

PALA SUOMEN URKUJENUUDISTUSTA
1930–1950-LUVUILLA

Elis Mårtensonin ja Enzo Forsblomin urkuihantei-
den vertailu ajankohdan kirjoitusten valossa

Taideyliopisto
Sibelius-Akatemia
Kirkkomusiikin oppiaine
Kirjallinen työ (5p8)
Syksy 2013
Kati Koskinen

SIBELIUS-AKATEMIA

Tiivistelmä

Kirjallinen työ

Työn nimi	Sivumäärä
Pala Suomen urkujenuudistusta 1930-1950-luvuilla. Elis Mártonsonin ja Enzoio Forsblomin urkuihanteiden vertailu ajankohdan kirjoitusten valossa	52
Tekijä(t)	Lukukausi
Kati Koskinen	Syky 2013
Koulutusohjelma	Suuntautumisvaihtoehto
Kirkkomusiikki ja urut	
Osasto	
Klassisen musiikin osasto	
Tiivistelmä	
<p>Suomen historian yksi merkkipaaluista ovat sotavuodet 1939-1945. Urkurakennuksessa ne näkyvät siten, että urkujenuudistusliikkeen ensimmäinen aalto rantautui Suomeen ennen sotia, toinen radikaalimpi sotien jälkeen. Näiden liikkeiden edustajia olivat Elis Mártonson (1890-1957) ja Enzoio Forsblom (1920-1996), jotka aikanaan toimivat myös Sibelius-Akatemian urkumusiikin professoreina ja tulivat siten vaikuttaneeksi merkittävästi koko Suomen urkutaiteeseen. Tässä työssä vertaillaan heidän urkuihanteitaan ajankohdan mielipidekirjoitusten ja lehtiartikkeleiden valossa.</p> <p>Elis Mártonsonin urkuihanne perustui hänen Leipzigin opiskelujensa ajoille ja saksalaisen urkujenuudistusliikkeen periaatteille. Saksalainen suuntaus vaikutti Suomessa 1920-luvulta lähtien, ja koska Suomessa oli tuolloin vain yksi urkurakentamo, Kangasalan Urkutehdas, ei kilpailua juuri syntynyt. Tilanne muuttui, kun muiden muassa Enzoio Forsblom lähti Tanskaan opiskelemaan, ihastui sikäläisten, tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen mukaisten urkujen sointiin ja halusi tuoda sen myös Suomeen. Syntyi kiivas lehtikirjoittelu, jonka johdosta lopulta 1956 järjestettiin Toukolan urkupäivät, joiden aikana tarkasteltiin eri näkökantoja urkurakennukseen.</p> <p>Suurimpana eroavaisuutena keskusteluissa näkyi kysymys urkujen koneistosta. Forsblom kannatti ehdottomasti mekaanista koneistoa, listelaatikkoa ja osastoperiaatetta. Hänen mukaansa mekaanisessa koneistossa soittajalla on elävä yhteys soittoventtiiliin, jonka pehmeämpi liike lisäksi vaikuttaa edullisesti sointiin. Mártonsonin mielestä soinnin kannalta merkittävämpiä olivat urkujen disponointi, intonointi sekä pillimensuurit ja -materiaalit, joihin juuri saksalainen uudistusliike oli kiinnittänyt huomiota. Mártonson suositteli mekaanista koneistoa pienempiin urkuihin, mutta suuremmat oli hänen mukaansa ehdottomasti rakennettava sähköpneumaattisiksi. Näiden mielipiteiden takana oli osittain kysymys myös siitä, mitä uruilla haluttiin esittää ja varsinkin miten tyylisuunnallisesti mitään haluttiin esittää. Forsblom piti keskusteluissa merkittävimpänä kysymyksenä sitä, miten urkujen rakenne vaikuttaa erityisesti Johann Sebastian Bachin musiikin elävöittämiseen. Mártonson puolestaan piti kyllä Bachia monin tavoin esikuvana urkutaiteessa, mutta heti toiseksi merkittäväksi urkusäveltäjäksi hän mainitsi kuitenkin Max Regerin. Regerin musiikki vaati Mártonsonin mukaan kevyemmällä kosketuksella soitettavan koneiston sekä kaikki rekisteröintiapulaitteet. Forsblom piti urkujen sointia ja äänikertavalintoja niin tärkeinä tekijöinä, että hänen mukaansa soittaja ei kaivannutkaan apulaitteita soinnin ja urkujen disposition ollessa onnistuneet. Hän ei kuitenkaan pitänyt apulaitteita niin häiritsevinä, ettei niitä olisi voinut rakentaa, eli myöskään Forsblom ei ajanut täysin niin sanottujen puhtaisten tyyliurkujen asiaa.</p>	
Hakusanat	
urut, urkujenrakennus, Suomi, 1900-luku	
Muita tietoja	

Sisällys

1 Työn lähtökohdat	5
1.1 Tutkimustehtävä	5
1.2 Käsitteet, lähdeaineisto ja aiemmat tutkimukset	6
1.3 Työn rakenne	6
2 Suomen urkurakennuksen ja -keskustelun suuntaviivat 1900–1950-luvuilla	8
2.1 1900–1920-luvut – uudistusaatteiden herääminen	8
2.2 1930-luku – keskustelua kotimaisuudesta	10
2.3 1940-luku – sodat keskustelun katkaisijoina	12
2.4 1950-luku – uudistusaatteiden rynnäkkö	13
3 Elis Mårtensonin ja Enzo Forsblomin elämäkertojen lyhyt oppimäärä	20
3.1 Elis Mårtenson (1890–1957) – ajankohdan auktoriteetti	20
3.2 Enzo Forsblom (1920–1996) – nuori kapinallinen	21
4 Elis Mårtensonin ja Enzo Forsblomin urkuihanteet suurennuslasin alla	23
4.1 Urkujen, taiteen ja kirkkomusiikin filosofiaa	23
4.1.1 Urkujen olemus	23
4.1.2 Taiteen mahdollisuuksista kehittyä, uudistua ja yhtenäistyä	24
4.1.3 Kysymys kirkkomusiikista	25
4.2 Urkujen rakenne	26
4.2.1 Koneisto, ilmalaatikot ja osastoperiaate	26
4.2.2 Dispositio, intonaatio sekä hallinta- ja apulaitteet	29
4.3 Kysymys urkutyypistä	31
4.4 Musiikin elävöittämisen vastuukysymys	33

5 Loppu hyvin, kaikki hyvin?	36
5.1 Tyylipuhtauskysymys	36
5.2 Kenen leipää syöt, sille urkuja soitat	39
5.3 Urkurakennusliikkeen heijastuksia 1990-luvun taustapeilissä	41
5.3.1 1940–1950-lukujen urkujenuudistus Forsblomin muistojen valossa	41
5.3.2 Muutettu alustus	44
5.4 Urkurakennusliikkeen heijastuksia ja kysymysmerkkejä 2010-luvulle	46
Lähteet	49

1 Työn lähtökohdat

1.1 Tutkimustehtävä

Suomen historiankirjoituksessa tuntuu vallitsevan kolme ajanjaksoa: vuoteen 1939 saakka, vuodet 1939–1945 ja vuodesta 1945 eteenpäin. On aivan sama, minkä asian historiaa tutkii – jossain vaiheessa sotavuodet 1939–1945 nousevat aina esiin. Tämä näkyy myös Suomen urkutaiteessa ja urkujenrakennuksessa: Keski-Euroopassa jo 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä alkanut urkujenuudistusliike tuli Suomeen 1920-luvulla, mutta sen radikaalimpi osa vasta sotien jälkeen.

Sotavuosien ajankohta on tämän työn lähtökohtana, jolloin siirtymä suomalaisesta urkutyypistä kohti uudistusliikkeen mukaisia urkuja tulee ilmi. Koska muutosten takana ovat ihmiset, myös muutosta Suomen urkurakennuksessa ja -taiteessa tarkastellaan ihmisten eli suomalaisten urkureiden kautta. Koska urkureita tuollekin aikakaudelle mahtuu useita, rajauksena tälle työlle valittiin yksi ”taistelupari”: Elis Mårtenson ja Enzo Forsblom. Tämän työn tarkasteltavana olevalla aikakaudella Mårtenson oli vielä Suomen huomattava urkuauktoriteetti, Sibelius-Akatemian urkumusiikin professori. Forsblom puolestaan oli nuori, lupaava urkuri. Hänestäkin tuli myöhemmin, 1960-luvun lopussa, Sibelius-Akatemian urkumusiikin professori. Urkuihannekeskustelussa he asettuivat vastakkaisille puolille. Molemmat toivat näkemyksensä selkeästi esille, vieläpä kirjallisessa muodossa. Tämä mahdollistaa sen, että tutkimusta voi ylipäätään tehdä. Heidän näkemyksiään on mielenkiintoista verrata myös siksi, että Forsblom oli Mårtensonin oppilas.

Tässä työssä vertaillaan Mårtensonin ja Forsblomin urkuihanteita mielipidekirjoitusten ja lehtiartikkeleiden valossa. Pääpaino tutkimuksessa on 1950-luvulla, jolloin Forsblomkin oli jo aktiivinen urkutaiteilija ja kannanottaja. Koska Mårtenson kuitenkin usein viittasi 1930-luvun mielipiteisiinsä, on tutkimukseen otettu näitäkin näkökohtia mukaan, vaikka keskustelua ei vielä tuolloin käytykään Mårtensonin ja Forsblomin välillä.

1.2 Käsitteet, lähdeaineisto ja aiemmat tutkimukset

Urkuihanteella tarkoitetaan tässä tutkimuksessa piirteitä, jotka henkilö katsoi annetuista vaihtoehtoista parhaiksi. Urkuihanteella tässä yhteydessä ei tarkoiteta sitä, että henkilö olisi katsonut jotkin piirteet sellaisiksi, joiden mukaan urut tulisi aina rakentaa.

Barokkiurkujen käsite vaihtelee johtuen siitä, että sen määritelmä vaihteli myös ajankohdan keskusteluissa. Useimmiten niillä tarkoitetaan 1950-luvun uudistusliikkeen mukaisia urkuja. Nämä olivat tyyllillisesti lähimpänä pohjoissaksalaista 1600-luvun soitinta. Niiden tärkeimmiksi ominaisuuksiksi katsottiin mekaaninen koneisto, listelaatikko ja osastoperiaate.

Aiempaa tutkimusta samaan aihepiiriin on jonkin verran. Markku Enbuske (1981) on tehnyt yleisluontoisen pro gradu -tutkielman *Urkujenuudistusliike Suomessa*, Folke Forsman (1985) pro gradu -tutkielman *Suomalaiset urkusävellykset ja suomalainen urkujenrakennus*. Outi Selin (2001) on kirjoittanut maisterintutkielman *Elis Mårtensonin urkuihanne*. Samoin Erkki Tuppuraisen (1994) tohtorintutkielma *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–1950* liittyy läheisesti urkujenuudistukseen. Tämä työ puolestaan asettaa vastakkain ajankohdan vallitsevat urkurakennuksen ihanteet ja nousevan uudistusliikkeen ihanteet Elis Mårtensonin ja Enzo Forsblomin kirjoitusten kautta. Tutkimuksen painopiste on käydyssä keskustelussa.

Koska tässä työssä vertaillaan Mårtensonin ja Forsblomin näkemyksiä urkurakennuksesta 1950-luvulla, pääasiallisena lähteenä ovat ajankohdan mielipidekirjoitukset ja lehtiartikkelit. Näitä on julkaistu erityisesti *Kirkkomusiikkilehdessä* sekä lehdissä *Hufvudstadsbladet* ja *Nya Pressen*.

1.3 Työn rakenne

Rakenteellisesti tutkimuksen alussa esitellään urkurakennuksen ja uudistusliikkeen herättämän keskustelun vaiheita 1900-luvun alkupuolelta asti. Olennainen osa sitä, miten uudistusliike tuli etenemään, oli käydyn keskustelun sävy. Tätä sävyä tuodaan tässä luvussa esille.

Elis Mårtensonin ja Enzo Forsblomin lyhyistä esittelyistä siirrytään heidän urkuihanteidensa vertailuun. Lopuksi tarkastellaan sitä, mihin seikkoihin eroavaisuudet erityisesti vaikuttivat, millaisia muistoja Forsblomilla oli aiheesta 1990-luvulla ja millaisia kysymyksiä ajankohdasta on jäänyt myös 2010-luvulle.

2 Suomen urkurakennuksen ja -keskustelun suuntaviivat 1900–1950-luvuilla

2.1 1900–1920-luvut – uudistusaatteiden herääminen

Suomen urkurakennuksen vaiheet ovat seurailleet varsin tiiviisti pohjoiseurooppalaista mallia. 1700-luvun pohjoissaksalaisen ja ruotsalaisen perinteen mukaan valmistettujen urkujen sijaan alettiin 1800-luvun kuluessa rakentaa romantiikan ihanteiden mukaisia urkuja (Rautioaho 1991, 104–106). Koneisto vaihtui mekaanisesta pneumaattiseen, yläsäveläänikerrat vähenivät ja sointi muuttui paksummaksi, leveämmäksi ja himmeämmäksi (mt., 105). Urkuri ja urkujensuunnittelija Aarne Wegeliuksen mukaan yläsäveläänikertojen vähenemiseen vaikutti myös viritysjärjestelmän muutos. Ennen tasavireistä viritysjärjestelmää puhtaat kvintit kvinttiäänikerroissa ja mikstuuroissa sopeutuivat muihin äänikertoihin. Tasavireisyyden myötä yläsävelistöjen määrää alettiin vaistomaisesti vähentää, kun yläsävelistöjen puhtaat kvintit kun joutuivat ristiriitaan alempien tasoitettujen kvinttien kanssa. Yläsävelistöjen sijaan alettiin urkuihin rakentaa runsaasti suuria 8- ja 16-jalkaisia äänikertoja, jolloin yhteissointi muuttui sameaksi ja paksuksi. (Wegelius 1956.)

Euroopassa 1800-luvun urkujenrakennukseen alkoivat vaikuttaa fyysiikan teoreettiset selvitykset akustiikasta, teollinen vallankumous sekä rationalismi. Urkuteoreetikoilta ilmestyi urkurakennuksen tueksi erilaisia kaavioita. Urkututkija Pentti Pellon mukaan nämä ”valitettavasti ymmärrettiin väärin” ja 1800-luvun loppupuolella aiempien vuosisatojen arvostamat kokemus ja elävä perinne jäivät vähemmälle huomiolle: urkuja ei rakennettukaan enää yksilöllisesti tiettyyn tilaan. Yleiset periaatteet menivät poikkeustapauksissakin edelle. Urut rakennettiin tehdasmaisesti tietyn standardin mukaan ja sijoitettiin yksinkertaisesti niille varattuun paikkaan. Toisaalta sekä rakentajien välille noussut hintakilpailu että yleisen kiinnostuksen väheneminen urkumusiikkia kohtaan edesauttoivat urkujen laadun laskua. (Pelto 1990, 3–4, 24.) Suomessa sen sijaan vuosisadan loppupuolella perustetut lukkari-urkurikoulut lisäsivät osaltaan urkujen tarvetta, ja urkurakennuksessa alkoikin nousukausi. (Rautioaho 1991, 105.)

1900-luvun alkupuolelta alkoivat vaikuttaa vastavoimat romantiikan aikakaudelle. Uudistus koski myös kirkkomusiikkia. 1800-luvulla musiikin tehtäväksi jumalanpalveluksissa oli muodostunut hartaan tunnelman virittäminen (Tuppurainen 1994, 22). Sen sijaan 1900-luvulla protestanttisissa kirkoissa kirkkomusiikin kehitystä oli lähdetty viemään suuntaan, jossa musiikin tuli olla osa julistusta. Tässä tehtävässä barokin aikakauden ja sitä vanhemman musiikin katsottiin palvelevan parhaiten. Tämä vaikutti paitsi sävellystyöhön, urkusoittoon ja lauluun, myös urkurakennukseen. (Strähle 1943.)

1900-luvun alkupuolella myös joidenkin tahojen havaintojen mukaan vanhemmissa uruissa oli kauniimpi sointi kuin ajankohdan uusissa, teknisesti edistyneissä soittimissa (Pelto 1990, 4). Havainnot synnyttivät ensimmäisen vaiheen uudistusliikkeen, elsassilaisen reformin, jonka johtohahmo oli Albert Schweitzer (Rautioaho 1991, 99). Liikkeen piirissä tutkittiin vanhoja urkuja ja vanhaa musiikkia sekä tehtiin havaintoja eri aikakausien urkurakennuksen eroista. Havainnot johtivat erityisesti urkujen dispositioiden ja pillien mensurointien muokkaamiseen. (Pelto 1990, 4.)

1920-luvulla Aarne Wegelius toi uudistusliikkeen periaatteet myös Suomeen. Hän alkoi suunnitella urkuja, joissa oli klassisia yläsäveläänikertoja, ranskalaistyyppinen yläpillistö ja kullakin pillistöllä tyypillinen sointivärikuonteensa. Jalkiopillistöt laajenivat ja urut pyrittiin aina tekemään kolmisormioisiksi urkujen käytön monipuolisuuden lisäämiseksi. I-sormio sai pääpillistöluonteen, II-sormio positiivia muistuttavan heikomman säestyspillistöluonteen ja III-sormio kieliäänikertoineen voimakkaan, orkestraalisen soolosormioluonteen. Barokin aikakaudesta poiketen urkuja ei kuitenkaan rakennettu pillistöperiaatteella, vaan ilmalaatikot sijaitsivat samassa tasossa vierekkäin tai peräkkäin. (Rautioaho 1991, 100, 106–107.) Jalkio rakennettiin usein säteettäiseksi, paisutuskaappien tehoa lisättiin ja ilmanpainetta laskettiin (Wegelius 1935b). Ranskalaistyyppinen dispositio yhdistettynä klassisiin yläsäveläänikertoihin, pneumaattiseen koneistoon ja myöhäisromanttiseen äänitystyylisiin synnyttivät niin sanotun kompromissiurkutyyppin. (Rautioaho 1991, 100, 106–107.)

2.2 1930-luku – keskustelua kotimaisuudesta

1930-luvulla Suomessa keskusteltiin urkurakennuksesta myös lehtien palstoilla. Ensimmäisen vaiheen kiivasluontoinen mielipiteenvaihto syntyi *Kirkkomusiikkilehdessä* Elis Mårtensonin ja Aarne Wegeliuksen välille edellä kuvatusta urkutyypistä. Wegelius nosti esiin myös kielipoliittisen kysymyksen, joka oli tuolloin muutoinkin pinnalla.

Mårtenson luonnehti uudistusliikettä osin väkivaltaiseksi, kun ”tehdasurkuja” oli alettu uudistaa jopa siinä määrin, että sorruttiin liioitteluun. Hän kritisoi joitain uudistuksia, kuten I-sormion koostumista vain kahdeksan- ja nelijalkaisista äänikerroista, säteettäistä jalkiota ja italialaisittain nimettyjä äänikertoja. (Mårtenson 1933a.) Wegelius katsoi tämän hyökkäykseksi sekä itseään, suomalaista urkuneuvostoa että suomalaista kanttori-urkuriyhdistystä kohtaan, koska nämä olivat yksimielisesti hyväksyneet seikat, joihin Mårtenson kritiikkinsä suuntasi. Wegeliuksen arvion mukaan Mårtenson teki tämän ruotsalaisen urkuneuvoston puheenjohtajana ja tuntui pitävän suomalaisia urkureita arvostelukyvyyttöminä ja käytännölliseltä kannalta kehittymättöminä. Hänen mukaansa Mårtenson puolestaan haki hyväksyttäviä seikkoja vain Saksasta. (Wegelius 1933a.) Mårtenson vastasi tähän tarkoittaneensa saada aikaan järkevää keskustelua, jossa voitaisiin punnita ja valaista eri näkökantoja. Hän puolustautui, että juuri suomalaiset urkurit olivat häntä kehottaneet tähän ja arveli Wegeliuksen purkauksen johtuvan vain äkillisestä kiivastumisesta. (Mårtenson 1933b.) Wegelius ei sen sijaan edelleenkään voinut uskoa, että suomalaiset urkurit olisivat hakeneet turvaa ruotsalaisen urkuneuvoston puheenjohtajalta ensin itse päätettyään asioista yksimielisesti. Hän myös epäili Mårtensonin urkurakennustietoutta ja kirjoitti:

Kun tiedot eivät näy riittävän, olisi viisaampaa vaieta, kuin nolata itsensä julkisessa sanassa. Hra M. näyttää nyt tekevän kaikkensa etsiessään jos jonkinlaisia erehdyksiä minun työssäni. Toinen koettaa parhaansa mukaan rakentaa; toinen taas yrittää tehdä voitavansa alasrepimisessä ja siinä touhussa juoksee hän jo päin seiniä. Kyllä tässä jo lienee kroonillinen hermostuminen syynä.

Edelleen hän vetosi siihen, että ruotsalaisen urkuneuvoston puheenjohtaja luuli voivansa tulla sanelemaan, mitä suomalaiset urkurit voivat tehdä ja ilmoitti, etteivät tule suostu-

maan Mårtensonin holhouksen alaisiksi. (Wegelius 1933b.) Toimitus päätti tämän keskustelun.

Muutoin 1930-luvulla vaatimus myös ulkomaisia urkuja kohtaan lisääntyi. Ensimmäisen vaiheen perustelu oli se, etteivät kotimaiset taiteellisessa ja käytännöllisessä mielessä vastanneet ulkomaisia. Kuitenkin katsottiin, että suomalaisen tehtaan soittopöydät, sormiot, jalkiot ja penkit oli rakennettu täysin tilausten mukaisesti ja jotkin äänikerratkin mestarillisesti, mikä lopetti puheet ulkomaalaisten etevämmyydestä. Seuraavassa vaiheessa kauppapoliittiset syyt päästivät ulkomaiset tehtaot kilpailemaan suomalaisten kanssa hinnoissa. *Kirkkomusiikkilehteen* haastatellun Kangasalan Urkutehtaan johtaja Martti Tulenheimon mukaan esimerkiksi Saksa tuki tehtaidensa ulkomaanmarkkinoita vientipalkkioilla, jotka laskivat hintoja. Siten sopimuksia syntyi myös ulkomaisten tehtaoiden kanssa. (Kotimainen urkuteollisuus herättää... 1940.) Varomattomuudesta johtuen sopimuksista saattoi kuitenkin puuttua kohtia suomalaisten itsestäänselvyyksinä pitämistä asioista, kuten fasadin rakentamisesta. Näiden puutteiden korjaaminen saattoi nostaa kokonaiskustannukset suomalaista korkeammalle. Lisäksi korjaustarpeessa ammattimiehen odotteluun kului aikaa ja matkakustannuksiin rahaa. Näillä kohdilla vedottiin isänmaallisiin ja kansantaloudellisiin seikkoihin. (Kotimaista kaihtavia... 1934.)

Epäluuloja oli puolin ja toisin: ulkomaista tehdasta saatettiin syyttää sopimusrikkomuksesta, Suomen urkutarkastajia puolestaan pahansuovuudesta ulkomaista tehdasta kohtaan. Esimerkiksi loppuvuodesta 1937 Aarne Wegelius antoi Riegerin tehtaan Ähtäriin rakentamista uruista lausunnon, jonka mukaan uruissa oli paljon puutteita, ja rakentaja oli omavaltaisesti muuttanut suunnitelmaa (Wegelius 1937), minkä Gösta Strähle vahvisti oman tarkastuksensa yhteydessä (Strähle 1938a). Tähän sekä Ähtäriin seurakunta että Riegerin tehtaan edustaja vastasivat, että eroavaisuudet sopimuksesta ja toteutuksesta johtuivat erilaisesta käsityskannasta. Lisäksi paheksuttiin ennenaikaisia julkilausumia, jotka katsottiin pahansuovuudeksi Riegerin tehdasta kohtaan. (Pfalzer & Borg 1938, Tollet 1938.) Strähle sen sijaan katsoi moitteensa oikeutetuiksi, koska tehdas kuitenkin oli sitoutunut täydentämään urkuja ja osin hyvittämään puutteita rahalla (Strähle 1938b). Sen sijaan Ähtäriin kirkkoherran mukaan väite rahallisesta korvauksesta oli vaillo perää ja moitti edelleen Strähleä rakentajaa kohti osoitetuista solvaavista syytöksistä

(Pfaler 1938). Strähle vastasi kritiikkiin moittimalla urkurakennussopimuksen laaditun puutteellisesti eikä katsonut siten olevansa vastuullinen (Strähle 1938c).

Elis Mårtenson kannatti urkuhankinnoissa ensisijaisesti kotimaista tehdasta. Kuitenkin hän piti tärkeänä myös, että ”taiteellisen ja urkukulttuurisen näkökulman” vuoksi pidetään yhteyttä myös ulkomaille, ja varojen salliessa tarvittaessa myös tilataan urut muualta. (Mårtenson 1933a.)

2.3 1940-luku – sodat keskustelun katkaisijoina

Vielä 1940 Kangasalan Urkutehdas oli hyvässä maineessa, kun muun muassa Armas Maasalo totesi tehtaan aina seuranneen aikaansa ja alansa nopeaa kehitystä valppaasti ja kehittyneen sen mukana. L. J. G. Strähle piti arvossa sitä, että tehdas tunsu suomalaiset olosuhteet ja pystyi rakentamaan niitä silmällä pitäen kestäviä soittimia. Toisaalta hän nosti esiin myös sen, että tehtaan urkujen laatu oli noussut vuodesta 1920 lähtien, mihin oli osaltaan ollut vaikuttamassa ulkomailta tuleva kilpailu. (Kotimainen urkuteollisuus herättää... 1940.) Katsottiin, että kriittisimmätkin asiantuntijat olivat sitä mieltä, että kotimainen tehdas pystyi joka suhteessa kilpailemaan myös nimekkäimpien ulkomaisien tehtaiden kanssa (Kotimaisen urkuteollisuuden voittokulku... 1941).

Fasadiarkkitehtuurista kirjoitettiin Kirkkomusiikkilehdessä: ”Entisajan raskaasta, ummehtuneesta ja rehentelevästä barokista on yhä enemmän siirrytty raikkaaseen ja ilmaavaan, mahdollisimman yksinkertaiseen fasaadipillien ryhmittelyyn.” Raskas julkisivu mykkine kulissipilleineen huomattiin esteeksi äänen vapaalle pääsulle kirkkotilaan. Tämä vaikutti myös epäedullisesti äänen syntyyn. (Nykyaikaista... 1941; Kangasalan Urkutehdas 100-vuotias 1943.) Soinnillisesti urkuja oli siis uudistusliikkeen myötä alettu viedä kohti ”kirkkaampaa” ja ”raikkaampaa” barokkia, mutta ulkonäkökysymyksissä pyrittiin pois barokin aikakaudesta.

Sodat hiljensivät myös urkukeskustelua. Esimerkiksi Kangasalan Urkutehtaalta rintamalla oli nelisenkymmentä miestä (Kotimainen urkuteollisuus herättää... 1940). Lisäksi yksistään Kirkkomusiikkilehdessä 1940–1944 ilmestyi kuudentoista sodassa kaatuneen kanttorin muistokirjoitus, mikä ammattiryhmän koon huomioon ottaen oli suhteel-

lisen suuri lukumäärä. Sodan aikana myös erityisesti Karjalan alueelta urkuja tuhoutui pommituksissa, niitä hävisi välirauhan aikana (kuten esimerkiksi Impilahdella (Lintuniemi 1941)) tai ne jäivät jatkosodan jälkeen taas rajan taakse. Muun muassa Viipurin tuomiokirkon 70-äänikertaiset urut olivat tuhoutuneet talvisodassa. Välirauhan aikana tilapäiskirkkona toimineeseen seurakuntasaliin rakennettiin uudet urut (Viipurin... 1943), jotka eivät kuitenkaan tulleet palvelemaan pitkään.

Myös muualla Euroopassa maailmansota katkaisi uudistusliikkeen kehityksen (Mårtensson 1952a) ja urkuja tuhoutui pommituksissa. Muun muassa Saksan Freiburgin yliopistoon uudistusliikkeen vaikutuksesta 1920-luvulla rakennetut niin sanotut Prätorius-urut tuhoutuivat täysin sodassa (Mårtensson 1956).

Talvi- ja jatkosodanvälisen rauhan aikana pyrittiin pitämään yhteyksiä myös ulkomaille. Kangasalan Urkutehdas kävi asentamassa uudet urut muun muassa Virossa (Kotimainen urkuteollisuus herättää... 1940), ja urkuri Venni Kuosma kävi luomassa yhteyksiä Saksan kirkkomusiikkipiireihin (Yhteistyöhön... 1941).

Sotien jälkeen Enzo Forsblom aloitti osuutensa urkukeskusteluissa toteamalla, että sota-ajan eristäytymisen vuoksi Suomen urkurakennus ei ollut voinut näyttää tuloksiaan muulle maailmalle. Hän ennakoi, että Euroopassa aiemmin alkanut kehitys oli vasta saamassa vastakaikua Suomessa, ja asian eteen oli alettava tehdä kovasti työtä. (Forsblom 1949b.)

2.4 1950-luku – uudistusaatteiden rynnäkkö

1949 tanskalainen urkuri Finn Viderø oli luennoinut ja konsertoinut Suomen Kanttoriurkuriliiton kokous- ja luentopäivillä Lapualla. Konsertin arvostelussa mainittiin, että Viderø'n konsertin odotettiin paljastavan hänestä vallankumouksellisten aatteiden ajajan, mutta tässä mielessä hänestä ei saanut täysin vakuuttavaa käsitystä. (Lintuniemi 1949a.) Vuotta myöhemmin Viderø perui Helsingin Mikael Agricolan kirkkoon suunnitellun konserttinsa. Hänen perustelunaan oli, että hänen kosketuksen hienouteen ja rytmin johdonmukaiseen viimeistelyyn perustuva soittonsa ei voinut toimia muilla kuin mekaani-

silla uruilla. Viderøen mukaan Suomen kaikki urut olivat romanttistyyllisiä. (Sjuk punkt... 1950.)

Peruuntuneesta konsertista muutamat henkilöt tekivät johtopäätöksen, jonka mukaan oli ongelmallista, että Suomessa vain yksi tehdas toimittaa urkuja mutta ei kuitenkaan niin sanottuja barokkiurkuja. Samoin katsottiin, että osa suomalaisista urkuhankinnoista vastaavista henkilöistä suosi suomalaista tehdasta eikä barokkiurkuja näin ollen voitu tilata myöskään Tanskasta. Sekä diplomiurkuri ja pastori Geo Böckerman että Enzo Forsblom – molemmat Viderøen oppilaita – pitivät konsertin perumista täysin ymmärrettävänä. Forsblom totesi tanskalaisesta urkurista varmasti tuntuneen erikoiselta, ettei Suomesta löytynyt yhtään laatu-urkua. Hän ihmetteli, ettei Suomessa seurattu aikaa. Myös Böckerman piti Suomen urkujen laatua rosoisena ja suositteli urkutehtaan johdolle opintomatkaa ulkomaille. Hänen mukaansa kaikki Helsingin urut olivat pneumaattisia tai sähköpneumaattisia romanttistyyllisiä urkuja, mutta tarvetta olisi ollut myös mekaanisille barokkiuruille. Mekaanisten urkujen sointia pidettiin huomattavasti muita parempana. Tämän katsottiin aiheutuvan elävästä kontaktista koskettimen ja pillin välillä. (Sjuk punkt... 1950.) Kirkkomuusikko Harald Andersén antoi kotimaiselle tehtaalle tunnustusta siitä, että viimeisen 30 vuoden aikana urut olivat parantuneet. Sen sijaan sodan jälkeen kehitys oli hänen mukaansa jälleen taantunut eivätkä muun muassa materiaalit olleet sitä mitä 1950-luvulla olisi voinut odottaa. Tätä ei Andersénin mukaan voinut puolustaa materiaalivaroilla. Hän totesi, että pneumaattisten ja sähköpneumaattisten urkujen parissa tehdas oli seurannut aikaansa, mutta sen sijaan mekaanisten urkujen kehityksessä oli jääty jälkeen. (Andersén 1950a.)

Kangasalan Urkutehdas vastasi kritiikkiin. Tehtaalte oli tullut tilauksia ulkomailta ja erityisesti pillien viennin katsottiin todistavan kilpailukykyä, kun keskusteluun nostettiin soinnilliset tekijät. Samoin heidän mukaansa sodan jälkeen oli jo tehty kaksi opintomatkaa ulkomaille. Aiemmin sota sen sijaan oli ollut esteenä puolin ja toisin: Marcusenin urkutehtaan johtajan Kangasalalle samoin kuin Kangasalan Urkutehtaan ulkomaille suunnittelemaat opintomatkat peruuntuivat sodan vuoksi. (Kangasalan Urkutehdas 1950.)

Viderø'n käytös tulkittiin Urkutehtaalla hyökkäykseksi heitä kohtaan. Heidän mukaansa Viderø oli jossain yhteydessä maininnut, että sähköpneumaattisen ja mekaanisen koneiston ero oli niin pieni, että sitä tuskin huomasi. (Kangasalan Urkutehdas 1950.) Ainakin Lapuan vierailunsa yhteydessä Viderø oli todennutkin, että ”sähköurkujen” rakentaminen voi olla paikallaan, jos urut ovat suuret, eli niissä on yli 60 äänikertaa (Lintuniemi 1949b). Myös urkuri Jouko Kunnas totesi, että syytteet Kangasalan Urkutehdasta kohtaan osoittautuivat aiheettomiksi juuri sillä seikalla, että Viderø soitti kyllä valitulle asiantuntijayleisölle Kangasalan uruilla Lapualla mutta ei sen sijaan voinut konsertoida suurelle yleisölle ulkomaisen tehtaan uruilla Helsingissä (Kunnas 1950a). Mikael Agricolan kirkon urut olivat Riegerin tehtaan rakentamat (Pajamo & Tuppurainen 2004, 394). Myös Kangasalan Urkutehtaan mukaan hyökkäys vain kotimaista tehdasta kohtaan oli väärin. Kritiikki tuli kohdistaa kaikkiin urkuja rakentaviin maihin – olihan Helsinkiin 1920- ja 1930-luvuilla rakennettu kolmet konserttiurut, joista kahdet olivat ulkomaisen tehtaan. (Kangasalan Urkutehdas 1950.) Forsblom sen sijaan oli vakuuttunut, ettei kukaan urkureista halunnut vahingoittaa tehdasta. Heillä kuitenkin tuli olla mahdollisuus ilmaista vilpitön mielipiteensä, koska juuri he työskentelivät instrumentin parissa (Forsblom 1950b).

Bertel Lindroos puolusti Urkutehdasta sillä, että hänen mukaansa tehdas oli rakentanut sellaisia urkuja, joita urkurit olivat toivoneet (Lindroos 1950). Sen sijaan Forsblomin mukaan mekaanisten koneistojen ja listelaatikoiden puuttumista ei voinut puolustaa sillä, ettei niitä tilattu, vaan tehtaan oli osoitettava kykenevänsä rakentamaan niitä (Forsblom 1950b). Myöskään Andersénin mukaan tilaajilta ei voinut odottaa niin suurta ammattitaitoa, vaan urkurakentajalla oli velvollisuus seurata aikaansa (Andersén 1950a). Par Bleu ihmetteli myös, miksi Kangasala ei vielääkään rakentanut mekaanisia urkuja, vaikka Albert Schweitzer oli jo yli 40 vuotta aiemmin (vuonna 1906) osoittanut niiden edut. Hänen mukaansa pneumaattisten kannattajat eivät pitäneet Schweitzerin näyttöjä täysin selvinä, mutta sen ei olisi pitänyt olla este kokeilemasta. (Bleu 1950.)

Elis Mårtenson kävi keskustelua Nils-Erik Ringbomin (= nimimerkki N.-E. R. [Tuppurainen 1994, 182]) kanssa. Mårtensonin mukaan Ringbom oli Nykymusiikin yhdistyksen vuositapaamisesta tekemänsä referoinnin yhteydessä osoittanut huolta siitä, ettei

1930-luvun suurien ja kalliiden urkuhankkeiden onnistumisesta oltu informoitu 30-vuotisen uudistusliikkeen vaikutuksista huolimatta. Mårtenson vakuutti, että urkurit ja urkurakentajat olivat olleet mukana saksalaisen urkujenuudistusliikkeen kongresseissa niiden alusta saakka. Myös tutkimustyötä oli tehty sekä vanhojen historiallisten urkujen että uusien, uudistusten mukaisten urkujen parissa. (Mårtenson 1950a.) Hänen mukaansa urkujenuudistusliike ei ollut Suomessa millään tapaa tuntematon käsite, koska hän itse oli jo 1933 Hufvudstadsbladetissa referoinut Hampurissa järjestettyä urkujenuudistusliikkeeseen liittyvää kongressia (Mårtenson 1950b). Mårtenson päätti vastineensa toteamalla, että Ringbomin ”intohimoinen kiinnostus ja liikuttava huoli ovat kuitenkin kaiken kunnioituksen arvoisia.” (Mårtenson 1950a.)

Ringbom totesi halunneensa herättää keskustelua ja Mårtensonin vastauksen myötä todennut myös onnistuneensa siinä (Ringbom 1950a). Mårtenson puolestaan vastasi tähän, ettei hän halunnut herättää keskustelua, vaan ”antaa nimimerkille ajattelemisen aihetta, auttaa tätä masennuksessaan ja mennä siksi mukaan keskusteluun” (Mårtenson 1950c). Ringbom sen sijaan iloitsi Mårtensonilta saamastaan vastauksesta, vaikka tämä ei olisikaan halunnut keskustelua. Hän tosin koki myös saaneensa osakseen tulista ironiaa siitä huolimatta, ettei Mårtenson omien sanojensa mukaan halunnut vaikuttaa väittelynhaluiselta. Ringbomin mukaan Mårtenson kollegoineen kävi hallitumpaa väittelyä toisessa lehdessä ja päätti jäädä odottamaan näiden mielipiteitä. (Ringbom 1950b.) Vastapuolen tekstiä lainaillen Mårtenson totesi Ringbomin pyrkimyksen olleen tehdä kuolinisku hänen persoonaansa kohtaan, katsoi sen liian taitamattomaksi otettavaksi huomioon ja päätti keskustelun (Mårtenson 1950d). Tähän Ringbom vastasi vielä lyhyesti Mårtensonin voivan ilman kommentointia puhua itsekseen (Ringbom 1950c).

Forsblom päätyi kiistelemään omasta ideaali-instrumentistaan Jouko Kunnaksen kanssa. Kunnas ei päässyt selvyyteen mitä Forsblom tarkoitti ideaalillaan: hajanaista ideaali-instrumenttia vai jotain muuta (Kunnas 1950b). Tässä vaiheessa keskustelua Forsblom totesi ”vielä kerran” siihen kuuluvan mekaanisen koneiston, listelaatikon ja osastoperiaatteen. Lopulta hän syytti Kunnaksen pitävän häntä syntipukkina, koska hän oli esittänyt eriäviä mielipiteitä. Forsblom myös arveli Kunnaksen pitävän omaa mielipidettään ainoana auktorisoituna Suomessa. Forsblom kuitenkin katsoi, että hänelläkin oli oikeus

henkilökohtaiseen vakaumukseen ja sen avoimeen esittämiseen. Hän kritisoi sitä, ettei asiasta tuntunut voivan puhua avoimesti, ja päätti keskustelun omalta osaltaan. (Forsblom 1950c.) Harald Andersén sekaantui keskusteluun toteamalla kotimaisen urkutehtaan saavan kiittää onneaan niin uskollisesta puhemiehestä kuin Jouko Kunnas (Andersén 1950b). Kunnas vastasi Forsblomille, että hänen mukaansa kenelle tahansa keskustelua seuranneelle oli varmasti selvinnyt, kuka oli esittänyt Suomen ainoaa auktorisoitua käsitystä. Samalla hän totesi Andersénille vain halunneensa mielipiteineen kannattaa ”arvoisien kollegoidensa” halua ja toivetta siitä, että joku lausuisi etuja kotimaisesta urkutehtaasta. (Kunnas 1950c.)

Elis Mårtensonin mukaan tilanne ei ollut niin huono kuin keskusteluissa annettiin ymmärtää. Muun muassa Suomessa vierailnut Leipzigin Tuomasurkuri ja urkujensoiton professori Günther Ramin oli pitänyt suomalaisten hieman varautunutta asennetta urkujenuudistusliikettä kohtaan hyvänä piirteenä. Samoin radionkuuntelijat ulkomailla olivat Mårtensonin mukaan osoittaneet kiinnostusta suomalaisten urkujen dispositioita ja rakennetta kohtaan (Mårtenson 1950a). Sivujuonteena 1951 syksyllä edellä mainittu professori Ramin vierailunsa yhteydessä totesi, ettei tunne Viderøtä lainkaan, ei ollut hänestä aiemmin kuullut puhuttavankaan eikä siis tuntenut tätä muusikkona tai urkuasian-tuntijana. Ramin ei halunnut siksi ottaa kantaa nousseeseen polemiikkiin. Sen sijaan hän totesi Viderø'n hyljeksimien urkujen olevan hyvät ja täysin moitteettomassa kunnossa. (Lintuniemi 1951.)

Pari vuotta myöhemmin Mårtenson kuvasi barokisteiksi nimittämänsä tahon ”tempauksia” merkillisiksi ja epärehellisiksi. Hän myös piti Viderø'n tapausta lapsellisen naiivina ja älyttömänä hullutteluna. Ylipäätään hän piti sitä propagandatempuna. Tapauksen aiheuttamasta kotimaisuuskysymyksestä hän totesi, ettei hän vastusta urkujen tuontia ulkomailta, jos ulkomaiset olivat huomattavasti kotimaisia halvemmat mutta laadullisesti kotimaisten veroiset. (Vieläkin ”ihanneuruista” 1952.)

Urkuhankintojen yhteydessä tehdyt lopputarkastukset herättivät arvostelua 1953. Gösta Strähle kirjoitti Kirkkomusiikkilehdessä, miten luonnotonta oli, että sama henkilö paitsi suunnitteli urut, myös antoi niistä loppulausunnon. Käytäntö johti siihen, että tarkastuslausunnossa saatettiin muun muassa kiitellä onnistunutta dispositiota, jonka tarkastaja

itse oli aiemmin suunnitellut. Strähle vaatikin seurakuntien edun nimissä, että tarkastajan tuli olla täysin jäävi. (Strähle 1953.) Samoin kiinnitettiin huomiota siihen, että suunnitteluvaiheessa arkkitehtien ja urkutehtaan tulisi tehdä enemmän yhteistyötä. Paitsi ettei sekä uruille, kuorolle että orkesterille varattu aina riittävästi tilaa, myös akustiikka saattoi olla sellainen, että äänikertojen intonaatio kuulosti urkuparvella ja muualla kirkossa täysin erilaiselta. (Strähle 1956b.)

Kiivaimman väittelyn aikoihin Sipoon kirkkoon oli valmisteilla Marcussenin tehtaan ”barokkiurut”. Mårtensonkin ilmaisi asiasta tyytyväisyytensä, koska uskoi niillä tulevan olemaan merkittävä vaikutus Suomen urkukulttuurille ja käsitykselle barokkimusiikista (Mårtenson 1950c). Kritiikkiä aiheutui siitä, etteivät nämäkään urut olleet tulossa Helsinkiin vaan maaseutukirkkoon, eivätkä siten tulisi palvelemaan pääkaupungin yleisöä (Ringbom 1950b). Lisäksi keskusteluun nousi näkemys, ettei Sipoon instrumenttikan olisi täysin puhdas barokkisoitin niihin tulossa olevan paisutuskaapin vuoksi (Sundberg 1950). Pari vuotta myöhemmin Mårtenson totesi asiaa tarkemmin analysoimatta Sipoon urkujen olleen pettymys nimenomaan soinnillisessa mielessä (Vieläkin ”ihanneuruista” 1952). Sointi oli se seikka, jonka vuoksi näitä ”barokkiurkuja” Suomeen haluttiin rakennettavan.

Vilkkaampi keskustelu käynnistyi jälleen loppuvuodesta 1955, kun Jarmo Parviainen kirjoitti Kirkkomusiikkilehdessä tekemästään urkumatkasta Keski-Eurooppaan. Kysymykset koskivat 1950 keskustelun tapaan lähinnä mekaanista koneistoa ja soittoapulaitteita. (Parviainen 1955.) Myös Reima Tuomi ajoi kirjoituksessaan barokkimusiikin ja barokkiurkujen paremmuutta. Hän totesi orkesteriuruilla voitavan pettää, mikä mahdollistaa esitettäväksi ”huonosti suunniteltua musiikkia”. Barokkiurkujen hän totesi paljastavan äänenkuljetuksellisesti heikon musiikin, eivätkä ne siksi olleetkaan ”roskakirjallisuutta” varten. (Tuomi 1956.) Asian herättämän suuren mielenkiinnon vuoksi päätettiin Helsingin Toukolassa järjestää urkupäivät, joiden aikana oli mahdollisuus esittää mieliteensä ja myös tutustua uusiin mekaanisiin Rieger-urkuihin (Parviainen 1956).

Vielä Toukolan urkupäivillä Mårtenson palasi 1950 ruotsinkielisessä sanomalehdistössä käytyyn väittelyyn. Hän aloitti alustuksensa toteamalla pitäneensä tapaa, jolla Suomessa ajettiin urkujenuudistuspyrkimyksiä, ikävänä kokemuksena. Hän jätti kysymyksen kui-

tenkin ilman tarkempaa käsittelyä, koska arvioi, että häntä ”muuten varmaan moitittaisiin ilkeäksi”. Hän piti sitä edelleen paitsi omalaatuisena, myös ainutlaatuisena tapahtumana urkujenuudistuksen historiassa. Hän myös totesi, että ”suomenkielisiltä virkaveljiltä lienee väittely tai sen perustarkoitus jäänyt huomaamatta”. (Mårtenson 1956.)

3 Elis Mårtensonin ja Enzo Forsblomin elämäkertojen lyhyt oppimäärä

3.1 Elis Mårtenson (1890–1957) – ajankohdan auktoriteetti

Elis Mårtenson valmistui Helsingin lukkari-urkurikoulusta 1911, minkä jälkeen hän jatkoi opintojaan Helsingin Musiikkiopistossa opettajanaan Oskar Merikanto 1915 saakka. Häntä pidettiin jo opiskeluaikanaan poikkeuksellisen lahjakkaana. (Tuppurainen 1980, 33; Urponen 2009, 111.) Uusi Suometar -lehdessä 3.10.1915 Mårtensonia keuhuttiin ensikonserttinsa jälkeen teknisesti varmaksi ja musiikilliset asiat hallitsevaksi soittajaksi (Urponen 2009, 111–112).

1919–1920 Mårtenson opiskeli Leipzigissa Karl Strauben johdolla. Mårtenson menestyi Leipzigin opinnoissaan erinomaisesti ja saavutti kaikissa aineissa korkeimman mahdollisen arvosanan. (Urponen 2009, 112.) Mårtensonin kautta Strauben näkemykset äänikertojen, sormioiden ja artikuloinnin vaihtelevasta käytöstä välittyivät Suomeenkin hyvin voimakkaasti. Reijo Pajamon ja Erkki Tuppuraisen mukaan Mårtenson luonnehti Strauben soittotapaa pienimpienkin yksityiskohtien viimeistelyksi käyttämällä uusien urkujen kaikkia keinovaroja. (Pajamo & Tuppurainen 2004, 395.)

Palattuaan Suomeen Mårtenson saavutti nopeasti johtavan urkutaiteilijan aseman. Hän konsertoi säännöllisesti, ja hänen konserttinsa ohjelmistot koostuivat suurteoksista. (Urponen 2009, 112.) Toisaalta hän soitti myös konsertteja, joiden ohjelmistossa oli vain J. S. Bachin musiikkia (Pajamo & Tuppurainen 2004, 396). Samoin hän esitti aikansa uutta suomalaista urkumusiikkia, muun muassa Armas Maasalon ja Väinö Raition teoksia (Pajamo & Tuppurainen 2004, 426, 449). *Suomen Musiikkilehden* 8/1927 numerossa olleen artikkelin perusteella Mårtensonin maine tunnettiin ainakin Saksassa, kun Arthur Knüpffer oli kirjoituksessaan kehunut suomalaisia urkureita, joista ensimmäisenä nimenomaan Mårtensonia (Urponen 2009, 112).

Oskar Merikanto piti Mårtensonia lempioppilaanaan, ja tämä ”perikin” Merikannon tärkeimmät virat (Urponen 2009, 113). Opettajana Helsingin Musiikkiopistossa Mårtenson-

son toimi vuodesta 1916, johtavana urkujensoiton opettajana Merikannon jälkeen vuodesta 1920. Helsingin Musiikkiopiston muututtua 1939 Sibelius-Akatemiaksi Mårtenssonista tuli laitoksen ensimmäinen urkujensoiton professori. Samoin Mårtensson seurasi Merikantoa Helsingin Johanneksen kirkon urkurina vuodesta 1922 lähtien kuolemaansa saakka. Opetustoimintaansa liittyen hän julkaisi kaksiosaisen Bach-laitoksen, urkukoulun ja kokoelman suomalaisia urkusävellyksiä. (Tuppurainen 1980, 33–34.)

Mårtenssonin urkukäsitys pohjautui hänen Leipzigin opiskelunsa ajoille ja saksalaisen urkujenuudistusliikkeen periaatteille, mikä määräsi suuntaa Suomen urkutaiteelle useamman vuosikymmenen ajan (Urponen 2009, 113; Pajamo & Tuppurainen 2004, 395). Kuitenkin Bach-laitoksien ilmestyessä urkujen suunnittelu oli jo palautunut ”klassillisen ajan henkeen”. Urkujen ääni oli selkeämpi, joten teemojen kuuluvuuden vuoksi sormiovaihdoksia ei tarvinnut enää tehdä eikä myöskään soittaa yhdellä kädellä samanaikaisesti kahdelta sormiolta. Sen sijaan fraseeraus katsottiin tarkkaan punnittavaksi ja hyvin harjoiteltavaksi osaksi. (P. R. 1945.)

Reijo Pajamon ja Erkki Tuppuraisen mukaan uudistusliikkeen periaatteet näkyivät aina Mårtenssonin kirjoituksissa, urkusuunnitelmissa ja soitossa. Toisaalta hän ei kuitenkaan täysin tuntunut pyrkivän kohti ”kirkkautta” ja ”objektiivisuutta”. (Pajamo & Tuppurainen 2004, 396.) Mårtenssonin johtavan urkurin asema joutui kyseenalaiseksi vasta 1950-luvulla, kun tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen aatteita tuotiin Suomeen (Urponen 2009, 113).

3.2 Enzo Forsblom (1920–1996) – nuori kapinallinen

Enzo Forsblom opiskeli Sibelius-Akatemiassa, jossa hän suoritti urkujensoiton diplomitutkinnon Elis Mårtenssonin johdolla 1948. Vuotta myöhemmin hän valmistui myös filosofian maisteriksi Helsingin yliopistosta. Hänen soittotapaansa on kuvattu tietoisena viileäksi ja älylliseksi. (Pajamo & Tuppurainen 2004, 484, 490–491.)

Forsblom ei pitänyt Mårtenssonin myöhäisromanttisesta, Karl Straube -vaikutteisesta tavasta soittaa Johann Sebastian Bachin musiikkia (Forsblom 1996, 14). Forsblomin mukaan Strauben tulkinta keskittyi enemmän sävellyksen sisältöön ja olemukseen kuin

sen muotoon (Forsblom 1948b). Forsblomin mukaan Mårtenson siirsi näitä oppeja suoraan oppilailleen ilman omia tulkintoja, joita hän ei sallinut myöskään oppilailleen. Urkudiplomin ja ensikonsertin jälkeen Forsblom hakeutuikin Finn Viderø'n oppilaaksi Tanskaan. Forsblom arvosti Albert Schweitzerin näkemyksiä ja Bach-tulkintaa, jotka Viderø vei Forsblomin mukaan vielä pidemmälle. Viderø käytti Urtext-tyyppistä nuottitekstiä ja tukeutui tulkinnoissaan barokinajan kirjoituksiin. Tästä syystä sekä halusta vapautua Strauben tyylistä Forsblom halusi nimenomaan Viderø'n oppilaaksi. (Forsblom 1996, 14–19.)

Suomeen palattuaan hän osallistui aktiivisesti urkujenuudistusliikkeen edistämiseen. Lisäksi hän alkoi pitää Sibelius-Akatemian urkutaiteen historian luentoja sekä esitelmää urkukysymyksistä ja Johann Sebastian Bachista. Eräs esitelmän aiheista oli ”Tyylipuh-
taudesta Bachin urkusävellysten nykyaikaisessa tulkinnassa”, josta Forsblom väitteli tohtoriksi Åbo Akademiassa 1957. Väitöksessään hän analysoi Strauben, Schweitzerin, Duprén ja Viderø'n tulkintoja ja pyrki tiedon perusteella osoittamaan, miten Bachin musiikkia tuli soittaa. (Forsblom 1996, 24–26.)

1957 Elis Mårtenson kuoli, ja Forsblom haki urkumusiikin professuuria. Tuolloin Paavo Raussista tuli professori, mutta Forsblom valittiin lehtoriksi. (Forsblom 1996, 26.) Professori hänestä tuli vuonna 1969 ja eläkkeelle hän jäi 1986. Vuodesta 1975 lähtien Forsblom ja Hannu Taanila vetivät Yleisradiossa ohjelmaa, jossa esiteltiin urkutaiteen musiikillisia ja soittimellisia ideoita eri vuosisatoina. Forsblom oli myös aktiivinen kirjoittaja. Poleemisten lehtikirjoitusten lisäksi häneltä ilmestyi muun muassa *Omega*-romaani, jonka ”päähenkilö” oli J. S. Bachin Preludi h-molli. (Pajamo & Tuppurainen 2004, 484, 491–492.) Hän toimi myös Organum-seuran ja Kirkon urkutoimikunnan puheenjohtajana mutta jätti myöhemmin kaikki muut tehtävät professuuria lukuun ottamatta ja keskittyi opettamiseen ja konsertoimiseen (Forsblom 1996, 27). Opettajana hän tuli vaikuttaneeksi suureen osaan Suomen 1900-luvun jälkipuoliskon urkureista (Pajamo & Tuppurainen 2004, 492).

4 Elis Mårtensonin ja Enzo Forsblomin urkuihanteet suurenuslasin alla

4.1 Urkujen, taiteen ja kirkkomusiikin filosofiaa

4.1.1 Urkujen olemus

Soittimen luonteen pohdinta toimi osaltaan koko urkujenuudistusliikkeen alkusysääjänä. Romantiikan aikana orkesterin korvikkeeksi muovautuneesta instrumentista haluttiin jälleen itsenäinen soitin. Sekä Elis Mårtenson että Enzo Forsblom viittasivat tähän pyrkimykseen. Mårtensonin toteamus oli lyhykäisyydessään ilman tarkentavaa analyysia, että uudistusliikkeen myötä urkuja pyrittiin suunnittelemaan niiden oikeaa luonnetta ja olemusta vastaaviksi (Mårtenson 1933a). Toukolan urkupäivillä Forsblom sen sijaan piti kysymystä jopa niin tärkeänä, että hänen mukaansa luonne oli selvitettävä ennen kuin eri urkutyyppjä edes voitiin arvostella (Forsblom 1956).

Forsblom katsoi, että urut muodostuvat tietystä ydinpillistä ja sen mahdollisuuksista sekä siitä, millaisessa suhteessa kaikki muut pillit ovat tähän yhteen pilliin ja millaisia mahdollisuuksia niillä on. Yhden pillin luonne tulee ilmanannon ja ilmavirran keskeyttämisen välillä muuttumattomana pysyvistä soinnista. Äänen väri, voimakkuus ja pillien suhde toisiinsa riippuvat mitoituksista ja äänityksestä, mistä syntyy erilainen äänen sulautuminen ja äänen väri. Äänen voimakkuuden hän katsoi toisarvoiseksi ja riippuvaiseksi äänenväristä, mistä seurauksena on, että urkujen dynamiikka muodostuu porrasmaisesti. Paisutuskaapit, joilla saa dynaamisen vaihtelun aikaan liukuvasti, olivat Forsblomin mukaan ulkoisia tekijöitä. Palkeet, listelaatikot, rekisterit, äänikerrat, koskettimet ja omalaatuinen pillien mitoitus löytyivät jo antiikin hydrauloksesta, eli Forsblomin mukaan soittimen luonne oli jo tuolloin sama. (Forsblom 1956.) Tämän jälkeen Forsblom kuitenkin siirtyi puhumaan osastoperiaatteesta eikä selvittänyt, miten edellä kuvattu analyysi olisi auttanut eri urkutyyppien arvostelemisessa. Olihan myös romantiikan aikakauden urkujen perusluonne edellä kuvatussa valossa lähes täysin sama kuin antiikin aikaisissa tai uudistusliikkeiden luomissa, vaikka muun muassa dispositioiden ra-

kennustapa olikin erilainen ja urkuihin oli lisätty ”ulkonaiset seikat”, paisutuskaapit. Forsblomin kuvaama perusolemus ydinpillistä ja muiden pillien suhteesta tähän säilyi myös romantiikan aikana.

4.1.2 Taiteen mahdollisuuksista kehittyä, uudistua ja yhtenäistyä

Forsblom pohti myös, mitä termi kehitys tarkoittaa taiteen yhteydessä. Kehitys sanana luo hänen mukaansa mielikuvan siitä, että nykyisyys on parempaa kuin mikään muu aiemmin aikaansaatu. Taiteessa sen sijaan hän katsoi luonnonlakien ja taiteen olemuksen luovan ristiriitoja eri tyylivirtausten välille, mikä on ainoa tapa luoda jotain uutta. Eri sukupolvilla on erilainen elämäkatsomus ja taidefilosofia, joten eri tyylikausien ja sukupolvien tulisi kunnioittaa toisiaan. Taiteen kehittymistä pitäisi katsoa siirtymisenä ajassa eteenpäin, tradition jatkumisena tai siirtymisenä tyylikaudesta toiseen. Termit ”terve kehitys”, ”kehityksen pysähtyminen” ja ”kehityksen eteenpäin tai taaksepäin vieminen” muodostuivat Forsblomin mukaan taiteen yhteydessä tarkoituksettomiksi. (Forsblom 1956.) Vuonna 1950 hän sen sijaan oli paheksunut sitä, ettei Suomessa tehty mitään ”kehityksen seuraamiseksi” eikä hänen mukaansa myöskään ollut enää vara tulla ”kehityksen jäljessä” (Sjuk punkt... 1950). Samoin Toukolassa Forsblom mainitsi eri urkutyyppien arvostelemisen ja niiden arvon punnitsemisen (Forsblom 1956). Tyylikausien tasa-arvoisuuden vuoksi eri aikakausien urkutyyppien arvostelun ja niiden arvon punnitsemisen olisi kuitenkin pitänyt käydä mahdottomaksi. Forsblom ei myöskään ollut tullut huomioineeksi sitä, että tyylikausien lisäksi kulttuurierojen vuoksi myös eri alueilla, kuten Suomessa Keski-Eurooppaan verrattuna, on oma elämäkatsomuksensa ja taidefilosofiansa, vaikka aikakausi olisikin sama. Olisihan Suomessa voitu katsoa myös muun Euroopan olevan ”kehityksen” jäljessä.

Sekä Mårtenson että Forsblom olivat yksimielisiä siitä, ettei 1950-luvun suuntaus urkurakennuksen alalla ollut yhtenäinen. Mårtenson totesi, että koko 30-vuotisen urkujenuudistusliikkeen olemassaolon aikana mielipiteet olivat muuttuneet niin huomattavasti, että oli arveluttavaa esittää varmaa mielipidettä ihanneurkutyyppistä (Vieläkin ”ihanneuruista” 1952). Hänen mukaansa urkurakennuksessa oltiin edelleen jonkinlaisessa kehitysvaiheessa (Mårtenson 1956). Forsblom sen sijaan piti yhtenäisen linjan puuttu-

mista luonnollisena ja myös hyvänä asiana. Perusteluna hän käytti juuri sitä seikkaa, että eri tyylivirtaukset ovat keskenään ristiriitaisia, jolloin niiden välille ei voikaan muodostua yhtenäisyyttä (Forsblom 1956). Loppujen lopuksi oli siis selvää, että kaikista keskusteluista ja yhtenäistämisen pyrkimyksistä huolimatta tiedettiin, ettei yhtenäisyyttä periaatteessa ollut edes mahdollista saavuttaa.

Mårtenson suhtautui kaikkiin uudistuksiin varovaisesti. Jo 1930-luvulla hän varoitteli liian jyrkistä ja teoreettisiin tai ”näennäisen käytännöllisiin” näkökohtiin pohjautuvista ratkaisuksista. Hän piti tärkeänä kaikkien tyyliuuntauksien tyylipuhtauden mahdollisimman hyvää huomioimista. Mårtensonin mukaan barokin ja neobarokin väliin jäävää musiikkiä ei voinut toimia ”barokkiuruilla”, ja siksi niiden hankinnassakaan ei ollut pidetty kiirettä. Tällä perusteella hän katsoi, ettei varovaisuus ollut sama asia kuin jälkeenjääneisyys. (Mårtenson 1933a, 1950c.)

4.1.3 Kysymys kirkkomusiikista

Sekä Mårtenson että Forsblom mainitsivat urkujenuudistuksen liittyvän kirkkomusiikin uudistukseen. Mårtenson sivusi aihetta toteamalla urkujen liturgisen käytön pohdintojen olevan osasy pyrkimykselle suunnitella urut vastaamaan niiden oikeaa luonnetta ja olemusta (Mårtenson 1933a). Samoin Forsblom viittasi urkutaiteen saamiin liturgisiin vaatimuksiin (Forsblom 1956).

Forsblom totesi tiedostavansa, että ”oma aikamme reagoi romantiikkaa vastaan” eikä romantiikan aikakauttakaan saisi aliarvioida. Hän piti Cavaillé-Coll- ja Walcker-uruista sekä Johannes Brahmsin urkomusiikista. Forsblomin mukaan romantiikan tyylipiirteet eivät kuitenkaan olleet sopusoinnussa liturgisten vaatimusten kanssa. Perusteluna hän käytti sitä, etteivät aikakauden suuret säveltäjät juuri olisi osoittaneet kiinnostusta kirkkomusiikkia kohtaan. (Forsblom 1956.) Hän mainitsi myös taakse jääneiden kahden raskaan sodan sekä edessä olevan ydinsodan uhan saaneen 1950-luvun ihmisen kaipaamaan ”jotain kestäväää ja objektiivista”. Sodat saivat ymmärtämään yksilön tajuaman ja tuntemaan merkityksettömyyden, ja pyrittiin oman minän ja tunteiden yläpuolelle, lepoon itsestä. Tässä Forsblomin mukaan barokkimusiikki auttoi parhaiten. (Forsblom 1957.)

4.2 Urkujen rakenne

4.2.1 Koneisto, ilmalaatikot ja osastoperiaate

Kysymys siitä, millaisella koneistolla urut tulisi varustaa, nousi keskustelujen suurimmaksi rakenteeseen liittyvistä eroista. Forsblom puolsi kaikissa yhteyksissä mekaanisen koneiston hyviä ominaisuuksia. Mårtenson puolestaan kannatti yleensä sähköpneumaattista koneistoa, vaikka hän myönsi myös mekaanisen koneiston hyvät ominaisuudet.

Sitä, että mekaaninen koneisto toimii tarkasti ja äänet syttyvät täsmällisesti kosketinta painettaessa, sekä Mårtenson että Forsblom pitivät ehdottoman hyvänä puolena. Mårtenson totesikin sen niiltä osin todetun koneistovaihtoehdoista kaikkein tyydyttävimmäksi (Mårtenson 1950f). Forsblomin mukaan mekaaninen koneisto elävyydessään on verrattavissa pianon ja flyygelin koneistoon. Sen kautta soittajalla on elävä fyysinen yhteys myös venttiileihin, mikä tekee uruista elävän kokonaisuuden. (Forsblom 1956.)

Molemmat pitivät mekaanisen koneiston yhtenä haittana raskasta kosketusta. Mårtenson suosittelikin siksi, että mekaaninen koneisto rakennettaisiin vain pienempiin urkuihin. (Mårtenson 1950c.) ”Pienemmillä” hän tarkoitti 15–20-äänikertaisia ja niitä pienempiä urkuja (Vieläkin ”ihanneuruista” 1952). Forsblom totesi soiton olevan raskasta erityisesti yhdistäjiä käytettäessä. Hänen mukaansa niitä tosin tarvitaan harvoin, jos urkujen dispositio ja sointi ovat hyvät. Hän myös totesi, että mekaaninen koneisto vaatii vain omanlaisensa kosketuksen. Forsblomin mukaan ei myöskään pitänyt vertailla 1950-luvun kevyttä ja tasaista kosketusta vanhojen urkujen jäykkään ja epätasaiseen kosketukseen. (Forsblom 1956.)

Ihanteellisimpana koneistotyypeistä Mårtenson piti kuitenkin sähköpneumaattista koneistoa (Mårtenson 1950c). Tämän koneiston etuna on se, että kosketus on riippumaton soivien äänikertojen määrästä. Samoin Mårtensonin mukaan sähköpneumaattisessa äänen synty on täsmällisyydeltään hyvin lähellä mekaanista koneistoa. (Mårtenson 1950f.) Näistä syistä johtuen hänen mukaansa urut tuli rakentaa sähköpneumaattisiksi, vaikka dispositio olisikin suunniteltu noudattamaan barokkilinjaa (Mårtenson 1950c).

Varsinaisesti sähköpneumaattisen koneiston hyvyyteen tai huonouteen Forsblom ei 1950-luvulla ottanut kantaa. 1990-luvulta hänen muistelmistaan sen sijaan kyllä löytyy maininta teknisesti ja taiteellisesti ala-arvoisista sähköpneumaattisista uruista (Forsblom 1990, 12). Jos mielipide oli ollut sama jo 1950-luvulla, hän ei siis arvostanut sähköpneumaattista koneistoa kovin korkealle.

Forsblom totesi mekaanisilla uruilla olevan kosketuksen elävyyden vuoksi enemmän mahdollisuuksia kuin pneumaattisilla uruilla (Forsblom 1950b). Pneumaattisia urkuja ei tosin Mårtensonkaan kannattanut, koska äänen myöhästymisen vaikeutti rytmistä muotoilua (Mårtenson 1956). Hän arvioikin kaikkien urkureiden olevan yksimielisiä siitä, että pneumatiikka oli aikansa elänyt (Vieläkin ”ihanneuruista” 1952). Sen sijaan pneumaattisten urkujen puolustukseksi Mårtenson totesi, etteivät kaikki kyseisellä koneistolla varustetut urut kuitenkaan olleet romanttisia orkesteriurkuja, vaan niistä löytyi myös barokkijäljitelmiä. Sointivaikutuksensa vuoksi nämä olivat toimineet koko urkujenuudistusliikkeen alkuna, vaikka barokkijäljitellevyys olikin tehty barokin aikaisia äänikeratdispositioita, pillimensuureja sekä raaka-aineiden ja sointivaikutusten selostuksia käyttämällä. Lisäksi äänikertojen intonoinnissa oli käytetty barokin orkesterisoittimia esikuvina. (Mårtenson 1956.) Hän totesi, että toisaalta on olemassa myös mekaanisia urkuja, joiden sointi ja dispositio ovat täysin romanttisia (Mårtenson 1950c).

Koneiston vaikutuksesta sointiin Mårtenson ja Forsblom olivat erimielisiä. Forsblomin mukaan mekaanisen koneiston pehmeämpi venttiililiike on soinnin kannalta edullinen (Forsblom 1956). Sen sijaan Mårtenson katsoi, että dispositiolla ja intonoinnilla on suurempi merkitys: hyvin disponoiduissa ja intonoiduissa pneumaattisissa uruissa on parempi sointi kuin huonosti disponoiduissa ja intonoiduissa mekaanisissa uruissa (Mårtenson 1956). Hänen mukaansa edullisesti sointiin vaikutti myös ilmanpaineen lasku. Pneumaattinen koneisto vaatii koskettimen ja venttiilin pidemmän välimatkan vuoksi toimiakseen korkeamman ilmanpaineen, mikä luo venttiilin aukeamiselle ”räjähtävän” luonteen (Mårtenson 1950f). Sen sijaan matalammalla paineella saavutetaan Mårtensonin mukaan rauhallinen ja pehmeä, mutta samalla täyteläinen ja kantava ääni (Mårtenson 1933a).

Forsblomin mukaan elävä yhteys urkujen eri osien välillä luo uruista elävän kokonaisuuden. Tämä muodostuu koskettimen, venttiilin ja kaikkien samaa kosketinta vastaavien pillien välillä mutkattomasta yhteydestä, jonka listelaatikko mahdollistaa. Forsblomin mukaan myös ääni muodostuu pehmeämmin. Avonaisen pillinjalan avulla saadaan myös äänikerrat sulautumaan toisiinsa. Saman koskettimen pillit ottavat ilman samasta äänikanavasta, mikä luo samanaikaisesti soivien pillien pillinjalkojen välille ilmanvä-
rähätely-yhteyden. Tämäkään ei Forsblomin mukaan ole soinnin kannalta merkityksetöntä. (Forsblom 1956.) Ja juuri instrumentin sointia Forsblom piti perustekijänä (Sjukpunkt... 1950).

Myös Mårtenson totesi, että koska venttiili mekaanisessa listelaatikossa avautuu ja sulkeutuu yhtä nopeasti tai hitaasti kuin kosketin painetaan alas tai vapautetaan, voidaan puhua kosketuksella nyansoinnista (Mårtenson 1950f). Tosin pari vuotta myöhemmin hän haastattelussa mainitsi professori Johannes Biehlen kumonneen fysikaalisilla kokeilla käsityksen, jonka mukaan kosketuksella voisi mekaanisissa uruissa vaikuttaa äänen (Vieläkin ”ihanneuruista” 1952).

Sekä Forsblom että Mårtenson pitivät listelaatikkoa erinomaisena ilmalaatikkona. Forsblomin mukaan se on yksinkertainen ja kaikista luotettavin, koska yhden äänikerran liste vastaa pneumaattisen koneiston noin 56 pientä paljetta (Forsblom 1956). Mårtensonkin totesikin, että listelaatikot ovat voittamattomia äänelle ja soinnille. Tämä huomio oli hänen mukaansa tehty jo 30 vuotta aiemmin, mutta niiden rakentaminen nosti urkujen hintaa eikä niitä sen ajan olosuhteissa ollut aina mahdollista rakentaa. (Mårtenson 1950c.) Toisaalta hänen mukaansa listelaatikon etuja oli myös liioiteltu. Mårtenson odotti kokeilussa olevien koneistojärjestelmien yhdistelmien tuottavan tulosta, ja että joskus keksittäisiin vähintään listelaatikon veroinen tai jopa sitä parempi ilmalaatikko. (Mårtenson 1956.)

Forsblomin mukaan koneistolle on ongelmallista, jos venttiilistä tulee liian syvän äänikanavalaatikon vuoksi liian suuri. Tästä johtuen urut on hänen mukaansa alettu rakentaa osastoperiaatteen mukaan. (Forsblom 1956.) Osastojako kuvastui paitsi dispositiossa, myös sijoittelussa. (Forsblom 1950c.) Jotta urkujen äänivärimateriaalia voitaisiin käyttää mahdollisimman monipuolisesti hyväksi, Forsblomin mukaan se tulisi jakaa eri sor-

mioille, sointipyramideihin sekä ahdasmittaisten, laajamittaisten ja kieliäänikertojen äänikertaryhmiin (Forsblom 1956). Sormioita tulisi olla vähintään kaksi, mieluummin kolme sekä romantiikan musiikkia varten oma ”crescendoverk”, joka ei kuitenkaan tarkoittanut hänen mukaansa rintapillistöä paisutuskaapilla (Forsblom 1950c). Hänen mukaansa osastoperiaate antaa myös parhaan soinnin sekä yhteyden elävän julkisivun ja takana olevien pillistöjen välillä. Forsblomin mukaan osastoperiaate ei ole tulos vain tietyn dispositiotekniikan kuvaamisesta, vaan se on myös seuraus äänikanavalaatikosta. (Forsblom 1956.) Osastoperiaatteen merkitys tulee hänen mukaansa esiin myös Bachin urkusävellysten muotorakenteiden tutkimisessa: muotorakenteesta voi helposti nähdä, että Bach on ajatellut teostensa eri jaksot jaettavaksi eri pillistöille. (Forsblom 1948a).

4.2.2 Dispositio, intonaatio sekä hallinta- ja apulaitteet

1930-luvulla Mårtenson totesi, että äänikertasuunnittelu oli siihen mennessä jo huomattavasti parantunut. Elsassilaisen reformin mukaisesti oli alettu rakentaa urkuja I-sormio pääsormiona, II-sormio säestyssormiona ja III-sormio soolosormiona. Kuitenkin Mårtensonin mukaan I-sormiolle vain kahdeksan- ja nelijalkaisten äänikertojen sijoittaminen oli virhe. Selkeyden ja tarvittavan voiman takaamiseksi olisi hänen mielestään urkuihin pitänyt lisätä yläsävelrikkaita äänikertoja. Paisutuskaapit eivät hänen mukaansa saa aikaan samanlaista sointia, koska ääni ”surkastuu” niiden sulkemisen yhteydessä. Tällöin vasta täysillä uruilla soitettaessa ääni kuulostaa vapautuneelta, kun paisutuskaapit on mahdollista avata. Sen sijaan Mårtensonin mukaan, jos eri sormioiden voimasuhteiden suunnittelu on onnistunut, myös hiljaisemmassa dynamiikassa urkujen ääni voi soida ”vapautuneesti”. 1930-luvulla nousutta uutta tapaa nimetä äänikerrat italialaisittain hän ei kannattanut, koska piti saksankielisiä, historiallisia nimityksiä kuvaavampina. (Mårtenson 1933a.) 1950-luvulla hän totesi dispositioista vain sen, että niihin tuli kiinnittää enemmän huomiota. Toisaalta hän kannatti kuitenkin suomalaista suuntausta panostaa mieluummin laatuun kuin määrään, jos talous oli rajoittavana tekijänä (Mårtenson 1950b).

Forsblomin mukaan uuden, keskusteluihin nostetun urkutyypin kaikki äänikerrat pyrittiin tekemään soinniltaan itsenäisiksi, vaikka samalla ne kuitenkin pyrittiin myös sulaut-

tamaan toisiinsa. Sommittelulla pyrittiin luomaan uudenlaisia sointuja, vaikka ääniker-
tayhdistelmään lisättäisiin heikoin mahdollinen äänikerta. Pneumaattisissa kompromis-
siuruissa tätä ei voi Forsblomin mukaan saavuttaa, koska äänikerrat ovat liian värittä-
miä. Lisäksi niitä on käytettävä niin montaa yhtä aikaa, että sointi muuttuu sameaksi.
(Forsblom 1949b.) Sen sijaan hän ei tarkentanut, oliko vika nimenomaan pneumaatti-
sessa koneistossa vai kompromissiurkujen äänityksessä.

Sekä Mårtenson että Forsblom pitivät intonointia tärkeänä urkurakennuksen osa-
alueena. Forsblomin mukaan intonaatio on yksi tärkeimmistä urkujen ääneen vaikutta-
vista tekijöistä, mutta se oli hänen mukaansa ennen 1950-lukua unohdettu (Sjuk
punkt... 1950). Sen sijaan Mårtensonin mukaan kysymys intonaatiosta jäi keskusteluis-
sa käsittelemättä, koska se hänen mukaansa oli ja tulisi aina olemaan urkurakentajan tai
urkutehtaan ammattisalaisuus (Mårtenson 1950f). Hän kuitenkin totesi, että asiaan tuli
kiinnittää enemmän huomiota eikä vain pneumaattisten vaan myös mekaanisten urkujen
yhteydessä (Mårtenson 1956).

Mårtensonin mukaan uudistusliikkeen huomattavin tekijä oli kuitenkin ollut pillimen-
suureiden muuttaminen (Mårtenson 1950a). Hänen mukaansa mensuureilla on suurempi
merkitys luotaessa ideaali-instrumenttia barokinajan musiikille kuin vaikkapa mekaani-
sella koneistolla (Mårtenson 1950c). Näiden muuttamisella ei toisaalta oltu myöskään
sivuutettu myöhempää urkukirjallisuutta (Mårtenson 1950f). Forsblomkaan ei pitänyt
mensuureita merkityksettöminä mutta ei ottanut asiaan muutoin kantaa. Kritisoidessaan
Suomen urkurakennusta muuten jälkeenjääneisyydestä hän kuitenkin antoi tunnustusta
siitä, että pillimensuureiden osalta kehityksen mukana oli pysytty (Sjuk punkt... 1950).

Urkujen hallinta- ja apulaitteiden merkityksestä Mårtenson ja Forsblom olivat lähes
täysin erimielisiä. Forsblom piti niihin liittyviä kysymyksiä täysin toisarvoisina, koska
katsoi hyvän soinnin tai äänikertavalinnan sopeutumisen disposition ja ”funktiokäsit-
teen” kanssa luovan tilanteen, jossa soittaja ei apulaitteita edes kaipaa (Forsblom 1956).
Sen sijaan Mårtensonin mielipide oli, että urkurille juuri käytännöllisten seikkojen tar-
koituksenmukaisuus on kaikkein tärkeintä. Soittopöydän, yhdistäjien ja muiden yhdis-
telmälaitteiden on oltava sijoitettu tarkoituksenmukaisesti. Samoin äänikertasuunnitel-
massa tulisi ottaa huomioon kaikki eri tyyppiperusteet, jolloin eri aikakausien urkukir-

jallisuutta olisi mahdollista esittää mahdollisimman tyylipuhtaasti. Yhdistäjien tarkoituksenmukaiseen sijoitteluun kuului muun muassa se, ettei Mårtensonin mukaan niitä pitänyt sijoittaa hajalleen kunkin sormion muiden rekisterikoskettimien joukkoon. Niitä oli usein samalla kertaa vaihdettava useampia, jolloin niiden käyttöä vaikeutti huomattavasti se, että ne oli hajasijoitettu. Myöskään säteittäinen jalkio ei saanut Mårtensonilta kannatusta, koska jalkion ahtaampi takaosa vaikeutti muun muassa asteikkojuoksutuksia. Hän kannatti jalkion koskettimien rakentamista yhdensuuntaisiksi toistensa kanssa sormioiden tapaan. (Mårtenson 1933a.)

Vaikka Forsblom ei pitänyt apulaitteita tärkeinä, hän ei kuitenkaan tuominut niiden olemassaoloa häiritsevinä. Pedaalin äänikertojen vapaaryhmitin sai Forsblomilta kannatusta, koska usein rekisteröintiä on muutettava, kun siirrytään sormiolta toiselle. Samoin hän piti myös mixtur- ja kieliäänikertakuoron polkimia käyttökelpoisina, koska yhdellä kertaa saa mukaan mixtur- tai kieliäänikerrat. (Forsblom 1956.) Mårtenson sen sijaan piti tärkeänä myös sitä, ettei soittopöytää rakenneta vain ”positiiviseen suuntaan vaikuttavaksi”, vaan esimerkiksi kieliäänikertojen tai valssin poissulkemismahdollisuus on myös tärkeä (Mårtenson 1933a).

Mårtensonin mukaan barokin aikakaudella dynaamiset muutokset olivat tyyliille vieraita ja sormiovaihdokset toimivat lähinnä kontrastitarkoituksessa. Dispositioista ja soinnista oli tullut tarvittava selkeys eikä myöhempiä äänitehosteita oltu edes kaivattu. Pneumaattikka sen sijaan muutti kosketuksen yhtä kevyeksi äänikertojen määrästä riippumatta ja mahdollisti sen, että soittoteknisiä varusteita voitiin luoda rajattomasti. Tämä kaikki vaikutti myös sävellystyylisiin luomalla uusia ulottuvuuksia subjektiiviselle ilmaisulle. (Mårtenson 1950f.)

4.3 Kysymys urkutyypistä

Mårtenson ja Forsblom olivat yksimielisiä urkurakennuksessa saavutetusta umpikujasta, jonka vuoksi urkujenuudistusta 1900-luvun alussa ryhdyttiin ajamaan. Mårtensonin mukaan Max Regerin musiikki oli kaiken ”subjektiivisen ilmaisun soittoteknisen hienostuneisuuden huippu”, jonka jälkeen kehitys tästä eteenpäin oli mahdotonta (Mårtenson

1950f). Myös Forsblomin mukaan Saksassa urkurakennuksessa ja -taiteessa oli ajauduttu umpikujaan eikä kehitys päässyt jatkumaan, kun johtavina elementteinä olivat subjektiivisuus ja orkesteri-ihanne (Forsblom 1948b). Tästä syystä oli palattava ajassa taaksepäin ja etsittävä uusi lähtökohta (Mårtenson 1950f).

Mårtensonin mukaan barokinaikaisten urkujen 1900-luvun alussa huomattut ansiot olivat koko urkujenuudistusliikkeen alku. Uudistetuista uruista huomattiin tulevan ideaali-instrumentti vanhojen mestareiden tulkitsemiseen. Sen sijaan Suomessa katsottiin, että ilmaisumuotoja tarvitaan muuhunkin kuin vain barokkimusiikkiin. Taloudelliset ja tilankäytölliset syyt toisaalta estivät useampien urkujen rakentamisen, ja siksi katsottiin kompromissin olevan ainoa ratkaisu. (Mårtenson 1950c.) Vanhojen urkujen soinnin mallintamisella ja uusien urkujen teknisten varusteiden säilyttämisellä pyrittiin luomaan uudistusurkutyypin, jolla voitaisiin tyydyttävästi tulkita kaikkien aikakausien musiikkia. (Mårtenson 1950f.) Barokki-, romanttisten ja modernien urkujen välimuodosta syntyi reformi- eli kompromissiurut (Mårtenson 1950c). Sen sijaan Forsblomin mukaan se, mitä kompromissiurut hakevat, on juuri niiden suurin ongelma: kaikki tulee hänen mukaansa tehtyä ikään kuin puoliksi, kun ei kumpaakaan, barokkimusiikkia eikä romanttista musiikkia, voi soittaa tyyliuskollisesti. Forsblom katsoi, että Regeriä on mahdollista soittaa varsinkin suurilla, crescendon mahdollistavilla barokin innoittamilla uruilla, ja vetosi siihen, että Reger oli itsekin sanonut musiikkinsa kuulostavan parhaalta vanhoilla uruilla. (Forsblom 1950a.)

Mielipiteiden vaihdossa Forsblom joutui selventämään, millaista urkutyypin hän pyrki 1950-luvulla tuomaan Suomeen: jonkinlaista barokki- vai kompromissisointia. Forsblom selvensi tarkoittavansa ”uudella ideaali-instrumentilla” uutta urkutyypin, jota hänen mukaansa vain virheellisesti kutsuttiin barokkiuruiksi (Forsblom 1950a). Tämä nimitys oli hänen mukaansa harhaanjohtava, koska hänen kuvaamansa urut eivät olleet paluuta ”historialliseen kauteen, vaan soittimen sisäisimpiin lakeihin”. Niitä saattoi hänen mielestään kutsua myös renessanssiuruiksi tai gootillisiksi, ja lisäksi niissä oli piirteitä myös romantiikan ajan uruista. Suuntaus barokkikauden ihanteisiin oli hänen mukaansa ”esteettinen ja taiteellinen mahdottomuus”, ja hänen mukaansa barokkia sanana tuli käyttää vain oikean barokin yhteydessä. (Forsblom 1956.)

Mårtensonin mukaan kaikilla uudistusliikkeen ”barokkiuruilla” oli suuria ansioita: Bach ja muut vanhat mestarit nousivat uuteen renessanssiin, kun niihin tuli aiemmin tuntematonta raikkautta ja kirkkautta. Näin ne näyttäytyivät täysin uudessa valossa. Samoin neobarokkimusiikki toimi näillä uruilla. Mårtenson ilmaisiikin tyytyväisyytensä Sipooseen rakenteilla olleista ”barokkiuruista”, koska uskoi niillä tulevan olemaan merkittävä vaikutus Suomen urkukulttuurille ja myös käsitykselle barokkimusiikista. Kuitenkin Mårtensonin mukaan barokin ja neobarokin välissä sävelletty musiikki aiheutti ongelman. Esimerkiksi Max Regerin subjektiivisen musiikin Mårtenson ei voinut uskoa toimivan puhtailla barokkiuruilla. (Mårtenson 1950c.) Varsinaisesti hänen kannanottonsa tässä kohtaa ei siis koskenut Forsblomin ajamaa ”uutta ideaalia”, jossa Forsblomin mukaan oli kuitenkin piirteitä myös romantiikan ajan uruista. Sen sijaan uusi ideaali ei todennäköisesti varsinkaan mekaanisen koneistonsa vuoksi ollut Mårtensonin mukaan ainakaan suuremmissa uruissa toimiva ratkaisu, koska kosketus on niin raskas (ks. luku 4.2.1).

Kirkkomusiikkilehdessä Mårtenson esitteli Walter Kwasnikin teoksen *Die Orgel der Neuzeit*. Hän ei varsinaisesti ottanut kantaa puolesta tai vastaan, mutta nimesi artikkelin ”Muuan nykyaikaisia urkuja käsittelevä mielenkiintoinen erikoisteos” ja totesi lopuksi sen tarjoavan ajattelemisen aihetta kaikille osapuolille. Tässä hän mainitsee Kwasnikin esittelemät universaaliurut, jotka kompromissiurkujen tapaan oli tarkoitettu kaikkien tyylikausien tarpeisiin. Näissä yksittäisten äänikertojen intonointiin ja niiden luomaan soinnilliseen kokonaisuuteen oli kiinnitetty enemmän huomiota. Artikkelissa todetaan: ”Jos olisi ymmärretty jo alusta lähtien äänittää kompromissiurut barokkiperiaatteiden mukaisesti, olisi käytettävissä ollut urut, jotka soinnillisessa katsannossa olisivat voineet tyydyttää useimpia asiasta kiinnostuneita.” (Mårtenson 1952a.) Kirjoitustavasta voisi päätellä Mårtensonin kannattaneen näiden universaaliurkujen kokeilua.

4.4 Musiikin elävöittämisen vastuukysymys

Kysymys, onko esitettävän musiikin saaminen ”eläväksi” riippuvaisempi uruista vai urkurista, aiheutti mielipide-eroja. Kysymys nousi keskustelussa esille heti alkajaisiksi, kun Viderø oli perunut konserttinsa.

Forsblom kannatti mekaanista koneistoa. Sen vastustajille hän totesi, että mekaanisen koneiston elävyys ”kasvattaa soittajaa, mutta sen salaisuudet eivät ilmene parin päivän soiton jälkeen” (Forsblom 1956). Mårtenson puolestaan piti soiton elävyyttä enemmän urkurin kuin urkujen asiana. Hänen mielestään pneumaattisiinkin urkuihin saa eloa ja ilmettä, jos urkuri on taitava ja lahjakas. Sitä vastoin ”hengestä köyhä urkuri soittaa kuivasti ja elottomasti myös mekaanisilla uruilla”. (Mårtenson 1956.) Hänen mukaansa musiikissa vaikuttaa aina myös soittajan taiteellinen ja mentaalinen kyky sekä taiteilijan luovuus. Merkitys esitykselle tulee näin tunneilmaustekijöistä (Mårtenson 1950f). Forsblomin mukaan Albert Schweitzer oli osittain pyrkinyt tyylipuhtauteen, mutta ei ollut vienyt tätä loppuun asti pelätessään vain historiallisesti perusteltua, toisin sanoen kuollutta esitystä. Forsblomin mukaan tämä pelko oli kuitenkin osoittautunut vääräksi. Hänen mielestään vain sellaiselle, jolle musiikki on vain subjektiivista tunteitten kuohua, tyylipuhdas esitys on kuollutta. Sen sijaan kuulijalle, ”jolle jo musiikki itsessään puhuu voimakasta kieltään ilman että siitä tehdään enemmän kuin mitä se on, sellaiselle kuulijalle on Bachin musiikki yksinkertaisessa ja luonnollisessa alkukahmossaan esitettynä elävämpi ja rikkaampi kuin on osannut odottaakaan.” Hänen mukaansa kuulijoiden maku oli pilattu erilaisin tehokeinoin, jolloin heidän oli vaikea nähdä musiikin luonnollisia arvoja. (Forsblom 1948c.)

Viderø'n konsertin peruuntumiseen viitaten Mårtenson totesi, että barokkiurut ovat tietysti helpoin tapa saavuttaa vaikuttavin sointi, kun saa istua ”valmiiksi katettuun pöytäan” mitä tulee disposition. Siinä mielessä barokkiurut olivat hänen mielestään vähiten ongelmallinen ja kaikista kiitollisin konsertti-instrumentti Bachin ja tämän edeltäjien musiikkia soittaessa. Jos halusi päästä niin vähällä kuin mahdollista, olivat barokkiurut Mårtensonin mielestä ratkaisu. Hän totesi kuitenkin, ettei ollut itse kokenut niin suuria ongelmia suomalaisten urkujen parissa, että olisi ollut valmis luovuttamaan. Hänen mukaansa niiden mahdollistamien sointiyhdistelmien tutkiminen ja sopivan löytäminen voi viedä kuukausia, vuosia tai koko elämän, mutta juuri se oli asia, joka Mårtensonin mukaan teki urkujensoitosta niin mielenkiintoista. (Mårtenson 1950c.)

Forsblom sen sijaan katsoi, että ”uudella urkuideaalilla” oli helpompi rekisteröidä vain kaikkien äänikertojen sopiessa hyvin yhteen, mikä taas oli riippuvainen instrumentin

soinnillisesta paremmuudesta. Soittajalle asia ei ollut sen helpompi, koska joka tapauksessa oli tunnettava kunkin säveltäjän historiallisia oloja ja valittava äänikerrat sen mukaan. Forsblom ei uskonut asiaa tekevän mielenkiintoisemmaksi, jos joutui työskentelemään uruilla, joiden kuulokuva ei ollut toivotunlainen. (Forsblom 1950a.) Hän oli vakuuttunut siitä, että urkurit, jotka mieluiten työskentelivät uudella ideaalistrumentilla, joutuivat tekemään valinnan suomalaisen instrumentin äärellä, luopuivatko konsertista vai antoivatko ohjelmastaan vääränlaisen kuvan (Sjuk punkt... 1950). Forsblom kirjoitti Mårtenssonille odottavansa keskustelua tämän kanssa Sipoon uusien urkujen äärellä (Forsblom 1950a). Tähän Mårtensson vastasi kiittämällä entistä oppilastaan tämän viisauden sanoista sekä odotetusta keskustelusta, jolla Forsblom halusi ilahduttaa häntä (Mårtensson 1950e).

5 Loppu hyvin, kaikki hyvin?

5.1 Tyylipuhtauskysymys

Urkuri Venni Kuosma oli tutustunut Lyypekissä 1929 barokkityylisiin uusiin urkuihin. Hänen mukaansa urut olivat kyllä olleet mielenkiintoiset, mutta Franckin, Regerin ja Duprén musiikki jäisi niillä elottomaksi (Pajamo & Tuppurainen 2004, 394). Vuoden 1950 väittelyssä nousikin taas esiin kysymys siitä, miten barokkimusiikkia silmälläpitäen rakennetuilla uruilla voi soittaa romantiikan ajan musiikkia tyylipuhtaasti. Jotta kaikki tyylikaudet tulisivat huomioiduksi, kannatusta saivat kompromissiurut. (Lindroos 1950.)

Forsblom totesi Max Regerin musiikin tulkinnan barokkisuuntautuneilla uruilla olevan täysin mahdollista. Hän vetosi siihen, että Reger olisi itsekin sanonut musiikkinsa kuulostavan parhaalta vanhoilla uruilla. (Forsblom 1950a). Myös Geo Böckerman katsoi, että täsmällinen aluke urkujen äänessä ja äänen selkeys myös täysillä uruilla soitettaessa saisi Regerin sameasti kirjoitetun satsin soimaan selkeästi (Böckerman 1950). Sen sijaan Mårtensonin Diplomiurkurien kerhon illanvietossa pitämän esitelmän mukaan Reger itse oli sanonut: ”Nykyaikaiset urkumme ovat sellaisia, että niille todellakin voi kirjoittaa jotakin. Mitä vaatikaan Bach meidän käsityksemme mukaan epätäydellisiltä uruiltaan. Jäisimmekö sitten me – joilla on käytettävissämme tämä ihmeellinen nykyaikainen soitin – polkemaan paikallemme!” (Mårtenson 1952b.) Tuon lausunnon valossa Reger siis piti juuri oman aikansa instrumenttia parhaana ja sointia oikeanlaisena. Hän ilmeisestikin kirjoitti musiikkinsa oman aikakautensa uruille.

Kompromissiuuruista Forsblom oli todennut, että niillä kaikki tuli tehtyä ikään kuin puoliksi (Forsblom 1950a). Siksi Jouko Kunnas kysyikin häneltä, miten uudella urkuideaalilla tulkittaisiin Max Regerin musiikkia ilman puolinaisuuden tunnun leimaa, joka Forsblomia tuntui vaivaavan soitettaessa pneumaattisilla uruilla Johann Sebastian Bachin musiikkia (Kunnas 1950a). Forsblom esitti ratkaisuksi ”crescendoverkin”. Tällä hän ei tarkoittanut paisutuskaappiin sijoitettua rintapillistöä, mutta jätti sen sijaan tarkentamatta, mitä hän sillä lopulta tarkoitti. (Forsblom 1950c.) Harald Andersén puoles-

taan totesi, että vaikka koneisto muuten oli mekaaninen, rekisteröinti voisi hyvin olla pneumaattinen tai sähköpneumaattinen. Tähän liittämällä vapaat yhdistimet ja tehokkaan paisutuskaapin ei Andersénin mukaan Regerin musiikin esittämiseen kaivattu muuta. Koneiston mekaniikalla ei hänen mukaansa ollut tyylin kannalta merkitystä. (Andersén 1950b.) Jouko Kunnas puolestaan katsoi näidenkin olevan kompromissuurut, jotka siis uudistajatkin ilmeisesti totesivat ainoaksi ratkaisuksi urkuongelmaan (Kunnas 1950c).

Aiemmin Forsblomkin oli todennut, ettei romantiikan sävellyksiä voinut uudella ideaalilla esittää täysin tyylipuhtaasti toisenlaisen soinnin vuoksi. Hänen arvionsa kuitenkin oli, että musiikkimaku oli muuttunut niin, ettei kukaan enää olisi ymmärtänyt romanttisten sävellysten esittämistä orkesteriuruilla. (Forsblom 1949b.) Hänen ensikonserttinsa Reger-tulkintaa kuvattiin tietoisesti viileäksi eikä siinä kuulu tavanomaista romanttista pursuavuutta (Pajamo & Tuppurainen 2004, 491). Forsblom ei ollut pitänyt Karl Strauben myöhäisromanttisesta Bach-tulkinnasta, mutta tämän myöhäisromanttisen Reger-tulkinnan voisi varmasti ajatella olleen niin lähellä tyylipuhtautta kuin se vain on mahdollista. Straube oli tuntenut Regerin henkilökohtaisesti ja ollut tämän kanssa myös ilmeisesti varsin läheinen (Mårtenson 1954). Kuitenkin Forsblom oli pyrkinyt myöhäisromanttisesta tavasta pois myös Regerin kohdalla. Muun muassa Toukolan urkupäivien alustuksessaan Forsblom pyrki luomaan mielikuvan siitä, että hän piti kaikkia tyylikausia tasavertaisina. Pohdittavaksi kuitenkin jää, miten tärkeänä Forsblom Regerin ja muiden romantiikan aikakauden säveltäjien musiikin tyylipuhdasta esittämistä lopulta edes piti.

Keskusteluissa käytettiin usein termiä barokkiurut, joiden yhteydessä kuitenkin viitattiin jatkuvasti lähinnä Bachin musiikkiin. Joko ajatuksena oli siis luoda ihanteelliset urut lähinnä Bachin musiikkia varten, tai ei aina muistettu ottaa huomioon, että barokin aikakaudella urkurakennuksessa oli vielä kansallisiakin ominaispiirteitä, kuten espanjalaisten värikkäät kieliäänikerrat. Siten keskusteluiden ”barokkiurut” olisivat olleet kompromissisoitin, vaikka ei olisi puhuttu kuin barokkimusiikin soveltuvuudesta niille. Forsblomkin kyllä tiedosti asian, koska mainitsi, että on mahdotonta rakentaa urkuja, joihin sisältyisi paitsi jokaisen aikakauden myös jokaisen maan urkutyyppien erityispiirtei-

tä (Forsblom 1949a). Samoin Aarne Wegelius totesi, että ”olisi lyhytnäköistä käyttää sen [soittimen] suunnittelussa vain jollakin pienellä alueella (esim. jossakin Pohjois-Saksan kolkassa) ja jonakin määrättyä ajankohtana (esim. vain 1600-luvulla) tunnettuja (...) rakennustapoja”. Hän piti tärkeänä, että uruilla tuli voida esittää kaikkea urkumusiikkia mahdollisimman tyylipuhtaasti. (Wegelius 1956.)

Väittelyssä kyseenalaistettiin myös se, millaisille uruille Johann Sebastian Bach oli teoksensa kirjoittanut. Kysymykseksi nousi Bach-tutkija Karl Matthaein lausunto, jonka mukaan Bach sävelsi ja piti esikuvanaan tuhansien mahdollisuuksien urkuja (Kangasalan Urkutehdas 1950). Forsblomin mukaan Bach oli tarkoittanut oman aikansa urkuja, joissa oli mekaaninen koneisto. Mekaanisessa koneistossa tuhannet mahdollisuudet muodostuvat Forsblomin mukaan siitä, että ääneen voi vaikuttaa kosketuksella. Lisäksi sävellysmuotojen tutkimus paljasti Bachin säveltäneen juuri oman aikansa uruille. Hän ei pitänyt mahdollisena, että Bachin tarkoittamat tuhannet mahdollisuudet olisivat tarkoittaneet kaikkia uudenaikaisia apulaitteita. (Forsblom 1950b.) Aiemmin Forsblom oli todennut, että jos Bach olisi elänyt sata vuotta myöhemmin, hän olisi käyttänyt orkesteriurkuja. Koska hän kuitenkin eli barokkiaikana, hänen oli Forsblomin mukaan täytynyt säveltää ja soittaa kuin barokkimestari. (Forsblom 1948c). Sille, että kaikissa vanhoissa uruissa oli mekaaninen koneisto, Mårtenson esitti kuitenkin yksinkertaiseksi syyksi sen, ettei mitään muita systeemejä ollut edes vielä keksitty (Mårtenson 1950f).

Tähän keskusteluun nostettiin näkökulma, jonka mukaan voidaan pohtia, sävelsikö Bach juuri oman aikansa mekaanisille uruille. Näkemyksen mukaan Bach saattoi myös säveltää uruille, joita ei barokin aikakaudella ollut edes osattu ajatella tai joita ylipäättään ei edes ole mahdollista rakentaa. (Bleu 1950.) Bachin sanottiin suhtautuneen ”kaikkeen uuteen ja arvokkaaseen” myötämielisesti (Wegelius 1935a). Sävelsihän Bach myös ”hyvälle viritykselle” (Das wohltemperierte Klavier), mikä on joskus tulkittu tarkoittamaan tasavireistä viritysjärjestelmää, joka ei vielä Bachin omalla aikakaudella ollut yleisessä käytössä. Bachin sanottiin suosineen tasavireistä viritysjärjestelmää, vaikka urkurakentajat eivät suostuneet sitä käyttämään kvinttiäänikertojen ja mikstuurojen huonomman sopeutumisen vuoksi (Wegelius 1956). Kysymykseen siitä, olivatko

nämä tuhansien mahdollisuuksien urut mahdollisesti Bachin mielikuvissa elättelemät, eivät Forsblom ja Mårtenson ottaneet kantaa.

Pentti Pellon mukaan sekä Gottfried Silbermannin keskisaksalaista urkutyyppiä että pohjoissaksalaisia werk-urkuja on pidetty ihanteellisena Bachin musiikille. Pelto toteaa, että Bachin varhaiset teokset liittyvät eri soitinhanteeseen kuin myöhemmät ja myös sävellystyyppi vaikuttaa siihen, mitkä urut kulloinkin ovat ihanteelliset. (Pelto 1990, 17–18.) Karl Straube oli tehnyt Bach-editionsa romanttistyylisten, nopeat rekisterivaihdokset mahdollistavien Sauer-urkujen ääressä. Enzo Forsblomkin, vaikka kritisoi Strauben tulkintoja, piti niitä kuitenkin nerokkaina, koska mikään Strauben tulkinnoissa ei ollut vastoin musikaalisuutta. (Forsblom 1996, 16.) Soitettuaan César Franckin koraa- lin Sipoon tuoreilla ”barokkiuruilla” Forsblom oli saanut palautteeksi, ettei se ollut Franckia. Forsblomin kanta oli: ”Jos musiikki on hyvää ja urkujen sointi hyvä, niin soivassa lopputuloksessa ei ole mitään vikaa, lukuun ottamatta tyylistä” (Forsblom 1996, 24). Forsblom jätti kuitenkin huomioimatta tulkitsijan vaikutuksen lopputulokseen. Hänen ajatusmallinsa mukaanhan Straubenkin tekemien tulkintojen olisi siis pitänyt toimia, kun soittajan tulkinnalla ei ollut lopputuloksen kannalta merkitystä. Koska Bachin musiikki oli hyvää, sen olisi tullut toimia hyväsointisilla uruilla myös Strauben editiosta soitettuna.

5.2 Kenen leipää syöt, sille urkuja soitat

Mårtensonin mukaan barokin aikakaudella urkumusiikki oli herättänyt enemmän kiinnostusta. Tämä johtui hänen mukaansa paitsi yksinomaan uruille luonteenomaisesta sointivaikutuksensa, myös siitä, ettei nykyaikaisia suuria orkestereita vielä tunnettu. Johdetaan asemaan päässyt orkesterimusiikki on peräisin myöhemmiltä ajoilta, ja Bachkin oli joutunut tyytymään pieniin, vaatimattomiin orkestereihin. Mårtenson totesi myös, että ”meidän aikanamme asenne ja tarve musiikkiin eivät myöskään ole sama kuin satoja vuosia sitten”, eikä barokkimusiikki yksistään voi miellyttää nykyajan yleisöä. (Mårtenson 1950f.) Sen sijaan Forsblomin mukaan taakse jääneet sodat ja edessä oleva ydinsodan uhka olivat saaneet ihmiset 1950-luvulla ymmärtämään, miten yksilön tajuamalla ja tuntemalla on lopulta hyvin vähän merkitystä. Haluttiin oman minän ja omien tuntei-

den yläpuolelle, lepoon itsestä. Tilalle haluttiin kestävyyttä ja objektiivisuutta, missä barokkimusiikki Forsblomin mukaan toimi apuna. (Forsblom 1957.) Mikä sitten oli aikakauden yleinen mielipide? Se saattoi olla yhtä jakautunut kuin Mårtensonin ja Forsblominkin kannat. Tästä taas seuraa kysymys, kumpaa mielipidettä urkurakennuksessa tulisi palvella.

Gösta Strähle piti tärkeänä muistaa se, kenelle urut hankitaan, kenen kustantamat ne ovat ja mihin tarkoitukseen niitä halutaan käyttää. Hänen mielestään oli väärin, jos urkurakennussuunnitelmat tehtiin vain ”yksilöllisiä haluja ja harrastuksia” ajatellen. (Strähle 1956b.)

Strählen mukaan usein kuuli ”arvosteltavan varsinaisessa urkusoitossa ja urkurekistree-rauksessa ilmennyt ”akateemista jäykkyyttä” ja ”toivottavan urkuesityksiin enemmän sydämellisyyttä ja eläytymistä esitettävän sävellyksen sisältöön” (Strähle 1956b). Samoin Bachin musiikin kohdalla hän pohti tyylipuhtauskysymyksiä ja ylipäätään historiallista lähestymistapaa musiikkiin. Hän kysyi, ”onko tällaisella esityksellä muuta kuin historiallista merkitystä, josta soitosta siis kuulemme, että juuri näin on Bach itse soittanut aikansa uruilla sävellyksensä” ja ”onko nykyaikaisen ihmisen siirrettävä musiikaalinen elämänsä barokkikauden askeettisuuteen ja tyydyttäisikö se meitä ja musiikillista janoamme ja vaihtelunhaluamme”. (Strähle 1951.)

Paavo Salmi totesi sekä urkukannan että urkusoittotaidon kehittyneen 1956 mennessä, mutta sen sijaan yleisön kiinnostuksen pysyneen edelleen pienenä. Hänen mukaansa suuri yleisö osasi ihailla urkujen ”vienoja ääniä” tai niiden ”valtavaa pauhua”. Sen sijaan hänen mielestään taiteellisesti ja teknillisesti hallittu, arvokas urkuteos ei jaksanut kiinnostaa yleisöä. Salmi piti tärkeänä, että kuulijakuntaa kasvatetaan, mutta piti tehtävää myös vaikeana, koska musiikillinen sivistys oli lähes olematonta ja myös riippumattonta yleissivistyksestä. Hän piti tärkeänä, että seurakuntalaisten makua pyrittäisiin kehittämään, mutta moitti samalla, että kirkkoon oli tuotu ”laatunsa” vuoksi sinne sopimattomia musiikkia. (Salmi 1956.) Urkuteoksen arvokkuutta, musiikin laatua tai kirkkoon sopimattomuutta hän ei kuitenkaan tarkemmin määritellyt.

Gösta Strählen mukaan suurin osa kirkkokansasta eikä ”sivistyneistöstäkään” ymmärtänyt tarjottua barokkimusiikkia omanaan tai ainakaan ainoana kelvollisena. Hän ei katsonut perustavansa mielipidettään suuren yleisön maun mukaan, vaan sanoi seikan painavan ”ajattelemaan pintaa syvemmälle”. Strählen mukaan oltiin menossa kohti ”korkeakirkkollisuutta”, jonka jumalanpalvelussoitto ei houkuttanut seurakuntalaisia jumalanpalvelukseen. (Strähle 1956b.) Pertti Tulenheimo allekirjoitti sen, että oli muistettava, kenelle urkuja rakennetaan. Hänen mukaansa kirkkomuusikoiden tehtävä oli tehdä kasvatustyötä, joka on sekä hidasta että epäkiitollista. Tätä ei voinut tehdä väkisin vaan vähän kerrassaan ja muun ohessa. (Tulenheimo 1956.)

5.3 Urkurakennusliikehdinnän heijastuksia 1990-luvun taustapeilissä

5.3.1 1940–1950-lukujen urkujenuudistus Forsblomin muistojen valossa

Enzio Forsblom palasi 1990-luvulla esseetyyppisissä muistelmissa 1940–1950-lukujen tapahtumiin. Hän muisteli sekä opintojaan että urkujenuudistusliikkeen tuontia Suomeen. Samoin hän viittasi siihen, miten sota vaikutti hänen ajatuksiinsa urkutaiteesta. Elis Mårtenson kuoli 1957 uudistusvaiheen ollessa vielä käynnissä, eikä häneltä siten jäänyt muistelmia kertomaan, miten liikkeen vaiheet hänen näkemyksensä mukaan kuljivat. Samoin sanallisesti käytyjä väittelyitä ei ole enää mahdollista saada tutkimusaineistoksi. Mårtensonin puolustuksena toimivat vain 1950-luvun kirjoitukset.

Sodat vaikuttivat Forsblomiin syvästi. Hänen mukaansa sotakokemukset, muun muassa läheisten ihmisten kaatuminen rintamalla, vakavoittivat ja muuttivat hänen taidekäsitystään. Hän katsoi, ettei taide ole ”viihdettä eikä norsunluutornissa istumista, vaan että se on yhtä läheistä todellisuutta kuin elämä ja kuolema”. Tämä johti hänet pohtimaan urkutaiteen kysymyksiä, kuten millainen on hyvä soitin tai esittämissä, tai ”miten Bachia pitäisi soittaa, jos haluaa antaa kuulijoille jotakin kissankultaa parempaa”. (Forsblom 1990, 13.)

Opiskeluajoiltaan Forsblom muisti olleensa Mårtensonin torstai-iltojen viimeinen oppilas. Turhautuneena Forsblom kertoi jättäneensä toisinaan menemättä tunnille, koska

ainoat hänen saamansa kommentit soitosta olivat soittaa vielä kerran tai vähän nopeammin. (Mt., 13.) Toisaalta hän kuitenkin kuvasi Mårtensonin siirtävän Straubelta saamiaan oppeja suoraan eteenpäin ilman omia tulkintoja, joita hän ei toteamuksen ”det där går inte” myötä antanut myöskään oppilaan tehdä (mt., 15).

Forsblom myönsi tunteneensa syyllisyyttä annettuaan opettajansa odotella turhaan. Sovatavuodet olivat velvoittaneet kaikki kohteliaaseen käytökseen ja velvollisuuksien täyttämiseen. Opettajat katsottiin myös auktoriteeteiksi, joita tuli kunnioittaa, ja joiden katsottiin olevan aina oikeassa. Mårtenson ei kuitenkaan Forsblomin mukaan koskaan kommentoinut poissaoloja. (Mt., 13.) Mårtensonia kuvattiinkin hänen 50-vuotissyntymäpäivänsä kunniaksi kirjoitetussa artikkelissa taitavaksi ja sympaattiseksi pedagogiksi, joka oli saavuttanut oppilaidensa jakamattoman kunnioituksen ja ihailun (Elis Mårtenson 50-vuotias 1940). Syntymäpäivien kunniaksi kirjoitetussa artikkelissa asiaan katsottiin varmasti kuuluvan vähän ylistäväkin sävyn, mutta tuskin Mårtenson olisi saavuttanut jo 30-vuotiaana johtavan urkurin asemaansa ilman hyviä pedagogisia taitoja.

1950-luvun urkurakennusväittelyyn liittyen Forsblom totesi olleensa 30-vuotiaana 30 vuotta liian nuori vakavasti otettavaksi. Aikakaudella vanhemmilla ihmisillä katsottiin olevan kokemusta, ja heidän katsottiin olevan aina oikeassa. Forsblom kertoi myös eräillä illallisilla Mårtensonin tuominneen hänet syypääksi koko polemiikkiin. (Forsblom 1996, 23–24.) Ajan lehtikirjoitukset eivät tätä kuitenkaan voi todistaa. Ainoa suora viittaus Forsblomin syypääksi katsomiseen on se, kun hän itse arvelee Jouko Kunnaksen pitävän häntä syntipukkina, koska hän on esittänyt eriäviä mielipiteitä (Forsblom 1950c). Sen sijaan mikään ei voi todistaa, että suullisissa keskusteluissa syytöksiä ei olisi heitelty puolin ja toisin. Mårtensonin kirjoituksista Jouko Kunnas totesi niiden olevan täysin asiallisia ja oikeutetta itsepuolustusta (Kunnas 1950a).

Enzio Forsblomin mukaan Elis Mårtenson oli ”purematta niellyt” Karl Strauben tulkinnat eikä hyväksynyt oppilaaltaankaan omia tulkintoja (Forsblom 1996, 15). Toisaalta hänen väitöskirjastaan saama palaute antaa samansuuntaisen lausunnon häntä itseään vastaan. Väitöksessään hän analysoi Karl Strauben, Albert Schweitzerin, Marcel Duprén ja Finn Viderøn tulkintoja, ja analyysillä pyrki osoittamaan, miten Bachin musiikkia tuli

soittaa. Palautteen mukaan työssä Viderøn tulkinta katsottiin ainoaksi oikeaksi ja kaikki muu suhteutettiin siihen. (Mt., 25.)

Jotkut toisaalta myös näkivät (tai kuulivat) avarakatseisuutta Mårtensonin soitossa. Erkki Tuppuraisen mukaan Arvo Laitinen kehui eräässä konserttiarvostelussaan Mårtensonia siitä, ”ettei hän koskaan tahdo sanoa viimeistä sanaa taiteessaan” eikä hän jää ”lepäämään laakereillaan” (Tuppurainen 1980, 34). Mårtenson itsekin urkurakennuksesta kirjoittaessaan osoitti avarakatseisuutta: hän kannatti kyllä ensisijaisesti kotimaista tehdasta, mutta samalla piti kuitenkin tärkeänä pitää yhteyksiä myös muualle maailmaan. Hänen mukaansa ulkomaiset urut ”ovat aina vaikuttaneet kuin raikas tuulahdus suuresta maailmasta” ja myös nostaneet Suomen urkukulttuurin tasoa. (Mårtenson 1933a.)

Forsblom totesi Mårtensonin urkuväittelyssä vedonneen paljon muiden asiantuntijoiden mielipiteisiin jättäytyen samalla itse taka-alalle (Forsblom 1996, 21). Mutta niin hän teki itsekin esittäessään mielipiteensä tuhansien mahdollisuuksien uruista: hän mainitsi Albert Schweitzerin esittäneen vakuuttavasti (teoksessa ”Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst” 1906), mitä mekaanisilla uruilla on tarjottavanaan (Forsblom 1950b). Kaikki kolme hänen soinnille tärkeimpinä pitämistään seikoista, mekaaninen koneisto, listelaatikko ja osastoperiaate, olivat Albert Schweitzerin esittämiä näkemyksiä (Forsblom 1948b, 1948c).

Myöskään Forsblom ei lopulta tuntunut pitävän kompromissientekoa huonoimpana vaihtoehtona, kun ajateltiin taiteen monipuolisuutta ja kiinnostavuutta. Hän mainitsee, että muut urkurit alkoivat vähitellen jäljitellä hänen uudistuspyrkimyksiään, vaikka hänen mukaansa useampi tyyli olisi ollut parempi (Forsblom 1996, 27). Forsblomin itsensä mukaan hän ei tietoisesti pyrkinyt muuttamaan urkurakennuksen suuntaa, mutta teki niin kuin hänestä tuntui oikealta. Hänen mukaansa aiemmat vastustajat, muun muassa Kangasalan Urkutehtaan Pertti Tulenheimo, muuttivat suuntaa. (Mt., 26.) Mutta muuttiko Tulenheimo suuntaansa siksi, että hän olisi katsonut ”uuden ideaalin” olleen paras? Toukolan urkupäivillä omassa alustuksessaan Tulenheimo peräänkuulutti sitä, että urkuteollisuus on aina pyrkinyt palvelemaan urkureita ja seurakuntia ja halusikin Toukolassa saada selville sen, mitä urkurit haluavat (Tulenheimo 1956). 1950-luvun jälkeen ei ollut jäljellä ainakaan ”kovaäänisempiä” urkureita muualta kuin uudistusliikkeen parista.

Venni Kuosma oli kuollut 1953, Elis Mårtenson ja Aarne Wegelius molemmat 1957 (Urponen 2006). Joka tapauksessa Forsblom oli 1990-luvulla tullut lopputulokseen, jonka mukaan monista 1950–70-luvun uruista oli lopulta tullut täysin epäonnistuneita (Forsblom 1996, 27).

5.3.2 Muutettu alustus

Koska monista 1950–70-lukujen uruista tuli Forsblomin mukaan lopulta täysin epäonnistuneita, oliko se hänen syynsä muuttaa alkuperäistä Toukolan urkupäivien alustustaan? Vai totesiko hän itsekin siinä ilmenneet ristiriitaisuudet? 1990 Enzo Forsblom julkaisi vanhoja kirjoituksiaan, esitelmiään ja puheenvuorojaan kokoelmassa Panin huihu. Tähän sisältyy myös Forsblomin 1956 urkupäivillä pitämä alustus. Alussa viitataan *Kirkkomusiikkilehden* numeroon 5/1956, jossa alustus alun perin julkaistiinkin. Sen sijaan näitä kahta verratessa huomaa alustuksen sisällön kokeneen muutoksia.

Listelaatikkoa ja mekaanista koneistoa käsittelevä osuus oli muuttunut varsin huomattavasti. Alun perin Forsblom kiitteli listejärjestelmän yksinkertaisuutta ja totesi sen siksi toimivan luotettavimmin (Forsblom 1956). Sen sijaan myöhemmin luotettavimmin oli tasaantunut ilmaisuun luotettavasti. Forsblom oli myös jättänyt pois osuuden, jossa hän mainitsi listelaatikon käytön lisääntyneen 1950-luvulla sen monien etujen takia, ja että uudet listelaatikot olivat vanhoja parempia, koska niiden kehittämiseen oli voitu käyttää uutta tekniikkaa ja aiemmin tuntemattomia materiaaleja. Mekaanisen koneiston osuudesta oli jäänyt sen etujen perusteluista pois kohta, jonka mukaan vanhojen urkujen jäykkä ja epätasainen kosketus ei ollut verrattavissa uuteen kevyeen ja tasaiseen – tämä oli poistettu kahdestakin eri kohdasta. Niin ikään hän oli jättänyt pois osuuden, jonka mukaan mekaaninen koneisto antoi soittajalle mahdollisuuden vaikuttaa venttiililiikkeen, joka oli mekaanisessa koneistossa pehmeämpi ja siten edullisempi soinnille ja että se oli ainoa, joka oli yhtä elävä kuin pianon tai flyygelin koneisto. (Forsblom 1990, 36; 1956.) Oliko Forsblomin suhtautuminen mekaaniseen koneistoon ja listelaatikkoon tasaantunut vuosien saatossa? Sähköpneumaattisia urkuja Forsblom piti tosin vielä 1990-luvullakin ”teknisesti ja taiteellisesti ala-arvoisina” (Forsblom 1990, 12). Sen sijaan hän

ei varovaisesti arvioiden tuntunut enää pitävän mekaanista koneistoa aivan niin yliver-
taisena kuin 1950-luvulla.

Forsblom oli 1956 maininnut apulaitteiden olevan sointiin ja koneistoon verrattuna tois-
arvoisia seikkoja. Hän oli arvioinut niihin liittyvien ongelmien ratkeavan useammalla
tavalla, mutta ei pitänyt niiden olemassaoloa häiritsevänä. Hän oli myös pitänyt jalkion
äänikertoja varten olevaa vapaata kombinaatiota jopa välttämättömänä, koska sor-
miovaihdoksissa pedaalin rekisteröintiä oli usein muutettava. (Forsblom 1956.) Nämä
kaikki neljä seikkaa olivat 1990-luvun versiosta jääneet pois (Forsblom 1990, 36).

1956 Forsblom pohti romantiikan tyylikauden tasa-arvoa kaikkiin muihin nähden. Kos-
ka hän katsoi kaikkien tyylikausien olevan tasa-arvoisia, ei romantiikkaakaan voinut
pitää muita huonompana. Sen sijaan hän katsoi kuitenkin, etteivät tyylipiirteet romanti-
kan aikakaudella olleet sopusoinnussa urkutaiteen eivätkä liturgisten vaatimusten kans-
sa. Romantiikan aikakauden säveltäjät esimerkiksi 1950-luvun säveltäjistä poiketen
eivät olleet olleet hänen mukaansa kiinnostuneita kirkkomusiikista. Samoin hänen mu-
kaansa urkurakennustaide oli joutunut kauas soittimen sisäisen luonteen muodostavista
periaatteista, ja urkujensoitto oli rappeutunut pian Bachin kuoleman jälkeen. Forsblom
oli katsonut 1950-luvun ajan reagoivan romantiikan aikakautta vastaa, mutta ei halunnut
sen johtavan kuitenkaan tyylin aliarvioimiseen. (Forsblom 1956.) Sen sijaan 1990-luvun
versiossa hän totesi vain, että on muistettava antaa arvoa romantiikankin hyville soitti-
mille ja sävellyksille, ja kehui edelleen Cavaillé-Coll- ja Walcker-urkuja sekä Franckin
ja Brahmsin sävellyksiä (mt., 37). Oliko Forsblom 1990-luvulla katsonut tarpeettomaksi
jättää mukaan selvityksiä 1950-luvun tilanteesta? Vai katsoiko hän joissain kohti kui-
tenkin sortuneensa romantiikan aikakauden aliarviointiin, vaikka olikin vakuutellut,
ettei sitä tulisi tehdä? Esimerkiksi ajatus romantiikan sopusoinnusta urkutaiteen tai li-
turgisten vaatimusten kanssa oli luultavasti 1990-lukuun mennessä muuttanut muoto-
aan.

5.4 Urkurakennusliikehdinnän heijastuksia ja kysymysmerkkejä 2010-luvulle

Pentti Pellon mukaan jo gotiikan ajan asiakirjoista on voitu tehdä päätelmiä, joiden mukaan urkujenrakentajat olivat erittäin arvostettuja mutta samalla myös arvonsa tuntevia henkilöitä. Tutkimuksissa on urkujenrakentajien omista käsikirjoituksista todettu piirteitä omapäisyydestä ja helposta ärsyyntyvyydestä. (Pelto 1990, 12.) Sekä 1930- että 1950-lukujen urkurakennuksesta syntyneitä lehtikirjoituksia tutkiessa voi lähes kiistatta tehdä samansuuntaisen johtopäätöksen. Mutta kirjoituksissa on myös kysymyksiä, joita vielä 2010-luvun kirkkomuusikot, urkurit ja urkurakentajat joutuvat pohtimaan.

Ensimmäisenä voi pohtia kirkkomusiikin merkitystä ja ”oikeaoppisuutta”, joka oli osasyynä myös urkujen uudistukselle. Enzo Forsblom perusteli romantiikan ajan urkutaiteen tyylipiirteiden ristiriitaisuuden liturgiisiin vaatimuksiin nähden tulevan esiin jo siinä, etteivät aikakauden suuret säveltäjät olleet juuri osoittaneet kiinnostusta kirkkomusiikkia kohtaan (Forsblom 1956). Esimerkiksi keskusteluissa usein esiintynyt Max Regerkin oli itse sanonut pitävänsä urkuja kirkkosoittimen lisäksi ensiluokkaisena konserttisoittimena ja halunneensa sävellystyöllään edistää tätä puolta. Mutta toisaalta hän mainitsi muun muassa op. 118 sekstetin Largo-osasta: ”Se on minun keskusteluni Jumalani kanssa.” (Mårtenson 1952b.) Samoin Mårtensonin mukaan Karl Straube oli kirjeissään maininnut, että Reger antoi elämässään eniten arvoa kaikelle sille, joka liittyi läheisesti uskontoon (Mårtenson 1954). Säveltäjien kiinnostuksen puutteella uskonnon harjoittamista kohtaan romantiikan ajan musiikin hyljeksimistä osana liturgiaa ei siis voinut perustella. Mutta mitä tästä jää pohdittavaksi, on se, hyljeksitäänkö 2010-luvullakin jotakin musiikkityyliä samaan tapaan ja mahdollisesti yhtä heikoin perustein? Tullaanko 60 vuoden kuluttua ihmettelemään, miksi jotain tyyliä hyljeksittiin? Sitä joutuu jokainen kirkkomuusikko pohtimaan – varsinkin, jos haluaa koettaa palvella koko seurakuntaa.

Toisena kysymyksenä seuraa sota-aikojen merkitys. Tutkimuksessa on sivuttu sotien vaikutusta urkujenuudistusliikkeen tulolle Suomeen. Koska sota-ajat näkyvät lähes kaikessa, mistä historiankirjoitusta voidaan tehdä, niiden merkityksestä musiikkielämälle

voisi tehdä kokonaan oman tutkimuksensa. Esimerkiksi Forsblomin toteamuksen mukaan sotien muisto ja atomisodan uhka siirsivät ihmisen hakeutumaan objektiivisen musiikin pariin, koska sotataustaa vasten näytti merkityksettömältä se, mitä yksilö tajuaa ja tuntee (Forsblom 1957). Miten laajalti tämä käsitys oli vallalla, vai oliko se Forsblomin omien kokemusten aikaansaama? Ja toisaalta: oliko käsitys suorastaan yksilön raskaiden tunteiden piilottamista ja patoamista? Entä jos muusikot olisivatkin pyrkineet juuri musiikin avulla kuvaamaan ja tavallaan ymmärtämäänkin yksilön tunteita? Olisiko urkumusiikin asema suuren yleisön keskuudessa nykyisin toisenlainen, jos välillä ei olisi pyritty vain kohti objektiivisuutta? Niin sanotun populaarimusiikin puolella yksilöä ei piilotettu, ja se arkitiedon varassa vaikuttaakin vain kasvattaneen suosiotaan sodan jälkeen.

Kolmanneksi voi pohtia edelleen kysymystä siitä, kenelle ja mihin tarkoitukseen urut rakennetaan, ja miten seurakunnan musiikkikasvatustyö toteutuu. Pentti Pellon mukaan 1960-luvun lopulla Sveitsistä lähti liikkeelle urkujenuudistusliike, joka korosti entistä voimakkaammin vanhassa perinteessä kiinteästi pysymistä, jolloin urkurakennuksessa alettiin kopioida vanhaa, ja pitäydyttiin kiinni yhdessä tyyliissä (Pelto 1990, 26–27). Seurakunnat ovat siis katsoneet tehtäväkseen myös seurakuntalaistensa musiikkikasvatuksen. Jos urut rakennetaan vaikkapa pohjoissaksalaisten barokkiurkujen täydellisiksi tyylikopioiksi, eikö ole vaarassa, että tämä kasvatustyö jää vajavaiseksi? Jos esimerkiksi klaviatuuri ei yllä yhtä korkeisiin säveliin kuin romantiikan aikana, tai bassopuolesta puuttuu kromaattisia säveliä, se rajoittaa sekä romantiikan ajan että 1900-luvun musiikin esittämistä. Urkurikoulutukselle on kyllä kiistaton etu, että tyylinmukaista sointia pääsee tutkimaan kotimaassa. Sen sijaan seurakunnalle tämä voi olla puute, minkä voi osittain katsoa jopa vääryydeksi, koska seurakunnat kuitenkin omistavat suurimman osan Suomen urkukannasta.

Neljänneksi voi pohtia ikuisuuskyseystä siitä, missä määrin musiikin tulkinnassa on otettava historialliset seikat huomioon. Jo Gösta Strähle esitti kysymyksen siitä, ”onko tällaisella esityksellä muuta kuin historiallista merkitystä, josta soitosta siis kuulemme, että juuri näin on Bach itse soittanut aikansa uruilla sävellyksensä” ja ”onko nykyaikaisen ihmisen siirrettävä musikaalinen elämänsä barokkikauden askeettisuuteen ja tyydyt-

täisikö se meitä ja musiikillista janoamme ja vaihtelunhaluamme” (Strähle 1951). Aikojen saatossa yhteiskunta ja koko elämänmeno ovat muuttuneet. Tämä tarkoittaa sitä, että saavuttaakseen samanlaisen vastaanoton yleisöltä kuin vaikkapa barokin aikakaudella, muusikon on tehtävä esitys nykyajan vastaanottajalle. Soittajan vastuu on ymmärtää, mitä säveltäjä on pyrkinyt teoksellaan sanomaan, mutta toisaalta tiedettävä, miten se voidaan välittää oman aikansa kuulijalle. Toimiiko siinä se, että esimerkiksi Bachin kohdalla analysoidaan pienintäkin yksityiskohtaa myöten, miten Bach tämän olisi soittanut? Ollaanko silloin vaarassa mennä kohti ”akateemista jäykkyyttä”, josta Strählekin mainitsi (Strähle 1956)?

Koko tutkimuksen voi päättää siihen lausuntoon, jolla Aarne Wegelius Toukolan urkupäivien alustuksensa 1956 aloitti. Hän totesi: ”Eräs J. S. Bachin elämäkerran kirjoittajista, saksalainen urkuri Philipp Wolfrum on julkaissut Bach-teoksensa esilausemana seuraavan sitaatin: ”Nur so weit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen.” Tämä merkitsee: ”Vain niin pitkälle kuin historia palvelee elämää, me tahdomme historiaa palvella, s.o. ottaa sitä huomioon. Vapaasti voisimme tämän tulkita näin: Vain siinä määrin kuin menneitten aikojen menettelytavat vielä soveltuvat nykyaikaiseen käyttöön, siis vastaavat nykyajan vaatimuksia, me tahdomme niitä käyttää hyväksemme.” (Wegelius 1956.) Pohdittavaksi jää, millä tavoin 2000-luku voi käyttää hyödykseen tietoa 1950-luvun urkurakennuksesta ja tavasta käydä keskustelua.

Lähteet

A. Painamattomat lähteet

Enbuske, Markku, 1981. *Urkujenuudistusliike Suomessa*. Pro gradu -tutkielma. Musiikkitiede. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Selin, Outi, 2001. *Elis Mårtensonin urkuihanne*. Lopputyö. Kirkkomusiikin osasto. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

B. Painetut lähteet

1. Kirjat

Forsblom, Enzo, 1990. *Panin huilu: kirjoituksia, esitelmiä, puheenvuoroja neljän vuosikymmenen ajalta*. Helsinki: Organum-Seura ry.

1996. Enzo Forsblom Karl Straubesta, Finn Viderøstä ja Enzo Forsblomista vuonna 1948, ja mitä sitten tapahtui. *Enzo Forsblom 14.3.1920–10.2.1996*. Helsinki: Organum-seura ry; Kirkkomusiikin osasto, Sibelius-Akatemia. 12–27.

Forsman, Folke, 1985. *Suomalaiset urkusävellykset ja suomalainen urkujenrakennus*. Helsinki: Organum-Seura.

Pajamo, Reijo & Tuppurainen, Erkki, 2004. *Suomen musiikin historia. Kirkkomusiikki*. Porvoo: WSOY.

Pelto, Pentti, 1990. *Urkujen käyttäjän käsikirja*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 1, 2. uudistettu painos. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Rautioaho, Asko, 1991. *Urkujen rakenteen ja historian perusteet sekä urkusanasto*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 3. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Tuppurainen, Erkki, 1980. Suomen urkutaiteen kehitysvaiheita. *Pro organo pleno. Juhlakirja Enzo Forsblomille 14.3.1980* (toim. Seppo Murto ja Markku Heikinheimo). Helsinki: Organum-seura ry. 10–42.

1994. *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920 - 1950*. Kuopio: Sibelius-Akatemia.

Urponen, Ville, 2009. *”Intomielisen nuoruuden väijäämätöntä voimaa”*. *Suomalainen urkumusiikki toiseen maailmansotaan asti*. Kirkkomusiikin osasto. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

2. Lehtiartikkelit

Lyhenteet

Hbl = Hufvudstadsbladet

N. Pr. = Nya Pressen

Kml = Kirkkomusiikkilehti

Andersén, Harald, 1950a. Våra inhemska orglar. *Hbl*, 6.2.1950.
1950b. Slutrepliker om kyrkoorglarna. *Hbl*, 23.2.1950.

Bleu, Par, 1950. En brännande fråga. *Hbl*, 10.2.1950.

Böckerman, Geo, 1950. Våra kyrkoorglar. *Hbl*, 14.2.1950.

Forsblom, Enzo, 1948a. J. S. Bachin urkupreludien ja fuugien tulkinnasta eri aikausina II. *Kml*, 5–6 1948.
1948b. J. S. Bachin urkupreludien ja fuugien tulkinnasta eri aikausina IV. *Kml*, 11 1948.
1948c. J. S. Bachin urkupreludien ja fuugien tulkinnasta eri aikausina V. *Kml*, 12 1948.
1949a. Urkutaide ja nykyaika. *Kml*, 1 1949.
1949b. Urkutaide ja nykyaika II. *Kml*, 2–3 1949.
1950a. Den aktuella orgelfrågan. *N. Pr.*, 2.2.1950.
1950b. Våra inhemska orglar. *Hbl*, 6.2.1950.
1950c. Slutrepliker om kyrkoorglarna. *Hbl*, 23.2.1950.
1956. Urkupäivät Helsingissä. (Toukolan urkupäivien alustus.) *Kml*, 5 1956.
1957. Dietrich Buxtehude urkusäveltäjänä. *Kml*, 4 1957.

Kangasalan Urkutehdas, 1950. Våra kyrkoorglar. *Hbl*, 4.2.1950.

Kunnas, Jouko, 1950a. Stiltroget orgelspel på stillösa orglar! *Hbl*, 10.2.1950.
1950b. Debatten om orglarna. *Hbl*, 17.2.1950.
1950c. Eko av orgeldebatten. *Hbl*, 26.2.1950.

Lindroos, Bertel, 1950. Våra kyrkoorglar. *Hbl*, 4.2.1950.

Lintuniemi, Antero (nimimerkki Pasuuna),

1941. Ääni lehteriltä. *Kml*, 7–8–9 1941.

1949a. Suomen Kanttori-urkuriliiton kokous- ja luentopäivillä Lapualla ennätyslukuinen osanottajamäärä. *Kml*, 9 1949.

1949b. Mestaria haastattelemassa. *Kml*, 9 1949.

1951. Professori Günther Raminin luentopäivät. *Kml*, 10 1951.

Mårtenson, Elis, 1933a. Aikamme urkukysymys. *Kml*, 2 1933.

1933b. Vastalause Arne Wegeliukselle. *Kml*, 3 1933.

1950a. Till sign. N.-E. R. *N. Pr.*, 25.1.1950.

- 1950b. Orgelreformen. *Hbl*, 27.1.1950.
- 1950c. Den aktualiserade orgelfrågan. *N. Pr.*, 1.2.1950.
- 1950d. Replik till sign. N.-E. R. *N. Pr.*, 2.2.1950.
- 1950e. Det nya instrumentidealet. *N. Pr.*, 3.2.1950.
- 1950f. Om orglar och orgelmusik. *Hbl*, 17.3.1950.
- 1952a. Muuan nykyaikaisia urkuja käsittelevä mielenkiintoinen erikoisteos. *Kml*, 1 1952.
- 1952b. Max Reger omien sanojensa valossa. *Kml*, 4 1952.
- 1954. Erään Tuomaskanttorin kirjeitä. *Kml*, 3 1954.
- 1956. Urkupäivien alustukset. *Kml*, 6 1956.

Parviainen, Jarmo, 1955. Urku-uutisia tämän hetken Keski-Euroopasta. *Kml*, 10 1955.
1956. Keskustelua urku-asioista. *Kml*, 1 1956.

Pfaler, Teodor & Borg, Arvid, 1938. Ähtärin seurak. lausunto. *Kml*, 3 1938.

Pfaler, Teodor, 1938. Ähtärin urkukysymys. *Kml* 4 1938.

P. R., 1945. Kotimainen Bach-julkaisu. *Kml*, 1 1945.

Ringbom, Nils-Erik (=nimimerkki N.-E. R.),

1950a. Prof. Elis Mårtenson. *N. Pr.*, 26.1.1950.

1950b. Den aktualiserade orgelfrågan. *N. Pr.*, 1.2.1950.

1950c. Ovanstående må utan kommentarer tala för sig själv. *N. Pr.*, 2.2.1950.

Salmi, Paavo, 1956. Esittävä urkutaiteemme. *Kml*, 5 1956.

- Strähle, Gösta, 1938a. Ristiriitaisuuksia Ähtärin uusien urkujen vastaanotossa. *Kml*, 2 1938.
- 1938b. Vastaselitys edellisten julkilausumien johdosta. *Kml*, 3 1938.
- 1938c. Vastaus Herra Rovasti T. v. Pfalerille. *Kml*, 4 1938.
- 1943. Kirkkomusiikkimme nykyinen kehityssuunta. *Kml*, 9 1943.
- 1951. Urkudispositioiden kehitys ”barokkikaudelta” nykypäiviimme ja mihin nyt olemme menossa. *Kml*, 10 1951.
- 1953. Luonnottomuutta urkutarkastuksissa. *Kml*, 2 1953.
- 1956a. Paljon ääntä – vähän villoja. *Kml*, 2 1956.
- 1956b. Millaiset ovat ihanneurkuni? *Kml*, 5 1956.

Sundberg, John, 1950. Våra kyrkorglar. *Hbl*, 7.2.1950.

Tollet, Åke, 1938. Toiminimen edustajan lausunto. *Kml*, 3 1938.

Tulenheimo, Pertti, 1956. Urkupäivien alustukset. *Kml*, 7–8 1956.

Tuomi, Reima, 1956. Aikamme urkukysymyksen tarkastelua. *Kml*, 2 1956.

Urponen, Ville, 2006. Toukolan urkupäivistä 50 vuotta. *Organum*, 3 2006.

Wegelius, Aarne, 1933a. Muutama sana edellisen johdosta. *Kml*, 2 1933.

1933b. Elis Mårtensonin harkitsematon hyökkäys. *Kml*, 3 1933.

1935a. Bachin soittamia urkuja. *Kml*, 3 1935.

1935b. Suomen 3- ja 4-sormioiset urut vuoteen 1935. *Kml*, 11 1935.

1937. Ähtärin kirkon urut. *Kml*, 11 1937.

1956. Ajatuksia urkujen suunnittelusta. *Kml*, 5 1956.

Lehtiartikkelit ilman mainintaa kirjoittajasta

Elis Mårtenson 50-vuotias. *Kml*, 5–6 1940.

Kangasalan Urkutehdas 100-vuotias. *Kml*, 9 1943.

Kotimainen urkuteollisuus herättää mielenkiintoa ulkomaillakin. *Kml*, 5–6 1940.

Kotimaisen urkuteollisuuden voittokulku jatkuu. *Kml*, 10–11 1941.

Kotimaista kaihtavia urkujen tilaajia. *Kml*, 2 1934.

Nykyaikaista urkujen kaunista fasaadiarkkitehtuuria. *Kml*, 10–11 1941.

Sjuk punkt inom vårt musikliv blottades av inhiberad konsert. *Hbl*, 26.1.1950.

Vieläkin ”ihanneuruista”. *Kml*, 11–12 1952.

Viipurin tuomiokirkkoseurakunnan uudet urut. *Kml*, 1 1943.

Yhteistyöhön Saksan kirkkomusiikkipiirien kanssa. *Kml*, 6 1941.