

JOHANN SEBASTIAN BACHIN URKUTEOKSEN  
KLAVIERÜBUNG III REKISTERÖINTI

Musiikin tohtorin tutkinnon  
kirjallinen työ taiteilijakoulutuksessa

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia  
DocMus-tohtorikoulu

2015

Olli Porthan

ISBN: 978-952-5959-90-1  
ISBN: 978-952-5959-91-8 (pdf)  
ISSN 1237-4229

Unigrafia  
Helsinki 2015

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA  
DocMus-tohtorikoulu

Olli Porthan  
JOHANN SEBASTIAN BACHIN URKUTEOKSEN  
KLAVIERÜBUNG III REKISTERÖINTI

77 sivua  
2015

Musiikin tohtorin tutkinnon kirjallinen työ taiteilijakoulutuksessa

## TIIVISTELMÄ

Pyrkimyksenäni kirjallisessa työssä on tuoda esiin, millä perusteilla urkuri valitsee rekisteröinnit. Työ on kuvaus siitä prosessista ja niistä tekijöistä, joiden perusteella tein rekisteröinnit Johann Sebastian Bachin urkuteokseen Klavierübung III. Sovelsin esittämisen historiasta, Bachin ajan soittamista ja esittämiskäytännöistä saatuja tietoja sekä omia kokemuksiani historiallisista uruista rekisteröintien tekemiseksi kokonaislevytystä varten Kotkan kirkon uruille. Tulos on kuultavissa levytyksessä. Kuvaus koskee yksittäistapausta, mutta rekisteröinteihin johtanut prosessi on uusissakin tilanteissa kohdallani samankaltainen riippumatta yllä mainituista tekijöistä.

Työssä keskeisiksi pohdinnan kohteiksi nousivat rekisteröintien tyylinmukaisuuden ja omakohtaisten ratkaisujen välinen suhde. Pohdittavia seikkoja olivat muun muassa rekisteröinnin selkeys, kaksinnuksien määrä rekisteröinneissä, pleno-rekisteröinnit eri urkutyypeissä, teosten affekti-ilmaisun tukeminen rekisteröinnin keinoin, jäljittely ja symboliikka.

Rekisteröinti on sidottua aikaan, soittimeen, tulkinnan funktioon (tässä tapauksessa levytykseen) sekä tulkitsijan persoonalliseen kokemukseen ja taiteelliseen näkemykseen. Pyrkimyksenä oli, että tehdyt rekisteröinnit olisivat persoonallisia, mutta yhtä aikaa historiallisessa näkökannassa mahdollisia, eivät kuitenkaan ainoita oikeita.

Hakusanat:

Bach, Klavierübung III, rekisteröinti, Kotkan kirkon urut, Schnitger, Silbermann, Trost, Adlung, Agricola, Kauffmann, Marpurg, Mattheson, kuvio-oppi, retoriikka

## ESIPUHE

Tämä Johann Sebastian Bachin Klavierübung III:n rekisteröintiä käsittelevä kirjallinen työ on osa musiikin tohtorin tutkintoani taiteilijakoulutuksessa Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Tutkintoni aihe on ”Barokin ajan esityskäytännön ja musiikillis-retorisen ilmaisun toteuttaminen Johann Sebastian Bachin urkuteoksissa nykyaikana”.

Taidollisena tavoitteena opintosuunnitelmassani oli ”barokin ajan retoriikkaa ja esityskäytäntöä koskevan musiikkitieteellisen tiedon avulla muodostaa käsitys Johann Sebastian Bachin urkuteosten mielestä ja toteuttaa tältä pohjalta muodostunutta merkitystä omakohtaisissa tulkinnoissa”. Tiedollisina tavoitteina oli ”selvittää, miten 1950-luvun jälkipuoliskolta lähtien voimakkaasti lisääntynyt barokin ajan esityskäytäntöä koskeva tutkimus sekä soitinrakennuksessa 1950-luvulta lähtien tapahtuneet tyylinmuutokset ovat vaikuttaneet Johann Sebastian Bachin urkuteosten tulkintatyyliin”.

Esittämiskäytäntöihin liittyvät kysymykset ovat olleet keskeisiä opinnoissani suunnitelman mukaisesti. Bachin urkumusiikin rekisteröinteihin liittyvä tutkimus on ollut yhtenä esittämiskäytännön alaan kuuluvana kohteena tärkeää opinnoissani ja on prosessin alusta saakka vaikuttanut taiteellisiin ratkaisuihini.

Tutkintoni opinnäytekokonaisuus oli neljä Johann Sebastian Bachin urkumusiikkia käsittävää konserttia sekä yksi levytys. Konserttien ja levytyksen ohjelmat ovat liitteenä (Liite 1). Valitut teokset olivat läpileikkaus Bachin vapaista ja koraaliteksteihin sidotuista urkuteoksista. Opinnäytekonserteissani pyrin soveltamaan opintojeni kuluessa hankkimiani tietoja esittämiskäytännöistä, erityisesti tempoista, rekisteröinneistä, soittoteknisistä seikoista (kuten vanhoista sormituksista ja jalkiojärjestyksistä) sekä artikulaatiosta kullekin soittimelle, kuhunkin tilaan ja ohjelmakokonaisuuteen. Erityisenä huomion kohteena oli teosten affekti-ilmaisu, jonka toteuttamiseen pyrin tutkimalla esittämiäni teoksia barokin ajan retoriikan ja kuvio-opin antamin keinoin.

Koska jouduin tutkintooni kuuluvat levytyksen ja opinnäytekonsertit yhtä lukuun ottamatta soittamaan niin sanotuilla kompromissiuruilla<sup>1</sup>, jouduin soveltamaan tietojani esittämiskäytännöistä, rekisteröinneistä ja historiallisista uruista mielenkiintoisella tavalla oman aikakautemme soittimiin.

---

<sup>1</sup> Suomessa ei konserttien ajankohtana juuri ollut barokin tyyliin rakennettuja alkuperäisurkuja tai niiden esikuvien mukaisia niin sanottuja tyyliurkuja. Konserttini soitin pääasiassa oman aikamme niin sanotuilla kompromissiuruilla. Kompromissiuruilla tarkoitetaan urkuja, joilla ei ole erityistä historiallista esikuvaa tai tyyliä, vaan niihin on pyritty sisällyttämään useiden eri tyylikausien uruista peräisin olevia piirteitä.

Kirjalliseen työhöni liittyvän Johann Sebastian Bachin Klavierübung III:n kokonaislevytyksen (liite 2) pääsin sen sijaan tekemään Kotkan kirkon Silbermann-tyylisillä uruilla.

Konserttien ja levytysten rekisteröinteihin johtanut prosessi oli kuitenkin samankaltainen huolimatta erilaisista edellytyksistä konserteissa ja levytyksissä.

Erietyiset kiitokset haluan osoittaa Kati Hämäläiselle suurenmoisesta taiteellisesta ja tieteellisestä ohjauksesta, rohkaisusta sekä käytännöllisestä avusta koko pitkän prosessin aikana. Myös haluan kiittää Torsti Heleniusta tuesta ja myötäelämisestä sekä avusta kirjallisen työni ulkoasun suhteen.

# Sisällys

TYÖN KUVAUS	1
Johdanto	1
Taustaa	2
Rekisteröinti prosessina	6
Lähteet	8
AINEISTO JA HISTORIALLISET LÄHTEET	10
Johann Sebastian Bachin tuntemat urkutyypit	10
Pohjoissaksalainen tyyli ja Arp Schnitger	11
1700-luku ja uudet suuntauokset	18
Gottfried Silbermann	18
Georg Friedrich Kauffmann	23
Altenburgin linnankirkon Trost-urut ja Johann Friedrich Agricola	26
Muita saksalaisia 1700-luvun rekisteröintiä koskevia kirjallisia lähteitä	29
Johann Sebastian Bachin rekisteröinnit	32
REKISTERÖINTIEN TOTEUTTAMINEN	33
Rekisteröintiperiaatteeni	33
Klavierübung III	34
Rekisteröinti ja Kotkan urut	36
Rekisteröintini Klavierübung III:n levytykseen Kotkan kirkon uruilla	44
POHDINTAA	63
LÄHTEET	65
LIITE 1.	69
LIITE 2.	72

# TYÖN KUVAUS

## Johdanto

Rekisteröinti on eräs keskeinen tulkintaan liittyvä tekijä urkumusiikissa. Rekisteröinnillä tarkoitetaan urkujen äänikertojen valitsemista ja yhdistämistä toisiinsa soinnillista selkeyttä ja teosten musiikillista ilmaisua tukevalla tavalla. Äänikertojen säveltasoa ilmaistaan jalkamerkein.<sup>2</sup> Rekisteröintitaito perustuu muun muassa erityylisten urkujen tuntemiseen, esittämiskäytännön ohjeisiin, kulloisenkin tilan ja urkujen antamiin edellytyksiin, teosten affekti- ja tunnesisältöjen ymmärtämiseen, haluttuihin kontrasteihin (esimerkiksi konserttiohjelmassa) sekä esittäjän mielikuvitukseen. Ei siis ole yhtä oikeaa rekisteröintiä kutakin sävellystä varten. Säveltäjien ja teoreetikkojen antamat rekisteröintiohjeet ovat tavallisimmin tarkoitettut tietyille uruille tietynlaisessa akustiikassa. Urkurit joutuvat kuitenkin esittämään teoksia tavallisemmin kokonaan toisenlaisissa olosuhteissa toisenlaisilla uruilla. Tällöin annettuja ohjeita tulee soveltaa mahdollisimman tarkoituksenmukaisella tavalla.

Mitä kauemmas palataan musiikin historiassa, sitä vähemmän on jäljellä alkuperäisiä rekisteröintiohjeita. Johann Sebastian Bach on antanut muutamia yleisiä viitteitä rekisteröintejä varten, mutta saadakseen tarkempaa tietoa hänen rekisteröintikäytännöistään tulee perehtyä hänen aikansa soittimiin, rekisteröintiohjeisiin ja tietysti musiikkiin.

Kirjallinen työni käsittelee rekisteröintiä, erityisesti Johann Sebastian Bachin teoksen Klavierübung III rekisteröimistä Kotkan kirkon uruilla.

Käsittelen työssäni lyhyesti rekisteröintiä historiallisessa katsannossa Bachin ajasta nykypäivään sekä Bachin aikaisia soittimia ja rekisteröintiperiaatteita. Näitä tietoja käytän hyväkseni pohtiessani rekisteröintejä Kotkan kirkon uruille. Kotkan kirkon urut on rakennettu Bachin aikalaisen urkujenrakentaja Gottfried Silbermannin tyyliin ja uusista uruista mielestäni ne soveltuvat parhaiten Klavierübung III:n esittämiseen.

---

<sup>2</sup> Jalkamerkit viittaavat principal-äänikertojen matalimman pillin pituuteen. Niillä kuitenkin ilmaistaan tavallisesti paremminkin äänikerran säveltasoa. 8-jalkainen äänikerta on taso, johon olemme tottuneet esimerkiksi pianossa. 16-jalkainen taso on sitä oktaavia alempi, 4-jalkainen taas oktaavia korkeampi, 2-jalkainen vielä tätä oktaavia korkeampi. 2 2/3-jalkaa tarkoittaa kvinttitasoa 4-jalkaisen ja 2-jalkaisen välissä, 1 3/5-jalkaa taas terssitasoa 2-jalkaisen ja 1-jalkaisen välissä. Käytettävissä olevat tasot perustuvat yläsävelsarjaan. Eri tasoisia äänikertoja yhdistämällä luodaan uusia sointivärejä vaikuttamalla keinotekoisesti yläsävelsarjan rakenteeseen. Soittajalla on periaatteessa lukematon määrä vaihtoehtoja äänikertojen valitsemiseen.

Vaikka kirjallinen työni perustelee rekisteröintien tekemistä yksittäistapauksessa, kuvaa se mielestäni rekisteröintiprosessia yleisemmin ja on sovellettavissa uusiin tilanteisiin.

Kirjalliseen työhöni liittyy Kotkan uruilla tekemäni Bachin Klavierübung III:n kokonaislevytys (liite 2), jossa konkretisoituvat levytyshetken ajatukseni Bachin urkumusiikin rekisteröinnistä. Rekisteröintien perustelut ovat kirjallisen työni jalkiosa. Levytys on äänitetty Kotkan kirkossa huhtikuussa 2005.

## **Taustaa**

Urkutaiteen monituhatuotisen historian ja tyyllillisen moninaisuuden aikana ovat urkujen soinnilliset kysymykset olleet keskeisiä niin urkujenrakennuksessa kuin urkumusiikissa ja sen esittämisessä. Laadukkaassa soittimien suunnittelussa ja rakentamisessa pyrkimys ideaaliin sointiin on vaikuttanut lähes kaikkiin yksityiskohtiin. Kaappirakenne, ilmansyöttö, dispositio, pillistösjointelu, pillien mitoitukset ja materiaalit sekä urkujen äänitys ovat ratkaisevia halutun sointikuvan saavuttamiseksi tietyssä tyyllissä ja akustiikassa. Varsinkin klassisessa rakennustavassa myös soittokoneisto rakennettiin siten, että soittajan oli kosketuksella mahdollista vaikuttaa urkujen sointiin.

Urkuri voi vaikuttaa urkujen sointiin rekisteröinneillä, siis sillä miten valitsee kuhunkin teokseen parhaiten sopivat äänikerrat ja äänikertayhdistelmät ja niiden mahdolliset muutokset teoksen kuluessa, kosketuksella, joka tarkoittaa (mekaanisissa uruissa) sävelten alukkeiden ja lopukkeiden tietoista hallintaa, sekä artikulaation keinoin, jolla tarkoitetaan sävelten soivan keston suhdetta nuottikirjoituksen ilmaisemiin kestoihin. Tässä työssä keskitytään rekisteröintiin.

Urkurien on kautta historian oletettu toisaalta tuntevan soittimensa sekä esittämänsä musiikin tyyllilajit ja funktiot, toisaalta pystyvän löytämään uusia sointivärejä kustakin soittimesta. Suhtautuminen rekisteröinteihin on vaihdellut tyyllillisesti ja esittäjäkohtaisesti.

Renessanssin ja barokin eri käytännöissä tyyllilliset seikat, urkujen asettamat rajoitukset ja musiikilliset funktiot, esimerkiksi jäljittely tai liturgisista käytännöistä nousevat periaatteet olivat keskeisiä. 1500-luvulta 1700-luvun alkupuolelle useat merkittävimmät säveltäjät olivat säveltäneet urkumusiikkia. Urkujensoiton taide kukoisti kirkoissa ja hoveissa. Niin soittamisen kuin rakentamisen taito siirtyi mestari-kisälliperiaatteella sukupolvelta toiselle. Erityisesti jalkiosoiton taito huipentui pohjoissaksalaisessa tyyllissä. Porvariston vaurastumisen myötä urkujen rakentamiseen käytettiin valtavia rahasummia. Urkujen ja urkujensoiton ajateltiin ilmentävän taiteen, taidon ja teknologian korkeimpia saavutuksia. Yhteiskuntaluokasta riippumatta urkutaidetta

ihailtiin ja kunnioitettiin ihmiskunnan yhtenä hienoimmista saavutuksista. Kaikille oli periaatteessa pääsy kuulemaan urkuja vähintäänkin kirkollisissa yhteyksissä – moni muu musiikinlaji kun oli vain vauraita yhteiskuntaluokkia varten.<sup>3</sup>

Pohjoissaksalaisten säveltäjien ja Johann Sebastian Bachin sekä monien urkujenrakentajien taide huipensi urkutaiteen kultaisen aikakauden 1700-luvun alkupuolella. Kukoistuksen aika laantui kuitenkin nopeasti Bachin kuoleman ja valistuksen syntymisen myötä. Suhtautuminen kirkkoon ja uskontoon muuttui, ja suurten liturgisten muutosten vuoksi urkumusiikin asema jumalanpalveluksissa heikkeni niin katolisessa kuin protestanttisessakin kirkossa. Uusi dynaamisia vaihteluita edellyttävä galantti tyyli ei soveltunut klassisille uruille erityisen hyvin. Kaiken tämän seurauksena urkutaide taantui ja jäi suuressa määrin amatöörien vastuulle.<sup>4</sup>

Romantiikan aika korosti yksilöllisyyttä ja esittävän taiteilijan ilmaisuvapautta. 1900-luvun alkupuolelle asti ohjelmiston painopisteenä oli kunkin tyylikauden oma musiikki, sovitukset ja improvisaatio. Mikäli vanhaa musiikkia esitettiin, muokattiin sitä estottomasti, myös soinnillisesti, oman aikakauden estetiikan mukaiseksi.<sup>5</sup>

Bach-traditio pysyi kuitenkin elossa toisaalta Bachin poikien, Wilhelm Friedemannin, Carl Philipp Emanuelin ja Johann Christianin sekä oppilaiden, kuten Gottfried August Homiliuksen, Johann Ludwig Krebsin, Johann Friedrich Agricolan (joka on tärkeä henkilö tämän kirjan teeman kannalta), Johann Gottfried Mützelin ja Johann Philipp Kirnbergerin ansiosta. Viimeinen Bach-oppilas Johann Christian Kittel välitti Bach-traditiota romantiikan aikakaudelle saakka.<sup>6</sup>

Käänteentekevää Bach-tradition kannalta oli Felix Mendelssohnin toiminta. Hän oli ensimmäisiä 1800-luvun muusikoita, jotka suhtautuivat urkutaiteeseen erityisellä vakavuudella opiskellen myös jalkiosoittoa. Näin ollen Mendelssohn pystyi soittamaan Bachin vaikeimpiakin urkuteoksia. Hän myös julkaisi Bachin urkuteoksia ja esitti niitä julkisissa konserteissaan Saksassa ja Englannissa.<sup>7</sup> Esittämiskäytännössä Mendelssohnin esitykset kuitenkin perustuivat – myös rekisteröintien suhteen – aikakaudelle tyypillisiin käsityksiin. Tästä antavat Robert Schumannin ja muiden aikalaisten kuvaukset hyvän käsityksen.<sup>8</sup>

---

<sup>3</sup> Davidsson 1991, 17–18

<sup>4</sup> Fagius 1995, 325

<sup>5</sup> Porthan 1994, 108–109

<sup>6</sup> Fagius 1995, 326

<sup>7</sup> Stinson 2006, 73

<sup>8</sup> Stinson 2006, 56–60

Franz Lisztin edustama uussaksalainen koulukunta halusi vapauttaa urkusävellyksen klassisen tradition kahleista. Lisztin ja Max Regerin myötä Bach-esitykset saivat uuden orkesteria jäljittelevän soinnillisen ilmeen. Uudet koneistoratkaisut sallivat nopeasti vaihtuvan dynamiikan ja sointivärit. Karl Strauben Bach-editioissa tämä linja kärjistyi äärimmilleen.

Albert Schweitzer korosti laajassa Bach-elämäkerrassaan Bachin musiikissa esiintyvää symboliikkaa ja analysoi hänen musiikillista kieltään. Schweitzerin metodi oli verrata musiikkia tekstiin ja vetää johtopäätöksiä käytetyistä intervaleista, musiikillisista kuluista ja kuvioista. Esimerkiksi sellaiset tunnetut termit kuin ”ilon motiivi”, ”huokausmotiivi” ja ”kärsimysmotiivi” ovat lähtöisin Schweitzerilta.<sup>9</sup> Monilta osin Schweitzer tulee käsitteineen lähelle nykyään Bachin musiikin orientaatioksi hyväksytyä retoriikkaa ja kuvio-oppia, vaikka hän ei näitä vielä retoriikan termein käsitellytkään Bach-elämäkerrassaan. Schweitzerin subjektiivinen käsitys koraalien musiikillisesta kielestä vaikutti vahvasti myös hänen esityksiinsä, varsinkin rekisteröintien suhteen. Käsitys musiikillisen ilmaisun ja rekisteröinnin vahvasta yhteydestä onkin suuressa määrin peräisin Schweitzerilta.

1900- ja 2000-lukujen urkutaide on ollut jatkuvassa murrosvaiheessa. Urkujenuudistusliikkeet, maailmansodat sekä erilaiset autenttisuuspyrkimykset ovat voimakkaalla tavalla mullistaneet soitinrakennusta, urkusävellystä ja esittävää urkutaidetta – myös käsitystä rekisteröinneistä. Myöhäisromantiikan subjektiivisuus vaihtui viileään objektiivisuuteen niin sanotun tyyliuskollisuuden myötä.<sup>10</sup>

Toisen maailmansodan jälkeiseen urkujenrakennukseen ja tulkintatyyleihin vaikutti merkittävimmin ns. urkujenuudistusliikkeen jälkimmäinen aalto, joka sai alkunsa Tanskasta. Urkujenrakennuksesta ja urkumusiikin esittämisestä käyty keskustelu kosketti myös vahvasti suomalaista urkutaidetta.<sup>11</sup> Vaikka tanskalainen urkujenuudistus otti esikuvansa klassisesta urkujenrakennuksesta, Schnitger-tyylistä, on huomattava, että pyrkimyksenä ei ollut kopioida barokkiurkuja sellaisinaan. Tarkoituksena oli luoda kokonaan uusi ja entistä parempi urkutyyppejä soveltamalla joitakin tärkeinä pidettyjä barokin urkujen rakennusperiaatteita sen aikaiseen urkujenrakennukseen.<sup>12</sup> Enzo Forsblomin kirjoittama Rekisteröinnin käsikirja<sup>13</sup> antaa hyvän käsityksen tähän soitintyyppiin liittyvästä tyyliuskollisesta rekisteröintikäytännöstä. Laajamuotoisissa

---

<sup>9</sup> Schweitzer 1911b

<sup>10</sup> Tämä oli keskeinen teema Enzo Forsblomin väitöskirjassa *Studier över stiltrohet och subjektivitet i interpretationen av J.S. Bachs orgelkompositioner* (1957).

<sup>11</sup> Forsblom 1990, 31–42

<sup>12</sup> Forsblom 1990, 37

<sup>13</sup> Forsblom 1967

teoksissa rekisteröinteihin sovellettiin niin sanottua terassidynamiikkaa, joka tarkoitti, että sävellyksen muotorakenne pyrittiin toteuttamaan jakamalla eri jaksot eri pillistöille – pääjaksot pääpillistöille ja sivujaksot selkä- ja rintapillistöille. Päinvastoin kuin Straubella ja Schweitzerilla rekisteröinnin ja yleisemminkin tulkinnan lähtökohdaksi otettiin pikemminkin sävellyksen muoto kuin sisältö. Forsblom esittäytyi tämän suuntauksen vahvana puolestapuhujana väitöskirjassaan vuodelta 1957<sup>14</sup>.

Tanskalainen urkujenrakennustyyli sai ihanteensa alkujaan lähinnä pohjoissaksalaistyyllisistä uruista. Vähitellen, lähinnä 1950-luvun lopun ja 1960-luvun myötä, tämä urkujenrakennustyyli otti piirteitä myös ranskalaisen romantiikan uruista. Syntyi niin sanottu kompromissityyli, jonka ajatuksena oli luoda universaali soitintyyppi, jolla kaikkien tyylikausien esittäminen olisi mahdollista. Monien urkureiden ja urkurakentajien mielestä kehitys vei kuitenkin taiteelliseen umpikujaan. Soittimet, joilla oli määrä pystyä lähes koko urkuohjelmiston esittämiseen, latistivat kunkin tyylin ja sävellyksen yhdenmukaiseen asuun. Alkuperäiset rekisteröinnit, joita muun muassa Forsblom Rekisteröinnin käsikirjassaan julkaisi, eivät soinnillisesti epätasapainoisina juuri soveltuneet käytettäviksi. Soittajien rekisteröintikäytäntö mukautui soitintyyppin mukaisesti.

Kasvanut mielenkiinto esittämiskäytäntöjä kohtaan sekä historiallisten soitinten tutkimus- ja restaurointiprojektit johtivat ajatukseen uusien urkujen rakentamiseksi mahdollisimman tarkasti historiallisten esikuvien mukaisesti. Saksalainen urkurakentamo Jürgen Ahrendt oli 1950-luvulta lähtien tämän suuntauksen tärkeimpiä pioneereja. Lisääntynyt kokemus ja dokumentointi voimisti 1960–1990-luvuilla tätä suuntausta. Erityisesti Göteborgin konservatorion ja teknisen yliopiston yhteistyönä syntynyt urkumusiikkiin, historialliseen urkujenrakennukseen ja urkumusiikin tulkintakysymyksiin keskittynyt tutkimuslaitos GoArt oli edelläkävijä historiallista urkujenrakennusta koskevassa tutkimuksessa. 2000-luvun alussa näyttää, että tyyliurkurakentaminen on noussut merkittävimpien urkurakentamojen perusorientaatioksi. Johann Sebastian Bachin teosten tulkinnalliseksi perustaksi on laajalti noussut ymmärrys barokin ajan retoriikasta ja kuvio-opista.

Kiinnostukseni urkujen sointia ja rekisteröintikysymyksiä kohtaan on lähtöisin ensimmäisistä urkukokemuksistani. Urkujen sointi erityisesti J.S. Bachin teoksissa sai ihoni kananlihalle jo pikkupoikana, ja heti kun sain mahdollisuuden, hakeuduin urkuopetukseen. Ensimmäiset kuulemani ja soittamani urut olivat Janakkalan kirkon 30-äänikertaiset pneumaattiset urut vuodelta 1935. Soittotunneilla kävin Hämeenlinnan kirkossa, jonka 40-äänikertaiset mekaaniset urut olivat vuodelta 1964. Näiden kahden soittimen soinnillinen ero oli mielestäni valtava. Hämmennystäni lisäsivät Karl Richterin Jägersborgin Marcussen-uruilla (1944) ja Helmut Walchan Alkmaarin

---

<sup>14</sup> Forsblom 1957

Hagerbeer/ F.C. Schnitger-uruilla (1646/1725) ja Cappelin Schnitger-uruilla (1680) tekemät Bachin urkuteosten äänitteet. Miksi sävellykset kuulostivat soinnillisesti niin erilaisilta eri uruilla soitettuina? Mikä ohjasi soittajien rekisteröintivalintoja? Miksi samannimiset äänikerrat soivat eri tavoin eri yhteyksissä? Mikä on pleno-rekisteröinti? Mihin eri äänikertoja käytetään?

Jo varhain kiinnostuin myös Bachin teoksesta Klavierübung III. Sen moninaisten osien myötä sain perehtyä Bachin sävelkieleen ja erilaisiin tulkintoihin. Nyt sama musiikki houkutteli perusteltujen rekisteröintiä etsimiseen historiallisen taustan sekä oman kokemukseni ja näkemykseni pohjalta.

### **Rekisteröinti prosessina**

Nykyisenä moniarvoisena ja subjektivismia korostavana aikana näkemykset tulkintojen oikeutuksesta vaihtelevat äärestä toiseen. Joku korostaa tulkinnan autenttisuutta ja historiallista oikeellisuutta. Toiselle intuitiivisuus ja improvisaationomaisuus ovat keskeisiä. On huomionarvoista, että rekisteröinteihin liittyviä kysymyksiä ei voi ratkaista vain joko tiedollisista tai taiteellisista näkökulmista käsin – tarvitaan molempia. Tässä mielessä niin sanottu taiteellinen tutkimus on keskeistä. Ei riitä, että tuntee alkuperäiset lähteet, ohjeet ja soittimet. Pelkkä taiteellinen näkemys vailla riittävää tiedollista osaamista ei myöskään riitä. On pystyttävä ratkaisemaan rekisteröinnit kunkin soittimen ääressä. Soittaako esimerkiksi Bachin musiikkia Silbermannin tai Agricolan ohjeiden mukaisesti, kun käytettävissä on pohjoissaksalaistyyliset urut niihin liittyvine kaksinnuskieltoineen? Miten soittaa pohjoissaksalaista musiikkia Silbermann-uruilla? Mitä tehdä, kun kyseessä ovat romanttistyylliset tai urkujenuudistusliikkeen ihanteen mukaiset urut?

Oma näkemykseni perustuu historiallisen tietoisuuden ajatukselle. Tulkitsijan tulee tietää kaikki, mitä esitettävästä musiikista on tiedettävissä: musiikin funktio omana aikanaan, siihen liittyneet esittämiskäytännöt yksityiskohtineen omana aikanaan ja historian kuluessa eikä vähäisimpänä kyseessä olevaan musiikkiin liittyvät ajatukset ja tulkinnat nykypäivänä. Tieto ei saa vangita taiteellista ajatusta vaan sen pitää ruokkia sitä. Tieto antaa valinnanvapautta, tietämättömyys rajoittaa.

Klassisen retoriikan järjestelmässä rekisteröinti eli sointivärien valitseminen liittyy lähinnä viimeiseen vaiheeseen, action (pronuntiatioon), esittämiseen tai esitystaitoon<sup>15</sup>. Keskeisimpiä hyvän esittämisen vaatimuksia olivat selkeys, läpikuultavuus ja se, että teoksen affekti parhaalla mahdollisella tavalla välittyi esityksessä kuulijalle.

Bachin urkusävellyksissä on vain vähän rekisteröintiä koskevia merkintöjä. Näin ollen rekisteröinnit myös tyylinmukaisuuteen pyrkivässä tulkinnassa jäävät esittäjän vastuulle. Tehtävänäni oli tehdä tyylinmukaiset, musiikin ilmaisua tukevat ja samalla persoonalliset rekisteröinnit Johann Sebastian Bachin teokseen Klavierübung III. Bachin ajan soitintyyppisiin sekä lähdemateriaaliin, kirjattuihin rekisteröintiohjeisiin ja -periaatteisiin perehtyminen oli välttämätöntä tähän pääsemiseksi. Sävellysten retorinen analyysi, urkukoraaleihin liittyvien tekstien tunteminen sekä musiikkiin liittyvä symboliikka antavat avaimia Bachin musiikin ilmaisun ymmärtämiseen<sup>16</sup> ja sitä kautta persoonallisen rekisteröintinäkömyksen syntymiseen.

Samalla tutkin rekisteröintiä prosessina. Mitä yleisempiä näkökohtia kätkeytyy yksityistapausten taakse?

Ilman esittäjän vahvaa omakohtaista kokemusta Bachin ajan soittamista ja niiden eri äänikertojen ja rekisteröintiyhdistelmien soinnillisista ominaisuuksista sekä ajan esittämiskäytäntöjen tuntemusta ei rekisteröintien tekeminen vaadituin kriteerein ole mahdollista. Oma perehtymiseni historiallisiin urkuihin alkoi 1970-luvun lopulla, jolloin erään kuoron säestäjänä pääsin soittamaan pohjoissaksalaisia Arp Schnitger -urkua Staden kaupunkiin Saksaan. Kokemus oli käänteentekevä. Staden matkaa seurasivat monet opintomatkat Pohjois-Saksaan, Hollantiin, Italiaan ja Espanjaan. Myös esiintyvänä urkurina olen päässyt konsertoimaan kirjallisen työni teeman kannalta monilla merkittävillä barokkiurilla, muun muassa Stadessa (Schnitger-urut), Freibergissa ja monissa muissa Thüringenin alueen kirkkoissa (Silbermann-urut), Altenburgin linnan kirkossa (Trost-urut) Amsterdamissa (Müller-urut ja Bätz-urut) ja Alkmaarissa (Van Hagerbeer/Schnitger -urut).

Suomeen on kahtena viime vuosikymmenenä myös rakennettu Schnitgerin ja Silbermannin urkujen esikuvien mukaisia soittimia (esimerkiksi pohjoissaksalaista tyyliä edustavat urut Janakkalan kirkkoon, Sibelius-Akatemiaan ja Helsingin tuomiokirkon kryptaan, sekä Silbermann-tyyliä edustavat urut esimerkiksi Kotkan

<sup>15</sup> Klassisen retoriikan järjestelmä jakaantuu tavallisimmin viiteen osaan (Wessman 1999, 3):

1. Inventio – keksimisen tekniikka
2. Dispositio – jäsentely
3. Elocutio – tyylioppi ja koristaminen retorisilla kuviolla
4. Memoria – muistitekniikka
5. Actio /pronuntiatio – esitystaito, esittäminen

<sup>16</sup> Forsblom 1994, 127–136

kirkkoon). Kokemukseni näiden urkujen soinnista ja rekisteröinnistä ovat olleet ratkaisevia oman sointiestetiikkani ja ymmärrykseni kannalta.

Koska rekisteröintejä ei voi tehdä vain abstraktilla tasolla, ilman soitinta, tilaa, akustiikkaa ja esityksen funktiota, on valittava tulkinnan ajankohta ja paikka. On huomioitava tilan akustiikka sekä esityksen funktio. Tässä tapauksessa rekisteröinnit on tehty Kotkan kirkon Silbermann-tyylisille uruille, koska uusista uruista Kotkan urut edustavat mielestäni parhaiten Bachin tuntemaa sointimaailmaa. Levytys on äänitetty huhtikuussa 2005. Merkittävää ei työn kannalta ole kuitenkaan nimenomainen soitin tai paikka, vaan se, miksi rekisteröinnit valikoituvat sellaisiksi kuin valikoituivat tietyissä olosuhteissa. Työ on selostus prosessista – niistä periaatteista ja tekijöistä, joka johtivat levytyksessäni kuultaviin rekisteröinteihin.

## Lähteet

Useat 1600–1700-lukujen saksalaiset urkurit ja säveltäjät ovat kirjanneet muistiin vaihtelevan tasoisesti aikalaisten eri yhteyksissä käyttämiä rekisteröintejä. Myös urkujenrakentajat ja teoretikot ovat antaneet erilaisia suosituksia ja listoja hyväksi havaituista rekisteröinneistä. Näitä rekisteröintejä ja niihin liittyviä urkutyypppejä ovat käsitelleet seikkaperäisesti muun muassa Peter Williams (1996), Thomas Harmon (1978), Barbara Owen (1997), Frank-Harald Gress (1989), Felix Friedrich (1989) ja ranskalaisen urkumusiikin osalta Kati Hämäläinen (2002). Työssäni käytän hyväksi näissä teoksissa annettuja yhteenvetoja alkuperäisrekisteröinneistä, koska ne ovat varsin yhteneviä ja ristiriidattomia keskenään. Alkuperäisrekisteröintejä käsitellen tässä työssä sillä tarkkuudella, jota työni kysymyksenasettelu edellyttää. Olen myös pyrkinyt ryhmittelemään ja kokoamaan alkuperäisrekisteröinnit johdonmukaisella tavalla. Kirjallisuudessa rekisteröinnit esitetään usein pitkinä luetteloina mielestäni vailla riittävää johdonmukaisuutta ja analyysyä.

Rajaan työn ulkopuolelle yhteismusisointia ja seurakunnan säestämistä koskevan tarkastelun.

Bachin Klavierübung III:sta tekemäni analyttiset huomiot eivät pyri perusteellisesti selvittämään teosten retorisia, harmonisia, rakenteellisia tai muotoon liittyviä kysymyksiä, vaan rajoittuvat tarkastelemaan sävellyksiä sillä tarkkuudella, jota työni kysymyksenasettelu edellyttää. Teksteihin ja retorisiin kuvioihin liittyvän analyttisen perustan antaa Albert Clementin varsin laaja ja perusteellinen tutkimus (Clement 1999). Analyyseihin olen liittänyt myös Albert Schweitzerin (1911 a ja b), muutamien muiden tutkijoiden ja omia huomioitani.

Italialaisessa ja varsinkin ranskalaisessa traditiossa urkurekisteröinnit olivat Bachin aikaan tultaessa varsin vakiintuneita, pitkälti katolisen liturgian vaikutuksesta. Urkusävellykset olivat suurimmalta osaltaan versettejä, joihin liittyi tietty rekisteröinti, tai muutamia rekisteröintivaihtoehtoja, joita soittajan edellytettiin käyttävän<sup>17</sup>. Näin ei kuitenkaan ollut Saksassa<sup>18</sup>. On selvää, että joitakin vakiintuneita rekisteröintejä käytettiin tietyissä yhteyksissä (mm. Organo pleno) ja että ranskalaiset, italialaiset ja alankomaalaiset vaikutteet saivat sijaa myös saksalaisessa rekisteröintikäytännössä, mutta kuitenkin usein soittajat valitsivat rekisteröintinsä tietämyksensä, taitavuutensa ja musiikillisen mielikuvituksensa perusteella. Soittimen tyyli, yksittäisen soittimen sointiominaisuudet ja soittajan hyvä maku olivat ratkaisevia rekisteröintejä valitessa.

---

<sup>17</sup> Vogel 1986, 33

<sup>18</sup> Crivellaro 2014, 117

## AINEISTO JA HISTORIALLISET LÄHTEET

### Johann Sebastian Bachin tuntemat urkutyypit

Johann Sebastian Bachin henkilöhistoriasta on varsin tunnettua, että huolimatta siitä, että hän ei koko elämässään poistunut saksalaisen kulttuurin alueelta, tunsikin hän varsin laajasti aikansa musiikkivirtaukset ja -tyylit. Paitsi että hän tutustui nuorena Cellen hovissa Georg Böhmin opastuksella ranskalaiseen hovietikettiin ja musiikkiin, hän perehtyi myös syvällisesti eteläsaksalaiseen, pohjoissaksalaiseen ja italialaiseen tyyliin opiskellessaan aluksi veljensä johdolla ja myöhemmin Dieterich Buxtehuden johdolla Lübeckissä sekä toimiessaan hovimuusikkona Cöthenissä ja Weimarissa. Urkuasiantuntijana ja urkujen testaajana hän perehtyi tarkkaan aikansa urkutyyppeihin ja rekisteröintitapoihin<sup>19</sup>. Kuten sävellystuotannossaan myös urkujen käytössään hän yhdisteli erilaisia tyylejä ja makuja omaksi persoonalliseksi tyylikseen.

On melko mahdotonta nimetä mitään tiettyä saksalaista soitintyyppiä Bach-uruiksi. Niinä yli viitenäkympinenä vuotena, joina Bach soitti, suunnitteli ja tarkasti urkuja, hän perehtyi suureen määrään soitimia ja tunsikin useita urkujenrakentajia Pohjois- ja Keski-Saksan alueella. Tärkeimpiä näistä rakentajista olivat Arp Schnitger (1648–1719), Gottfried Silbermann (1683–1753) ja Heinrich Gottfried Trost (1681–1759)<sup>20</sup>. Jokainen heistä loi oman persoonallisen, eri traditioihin perustuvan ja niitä yhdistelevän rakennustyylin, joiden tunteminen on välttämätöntä Bachin urkumusiikin sointimailman ymmärtämiseksi. On myös varsin todennäköistä, että Bach oli hyvin perillä sekä ranskalaisen että italialaisen urkutyypin rekisteröintiin antamista mahdollisuuksista – kopioihan hän muun muassa sekä Nicolas de Grignyn urkukirjan rekisteröintiohjeineen että Girolamo Frescobaldin Fiori Musicalin.

---

<sup>19</sup> Dykstra 2007, 3–16

<sup>20</sup> Tässä yhteydessä on myös mainittava urkujenrakentaja Zacharias Hildebrandt (1688–1746), jonka urkuja (esimerkiksi Naumburgin urut, 1776) Bach tarkasti (yhdessä Silbermannin kanssa), soitti ja totesi hyväksi. Hildebrandt jatkoi Silbermannin urkujenrakennusperinnettä ja yhdisti siihen mm. pohjoissaksalaisia piirteitä (esimerkiksi selkäpillistö, pohjoissaksalaistyyllisiä kieliäänikertoja ja yläsävelistöä). Työssäni en kuitenkaan käsittele Hildebrandtin soitimia ja niiden rekisteröintimahdollisuuksia, koska soitintyyppi on melko myöhäinen Bachin urkutuotantoon nähden ja koska Hildebrandtin urkujen tyylipiirteet tulevat esitellyiksi pohjoissaksalaisten urkujen ja Silbermann-urkujen yhteydessä.

## Pohjoissaksalainen tyyli ja Arp Schnitger

Pohjoissaksalaisen urkurakennustyylin historia ulottuu aina keskiajalta Arp Schnitgerin ajan kultakauteen. Gotiikan Blockwerkiin<sup>21</sup> lisättiin 1500-luvun kuluessa Rückpositiv (selkäpillistö), Oberwerk (yläpillistö) ja Brustwerk (rintapillistö). Tämän kauden merkittävin rakentaja oli alankomaalainen Hendrik Niehoff. Vähitellen Blockwerkin pillirivejä saattoi käsitellä itsenäisinä äänikertoina. Pääpillistön Blockwerkistä erotettiin ensimmäisiksi itsenäisiksi äänikerroiksi matalimmat prinsipaalit<sup>22</sup>, sitten vähitellen muut äänikerrat. Tämä jätti jälkensä myös rekisteröinteihin: toisaalta oli käytettävissä principal 8 yksinään, toisaalta pleno koko komeudessaan. Aina 1800-luvulle saakka on nähtävissä principal-äänikerta ja pleno vaihtoehtoisina rekisteröinteinä saksalaisessa (myös alankomaalaisissa ja italialaisessa) urkutaiteessa. Tähän palaan myöhemmin<sup>23</sup>.

Urkurakentajien Jakob ja Hans Schererin myötä urkuihin alettiin rakentaa suuria jalkiotorneja. 1600-luvulla suurimpien hansakaupunkien vaurastumisen myötä soittimet rakennettiin valtaviin mittasuhteisiin 32<sup>24</sup>-julkisivuprincipaleineen. Uusi tyyli omaksui soinnillisia vaikutteita erityisesti alankomaalaisesta urkujenrakennuksesta sekä ilmalaatikkoihin liittyviä teknisiä ratkaisuja Gottfried Fritzscheiltä. Merkille pantavaa oli, että hyvinkin vanhaa pillimateriaalia kierrätettiin, mikä antoi soinnille erityisen vanhahtavan leiman. Fritzschen työtä jatkoi hänen sisarenpoikansa Friedrich Stellwagen, joka rakensi useita soittimia muun muassa Lübeckiin.

Pohjoissaksalainen urkujenrakennus huipentui Arp Schnitgerin soittimiin. Hän kuului perinteiseen puukäsityöläissukuun ja sai soittimenrakentajan oppinsa tunnetulta urkujenrakentajaserkultaan Berendt Hußilta. Schnitgerin menestystä edesauttoi se, että hän onnistui saamaan privilegioita urkujen rakentamiseksi isoilla alueilla. Schnitger, kuten muutkin ajan urkujenrakentajat, käytti soittimissaan runsaasti vanhoja äänikertoja – myös säästösyistä – mikä antoi soinnin luonteeseen vanhahtavan vivahteen. Schnitger yhdisti alankomaalaisen renessanssin vokaalisen soinnin Gottfried Fritzschen ja hänen seuraajensa luonteenomaisiin mensurointeihin.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Blockwerk-uruilla tarkoitetaan urkuja, joissa urkujen kaikki eritasoiset pillirivit, äänikerrat, soivat aina yhdessä. Tässä urkutyypissä ei ole siis äänikertakytymiä, joilla urkuri voisi valita mitä äänikertoja käyttää. Hän ei siis voi rekisteröidä.

<sup>22</sup> Urkujen äänikertanimet kirjoitan Urkusanakirjan (2000) suosittelemalla tavalla, kun äänikerroista puhutaan yleisesti. Dispositioissa ja rekisteröinneissä äänikertanimet ovat siinä muodossa, kuin ne esiintyvät alkuperäislähteissä tai urkujen soittopöydissä.

<sup>23</sup> Katso sivu 30.

<sup>24</sup> Urkujen äänikertojen soivaa säveltäsoa kuvaavat jalkamäärät ilmaisen työssäni numeroilla, ilman pituutta kuvaavaa jalkamerkintää ('). Esimerkiksi 32, 16, 8 ja 4 tarkoittavat siis 32-jalkaista, 16-jalkaista, 8-jalkaista, 4-jalkaista ja niin edelleen.

<sup>25</sup> Vogel 1986, 31

Arp Schnitger noudatti urkujenrakennuksessaan niin sanottua pillistöperiaatetta, mikä tarkoitti, että kukin pillistö on soinnillisesti itsenäinen yksikkö omassa urkukaapissaan. Tavallisesti suurten urkujen jalkio perustuu 32-, pääpillistö 16-, selkä- ja yläpillistö 8- sekä rintapillistö 4-prinsipaaleille, keskikokoisissa uruissa vastaavasti oktaavia korkeammille prinsipaaleille. Kunkin pillistön matalin principal-äänikerta on tavallisimmin julkisivussa. Jokaiselle pillistölle sijoitettiin täydellinen aukoton sarja prinsipaaleja matalimmasta korkeimpaan (mixtur-äänikertoihin). Yhdessä soidessaan ne muodostivat niin sanotun pleno-rekisteröinnin, joka pohjoissaksalaisissa uruissa on erityisen loistokas.

Pillistöjä ei tavallisesti yhdistetty toisiinsa rekisteröinneissä, vaan niiden soinnilliset luonteet haluttiin pitää mahdollisimman itsenäisinä. Vain suurimpiin soittimiin rakennettiin sormioyhdistimiä yläpillistön tai rintapillistön ja pääpillistön välille.<sup>26</sup> Jalkioyhdistimiä ei rakennettu. Sen sijaan suosittiin suuria jalkiopillistöjä. Soinnilliseen itsenäisyyteen vaikutti myös se, että pillistöt sijoitettiin urkuparvelle syvyysuunnassa kolmiulotteisesti. Selkäpillistö ja niin sanotussa hampurilaisessa sijoittelussa myös jalkiotornit (selkäpillistön molemmin puolin) olivat sijoitetut urkulehterin kaiteeseen soittajan selän taakse. Rintapillistö, pääpillistö ja yläpillistö sijoituivat päällekkäin soittopöydän yläpuolella.

Äänikerrat ryhmiteltiin johdonmukaisesti pillistön sisällä ja pillistöjen kesken säveltasojen ja äänikertatyypin mukaan. Varsinkin 16-, 8-, ja 4-tasoilla äänitettiin prinsipaalit erityisen vokaalisiksi. Yläsäveläänikerrat äänitettiin puolestaan loisteliaiksi.

Erikorkuisia kieliäänikertoja ja muita renessanssi- ja barokkisoittimia jäljitteleviä äänikertoja oli huomattava määrä. Niitä käytettiin mm. cantus firmus -rekisteröinteihin eri äänialoissa sekä niin sanottuihin consort-rekisteröinteihin.

Myös monikuoroisia ahtaita äänikeroja ja terssiäänikertoja oli runsaasti.<sup>27</sup> Näitä käytettiin muun muassa erilaisiin pleno- ja soolorekisteröinteihin.

---

<sup>26</sup> Crivellaro, 2014, 66

<sup>27</sup> Käsitteillä ahdas/laaja viitataan pillien mitoitukseen, mensuuriin. Ahtailta äänikerroilla tarkoitetaan tavallisimmin Schnitger-uruissa Principal-pilleistä tehtyjä äänikertoja. Kuoroäänikerta tarkoittaa äänikertaa, jossa yhdestä äänikertakytkimestä kytkeytyy päälle useampi pillirivi (äänikerta). Kun Blockwerk historian kuluessa jaettiin itsenäisesti rekisteröitävissä oleviin erikorkuisiin äänikertoihin, jätettiin ylimmät äänikerrat jakamatta (paitsi italialaisissa uruissa) niin sanotuksi kuoroksi/kuoroiksi, joka/jotka kytkettiin päälle yhdellä äänikertakytkimellä. Esimerkiksi äänikertanimi Mixtur 4x (tai 4f) tarkoittaa, että äänikerta koostuu neljästä pillirivistä, jotka ovat matalimmasta lähtien puhtaan kvintin tai kvartin etäisyydellä toisistaan (joskus mixturoissa saattoi olla myös terssirivi). Esimerkiksi painettaessa säveltä C soivat  $c^1$ ,  $g^1, c^2$  ja  $g^2$  Mixturan ollessa päälle kytkettynä (jos sen alin rivi on 2).

Taitavasta mensuroinnista ja äänityksestä johtuen sulautuvat pohjoissaksalaisten barokkiurkujen erikorkuiset prinsipaalit, huilut, kielet ja yläsäveläänikerrat soinnillisesti erinomaisesti toisiinsa.

Pohjoissaksalaisissa uruissa ilmansyöttö asetti rajoituksia yhtäaikaan soivien äänikertojen määrälle ja laadulle. Tämä johtui palkeiden ja ilmakanavat mitoituksista. Kyse ei kuitenkaan ollut puutteista tai vioista urkujen rakenteessa, vaan tietyn tyyppisillä ilmalaatikko- ja ilmakanavaratkaisuilla saatiin aikaan juuri haluttu sointi.

Johann Sebastian Bachin musiikilliseen kehittymiseen vaikuttaneet urkurit – Johann Adam Reincken Hampurin Katariinan kirkossa, Dieterich Buxtehude Lübeckin Mariankirkossa ja Georg Böhm Lüneburgin Johanneksenkirkossa – soittivat kaikki urkuja, joiden historian lähtökohdat olivat gotiikassa ja renessanssissa, mutta joita oli historian kuluessa muuteltu ja suurennettu ajan uusimpien vaatimusten mukaisesti<sup>28</sup>.

Hyvä esimerkki pohjoissaksalaisista uruista on Hampurin Katariinankirkon urut, joihin Bach kävi tutustumassa 1720<sup>29</sup>. Urut olivat peräisin 1400-luvulta. Urkujenrakentajat Marten de Mare, Hans Scherer vanhempi, Gottfried Fritzsche ja Friedrich Stellwagen laajensivat niitä 1500- ja 1600-luvuilla. Johann Matthesonin dispositio on peräisin vuodelta 1720.<sup>30</sup> Urut tuhoutuivat suurimmaksi osaksi toisen maailmansodan pommituksissa 1943. Urkurakentamo Flentrop (Hollanti) rekonstruoivat ne 2013.

---

<sup>28</sup> Crivellaro 2014, 61

<sup>29</sup> Johann Friedrich Agricolan kuvauksen mukaan Bach soitti urkuja kahden tunnin ajan ihastellen erityisesti niiden kieliäänikertoja. (Wikipedia 2014, Hauptkirche Sankt Katharinen, Hamburg)

<sup>30</sup> Johann Matthesonin kirjauksen mukaan. (Wikipedia 2014, Hauptkirche Sankt Katharinen, Hamburg)

Urkujen dispositio oli seuraava 1720-luvulla:

II WERK <sup>31</sup>		IV BRUSTWERK		PEDAL	
Principal	16	Principal	8	Principal	32
Bordun	16	Octava	4	Principal	16
Quintadena	16	Quintadena	4	Sub-Bass	16
Octava	8	Wald-Pfeife	2	Octava	8
Spitzflöte	8	Scharff 7f		Gedackt	8
Querflöte	8	Dulcian	16	Octava	4
Octave	4	Regal	8	Nachthorn	4
Octave	2			Raus-Pfeife 2f	
Raus-Pfeife 2f				Cimbel 3f	
Mixtura 10f				Mixtura 5f	
Trommet	16			Groß-Posaun	32
				Posaune	16
				Dulcian	16
I RÜCKPOSITIV		III OBERWERK			
Principal	8	Principal	8	Trommete	8
Gedackt	8	Hohlflöte	8	Krumhorn	8
Quintadena	8	Flöte	4	Schallmei	4
Octava	4	Nasat	3	Cornet-Baß	2
Blockflöte	4	Gemshorn	2		
Hohlflöte	4	Waldflöte	2	Työntöyhdistimet:	
Quintflöte	1 1/2	Scharff 6f		IV/II, III/II	
Sifflet	1	Trommete	8		
Sesquialtera 2f		Zincke	8		
Scharff 8f		Trommete	4		
Regal	8				
Baarpfeife	8				
Schallmei	4				

Pohjoissaksalaisia urkuja koskevia rekisteröintiohjeita antoivat 1600-luvulla etenkin Michael Praetorius (1619) ja Andreas Werckmeister (1698). Urkujen tyylilliset ominaisuudet vaikuttivat luonnollisesti annettuihin ohjeisiin. Seuraavassa on periaatteita ja yhteenvetoja annetuista ohjeista.

Käytettävien äänikertojen määrässä tuli noudattaa säästäväisyyttä. Äänikertoja kehoitettiin käyttämään vain yhdestä viiteen rekisteröintiä kohden. Sormioyhdistimiä käytettiin vain kaikkein suurimmissa rekisteröinneissä.<sup>32</sup> Pohjoissaksalaisten urkujen ilmalaatikoiden kapeat ilmakeinavat ja ilmansyötön epävakaas saattoivat olla osaltaan vaikuttamassa tähän periaatteeseen,<sup>33</sup> mutta on myös varsin selvästi kuultavissa, että

<sup>31</sup> Pohjoissaksalaisissa uruissa kutsuttiin pääpillistöä (Hauptwerk) toisinaan nimellä Werk.

<sup>32</sup> Harmon 1971, 6–7

<sup>33</sup> Crivellaro 2014, 118

useiden äänikertojen käyttö sumentaa soinnin ja tekee siitä läpikuultamatonta, luonteeltaan epämääräistä ja polyfoniaa huonosti erittelevää.

Rekisteröintien kaksinnusten suhteen tuli noudattaa erityistä pidättyvyyttä. Werkmeisterin<sup>34</sup>, Matthesonin<sup>35</sup> ja vielä Niedtinkin<sup>36</sup> mukaan rekisteröinnissä voi kutakin korkeutta edustaa vain yksi äänikerta. Tämä ns. kaksinnuskielto on peräisin Praetoriukselta, jonka antamissa rekisteröinneissä ei ole ainuttakaan kaksinnusta. Kielto perustui urkufysikaalisiin seikkoihin, ilmansyöttöön ja virityksen pitävyyteen, mutta myös estetiikkaan, joka arvosti yksinkertaisuutta ja puhtaita sointivärejä. Ilmansyöttö salli kuitenkin joitakin kaksinnuksia, lähinnä 16- ja 8-tasoilla, mutta korkeampien erimensuuristen äänikertojen kaksintaminen aiheutti ilmansyöttöön ja viritykseen selvästi kuultavia ongelmia.

Principal-äänikerroilla pyrittiin jäljittelemään vokaalisointia, kuoropolyfoniaa. Erityisesti julkisivuun sijoitetut, kunkin pillistön matalimmat prinsipaalit pyrittiin mensuroimaan ja äänittämään Italian renessanssin ideaalin mukaisesti. Italialaisissa uruissa kaikki prinsipaalit äänitettiin vokaalisiksi, pohjoissaksalaisissa uruissa lähinnä 16-, 8- ja 4-prinsipaalit.<sup>37</sup>

Huilu- ja kieliäänikerrat rakennettiin myös jäljittelyn ihanteen mukaisesti (*Imitatio Instrumentorium des Consorts*). Michael Praetorius kuvasi Syntagma Musicumissaan useita äänikertoja, joiden esikuva oli yhtyesoitin, kuten Bombarde, Zink, Cornett, Sordun, Ranckett, Pommer ja Schalmey<sup>38</sup>. Jäljitteleminen oli Aristoteleen ja antiikin perua. Soittimet jäljittelivät ihmisääntä ja ihmisääni kaikkein korkeimmalla tasolla taivaankappaleiden välistä sointia. Harald Vogel käyttää termiä consort-rekisteröinti rekisteröinneille, jotka imitoivat Michael Praetoriuksen kuvaamia soitinyhtyeitä eri puhallin- ja jousisoittimineen.<sup>39</sup> Consort-rekisteröinnit olivat tarkoitettut erityisesti polyfonista musiikkia varten. Consort-uruista paras esimerkki lienee Esaias Compeniuksen rakentamat Fredriksborgin linnassa sijaitsevat urut, joiden kaikki äänikerrat on rakennettu puusta ja jotka imitoivat nimeäänkin myöden renessanssin soittimia. Vogelien mukaan rekisteröinnit käsittävät vain yhdestä muutamaan äänikertaan, ja ne voivat perustua 16-, 8- tai 4-pohjalle.<sup>40</sup> Äänikertoja voi yhdistellä

---

<sup>34</sup> Werkmeister 1698, 71

<sup>35</sup> Mattheson 1739, 467–469

<sup>36</sup> Niedt 1721, 116

<sup>37</sup> Vogel 1986, 32

<sup>38</sup> Crivellaro 2014, 119

<sup>39</sup> Vogel 1984, 7

<sup>40</sup> Vogel 1986, 32

vapaasti erilaisiksi rekisteröinneiksi (yhtyeiksi) ottaen kuitenkin huomioon kaksinnuskiellon asettamat rajoitukset.

Kieliäänikerrat olivat varsin suosittuja pohjoissaksalaisissa uruissa. Suurten urkujen äänikerroista saattoi lähes neljäsosa, toisinaan jopa lähes kolmasosa olla kieliäänikertoja. Bachin erinomaisiksi ylistämiä kieliäänikertoja oli Hampurin Katariinankirkon uruissa kuusitoista 58:sta äänikerrasta. Kieliäänikertoja myös käytettiin moninaisesti consort-rekisteröinneissä, soolorekisteröinneissä, duoissa, trioissa sekä plenoissa. Kieliäänikertoja käytettiin harvoin yksin, sen sijaan yhdessä yhden tai useamman prinipaali- tai huiluäänikerran kanssa. Kaksinnuskielto koski periaatteessa myös kieliäänikertoja. Vain suurimmissa pleno-rekisteröinneissä (*zum vollen Werck*) saatettiin yhdistää jalkiokielet samankorkuisiin huiluäänikertoihin.<sup>41</sup>

Äänikertojen hyvästä soinnillisesta sulautumisesta johtuen kaikenlaiset kekseliäät rekisteröinnit olivat mitä suotavimpia. Myös äärimmäisen aukolliset rekisteröinnit olivat varsin suosittuja (esim. Rankett 16 tai Salzional (8) yhdistettynä Mixturaan tai Rankett 16 yhdistettynä Kleingedackt 2:een)<sup>42</sup>.

Tärkeitä rekisteröintejä olivat niin sanotut soolorekisteröinnit. Näillä tarkoitettiin rekisteröintejä, joissa kudoksen tärkein ääni (sooloääni, cantus firmus) nostettiin esille muista äänistä (säestysäänistä). Sooloääni soitettiin joko oikealla tai vasemmalla kädellä, tavallisesti selkäpillistöllä tai yläpillistöllä, ja säestysäänit vastaavasti vasemmalla tai oikealla kädellä pääpillistöllä<sup>43</sup>. Bassoääni soitettiin tavallisesti jalkiolla. Sooloääni voitiin soittaa myös jalkiolla eri tasoilla: cantus firmus bassoäänessä 16-rekisteröinnillä, tenoriäänessä 8-rekisteröinnillä, altoäänessä 4-rekisteröinnillä ja sopraanoäänessä 2-rekisteröinnillä. Tällöin säestysäänit soitettiin sormiolla. Tästä antaa hyvän käsityksen Samuel Scheidt (1587–1654) *Tabulatura Nova* -kokoelmansa (1624) esipuheessa.<sup>44</sup>

Soolorekisteröinteihin käytettiin ennen kaikkea kieliäänikertoja (yhdistettyinä muihin äänikertoihin), yläsäveläänikertoja (esimerkiksi Nasat 2/3 tai Sesquialtera, joka käsitti principalkvintin 2 2/3 ja -terssin 1 3/5 yhdistettynä perusäänikertoihin). Soolorekisteröintinä voitiin myös käyttää erilaisia prinipaaliyhdistelmiä ja plenoja.

---

<sup>41</sup> Niedt 1721, 116

<sup>42</sup> Crivellaro 2014, 118

<sup>43</sup> Sooloääni voitiin soittaa myös rintapillistöllä tai pääpillistöllä riippuen rekisteröinnistä. Tällöin vastaavasti säestysäänit jollakin muulla pillistöllä.

<sup>44</sup> Crivellaro 2014, 134

Soolorekisteröinnit voivat olla aukottomia tai aukollisia<sup>45</sup>. Johann Mattheson on kirjannut kuuluisan ilmeisesti varsin yleisesti tunnetun Zink-rekisteröinnin<sup>46</sup>:

Pääsormio: Trommete 16, Spitzflöte 8, Octave 4 (vasemman käden soolorekisteröinti, bassosoolo)

Yläpillistö: Trommete 8, Zincke 8, Flöte 4, Nasat 3 (oikean käden soolorekisteröinti, sopraanosoolo)

Selkällistö: Gedackt 8 (säestys)

Jalkio: Dulcian 16, Trommete 8, Sub-Bass 16, Cornet 2, Posaune 16, Principal 16

Säestysrekisteröinti piti tehdä siten, että se toisaalta antaa tilaa soolorekisteröinnille, toisaalta on riittävän selkeästi ja itsenäisesti kuultavissa. Tavallisia säestysrekisteröintejä sormiossa olivat Principal 8; Principal 8 ja 4; huiluäänikerta 8 tai huiluäänikerrat 8 ja 4. Tavallinen bassorekisteröinti oli Subbass 16 ja Oktava 8 tai Principal 16 yksinään.

Organo pleno ei pohjoissaksalaisessa katsannossa tarkoittanut kaikkia urkujen äänikertoja, vaan tarkoituksenmukaisuus ja säästäväisyys äänikertojen käytössä oli tärkeää myös tässä. Plenon lähtökohta oli antiikin Blockwerkissä. Vielä 1500-luvun puolivälissä pääsormion sointi saattoi muodostui jakamattomasta plenosta. Kun sitten pleno voitiin jakaa eri äänikertoihin, katsottiin siihen kuuluviksi prinsipaalit, oktavat, superoktavat, kvintit, cymbelit ja mixturat,<sup>47</sup> siis aukoton sarja principal-äänikertoja matalimmasta korkeimpaan sekä lisäksi jalkion subbass-äänikerta.

Kieliäänikerran (Trompet 8) lisäämistä jalkioon ehdotettiin vuonna 1558 ja ahdasmensuurisen terssiäänikerran, sesquialteran (joka piti sisällään myös kvinttirivin), lisäämistä plenoon 1660-luvulla.<sup>48</sup> Andreas Werckmeister vahvisti tämän 1698<sup>49</sup>.

Werckmeisterin mukaan Gedackteilla saatettiin plenossa korvata tilasyistä puuttuva

<sup>45</sup> Aukoton rekisteröinti tarkoittaa, että kaikki tasot ovat edustettuina matalimman ja korkeimman äänikerran välillä, aukollinen rekisteröinti puolestaan, että jokin/jotkin tasot matalimman ja korkeimman välillä puuttuvat.

<sup>46</sup> Myös Matthias Weckmannin oppilas Johann Kortkamp on kuvannut Weckmannin käyttäneen Zink-rekisteröintiä koraalifantasiassa An Wasserflussen Babylon. Kortkamp kutsuu rekisteröintiä Jacob Praetoriuksen mielirekisteröinniksi:

Yläpillistö: Trommete 8, Zincke 8, Hohlfleute 4, Nassat 2 2/3, Gemshorn 2 (soolo)

Selkällistö: Principal 8, ja 4 (säestys)

Jalkio: Principalbaß 24, Posaune 16, Trommete 8 ja 4, Cornet 2.

Zink-rekisteröinti lienee tullut Saksaan Hollannista. Se tunnetaan jo J. P. Sweelinckin (1562–1621) ajalta (Linde 1999, 209).

<sup>47</sup> Praetorius 1619, 113

<sup>48</sup> Crivellaro 2014, 124–125

<sup>49</sup> Werckmeister 1698, 48

pillistön matalin (tai kaksi matalinta) principal-äänikerta<sup>50</sup>. Harald Vogelin mukaan 1600-luvulla myös sormioplenuon lisättiin enenevässä määrin kieliäänikertoja niiden hyvän sulautuvuuden vuoksi.<sup>51</sup>

Rekisteröinnillä saatettiin myös symboloida ulkomusiikillisiä seikkoja. Yhtymusiikissa tietyt soittimet assosioitiin hahmoihin tai tilanteisiin: trumpetit kuninkaaseen tai Jumalaan, nokkahuilu kuolemaan, oboet metsästykseen ja niin edelleen. On varsin oletettavaa, että samaa sovellettiin myös urkurekisteröinteihin.

## 1700-luku ja uudet suuntaukset

1600- ja 1700-lukujen taitteessa tapahtui vähittäinen tyyli­murros sekä urkusävellyksessä että urkujenrakennuksessa. Pohjoissaksalainen tyyli sai antaa tilaa sekä musiikillisesti että urkujenrakennuksen suhteen uusille, galantin tyylin mukaisille suuntauksille. Johann Sebastian Bachin kannalta uuden tyylin tärkeitä edustajia urkujenrakennuksessa olivat Gottfried Silbermann ja Heinrich Gottfried Trost.

Kirjallisia lähteistä tärkeimmät ovat Gottfried Silbermannin ja Georg Friedrich Kauffmannin (1733) kirjaamat rekisteröinnit sekä urkureiden ja teoreetikoiden Johann Friedrich Agricolan (1758), Jacob Adlungin (1768), Johann Matthesonin (1739) sekä Friedrich Wilhelm Marpurgin (1718–1795) antamat rekisteröintiä koskevat ohjeet.

## Gottfried Silbermann

Gottfried Silbermann (1683–1753) opiskeli urkujen- ja cembalonrakennusta veljensä Andreaksen johdolla Straßburgissa vuodesta 1701 vuoteen 1710, jolloin hän asettui Freibergiin itsenäiseksi urkujenrakentajaksi<sup>52</sup>.

Silbermannin varhaiselle urkujenrakennustyyli­lille oli ominaista ranskalaisten ja saksalaisten urkujenrakennusperinteiden yhdistäminen. Dispositioissaan ja pillimensuureissaan Silbermann noudatti melko ranskalaista rakennustapaa (erityisesti laajat terssiäänikerrat, Cornet ja ranskalaistyyppiset kieliäänikerrat 4-sormiotrumpetteineen). Toisaalta jättämällä pois selkäpillistön, sijoittamalla kaikki sormio- ja jalkiopillistöt yhtenäiseen urkukaappiin, rakentamalla echo-pillistön sijaan täysimittaisen rintapillistön ja tekemällä jalkiopillistöstä itsenäisen 16- tai 32-pohjaisen

<sup>50</sup> Werkmeister 1698, 48

<sup>51</sup> Vogel 1986, 32

<sup>52</sup> Greß 1989, 11

continuo- ja soolopillistön sekä rakentamalla uudentyyppisiä äänikertoja soittimiinsa Silbermann sitoutui vahvasti 1700-luvun saksalaiseen traditioon joka siis poikkesi tyyllisesti varhaisemmasta pohjoissaksalaisesta tyylistä.<sup>53</sup>

Silbermann rakensi soittimiinsa sormioiden välille yhdistimet sekä keskikokoisiin ja pienehköihin soittimiin jalkioyhdistimen, joka yhdistää kiinteästi pääsormion jalkioon<sup>54</sup>. Pillistöperiaatteesta luopumisen myötä urut muuttuvat vähitellen yhtenäiseksi soittimeksi. Tämä näkyy myös rekisteröintikäytännöissä.

Silbermann kuvailee pillistöjen luonnetta Freibergin tuomiokirkon ja Dresdenin hovikirkon urkujen rakentamisen yhteydessä. Pääpillistön tulee soida hyvin suuresti ja painavasti<sup>55</sup>, yläpillistön terävästi ja läpätunkevasti ja rintapillistön puolestaan hienovaraisesti ja suloisesti. Jalkion äänikerrat tulee tehdä voimakkaiksi ja läpätunkeviksi. Näihin tavoitteisiin hän pääsi dispositiorakenteen ja pillimensuurien avulla sekä sijoittamalla urkujen pillistöt urkukaappiin sopivalla tavalla.<sup>56</sup> Silbermann oli ensimmäisiä urkujenrakentajia, jotka rakensivat urkuja lähes teollisesti ja standardinomaisesti. Hän vakiinnutti dispositiorakenteen siten, että tilaajan valittavissa oli viisi erityyppistä dispositiorakennetta.<sup>57</sup> Myös julkisivuvaihtoehdot, koneisto ja ilmansyöttö sekä pillimensuurit olivat varsin pitkälle standardoituja. Näin Silbermann pystyi pitämään tuotannon laadun erittäin korkeana soittimesta toiseen. Toisaalta uusia keksintöjä ei juuri kokeiltu. Virityksen suhteen Silbermann oli hyvin konservatiivinen. Hän suosi keskisävelistä viritystä, mistä Bach tunnetusti antoi hänelle varsin kielteistä palautetta, vaikka piti urkuja muuten soinniltaan erinomaisina.<sup>58</sup>

Työni kannalta Silbermannin Freibergin tuomiokirkkoon rakentamat urut ovat erityisen merkittävät. Ne olivat ensimmäiset hänen rakentamansa suuret urut. Niissä ranskalaiset, Elsassista peräisin olevat vaikutteet ovat huomattavat. Freibergin urkuihin piti alkuperäisen suunnitelman mukaan tulla jopa selkäpillistö elsassilaisten urkujen tapaan. Freibergin urkujen kieliäänikerrat ovat ranskalaistyylliset, samoin nasatit, terssit ja kornetit. Myös mixturojen rakenne noudatteli ranskalaista tyyliä. Myöhemmässä tuotannossaan Silbermann käytti saksalaistyyppisiä kieliä ja prinsipaaliterssejä. Pääpillistölle hän myöhemmin sijoitti Clairon 4:n tilalle Fagott 16:n saksalaiseen tapaan.

---

<sup>53</sup> Greß 1989, 23–24

<sup>54</sup> Nämä on myöhemmin korvattu poiskytkettävällä yhdistimellä.

<sup>55</sup> ”gravitätisch”

<sup>56</sup> Greß 1989, 40

<sup>57</sup> Greß 1989, 51–52

<sup>58</sup> Greß 1989, 113

Freibergin tuomiokirkon urkujen (rakennettu 1711–1714/1738) dispositio on seuraava:<sup>59</sup>

II HAUPTWERK (C,D–c <sup>3</sup> )		I BRUSTWERK (C,D–c <sup>3</sup> )	
Bordun	16	Gedackt	8
Principal	8	Principal	4
Viola di gamba	8	Rohrflöt	4
Rohrflöt	8	Nassat	3
Octava	4	Octava	2
Qvinta	3	Tertia	(1 3/5)
Sup.Octav	2	Qvinta	1 1/2
Tertia	(1 3/5)	Sufflöt	1
Cornet 5fach (c <sup>1</sup> –)		Mixtur 3fach	
Mixtur 4fach			
Zimbeln 3fach			
Trompet	8		
Clarin	4		
III OBERWERK (C,D–c <sup>3</sup> )		PEDAL (C,D–c <sup>1</sup> )	
Qvintadehn	16	Untersatz	32+16
Principal	8	Princ.Bass	16
Gedackt	8	Sub Bass	16
Qvintadehn	8	Octav Bass	8
Octava	4	Octav Bass	4
Spitzflöt	4	Ped.Mixtur 6fach	
Sup.Octav	2	Posaun Bass	16
Flaschflöt	1	Tromp.Bass	8
Echo 5fach (c <sup>1</sup> –)		Clar.Bass	4
Mixtur 3fach			
Zimbeln 2fach		Tremulant (I, II, III), kanavatremolo	
Krumbhorn	8	Schwebung (III), kanavatremolo	
Vox humana	8	III/II, I/II (työntöyhdistimiä)	

Gottfried Silbermannin rekisteröintiohjeet ovat peräisin hänen Grosshartmannsdorffin (1741) ja Fraureuthin (1742) urkuihinsa jättämistä rekisteröintiohjeista<sup>60</sup>. Ohjeet ovat lähes identtiset. Olen koonnut tähän yhteenvedon näistä rekisteröinneistä. Silbermannin ohjeet eivät ole suoranaisesti yhteydessä tiettyihin sävellyksiin tai edes sävellystyyppeihin (vaikka niistä voi päätellä jotakin käyttötarkoituksesta vertaamalla ohjeita erityisesti aikakauden ranskalaisiin ohjeisiin). Rekisteröintien soveltaminen jää urkurien tehtäväksi. Olen muuttanut äänikertojen järjestyksen vastaamaan nykyistä kirjoitustapaa sekä järjestänyt ne mielestäni johdonmukaisempaan järjestykseen.

<sup>59</sup> Olen kirjoittanut disposition muistiin urkujen soittopöydästä.

<sup>60</sup> Greß 1989, 127–130

## 1. Reines volles Spiel

Manual: Principal 8, Rohrflöte 8, Octava 4, Quinta 3, Octava 2, Mixtur 4x

Oberwerk: Gedackt 8, Rohrflöte 4, Octava 2, Sufflöet 1, Cymbel 2x

Pedal: Subbass 16, Octavbass 8, Posaunenbass 16

2. Manual: Principal 8, Octava 4, Quinta 3, Octava 2

3. Manual: Principal 8, Octava 4, Quinta 3

4. Manual: Principal 8, Octava 4

5. Manual: Principal Solo 8

6. Manual: Principal 8, Spitzflöte 4

7. Manual: Principal 8, Rohrflöte 8

8. Manual: Principal 8, Quintadehn 8

## 9. Flöthen-Züge

Manual: Rohrflöte 8, Spitzflöte 4

Oberwerk: Gedackt 8, Rohrflöte 4

## 10. Lieblicher Flöten-Zug

Manual: Quintadehn 8, Spitzflöte 4

Oberwerk: Gedackt 8, Rohrflöte 4, Gemshorn 2

11. Manual: Rohrflöte 8, Spitzflöte 4

## 12. Stahl-Spiel

Manual: Rohrflöte 8, Spitzflöte 4

Oberwerk: Gedackt 8, Nasat 3, Tertia 1 3/5, Quinte 1 1/2, Sufflöet 1

## 13. Cornett Zug

Manual: Principal 8, Rohrflöte 8, Octava 4, Cornet Solo

Oberwerk: Gedackt 8, Rohrflöte 4

## 14. Tertien-Zug

Oberwerk: Gedackt 8, Rohrflöte 4, Nasat 3, Octava 2, Tertia 1 3/5 canto solo

## 15. Cornett-Zug im Oberwerk

Oberwerk: Gedackt 8, Nasat 3, Gemshorn 2, Tertia 1 3/5

## 16. Nasat-Zug

Manual: Rohrflöte 8, Spitzflöte 4

Oberwerk: Gedackt 8, Rohrflöte 4, Nasat Solo 3

## 17. Suffloet-Zug

Oberwerk: Gedackt 8, Rohrflöte 4, Suffloet 1

Silbermannin antamissa rekisteröinneissä välittyvät aikakauden saksalaiset, italialaiset ja ranskalaiset tyylipiirteet.

*Reines volles Spiel* on Silbermannin pleno-rekisteröinti, jonka lähtökohta on pohjoissaksalaisessa traditiossa. Yhdistimien käytöstä ei ole mainintaa. Alun perin Silbermannin uruissa pääsormio oli pysyvästi kytketty jalkioon.<sup>61</sup> Tässä rekisteröinnissä myös yläpillistö on todennäköisimmin kytkettävä pääsormioon. Yläpillistön matalimmat äänikerrat on korvattu huiluilla ja pääpillistön 8-taso on kaksinnettu ajalle tyypillisen muuttuneen estetiikan mukaisesti. Nämä seikat assosioivat rekisteröinnin myös ranskalaiseen Plein jeu -rekisteröintiin.

Suurissa Silbermann-uruissa pleno on 16-pohjainen. Tämä näkyy Mixtur-äänikerran koostumuksessa: kertauskaaviossa 5 1/3-kuoro alkaa kaksiviivaisesta oktaavista, mikä vaatii 16-pohjaaäänikertaa. 8-pohjan kanssa Mixturan kvintti korostuisi diskanttialueella liiaksi, mikä kuuluu sameana ja epäselvänä sointina.

Rekisteröinnit 2–5 edustavat kaikki plenon erilaisia muotoja italialaisen ripienon tapaan. 6. rekisteröinti muistuttaa myös italialaista Antegnatin antamaa monikäyttöistä, esimerkiksi motettien säestämiseen soveltuvaa rekisteröintiä.<sup>62</sup> Rekisteröinnit 7–10 kaksinnuksineen edustavat uusia, galantin tyylin mukaisia rekisteröintejä. 11:n perusteella voi päätellä, että rekisteröinneissä 9 ja 10 tulee sormiot yhdistää toisiinsa. Rekisteröinnit 11–17 lienevät peräisin ranskalaisen tradition mukaisista rekisteröinneistä erilaisine sooloineen. Numerossa 13 on huomioitava, että Cornet-äänikerta on kolmikuoroinen. Mielenkiintoista on, että 8-taso kaksinnetaan, mikä edustaa galanttia suuntausta. Numero 15:ssä on mielenkiintoista, että rekisteröinti on aukollinen. Säestysrekisteröintinä Silbermann tuntuu suosivan yhdistelmää Gedackt 8, Rohrflöte 4.

<sup>61</sup> Nykyisin lähes kaikkiin Silbermann-urkuihin on rakennettu pois kytkettävä yhdistin pääsormion ja jalkion välille.

<sup>62</sup> Owen 1997, 56

Muihin lähteisiin, lähinnä urkujenrakennusasiakirjoihin viitaten, esittelee Frank-Harald Greß vielä seuraavat rekisteröinnit.<sup>63</sup>

Vox humana soolo:

Vox humana 8, Principal 8, Schwebung

Kieliäänikertatriorekisteröinti:<sup>64</sup>

Pääsormio: Trompete 8, Principal 8

Yläpillistö: Chalumeau 8, Gedackt 8

Jalkio: rekisteröintiä ei anneta, todennäköisesti Subbaß 16, Principal 8

Prinsipaalirekisteröinti:

Principal 8, Quintadena 8;

Principal 8, Rohrflöte 8

Näissä rekisteröinnissä kaksinnukset ovat huomion arvoisia. Ne edustavat galanttia tyyliä.

## Georg Friedrich Kauffmann

Georg Friedrich Kauffmann (1679–1735) oli urkuri ja säveltäjä, jonka sävellyskokoelma *Harmonische Seelenlust* (1733)<sup>65</sup> oli ostettavissa Bachin kotimyymälässä<sup>66</sup>. Kokoelma käsittää 63 urkukoraalia, joista 51:ssä on säveltäjän antamat rekisteröintiohjeet. Useat koraalit ovat duoja tai trioja.

On oletettavaa, että Bach hyväksyi tai ainakin tunsu kyseiset rekisteröintiohjeet.

Mahdollisesti hän jopa käytti kokoelmaa opetusmateriaalinaan.

Seuraavat piirteet ovat luonteenomaisia Kaufmannin rekisteröinneille.

Rekisteröinnit ovat varsin värikkäitä ja mielikuvituksekkaita. Eri äänikertaryhmiä yhdistellään vapaasti.

---

<sup>63</sup> Greß 1989,130–131

<sup>64</sup> Urkutriot ja triosonaatit tulivat suosituiksi 1700-luvun alkupuolella. Niillä jäljiteltiin kahden solistin ja basso continuon muodostamaa yhtyettä. Kummatkin sooloäänit soitettiin omalta sormioltaan jalkion soittaessa basso continuoa. Myöhemmin esiteltävässä Kauffmannin kokoelmassa on useita urkutrioja. Bachin Klavierübung III:ssa on yksi trio koraalista Allein Gott in der Höh sei Ehr.

<sup>65</sup> Kauffmann 1733

<sup>66</sup> Dykstra 2007, 75

Rekisteröinnin pohja on usein 16, esimerkiksi

vasen käsi: Fagott 16, Quintadena 8, Spitzflöte 2  
 oikea käsi: Quintadena 16, Principal ja Gemshorn 8;  
 Principal 16, Gedackt 8, Spillflöte 4;  
 Principal 16, Octava 8;  
 Fagott 16, Quintadena 8, Principal 4

Rekisteröinnin pohjana voi olla Principal 16, Quintadena 16, Bordun 16 tai Fagott 16 (varsinkin nopeassa bassokuvioinnissa).

Vasen käsi soitetään usein oktaavia alemmaa, rekisteröitynä 4-äänikerralla. Seuraava rekisteröinti esiintyy usein

oikea käsi: Principal 8  
 vasen käsi: Octava 4 (oktaavia alemmaa)  
 jalkio: Subbass 16, Octava 8

Tämä helpottaa triosoittoa teknisesti, kun vasen käsi soittaa oktaavia kirjoitettua alemmaa. Rekisteröinnin tarkoitus lienee jäljitellä kahden jousisoittimen ja basso continuo yhdyttä.

Kieliäänikertoja käytetään runsaasti, mutta ei yksinään, esimerkiksi

Vox humana 8, Principal 4;  
 Principal 8, Vox humana 8;  
 Vox humana 8, Spillflöte 4;  
 Fagott 16, Quintadena 8, Spitzlöte 2;  
 Clarino 4, Principal 4;  
 Vox humana 8, Fagott 16

Kieliäänikertoja voi olla myös molemmissa sormioäänissä, esimerkiksi

oikea käsi: Vox humana 8, Salicional 8  
 vasen käsi: Fagott 16, Quintadena 16, Gemshorn 8, Kleingedackt 8;  
 oikea käsi: Vox humana 8, Rohrflöte 8, Rohrflöte 2  
 vasen käsi: Trompete 8, Principal 8.

Triorekisteröinneissä ei esiinny korkeita yläsäveläänikertoja (esim. 1 1/3, 1/3/5, 1, Mixtur). Aukollisia rekisteröintejä sen sijaan esiintyy varsin usein, varsinkin Nasatin yhteydessä, esimerkiksi

oikea käsi: Gedackt 8, Nasat, Spitzflöte 2  
 vasen käsi: Principal 8, Gedackt 8, Kleingedackt 4.

Duoissa ja trioissa äänikertoja on tavallisesti vain 1–4 ääntä kohden.

Trio- tai duosävellyksen voi soittaa myös yhdellä sormiolla (ja jalkiolla).

Alemman äänen rekisteröinti voi sisältää korkeampia äänikertoja kuin ylemmän äänen rekisteröinti, esimerkiksi

vasen käsi: Fagott 16, Quintadena 8, Spitzflöte 2

oikea käsi: Quintadena 16, Principal und Gemshorn 8.

Rekisteröinneissä on harvoin kaksi tai useampi samankorkuinen äänikerta.

Poikkeuksena ovat kieliäänikerrat, Principal 16 ja 8 sekä Quintadena 8, joihin voi yhdistää toisen 8-äänikerran.

## Altenburgin linnankirkon Trost-urut ja Johann Friedrich Agricola

Heinrich Gottfried Trost (n.1680–1759) oli tärkeimpiä 1700-luvun thüringeniläisiä urkujenrakentaja. Kiinnostavaa teemani kannalta on se, että Johann Sebastian Bach soitti ja tarkasti hänen urkunsu Altenburgin linnankirkossa syyskuussa 1739. Bachin mukaan soitin oli rakennettu kestävästi ja jokainen äänikerta soi erityisen sulokkaasti. Bachia myös miellytti soittimen viritys, joka salli transponoinnin kaikkiin sävellajeihin.<sup>67</sup>

Urkujen (rakennettu 1735–1739) dispositio on seuraava:<sup>68</sup>

HAUPTWERK (I) (C–c <sup>3</sup> )		OBERWERK (II) (C–c <sup>3</sup> )	
Groß-Quintadena	16	Geigenprincipal	8
Flaute traverse	16	Lieblich Gedackt	8
Principal	8	Vugara	8
Bordun	8	Quintadena	8
Spitzflöte	8	Hohlflöte	8
Viol di Gamba	8	Gemshorn	4
Rohrflöte	8	Flauto douce 2fach	4
Octave	4	Nasat	3
Kleingedackt	4	Octave	2
Quinte	3	Waldflöte	2
Super Octave	2	Super Octave	1
Blockflöte	2	Cornet 5fach	
Sesquialtera 2fach		Mixtur 4–5fach	
Mixtur 8–9fach		Vox humana	8
Trompete	8	Tremulant	
Clockenspiel (c <sup>1</sup> –)			
Tremulant		II/I (työntöyhdistin)	
		Windkoppel (I/Pedal)	
PEDAL (C–c <sup>1</sup> )			
Principalbaß	16		
Violonbaß	16		
Subbaß	16		
Groß-Quintadena*	16		
Flaute traverse*	16		
Octavenbaß	8		
Bordun*	8		
Octave*	4		
Mixturbaß 8–9fach*			
Posaune	32		
Posaune	16		
Trompete	8		

\*siirtoäänikertoja HW:ltä

<sup>67</sup> Friedrich 1989, 71–72

<sup>68</sup> Olen kirjoittanut disposition muistiin urkujen soittopöydästä.

Bachin oppilas Johann Friedrich Agricola (1720–1774), jonka urkuja käsittelevää artikkelia tarkastelen alla, käyttää esimerkkinään juuri Altenburgin linnan kirkon urkuja. Toinen Bachin oppilaista, Johann Ludwig Krebs, puolestaan toimi tämän kirkon urkurina.

Urkujen soinnillinen rakenne poikkeaa täysin pohjoissaksalaisista ja Silbermann-uruista. Huomionarvoista on 8-äänikertojen ja uudenlaisten sointivärien suuri määrä. Urut edustavat selvästi galantin tyylin estetiikkaa lukuisine jäljittelevine ja kamarimusiikillisine äänikertoineen. Ensimmäisessä ehdotuksessaan Altenburgin linnankirkon uruiksi Trost kuvailee äänikertoja seuraavasti<sup>69</sup>:

Viol de Gambe: ”erityisesti äänitetty soimaan aidon soittimen tapaan”

Hoboe: ”hyvin paljon luonnollisen oboen kaltainen äänikerta”

Vox humana: ”muistuttaa eniten ihmisääntä”

Huomionarvoista on, että urkujen Mixtur-äänikerta sisältää myös terssikuoron.

Felix Friedrich on luonnehtinut Bachin Trost-uruissa arvostamia soinnillisia piirteitä seuraavasti:<sup>70</sup> Uruissa on täydelliset principal-, huilu- ja viuluäänikertakuorot. Niissä on Bachin arvostamat äänikerrat Viola di Gamba 8, Flaute douce 4, Nasat 3 ja Sesquialtera. Sointi on hyvin perussävelinen, myös terssimixturojen vuoksi, ja jalkion soinnissa on riittävästi Bachin arvostamaa painokkuutta jalkion Posaune 32:n, Posaune 16:n ja Trompete 8:n ansiosta. Sormion pleno perustuu kahdelle 16-huuliäänikerralle ja jalkion 32-kieliäänikerralle. Äänikertavalikoima on epätavallinen lukuisine 8-äänikertoineen, mikä Agricolan artikkelin mukaan erityisesti miellytti Bachia.

Johann Friedrich Agricola esittelee urkujen rakennetta ja äänikertoja sekä ajan rekisteröintikäytäntöjä artikkelissaan, joka julkaistiin Marpurgin toimittamassa musiikin aikakauslehdessä *Historisch-kritische Beytrage zur Aufnahme der Musik* 1758.<sup>71</sup> Artikkelista käy ilmi, että hän viittaa esimerkeissään erityisesti Altenburgin linnankirkon urkuihin.

Seuraavassa on luetteloituna teemani kannalta mielenkiintoisimmat Agricolan antamat ohjeet.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Owen 1997, 159

<sup>70</sup> Friedrich 1989, 73

<sup>71</sup> Agricola 1758

<sup>72</sup> Lainaukset perustuvat Pentti Pellon käännökseen (Pelto 1997, 11–14) Agricolan artikkelista.

Prinsipaalikuoroon (plenoon) kuuluvat prinsipaalit, oktavat ja mixturat (joihin puolestaan kuuluvat myös kvintit, terssit, sesquialterat ja kornetit<sup>73</sup>). Nämä kaikki tulee avata (rekisteröidä) suurimmassa soinnissa.

Cantus firmus soi kauniisti Cornet-äänikerralla. Säestyksenä on Principal 8 ja Oktava 4.

Täysiin urkuihin voi liittää 16-, 8-, ja 4-trumpetit. Tähän voidaan yhdistää toinenkin sormio. Tällä yhdistelmällä voi soittaa myös nopeasti. Ranskalaiset eivät käytä kieliäänikertoja täysissä uruissa, koska ne soivat matalalta suurissa otteissa kovin epämiellyttävästi. Tällaisista otteista tulee pidättäytyä kun käytetään 16- ja 8-äänikertoja<sup>74</sup>.

Huiluäänikertoja ei avata täysiin urkuihin, paitsi kun matalin prinsipaali on 8. Tällöin tulee avata myös 16-tasoiset Gedackt, Bordun, Quintadena tai Rohrflöte. Bordun 16 lisää myös Principal 16:n graviteettia.

Kuoroäänikertoja ei voi käyttää ilman muita prinsipaaleja. Mixturat eivät sovi huiluäänikertojen yhteyteen.

Gedackt 8 voidaan kuitenkin yhdistää Sesquialteraan ja 1-oktavaan kun soitetaan nopeita murtosointuja.

Kvintti- ja terssiäänikerran yläpuolella tulee olla aina korkeampi oktava tai superoktava. Quintaan tulee lisätä 8- ja 4-äänikerran lisäksi mukaan myös 2-äänikerta.

Oktavaa ei mielellään jätetä välistä pois (esimerkiksi 8- ja 2-äänikerrat soivat ontosti ilman 4-äänikertaa). Mutta jos soitetaan yksiaanisesti yhdellä sormiolla, esimerkiksi triossa, voidaan jopa 16- ja 4-äänikerrat yhdistää toisiinsa (esimerkiksi Quintadena 16, Hohl- tai Waldflöte 4). Myös jopa Bordun 16 sopii Sifflöt 1:n kanssa hyvin yhteen, mikäli niillä soitetaan nopeita juoksutuksia.

Kieliäänikertaan yhdistetään samankorkuinen huuliäänikerta, joka peittää kieliäänikerran narinan (esimerkiksi Trompete 8, Principal 8).

Vox humanaan yhdistetään (kun tavoitellaan yhtäläisyyttä ihmisäänen kanssa) mielellään Principal 8 (kuten herra Silbermann vaatii), mutta ainakin Gedackt tai Rohrflöte 8. Parhaiten siihen sopii Hohlflöte 8.

<sup>73</sup> On huomionarvoista, että Agricola lisää plenoon myös laajoista kuoroista koostuvan kornetin.

<sup>74</sup> Tämä huomio saattaa viitata siihen, että täysiin urkuihin (plenoon) voi lisätä kielet, kun soitetaan korkeassa sävelalassa, ehkäpä kun cantus firmus soitetaan suurella rekisteröinnillä.

Kieliäänikertaan voi yhdistää 4-huuliäänikerran ja päinvastoin. Kieliäänikerta voi myös toimia korkeampien äänikertojen pohjaäänikertana.

Esitettävässä sävellyksessä esille nostettava ääni tulee soittaa vahvemmillä äänikerroilla kuin muut äänet. Jalkion äänenvoima tulee sovittaa sopivaksi.<sup>75</sup>

Ranskalaiset soittavat fuugia matalan Bordunan ja korkeamman Oktavan kanssa. He uskovat, että ilman mixturoita teemojen sisääntulon voi huomata paremmin, eivätkä he varmaan ole siinä väärässä. Yhdessä kieliäänikerran kanssa käytettäviä principaaleja ranskalaiset nimittävät *Le Fond de la Trompette ou de Cromhorne*.

*Tierce en taille*<sup>76</sup> rekisteröidään seuraavasti: Bordun 8, Octave 4, Nasat 3, Tertie 1 3/5 ja Octave 2, mihin voidaan lisätä Gedackt 16. Säestysormiolle rekisteröidään Principal 8 tai pari huilua ja jalkioon Principal 16, Subbass 16 sekä Oktava 8.<sup>77</sup>

Ennen ajateltiin että kahden samankorkuisen äänikerran täytyy soida huonosti yhdessä. Jos äänikerrat on tehty ja viritetty hyvin, voi niitä käyttää yhdessä. Esimerkiksi Liebl. Gedackt 8, Vugara 8, Quintadena 8 ja Hohlflöte 8 ilman minkään muun äänikerran yhdistämistä soi kauniisti, joskin eksoottisesti.<sup>78</sup>

## Muita saksalaisia 1700-luvun rekisteröintiä koskevia kirjallisia lähteitä

Olen koonnut Agricolan, Adlungin, Matthesonin ja Marpurgin esittämät tärkeimmät rekisteröintiperiaatteet seuraavaan yhteenvetoon. Siinä tuon esiin ne periaatteelliset muutokset, joita vähitellen 1700-luvun kuluessa tuli rekisteröintikäytäntöihin.

<sup>75</sup> Tässä viitataan muun muassa Samuel Scheidtin kokoelman *Tabulatura Nova* (1624) esipuheessa mainittuun periaatteeseen siitä, että cantus firmuksen tulee olla aina selvästi kuultavissa (Owen 1997, 78). Sama periaate on ilmaistu myös ranskalaisen liturgisen musiikin yhteydessä (Hämäläinen 2002, 118).

<sup>76</sup> *Tierce en taille* on ranskalainen muun muassa huilukvintin ja terssin sisältävä rekisteröinti tenorissa olevaan sooloon. Soolo soitetaan vasemmalla kädellä, säestys oikealla ja basso jalkiolla. Rekisteröintiä käytettiin erityisesti elevaatioon tarkoitetuissa verseteissä, jotka ovat luonteeltaan mystisiä ja ekspressiivisiä. *Tierce en taille* -rekisteröinnille tarkoitettut sävellykset muistuttavat ranskalaisia basso- viola da gamballe kirjoitettuja ”meditaatioita” (Hämäläinen 2002, 165). Rekisteröinnin luonne on mielestäni hyvä pitää mielessä myös saksalaisen musiikin suhteen.

<sup>77</sup> On mielenkiintoista, että Agricola esittää *Tierce en taille* -rekisteröintiin 16-pohjaäänikertaa jalkioon (ranskalaisissa uruissa jalkio perustui 8-pohjaäänikertaan) sekä Oktava 2 ranskalaisen rekisteröinnin huilu 2:n sijaan. Tämä ilmentäne saksalaisen galantin tyylin vaikutusta.

<sup>78</sup> Tämä rekisteröinti saattaa olla esimerkki Bachin elämäkerran kirjoittaneen Johann Nikolaus Forkelin (1748–1818) kuvaamasta Bachin poikkeavasta tavasta rekisteröidä ja hätkäyttää kuulijoitansa (David & Mendel 1998, 438–439).

Prinsipaalien sointiestetiikka muuttui. Ihanteeksi tuli vokaalisen sijaan jousimainen sointi. Tällä saattaa olla yhteys musiikin estetiikan muuttumiseen – kuoropolyfonian rinnalle suosituksi nousee instrumentaalimusiikki. Silbermannin uruissa tämä muutos on selvästi kuultavissa. Uudenlainen prinsipaalisointi sai luonteensa pillien yläpurentaisesta suuaukkorakenteesta.

Praetoriuksen esittämä kaksinnuskielto väistyi vähitellen estetiikan ja urkujen rakennuksen muuttuessa 1700-luvun alkuvuosikymmeninä. Pillistöperiaatteesta luopuminen ja kaksinnusten salliminen sekä eri pillistöjen yhdistäminen keskenään urkujen ilmansyötön kehittyessä näkyvät varsinkin Agricolan ja Silbermannin antamissa ohjeissa. Useita samankorkuisia äänikertoja voitiin liittää toisiinsa, millä tavoiteltiin orkesteria jäljittelevää sointia.

Plenosointi muuttui täyteläisemmäksi. Johann Mattheson esittää 1713 plenen koostuvan seuraavista äänikerroista: kaikki prinsipaalit, oktavat, kvintadenat, ja sesquialterat<sup>79</sup>. Vuoteen 1739 mennessä Mattheson oli muuttanut käsitystään ja pleno käsitti hänen mukaansa kaikki prinsipaalit, bordunat<sup>80</sup>, salisionaalit, rauschpfeiffet, oktavat, kvintit, mixturat, scharffit, kvintadenat, zimbelit, nasatit, terssit, sesquialterat, superoktavat sekä pasuunan jalkiossa, ei kuitenkaan sormiossa, koska kieliäänikerrat olivat hänen käsityksensä mukaan sormiolla täysissä uruissa (plenossa) poissuljetut.<sup>81</sup>

Agricola ei hyväksy bordun-äänikertojen (tukittujen ja puolitukittujen huiluaäänikertojen) lisäämistä plenoon, Silbermann ja Mattheson sen sijaan kehottavat siihen. Agricolan mukaan kieliäänikertoja voi lisätä sormiopenoon, Silbermannin ja Matthesonin mukaan tämä ei ole mahdollista. Tosin esteeksi mainitaan ainoastaan se, että urut saattavat soida epävireisesti kieliäänikertojen kanssa. Matthesonin pleno käsittää lähes kaikki urkujen äänikerrat lukuun ottamatta sormion kieliäänikertoja. Kehityskulku johti 1800-luvulla siihen, että kaikki urkujen äänikerrat saatettiin liittää toisiinsa.

Tämä oli luonnollisesti uutta pohjoissaksalaiseen käytäntöön nähden. Harald Vogel in mukaan plenoa ei käytetty 1600-luvulla polyfonisessa urkumusiikissa mixturan useiden kertausten vuoksi. Vasta Bach olisi hänen mukaansa aloittanut tämän käytännön polyfonisissa preludeissaan ja fuugissaan (pro Organo Pleno) urkujen uudenlaisten mixtur-kertausten myötä. Tämän käsityksen on tosin kyseenalaistanut muun muassa Hans van Nieuwkoop<sup>82</sup>.

<sup>79</sup> Mattheson 1713, 298

<sup>80</sup> alkuperäistekstissä ”sordunat”. Kyseessä lienee kirjoitusvirhe, pitää olla bordunat.

<sup>81</sup> Mattheson 1739, 620

<sup>82</sup> Hans van Nieuwkoop, esitelmään perustuva julkaisematon artikkeli (Nieuwkoop)

Peter Williamsin mukaan plenoa saattoi edustaa myös Principal 8 yksinään<sup>83</sup>. Myös Kauffmann ehdotti ohjeissaan Principal 8-, 4- tai Trompete 8-, Principal 8-, Oktav 4- tai jopa Gedackt 8-, Principal 4-rekisteröintiä korvaamaan plenorekisteröintiä.<sup>84</sup> Williamsin mukaan pleno saattoi myös viitata siihen, että soittajan tulee soittaa kaikki äänet samalta sormiolta sen sijaan, että jakaisi sooloäänien ja säestyksen eri sormioille.<sup>85</sup> On ilmeistä, että plenoksi voitiin kutsua kaikkia erilaisia principal-äänikertojen aukottomia yhdistelmiä.

Musiikin affektin ja rekisteröinnin yhteyttä pidettiin tärkeänä. Mattheson korostaa musiikin affektin, musiikkiin mahdollisesti liittyvän tekstin ja sen affektin yhteyttä rekisteröintiin.<sup>86</sup> Esimerkiksi Lamento tuli soittaa hiljaisella ja pehmeällä rekisteröinnillä ja koraalitekstejä vastaavat säkeistöt tekstiaffektin mukaisilla rekisteröinneillä.

Rekisteröintien tuli olla kekseliäitä. Jakob Adlung korostaa, kuinka variointi on musiikin sielu. Tulee yhdistellä eri äänikertoja, huiluja ja kieliä ja vaihdella niitä kerrasta toiseen. Urut antavat mahdollisuuden loputtomiin rekisteröintivaihtoehtoihin.<sup>87</sup>

On mielenkiintoista, että ranskalaiset rekisteröinnit tunnettiin myös Saksassa. Olen sivunnut tätä jo Silbermannin ja Agricolan yhteydessä. Erityistä huomiota ranskalaisille rekisteröinneille antaa Wilhelm Friedrich Marpurg (1718–1795), joka oli kotoisin Brandenburgista ja vietti suuren osan elämästään Ranskassa. Hän julkaisi 1740-luvun lopulla viikoittaista tiedotuslehteä *Der critische Musicus an der Spree*, joka käsitti ohjeita urkurien velvollisuuksista, mutta jossa hän myös antoi rekisteröintiohjeita. Monet hänen ohjeistaan käsittivät ranskalaisia rekisteröintejä, kuten esimerkiksi *Tierce en taille*, *Basse de Cromhorne* ja *Basse de Trompete*. Marpurg kuitenkin sovitti rekisteröinnit saksalaiseen makuun. Esimerkkinä mainittakoon *Tierce en taille*, johon hän ehdottaa 16-pohjaa jalkiorekisteröintiin ja 1-äänikertaa soolorekisteröintiin terssin ja nasatin lisäksi.<sup>88</sup> Bachin ja Marpurgin tiedetään tunteneen toisensa ja keskustelleen ranskalaisesta tyylistä keskenään. Bach myös todennäköisesti tunsikin Marpurgin rekisteröintiä käsittelevät artikkelit, koska tiedotuslehteä myytiin myös Leipzigissa.<sup>89</sup>

---

<sup>83</sup> Williams 1984, 42

<sup>84</sup> Williams 1984, 169

<sup>85</sup> Williams 1984, 170

<sup>86</sup> Mattheson 1739, 475

<sup>87</sup> Dykstra 2007, 85

<sup>88</sup> Dykstra 2007, 89

<sup>89</sup> Dykstra 2007, 90

## Johann Sebastian Bachin rekisteröinnit

Bachin rekisteröintejä ei ole juuri säilynyt lukuun ottamatta *Organo pleno* -ohjetta, jonka hän antoi teoksen otsikon yhteydessä noin kymmenelle preludilleen, fantasialle ja fuugalleen<sup>90</sup> sekä 12 koraalialkusoitoille<sup>91</sup>. Hans van Nieuwkoopin mukaan preludit, fantasiat, passacagliat ja fuugat olivat sävellysmuotoja, joissa tuli aina käyttää eriasteisia plenorekisteröintejä.<sup>92</sup> Muut Bachin antamat rekisteröinnit ovat yksittäisiä, eivätkä juuri syvennä käsitystä Bachin omista rekisteröintikäytännöistä.

Urkurakennusasiakirjoista ilmenee Bachin arvostaneen hyvin soivia kieliäänikertoja, jyriseviä bassoja, loistokasta plenosointia sekä pitäneen erityisesti nasat-, terssi- ja viuluäänikertayhdistelmistä. Hän vaati myös erittäin hyvää ilmansyöttöä, joka salli jopa kaikkien äänikertojen yhdistämisen toisiinsa.<sup>93</sup>

Bachin rekisteröintikäytännön tutkiminen perustuu pääosin hänen soittamiinsa urkuihin ja aikalaisten kuvauksiin ja rekisteröintiohjeisiin.

---

<sup>90</sup> Tarkkaa lukumäärää on vaikea antaa, koska käsikirjoitusmateriaali on vaihtelevaa luotettavuudeltaan.

<sup>91</sup> Dykstra 2007, 47–48

<sup>92</sup> Nieuwkoop, esitelmään perustuva julkaisematon artikkeli (Nieuwkoop)

<sup>93</sup> Dykstra 2007, 3–16

## REKISTERÖINTIEN TOTEUTTAMINEN

### Rekisteröintiperiaatteeni

Kirjallisessa työssäni kuvailen, millä perusteiden rekisteröinnit ovat ratkaistavissa tietyissä olosuhteissa. Tässä tapauksessa päämääräni oli tehdä perustellut rekisteröinnit Johann Sebastian Bachin teokseen Klavierübung III Kotkan uruille. Valitsin Kotkan urut teoksen kokonaislevytykseen, koska ne mielestäni uusista uruista parhaiten edustavat Bachille tyypillistä urkutyyppejä. Bachin Klavierübung III on sävelletty 1739, joten Freibergin urut (1714/1738) ja siten myös Kotkan urut ovat tyyllillisesti erittäin osuvat teoksen esittämiseksi ja rekisteröintiä tutkittaessa.

Vaikka kyseessä on tietyn tapauksen kuvaus, ovat rekisteröintiä koskevat periaatteet kohdallani yhdenmukaiset riippumatta soittimesta, musiikista tai tilanteesta.

Lähtökohtanani olivat tässä tapauksessa Bachin ajan urkutyypit, rekisteröintejä koskevat kirjalliset lähteet ja omat kokemukseni historiallisista uruista sekä tietysti sävellykset, niiden genre, muoto ja rakenne, affekti-ilmaisu sekä musiikillinen symboliikka.

Rekisteröintejä ei voi ratkaista pelkästään tiedon ja älyn varassa. Tieto ja osaaminen antavat useita vaihtoehtoja, mutta ne eivät kerro, mikä on paras tai mikä vähiten sopivin. Näitä välineitä tulee käyttää mielestäni toisaalta poissulkevasti, toisaalta ruokkimaan musiikillista mielikuvitusta. Esitettävien teosten suhde toisiinsa, niiden väliset kontrastit, musiikilliset funktiot, tila ja tilanne, kuten myös esittäjän taitavuus, mieliala ja pyrkimykset vaikuttavat tehtäviin valintoihin. Oma kokemusmaailma on ilman muuta tärkeä lähde rekisteröintiä tekemisessä. Rekisteröinti on mielestäni alue, jossa pelkällä musiikkitieteellisellä tutkimuksella ei voi saavuttaa hyviä tuloksia, toisaalta ei tieto- ja kokemuspohjaa vailla olevalla muusikkoudellakaan.

Omat rekisteröintivalintani pyrin perustamaan tiedollisten elementtien varaan. Opiskeluni ja konserttitoimintani lukuisten historiallisten soittimien ääressä sekä yhteistyö eri soittajien kanssa on laajentanut ymmärrystäni lähteiden merkityksestä ja sisällöstä. Lisäksi pyrin käyttämään musiikillista mielikuvitusta rekisteröintiä tekemisessä. En siis pyri objektiivisiin, vaan hyvinkin subjektiivisiin valintoihin, jotka kuitenkin perustuvat vankkaan tietoon ja osaamiseen. Pyrin ymmärtämään lähteiden ja soittimien kielen. Valinnat saattavat joko esityskerralla olla erilaisia ja ainutkertaisia, mutta niiden kaikkien tulee olla lähteiden ja soittimien tyylin kannalta hyväksyttäviä ja mahdollisia.

### Klavierübung III

*Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesänge, vor die Orgel: Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung verfertigt von Johann Sebastian Bach, Koenigl. Pohlnischen, und Churfürstl. Sächs. Hoff-Compositeur, Capellmeister, und Directore Chori Musici in Leipzig. In Verlegung des Authoris*<sup>94</sup>.

Johann Sebastian Bach julkaisi Klavierübungin neljä osaa vuosien 1731 ja 1742 välillä. Otsikko Klavierübung (klaveeriharjoituksia) käytti ensimmäisen kerran sävellyskokoelmiensa nimenä 1689 ja 1691 Johann Kuhnau, joka oli Bachin edeltäjä Leipzigin Tuomaskanttorin virassa. Bach sisällytti neljään Klavierübungin osaan suuren määrän erilaisia sävellyksiä kosketinsoittimille.

I osa (1731) käsittää kuusi partitaa eli tanssisarjaa cembalolle. II osa (1735) sisältää orkesterimusiikin lajiin kuuluvat Ranskalaisen alkusoiton ja Italialaisen konserton kaksisormioiselle cembalolle. III osa (1739) koostuu suuresta määrästä lähinnä koraaliteemoille perustuvia sävellyksiä uruille ja IV osa käsittää niin sanotut Goldbergmuunnelmat (*Aria mit verschiedenen Veränderungen für Cembalo mit 2 Manualen*) – aarian ja 30 siihen perustuvaa muunnelmaa kaksisormioiselle cembalolle (1742).

Klavierübungin tyylikirjo ulottuu ranskalaisesta italialaiseen ja saksalaiseen, *stile antico* -tyylistä uuteen galanttiin tyyliin ja pienistä miniatyyreistä äärimmäisen suurimuotoisiin teoksiin. Sävellykset sopivat monenlaisiin käyttötarkoituksiin Bachin aikana. Ne olivat omiaan niin pedagogisiin tarkoituksiin, jumalanpalvelusmusiikiksi, hovimusiikiksi kuin intiimiksi kotimusiikiksikin. Tämä oli hyvin tärkeää, jotta kalliisti painetuille kokoelmille löytyisi riittävästi ostajia. Vaikka Bach järjesti suurteoksensa symmetrisesti ja huolellista logiikkaa noudattaen, on epätodennäköistä, että yhtäkään näistä kokoelmista olisi tarkoitettu esitettäväksi kokonaisuutena.

Klavierübung III julkaistiin Leipzigissa reformaation 200-vuotispäivän kunniaksi 1739 ja ilmestyi painettuna Mikaelinpäivän messuun. Teosta kehystää suuri preludi ja fuuga Es-duurissa, ja niiden välissä on 21 luterilaisiin koraaleihin perustuvaa sävellystä sekä neljä duettoa. Ensimmäiset yhdeksän koraalia muodostavat Kyrie- ja Gloria-osineen ns. saksalaisen urkumessun (Missa Brevis), loput kaksitoista koraalia liittyvät Lutherin katekismuksen aihepiireihin. Nämä ovat kymmenen käskyä, uskontunnustus, Isä meidän -rukous, kaste, rippi ja ehtoollinen. Katekismuskoraaleista kokoelmassa on sekä suuri että pieni versio.

Duetot ovat kokoelman ehkä arvoituksellisin osa. Niiden melodiikka on kulmikasta, kromaattista, tosinaan jopa lähes bitonaalista. Ovatko ne tarkoitettut alkusoitoiksi, kuten

<sup>94</sup> Klavierübungin ensimmäisen painoksen nimilehti 28. syyskuuta 1739. (Clement 1999, 1)

preludi Es-duurissa, pedagogisiksi sävellyksiksi, vai sävellystutkielmiksi? Ovatko ne urku- vai cembalosävellyksiä? Liittyykö niihin symboliikkaa – maailman neljä peruselementtiä, ristin neljä kulmaa, Lutherin neljä raamatuntulkintaohjetta? Ovatko ne mukana vain, jotta sävellysten kokonaismääräksi tulisi 27 (3 x 3 x 3) Bachille tyypillisen lukusymboliikan mukaisesti. Lukusymboliikkaan viittaavat muutkin teoksen avainluvut: koraalien kokonaislukumäärä 21 (3 x 7), saksalaisen urkumessin osien lukumäärä 9 (3 x 3) ja katekismuskoraalien lukumäärä 12 (3 x 4).

Klavierübung III:ssa Bach käyttää monipuolisesti tyyllilajeja. Ranskalaisen ja italialaisen tyylin lisäksi hän sävelsi osia aikansa *stile anticon* mukaisesti. *Stile anticon* lähtökohdat olivat klassisessa vokaalipolyfoniassa. Tätä tyyllilajia Bach käytti, kun hän halusi säveltää ankarimpaan kirkolliseen tyyliinsä, joka vastapainoksi affektipitoiselle *seconda praticalle* ilmensi pysyvyyttä, arvokkuutta ja ajattomuutta.<sup>95</sup> Bach sävelsi Klavierübung III:n osia myös pohjoissaksalaiseen ja ajan trendin mukaiseen galanttiin tyyliin.

Bachin sävellysten musiikillista ilmaisua voi mielestäni parhaiten lähestyä muodon, tyyllilajin, retoriikan ja kuvio-opin, tekstisisällön sekä mahdollisesti myös numerologian lähtökohdista. Tämä tarkastelu on myös hyvä lähtökohta rekisteröinneille.

Barokin säveltäjät valitsivat teostensa sävellajin, rytmin, kuvioinnin ja harmonian siten, että ne ilmensivät haluttua affektia – tunteen ja mielen tilaa<sup>96</sup>. Bachin aikalaiset Johann Gottfried Ziegler<sup>97</sup> ja Agricola korostivat, että Bach piti erityistä huolta siitä, että musiikin sisältö olisi yhtäpitävä tekstisisällön kanssa<sup>98</sup>.

Ristimotiivi ja huokausmotiivi ovat kuviosymboleista tunnetuimpia. Antiikista peräisin olevasta numerosymboliikasta olkoon esimerkkeinä 3, 6 ja 9, jotka symboloivat pyhää kolminaisuutta, 4 joka viittaa maailman neljään kulmaan tai maailman neljään peruselementtiin ja 7 maailman ja Jumalan lukujen summana täydellisyyteen, kokonaisuuteen. Kirjain A vastasi numerosymboliikassa ykköstä, B kakkosta, C kolmosta jne. Tunnettuja Bach-lukuja ovat näin esimerkiksi 14 ja 41.<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> Wolff 1968, 6–12

<sup>96</sup> Forsblom 1994, 110–111

<sup>97</sup> Johann Gottfried Ziegler (1688–1747) oli Bachin oppilaita. Hän haki Hallen Unserer Lieben Frau -kirkon urkurin virkaa sen edellisen viranhaltijan Gottfried Kirchhofin kuoltua. Kirchhof sai viran Bachin kieltäytyttyä siitä 1714. Urkurinviran 1747 sai kuitenkin Wilhelm Friedemann Bach, joka hoiti sitä vuoteen 1764. Mainittu tieto on peräisin Zieglerin viranhakukirjeestä. (David & Mendel 1998, 316, 336).

<sup>98</sup> Forsblom 1994, 129

<sup>99</sup> Houten & Kasbergen 1985, 11–14

## Rekisteröinti ja Kotkan urut

Kotkan urkujen esikuvana olivat Silbermannin rakentamat Freibergin tuomiokirkon urut. Ne on rakentanut Urkurakentamo Martti Porthan 1998.

Freibergin urut rakennettiin 1714, mutta jo 1738 ajan tyyllilliset muutokset pakottivat Silbermannin muuttamaan urkujen dispositiota. Yläpillistölle lisättiin Quintadena 8 ja Echokornett 5f. Nasat poistettiin ja Tertia leikattiin 1-äänikerraksi. Siitä tuli näin erittäin laajamensuurinen Flaschflöt 1, joka on ainutlaatuinen soinniltaan Silbermannin tuotannossa. Muutokset merkitsivät soittimen uudistamista saksalaisen galantismin suuntaan.

Kotkan kirkon uruissa mentiin tarkoituksella vieläkin pidemmälle. Uruista oli tarkoitus tehdä synteesi Silbermannin ”ranskalaisen” ja ”saksalaisen” tyylin välille.

Kotkan uruissa Silbermannin myöhäistyylin saksalaisia piirteitä ovat että Krummhorn sijoitettiin yläpillistön sijaan rintapillistölle, rintapillistön terssi mensuroitiin kapeaksi kertaavaksi Sesquialteraksi, pääpillistölle sijoitettiin laajan Tertian sijaan Spitzflöte 4 ja yläpillistö sai kolmekuoroisen Mixturan ja kolmekuoroisen Cymbelin sijaan yhdistetyn neljäkuoroisen Mixturan. Ranskalaisia piirteitä edustavat yläpillistön laajahko Nasat ja Tertia Freibergin vuoden 1714 urkujen tapaan.<sup>100</sup>

Urut ovat uudet, mutta ne on rakennettu Silbermannin urkujenrakennusperinteen mukaan. Niinpä alkuperäissoittimista ja -rekisteröinneistä ilmeneviä periaatteita voi erittäin luontevalla tavalla soveltaa Kotkan urkuihin.

---

<sup>100</sup> Porthan 1998, 42

Kotkan urkujen dispositio on seuraava:<sup>101</sup>

<b>II PÄÄPILLISTÖ (HW)</b>		<b>I RINTAPILLISTÖ (BW)</b>	
(C, D–d <sup>3</sup> )		(C, D–d <sup>3</sup> )	
Bordun (B16)	16	Gedackt (G8)	8
Principal (P8)	8	Principal (P4)	4
Rohrflöte (Rfl8)	8	Rohrflöte (Rfl4)	4
Viola da gamba (Vdg8)	8	Nasat (N)	2 2/3
Octava (O4)	4	Octava (O2)	2
Spitzflöte (Sfl4)	4	Quinta (Q)	1 1/3
Quinta (Q)	2 2/3	Sifflet (Sf)	1
Octava (O2)	2	Sesquialtera (rep.) (Sq)	4/5
Cornet 5x (g–) (C5)		Mixtur 3x (Mx)	
Mixtur 4x (Mx)		Krummhorn (Krh8)	8
Cimbel 3x (Cm)		Tremulant BW (kanavatremolo)	
Trompete (Tr8)	8		
Clarine (Cl4)	4		
<b>III YLÄPILLISTÖ (OW)</b>		<b>JALKIOPILLISTÖ (Ped)</b>	
(C,D–d <sup>3</sup> )		(C,D–d <sup>1</sup> )	
Quintaden (Q16)	16	Untersatz (U32)	32
Principal (P8)	8	Principalbass (P16)	16
Gedackt (G8)	8	Subbass (Sb16)	16
Quintaden (Q8)	8	Octavbass (O8)	8
Octava (O4)	4	Octavbass (O4)	4
Rohrflöte (Rfl4)	4	Mixturbass 6x (Mx)	
Nasat (N)	2 2/3	Posaunenbass (Pos16)	16
Octava (O2)	2	Trompetenbass (Tr8)	8
Tertia (T)	1 3/5	Clarinbass (Cl4)	4
Flageolet (F1)	1		
Mixtur 4x (Mx)		BW/HW, OW/HW	
Vox humana (Vh8)	8	(työntöyhdistimiä)	
Schwebung OW (kanavatremolo) (Schw)		HW/Ped (Baßventil)	

Seuraavassa huomioitani Kotkan uruista:

### Pääpillistö

Principal-äänikerrat eivät Silbermann-tyylisissä uruissa ole erityisen vokaalisia, vaan pikemminkin jousimaisia, kapeasointisempia kuin esimerkiksi pohjoissaksalaisissa barokkiuruissa. Tämän johdosta Principal 8 kaipaa usein mielestäni kaksinnusta (Rohrflöte 8 tai Viola da gamba 8), joka lisää rekisteröinnin perussävelisyyttä.

<sup>101</sup> Porthan 1998, 41. Äänikertojen nimiä seuraavat lyhenteet, joita olen käyttänyt myöhemmin työssäni rekisteröinneistäni J. S. Bachin Klavierübung III:n kokonaislevytyksessä.

Viola da gamba ei ole viuluäänikerta, vaan Spitzflöten kaltainen äänikerta. Sointi on toki jousimainen luonteeltaan.

Cimbel ei ole Mixturaa korkeampi äänikerta (kuten pohjoissaksalaisissa uruissa), vaan se toistaa Mixturan kolme ylintä kuoroa samanlaisina. Cimbelistä puuttuu plenossa 16-pohjaa edellyttävä matala kuoro, joten sitä voi (ainakin teoreettisesti) käyttää myös 8-plenossa. Tärkein funktio Cimbelille on kuitenkin tarvittaessa vahvistaa mixtur-sointia. Mixtur ja Cimbel ovat ranskalaisen esikuvan mukaisia.

Trompete 8 ja Clarine 4 ovat ranskalaistyyppisiä kieliäänikertoja, joita ei liene tarkoitettu yhdistettävään mixturoihin (päinvastoin kuten pohjoissaksalaisissa uruissa, joissa kielet sulautuvat hyvin plenoon). Ranskalaisessa rekisteröintikäytännössäkään ei kieliäänikertoja ja mixturoita yhdistetty.

## Yläpillistö

Quintaden 16 sopii hyvin piirtävänä erityisesti liikkuviin bassolinjoihin (yhdistettynä muihin äänikertoihin) korvaamaan tätä tarkoitusta varten pohjoissaksalaisin urkuihin rakennetun Dulcian 16:n. Tämä on myös Kauffmannin antamien ohjeiden mukaista.

Principal 8 on erityisen ohutmensuurinen äänikerta. Tämän vuoksi se syttyäkseen hyvin ja soidakseen tasapainoisesti eri äänialueilla tarvitsee tuekseen esimerkiksi Gedackt 8:n. Ehkä joissakin käyttötarkoituksissa viulumainen Principal 8 soveltuu kuitenkin erityisen sointinsa takia soitettavaksi yksinään.

Terz 1 3/5 ei ole varsinaisesti huiluäänikerta, kuten ranskalaisissa uruissa tai Freibergissä. Se on kuitenkin pyritty äänittämään sopivaksi sekä plenoon että cornetin kaltaisiin yhdistelmiin.

Flageolet 1 on ainutlaatuinen äänikerta silbermannilaisessa urkujenrakennuksessa. Freibergissa se oli alkujaan terssiäänikerta, mutta uuden tyylin vaatimuksesta Silbermann leikkasi sen 1-äänikerraksi, josta näin tuli erityisen laaja ja soinniltaan pullomainen ja lasimainen. Äänikerta ei sovellu plenoon.

Vox humana soinniltaan kuivana ja narisevana vaatii seurakseen muita äänikertoja. Silbermann itse ehdottaa Principal 8:aa.<sup>102</sup> Agricola ja Trost ehdottavat myös muita vaihtoehtoisia äänikertoja yhdistettäväksi Vox humanaan. Vox humanaa ei tule

---

<sup>102</sup> Tämän vuoksi hän pienehköissä uruissa sijoitti Vox humanan pääsormiolle, jossa oli urkujen ainoa Principal 8.

mielestäni voimakkaan värittävän luonteensa vuoksi käyttää plenoäänikertana, vaan se on ennen kaikkea sooloäänikerta.<sup>103</sup>

### **Rintapillistö**

Sifflet 1 ei sovi mielestäni plenoon, koska se kaksintaa mixturassa olevaa kuoroa syöden sen sointia.<sup>104</sup>

Sesquialtera käsittää vain terssikuoron, joka kertaa alimmassa oktaavissa. Se sopii erityisen hyvin plenorekisteröintiin, kuten myös sooloäänikerraksi käytettäväksi yhdessä Nasatin (ja Gedact 8:n ja Principal 4:n) kanssa, kuten Agricola ehdottaa.

Krummhorn 8 edellyttää soinniltaan kuivana vähintään yhden muun äänikerran yhdistämistä. Tämä vastaa myös ranskalaista käytäntöä.

### **Jalkiopillistö**

Subbaß 16 sijaitsee samalla ilmalaatikolla Posaunenbaß 16:n kanssa. Tämän vuoksi on soinnillisesti ja ilmansyötön kannalta parempi yhdistää Posaunenbaß eri ilmalaatikolla sijaitsevaan Principal 16-äänikertaan, jos halutaan yhdistää kieli- ja huuliäänikerta 16-tasolla.<sup>105</sup>

Mixturbaß on erittäin voimakas ja solistinen äänikerta. Sen kuorot ulottuvat korkealle ja diskanttisointi on suorastaan hieman pistävä.<sup>106</sup> Mixturbaß soveltuu ennen kaikkea jalkiosooloihin. Bachin plenteosten bassolinjan soittamiseen sopii mieluummin pleno, jossa pääpillistö yhdistetään jalkion omiin äänikertoihin Baßventtiilin avulla. Tällöin mixtur-sointi on matalampi ja hillitympi.<sup>107</sup>

---

<sup>103</sup> Ranskalaisissa uruissa Vox humanaa ei myöskään käytetty Grand Jeu -rekisteröinnissä (Hämäläinen 2002, 176).

<sup>104</sup> Katso sivu 15.

<sup>105</sup> Katso sivu 15.

<sup>106</sup> Sama on Freibergin uruissa. Freibergin urkuihin on myöhemmin rakennettu mekanismi, jolla ylimmät kuorot voi jättää soimatta vetämällä rekisteritappi puoleen väliin. Tämä on nähty tarpeelliseksi, koska Freibergin uruissa ei ole jalkioyhdistimiä ja jalkioplenu täytyy rakentaa jalkion oman mixturun varaan.

<sup>107</sup> Pienissä ja keskikokoisissa Silbermann-uruissa sormio oli alun perin aina kiinteästi yhdistetty jalkioon.

## Plenot

Kotkan urkujen mahdollisuudet plenojen suhteen ovat erittäin moninaiset. Pääpillistön Mixtur vaatii Silbermann-urkujen tapaan 16-jalkaisen perustan, joten pleno on aina rakennettava pääpillistöllä 16-pohjalle. Pääpillistön Cimbel ei ole mixturaa korkeampi, siitä puuttuu vain Mixturan matalin kuoro, ts. se kaksintaa Mixturan kolme ylintä kuoroa. Pääpillistön plenoon (Bourdon 16, Principal 8, Octava 4, Quinta 2 2/3, Octava 2, Mixtur, Cimbel) voi yhdistää pääpillistön Rohrflöte 8:n, sekä yläpillistön Principal 8, Octava 4- ja mahdollisesti Gedackt 8- ja Octava 2-äänikerrat antamaan lisää tukea soinnille 1700-luvun tapaan. Tavoiteltaessa loisteliasta sointia voi lisätä vielä yläpillistöstä Mixtur- ja mahdollisesti Quintaden 16-äänikerrat. Yläpillistön terssin lisääminen plenoon Trostin tapaan on myös mahdollista. Terssin käyttö tulisi mielestäni kuitenkin rajoittaa lähinnä duurisävellajeihin, jottei soinnuissa soisi suuri ja pieni terssi yhtäaikaa. Trompete 8:n voi mielestäni lisätä urkujen kaikkein suurimpaan sointiin (kuten Agricola huomauttaa) huolimatta sen ranskalaisesta esikuvasta.

On myös mahdollista yhdistää pääpillistöön rintapillistön pleno yläpillistön sijaan. Tällöin mukaan voi ottaa myös Quinta 1 1/3:n, joka on prinsipalmensuurinen, sekä Sesquialtera samasta syystä kuin yläpillistön terssiäänikerta<sup>108</sup>.

Jalkion plenorekisteröinti käsittää Kotkan uruissa Principalbass 16-, Oktavbass 8-, Oktavbass 4-äänikerrat ja vaihtoehtoisesti joko Baßventilin<sup>109</sup> pääsormiolta tai Mixturbass 6f:n. Mixturbass tekee soinnista solistisemmän korostaen jalkion itsenäistä luonnetta ja yhdistimen käyttö tekee soinnista taas yhtenäisemmän. Yhdistin ja Mixturbaß-äänikerta yhdessä tekevät jalkiosta liian voimakkaan tässä rekisteröinnissä. Lisäksi tulee jalkion plenorekisteröintiin kuulua aina yhdestä kolmeen kieliäänikertaa saksalaisen käytännön mukaisesti. Kotkan uruissa Subbaß 16 on sijoitettu samalle ilmalaatikolle Posaunenbaß 16:n kanssa. Näitä äänikertoja ei runsaan ilmankulutuksen vuoksi kannata käyttää yhdessä. 16-prinsipaalin sen sijaan voi hyvin yhdistää Posaunenbaß-äänikertaan. Untersatz 32 on käyttökelpoinen monissa yhdistelmissä, mutta varsinkin suureen plenorekisteröintiin se antaa Bachin toivomaa painokkuutta.

<sup>108</sup> On hyvä tutkia korkeiden äänikertojen kaksintamisen vaikutuksia sointiin. Katso sivu 15.

<sup>109</sup> Baßventil (tai Windkoppel) tarkoittavat sormio/jalkioyhdistintä, joka on toteutettu ylimääräisten soittoventtiilien avulla. Etuna tavallisesti käytettyyn yhdistimeen on, että vain pääsormio yhdistyy yhdistintä käytettäessä jalkioon riippumatta sormioyhdistinten asennosta.

## Sormioyhdistimet

Kaikki pillistöt on rakennettu samaan urkukaappiin. Tämä ja vakiomensurointi korostaa soinnin yhtenäisyyttä, päinvastoin kuin esimerkiksi pohjoissaksalaisissa uruissa, joissa kukin pillistö on kuin oma soittimensa. Tämä mahdollistaa ja suorastaa yllyttää yhdistämään sormioita toisiinsa.

## Soolorekisteröinnit ja säästykset

Erilaisista soolo- ja säästysrekisteröinneistä saa hyvän käsityksen Silbermannin ja Kauffmannin ohjeista. Ne kaikki sopivat Kotkan uruille. Myös ohjeissa esitetyt rajoitukset pätevät hyvin Kotkan urkuihin. On hyvä muistaa, että rekisteröinneillä usein pyrittiin jäljittelemään tiettyjä soittimia tai ihmisääntä (esimerkiksi Krummhorn, Trompete ja Vox humana<sup>110</sup> tai Principal<sup>111</sup> sekä eri huiluäänikerrat). Soolon bassona vaihtoehtoina ovat Subbaß 16 ja Oktavbaß 8 (Kauffmanin tavallisin bassorekisteröinti); Principalbaß 16 yksinään tai yhdessä Subbaß 16 kanssa; Subbaß 16 tai Principalbaß 16 ja Viola da gamba 8 pääsormiolta Baßventilin kautta.

Kaikkiin kieliäänikertoihin tulee kokemukseni ja ohjeiden mukaan tässä tyyliässä lisätä vähintään yksi muu äänikerta. On myös hyvä miettiä eri äänikertojen symbolimerkityksiä. Trumpetti (ja kornetti) liitettiin kuninkaaseen, kuninkuuteen tai Jumalaan, Vox humana ihmiseen, nöyryyteen ja kaipuuseen. Salisionaalit liittyvät pastoraalimusiikkiin affektiin. Salisionaalien puuttuessa pastoraalisointi saavutetaan mielestäni erittäin hyvin pääpillistön Viola da gamba ja Spitzflöte-äänikerroilla.

## Duo- ja triorekisteröinnit

Kauffmanin antamat rekisteröinnit sopivat erittäin hyvin Kotkan uruille. Duot ja triot edustavat kamarimusiikillista tyyliä, jossa jäljittelyllä on tärkeä sija sekä soinnissa että soitossa. Jalkioon rekisteröidään useimmiten Subbaß 16 ja Oktavbaß 8.

---

<sup>110</sup> Vox humanaan lisättiin Silbermannin rekisteröintikäytännössä Principal 8 ja tremolo. Agricola ja Kauffman ehdottavat myös muita äänikertoja yhdistettäväksi Vox humanaan.

<sup>111</sup> Principal 8 jäljittelee eri yhteyksissä viulua, gambaa tai selloa.

## **Ranskalaistyypiset rekisteröinnit<sup>112</sup>**

Ranskalaiset rekisteröinnit ovat myös hyvin sovellettavissa Kotkan uruille urkujen ranskalaisten vaikutteiden vuoksi. Kuten Silbermann, Agricola ja Marpurg osoittavat, tunnettiin ranskalaiset rekisteröinnit Saksassa 1700-luvulla. Niinpä niiden käyttäminen myös saksalaisessa musiikissa on perusteltua varsinkin ranskalaisvaikutteisen musiikin kyseessä ollen, kuten Bachin Klavierübungin kolmannessa osassa, jossa on useita ranskalaisvaikutteisia osia. Rekisteröintejä voi kuitenkin ”saksantaa” Agricolan ja Marpurgin tapaan. Grand Jeu -rekisteröintiä voi käyttää esim. 16- tai 8-pohjaisen jalkion kielirekisteröinnin kanssa.

### Grand Plein Jeu

Ranskalaisissa alkuperäisohjeissa edellytetään käytettäväksi pääsormiolta ja positiivilta kaikkia prinsipaali- ja bourdon-äänikertoja (16-tasolta cymbeliin). On harkittava mixtur-äänikertojen määrää rekisteröinnissä ottaen huomioon musiikin affektin ja luonteen. Myös jalkiossa soitettavan cantus firmuksen kuuluvuuteen on kiinnitettävä huomiota (Trompetenbaß 8, Claironbaß 4). Saksalaisessa musiikissa jalkion voi Agricolan ja Marpurgin tapaan rekisteröidä 16-pohjalle, käyttäen vaikkapa jalkion plenorekisteröintiä (kts. edellä) ja Posaune-äänikertaa. Saksalaisessa musiikissa Plein Jeu -tyyppinen rekisteröinti sopii erityisesti preludeihin, passacaglioihin, fantasioihin ja fuugiin.

### Flûtes (huilurekisteröinnit)

Säestysrekisteröinteinä tulevat kysymykseen myös ranskalaistyypiset huilurekisteröinnit, joissa 8- ja 4-huiluäänikertoja voi yhdistää toisiinsa eri tavoin (esimerkiksi pääsormion Rohrflöte 8 ja Viola da gamba 8; Viola da gamba 8 ja Spitzflöte 4; Rohrflöte 8 ja Spitzflöte 4)<sup>113</sup>.

### Nasat-rekisteröinti

Nasat-rekisteröinti on soolorekisteröinti, joka käsittää 8- ja 4-perusäänikertojen (Gedackt 8, Rohrflöte 4) lisäksi Nasat 2 2/3:n. Tämä rekisteröinti sopii sopraanosooloksi myös saksalaisessa musiikissa.

### Pieni terssirekisteröinti

Ohjeiden mukaan terssirekisteröinti käsittää 8- ja 4-perusäänikertojen lisäksi nasatin, 2-huilun ja laajan terssin. Kotkan uruissa rintapillistön terssi on saksalaiseen tapaan kapea ja kertaava, joten vaihtoehdoksi jää yläpillistön terssirekisteröinti, josta mielestäni on

<sup>112</sup> Näissä olen käyttänyt vertailukohtana alkuperäisiä ranskalaisia rekisteröintejä. (Hämäläinen 2002, 139–184)

<sup>113</sup> Hämäläinen 2002, 173–174

syötä jättää 2-octava pois<sup>114</sup>. Rekisteröinti on soolorekisteröinti, jota voi hyvin soveltaa myös saksalaiseen musiikkiin. Terssirekisteröintiä voi käyttää hyvin sopraano- tai tenorisoolona.

#### Suuri terssirekisteröinti

Ohjeiden mukaan suuri terssirekisteröinti eroaa pienestä siten, että se käsittää myös 16-äänikerran. Tällöin tulisi käyttää myös 2-äänikertaa. Mielestäni Kotkan uruissa yläpillistön pieni terssirekisteröinti täydennettynä Quintaden 16:lla tuottaa kohtuullisen kompromissin suureksi terssirekisteröinniksi.

#### Pieni kielirekisteröinti

Duoissa ja trioissa terssirekisteröintiä vastaan asettuu ranskalaisessa tyyliässä kielirekisteröinti. Ohjeiden mukaan tulee kieliäänikertaan (trompette tai cromorne) liittää yksi tai useampi perusäänikerta (*son fond*). Kotkan uruissa Krummhorn on sijoitettu rintapillistöön ja soi suhteellisen hiljaisesti ajatellen ranskalaisia rekisteröintejä. Hyvän balanssin aikaansaamiseksi voi perusäänikertojen lisäksi Krummhorniin lisätä myös Nasatin. Rekisteröintiä voi saksalaisessa musiikissa käyttää soolorekisteröintinä sopraano- ja tenoriäännessä sekä duoissa ja trioissa.

#### Grand Jeu

Grand Jeu on ohjeiden mukaan pääsormion ja positiivin kielirekisteröintien ja terssirekisteröintien yhdistelmä aina 8-pohjalle. Rekisteröinti voisi olla esimerkiksi  
 HW: Rohrflöte 8, Octava 4, Octava 2, Cornett, Trompete 8, Clairon 4  
 OW: Gedackt 8, Octava 4, Nasat, Terz (Vox humana ei kuulu Grand Jeu-rekisteröintiin)  
 OW/HW

Saksalaisessa musiikissa jalkion voi Agricolan ja Marpurgin tapaan rekisteröidä 16-pohjalle. Rekisteröinti sopii saksalaisessa musiikissa erityisesti ranskalaisen alkusoiton kaltaisille sävellyksille, jotka olivat suosittuja 1700-luvun alussa.

---

<sup>114</sup> Näin tehtiin myös joskus ranskalaisten ohjeiden mukaan. 2-doublette (principal-äänikerta) ei aina sisälly Grand Jeu:n (Hämäläinen 2002, 161).

## **Rekisteröintini Klavierübung III:n levytykseen Kotkan kirkon uruilla**

Johann Sebastian Bachin teoksen Klavierübung III levytin kokonaisuudessaan 2005 Kotkan kirkon uruilla. Seuraavassa teen selkoa tämän levytyksen taltioiman tulkinnan rekisteröinneistä. Rekisteröinnit perustuvat tässä työssä esiteltyihin periaatteisiin ja kokemuksiini alkuperäisistä soittimista.

Klavierübungin osat on seuraavassa käsitelty yksitellen. Teoksista on ensin lyhyt analyttinen esittely. Sitä seuraa levytyksessäni toteutettu rekisteröinti ja lopuksi rekisteröinnin perustelut.

Klavierübung III:sta tekemäni analyttiset huomiot eivät pyri selvittämään perusteellisesti teosten retorisia, harmonisia, rakenteellisia tai muotoon liittyviä tekijöitä, vaan rajoittuvat tarkastelemaan sävellyksiä sillä tarkkuudella, jota työni tehtäväänto mielestäni edellyttää.

Urkukoraalien tekstisisällöt tulevat työni kannalta mielestäni riittävästi käsitellyiksi koraalien ensimmäisessä säkeessä, otsikossa. On epäselvää, mihin säkeistöön kukin sävellys liittyy, ja onko tekstin ja musiikin välinen suhde yleinen vai ohjelmallinen. Koraaliteksteistä en löytänyt sellaisia sisältöjä, jotka olisivat otsikoihin nähden antaneet itselleni lisää ajatuksia rekisteröintien pohjaksi.

### ***Praeludium pro Organo Pleno*<sup>115</sup> (BWV 552,1)**

Klavierübungin toisessa osassa Bach asettaa vastakkain konserton italialaiseen tyyliin ja ranskalaisen alkusoiton. Klavierübungin kolmannen osan Bach aloittaa Preludilla, joka on synteesi toisaalta ranskalaisesta alkusoitosta majesteettisine pisteellisine rytmeineen, toisaalta kirjoitettu italialaisen konserton muotoon<sup>116</sup>. Preludi rakentuu kolmelle teemalle (tahdeissa 1, 34 ja 71), jotka kaikki perustuvat samaan materiaaliin<sup>117</sup>. Kolminaisuuteen, joka on koko kokoelman läpikulkeva teema, viittaa myös Es-duuri -sävelläjin etumerkintä.

---

<sup>115</sup> Klavierübungin osien nimet ovat kokoelman ensimmäisen painoksen (1739) kirjoitusasun mukaiset. (Clement 1999)

<sup>116</sup> Clement 1999, 21

<sup>117</sup> Clement 1999, 26

Rekisteröintini Kotkassa:

HW: B16, P8, Rf18, O4, Q2 2/3, O2, Mx, Cm

OW: P8, G8, O4, O2, T, Mx

BW: G8, P4, O2 (echo)

Ped: U32, P16, O8, O4, Pos16, Tr8,

OW/HW, HW/Ped

Bach on antanut käsikirjoituksessaan preludille rekisteröintiohjeen *Pro Organo Pleno*. Preludin rekisteröinti perustuu pohjoissaksalaiseen aukottomaan plenoon, joka on muodostettu kunkin pillistön kaikista principal-äänikerroista siten, että matalalla tasolla puuttuva prinsipaali on korvattu huuliiäänikerralla Werckmeisterin ohjeiden mukaisesti. Kotkan, kuten myös Freibergin urkujen pääpillistön mixtur edellyttää 16-äänikerran käyttämistä. Vastoin varhaista kaksinnuskieltoa on sekä pääpillistön että yläpillistön 8-taso kaksinnettu Silbermannin ja Agricolan antamien ohjeiden mukaisesti leveän ja majasteettisen soinnin aikaansaamiseksi. Kaksintaminen myös lisää soinnin perussävelisyyttä vähentäen mm. mixturin kertausten kuulumista. Tämä tekee polyfoniasta selkeämpää. Myös Harald Vogelien käsitys plenon käytöstä polyfoniassa on yhdenmukainen tämän ratkaisun kanssa.

Rekisteröinnissä on mukana myös yläpillistön terssiäänikerta, joka paitsi antaa soinnille värikkyyttä, myös sopii kolminaisuutta käsittelevään teokseen symbolisesti ja edelleen (Trost-urkujen tapaan) lisää soinnin perussävelisyyttä. Sävellaji Es-duuri on Kotkan kirkon uruilla viritysjärjestelmän puolesta maltillinen, niin että terssi- ja kvinttiäänikertojen puhtaat intervallit eivät liikaa huoju sävellyksen kvinttien ja terssien kanssa<sup>118</sup>. Terssiäänikerta antaa rekisteröinnille myös hieman ranskalaisen Grand Jeu -rekisteröinnin luonnetta. Grand Jeu -rekisteröinti oli ranskalaisessa urkumusiikissa ehkä kaikkein suurin ja juhlallisin rekisteröinti ja sillä esitettiin esimerkiksi urkumessujen Offertorio ja Dialogue -osat.<sup>119</sup> Musiikillisesti preludi edustaa tällaista sävellystyyppiä pisteellisine rytmeineen ja vaihtelevine jaksoineen.

Echo-rekisteröinnin soitan pohjoissaksalaiseen tapaan rintapillistöllä. Huolimatta kaiun luonteestaan tulee rekisteröinnin olla riittävän kirkas suureen plenoon nähden. Pleno rakentuu 16-äänikerralle, echo 8-äänikerralle. Tämä noudattelee pohjoissaksalaista käytäntöä.

---

<sup>118</sup> Silbermann käytti uruissaan keskisävelistä viritystä. Kotkan urut viritettiin kuitenkin Timo Kiiskisen suunnittelemaan hyvävireiseen järjestelmään, joka sallii kaikkien sävellajien käyttämisen, kuitenkin siten, että jokaisella sävellajilla on oma luonteensa. Johann Sebastian Bachin tiedetään arvostaneen tämän kaltaisia viritysjärjestelmiä. (Kiiskinen 1998, 61–69)

<sup>119</sup> Hämäläinen 2002, 175

Jalkion rekisteröinnin perustana on 32-äänikertaa, joka yhdessä jalkion kieliäänikertojen kanssa antaa soinnille Bachin edellyttämää painokkuutta. Freibergin uruissa ei ole yhdistintä pääsormion ja jalkiopillistön välillä. Niinpä Freibergissa tulee aina soittaa pohjoissaksalaiseen tapaan itsenäisellä jalkiorekisteröinnillä. Kotkan urkuihin yhdistin kuitenkin rakennettiin Silbermannin myöhäisempien suurien urkujen tapaan. Preludissa jalkioääni ei ole erityisen itsenäinen ja solistinen vaan se on orgaaninen osa musiikillista kudosta. Jalkion oma mixtur-äänikerta on niin Kotkan kuin Freiberginkin uruissa erittäin solistinen ja sopii pohjoissaksalaiseen toccata-tyyppiseen musiikkiin jalkiosoolooneen ja vuorottelevine sormio- ja jalkiorepliikkeineen. Tästä syystä pidän parempana valita rekisteröintiin jalkion mixturan sijaan sormioyhdistimen. Mainittakoon, että nykyisin Freibergin urkujen jalkiomixturan ylimmät rivit ovat kytkettävissä pois rekisteröinnistä vetämällä rekisteritappi vain puoliväliin. Tätä mahdollisuutta ei Kotkassa ole.

**Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit. *Cantus firmus im Sopran a 2 Clav. e Pedale* (BWV 669)**

**Christe, aller Welt Trost. *Cantus firmus im Tenor a 2 Clav. e Pedale* (BWV 670)**

**Kyrie, Gott Heiliger Geist a 5. *Cantus firmus im Baß con Organo pleno* (BWV 671)**

Kolme suurta Kyrie-koraalia perustuvat gregoriaaniseen *Kyrie fons bonitatis* -sävelmään, joka on yhä edelleen kaikkein tunnetuin Kyrie-sävelmä Saksassa. Teokset on kirjoitettu Bachin ajan *stile antico* -tyyliin harmonian modaalisine piirteineen. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (BWV 669) ja Christe, aller Welt Trost (BWV 670) on kirjoitettu kahdelle sormiolle ja jalkiolle. Kyrie, Gott Heiliger Geist (BWV 671) -koraalin esitysohje on Organo pleno.

BWV 669:ssä koraalimelodia on sopraanoäänessä, BWV 670:ssä tenoriäänessä ja BWV 671:ssä bassoäänessä. Tämä symbolisoi kolminaisuutta: Jumala taivaassa (cantus firmus ylä-äänessä), Kristus välittäjänä (cantus firmus väliäänessä) ja Pyhä Henki maan päällä (cantus firmus bassossa).

Rekisteröintini Kotkassa:

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (BWV 669)

HW: P8, O4, Q, Tr8 (c.f)

OW: P8, G8, O4

Ped: P16, S16, O8

BWV 669–671:n rekisteröinnit perustuvat symbolisiin mielikuviin. BWV 669 soolorekisteröinniksi valitsin pääsormion Trompete 8:n ja sen lisäksi täydentäviä äänikertoja (etenkin Kvinta 2 2/3), jotka antavat rekisteröinnille Weckmannilta

tunnetun Zink-rekisteröinnin sävyä. Trumpetti-äänikertaa (kuten myös trumpettia orkesterissa) käytettiin kun kyse oli Jumalasta tai kuninkaasta. Säestyksenä on yläpillistön prinipaalirekisteröinti täydennettynä Gedackt 8:lla, joka soinnillisesti täydentää viuluprincipal 8 -äänikertaa sopivasti eri rekistereissä. Prinsipaalit urkurakennushistorian vanhimpina äänikertoina sopivat mielestäni erittäin hyvin *stile antico* -tyylisiin sävellyksiin.

Christe, aller Welt Trost (BWV 670)

OW: G8, Q8, Vh8, Rf14 (c.f)

BW: G8, Rf14

Ped: S16, Vdg8 (HW/Ped)

BWV 670:n väliäänessä olevan cantus firmuksen rekisteröinti perustuu Vox humana -äänikerralle, joka symboloi Kristuksen tulemistä ihmiseksi. Vox humanaan on lisätty äänikertoja esimerkiksi Silbermannin ja Agricolan suosituksien mukaisesti. Säestyksenä on rintapillistön kaksi huilua, jotka Silbermannin kuvauksen mukaan soivat erityisen miellyttävästi ja kauniisti (lieblich).

Kyrie, Gott Heiliger Geist (BWV 671)

HW: B16, P8, Rf18, O4, Q, O2, Mx, Cm

OW: P8, G8, O4,

Ped: U32, P16, O8, O4, Mx, Pos16, Tr8, Cl4

OW/HW, HW/Ped

Plenokoraalin WWV 671 bassoäänien cantus firmus on rekisteröity erittäin voimakkaaksi ja painavaksi 32-pohjalle kolmine kieliäänikertoineen symboloimaan Pyhän Hengen voimaa maan päällä. Pääsormion aukottomaan plenoon on yhdistetty yläpillistön 8- ja 4-prinsipaalit täydennettynä viulumaisen ohutta Principal 8:aa hyvin tukevalla Gedact 8:lla sekä pääpillistön Rohrflöte 8:lla. Tämä noudattaa Silbermannin ohjeita.

**Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit. *Alio modo. Manualiter* (BWV 672)**

**Christe, aller Welt Trost. (BWV 673)**

**Kyrie, Gott Heiliger Geist. (BWV 674)**

Kolme pientä Kyrie-koraalia perustuvat samaan temaattiseen materiaaliin kuin suuremmatkin. Ne muodostavat toisiinsa nivoutuvan kokonaisuuden tahtilajiensa puolesta (3/4, jossa yksi pääisku tahtia kohden, 6/8, jossa kaksi pääiskua tahtia kohden, ja 9/8, jossa kolme pääiskua tahtia kohden). E-kadenssit ja fugatomainen kirjoitustapa

myös sitovat koraalit toisiinsa<sup>120</sup>. Myös se, että koraalien otsikossa mainittu kuvaus teoksista *Alio modo (toinen tapa) Manualiter (sormiolla)* mainitaan vain kerran, viittaa koraalien kuuluvan yhteen. Tämä symboloinee jälleen kolminaisuutta.

Rekisteröintini Kotkassa:

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (BWV 672)

OW: P8, G8

Christe, aller Welt Trost (BWV 673)

BW: O4

Kyrie, Gott Heiliger Geist (BWV 674)

OW: P8, G8, O4

Levytyksessä pyrin yhtenäisyyteen soittamalla nämä kolme teosta samalla peruspulssilla sekä prinipaaleille rakentuvilla rekisteröinneillä, mikä mielestäni tuo polyfonian esille kaikissa eri rekistereissä. Yläpillistön viulumaisen Principal 8:n olen kaksintanut edellisten rekisteröintien tapaan Gedackt 8:lla. Rekisteröinnit noudattelevat pohjoissaksalaisten consort-rekisteröintien periaatteita: polyfoninen kudus tulee soittaa mahdollisimman vähillä äänikerroilla käyttäen hyväksi eri korkuisia pohjarekisteröintejä. Rekisteröinnit symboloivat koraalien otsikkotekstejä myös tässä. Rekisteröintiin vaikutti myös niiden toteutettavuus ilman avustajaa.

**Allein Gott in der Höh sei Ehr a 3. Cantus Firmus im Alt ( BWV 675)**

**Allein Gott in der Höh sei Ehr a 2. Clav. e Pedale (BWV 676)**

**Fugetta super: Allein Gott in der Höh sei Ehr. Manualiter (BWV 677)**

Kolme Allein Gott -koraalia edustavat saksalaisen urkumessun Gloria-osaa. Koraalien lukumäärä symboloinee jälleen kolminaisuutta. Sävellykset on kirjoitettu F-duuriin (BWV 675), G-duuriin (BWV 676) ja A-duuriin (BWV 677). Tämä vastaa koraalimelodian kolmea ensimmäistä säveltä F-G-A.

3/4-tahtilajiin kirjoitettu BWV 675 muistuttaa kirjoitustavaltaan inventioita, johon on lisätty altoäänänen rauhallisissa nuottiarvoissa kulkeva cantus firmus. Tekstuuri käsittää lukuisia juoksevia triolikuvioita.

BWV 676:n tahtilaji on 6/8. Se on instrumentaalitrioton tyyliin kirjoitettu sävellys, jonka temaattinen materiaali perustuu koraalimelodiaan. Sävellyksen kuluessa esiintyy

---

<sup>120</sup> Clement 1999, 76

katkelmia koraalimelodiasta kaikissa eri äänissä. Usein toistuva pääteema mukailee koraalin ensimmäistä säettä kokonaisuudessaan. Sävellyksen luonne on G-duurisävelläjän mukaisesti tyynen tasapainoinen ja rauhallinen.

BWV 677:n tahtilaji on C. Se on kolmiääninen sävellys, jonka staccatomerkein varustettu hyppivä kuviointi antaa leimansa koko sävellykselle. Kuviointi muodostaa erään version ristimotiivista.<sup>121</sup> Sävellyksen affekti on riemukas, jopa leikkisä.

Rekisteröintini Kotkassa:

Allein Gott in der Höh sei Ehr (BWV 675)

OW: Q16, P8, G8, Rf14, F1

BWV 675:n rekisteröinnissä pyrkimyksenä oli tehdä omaperäinen rekisteröinti, joka mukailee Kauffmannin koraalikokoelman rekisteröinti-ideoita. Halusin asettaa korkeimman ja matalimman (16 ja 1) äänikerran yhteen symboloimaan maata ja taivasta. Halusin myös jättää rekisteröintiin aukolliseksi Kauffmannin ja varhaisten barokkirekisteröintien tapaan. Kyseessä on fantasiarekisteröinti ajan rekisteröinti-ihanteiden mukaisesti.

Allein Gott in der Höh sei Ehr (BWV 676)

HW: P8, O4 (vasen käsi)

BW: G8, P4 (oikea käsi)

Ped: Sb16, O8

BWV 676:n rekisteröinti noudattelee perinteisintä triorekisteröintiä, jossa jousitrio jäljitellään principal-äänikerroin. Tästä rekisteröinnistä on useita versioita Kauffmannin kokoelmassa. Pienempi versio rekisteröinnistä olisi voinut olla Principal 8 pääsormiolta (ok) vastaan rintapillistön Oktava 4. (soitettuna vasemmalla kädellä oktaavia alempaa). Valittu ratkaisu tuntui kuitenkin paremmalta kolmen koraalin välisen soinnillisen tasapainon säilyttämisessä. Jalkion rekisteröinti Subbass 16, Principal 8 on yleisin rekisteröinti Kaufmannin triorekisteröinneissä, kun jalkio soittaa basso continuota.

Allein Gott in der Höh sei Ehr (BWV 677)

BW: Rf14

BWV 677 noudattelee yksinkertaisuudessaan consort-rekisteröintien periaatteita jäljitellen vaikkapa huilutrioita.

---

<sup>121</sup> Clement 1999, 105–106

**Dies sind die heiligen zehn Gebot. *Cantus Firmus im Kanon a 2 Clav e Pedale* (BWV 678)**

**Fughetta super Dies sind die heiligen zehn Gebot. *Manualiter* (BWV 679)**

Klavierübung III:n ensimmäiset kaksi katekismuskoraalia käsittelevät kymmentä käskyä.

BWV 678 perustuu kaanoniin, joka kulkee hitaissa nuottiarvoissa vasemmalla kädellä soitettuna. Clement osoittaa kaanonin symboloivien barokin estetiikassa järjestystä, lakia, määräysten seuraamista ja objektiivista totuutta<sup>122</sup>. Kahdessa oikealla kädellä soitetussa ylä-äänessä, jotka myös liikkuvat hieman kaanonin tapaan, esiintyy runsas määrä erilaisia kuvioiteja: terssikulkuja, kolmisointuja, kromatiikkaa, huokausmotiiveja ja kuudestoistaosakuviointia, mikä Albert Schweitzerin mukaan symboloi maailmassa vallitsevaa epäjärjestystä<sup>123</sup>. Jalkio soittaa continuo-ääntä. Vastakkain asettuvat siis maallinen epäjärjestys ja ahdistus, toisaalta jumalallinen laki ja järjestys ja sen seuraamisen välttämättömyys. Teos päättyy kromaattiseen Kyrieis-kulkuun sävellyksen lopussa<sup>124</sup>.

BWV 679 on erikoislaatuinen manualiter-fughetta, jonka teemassa koraalimelodian ensimmäisestä sävelestä muodostetaan bombokuvio<sup>125</sup>, jonka ilmaisu tuntuu yhtäaikaa energiseltä ja kepeältä<sup>126</sup>. Teema toistuu sävellyksessä kymmenen kertaa (kymmenen käskyä).

Rekisteröintini Kotkassa:

Dies sind die heiligen zehn Gebot (BWV 678)

HW: Rfl 8, O4, Tr8 c.f. (oikea käsi)

OW: Pr8, G8, O4

Ped: S16, O8

Sävellyksessä on vastakkain kaksi erilaista musiikillista kudosta: Jumalan tahtoa ja käskyjä ja niiden seuraamista symboloiva kaanon (*cantus firmus*) ja maallista epäjärjestystä kuvaava kontrapunktinen kudosis (säestys). Jumalan tahtoa symboloivan kaanonin rekisteröinniksi valitsin trumpettiäänikerran ja sen täytteeksi ranskalaiseen

---

<sup>122</sup> Clement 1999, 124–125

<sup>123</sup> Clement 1999, 124

<sup>124</sup> Clement 1999, 129

<sup>125</sup> Bombo on barokin kuvio-opin mukainen diminuointikuvio, joka muodostuu säveltoistoista. (Forsblom 1994, 32)

<sup>126</sup> Forsblom 1994, 32

tapaan (myös Agricolan ohjeiden mukaisesti) pari muuta äänikertaa (*son fond*). Toisen kaanonin (säestyksen) rekisteröinniksi valitsin kirkkaan prinsipaalirekisteröinnin tuomaan riittävää vastakohtaa kielirekisteröinnille. Prinsipaalit antavat äänille riittävästi selkeyttä ja itsenäisyyttä voimakasta trumpettisointia vastaan. Edellisten koraalien tapaan lisäsin yläpillistön ohuehkoon prinsipaaliin Gedackt 8:n. Jalkio on rekisteröity Kauffmannin continuo-rekisteröinnillä. Tutkin myös mahdollisuutta soittaa säestysäännet ihmistä symboloivalla vox humana -rekisteröinnillä, mutta se ei erottunut riittävän selkeästi cantus firmus -rekisteröinnistä.

Dies sind die heiligen zehn Gebot (BWV 679)

BW: G8, O4, Rf14, N, O2, Sf, Sq

Rekisteröinnin tarkoitus on olla samalla kertaa energinen ja kepeä. Kotkan urkujen rintapillistön äänikerrat soivat toisaalta esikuvansa mukaisesti ”lieblich” (suloisesti, rakastettavasti), toisaalta avoimesti, raikkaasti ja energisesti. Sävellys on kirjoitettu G-duuriin, jolloin plenoon voi hyvin yhdistää terssiäänikerran sävellajin häiritsemättä liikaa äänikerran puhtaita terssejä. Rekisteröinnissä on ajatuksena aukoton sarja prinsipaaleja 8:sta 1:een. Puuttuvat prinsipaalit (8 ja 2 2/3) on korvattu huuliäänikerralla pohjoissaksalaiseen tapaan. 4-taso on kaksinnettu huiluäänikerralla Silbermannin antamien periaatteiden mukaisesti.

**Wir glauben all an einen Gott. In Organo pleno (BWV 680)**

**Fugetta super: Wir glauben all an einen Gott. Manualiter (BWV 681)**

Katekismuksen toiseen päälukuun, kristilliseen uskoon, liittyy Klavierübung III:ssa kaksi koraalia.

BWV 680 on kuin ostinatobasson päälle kirjoitettu kolmiääninen fuuga. Se on ainoana ostinatoon perustuvana sävellyksenä ja yhtenä harvoista katekismuskoraalien fuugista ainutlaatuinen sävellys Klavierübung III:ssa. Cantus firmus ei esiinny sävellyksessä kokonaisuutena, vaan se rakentuu pääasiassa koraalin ensimmäisestä säkeestä muodostetun teeman varaan. Teoksen lopussa esiintyy koraalin loppusäe tenoriäänessä.

Ostinatoteema muodostuu jännitystä luovasta anabasis- ja katabasis- kuviosta<sup>127</sup>.

Sävellyksen keskeinen ilmaisu muodostuu teeman ja ostinaton intensiivisestä toistamisesta ja teemojen vuorotteluista litaniamaiseen tapaan<sup>128</sup>. Fuugan kolme ääntä

<sup>127</sup> Musiikin retoriikassa anabasis merkitsee nousevaa, katabasis laskevaa suuntaa. Nouseva suunta ilmaisee nousevaa jännitystä ja energiaa, iloa, ekstaasia. Laskeva suunta vähenevää jännitystä, surua, valitusta, haikeutta, nöyryyttä, alentumista, sortoa, riippuvaisuutta ja alistumista. (Forsblom 1994, 19–20). Tässä koraalissa kyse saattaa olla myös rukouksesta (anabasis) ja rukousvastauksesta (katabasis).

<sup>128</sup> Clement 1999, 155–156

saattavat viitata kolminaisuuteen<sup>129</sup>, ostinaton esiintyminen kuusi kertaa maailman luomiseen kuudessa päivässä<sup>130</sup> ja anabasis- ja katabasiskuviot taivaaseen ja maahan (”taivaan ja maan luoja”)<sup>131</sup>. Sävellyksellä on ostinatoteemoineen mielestäni selviä yhtymäkohtia pohjoissaksalaiseen tyyliin.

BWV 681 on ranskalaisen alkusoiton pisteelliseen rytmiin kirjoitettu fugetta. Sen teema perustuu koraalin ensimmäiseen säkeeseen. Pisteellinen rytmi viitanee majesteettisuuteen ja kuninkaallisuuteen. Lyhyestä kestostaan huolimatta sävellyks on dissonoivine sointuineen ja tiratoineen<sup>132</sup> erityisen voimakas ja dramaattinen affektiltaan.

Rekisteröintini Kotkassa:

Wir glauben all’an einen Gott (BWV 680)

HW: B16, P8, Rfl8, O4, Q, O2, Mx, Cm

BW: G8, O4, O2, Mx

Ped: P16, O8, O4, Pos16, Tr8, BW/HW, HW/Ped

Plenorekisteröintejä edellytetään useissa Klavierübung III:n koraaleissa. Vaihtelu on mielestäni välttämätöntä, ja pyrin kuhunkin plenosävellykseen valitsemaan mahdollisimman luonteenmukaisen rekisteröinnin. Tässä tapauksessa yhdistin pääsormion plenen rintapillistön plenoon, koska halusin sointiin pohjoissaksalaista luonnetta, jota intensiivinen rintapillistö sointiasemastaan johtuen tuo kokonaisuuteen. Pääsormion pleno on Silbermannin ohjeiden mukaan kaksinnettu Rohrflöte 8:lla. Jalkion rekisteröinti käsittää jalkion prinssiäälit (Subbass 16:ta ei Posaune 16:n takia kannata rekisteröintiin yhdistää). Jalkion oman mixturin sijaan olen valinnut rekisteröintiin yhdistimen pääsormioon. Kotkan uruista on mainittava, että vastoin totuttua käytäntöä venttiilyhdistin ei yhdistä rintapillistöä jalkioon huolimatta BW/HW -yhdistimestä. Tämä on huomionarvoinen piirre Silbermannin käyttämässä pedaaliyhdistimessä. Olen sittemmin muuttanut kantaani jalkiorekisteröinnin suhteen. Parempi valinta jalkiorekisteröintiin olisi kuitenkin ehkä ollut käyttää jalkion omaa mixturaa ostinatoteeman itsenäisen luonteen ja sävellyksen pohjoissaksalaisen tyylin mukaisesti.

---

<sup>129</sup> Clement 1999, 159

<sup>130</sup> Clement 1999, 161

<sup>131</sup> Clement 1999, 162

<sup>132</sup> Tirata on musiikin retoriikkaan kuuluva minuuttiokuvio. Sen muodostavat asteittain ylös- tai alaspäin liikkuvat sävelet. Tirata esiintyy usein hyvin lyhyissä nuottiarvoissa. (Forsblom 1994, 42)

Wir glauben all'an einen Gott (BWV 681)

HW: Rfl8, O4, Tr8, C14

Rekisteröinti on ranskalaisen Grand Jeu -rekisteröinnin pelkistetty versio ilman sormioyhdistimiä. Grand Jeu assosioituu mielessäni ranskalaiseen pisteelliseen alkusoittorytmiin. Sormioyhdistimet jätin pois säilyttääkseni kosketuksen notkeuden nopeissa juoksutuksissa. Kestoltaan lyhyt sävellys sopii mielestäni muutenkin Petit Grand Jeu -kaltaiselle rekisteröinnille, jotta kontrasti BWV 680:een olisi riittävä.

**Vater unser im Himmelreich. Cantus firmus im Kanon a 2 Clav. e Pedale (BWV 682)****Vater unser im Himmelreich. Alio modo. Manualiter (BWV 683)**

Katekismuksen kolmas uskonkappale selittää Isä meidän -rukousta. Klavierübung III:ssa sitä käsittelee jälleen kaksi urkukoraalia.

BWV 682 on monimutkainen, galanttiin tyyliin sävelletty teos. Se muistuttaa ulkoiselta rakenteeltaan ranskalaista viisiäänistä fuugaa. Teoksen ytimenä on vasemman käden soittama kaksiääninen kaanon, joka käsittää cantus firmuksen jaettuna kuuteen jaksoon, joita erottaa viisi välisoittoa. Kaksi ylintä ääntä perustuu myös koraalisävelmään. Kuviointi on erittäin monipuolista ja ekspressiivistä: katabasis- ja anabasiskuvioita, lombardialaisia kuvioita, huokausmotiiveita, vastakkain asetettuja duoli- ja triolirytmisiä sekä passus- ja saltus duriusculus -kuvioita<sup>133</sup>. Kaanon symboloinee Jumalan tahdon seuraamista maan päällä, muut retoriset kuviot kärsimystä, ylöspäin nousevaa rukousta ja alaspäin tulevaa vastausta rukouksiin. Teokselle ominainen lombardialainen rytmii ilmaisee ylöspäin nousevaa huokausta, rukousta.<sup>134</sup> Kuvio on tunnettu mm. italialaisista elevatio-toccatoista. Bassoääni on jälleen continuo-tyyppinen ääni, joka myös osallistuu temaattiseen rakenteluun.

BWV 683 on edelliseen nähden täysin vastakohtainen sävellys. Se on suloisen herkkä ja yksinkertainen, Orgelbüchlein-koraalin kaltainen sävellys. Koraaliteema on ylä-äänessä. Sitä täydentävät muiden äänien laskevat ja nousevat anabasis- ja katabasiskuviot, jotka symboloinevat ylös nousevaa rukousta ja vastausta siihen<sup>135</sup>.

<sup>133</sup> Musiikin retoriikassa passus duriusculus (kova kohta) tarkoittaa kromaattista kulkua ylös tai alaspäin ja saltus duriusculus (kova hyppy) hyppyä kontrapunktiin mukaan dissonoivalle sävellelle. Molemmat liittyivät ilmaisullisesti tuskaan, kärsimykseen, synkkään tunnelmaan tai masennukseen. (Forsblom 1994, 81–84)

<sup>134</sup> Clement 1999, 195

<sup>135</sup> Clement 1999, 210

Rekisteröintini Kotkassa:

Vater unser im Himmelreich (BWV 682)

HW: Vdg8, Sf4, (oikea käsi)

OW: G8, Q8, Rf14 (vasen käsi)

Ped: P16, S16

Ensimmäinen ajatukseni rekisteröinniksi oli ranskalaiseen traditioon perustuva viisiäänisen fuugan rekisteröinti oikean käden cornet-, vasemman käden kieli- ja jalkion 8-prinsipaalirekisteröinteinen. Halusin kuitenkin korostaa sävellyksen galanttia luonnetta ja valitsin lopulta galantille tyylille tyypillisiä äänikertoja: oikean käden Viola da gamba 8 yhdistettynä rakenteellisesti samanlaiseen äänikertaan Spitzflöte 4, mikä yhdistelmä tuo mieleen pehmeän jousisoinnin, sekä vasemman käden Quintadena 8:n kaksinnettuna Gedackt 8:lla Silbermannin ohjeiden mukaisesti. Jalkiossa on kaksi 16-äänikertaa, jotka yhdessä jäljittelevät tummaa jousisointia. Yhdistelmä on mielestäni galantin samettisen pehmeä. Rekisteröinti noudattelee Agricolan kaksinnuksia koskevia periaatteita.

Vater unser im Himmelreich (BWV 683)

OW: Pr8, Schw

Vastakohtaksi edelliselle rekisteröinnille valitsin koraaliin rekisteröinniksi yksinkertaisen jousiprinsipaalin (ilman kaksinnusta). Äänikerta voimistuu diskanttia kohden. Tämä korostaa koraalin ylintä ääntä (koraalimelodiaa). Tremolo antaa rekisteröintiin sävellyksen luonteen mukaista herkkyyttä ja assosioituu mielestäni ihmisen esittämään nöyrään rukoukseen.

**Christ unser Herr, zum Jordan kam a 2 Clav. é Canto fermo in Pedal (BWV 684)**

**Christ unser Herr, zum Jordan kam alio modo manualiter (BWV 685)**

Neljännän uskonkappaleen aiheena on kaste, josta Bach on säveltänyt tähän jälleen kaksi koraalia.

BWV 684 on neliääninen C-tahtilajiin kirjoitettu sävellys. Cantus firmus on kirjoitettu tenoriääneseen ja soitettavaksi jalkiolla. Kuudestoistaosanuotein liikkuva bassolinja soitetaan vasemmalla kädellä omalla rekisteröinnillään, ja oikea käsi soittaa lukuisista motiiveista koostuvaa kaksiaäänistä imitaatioon perustuvaa tekstuuria. Vasemman käden juokseva kuviointi symboloi luultavimmin Jordan-virtaa, oikean käden motiivit

muodostavat kasteen symbolin, ristinmerkin<sup>136</sup>. Pitkissä nuottiarvoissa kulkeva cantus firmus asettuu näiden äänten väliin.

BWV 685 on oppineeseen kontrapunktiin kirjoitettu kolmiääninen teos. Sen teema ja kontrastobjekti perustuvat koraaliteemaan ja molemmat esiintyvät perusmuodossaan ja käännöksinä. Sävellys on kirjoitettu 3/4 -tahtilajiin ja sen tahtien lukumäärä on 3 x 3 x 3 = 27. Viittaukset kolminaisuuteen ovat ilmeisiä.

Rekisteröintini Kotkassa:

Christ unser Herr, zum Jordan kam (BWV 684)

OW: Q16, P8, Q8, O4, Rf14 (vasen käsi)

BW: G8, O4, Rf14, N, Kr8 (oikea käsi)

Ped: O8, Tr8 (c.f.)

Bach on antanut vastaavanlaiseen urkukoraaliin, Wo soll ich fliehen hin (BWV 646), seuraavan rekisteröintiohjeen: vasen käsi 16-, oikea käsi 8- ja jalkiolla soitettava tenoriääni (c.f.) 8-rekisteröinnillä.

Sama ohje sopii hyvin myös BWV 684:ään. Bassolinjan ja cantus firmuksen identiteetit perustuvat siihen, että ne soitetaan erikorkuisilla pohjaäänikerroilla. Pohjoissaksalaisen rekisteröintikäytännön ja myös Kauffmannin rekisteröintien mukaista on, että bassolinja soitetaan 16-äänikerralla ja ns. juokseva bassolinja (kuudestoistaosalinja) Dulcian 16-äänikerralla (yhdistettynä Agricolan ohjeen mukaisesti muihin äänikertoihin). Kotkan uruissa ei ole 16-kieliäänikertaa sormiossa, kuten ei Freibergin uruissakaan<sup>137</sup>. Kauffmannin esimerkkien mukaisesti 16-tason voi myös korvata Quintadenalla tai Bourdonilla.

Haasteena Kotkassa BWV 684:n suhteen on, että jalkiopillistön tarjoamat vaihtoehdot cantus firmus -rekisteröintiin 8-tasolla ovat melko rajoitetut. Kyseeseen tulee joko Principalbaß 8 tai Trompetenbaß 8. Edellinen on continuoluonteensa johdosta melko pehmeä ja hiljainen, jälkimmäinen ranskalaisen esikuvan mukaan valmistettuna kieliäänikertana hyvin voimakas ja värikäs. Useiden kokeiluiden tuloksena päädyin vastoin alkuperäistä suunnitelmaa soittamaan cantus firmuksen Trompetenbaß 8:lla, koska vaihtoehdot 16-bassorekisteröinnillä ja 8-prinsipaali -cantus firmuksella tuottivat

---

<sup>136</sup> Clement 1999, 219–222

<sup>137</sup> Silbermann alkoi rakentaa 16-trumpettia 4:n sijaan vasta myöhemmässä tuotannossaan, jolloin hän osittain luopui ranskalaisesta soitinrakennustraditiosta saksalaisen hyväksi. 16-trumpetti ei kuitenkaan vastaa Dulcian 16-äänikertaa continuobasson soittamisessa.

epätydyttävän tuloksen sointivärien, balanssin ja selkeyden suhteen. Kieliäänikerta vaatii (Agricolan ohjeiden mukaisen) kaksinnuksen, tässä tapauksessa Principalbaß 8:n.

16-sormioäänikerroista Quintaden on selvästi piirtävämpi ja bassolinjaa selvemmin korostava äänikerta kuin pääpillistön Bordun 16, jonka funktio on lähinnä antaa pohjaa plenosoinnille. Jalkion cantus firmuksen voimakasta trumpettisointia vastaan on asetettava melko suuri sormiorekisteröinti. Quintaden 16:a täydentävät mielestäni hyvin Principal 8, joka antaa rekisteröinnille jousisoitinmaista kiinteyttä, Gedackt 8, joka tukee sitä, sekä Quintaden 8, joka edelleen värittää ja selkeyttää bassolinjaa. Soinnillisen balanssin ja selkeyden vuoksi lisäksi rekisteröintiin myös Oktave 4:n. Oikean käden ristimotiivit piti myös rekisteröidä riittävän voimakkaasti, jotta ne piirtyisivät kudoksessa selkeästi. Esikuvana rekisteröinnille on Kauffmanin koraalirekisteröinnit, joissa usein asetetaan kieliäänikertoja vastakkain eri ääniin. Hyvä balanssi ja soinnillinen selkeys BWV 684:ssä mielestäni edellyttivät ylä-äänille värikästä ja identiteetiltään omaperäistä sointiväriä. Rintapillistön värikäs kieliyläsävelrekisteröinti toimi tässä funktiossa hyvin. Rekisteröinnin myötä sävellys sai aiottua ekstrovertimmän ilmeilyn, mikä myös vaikutti tulkinnan muihin osatekijöihin.

Christ unser Herr, zum Jordan kam (BWV 685)

HW: Vdg8, Sf4

Harald Vogelín ajatuksia noudattaen valitsin monimutkaisen kontrapunktin rekisteröinniksi mahdollisimman yksinkertaisen rekisteröintiyhdistelmän. Pääpillistön Viola da gamba 8 ja Spitzflöte 4 ovat rakenteellisesti samanlaisia äänikertoja ja yhdistettyinä jäljittelevät barokin jousisointia. Kudokset on selkeä kaikissa rekistereissä.

**Aus Tiefer Not schrei ich zu dir a 6 in Organo pleno con Pedale doppio (BWV 686)**

**Aus Tiefer Not schrei ich zu dir a 4 alio modo manualiter (BWV 687)**

Viidennen uskonkappaleen aihe on rippi. Siitä Bach on säveltänyt jälleen kaksi koraaliversiota.

BWV 686 on *stile antico* -tyyliin kirjoitettu sävellys. Sävellys on kuin uruille kirjoitettu motetti. Se on Bachin ainoa kuusiääninen urukoraalija eräs harvoista kaksoisjalkiosävellyksistä. Cantus firmus on ylemmässä jalkioäänessä.<sup>138</sup> On mielenkiintoista, että huolimatta ylevästä ja kirkollisen objektiivisesta tyylistä, Bach käyttää teoksessa huomattavan määrän voimakasta musiikillista ilmaisua kantavia retorisia kuvioita: syncopatio, saltus duriusculus, passus duriusculus, parrhesia ja

---

<sup>138</sup> Clement 1999, 246

loppupuolella sävellystä (tahdit 72–75) corta-kuvioita<sup>139</sup>. Teoksen alkuosan arvokas ja vakava tyyli väriytyy traagisista ja dramaattisista retorisisista kuvioista. Lopun corta-kuviot muuttavat ilmaisuja ylistyksen ja kiitoksen suuntaan.

BWV 687 on neliääninen sormiolle kirjoitettu sävellys. Myös tätä sävellystä voi pitää uruille kirjoitettuna motettina. Säkeet alkavat esi-imitaatioin ja cantus firmus on hitaissa nuottiarvoissa sopraanoäänessä. Tekstuuri on kontrapunktisesti monimutkaista, motiivit esiintyvät perusmuodossaan ja käännettyinä, mikä saattaa viitata rukoukseen ja rukousvastaukseen. Kudoksessa on paljon synkopaatioita ja se on harmonisesti tiheää. Tämä tekee sävellyksen mielestäni jossain määrin ahdistavaksi ja synkäksi. Toisaalta Bach käyttää sävellyksessä myös corta-kuviota, mikä puolestaan keventää ilmaisuja.

Rekisteröintini Kotkassa:

Aus Tiefer Not schrei ich zu dir (BWV 686)

HW: B16, O8, Rf8, O4, O2, Mx

OW: Q16, P8, O4

Ped: U32, P16, O8, O4, Mx, Pos, Tr8, Cl4

OW/HW

Teoksen rekisteröintiohje on *in Organo pleno*. Cantus firmus on ylemmässä jalkioäänessä. Rekisteröinnin tulee kuusiäänisen polyfonisen sävellystyylin vuoksi olla selkeä ja äänenkuljetuksen tasapainoisesti kuultavissa. Jalkion cantus firmuksen tulee myös kuulua selvästi. Halusin myös rekisteröinnissä symboloida koraalin otsikon sanoja *Tief* (syvä) ja *Rufen* (huutaa). Pleno on aukoton ja noudattelee Silbermannin rekisteröintiperiaatteita. Polyfonisen selkeyden saavuttamiseksi sormion 8- ja 4-tasot on kaksinnettu (8-äänikertoja on rekisteröinnissä kolme). Syvyyden ja synkkyyden affektin aikaansaamiseksi on sormiorekisteröinnissä kaksi 16-äänikertaa ja korkeita yläsäveläänikertoja vain muutama (2 2/3-taso ja Cimbel puuttuvat ja 2-äänikertoja on vain yksi). Jalkiorekisteröinti on voimakas ja syvä 32-äänikertoineen. Jotta cantus firmus kuuluisi selkeästi, on jalkioon useiden kokeiluiden jälkeen rekisteröity kaikki

---

<sup>139</sup> Parrhesia on retorinen kuvio, joka liikkuu laajalla alalla ja jossa esiintyy poikkitehoja (*mi contra fa*). Se on ilmaisultaan dramaattinen ja traaginen. (Forsblom 1994, 88)

Saltus duriusculus ja Passus duriusculus kts. alaviite 123.

Syncopatio tarkoittaa valmistettua, synkoopilla olevaa pidätysdissonanssia, mutta myös synkopoimista ilman pidätysdissonansseja. Kuvio on tyypillinen *stile anticolle*. (Forsblom 1994, 78–79)

Corta on daktyylin tai vastadaktyylin kaltainen kuvio. Schweitzer kutsuu sitä nimellä ”Freudenmotiv”. Forsblom (1994, 51–52).

kolme kieliäänikertaa, sekä jalkion oma Mixturbaß, joka ylemmän jalkioäänen (cantus firmuksen) äänialueella on erittäin voimakas.<sup>140</sup>

Aus Tiefer Not schrei ich zu dir (BWV 687)

OW: Q16, P8, Vh8

Kun BWV 686:ssa pyrkimyksenä oli pleno-rekisteröinnillä symboloida maailman universaalia huutoa Jumalan puoleen, BWV 687:n rekisteröinnissä kyse on yksittäisen ihmisen rukouksesta. Tämän vuoksi rekisteröinti perustuu Vox humana -äänikertaan. Silbermannin ohjeiden mukaan Vox humana on yhdistetty Principal 8:aan. 16-äänikerta antaa rekisteröinnille syvyyttä viitaten koraalin otsikkoon ja sävellyksen affektiin.

**Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wand. a 2. Clav. e Canto fermo in Pedal (BWV 688)**

**Fuga super Jesus Christus unser Heiland. a. 4. Manualiter (BWV 689)**

BWV 688 ja BWV 689 edustavat katekismuksen kuudetta uskonkappaletta, ehtoollista.

BWV 688 on triomuotoinen sävellys. Cantus firmus kulkee pitkissä nuottiarvoissa tenoriäänessä ja se soitetaan jalkiolla. Sormion koraalimelodiaan perustuva pääteema on kahdeksasosanuoteissa liikkuvine suurine ylös- ja alaspäisine hyppyineen erittäin luonteenomainen ja kuvaileva.<sup>141</sup> Pääteeman vastaäänen kuviointi muodostuu itsepintaisesti toistuvista kuudestoistaosakuvioissa. Urkukoraalin ilmaisu syntyy saltus duriusculus-, syncopatio-, heterolepsis-<sup>142</sup> parrhesia- ja hypotyposis-kuvioista<sup>143</sup> sekä dissonanssien käytön voimakkaasta lisääntymisestä vahvoilla tahtiosilla teoksen kuluessa (erityisesti tahdistusta 59 eteenpäin)<sup>144</sup>. Tässä urkukoraalissa koraalin ensimmäisessä tekstisäkeistössä esiintyvät sanat *Gottes Zorn* (Jumalan viha), *bittre Leiden* (katkera kärsimys) ja *Höllens Pein* (helvetin tuska) saavat mielestäni affektiivisen merkityksen musiikissa.

<sup>140</sup> Silbermaan-uruissa mixtur-äänikerrat (ja muutkin prinsipaalit) voimistuvat diskanttia kohden, kieliäänikerrat taas bassoa kohden. Kielet antavat jalkiorekisteröintiin syvyyttä, Mixturbaß puolestaan auttaa cantus firmuksen kuuluvuutta.

<sup>141</sup> Clement osoittaa kahdeksasosakuvioiden muodostavan Kristus-monogrammin, joka symboloi ehtoollisen tematiikkaa. (Clement 1999, 270)

<sup>142</sup> Heterolepsis on retorinen kuvio, jossa melodia hyppää säveleen, joka on dissonoivassa sekuntisuhteessa bassoon. Sama sävel on kuitenkin lomasävel muissa äänissä. (Wessman 1999, 207)

<sup>143</sup> Hypotyposis tarkoittaa musiikin retoriikassa sävelmaalailua, jolla tekstin merkitystä selkiytetään. (Wessman 1999, 163) Hypotyposis ei siis ole mikään tietty kuvio vaan enemmänkin tietty tendenssi, kuten anabasis ja katabasis.

<sup>144</sup> Clement 1999, 281–282

BWV 689 on sävellysteknisesti hienostunut ja kontrapunktisesti taitava sävellys. Sen ilmaisu muistuttaa mielestäni Die Kunst der Fuge -teoksen seesteisiä fuugia. Fuugan teema perustuu koraalin ensimmäiseen säkeeseen. Teema esiintyy lukuisia kertoja eri äänissä ja myös seitsemän kertaa ahtokulkuna niin että ensimmäisessä ahtokulussa teemat ovat yhden neljäsosan päässä toisistaan, toisella kertaa kahden, kolmannella kertaa kolmen neljäsosan päässä ja niin edelleen. Kun edellisen koraalin affekti kuvasi tuskaa, ahdistusta ja kärsimystä, lienee tässä koraalissa kysymys armosta ja sovituksesta.

Rekisteröintini Kotkassa:

Jesus Christus unser Heiland (BWV 688)

HW: Rfl 8, O4, O2, Tr8 (vasen käsi)

BW: G8, P4, O2, N, Sq (oikea käsi)

Ped: O8, Tr8 (c.f.)

Rekisteröinnillä pyrin ilmaisemaan vihan, kärsimyksen ja helvetin tuskan affektia. Rekisteröinti on voimakas ja intensiivinen vasemman käden ja jalkion kielirekisteröinnin sekä oikean käden sesquialtera-rekisteröinnin<sup>145</sup> ansiosta. Rekisteröinti perustuu Kauffmannin triorekisteröinteihin. Rekisteröinnissä vasen käsi tietoisesti dominoi oikeaa, jotta sävellyksen mielestäni epäjärjestyttä symboloiva ilmaisu toteutuisi.

Jesus Christus unser Heiland (BWV 689)

HW: P8

Pohjoissaksalaisen rekisteröintikäytännön mukaisesti polyfonisesti monimutkaisen sävellyksen rekisteröinti on mahdollisimman yksinkertainen parhaan mahdollisen selkeyden saavuttamiseksi. Principal 8 yksinään sopii mielestäni sävellyksen tasapainoiseen ja rauhalliseen affektiin.

---

<sup>145</sup> Sesquialtera on Kotkan uruissa principalterssi-äänikerran nimi. Tavallisimmin sesquialtera-äänikerta on kaksikuoroinen sisältäen principalkvintin ja -terssin. Sesquialtera-rekisteröinnillä tarkoitetaan jo pohjoissaksalaisista uruista ja myös Silbermannin ja Agricolan tuntemaa soolorekisteröintiä, jossa sesquialtera-äänikertaan lisätään 8- ja 4-äänikerrat.

**Duetto I (BWV 802)****Duetto II (BWV 803)****Duetto III (BWV 804)****Duetto IV (BWV 805)**

Neljä duettoa on Klavierübungin arvoituksellisin osa. Niiden merkitystä kokoelmassa on pohdittu useissa lähteissä. Selitykseksi on tarjottu muun muassa maan neljää kulmaa ja neljää luomiseen liittyvää peruselementtiä (taivas, ilma, vesi, maa). Sävellajien (e-F-G-a) on myös ajateltu edustavan urkumessun Kyrie- (in e) ja Gloriakoraaleja (alkusävelet F, G, A).

Albert Clement esittää, että duetot edustavat kuuluisan teologin Heinrich Müllerin (1631–1675) neljää pöytärukousta, jotka hän esitti kirjassaan ”Dreyhundert Haus- und Tisch-Andachten” (Rostock 1666) luvun *Von vier süssen Dingen* alla.<sup>146</sup> Rukousten otsikot ovat Jumalan sana, Risti, Kuolema ja Taivas. Clement pyrkii kirjassaan historiallisesti ja musiikillisesti osoittamaan duettojen liittyvän kyseisiin rukouksiin<sup>147</sup>.

Itse olen tarkastellut duettoja affektien ja retoristen kuvioiden näkökulmasta. Duetot ovat Bachin inventioiden kaltaisia sävellyksiä.

I duetto (3/8-tahtilajissa, e-mollissa) on luonteeltaan kiivas ja ristiriitainen. Sen teema liikkuu ylös- ja alaspäin nopein passus- ja saltus duriusculus -kuvioin.

II duetto (2/4-tahtilajissa F-duurissa) on muodoltaan symmetrinen da Capo -sävellys. Sen keskijakso käsittää yhtä monta tahtia (75) kuin aloitus- (37) ja päätösjakso (37 ja päätöstahti) yhteensä. Sävellys alkaa valoisasti ja positiivisesti ylöspäisellä F-duurikolmisointuun ja -asteikkoon perustuvalla teemalla, jota toinen ääni jäljittelee. Tahdissa 38 ilmaisu muuttuu. Sivuteema rakentuu passus duriusculus -kuvioille ja ilmaisu muuttuu tuskaisemmaksi. Kolmannessa jaksossa valoisa pääteema palaa.

III duetto (12/8-tahtilajissa G-duurissa) on luonteeltaan suloisen lempeä ja tanssinomainen duurikolmisoinnuille ja sen kuudestoistaosin liikkuvalla vastaäänelle perustuva sävellys.

IV duetto (alla breve -tahtilajissa a-mollissa) on Fuuga, jonka kahdeksan tahtia käsittävä teema käyttää isoa ambitusta, kromatiikkaa ja suuria intervaleja. Sen keskeinen ydin on tahdistä viisi alkava toistoa hyväksi käyttävä anabasis-kulku, joka antaa teokselle mielestäni lähes hypnoottisen luonteen. Sävellyksen affekti on vaikeasti määriteltävissä. Omassa mielessäni siinä on synkkyyttä ja jylhyyttä, mutta myös herkkyyttä.

<sup>146</sup> Bachilla oli Clementin mukaan kyseinen kirja kotikirjastossaan. (Clement 1999, 307)

<sup>147</sup> Clement 1999, 313–321

Rekisteröintini Kotkassa:

Duetot esitetään usein kahdella sormiolla soitettuina, toisin sanottuna kahdella eri sointivärillä. Kauffmanin ohjeet antavat kuitenkin mahdollisuuden molempien äänten soittamiseen samalla sointivärillä. Itse pidän tätä musiikillisesti yhtenäisempänä ja luontevampana.<sup>148</sup>

Duetto I (BWV 802)

HW: Rfl 8, O4, Q, Tr8

Teos assosioituu mielessäni BWV 688:aan. Sen kiivas ja voimakkaan dissonoiva luonne antoivat aiheen värikkääseen trumpettirekisteröintiin, joka jäljittelee Weckmannin ja Matthesonin Zink-rekisteröintiä.

Duetto II (BWV 803)

HW: P8, O4, O2

BW: G8, Rf4, Kr8 (tahdit 38–116)

Teoksen kaksinainen luonne saa vastineensa myös rekisteröinnissä. Valoisan aloitus- ja da capo -jakson rekisteröinti on kirkas prinipaalirekisteröinti. Kromaattinen keskijakson rekisteröinti perustuu sen sijaan kielisoinnille, joka mielestäni korostaa affektin tuskaisuutta. Krummhorniin on lisätty Agricolan kehotuksen mukaisesti muita äänikertoja.

Duetto III (BWV 804)

BW: G8, O4, Rf4, N, O2, Q, Sf, Mx

Rekisteröinti on rintapillistön plenorekisteröinti, joka mielestäni korostaa sävellyksen suloista<sup>149</sup> ja valoistaa luonnetta ja antaa myös riittävän kontrastin muille duetoille.

Duetto IV (BWV 805)

OW: Q16, G8, O4, N, T

Rekisteröinti on ranskalaisen suuren terssirekisteröinnin kaltainen rekisteröinti. Sen luonne pyrkii ranskalaiseen tapaan olemaan mystinen ja pohdiskelleva.

---

<sup>148</sup> Jos duetot esitettäisiin cembalolla, tulisi kaksi sointiväriä tuskin kyseeseen. Barokkiurkujen äänikerrat soivat eri rekistereissä eri sonoriteetilla, joten tarvittava soinnillinen vaihtelu on läsnä, vaikka molemmat äänet soitetaan samalla sormiolla.

<sup>149</sup> Rintapillistön luonne on Silbermannin mukaan hienovarainen ja suloinen.

### Fuga pro Organo Pleno (BWV 552/2)

Klavierübung III päättyy kolmoisfuugaan, jonka kolme teemaa ja kolme jaksoa symboloinevat kolminaisuuden eri persoonia. Ensimmäinen jakso on sävelletty *stile antico* -tyyliin 4/2-tahtilajissa. Sen luonne on majesteettinen ja rauhallinen. Toinen jakso on kirjoitettu 6/4-tahtilajiin. Sen teema on kirjoitettu liikkuvien kahdeksasosanuotein. Teema myös yhdistetään rytmisesti hieman muunneltuun ensimmäiseen. Kolmas jakso on kirjoitettu 12/8-tahtilajiin. Sen teema on *gigue*<sup>150</sup> kaltainen. Kolmas teema yhdistyy myös ensimmäiseen teemaan symboloiden näin kolminaisuuden ykseyttä. Tulkinnassani pyrin pitämään kolmoisfuugan taktuksen samana läpi teoksen symboloidakseni kolminaisuuden ja ykseyden välistä suhdetta.

Rekisteröintini Kotkassa:

HW: B16, P8, Rf8, O4, Q, O2, Mx, Cm

OW: P8, G8, O4, O2, T, Mx

Ped: U32, P16, O8, O4, Pos16, Tr8

OW/HW, HW/Ped

Rekisteröinti on sama kuin Klavierübungin levytykseni avaavassa preludissa. Tällä pyrin rakentamaan teokseen yhtenäisyyttä ja muotoa. Rekisteröinnissä on mukana jälleen terssiäänikerta symboloimassa kolminaisuutta. Soitan fuugan kaikki jaksot samalla rekisteröinnillä korostaakseni kolminaisuuden ja ykseyden välistä suhdetta.

---

<sup>150</sup> Bach symboloi Pyhää Henkeä myös useissa muissa teoksissaan tanssillisella 12/8-tahtilajilla.

## POHDINTAA

Enzio Forsblom käsittelee teoksessaan *Mimesis* (1994) musiikkiteosten mieltä ja merkitystä. Musiikkiteoksen mieli käsittää hänen mukaansa mm. sävellyksen kantaman ilmaisun, muodon, soinnin ja kontrapunktin, rytmin, ajan tyylin, ajan esittämiskäytännöt, säveltäjän henkilötyylin ja niin edelleen. Musiikkiteoksen merkitys on puolestaan se subjektiivinen sisältö, jonka esittäjä tai kuuliija sisällyttää teokseen: esittäjän tai kuulijan tapa kokea se, vastaanottaa se, antaa se eteenpäin tai suorastaan torjua se<sup>151</sup>.

Urkurakennushistorian, urkujen rekisteröintimahdollisuuksien sekä esittämiskäytäntöjen tuntemus Blockwerk-tyylisten urkujen ajasta nykyaikaan on oleellista urkujen soinnillisten mahdollisuuksien ymmärtämiseksi. Ymmärrys urkutyyppeiden ja sitä myötä rekisteröintikäytäntöjen muuttumisesta 1600–1700-lukujen taitteessa on mielestäni oleellista Johann Sebastian Bachin urkuteosten rekisteröintien tekemisessä. Kaksinnuoksien lisääntyminen, plennon käsitteen muuttuminen ja yhdistimien käytön lisääntyminen liittyvät oleellisesti Bachin aikaan. Tietoisuus jäljittelyn, symboliikan ja sävellysten affekti-ilmaisun tarjoamista rekisteröintimahdollisuuksista musiikin analyttisen tarkastelun kautta ovat keskeisiä rekisteröintien tekemiselle. Käsitteiden mukaan nämä tekijät liittyvät Forsblomin ajattelun mukaisesti Bachin urkumusiikin rekisteröintien mieleen.

Rekisteröintien merkitys on esittäjän ymmärrys näistä tiedoista, ohjeista ja kokemuksista. Se millä tavalla hän valitsee rekisteröinnit kuhunkin teokseen riippuu lisäksi muun muassa käytettävissä olevista uruista, halutuista kontrasteista, mielentilasta, kekseliäisyydestä, tunteen ja älyn painotuksesta ja niin edelleen. Rekisteröinnit ovat aina aikaan, paikkaan ja funktioon (konsertti, levytys tai muu esitys) sidottuja. Ne edustavat yhtä mahdollista, parhaassa tapauksessa hyvin perusteltua ja musiikin ilmaisua tukevaa vaihtoehtoa monien muiden joukossa.

Työprosessini aikana ainakin seuraavat rekisteröintiä koskevat yleiset periaatteet ovat nousseet minulle keskeisiksi rekisteröintejä tehdessä.

1. Rekisteröintien on oltava selkeitä ja läpikuultavia<sup>152</sup>. Tämä tarkoittaa polyfonisen musiikin kyseessä ollen, että eri äänet ovat kudoksesta selkeästi kuultavissa. Soolorekisteröinnin suhteen on tärkeää, että sooloääni on kuultavissa vaivatta ja että säestysrekisteröinnissä myös kuviointi ja äänenkuljetus ovat helposti hahmotettavissa.

---

<sup>151</sup> Forsblom 1994, 5–6

<sup>152</sup> Lohmann 1982, 15

2. Kyseisen soittimen tyyli, ominaispiirteet ja mahdolliset tekniset rajoitteet (esimerkiksi ilmansyötön suhteen) on otettava huomioon rekisteröinneissä. Rekisteröintejä ei näin ollen voi kritiikittä siirtää soittimelta toiselle.
3. Rekisteröintien tulee olla tyylinmukaisia, mikä tarkoittaa, että esittäjän tulee perehtyä rekisteröintiä koskeviin lähteisiin, käytäntöihin ja alkuperäissoittimiin ja soveltaa niistä saatavaa tietoa rekisteröinteihinsä.
4. Rekisteröintien tulee olla luonteenomaisia ja niiden tulee tukea sävellyksien ilmaisua ja affektia<sup>153</sup>. Rekisteröinti voi olla ohut (ilman kaksinnuksia, soinnillinen perusta heikohko, yläsävelet korostettuja), paksu (runsaasti kaksinnuksia ja voimakkaita perusäänikertoja), kirkas (paljon yläsävelistöä, soinnillinen perusta esimerkiksi 8 tai 4), tumma (vähän yläsävelistöä, soinnillinen pohja esimerkiksi 32 tai 16), värikäs (rekisteröinti käsittää esimerkiksi kieliäänikertoja, kvintti- ja/tai terssiäänikertoja) ja niin edelleen.
5. Rekisteröintien tulee olla kekseliäitä<sup>154</sup>. Soittajan tulee perehtyä soittimen rekisteröintimahdollisuuksiin niin että hän keksii uusia sointivärejä.
6. Rekisteröinneillä voi jäljitellä lauluääntä ja eri soittimia. Rekisteröinnit voivat tukea musiikin kuvailevia ja symboliikkaan liittyviä piirteitä.

Voiko olla väärää rekisteröintiä? Ei varmaankaan. Taiteelliset ratkaisut perustuvat esittäjän valitsemiin arvoihin. Sekin, että ei nojaudu ratkaisuissaan historiallisiin lähteisiin ja soittimiin vaan omaan taiteelliseen vapauteen ja mielikuvitukseen on valinta. Tätä valintaa tosin todennäköisemmin kuitenkin määrittävät enemmän soittajan ympäristö ja tausta kuin hän ehkä tiedostaakaan ja lähteiden tarjoamat moninaiset pohdinnat ja näkökulmat jäävät oivaltamatta.

Entä voiko olla oikeaa rekisteröintiä. Ei varmaan sitäkään. Tilanne on erityisen monimutkainen, kun käytettävissä oleva soitin ei vastaa esittämiskäytännön ohjeiden tai esitettävän musiikin tyyliä. Parhaassakin tapauksessa rekisteröintien valinta jää barokin lähteissä korostetun ”hyvän maun” varaan. Hyvä maku ei kuitenkaan liene pelkästään lahjakkuuden ilmenemä, vaan on suurelta osin hankitun sivistyksen ja tiedostamisen tulos.

---

<sup>153</sup> Harmon 1978, 312

<sup>154</sup> Crivellaro 2014, 117

## LÄHTEET

Adlung, Jacob 1768. *Musica Mechanica Organoedi*. Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel 1768. Originalgetreuer Neudruck. Kassel: Bärenreuter 1931.

Agricola, Johann Friedrich 1758. "Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgelwerken in Teuschland, mit vieler Mühe aufgesetzt von einem Liebhafer der Musik". *Historisch-kritische Beytrage zur Aufnahme der Musik III*, 6. ed. F.W. Marburg. Painamaton suomennos Pentti Pelto 1997.

Clement, Albert 1999. *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach, Musik-Text-Theologie*. Middelburg: Edita AlmaRes.

Crivellaro, Paolo 2014. *Die Norddeutsche Orgelschule, Aufführungspraxis nach historischen Zitaten*. Stuttgart: Carus-Verlag.

David, Hans T. & Arthur Mendel 1998. *The New Bach Reader*. Revised and enlarged by Christoph Wolff. New York: W. W. Norton & Company.

Davidsson, Hans 1991. *Matthias Weckmann: the Interpretation of his Organ Music*. Göteborg: Gehrman's Musikförlag.

Dykstra, Elaine S. 2007. *Deducing the Original Sounds of Bach's Organ Works*. New York: The Edwin Mellen Press.

Fagius, Hans 1995. "The Organ Works of Mendelssohn and Schumann and their Link to the Classical Tradition". *Proceedings of Göteborg International Organ Academy 1994*. 325–346. Göteborg: Göteborgs universitet.

Forsblom, Enzo 1957. *Studier över stiltrohet och subjektivitet i interpretationen av J. S. Bachs orgelkompositioner*. Åbo: Åbo Akademi.

\_\_\_\_\_1967. *Rekisteröinnin käsikirja*. Helsinki: Musiikki Fazer.

\_\_\_\_\_1990. *Panin huilu*. Helsinki: Organum-seura.

\_\_\_\_\_1994. *Mimesis*. Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä. Helsinki: Sibeliussäätiö. Kirkkomusiikin osaston julkaisusarja.

Friedrich, Felix 1989. *Der Orgelbauer Heinrich Gottfried Trost, Leben – Werk – Leistung*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

Greß, Frank-Harald 1989. *Die Klanggestalt der Orgeln Gottfried Silbermanns*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Harmon, Thomas 1978. *The registration of J. S. Bach's Organ Works*. Buren: Frits Knuf BV.

Houten, van, Kees & Marinus Kasbergen 1985. *Bach en het Getal*. Zutphen: Walburg pers.

Hämäläinen, Kati 2002. *Le Bon Goût*. EST-julkaisusarja. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kauffmann, Georg Friedrich 1733, *Harmonische Seelenlust*. Facsimile 2002. Courlay: Jean-Marc Fuzeau.

Kiiskinen, Timo 1998. "Kotkan kirkon urkujen viritysjärjestelmä". *Kotkan urkukirja*. Toim. Kati Hämäläinen. 61–69. Kotka: Kotkan seurakunta ja Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin osasto.

Linde, van de, Koos 1999. Organs in Sweelincks Time. *Sweelinck Studies. Proceedings of the Sweelinck Symposium*. Ed. Pieter Dirksen. 199–218. Utrecht: STIMU.

Lohmann, Ludger 1982, *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

Mattheson, Johann, 1713. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg. Nachdruck. New York: Georg Olms Verlag 1993.

\_\_\_\_ 1739. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg. Nachdruck in Kassel: Bärenreiter 1999.

Niedt, Friedrich Erhardt 1710, 1717, 1721. *Musicalische Handleitung oder Gründlicher Unterricht*. Erster-Dritter Theil. Hamburg: Benjamin Schiller. Reprint. Buren: Uitgeverij Frits Knuf B.V. 1976.

Nieuwkoop, Hans van. *Zin en samenhang van de 17e-eeuwse registratiepraxis*. Julkaisematon esitelmään perustuva artikkeli.

Owen, Barbara 1997. *The registration of Baroque Organ Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Porthan, Martti 1998. "Kotkan urkuprojekti". *Kotkan urkukirja*. Toim. Kati Hämäläinen. 27–48. Kotka: Kotkan seurakunta ja Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin osasto.

Porthan, Olli 1994. "Urkurakennustaitteen haasteista 1990-luvulla". *Näkökulmia Suomen kirkkomusiikkiin*. Toimittanut Reijo Pajamo. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja.

Praetorius, Michael 1619. *Syntagmatis Musici (...) Tomus Secundus – De Organographia*. Faksimile-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel. Kassel: Bärenreiter 2001.

Schweitzer, Albert 1911a. *J. S. Bach*. Volume 1. English translation by Ernest Newman. Breitkopf & Härtel. New print 1966. New York: Dover.

\_\_\_\_\_ 1911b. *J. S. Bach*. Volume 2. English translation by Ernest Newman. Breitkopf & Härtel. New print 1966. New York: Dover.

Stinson, Russell 2006. *The reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms*. Oxford: Oxford University Press.

*Urkusanakirja* 2000. Vast. toim. Wilfred Praet. Suomennoksen toimittanut Pekka Suikkanen. Berchem: EPO.

Vogel, Harald 1984. *Textbeilage zu: Vincent Lübeck, Das Gesamtwerk für Orgel*. Schallplatte (Organa 3004). Solingen: Winfried Schlömer Musikproduktion.

\_\_\_\_\_ 1986. "North German Organ Building of the Late Seventeenth Century. Registration and tuning". *J. S. Bach as Organist*. Ed. George Stauffer and Ernest May. London: B.T. Batsford Ltd.

Werkmeister, Andreas 1698. *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe*. Quedlinburg: Theodor Philipp Calvisius 1698. Faksimile. Sala Bolognese: Arnaldo Forni Editore 1984.

Wessman, Harri 1999. *Antiikin puhetaidon teoriasta musiikin retoriikkaan*. Musiikin lisensiaatintutkimus. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Wikipedia 2014. Vapaa tietosanakirja. WWW-sivusto. <[http://de.wikipedia.org/wiki/Hauptkirche\\_Sankt\\_Katharinen\\_\(Hamburg\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Hauptkirche_Sankt_Katharinen_(Hamburg))>. 7.12.2014.

Williams, Peter 1966. *The European Organ 1450–1850*. London: B T Batsford Ltd.

\_\_\_\_\_1984. *The Organ Music of Johann Sebastian Bach III*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wolff, Christoph 1968. *Der Stile Antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH.

**LIITE 1.****Opinnäytekonserttien ja -levytyksen ohjelmat****Konsertti 1. Myyrmäen kirkko 14.5.1986 klo 19.30  
Helsingin vanhan musiikin viikon konsertti**

JOHANN SEBASTIAN BACH

Praeludium G (BWV 568)

Orgelbüchlein:

Nun komm' der Heiden Heiland (BWV 599)

Der Tag, der ist so freudenreich (BWV 605)

Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ (BWV 639)

Fuga sopra Magnificat (BWV 733)

Orgelbüchlein:

In dich hab' ich gehoffet, Herr (BWV 640)

Alle Menschen müssen sterben (BWV 643)

Praeludium et Fuga h (BWV 544)

väliaika

Praeludium et Fuga C (BWV 547)

Fantasia c (BWV 562)

Passacaglia c (BWV 582)

**Konsertti 2. Helsingin tuomiokirkko 31.8.1986 klo 20**  
**Helsingin urkukesän konsertti**

JOHANN SEBASTIAN BACH

Praeludium et Fuga a (BWV 543)

Leipzig-Choräle:

Komm, Heiliger Geist (BWV 651)

O Lamm Gottes, unschuldig (BWV 656)

Von Gott will ich nicht lassen (BWV 658)

Nun komm', der Heiden Heiland (BWV 659)

Jesus Christus, unser Heiland (BWV 665)

Triosonata I Es (BWV 525)

(Allegro moderato–Adagio–Allegro)

Toccatà et Fuga F (BWV 540)

**Konsertti 3. Finlandia-talo 21.2.1987 klo 15**  
**Organum-seuran Urkutaiteen viikon konsertti**

JOHANN SEBASTIAN BACH

Piece d'orgue (BWV 572)

(Très vitement–Gravement–Lentement)

Pastorella (BWV 590)

Toccatà, Adagio et Fuga C (BWV 564)

väliäika

Praeludium et Fuga c (BWV 546)

Partita diverse sopra "O Gott, du frommer Gott" (BWV 767)

Praeludium et Fuga D (BWV 532)

**Konsertti 4. Espoonlahden kirkko 5.8.1987 klo 20**  
**Kesäillan urkumusiikkia -sarjan konsertti**

JOHANN SEBASTIAN BACH

Fantasia et Fuga c (BWV 537)

Klavierübung III:

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (BWV 669)

Christe, aller Welt Trost (BWV 670)

Kyrie, Gott heliger Geist (BWV 671)

Praeludium et Fuga A (BWV 536)

Trionsonata IV e (BWV 528)

(Adagio–Vivace–Andante–Un poco Allegro)

Praeludium et Fuga Es (BWV 552)

**Levytys. 1986**, äänitetty kesäkuussa 1984

PROPRIUS – ALVING 9964

JOHANN SEBASTIAN BACH

Praeludium et Fuga C (BWV 545)

Partite diverse sopra ”Sei gegrüset, Jesu gütig” (BWV 768)

Praeludium et Fuga G (BWV 541)

Praeludium et Fuga e (BWV 548)

Riben (Tanska) Pyhän Katariinan kirkko

Bruno Christensen & Sønner -urut

**LIITE 2.**

**Levytys. 2006, äänitetty huhtikuussa 2005**  
 LA BOTTEGA DISCANTICA 142/143

JOHANN SEBASTIAN BACH

Dritter Theil der Clavierübung

Praeludium Es BWV 552/1

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit BWV 669  
 Christe, aller Welt Trost BWV 670  
 Kyrie, Gott Heiliger Geist BWV 671  
 Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit BWV 672  
 Christe, aller Welt Trost BWV 673  
 Kyrie, Gott Heiliger Geist BWV 674  
 Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 675  
 Fughetta super: Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 676  
 Fughetta super: Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 677

Dies sind die heil'gen zehn Gebot' BWV 678  
 Fughetta super: Dies sind die heil'gen zehn Gebot' BWV 679  
 Wir glauben all' an einen Gott BWV 680  
 Fughetta super: Wir glauben all' an einen Gott BWV 681  
 Vater unser im Himmelreich BWV 682  
 Vater unser im Himmelreich BWV 683  
 Christ unser Herr zum Jordan kam BWV 684  
 Christ unser Herr zum Jordan kam BWV 685  
 Aus tiefer Not schrei' ich zu dir BWV 686  
 Aus tiefer Not schrei' ich zu dir BWV 687  
 Jesus Christus unser Heiland BWV 688  
 Fuga super: Jesus Christus unser Heiland BWV 689

Duetto I BWV 802  
 Duetto II BWV 803  
 Duetto III BWV 804  
 Duetti IV BWV 805

Fuga à 5 Es BWV 552/2

Kotkan kirkko  
 Martti Porthan -urut