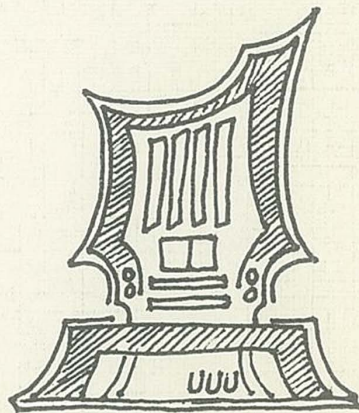


Markku Heikinheimo

URKUTAITEEN HISTORIA I

Antiikista 1700-luvulle



Sibelius-Akatemian julkaisusaria

Markku Heikinheimo
Urkutaiteen historia I - Urkujen ja urkumusiikin historia antiikista 1700-luvulle

ISBN 978-952-329-208-6 (PDF)
<http://urn.fi/URN:ISBN978-952-329-208-6>

MARKKU HEIKINHEIMO

U R K U T A I T E E N H I S T O R I A

I

TÄSSÄ SARJASSA AIKAISEMMIN ILMESTYNEITÄ JULKAISUJA

Eero Hämeenniemi

ABO - johdatusta uuden musiikin
teoriaan

Pirkko-Leena Otonkoski

Fonetiikkaa laulajille

Enzio Forsblom

Mimesis - på spaning efter
affektuttryck i Bachs orgelverk

SIBELIUS-ÄKATEMIAN KOULUTUSJULKAISUJA 4

Markku Heikinheimo

U R K U T A I T E E N H I S T O R I A

I

Urkujen ja urkumusiikin historia antiikista 1700-luvulle

H e l s i n k i 1 9 8 5

Copyright 1985
Markku Heikinheimo & Sibelius-Akatemia
Kansikuva Anne Nietosvaara
ISBN 951-95539-7
Valtion painatuskeskus
Helsinki 1985

Toinen, korjattu painos (1986)

A L K U L A U S E

Urkujen ja urkumusiikin historiasta on tätänäkyä saatavana korkeatasoisia ja ajanmukaisia perusteoksia (erit. P.Williams: The European Organ, 1966 ja A New History of the Organ, 1980 sekä W.Apel: The History of the Keyboard Music to 1700, 1972). Ne ovat kuitenkin kovin laajoja ja liian paljon esitietoja edellyttäviä kelvatakseen johdatukseksi vasta alaan perehtyvälle. Erityisesti muusikoiksi koulutettavia varten tarkoitettun urkutaiteen historian oppikirjan tarve on pitkään ollut mitä ilmeisin. Edellyttäähän esimerkiksi esityskäytännön tutkimukseen perehtyminen vankkaa soittimen ja musiikin historian tuntemusta.

Tämä kirja on syntynyt Sibelius-Akatemiassa muutamana viime vuotena pitämäni urkutaiteen historian luentojen myötä. Opintojakso kuuluu solistisen linjan urkureiden ja kirkkomusiikkilinjan urkujensoiton suuntautumisvaihtoehdon aineopintoihin, ja se edellyttää - kuten tämäkin kirja - urkujen rakenteen perusteiden hallitsemista. Urkutaiteen historian keskeisten faktojen kokoaminen yksiin kansiin antaa toivoakseni opetuksessa enemmän aikaa musiikin kuunteluun ja analysoimiseen - ja opinnoissa soittamiseen!

Noin vuodesta 1700 alkanut kansallisten urkutyyppien vähittäinen taantuminen ja J.S.Bachin kohoaminen ylivertaiseksi urkusäveltäjäksi tekevät mielekkääksi jakaa urkutaiteen historia kahtia mainitun vuoden kohdalta ja lähestyä näitä puoliskoja hieman erilaisista näkökulmista. Urkutaiteen historia II tulee sisältämään vuoden 1700 jälkeisen urkujen ja urkumusiikin historian lisäksi urkumusiikin tulkintatyylien kehitystä kuvailevaa materiaalia sekä erillisinä artikkeleina mm. viritystä koskevaa tietoa. Myös äänikertanimien ja niiden vastineiden luettelo liitetään tämän kirjan II osaan.

Kiitän lämpimästi Anne Nietosvaaraa nuottiesimerkkien ja kaavakuvien piirtämisestä, Helmuth Gripenrogiä ja Irene Ketolaa melkein koko kuvamateriaalin toimittamisesta sekä laajaa opiskelijajoukkoa talkoohenkisestä puhtaaksikirjoitustyöstä.

Sibelius-Akatemiassa uudenvuodenaattona 1985

Markku Heikinheimo

S I S Ä L L Y S

I URKUJEN KEHITYS VUOTEEN 1600

1. Antiikin urut	5
2. Urut Länsi-Eurooppaan ja kirkkosoittimeksi	9
3. Urkujen aseman vakiintuminen. Keskiajan urkutyyppejä	13
4. Blockwerkista äänikertoihin - Henri Arnaut ja Arnolt Schlick	20
5. 1500-luvun rekisteröintiohjeita	25
6. 1500-luvun alueellisia urkutyyppejä	27

II URKUMUSIIKKI ENNEN VUOTTA 1600

1. Keskiajan urkumusiikki	35
2. 1400-luvun urkumusiikki	39
3. 1500-luku - renessanssi kosketinsoitinmusiikkiin	43
4. Saksalaisia urkusäveltäjiä	45
5. Italialaisia urkusäveltäjiä	50
6. Espanjalaisia urkusäveltäjiä	55
7. Ranskalaisia ja englantilaisia säveltäjiä	57

III BAROKIN URKUTYYPPEJÄ

1. Saksa, Keski-Eurooppa ja Skandinavia	59
1.1. Pohjois-Saksa 1500-luvun lopussa ja 1600-luvun alussa	
1.2. Keski-Saksa 1600-luvun alkupuolella	
1.3. Itä-Eurooppa 1600-luvun alkupuolella	
1.4. Pohjois-Saksa ja Skandinavia 1600-luvun loppupuolella	
1.5. Keski-Eurooppa	
2. Ranska	85
3. Italia	93
4. Espanja	93
5. Englanti	99

IV 1600-LUVUN URKUMUSIIKKI

1. Johdanto	100
2. Alankomaalaisia urkusäveltäjiä	102
3. Italialaisia urkusäveltäjiä	104
3.1. Pohjoisitalialainen traditio	
3.2. Eteläitalialainen traditio	
3.3. Girolamo Frescobaldi	
3.4. Frescobaldin seuraajia	
4. Pohjoissaksalaisia urkusäveltäjiä	113
4.1. Varhaisbarokin pohjoissaksalaisia urkusäveltäjiä	
4.2. Täysbarokin pohjoissaksalaisia urkusäveltäjiä	
4.3. Dietrich Buxtehude ja hänen seuraajansa	
5. Keski-saksalaisia urkusäveltäjiä	128
6. Eteläsaksalaisia urkusäveltäjiä	135
7. Ranskalaisia urkusäveltäjiä	141
8. Espanjalaisia urkusäveltäjiä	150
Kirjallisuutta	155

I URKUJEN KEHITYS VUOTEEN 1600

1. Antiikin urut

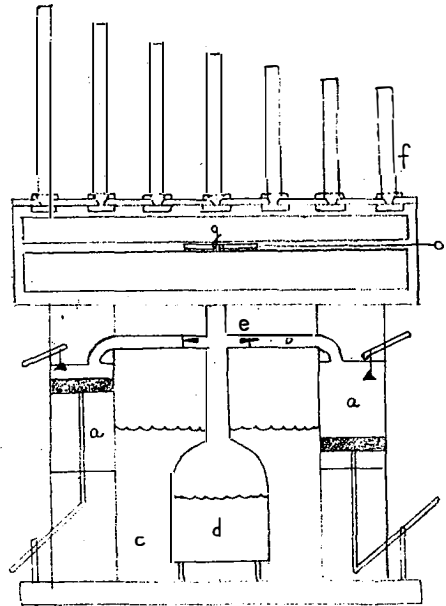
Ajanlaskumme alkua edeltäneinä kolmena vuosisatana vallitsi Välimeren maissa ns. hellenistinen kulttuuri. Tämä Aleksanteri Suuren maailmanvallan myötä syntynyt kreikkalaisperäinen yleiskulttuuri säilyi valtiollisen yhtenäisyyden hajottuakin. Suuria keskuksia olivat mm. Ateena, Rhodos ja Aleksandria (nyk. Egyptissä). Luonnontieteet kukoistivat; mainittakoon vain antiikin suurin matemaatikko ja fyysikko Arkhimedes (287-212). Tietämyksen määrää ja universaalisuutta symbolisoi Aleksandrian kuuluisa kirjasto. Musiikki, jolla ymmärrettiin runon, tanssin ja säveltaiteen muodostamaa kokonaisuutta, oli 300-luvulle tultaessa jo ohittanut kulta-aikansa. Hellenistiselle ajalle on tyypillistä voimakas musiikin tutkimuksen kehitys ja instrumentaalitaiteen itsenäistyminen.

Kreikkalaisten luonnontieteelliset tutkimukset johtivat myös moniin teknisiin sovellutuksiin. Eräs uusien keksintöjen parissa työskentelevistä insinööreistä oli nimeltään Ktesibios. Vuoden 270 eKr. paikkeilla tämä aleksandrialainen keksi urut.

Ktesibioksen erikoisala oli paineisen ilman hyväksikäyttö pumpuissa, katapulteissa jne. Hän tuli liittäneeksi ilmaa tasaisesti

syöttäviin laitteisiinsa pillejä, jotka ilmavirta pani soimaan. Koska hänen kojeensa perustui veden (kreik. hydor) hyväksikäyttöön ja koska pillit todennäköisesti olivat aulos-soittimen periaatteella toimivia "kieli"-pillejä, sai koko laitteisto nimen hydraulis, vedellä toimiva aulos. Tästä tieteellis-teknisestä oivalluksesta, josta varsin pian kehittyi myös musiikki-instrumentti, käytetään nykyisin nimitystä vesiurut.

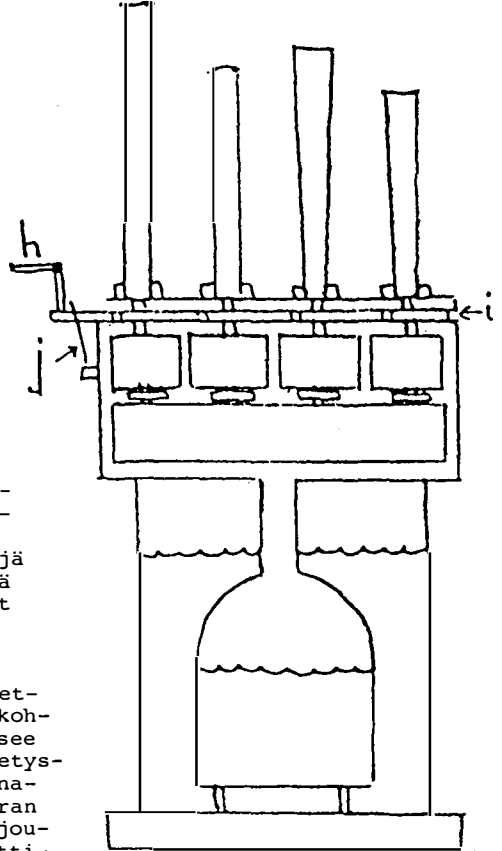
Ktesibioksen omia tekstejä ei ole säilynyt, mutta eräät ajanlaskumme ensimmäisiltä vuosisadoilta peräisin olevat lähteet tekevät mahdolliseksi kuvata Ktesibioksen keksinnöstä kehittyneen antiikin hydraulisen toimintaperiaatteet. Roomalainen Vitruvius antaa teoksessaan *De architectura* täsmällisimmät tiedot ja niiden perusteella voi soittimen esittää kaavakuvana.



Kuva 1. Vitruviuksen vesiurut, poikkileikkaus edestä (GUILLOU 1978, s.16:n mukaan).

Kaksi käsi­käyt­­töistä mäntäpump­­pua, joiden tarkoituksena on ilma­virran aikaansaaminen, on yhdistetty putkilla (b) vesiasian (c) keskellä olevaan alassuiseen säiliöön (d), jota kutsuttiin nimellä pnigeus. Sen alareunojen ja vesialtaan pohjan välillä on kapea rako. Ennen pump­­pauksen aloittamista myös pnigeus on veden täyttämä. Pump­­puja vuorotellen painettaessa putkistoon tuleva ilmavirta työntää pnigeuksessa olevaa vettä sen ulkopuolelle. Näin astiassa olevan veden pinta kohoaa pnigeuksen vedenpintaa korkeammalle ja ylläpitää painollaan pnigeuksessa ja putkistossa olevan ilman painetta. Ilmaputkissa ja pumpuissa on luonnollisesti oltava venttiilit, jotta ilma ei pääse "karkaamaan" väärään suuntaan, esim. (e). Ylinnä näkyy soittimen etummainen "äänikerta", (f), jonka alla olevaan äänikertakanavaan ilma pääsee, kun sen alle sijoitettu venttiili (g) on auki. Tässä tapauksessa äänikerta on siis "päällä". Ktesibioksen ensimmäisissä kokeiluissa tuskin oli erillisiä äänikertoja, mutta aivan ajanlaskumme alussa vaikuttaneen Vitruviuksen uruissa niitä oli jo useita.

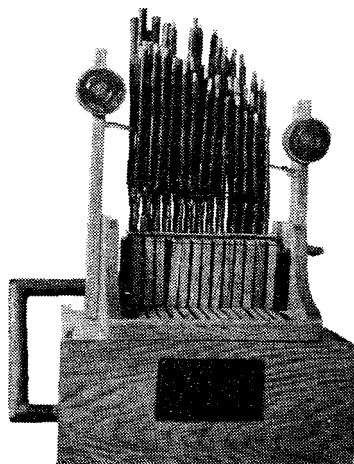
Kuva 2. Vitruviuksen vesilurut poikkileikkaus sivulta (GUILLOU 1978, s.17:n mukaan).



Kuva 2 esittää soittimen poikkileikkausta sivulta, missä pump-pumekanismi on selvyuden vuoksi jätetty pois. Kuvassa näkyy neljä äänikertakanavaa ja niiden päällä olevien äänikertojen laitimmat pillit. Vasemmassa reunassa on kosketin, yksinkertainen akselin varassa kääntyvä kulmanmuotoinen vipu (h), jota painamalla reijitetty lista (i) siirtyy sellaiseen kohtaan, että että reikien läpi pääsee ilmaa pilleihin - edellyttäen tietysti, että vastaavassa äänikertakanavassa on ilmaa, ts. että äänikerran sulkuventtiili on auki. Metallijousi (j) palauttaa listan ja koskettimen kuvassa näkyvään asentoon.

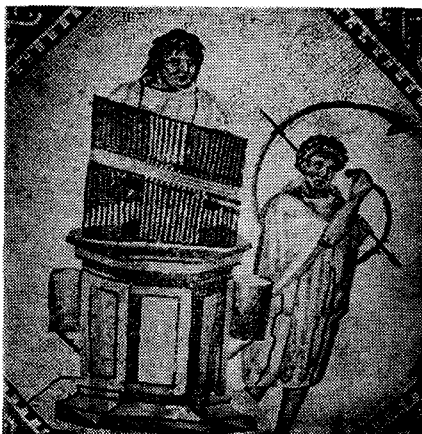
Myöhemmän kehityksen valossa Vitruviuksen kuvaama hydraulis on hämmästyttävän täydellinen. Se sisältää kaikki uruilta vaadittavat peruselementit: ilmanantolaitteiston, soittokoneiston, ilmalaatikon, äänikertojen hallintalaitteiston ja pillistön. Toiminnallisesti samalle tasolle päästiin keskiajalla - tradition päästyä katkeamaan - vasta monen sadan vuoden hitaan kehityksen jälkeen. Keskiajan urkujen tekniset ratkaisut olivatkin sitten aika erilaiset. Äänikertakanava on kuitenkin vielä kerran ilmestynyt lyhyeksi ajaksi urkuhistoriaan - 1800-luvulla!

Antiikin ajoilta on säilynyt yhdet ainoat urut ja ne vahvistavat Vitruviuksen kuvaaman ilmalaatikko- ja soittokoneistorakenteen. Tämä Aquincumista (nyk. Unkarin alueella) kaivauksissa löytynyt soitin on pystytty ajoittamaan vuoteen 228. jKr. Uruissa ei ole ilmanantolaitteistoa, joten ei voida varmuudella sanoa, oliko kyseessä hydraulis vai mahdollisesti jo palkeita käyttävä soitin. Näiden urkujen neljää äänikertaa, jotka kaikki käsittävät 13 ääntä, ei ole ilmeisesti tarkoitettu käytettäväksi yhtäaikaan, koska ne edustavat neljää eri sävelasteikkoa.



Kuva 3. Aquincumin urkujen jäännöksistä vuonna 1959 rekonstruoitu soitin.

Tietomme antiikin urkujen käytöstä ovat erittäin fragmentaariset. Muutama kymmenen kuvallista lähdettä sekä lyhyet maininnat säilyneissä teksteissä antavat kuitenkin selvän kuvan siitä, että kreikkalais-roomalaisessa kulttuurissa uruilla oli vakiintunut asema toisaalta julkisissa tilaisuuksissa, teattereissa, sirkushuveissa, gladiaattorinäytännöissä ja muissa kansanjuhliissa, toisaalta yksityisluontoisemmissa juhlatilaisuuksissa kuten esim. häissä. Uskonnollisissa kulttimenoissa ei urkuja antiikin aikana ilmeisesti juuri käytetty. Urut soivat joko yksin tai yhdessä muiden soittimien, lähinnä vaskipuhaltimien kanssa. Urkujen koko lienee vaihdellut käyttötarkoituksen mukaan: Aquincumin urkujen tapaisista siroista soittimista pari metriä korkeisiin, ulkotiloihin tarkoitettuihin jyrkeviin laitteisiin.



Kuva 4. Roomalaiset vesiurut soittajineen gladiaattorinäytöksessä yhdessä vaskipuhaltimien kanssa. Lattiamosaiikkityö Neningenstä Saksasta löydetystä huvilasta 200-luvulta jKr.

Antiikin urkumusiikista tiedämme vielä vähemmän kuin antiikin musiikista ylipäänsä, ts. käytännöllisesti katsoen emme mitään. Kreetalainen Antipatros voitti Delfoin "musiikkijuhlilla" urkujensoittokilpailun n. v. 90 eKr. ja sai siitä hyvistä palkintoja ja kunnianosoituksia, joita nykyaikaisissa musiikkikilpailuissa ei voisi kuvitellakaan. Myöhemmin kuvataan urkujen soittajat usein osana muuta teatteriväkeä, mutta myös keisari Nero soitti urkuja.

300-luvulle jKr. tultaessa urut ovat levinneet koko Rooman valtakuntaan, ts. Välimeren maiden lisäksi myös Keski- ja Itä-Eurooppaan. Rooman valtakunnan häviön myötä maininnat uruista vähenevät ja lopuvat Länsi-Rooman puolelta kokonaan 500-luvulla. Varhaiset kirkkoisät tuomitsivat jyrkästi tämän soittimen, joka oli heille osa vanhaa, väistyvää kulttuuria ja sen maallista turmelusta.

Ensimmäisten vuosisatojen roomalaiset antoivat uruille sen nykyisen kansainvälisen nimen (it. ja esp. **organo**, ransk. **orgue**, saks. ja ruots. **orgel**, engl. **organ** jne.). Kreikan sana organon tarkoittaa työkalua, välinettä. Roomalaiset lainasivat tämän sanan tarkoittamaan erityisesti yhden ihmisen käyttämää laitetta. Tästä saatiin yhdistelmä **organum hydraulicum**, jonka alkupuolisko alkoi yhä useammin tarkoittaa yleisemmin musiikki-instrumenttia ja erityisemmin pillejä hyväksi käytettävää soitinta. Tämä soitin ei enää välttämättä ollutkaan hydraulis, vesiurut, vaan mahdollisesti palkeiden avulla toimiva.

Samalla kun Länsi-Rooma kukistui kansainvaellusten myllerryksessä, vakiinnutti v. 395 jaetun valtakunnan itäinen puolisko, Itä-Rooma, asemaansa ja kohosi 500-luvulla voimakkaimmilleen. Ilmeisesti urut säilyttivät antiikin aikana vakiintuneita tehtäviään myös tässä kulttuurissa. Itä-Rooma ei kuitenkaan kehittänyt urkuteknologiaa muuten kuin ilmanantolaitteiston osalta; on todennäköistä, että siellä käytettiin jo lähes yksinomaan palkeita. Itäisen kirkon asenne musiikki-instrumentteja kohtaan oli vielä torjuvampi kuin läntisten kirkkoisien. Tänä päivänäkään ei ortodoksisessa kirkossa sallita muuta kuin ihmisäänin esitettyä musiikkia.

Itä-Roomassa muodostui kuitenkin yhä keskeisemmäksi urkujen rooli osana Konstantinopolin hovin loistoa. Urkumusiikin tekemästä suuresta vaikutuksesta keisarillisten vastaanottoseremonioitten yhteydessä todistavat mm. eräiltä arabivierailijoilta säilyneet autenttiset kuvaukset. Urkujen voi sanoa tuolloin suorastaan symbolisoineen maallista voimaa ja vaikutusvaltaa. Muuten ei olisi selitettävissä, miksi urkuja käytettiin keisarillisina lahjoina kaikkein tärkeimpien diplomaattisten tehtävien yhteydessä. Eräs lähetystö sai urut vietäväksi frankkien kuninkaalle Pipin pienelle v. 757. Tästä tapauksesta alkaa varsinaisesti Länsi-Euroopan urkuhistoria.

2.Urut Länsi-Eurooppaan ja kirkkosoittimeksi

Ensimmäisen tuhatluvun viimeiset vuosisadat merkitsevät kansainvaellusten hajoittaman Euroopan historiassa kehitystä kohti kiinteämpää valtiomuodostelmaa, jonka myyttisenä esikuvana oli keisariajan Rooma. Kaarle Suuri (768 - 814) ja Otto Suuri (936 - 973) onnistuivatkin luomaan kristillisen yleisvaltakunnan, joka ulottui Italiasta Atlantin ja Pohjanmeren rannoille. Antiikin perinnettä yritettiin

elvyttää uuden sivilisaation henkiseksi täytteenä. Hallitsijat julistautuivat keisareiksi ja vahvistivat valtansa tueksi paavin, Rooman keisareiden kristillisen vastineen, asemaa. Syntyi ns. saksalais-roomalainen keisarikunta.

Tämä menneisyyteen suuntautuminen tekee osaltaan ymmärrettäväksi sen erikoisen merkityksen ja aseman, jonka urut saivat 700- ja 800-luvuilla. Kaikesta päätellen urut käsitettiin antiikin kulttuurin ja teknologian konkreettiseksi jäänteeksi, eräänlaiseksi totemiksi, jonka pelkkä omistaminen oli merkki vaikutusvallasta. Tätä käyttivät Itä-Rooman hallitsijat hyväksi hovielämänsään ja valitessaan lahjoja Länsi-Eurooppaan lähetettyjen delegaatioiden viemisiksi: Kaarle Suuren isä Pipin Pieni sai urut tällä tavoin v. 757 ja Kaarle Suuri itse todennäköisesti 812. Näissä soittimissa oli kronikoitsijoiden mukaan pronssipillit ja härännahasta tehdyt palkeet. Niiden sanottiin saavan aikaan "ukkosen jylinää, lyyran helähdyksiä ja kellon kilinää".

Länsi-Euroopan omalle urkuteknologialle loi perustan venetsialainen munkki Georgius, joka sai Ludvig Pyhäältä, Kaarle Suuren pojalta tehtäväkseen rakentaa urut, todennäköisesti hydrauliksen v. 826. Venetsialalla oli läheiset yhteydet itäisiin Välimeren maihin, joissa antiikin perinne vielä eli. Se seikka, että rakentaja oli munkki, ei vielä tässä vaiheessa liittännyt urkuja kirkkoon, vaan vahvistaa vain osaltaan kirkon ja luostarilaitoksen merkityksen kaiken tietämyksen säilyttäjänä ja kehittäjänä keskiajalla. Ote Ludvig Pyhälle kirjoitetusta ylistysrunosta kertoo (kaikessa runollisessa liioittelussaankin) paljon siitä, mistä oli kysymys:

Myös urut, joita ei aiemmin ollut frankkien maassa nähty, joista kreikkalaiset niin ylpeillivät, ja jotka olivat Konstantinopolille ainoa syy tuntea itsensä Sinua paremmaksi, ovat nyt Aachenin hovissa. Ehkä tämä on heille syy alistua frankkien valtaan, koska näin on heiltä viety kunnian tärkein merkki.

Mitkään dokumentit eivät vielä 800-luvulla viittaa siihen, että urut olisivat olleet nykyaikaisessa mielessä kirkollisessa käytössä. Toisaalta ei ole täysin kiistatonta näyttöä niiden varsinaisesti musiikillisista tehtävistä (edelleen nykyaikaisessa tarkoitteessa). Yhtä hyvin voisi Länsi-Euroopan varhaiset urut kuvitella eräänlaiseksi signaali- tai efektilaitteeksi; niiden ääni esimerkiksi kuvattiin yleensä hyvin voimakkaaksi muihin soittimiin verrattuina. Tätä käsitystä vahvistavat hiukan myöhemmät tiedot ajan urkuteknologiasta, joka antiikkiin verrattuna oli varsin vaatimattomalla tasolla.

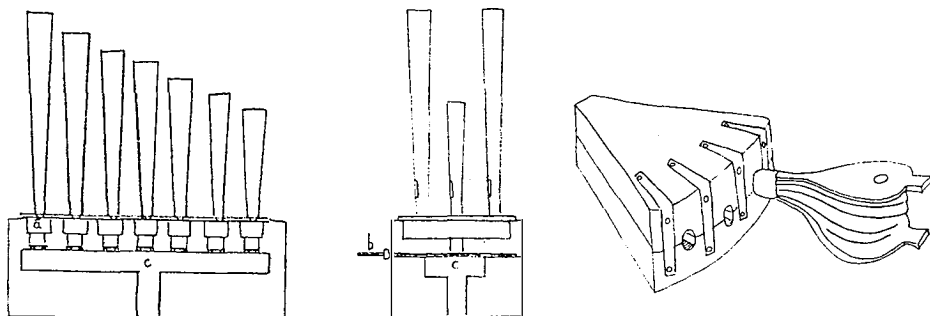
Ilmeisesti eräänlaisena "sireeninä" urut saivat myös ensimmäiset dokumentoidut liturgiset tehtävänsä 900-luvulla: tiettyjen tärkeiden messunkohtien alleviivaamisen. Tässä mielessä urujen varhainen rooli muistuttaa paljon kellojen käyttöä ajan liturgiassa. Sekä kellojen ja urujen tie kirkkoon tuli mahdolliseksi kirkon liturgian muuttuessa Kaarle Suuren ajoista alkaen yhä loisteliaammaksi, hoviseremonioiden kehitystä seuraten.

Urujen liturgisen tehtävän hahmottumisen rinnalla voi havaita myös toisen kehityslinjan, aluksi ehkä vielä tärkeemmän, mutta vähitellen väistyvän, nimittäin urujen käytön tieteellisenä tutkimuskohteena ja havaintovälineenä. 900-luvulta ovat peräisin ensimmäiset pillien mittoja koskevat tutkimukset. Niiden voi luulta-

vasti käsittävä syntyneen - antiikin hengessä - pikemminkin taustalla olevien matemaattisten lukusuhteiden havainnollistamiseksi kuin käytännön urkujenrakennusoppaiksi. Mm. tällaista tutkimusta harjoitettiin nimenomaan benediktiiniluostareissa, jotka jo varhain olivat muodostuneet todellisiksi kulttuurikeskuksiksi.

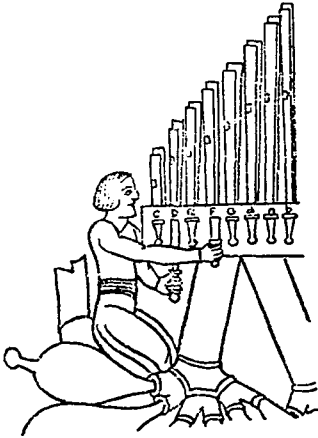
Urkujen varhaisinta liturgista käyttöä koskevat tiedot liittyvät lähes poikkeuksetta benediktiinisiin. Tässä olikin ensimmäisten kirkollisten urkuriitojen aihe. 1000-luvulla perustettu ankan askeettinen cistersiläismunkisto kääntyi voimakkaasti kaikkien ulkonaisten tehokeinojen, mm. urkujen ja kellojen käyttöä vastaan. Kirkon jumalanpalvelusperinnehen ei soittimia tuntenut yhtä vähän kuin esikuvana ollut synagogakäytäntökään. Urkuja kuitenkin rakennettiin vähitellen yhä useampiin kirkkoihin, aluksi ehkä vain siksi, että kirkkosali oli ainoa riittävän suuri tila uruille. Mutta niiden varsinaisen kehitys liturgiseksi soittimeksi on yksityiskohdiltaan pitkälti arvailujen varassa, ei vähiten siksi, että ei ole säilynyt mitään kirkollisten viranomaisten nimenomaista päätöstä ottaa tai hyväksyä urut kirkolliseen käyttöön.

Mitä itse urkuihin tulee, tietomme tuhatlukujen taitteesta eteenpäin ovat paljon täsmällisemmät. Benediktiinien asetuttua 900-luvun puolivälissä Winchesteriin Etelä-Englantiin he rakensivat kirkkoonsa myös urut n. v. 990. Niistä on säilynyt munkki Wulfstanin runomuotoinen ja erittäin vaikeasti tulkittavissa oleva kuvaus. Hänen mukaansa näiden urkujen ääni kantoi kaikkialle kaupunkiin ja maine yli koko valtakunnan. Niille antoi ilmaa 70 miehen käyttämät 26 paljetta. Pillejä oli 400 kymmenessä rivissä, kaksi 20 koskettimen koskettimistoa muodostivat diatonisen asteikon täydennettynä b-sävelellä. Koskettimet olivat reijitetyjä listoja ja kaksi soittajaa työnsi niitä sisään ja ulos. Ne oli varustettu kirjainmerkeillä ja ne vastasivat kuultavien melodiakulkujen säveliä kummankin soittavan munkkiveljen seurattessa omaa kirjaimistoaan. - Monet yksityiskohdat ovat epäilyttäviä, mm. palkeiden käyttäjien ja soittajien lukumäärä sekä äänen voimakkuus saattavat olla runoilijan ottamia vapauksia. Mielenkiintoisin on soittomekanismin kuvaus, joka on yhtäpitävä 1000-luvun alkupuolelta peräisin olevan saksalaisen munkki Theophiluksen antamien huomattavasti tarkempien tietojen kanssa.



Kuva 5. Theophiluksen ilmalaatikko edestä ja sivulta, oik. palkeet (GUILLOU 1978, ss. 50 ja 62 mukaan).

Antiikin äänikertakanavalaatikko on degeneroitunut yksinkertaiseksi äänikanavalaatikoksi. Kunkin äänikanavan (kuva 5a) päällä on useita pillejä, jotka soivat aina yhtäkaa. Mitään mahdollisuutta erottaa niitä äänikerroiksi ei ole, eikä myöskään tiedetä, olivatko kysymyksessä "perussävelen" kaksinnukset, kvintit, oktaavit tms. Ilma päästetään äänikanavaan vetämällä ilmalaatikon sivusta esiin tulevasta soittolistoista (b) siten, että niissä olevat reiät sattuvat ilmaruumasta äänikanavaan johtavan aukon kohdalle. Ilman tulo lakkaa, kun lista työnnetään takaisin alkuasentoonsa. Yhtenä selityksenä tälle primitiiviselle ratkaisulle on mainittu vaadittu suuri äänen voimakkuus ja sen edellyttämä korkea ilmanpaine, joka ei sallinut herkän palautusmekanismien käyttämistä. Kuvat 6 ja 7 esittävät tämäntyyppisten urkujen soittamista. Edellisessä kuvassa näkyvät myös palkeet (APEL 1972, s.14):



Kuva 6. Ns. Harding-raamatussa kuvatut urut soittajineen 1000- ja 1100-lukujen vaihteesta.



Kuva 7. Ns. Pommersfeldtin psalteryin kuva 1000-luvulta.

Erään toisen 1000-luvun lähteen, ns. Bern-codexin mukaan myös antiikin soittokoneisto, jossa jousi palautti soittolistan alkuasentoonsa, tunnettiin. Ilmeisesti se oli käytössä erityisesti pienemmissä urkutyypeissä. Tällaisesta lienee ollut kysymys kuvassa 8, jossa soittotekniikka on jo varsin lennokkaan tuntuista. Kannattaa kiinnittää huomiota siihen, että koskettimet ovat vielä hyvin etäällä toisistaan, vastaavien äänikanavien kohdalla. Mitään mekanismeista koskettimen liikkeen siirtämiseksi sivusuunnassa ei ollut vielä keksitty. Kuvasta 8 käy myöskin ilmi, että ilmanpaineen ylläpitämiseksi turvaututtiin yksinkertaisesti palkeiden käyttäjän painoon ja jalkatyöhön. Ei ole vaikea kuvitella lopputulosta verrattuna esim. sähköpuhaltimeen!

Molemmat edellämainitut lähteet antavat käytännön tietoja myös pillimateriaaleista ja -mitoituksista. Theophiluksen mukaan pillit tehtiin kuparista ja muotoiltiin suppilomaisiksi siten, että niiden halkaisija oli matalimmasta pillistä korkeimpaan sama (kuva 5.) Näitä pillejä oli mahdollista "äänittää" suuaukkoa käsittelemällä joko "paksummin" tai "ohuemmin" soiviksi. Theophilus viittaa myös pillien mitoituksia koskeviin teoreettisiin tutkimuksiin, joihin käytännön toteutuksen on perustuttava.



Kuva 8. 1200-luvulta peräisin olevan ns. Belvoirin linnan psalttarin kuva kuningas Daavidista soittamassa urkuja (APEL 1972, s.15).

Muutamista 1000-luvun urkujen ominaisuuksista on siis suhteellisen luotettavaa ja täsmällistä tietoa. On kuitenkin ilmeistä, että urut ovat teknillisten yksityiskohtiensa, kokonsa ja käyttötarkoituksensa suhteen olleet hyvin vaihtelevia. On syytä varoa projisioimasta nykyaikaisia käsityksiä ja näennäisiä itsestäänselvyksiä lähes vuosituhannen taakse, erityisesti koska emme todellakaan tiedä, minkälaista ääntä, efektejä tai mahdollisesti jopa musiikkia varten nämä urut oli aikanaan tarkoitettu.

3. Urkujen aseman vakiintuminen. Keskiajan urkutyypejä.

Huolimatta urkujen kokemasta ajoittain kiivaastakin vastustuksesta ne yleistyivät 1000-luvulta eteenpäin erityisesti suurissa keskuksissa ja luostarikirkkoissa. Erään cistersiläisluostarin apotti kirjoitti v. 1166, että urut saavat ihmiset kerääntymään kirkkoon kuin teatteriin: "Mitä hyödyttää tämä palkeiden puhallus, joka saa aikaan pikemmin ukkosen jylinää kuin ihmisäänen suloa muistuttavaa ääntä." Urkujen asema vakiintuu samalla kun 1300-luvulle tultaessa lähes kaikki muut soittimet kelloja lukuunottamatta on julistettu kirkkoissa kielletyiksi. Kuitenkin urut ovat vielä pitkään ylellisyyttä, joka on pienten kirkkojen ulottumattomissa. 1200-luvun lopulla oli urkuja (nykyaikaisin maantieteellisin käsittein) ainakin Etelä-Saksassa, Sveitsissä, Pohjois-Italiassa, Tshekkoslovakiassa ja Englannissa, lähinnä tärkeimpien kaupunkien suurimmissa kirkkoissa. 1300-luvulla seuraavat esimerkkiä Alankomaat, Ranska, Pohjois-Saksa, Espanja ja Itävalta. 1400-luvulle tultaessa urut ovat vakiinnuttaneet asemansa läntisen kirkon soittimena Etelä-Skandinaviaa myöten.

1400-luvulta ovat myös peräisin vanhimmat säilyneet soittimet. Ne edustavat jo täysin toista kehitysvaihetta kuin Theophiluksen kuvaamat urut 1000-luvulla. Väliin jäävä 400 vuoden ajanjakso on urkujen kehityshistoriassa yksityiskohdiltaan paljolti arvailujen varassa. Lähes säännönmukaisesti toistuneet tulipalot keskiajan kirkoissa ovat vieneet ulottuviltamme kaikki soivat todistuskappalet. Toisaalta ennen 1400-lukua eivät myöskään kirjalliset dokumentit esim. urkujen hankinnasta juuri kerro yksityiskohtia. Vasta 1400-luvun puolesta välistä eteenpäin urkuhistoria on lähteidensä puolesta suhteellisen aukoton ja luotettava.

Theophiluksen kuvaamasta ilmalaatikotyypistä ja sitä vastaavasta pillistöstä on jo varhain käytetty nimitystä **Blockwerk**. Kysymyksessä on äänikanaviin perustuva ilmalaatikko, jossa yhtä kosketinta vastaa pienempi tai suurempi määrä pillejä, jotka aina soivat yhtäaikaa. Tietomme tällaisen pillistön sointirakenteesta ts. soivien pillien sävelkorkeuksista ovat luotettavat vasta 1300-luvulta eteenpäin. Tärkeintä on kuitenkin ymmärtää Blockwerkin periaate, sillä koko urkuteknologian kehitys myöhäiskeskiajalla voidaan nähdä pyrkimyksenä kohti soinnillista eriytymistä, ts. erillisten äänikertojen tai osatojen erottamisena suuresta, jakamattomasta ja vivahteettomasta Blockwerkista.

1300-luvun lopussa ja 1400-luvun alussa alkaa jo rakennussopimuksissa näkyä mainintoja urkujen eri "osista" tai "rekistereistä". Siitä, mistä näissä yhteyksissä saattaisi olla kysymys, antaa varsin luotettavan tuntuisen kuvauksen **Michael Praetorius** (1571-1621) suuren musiikkitietosanakirjansa **Syntagma Musicum** (1619) 2. osassa (*De Organographia*). Hän esittelee v. 1361 rakennetut **Halberstadtin urut** Keski-Saksassa. Ne uudistettiin v. 1495, eikä Praetoriuksen kuvauksesta käy ilmi, mitkä urkujen ominaisuuksista ovat peräisin miltäkin ajalta. Joka tapauksessa näissä uruissa oli neljä koskettimistoa, joilta oli mahdollista soittaa urkujen eri osia ja niiden yhdistelmiä.

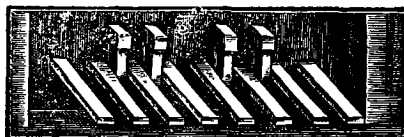
Das I. und II. Difant-clavier.



Das III. Clavier.



Das IV. Pedal-Clavier.



Dies sind die Manual und Pedal-Clavier, wie die in der gar grossen Orgel im Thum zu Halberstadt oben einander liegen.

2
1.

Kuva 9. Halberstadtin urkujen koskettimistot M. Praetoriuksen mukaan. Kuvitusta teoksesta *De Organographia* (1619).

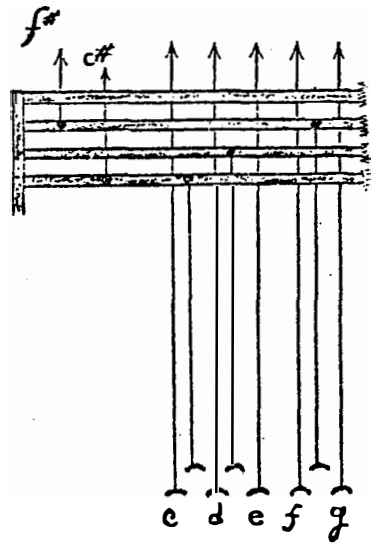
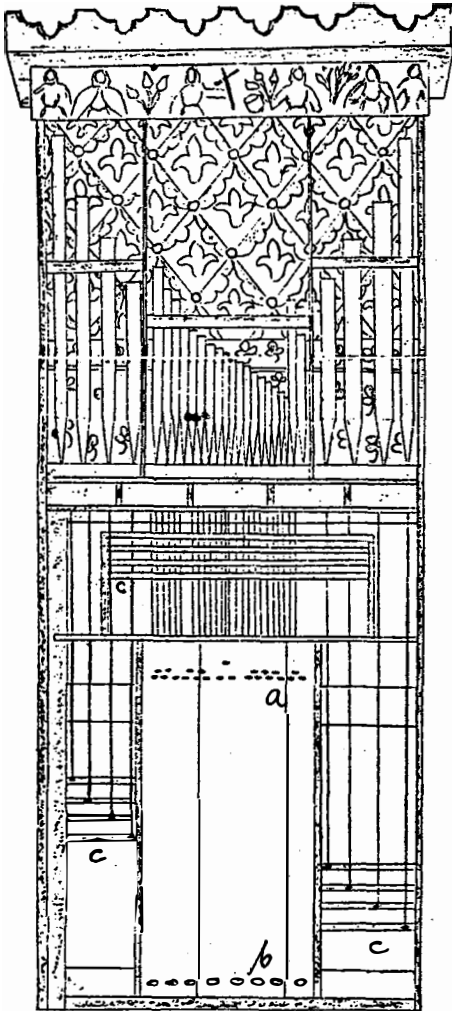
Kuvan 9 ylin koskettimisto, Discant-clavier vastasi urkujen julkisivuprinsipaaleja + Blockwerkiä 1. Hintersatzia (22 kosketinta). Toinen koskettimisto oli yhtä laaja ja siltä soitettiin vain julkisivuprinsipaaleja. Kolmas koskettimisto oli 12 erillistä suurta bassopilliä varten ja neljäntenä oli jalkiokoskettimisto, joka oli yhdistetty ylimmän koskettimiston matalimpiin säveliin. Sormiopillistö oli kokonaisuutena ns. kumulatiivinen Blockwerk, jossa kutakin kosketinta vastaavien pillien lukumäärä kasvoi asteikkoa ylöspäin mentäessä. Matalinta kosketinta painettaessa soi näissä uruissa 16 pilliä ja korkeinta vastasi 56 pilliä. Blockwerkin yksityiskohtainen rakenne selviää seuraavasta kaaviosta, jossa äärimmäisenä vasemmalla on ilmaistu ääniala ja jonka numerot ($5 = 5 \frac{1}{3}$; $3 = 2 \frac{2}{3}$) tarkoittavat jalkamääriä (K.Bormann, Die gotische Orgel von H., Berlin 1966):

H - f	16.16.8.8.8.5.5.5.5.4.4.4.4.4.3.3.3.3.3.2.2.2.2.2. 1.1.1.1.1.1. (pillien määrä ylärajan kohdalla)
fis-cis'	16.16.8.8.8.8.5.5.5.5.4.4.4.4.4.3.3.3.3.3.3.3.2.2. 2.2.2.2.2.2.1.1.1.1.1.1.1.1.1.1.1.
d'-a'	16.16.8.8.8.8.8.5.5.5.5.5.5.4.4.4.4.4.4.3.3.3.3.3.3. 3.3.3.3.2.2.2.2.2.2.2.2.2.2.1.1.1.1.1.1.1.1.1.1. 1.1.1.1.

Praetoriuksen kuvaama Blockwerk rakentuu siis perussävelestä (16-jalkaisella pohjalla), sen yläoktaaveista ja -kvinteistä sekä näiden moninkertaisista kaksinnuksista. Hän luonnehtii näiden urkujen soitinta ilmaisulla "kumea ja raaka ukkosen jylinä" ja "voimakas kirkuna". Pyrkimys suuriin ja voimakkaisiin urkuihin liittyy epäilemättä goottisten kirkkorakennusten yhä kasvaviin mittasuhteisiin. Kuvallisten lähteiden perusteella pillit oli yleensä sijoitettu kromaattiseen järjestykseen ja kun koskettimen liikkeen sivuttaissiirtomekanismia ei aina ollut, saattoivat koskettimet olla hyvinkin etäällä toisistaan ja erittäin leveitä, Praetoriuksen mukaan jopa 8 cm.

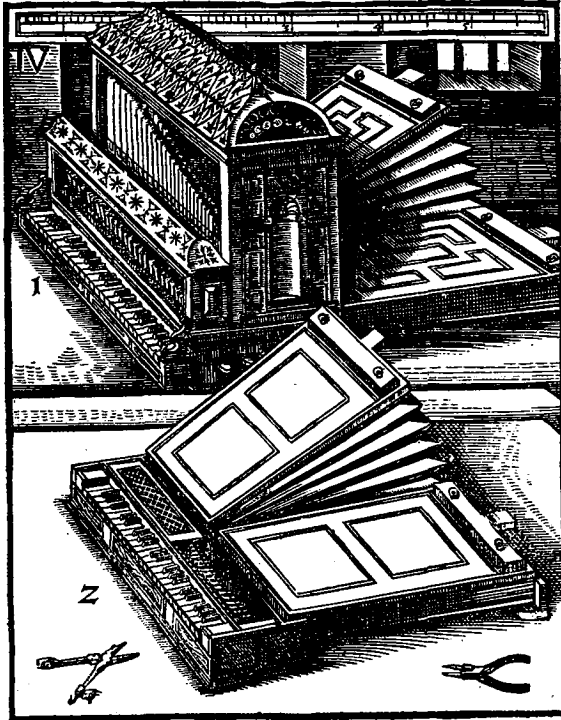
Mutta myös pienempiä urkutyyppjä esiintyi jo 1300-luvulla. Tukholmassa säilytetään Gotlannista peräisin olevien, ns. **Norrlandan** urkujen pillitöntä urkukaappia, joka on ajoitettu n. vuoteen 1390. Nämä ovat vanhimpia todisteita ns. **vellastosta** 1. mekanismista, joka siirtää kapean koskettimiston liikkeet sivusuunnassa leveän pillistön mihin tahansa osaan. Pillit onkin Norrlandan uruissa sijoitettu symmetrisesti siten, että julkisivua rajaavat kummaltakin puolelta ikäänkuin torneina kaikkein suurimmat pillit (ks. kuva seur. s.)

Pillien kromaattiseen järjestykseen perustuva ilmalaatikko, joka siis näkyi julkisivussa tasaisesti laskevana pillirivinä, säilyi pitkään pienehköjen urkujen, **positiivien**, runkona. Positiivilla tarkoitettiin soitinta, joka ei kuulunut kiinteästi kirkon kalustukseen, vaan oli ainakin periaatteessa ilmanantolaitteistoinen siirrettävissä. Pienimmät olivat eräänlaisia pöytämalleja, mutta kuitenkin soitettavissa molemmin käsin toisen henkilön huolehtiessa ilmanannosta pillistön taakse tai sivulle sijoitettujen palkeiden avulla. Seuraava kuva positiivista on Praetoriukselta ja sen alapuolella on esitetty keskiajan pienin urkutyyppi, **regaal**i, joka yleistyi 1400-luvulta eteenpäin ja oli erityisesti saksalaisen alueen soitin. Regaalissa on vain lähes kaikutorvettomia kielipillejä (Kuva 11).



sormion alapään
vellasto

Kuva 10. Kaavakuva Norrländan uruista: sormiokoskettimet (a), jalkiokoskettimet (b) ja sormion ja jalkion vellasto (c) (R. Huestis, Transcriptions from the Faenza Codex, Westwood 1971, s.34).

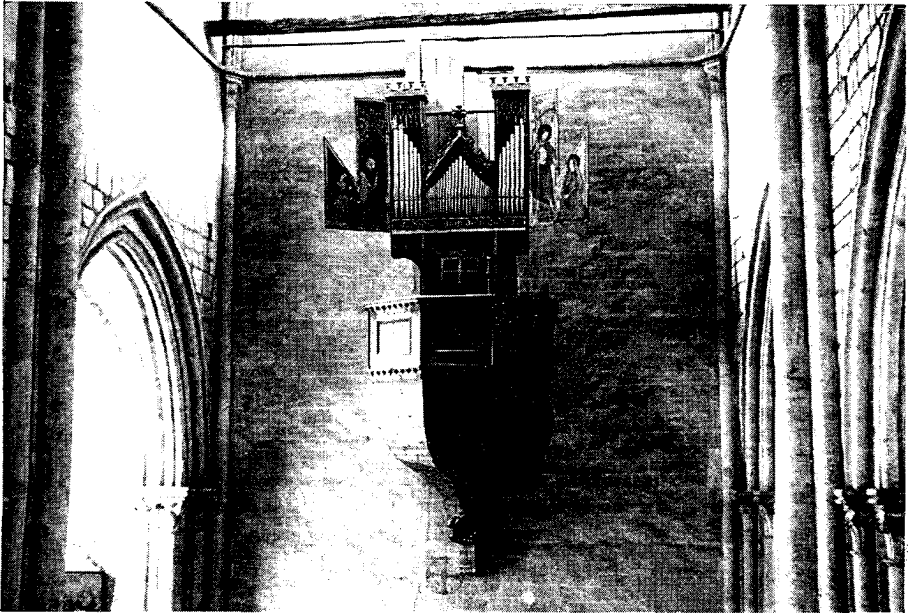


Kuva 11. Pöydälle sijoitettava positiivi ja regaali (M.Praetorius: De Organographia , 1619).

Kiinteästi kirkon rakenteisiin liittyvät urut käyttivät ainakin 1300-luvulta alkaen hyväkseen vellastoa ja niiden standardifasadiksi muodostui symmetrinen pillien asettelu. Tätä tyyppiä edustavat puhtaimmillaan maailman vanhimmat yhä käytössä olevat urut **Sionissa**, Sveitsissä vuodelta 1380 (tai 1435). Kannattaa kiinnittää huomiota alttarikaapin tapaan avautuviin, maalauksin koristeltuihin oviin, joilla pillistö voidaan suojata.

Pilleinä käytettiin - Praetoriuksen mukaan - ennen vuotta 1450 vain avoimia principal-pillejä. Kuten muistetaan, kaikkein varhaisimpien tietojen mukaan pillimateriaalina käytettiin pronssia. Vasta 1200-luvulta on ensimmäisiä merkkejä tinan ja lyijyn sekoituksen käytöstä tähän tarkoitukseen. Praetoriuksen kuvaamia suuria basso-pillejä esiintyi myös nimellä **trompes** (tai **teneurs**) ja ne saattoivat olla soitettavissa - kuten Praetoriuksella - omalta sormioltaan tai mahdollisesti myös jalkiokoskettimin.

Koskettimistot olivat keskiajalla nykyaikaisittain ajatellen hyvin kapeita, n. 16-40 kosketinta. 1000-luvulla oli käytössä - Wulfstanin mukaan - diatoninen asteikko täydennettynä b-sävelellä, joka ei välttämättä ollut muiden koskettimien yläpuolella.



Kuva 12. Maailman vanhimmat yhä käytössä olevat urut Sionissa Sveitsissä.

Vasta aikaisintaan 1300-luvulla ovat kaikki viisi kromaattista säveltä käytössä, eivätkä ne aluksi olleet välttämättä järjestyneet ylä- ja alakoskettimiksi nykyaikaiseen tapaan, mikä lienee vakiintunut vasta 1400-luvulla. Koskettimistot alkoivat yleensä sävelestä F tai H, mutta soittimien viritystaso saattoi vaihdella huomattavastikin. Itse koskettimet olivat usein vain lyhyitä, urkujen seinästä ulos työntyviä, usein pyöristettyjä "painikkeita", jotka toimivat toisesta päästään akseliin kiinnitettyinä vipuina. Niistä lähti suoraan ylöspäin lista, joka siirsi koskettimen liikkeen joko suoraan tai vellan avulla äänikanavan alapuolella ilmaruumassa olevaan venttiiliin.

Ilmanannossa oltiin edelleen Theophiluksen viitoittamalla tiellä. Palkeiden koko ja määrä vaihteli urkujen koon mukaan ja niitä käytettiin joko käsin tai jalkoihin kiinnitettyinä. Paineen tasauksesta huolehti siis palkeiden käyttäjä.

Palkeiden käyttötapa erottaa omaksi urkutyyppikseen keskiajan varmaankin yleisimmän ja suosituimman urkutyyppin, josta käytetään nimitystä **portatiivi** l. kantourut. Ne roikkuivat nauhassa soittajan kaulalla ja soittaja käytti toisella kädellä pientä paljetta. Toinen käsi oli varattu korkeintaan noin kaksi oktaavia käsittävän pienen koskettimiston käsittelyyn. Portatiivi kuului erottamattomana osana keskiajan maallisen musiikin soitinkokoelmaan melodia- tai säestyssoittimena. Monet kuuluisat säveltäjät, mm. Landini ja Dufay on kuvattu soittamassa portatiivia.

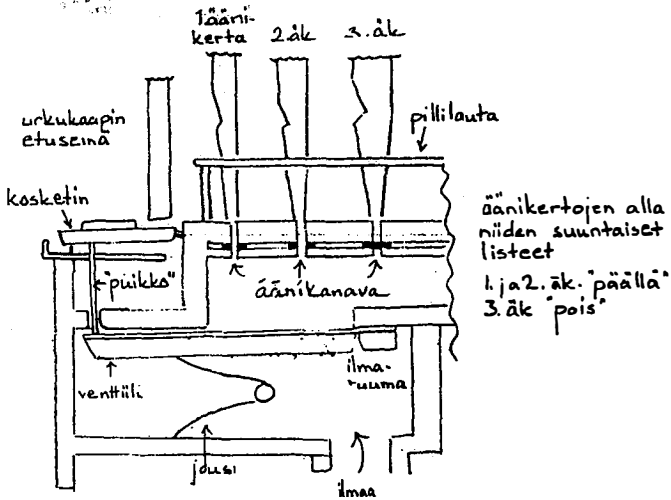


Kuva 13. Francesco Landini (n.1335-97) soittamassa portatiivia.

Keskiaajan pienillä urkutyypeillä tuli olemaan merkittävä osuus Blockwerk-kirkkourkujen kehityksessä. Positiivi ja regaali olivat aikanaan esikuvia liitettäessä suuriin urkuihin uusia pillistöjä. Portatiivi on puolestaan saattanut olla se soitin, jonka yhteydessä ensimmäisen kerran on kokeiltu ja sovellettu koko urkuteknologian mullistanutta keksintöä, nimittäin **listelaatikkoa**. Kuten aikaisemmin on todettu, suurten Blockwerk-urkujen korkeat ilmanpaineet ja karkea rakenne eivät olleet otollinen ympäristö myöskään soittokoneistojen parannusyrityksille. Sen sijaan portatiivi, jossa pillirivejä oli usimmiten vain yksi, käytti jo varhain hyväkseen keskiajan ehkä kehittyneintä soittokoneistoa ns. **puikkokoneistoa**, jota tavataan myös 1500-luvun positiiveissa (ks.kuva seur.sivulla).

On selvittämätön kysymys, koska ensimmäinen listelaatikko rakennettiin, mutta pidetään varsin todennäköisenä, että useampia pillirivejä käsittävä portatiivi sai ensimmäisenä äänikertojensa alle niiden suuntaiset reijitetyt listat, joiden avulla voidaan sulkea ja avata äänikanavasta pillin pohjareikään johtava kanava, ts. kytkeä äänikerta "päälle" tai "pois". Suurimpien urkujen kohdalla listelaatikkoa käytettiin yleisesti vasta 1500-luvulta alkaen, jolloin oli ilmaantunut myös muita keinoja erottaa äänikertoja erikseen soiviksi.

On kuvaavaa, että keskiaika tarvitsi lähes tuhat vuotta päästäkseen urkuteknologiassa sille tasolle, mikä teki antiikin uruista ilmeisen notkean ja käyttökelpoisen soittimen. Sen sijaan ei varmaan ole sattuma, että se tapahtui renessanssin, uudelleenlöytämisen aikakautena.



Kuva 14. Kaavakuva ns. puikkokoneistosta (WILLIAMS 1980, s.57:n mukaan).

4. Blockwerkistä äänikertoihin - Henri Arnaut ja Arnolt Schlick

Burgundin herttuakunta oli 1400-luvulla merkittävä poliittisen ja henkisen elämän tyysija. Maantieteellisesti se oli hajanainen alue, joka ulottui nykyisen Sveitsin luoteisrajoilta Alankomaihin. Musiikin historiassa tällä tärkeällä alueella toimineet säveltäjät Dufaystä Josquiniin luokitellaan ns. alankomaalaisiin koulukuntiin. Sen varsinainen keskus oli kuitenkin Itä-Ranskassa, aivan Euroopan keskuksessa sijaitseva Dijonin kaupunki.

Henri Arnaut de Zwolle oli todennäköisesti alankomaalaisyntyinen oppinut, joka toimi 1400-luvun alkupuolella Burgundin herttuan Filip Hyvän hovissa. Häneltä on säilynyt keskeneräiseksi jäänyt käsikirjoitus vuosilta 1436-1454, jossa kuvataan ajan kosketinsoittimia. Näkökulma on varsin käytännöllinen - ensimmäisen kerran sitten Theophiluksen.

Arnaut'n ansiosta käsityksemme 1300-luvun ja 1400-luvun alun Blockwerkistä on varsin luotettava, sillä hän esittelee useita käytössä olleita soittimia. Salins'in urkujen Blockwerk on periaattassa hyvin samanlainen kuin Praetoriuksen kuvaama Halberstadtin pillistön jakamaton osa, ts. kumulatiivinen Blockwerk, jossa asteikkoa ylöspäin mentäessä perussävelen eri kvintti- ja oktaavikerrannaisia kaksinetaan kaksin-, kolmin- ja jopa nelinkertaisiksi. Arnaut selvittää, että on eri tyyppisiä Blockwerkejä äänialasta ja pillien määrästä riippuen (esim. edellä matalinta kosketinta vastasi 6 pilliä, korkeinta 15). Mielenkiintoisin on kuitenkin erään Blockwerkin kuvaus, josta käy ilmi, miten tällainen pillistö voidaan jakaa osastoihin. Seuraavassa kaaviossa pillistö on esitetty Arnaut'n mukaan kolmena toisistaan erottuvana palstana, mikä todennäköisesti vastaa ilmalaatikon (pillirivien suuntaista) jakoa ja mahdollisuutta soittaa näitä osastoja erilaisina yhdistelminä. Vasemmalla on monikuoroinen "julkisivu"-principal, keskellä teressin sisältävä korkea

yhdistelmä ja oikealla varsinainen Blockwerk (vasemmalla ääniala, numerot tarkoittavat pillien soivia korkeuksia vastaavaan koskettimeen nähden, 8=oktaavi, 15=kaksi oktaavia jne. 10, 17, 24 ja 31 ovat terssejä), (WILLIAMS 1980, s.61):

F-B	1.8	26	15.19.22.22
B-c	1.8	29.31.33	8.15.19.22.22.26
cis-b	1.8	29.31.33	8.15.19.22.26
h-e'	1.1	22.24.26	8.8.15.15.19.22
f'-b'	1.1	22.24.26	8.8.8.15.15.15.19.22
h'-e"	1.1.1	15.17.19	1.1.8.8.8.15.15.15.19
f"-b"	1.1.1	12.15.17	1.1.8.8.8.8.8.8.12.12.15.15
h"	1.1.1.1	10.12.15	1.1.1.8.8.8.8.8.8.12.12.15
c ^{'''} -cis ^{'''}	1.1.1.1	8.10.12	1.1.1.8.8.8.8.8.8.8.12.12.15
d ^{'''} -dis ^{'''}	1.1.1.1	8.10.12	1.1.1.1.1.1.8.8.8.8.8.12.12
e ^{'''} -f ^{'''}	1.1.1.1	8.10.12	1.1.1.5.5.8.8.8.8.8.8.8.8.8.8

Kaavion toinen ja kolmas palsta ovat ensimmäisiä todisteita ns. **kertaavasta kuoroäänikerrasta**. Aikaisempien kumuloituvien Blockwerkien sijasta pillirivit hyppäävät tietyissä pisteissä oktaavin alaspäin asteikkoa ylöspäin mentäessä. Tämähän on **mixtur**-äänikerran rakenneperiaate. Arnaut'n pillistön korkein osa (keskimmainen palsta) sisältää terssin ja saisi nykyisin todennäköisesti nimen **Terzzimbel**. Tämä lienee ensimmäinen maininta perussävelen (korkeaa) terssiä soivista urkupilleistä.

Arnaut'n teksti on aivan ensimmäisiä lähteitä, joissa esiintyy **selkápillistö** l. **selkäpositiivi**. Hän vahvistaa niinkään omalta koskettimistoltaan soitettavien Trompes-bassopillien käytön. Ajan urkujen sointimahdollisuuksista saadaan myös jonkinlainen kuva. Arnaut'n mukaan eräillä uruilla oli valittavana kolme eri soitto-tapaa: 1) Blockwerk yksinään 2) Blockwerk + bassopillit 3) oikea käsi Blockwerkin koskettimistolla, vasen bassokoskettimilla.

Eräät kohdat Arnaut'n tekstissä voidaan tulkita ensimmäiseksi kieliäänikertoja koskevaksi maininnaksi. Hän antaa myös ensimmäisiä puhtaasti käytännöllisiä tietoja pillien mensuureista. Ne osoittavat, että keskiajan perinteen mukaisesti matalat pillit olivat vielä suhteellisen ahtaita ja korkeat laajoja.

Arnaut'n teos merkitsee urkuhistoriallisen tietämyksemme kannalta uuden ajanjakson alkua. Yhdistettynä muihin, paljon hajanaisempiin ja niukempiin lähteisiin sekä Praetoriuksen tätä aikaa koskeviin myöhempiin kommentteihin se antaa selvän kuvan siitä, mihin suuntaan urkujen rakennus oli menossa. Principalin erottaminen Blockwerkista ja Blockwerkin jakaminen erillisiin osastoihin antoivat jo erilaisina yhdistelminä useita eri sointimahdollisuuksia. Kun näihin vielä lisättiin trompes-bassopillit ja selkápillistö, jossa oli mahdollisesti myös erilaisia sointeja pääpillistön tapaan, oli käytettävissä jo monipuolinen musiikki-instrumentti. Useita pillistöjä käsittävää soitin muodostuikin Keski-Euroopan pohjoisemman puoliskon vallitsevaksi urkutyyppiä 1400-luvulla. Seuraavassa erään tällaisen soittimen dispositio (WILLIAMS 1980, s.69):

HAGENAU, Georgenkirche
F. Krebs 1491

MANUAL

ilmalaatikko kolmeen osaan jaettu (36 kosk. FG - f"); kolme sointi-mahdollisuutta: driifach fleiten (principalit 8.8.4?), das werk (mixtur) ja ein zymmet (cymbel)

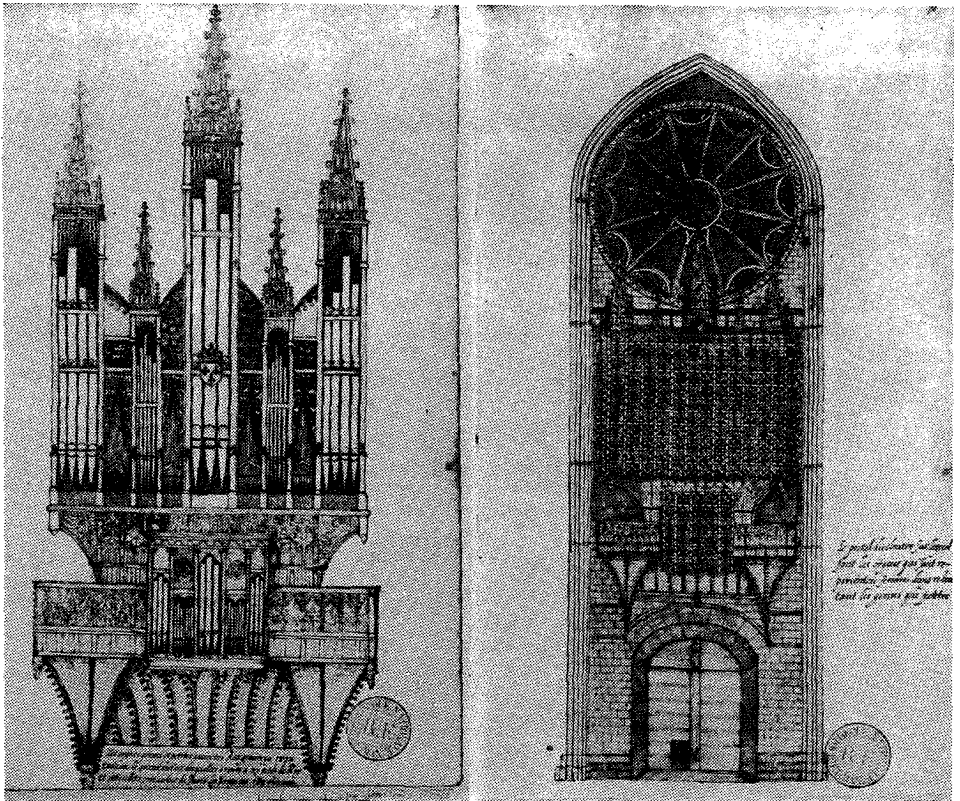
POSITIF

ilmalaatikko kahteen osaan jaettu (25 kosk. f-f"); kaksi sointimahdollisuutta (positif zwifach) ?

TENOR

jalkiota tai bassomanuaalia vastaava pillistö; (17 kosk. FG - h) 16'; kolme sointimahdollisuutta: fleiten (principalit), klein tenor (oktava?) ja zymmet (cymbel)

Myöhäiskeskiajan vaikuttavinta kirkkorakennustyyliä on tapana kutsua **gotiikaksi**. Urkujen julkisivuissa ero 1500-luvun, musiikin **renessanssin** ja sitä vanhempien soittimien välillä onkin varsin selvä. Goottisille fasadeille ovat tyypillisiä suorat ja kulmikkaat ääriviivat, ankara korkeuksia tavoitteleva symmetria, pitsimäiset puuleikkaukset urkukaapin yläosassa ja värikkäästi maalatut luukut, joilla koko julkisivu voidaan peittää.



Kuva 15. Reimsin katedraalin urut vuodelta 1487, selkäpössiivi lisätty 1571 (piirroksat 1500-luvulta).

Kuten aikaisemmin on todettu, ei tiedetä, koska ensimmäiset listelaatikot otettiin käyttöön. Joka tapauksessa 1400-luvun loppupuolella, aluksi lähinnä Italiassa ja Etelä-Ranskassa, oli jo suurehkojakin urkuja, joissa oli sanan varsinaisessa mielessä erillisiä äänikertoja, siis asteikkoa vastaavia pillirivejä, jotka oli mahdollista erikseen kytkeä soitettaviksi. Paitsi listelaatikkoa, saatettiin erityisesti suuremmissa uruissa käyttää tähän tarkoitukseen myös ns. **jousilaatikkoa** (l. **ponsilaatikkoa**). Eteläisten urkujenrakentajien huomio kiinnittyikin näiden keksintöjen hyväksikäyttöön ja nimenomaan yhden pillistön (ja koskettimiston) puitteissa. Samalla tämän ainoan koskettimiston sävelala laajeni huomattavasti suuremmaksi kuin pohjoisessa, jossa koskettimistot olivat huomattavasti kapeammat. Bolognan San Petronio-kirkon urut vuodelta 1475 käsittivät peräti 57 kosketinta (ulottuen kontra-C:stä c":een)! Seuraavassa esimerkki pienemmistä uruista, joiden pillistö muodostui yksinomaan erillisistä äänikerroista (siis kokonaan ilman kuoroäänikertoja). Tämä on italialaisten urkujen perustyyppi seuraavien yli 300 vuoden aikana: sarja oktaaveja tai kvinttejä soivia erillisiä principal-äänikertoja, joiden lisäksi korkeintaan pari avonaista huiluaäänikertaa (WILLIAMS 1980, s.69):

PADOVA, S. Giustina
Leonard Salzbürgiläinen 1493

MANUALE	
FGA - g"a"	
Tenori	8
Ottava	4
Decimaquinta	2
Decimanona	1 1/3
Vigesimaseconda	1
Flauto	8

Herättää hieman ihmetystä, että Etelä-Euroopassa, missä ensimmäiseksi avautui mahdollisuus erillisten äänikertojen käyttämiseen, ei juuri ryhdytty kehittämään itse äänikertoja, vaan tyydyttiin lähes yksinomaan eri korkuisiin principal-äänikertoihin. Kieliäänikertojen ja erityyppisten huiluaäänikertojen vähittäinen käyttöönotto liittyy nimittäin lähes yksinomaan Keski-Euroopan varhaiseen urkuhistoriaan.

Tukituista ja puolitukituista äänikerroista on tietoja 1400-luvun loppupuolelta. Ne, samoin kuin avoimet huilut ja kieliäänikerrat lienevät tulleet mukaan kuvaan pian sen jälkeen kun uudet ilmalaa-tikkonstruktioit oli otettu käyttöön. Näiden äänikertojen esikuvat ovat löydettävissä mm. ajan pienistä urkutyypeistä, portatiiveista ja regaaleista, sekä puhallussoittimista.

Uusien sointivärien ts. uusien ja yksilöllisten äänikertavarianttien kehittäminen muodostui 1500-luvun alussa urkujenrakentajien keskeiseksi tehtäväksi tilaajien vaatiessa yhä erikoisempia ratkaisuja. Niinpä dispositiot alkavatkin näyttää yhä monenkirjavemmilta. On kuitenkin syytä varoittaa tekemästä vanhojen urkujen soinnista liian pitkälle meneviä johtopäätöksiä pelkkien dispositioiden perusteella. Sama äänikertanimi saattaa eri aikoina ja eri alueilla tarkoittaa mitä erilaisimpia sointivärejä ja pillikonstruktioita.

Hyvän kuvan tilanteesta 1500-luvulle tultaessa antaa v. 1511 Heidelbergissa keisarillisella luvalla julkaistu opaskirjanen **Spiegel der Orgelmacher**, Urkujenrakentajan peili, ts. opas. Kirjoit-

taja oli kuuluisa sokea urkuri, säveltäjä ja urkuasiantuntija **Arnolt Schlick** (1450 - 1527?), joka varsinkin viimeainituissa ominaisuudessa matkusteli paljon alueella, joka ulottui Alankomaista Böömiin (nykyisessä Tšekkoslovakiassa). Schlick esittää kirjassaan eräänlaisen mallidisposition, joka muodostui suurella määrin esikuvaksi 1500-luvun Etelä-Saksassa. Hän antaa dispositiostaan kaksi versiota, toisen suuria 16-jalkaisella pohjaprinsipaalilla varustettuja urkuja ja toisen pienempiä 8-jalkaisia urkuja varten. Ne eivät kuitenkaan poikkea toisistaan äänikertatyypin suhteen. Seuraavat alkuperäisten termien ja Schlickin usein valkeaselkoisten selitysten käännökset ja kommentit ovat Peter Williamsin käsialaa (WILLIAMS 1980, s.72):

HAUPTWERK (F - a", 4l kosk.)

die Principaln (principal-äänikerrat, kaksi tai useampia, toinen "pitkä" toinen "lyhyt")

ein oktaff einer langen mess ("pitkä oktava-äk". avoin? Pituus kaksinkertainen, jos kysymyksessä suuret urut)

Gemsserhörner... kurtz weit mess ("laaja gemshorn", oktaavin korkeammalla kuin principalit)

ein Zymmel (cymbel)

Hindersatz (suuri mixtur-kuoroäänikerta, yläpäässä 16 - 18 kuoroinen)

die rauss Pfeifen ("skalmejaa jäljittelyvä rauschpfeife", kieliäk?)

hültze Glechter ("epätavall. äk., puinen kolkutin, jonka ääni muistuttaa sitä, mikä syntyy pikkupoikien hakatessa lusikalla saviruukkua") der Zinck ("zink tai cornett", vast. instrumenttia jäljittelyvä äk., joko kieliäänikerta tai terssin sisältävä mixtur)

Schwiegeln (pieni huiluäk. todennäk. 2')

Register... gleich eim Positiff ein Regall oder ein Superregal ("positiivin regaalia tai oktaaviregaalia muistuttava äk", mahd. urkujen rintapillistönä)

RÜCKPOSITIV (F - a", 4l kosk.?)

die Principaln ("puusta tai tinasta tehty principal-äk.")

Gemsslein (pieni Gemshorn)

Hindersetzlein (pieni mixtur)

guts rheins Zymmelein ("hyvä puhdas cymbel", terssiton cymbel?)

PEDAL (F - c', 20 kosk.)

Principaln ym Pedal (pedaaliprincipal, siirtoäk. HW:ltä?)

Octaff (Oktava, siirto HW:ltä?)

Hindersatz (mixtur, siirto HW:ltä?)

Trommeten oder Busaun (trompete tai posauone)

Schlick täydentää mallidispositiotaan toteamalla, että ei ole syytä rakentaa liikaa äänikertoja tai liian monia samaa tyyppiä olevia äänikertoja. Hän ei myöskään näe syytä rakentaa useampia kuin mainitut kaksi (tai kolme) pillistöä. HW voisi kuitenkin sisältää vielä krummhorn-äänikerran ja jalkio 2- tai 1-jalkaisen principalin ja cymbelin. Hän suhtautuu torjuvasti matalia kuoroja (kvintit ja terssit mukaanlukien) sisältäviin mixtur-äänikertoihin ja erillisiin mataliin tersseihin ja kvintteihin, koska ne häiritsevät sointukuluissa. Schlick suosittelee äänikertakoskettimet sijoitettavaksi tarpeeksi lähelle sormiokoskettimistoja, jotka on puolestaan sijoitettava keskelle jalkiokoskettimistoja. Penkin on oltava niin korkealla että jalat pääsevät vapaasti roikkumaan.

Edellä on lueteltu vain osa Schlickin antamista ohjeista ja uruille asettamista vaatimuksista. Yleisesti ottaen hänellä on selvästi ihanteenaan monipuolinen soitin, jossa eri äänikertaryhmät ja sointifunktiot ovat tasapainoisesti edustettuina. Viimemainittuihin viittaa Schlickin vaatimus, että jalkiolla on voitava soittaa sekä bassoa että eri korkeuksilla liikkuvia sooloja. Kannattaa kiinnittää huomiota siihen, mitä kieliäänikerroilta ilmeisesti odotettiin: nehan on usein nimiä myöten tarkoitettu imitoimaan ajan räikeitä puhallussoittimia. Pätevä urkuri pystyy itse pitämään kieliäänikertansa viiressä, huomauttaa Arnolt Schlick.

Tiedot urkujen käytöstä liturgiassa ja ylipäänsä ovat mm. urkukirjallisuuden vähäisyydestä johtuen hyvin puutteelliset koko keski-ajalta. 1200-luvulta eteenpäin urkuja on alettu sijoittaa lähelle kuoria (aikaisemmin ne olivat usein lähellä uloskäyntejä). Tämä yhdistetään yleensä ns. alternatiivikäytäntöön, jossa urut vuorottelevat papin tai esilaulajan kanssa. Schlick tuo tähän kuvaan lisävalaistusta: äänenanto papille, säästystehtävät ja soolot ovat hänen mukaansa urkujen liturgisia tehtäviä. Hän korostaa myös, että urkujen julkisivun tulisi sopeutua kirkkorakennuksen arkkitehtuuriin ja että urkuja saisi tilata vain parhailta ja kokeneimmilta urkujenrakentajilta!

Urkuhistorian näkökulmasta Arnolt Schlickin kannanotot voi nähdä sekä tietyn pillistörakenteen ja vastakkainasettelun (HW/RP/Ped) että itsenäisten äänikertojen ja äänikertaryhmien aseman vakiinnuttajana Keski-Euroopassa. Liste- ja jousilaatikot tulevat 1500-luvun kuluessa pian kaikkien urkujenrakentajien ulottuville ja tämä aika merkitseekin urkujen sointimahdollisuuksien jatkuvaa kasvua kun yhä uusia sointivärejä tuottavia huuli- ja kieliäänikertoja aletaan sijoittaa principalien aikaisemmin täysin hallitsemiin pillistöihin. Itse asiassa vaihtelumahdollisuudet ovat nyt teoriassa lähes rajattomat. Yhdistyneenä paikallisiin traditioihin ja musiikin asettamiin vaatimuksiin ne loivat edellytykset renessanssin ja barokin urkutyypeille.

5. 1500-luvun rekisteröintiohjeita

Urkujen sointimahdollisuuksien lisääntyminen teki myös rekisteröintitaidon osaksi urkujensoittoa. Kautta urkutaiteen historian voi kuitenkin havaita, että yksityiskohtaiset rekisteröintiohjeet ovat erittäin harvinaisia. Syyt ovat ilmeiset: jo 1500-luvulla useimmat urut olivat tilaajien ja rakentajan yksilöllisten vaatimusten ja mieltymysten yhdistelmä. Kun urkujen koko, dispositio ja käyttötarkoitus - akustisista olosuhteista puhumattakaan - vaihtelivat, ei mitään yleispäteviä rekisteröintiohjeita päässyt synty-mään. 1500-luvun uruilla tavoitellun sointimaailman ymmärtämisen kannalta on kuitenkin onneksi, että mutamia yksityisiä instrumentteja varten syystä tai toisesta laadittuja rekisteröintiohjeita on säilynyt. Huomattakoon, että nämä soittimet eivät aina suinkaan edusta mitään aikakauden tyyppidispositiota. Näinollen seuraavassa esitettävät autenttiset rekisteröintiohjeet olisi aina nähtävä käytettävissä olevan disposition valossa.

BORDEAUX, St.Michel (WILLIAMS 1980,s.78)
L.Gaudet, 1510

Rekisteröintiohjeita:

1 Principal	16	Grand jeu: 2,...,9
2 "	8	Jeu de papegay: 1,2
3 "	4	Les cornes: 1,5,6
4 "	2 2/3	Jeu de grans cornaiez: 1,5,6,9
5 "	2	La fleuste: 1
6 "	1 1/3	Les cimbales: 1,2,6,9
7 "	1	Les chantres: 1,8 (tai 1,2,8)
8 Huilu	8	Les flutes d'Alement: 3,8
9 "	4	La petite cimbale: 1,6
		Les gros cornetz: 1,2,5,6
		Le grand jeu doulx: 1,2,3,8,9

(Dispositio rekonstruoitu)

WORMS, St.Andreas (WILLIAMS 1966,s.62)
1510

Rekisteröintiohjeita:

MANUAL		Yksinään käytettäviä ääniker-
Hohlflöte	8	toja:
Prinzipal	4	Hfl 8, Pr 4,2, Hfl 4 (jalkiossa
Hohlflöte	4	Pr 8)
Oktave	2	Hyviä yhdistelmiä:
Quinte	1 1/3	Pr + Okt (tremolon tai ilman)
Mixtur		Pr + Hfl + joskus Q - hyvä
Zimbel		yhdistelmä tremolon kanssa
Rauschwerk	8 (Regal)	Pr + Hfl
		Hfl 8 + 4 + Q - paras yhdistelmä
		tremolon kanssa
PEDAL		Hfl 8 + 4, jalkiossa Pr 8+4
Principal	8	Zink tai Cornett-imitaatio:
Oktave	4	Rauschwerk + Hfl 8 + Q
Posaune	16	
Mixtur		

Krummhorn- imitaatio: Rauschwerk + Hohlflöte 8

Zimbel paras kahden Hohlflöten kanssa

Mixturit manuaalissa ja jalkiossa vain zum gantzen Werk (pleno)

Rumpu vain C-duurissa olevissa kappaleissa

Tremulant: ei käytetä rauschwerkin kanssa

Posaune ja rauschwerk-äänikertoja ei voimakkaasta ilmanpaineesta johtuen saa käyttää yksinään

Pleno todennäköisesti käsitti äänikerrat Pr, Okt, Mixt, Zmb

TRIER, Katedraali (WILLIAMS 1980,s.80)
P.Breisiger, 1537

HAUPTWERK (FF-a", 50) RÜCKPOSITIV (F-a", 38) PEDAL (F-b, 16)

Quintadena	8	Quintadena	8	Quintadena	16 (HW)
Nachthorn	8(cornet)	Prinzipal	4	Prinzipal	16 (HW)
Prinzipal	4	Querpfeife	4	Flöte	2
Hohlpfeife	4	Hohlpfeife	4	Posaune	8
Mixtur		Flöte	2	Mixtur (HW)	
Zimbel		Oktave	1	Zimbel (HW)	
Zink	8(h-)	Scharfe Zimbel			
		Rauschwerk	4 (Schalmei)	Rumpu	

Rekisteröintiohjeita:

Principael: Prinzipal, Quintadena, Mixtur, Zimbel
 Hohlpfeife und Zimbel: Qd, Hpf, Zmb, jalkiossa Qd, Pr, Hpf
 Quintaden, Zimbel ja Flötenbass: Qd, Zmb, jalkiossa Fl.2
 Kaksi sormiota ja jalkio:
 1) Qd, Pr, Hpf, Zmb, pos. ripieno ja jalkiossa Pr, Hpf
 2) Qd, Nh, positiivissa Qd, Rw, jalkiossa Qd, Pr, Pos.

Rekisteröintiohjeiden tarkempi kommentointi kuuluu toiseen yhteyteen, mutta kaksi seikkaa kannattaa panna merkille. Ensinnäkin, rekisteröinneissä käytetty äänikertamäärä on yleensä hyvin pieni. Toiseksi, huomiota kiinnittää pyrkimys värikyyteen: aukollisia yhdistelmiä, kieliäänikertojen ja hyvin korkeiden äänikertojen yhdistelmiä, tremolon käyttöä, puhallussoitinimitaatioita, mielikuvituksekkaita rekisteröintien nimityksiä...

6. 1500-luvun alueellisia urkutyyppejä

1500-luku merkitsee tärkeimpien alueellisten urkutyyppeiden kehitys-suuntien vakiintumista. Eräät myöhemmän urkuhistorian kannalta tärkeät alueet kuten esim. Pohjois-Saksa, Ranska ja Espanja ovat vielä vuosisadan alussa vailla "omia" urkutyyppejä, jotka alkavat hahmottua vasta 1500-luvun loppupuolella. Vuosisadan keskivaiheilla merkittävimmät urkutyyppit löytyvät Alankomaista, Italiasta ja Etelä-Saksasta.

Pillistö rakenteen osalta suuret linjat olivat jo näkyvissä 1400-luvun puolella. Toisaalla alankomaisten urkujen monipillistöinen rakenne kapeine koskettimistoineen, toisaalla italialaisten urkujen yksi ainoa, äänialaltaan hyvin laaja pillistö kauttaaltaan erillisine äänikertoineen.

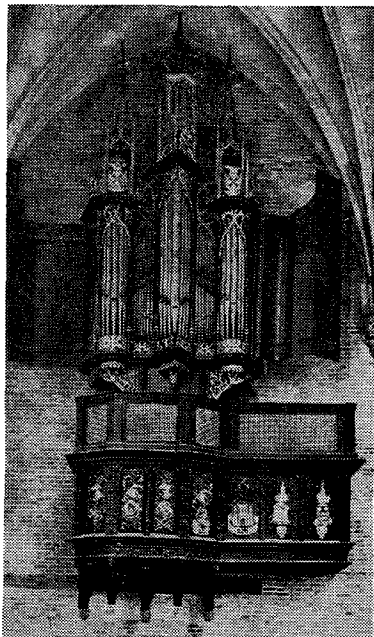
1500-luvulla ei Alankomaissakaan välttämättä aina rakennettu urkuja kontrastoivien pillistöjen varaan. Seuraava esimerkki kuvaa hyvin uusien äänikertojen sulautumista perinteelliseen materiaaliin.

ALKMAAR, St.Laurents (l.Grote Kerk), kuoriurut (WILLIAMS 1966,s.31)
 Johann von Koblenz (Jan van Covelen), 1511

MANUAL F-a"

Prinzipal	8	Holpipp	
Oktave	4	1. Rohrflöte	8
Mixtur		Flöte (avoin)	4
Scharf		Gemshorn	2

Urkujen ilmanantolaitteisto ei salli näiden kahden äänikertaryhmän samanaikaista käyttöä. Kolme huiluäänikertaa on sijoitettu omalle, pääilmalaatikon yläpuolella olevalle pillitukille.



Kuva 16. Alkmaarin kuoriurut vuodelta 1511.

Alkmaarin urkujen ideat yhdistettynä vanhaan monipillistöiseen urkutyyppiin tuottivat 1500-luvun alkuvuosikymmeninä ns. **Brabantin urut 1. renessanssin alankomaalaisen urkutyyppin**. Näissä uruissa laajat huuläänikerrat saivat kokonaan oman pillistön vanhan Blockwerkiä edustavan pääpillistön yläpuolella. Tämä **Oberwerk** sisälsi myös yhden tai useampia principal-äänikertoja sointikruunuineen ja kieliäänikertoja. Selkäpositiivin äänikerrat olivat myös kaikki erillisiä: silmiinpistävää on kieliäänikertojen runsaus. Myös pientä Brustwerkiä kokeiltiin, mutta se saavutti suurempaa suosiota vasta myöhemmin Saksan puolella.

Seuraavassa esitettävät urut olivat mm. J.P. Sweelinckin (1562-1621) käytössä.

AMSTERDAM, Oude Kerk (WILLIAMS 1980,s.81)
Hendrik & Hermann Niehoff ja Hans Suys, 1539-42

DAS PRINZIPAL		OBERWERK	
(todennäk. FGA-g"a")		(F-a",gis"?, 2 ilmalaatikkoa)	
Prinzipal	16	Prinzipal	8
Oktave	8+4	Holpijp	8
Mixtur		Offenflöte	4
Scharf		Quintadena	8 tai 4
		Gemshorn	2
		Sifflöte	1 tai 1 1/3
		Zimbel(?)	III
		Trompete	8
		Zinck (disk.)	8 (?)

RÜCKPOSITIV
(F-a",gis"?, 2 ilmal.)

Prinzipal	8		
Oktave	4		
Mixtur		PEDAL	
Scharf		FGA-c'	
Quintadena	8		
Holpijp	4	Nachthorn	2
Krummhorn (?)	8	Trompete	8
Regal	8	(Prinzipal-sormion	
Baarpijp(regal)	8	liitejalkiona F-d'	
Schalmei	4	rekisteröintimahdol-	
		lisuuksin)	

-kuusi paljetta

-ilmanpaine n. 90 mm.

-yhdistäjistä ei tietoa, mahdollisesti vain RP/OW

-tremolo todennäköisesti koko soittimelle yhteinen

-kaikki ilmalaatikot todennäköisesti jousilaatikoita

-HW:n koskettimisto OW:iin ja RP:iin nähden joko kvartin vasemmalle tai kvintin oikealle

-RP:n Pr 8, Okt 4, mixtur ja scharf "muodostavat Prinzipalin"

-MUUTOKSET 1544: "HW voimakkaammaksi", OW:n Quintadenan tilalle Nasard 2 2/3, RP:n tilalle Sifflöte 1 1/3

Dispositiossa kiinnittää huomiota alikvoottien puute, mutta muuten näiden urkujen kolme sormiopillistöä sisältävät rikkaan sointivärien kirjon: toisaalta kolme erillistä plenoa, toisaalta suuret mahdollisuudet erilaisiin soolo- ja säestysrekisteröinteihin, jotka olivat tarpeellisia suosituissa muunnelmasarjoissa. Jalkion kaksi itsenäistä äänikertaa ovat nekin lähinnä soolotarkoituksiin, mutta jalkiokoskettimisto toimii myös pääpillistön liitejalkiona.

Suurten alankomaisten kirkkojen urut oli usein rakennettu pelkääntään konserttitarkoituksia silmälläpitäen. Reformoitu kirkko ei sallinut urkujen laajempaa käyttöä jumalanpalvelusten yhteydessä ja niin urkujen rakentamisesta ja käytöstä vastasivat kaupungin viranomaiset. Eräillä paikkakunnilla, esim. Haarlemissa pidettiin jo 1500-luvun alussa päivittäisiä urkukonsertteja.

Alankomaalainen urkutyyppi tuli muodostumaan lähtökohdaksi pohjois-saksalaiselle urkutyyppille, aivan kuten Sweelinckin musiikki oli 1600-luvun alkupuolen saksalaisten urkusäveltäjien esikuvana.

Renessanssin italialaisen urkutyyppin karakteristiset piirteet olivat nähtävissä jo eräissä 1400-luvun soittimissa: yksi leveä koskettimisto, joka yleensä päättyi a":een ja alkoi kirkon koosta riippuen väliltä c - CC, korkeimpia kuoroja myöten erilliset principal-äänikerrat, joiden lisäksi muutamia huiluja ja fiffaro l. **voce umana**. Viimemainitulla tarkoitettiin yhdessä 8-jalkaisen principalin kanssa käytettävää vain diskanttipuolen käsittävää huuliäänikertaa joka virityksensä ansiosta sai aikaan hitaasti huojuvan soinnin. Kaikki äänikerrat olivat avonaisia metallipillejä ja muutamat primitiiviset jalkiokoskettimet toimivat alimpiin sormiokoskettimiin yhdistettynä liitejalkiona. Niillä on tuskin voinut soittaa muuta kuin pitkiä urkupistemäisiä säveliä. Italialaiset urut olivat aina 1700-luvulle asti hyvin pitkälle standardisoituneita. Pohjois-Itali-

assa vaikuttaneen merkittävän urkujenrakentajasuvun **Antegnatin** lukuisat soittimet vakiinnuttivat tämän urkutyyppiin, josta käytetään myös nimitystä **Brescian urkutyyppi**.

BRESCIA, S.Giuseppe (WILLIAMS 1980,s.83)
G.Antegnati, 1581

CCDDEEFFGGAA-g"a" (53 kosk.)

Principale	8 (jaettu)	-liitejalkio (alkuperäinen)
Ottava	4	ulottuvuus tuntematon)
Quintadecima (15)	2	-alunperin jousilaatikko
Decimanona(19)	1 1/3	-Pr.8 jaettu diskantti-
Vigesimaseconda (22)	1	ja bassopuoleen
Vigesimasesta (26)	2/3	-viritetty n. puoli sävel-
Vigesimanona (26)	1/2	askelta nykyistä korkeamm.
Trigesimaterza (33)	1/3	-ilmanpaine n. 42 mm
Trigesimasesta (36)	1/4	-vain avonaisia metalli-
Flauto in ottava	4	pillejä
Flauto in duodesima	2 2/3	-ahtaat mensuurit
Flauto in quintadecima	2	-korkeimmat kuorot kertaa-
Fiffaro	8 (disk.)	vat (cis tai fis)

Huom! Jalkamäärät C:n kohdalla, bassolaajennus huomioiden jalkamäärät kaksinkertaiset (CC=kontra-C, DD=kontra-D, jne.)

Italialaisten urkujen kaikkien principal-äänikertojen yhdistelmää kutsutaan **ripienoksi**. Vaikka sen kuorot ovatkin erillisiä, on ripienon yläpään osalta kuitenkin kysymyksessä kertaava sointikruunu. Mikään erillisistä äänikerroista ei nimittäin yleensä kohonnut korkeammalle kuin 2-jalkainen äänikerta. Kertauspisteet olivat fis tai cis ja kuta korkeampi äänikerta sitä useampia kertauspisteitä. Ripienon rakenteesta johtuen sen sointi on aina hillitty. Italialaisten urkujen sointia luonnehditaan yleensä adjektiivilla "laulava" ja pehmeän intensiivinen (verrattuna pohjoisempiin soittimiin).

Sointikuvaan olivat osaltaan vaikuttamassa matala ilmanpaine ja varsinaisen urkukaapin puute. Urut oli rakennettu väljästi ja niillä saattoi pylväiden väliin sijoitettuna olla kaksi fasadia (ks.kuva seur.sivulla). Suurimmissa kirkoissa saattoi olla jopa kahdet urut kuorin molemmiin puolin ("evankeliumi- ja epistolaurut").

Italialaisen urkumusiikin piirissä kehittyi jo varhain vakiintunut rekisteröintikäytäntö, joka perustui lähes stereotyyppisiin urkuihin.

Rekisteröintiohjeita Constanzo Antegnatin teoksesta **L'Arte Organica**, Brescia 1608 (käännös WILLIAMS 1966 s.214-218):

-äänikertayhdistelmiä "soolokäyttöön":

Pr 16 + O 8 + Fl 8

Pr 16 + Fl 8

O 8 + Fl 8 ; hyvä nopeita kuvioita varten ja ranskalaisissa canzoneissa (canzone alla francese)

Pr 8 (16) + Fl 2 2/3 (5 1/3); canzoneja varten

O 8 + Fl 8 + Tremolante ; ei hyvä nopeissa kuvioissa

Pr 16 (disk.) + Fl 8 oikeassa kädessä, Fl 8 vasemmassa, jalkio mukana; hyvä duettoja + urkupistettä varten

Pr 16 + Fl 4 ; hyvä nopeita kuvioita varten



Kuva 17. Brescian Antegnati-urut vuodelta 1581.

-Fiffaro (t. Piffaro) principalen kanssa hitaassa musiikissa niin pehmeästi ja legato kuin mahdollista (legato più che si può)

-ohjeita ripienoa varten:

16 + 8 + 4 + 2 $\frac{2}{3}$ + 2 + 1 $\frac{1}{3}$ + 1 + $\frac{2}{3}$

16 + 8 + Fl 8 + 1 + $\frac{2}{3}$ (mezzo ripieno)

8 + 4 + Fl 4

8 + Fl 4 ; "motetteja varten" (motettien urkusovituksia varten)

8 + Fl 4 + Tremolante; hitaita kappaleita varten

4 + Fl 4 + Tremolante tai Fl 4 + Tremolante; hitaissa kappaleissa

Mezzo ripienot 8-jalkaisia urkuja varten:

8 + 4 + Fl 4 (+ 1 + $\frac{2}{3}$) tai 8 + Fl 4 tai 8 + 4 + Fl 2 $\frac{2}{3}$

4 + Fl 4 ; hyvä canzoneja varten kuten myös mezzo ripienoyhd:t myös hyvä nopeita kuviointeja (così diminuite) varten

Pr 8 ja Fl 4 voi käyttää yksinään

Jaetut äänikerrat dialogeja varten (per far dialoghi)

-ripienoa käytettävä intonaatioissa ja messun lopussa (Deo gratias) sekä jalkiolla varustetuissa kappaleissa

-huilut soolokäyttöön (da concerto) tai "kornettiefekteihin" (concerti di cornetti) 2 + 2 $\frac{2}{3}$

Arnolt Schlickin hahmotteleman urkutyyppin vaikutus näkyy selvästi saksaa puhuvan alueen eteläosassa koko 1500-luvun ajan. Dominoiva pääpillistö ja pienehkö positiivi, joka usein mensuureja myöten on pääpillistön (oktaavia korkeampi) pienennetty versio sekä vaatimaton jalkiopilististö ovat tämän urkutyyppin tunnusmerkkejä. Äskettäin restauroidut Innsbruckin Hofkirchen urut lienevät yksi autenttisimmista soivista dokumenteista, mitä urkuhistoria tuntee.

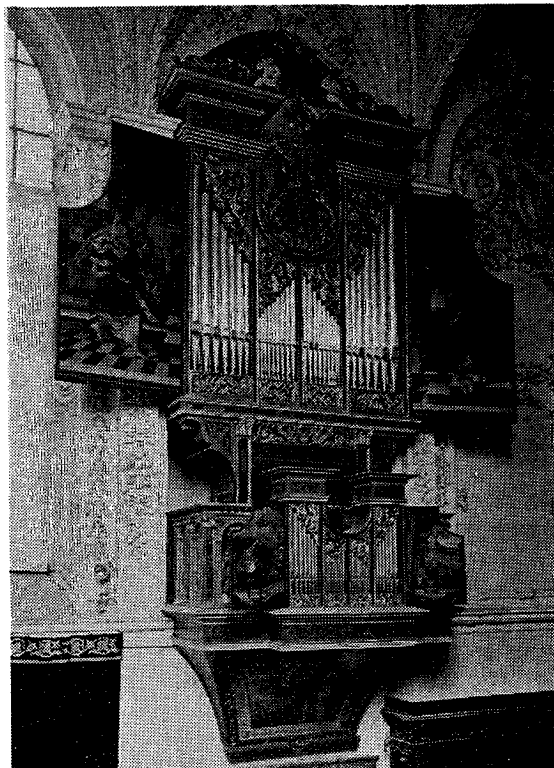
INNSBRUCK, Hofkirche (WILLIAMS 1980,s.82)
G.Ebert, 1555-61 (restaurointi J.Ahrend 1970)

HAUPTWERK (CDEFGA-g"a")	RÜCKPOSITIV (FGA-g"a")	PEDAL (CDEFGA-b)
Prinzipal 8	Prinzipal 4	omat venttiilit
Gedackt 8	Gedackt 4	HW:n ilmalaatikolla?
Oktave 4	Mixtur III-V	
Quinte 2 2/3	Hörnlein II	
Superoktave 2	Zimbel II	
Hörnlein II		
Hintersatz V-X	- 7-8 paljetta	
Zimbel II	- a' = 445 Hz	
Trompete 8	- ilmanpaine 90 mm	
Regal 8	- keskisävelviritys	
	- riippuva koneisto	

- RP:n venttiilit pääurkujen alaosassa (äänikanavat penkin ali)
- Regal sijoitettu omalle ilmalaatikoilleen Brustwerkiksi
- yhteinen tremolo koko soittimelle
- julkisivupillit tinaa 76,7 % , muut pillit tinaa 57,8 %

Tälle alueelle on tyypillinen dispositioissa näkyvä Hörnlein-äänikerta, joka on terassin sisältävä kertaava kuoroäänikerta soolotar-koituksiin. Muualla on vastaavasta äänikerrasta käytetty nimityksiä Cornet tai Sesquialtera. Näiden urkujen ääni, joka on tallennettu lukuisissa levytyksissä, on kauttaaltaan hyvin voimakas. Se johtuu paitsi äänityksestä myös urkukaapista, joka muodostaa hyvin tiiviisti (fasadia lukuunottamatta) suljetun tilan ja jonka syvyys on pienin mahdollinen. Karakteristista näiden urkujen äänikerroille on sointiväri ja äänenvoimakkuuden muuttuminen bassosta diskanttiin mentäessä. Tämän ansiosta esim. polyfonisen kudoksen eri äänialueilla liikkuvat stemmat erottuvat harvinaisen selvästi. Myös sopraanolinja piirtyy tarvittaessa lähes soolonomaisena säestyssointuja vastaan vaikka soitettaisiinkin vain yhdellä manuaalilla.

1500-luvun loppupuolella rakennettiin merkittäviä urkuja muuallakin kuin edellä kuvatulla Alankomaiden, Etelä-Saksan ja Italian muodostamalla akselilla. Urkujenrakentajat matkustelivat yhä laajemmalti vieden ja tuoden sekä ideoita että kokonaisia urkuja Euroopan laidasta laitaan. Eräitä selviä vaikutussuuntia voi panna merkille tässä kansainvälistyvässä kehityksessä. Alankomainen urkutyyppi ja alankomaalaiset rakentajat loivat perustan Pohjois-Saksan urkutai-teelle ja - ehkä yllättävästi - myös Espanjan erikoislaatuisele urkukulttuurille. Näiden yhteyksien takana ovat usein valtiolliset



Kuva 18. Innsbruckin Hofkirchen Ebert-urut vuodelta 1555-1561.

tai kauppayhteydet, eivät niinkään esim. kirkkokuntien vaikutus. Alankomaat kuuluivat 1500-luvulla Espanjan hallitsemaan suureen valtiomuodostelmaan, mikä selittää tämän muuten epätodennäköisen yhteyden. Urkujenrakennuksen voimakkaan nousun taustalla Pohjois-Saksassa olivat paitsi uuden luterilaisen kirkon suopeus myös hansakulttuurin luomat meriyhteydet ja vankka taloudellinen perusta. Vakiintunut italialainen urkutyyppejä säteili vaikutustaan Välimeren rannikolla Espanjaan ja Etelä-Ranskaan. Pohjoisesta tuleva alankomaalainen tyyli oli kuitenkin tärkeämpi sekä barokin ranskalaisen että espanjalaisen urkutyypin muotoutumisessa.

Kaikkein monivivahteisimman alueen muodostivat kuitenkin Euroopan itäisemmät osat, Puola, Keski-Saksa, Böömi ja Itävalta. Täällä kohetasivat eri suunnilta tulevat vaikutteet ja monet jo 1500-luvun puolessavälissä rakennetut urut olivat erityisesti Böömissä paljon "kehittyneempiä" kuin edellä kuvatut renessanssin kolme perustyyppiä. Urkujen koko kasvaa entisestään, äänikertavalikoima rikastuu kieliäänikertojen ja eri sointivärejä edustavien huuliäänikertojen (erityisesti alikvoottien) osalta ja määrättyillä alueilla saa jalkiopillistö yhä suuremman merkityksen. Aiemmin ehkä pelkkänä liitejalkiona toiminutta koskettimistoa vastaa erityisesti saksalaisella alueella jo 1500-luvun lopulla yhä täydellisemmäksi kehittyvä itsenäinen pillistö.

Kaikkien näiden eri suunnilta tulleiden ja usein päällekkäistenkin vaikutteiden ja niistä hahmottuvien kehityslinjojen kuvaaminen sivuutetaan tässä yhteydessä. Myöhemmin, 1600-luvun vakiintuneiden kansallisten urkutyyppien kohdalla luodaan lyhyt katsaus myös kunkin alueen varhaisempaan historiaan, mikä täydentää kuvan Euroopan 1500-luvun urkumaisemasta.

II URKUMUSIIKKI ENNEN VUOTTA 1600

1. Keskiajan urkumusiikki

Ensimmäiset muistiinmerkityt urkusävellykset ovat 1300-luvun alkupuolelta. Sitä vanhempi urkumusiikki on lähes yksinomaan arvailujen varassa. Todennäköisiä johtopäätöksiä on kuitenkin mahdollista tehdä lähtökohtana toisaalta musiikin historia yleensä, toisaalta instrumentin kehitys. Kaikki tietomme uruista 1000-luvun molemmin puolin viittaavat siihen, että uruilla soitettu musiikki on ollut hidasta ja yksinkertaista - ja mitä todennäköisimmin useimmiten yksiaänistä. Vetokosketinmekanismi edellytti soittajan aktiivista kädenliikettä sekä sävelen saattamiseksi soimaan että vaientamiseksi (ks. kuvat 6 ja 7). Toistaiseksi ratkaisematon kysymys on, liittyvätkö polyfonisen musiikin varhaismuodot (ns. organum-sävellykset) ja urut (organum) muutenkin kuin vain nimensä puolesta toisiinsa. Urkuteknologia sinänsä ei tunnu tukevan tätä ajatusta, mutta mielenkiintoisen poikkeuksen muodostavat ne muutamat keskiajan lähteet, jotka kertovat urkuja soitetun kahden soittajan voimin (vrt. Winchesterin urut, s.11). Hyvin alkeellisillakin uruilla olisi näin ainakin periaatteessa ollut mahdollista soittaa kvinteistä ja kvarteista rakentuvia varhaisimpia rinnakkaisorganumeja.

800-luvulta eteenpäin on polyfonian kehityslinjat dokumentoitu: käytettävien intervallien määrä kasvaa ja toinen äänistä alkaa liikkuu vapaasti melismoiden. Ei ole mahdoton ajatus, että urkujen kehitys omalla tavallaan heijastelee näitä musiikin lisääntyviä vaatimuksia. Viimeistään 1200-luvulla urkujen soittokoneisto nimitetään tekee mahdolliseksi kuviosoiton (ks. kuva 8). Urkuja on hyvinkin saatettu käyttää jo varhain paitsi polyfonisten vokaalisävellysten pitkien tenoriäänien tukena myös soittamaan liikkuvampaa yläääntä, jota 1000-luvulle asti kutsuttiinkin nimellä vox organalis (1200-luvulla vakiintuivat nimitykset discantus ja duplum). Joka tapauksessa vanhimmat tunnetut urkusävellykset edellyttivät soittajalta kummankin tehtävän yhtäaikaista suorittamista ja jo kauan ennen niiden ilmestymistä "on täytynyt olla olemassa merkittävä urkusävellystraditio ja pitkälle kehittynyt kaksiaäninen urkujensoitotekniikka" (APEL 1972, s.23).

Englannissa sijaitsevasta **Robertsbridgen** luostarista löydetty käsikirjoituskokoelma, codex, sisältää muutamia sivuja nuottitekstiä: Nämä kuusi osittain mensuraalinotaatiolla, osittain kirjainmerkein kirjoitettua teosta, joiden arvellaan olevan peräisin Ranskasta, ovat vanhinta tunnettua urkumusiikkia - käsikirjoitus on ajoitettu n. vuoteen 1320. Kolme ensimmäistä sävellystä (joista yksi epätäydellinen) edustavat tanssimusiikkia peräisin olevaa ns. estampie-muotoa, jonomaista sävellystä, jossa kahteen kertaan käsitellyt säkeet (punctus) sisältävät erilaiset lopukkeet (overt- ja clos-kadenssit, nykyaikaisittain "1- ja 2-maalit"). Nämä lopukkeet saattavat olla eri punctuksissa yhteisiä. Myös itse säkeiden materiaali saattaa olla pitkälle yhteistä, kuten esim. 1. osoittaa. Tämä tekee näistä pitkistä sävellyksistä, joiden käyttötarkoitusta ei tunneta, loputtoman tuntuisia. Seuraavassa sävellyksessä kiinnittää huomiota pitäytyminen rinnakkaiskvintteihin, jo omana aikanaan varsin arkaainen piirre.

The image shows three staves of handwritten musical notation. The first staff is labeled 'Primus punctus' and contains a piece of music with a treble clef and a bass clef. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A section is marked 'A'. The second staff is labeled 'B' and contains a piece of music with a treble clef and a bass clef. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A section is marked 'overt'. The third staff is labeled 'Secundus punctus' and contains a piece of music with a treble clef and a bass clef. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A section is marked 'Tertius punctus'. The piece ends with 'johannista' and 'iel'.

Esim. 1. Toinen estampie Robertsbridge-codexista

Paremmiin ajan todennäköistä kosketinsoitintyyliä edustanee seuraava katkelma ensimmäisen estampien lopusta oikean käden kuvioineen ja vasemman rauhallisesti liikkuvine vastäänineen.



Esim.2. Katkelma Robertsbridge-Codexin ensimmäisestä estampiestä.

Intabulaatio tarkoittaa vokaalisävellyksen sovittamista kosketinsoittimelle. Alkuperäinen yksinkertainen nuottikuva saa tällöin usein idiomaattisia klaveristisia piirteitä: nopeampaa ja rikkaampaa kuviointia, polyfoniasta luopumista, soitujen ohentamista tai täydentämistä ihmiskäden mahdollisuuksia ajatellen. Tämä kautta kosketinsoitinmusiikin historian elänyt musiikin tuottamisen muoto esiintyy jo pitkälle kehittyneenä Robertsbridge-codexin kolmessa motettisovituksessa. Seuraavassa esimerkissä alku motetista Adesto ja sen kosketinsoitinsoitus, intabulaatio.

Intabulaatio

Ad- ce- ltoi fir- missi- ne piden te

Adesto... Firmissime... rit.

Allaluna Benedictus

Esim. 3. Intabulaatio ja sen lähtökohta Robertsbridge-Codexista.

1300-luvun kosketinsoitinmusiikin kuvaa täydentävät Italiassa säilyneen ns. Faenza-codexin vanhimmat sävellykset. Suurin osa niistä on 1300-luvun vokaalisävellysten intabulaatioita, jotka on kopioitu tähän käsikirjoituskokoelmaan 1410-luvulla. Edustettuina ovat mm. Francesco Landini, Guillaume de Machaut ja Jacopo da Bologna, joiden balladit ja madrigaalit ovat saaneet kauttaaltaan kaksiaä-nisen asun. Ylä-ääni kuvioi paikka paikoin hyvinkin vapaasti alkupe- räistä ääntä ja tenori (vasen käsi) liikkuu pitemmin nuottiarvoin.

1400-luvun alkupuolella kirjoitettuun käsikirjoitukseen oli jäänyt lukuisia tyhjiä sivuja, jotka saivat palvella nuottipaperina 1470-lu- vulla tehdyille lisäyksille. Tämä lienee pelastanut kokoelman jälkimaailmalle - onneksi, sillä Faenza-codex sisältää vanhimmat tunnetut liturgiset urkusävellykset: messunosia (Kyrie, Gloria) esitettäväksi *alternatim* (vuorotellen) gregoriaanisen laulun kans-

Balladi

Intabulatio

Esim. 4. Guillaume de Machaut'n (n.1300-77) balladi De tout fleurs ja sen intabulatio Faenza-Codexista.

sa. Urkuosuuksissa vasen käsi soittaa gregoriaanisen messusävelmän, sävellyksen annetun lähtökohdan 1. cantus firmuksen, pitkinä nuot-tiarvoina ja oikea käsi kuvioi vapaasti.

Esim. 5. Urkumessin Kyrie-osa Faenza-Codexista

Tämä yksinkertainen, kuvioimaton tapa käsitellä cantus firmusta ns. cantus planuksena (planus, tasainen, sileä) on säilynyt urkumusiikkiin yhtenä käytetyimmistä cantus-firmus -sävellystekniikoista meidän päiviimme asti. Seuraava kaavio esittää, miten urut ja gregoriaaninen laulu vuorottelivat näitä messunosia esitettäessä:

KYRIE		GLORIA	
Urut	Laulu	Urut	Laulu
1. Kyrie I	2. Kyrie II		1. Gloria in excelsis
3. Kyrie III	4. Christe I	2. Et in terra	3. Laudamus te
5. Christe II	6. Christe III	4. Benedicimus	5. Adoramus te...
7. Kyrie IV	8. Kyrie V	16. Tu solus	17. Cum Sancto Spiritu
9. Kyrie Vi		18. In Gloria Dei Patris	
		19. Amen	

Intabulaatioiden ja messunosien lisäksi Faenza-Codex sisältää eräitä todennäköisesti tanssimusiikiksi tarkoitettuja kosketinsoitin-sävellyksiä, jotka rakentuvat samaan tapaan kuin muutkin kokoelman teokset: liikkuvaa oikeata kättä vastassa vasemman käden pitkät nuotit.

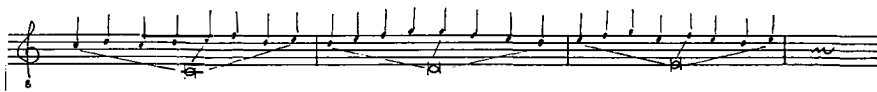
2. 1400-luvun urkumusiikki

Urkumusiikin vanhimmat lähteet 1300-luvulta ikäänkuin putkahtivat esiin historian hämärästä ja vaipuivat sinne saman tien takaisin. Emme nimittäin tiedä, minkälaista urkumusiikkia näillä alueilla (Italia, Ranska, Englanti) ennen näitä sävellyksiä tai välittömästi niiden jälkeen soitettiin. Tämä ei tietenkään tarkoita, etteikö kehitys olisi ollut hyvinkin jatkuvaa: dokumentteja ei vain ole. - Tässä yhteydessä on syytä muistuttaa myös siitä, että 1700-luvulle asti suurin osa urkumusiikista on todennäköisimmin ollut improvisoitua käyttömusiikkia.

1400-luvun urkumusiikkia tunnetaan yksinomaan saksalaisten lähteiden perusteella. Niistä voidaan jo hahmottaa selviä kehityslinjoja ja jopa vetää esiin säveltäjäpersoonallisuuksiakin.

Noin vuosilta 1425-1450 on säilynyt eri puolilta Saksaa peräisin olevia dokumentteja sävellyksen "oppijaksoista". Kysymyksessä ovat useimmiten yksinkertaiset esimerkit siitä, miten tietty sävellystekninen ongelma ratkaistaan.

Urkusävellyksen teoreetikot kesittyivät lähinnä kahteen ongelmaan; toisaalta vastaäänen sommittelemiseen annetulle tenoriäänelle, joka useimmiten oli yksinkertainen nouseva tai laskeva sävelkulku tai urkupiste, toisaalta kahden sävelen välisen intervallin täyttämiseen sävelkuviolla. Seuraavassa esimerkissä on käsittelyn kohteena nouseva (ascensus) kolmen sävelen aihe (c,d,e). Vastaäänen kuviot on nekin luokiteltu nouseviin (ascendantes), laskeviin (descendentes) ja kierteviin (indifferentes). 1., 5. ja 8. nuotin olisi oltava konsonanssissa tenorin kanssa (APEL 1972, s.45):



Esim. 6. Kontrapunkti- ja kuvioesimerkki 1400-luvun alkupuolelta

Esimerkkejä tietyn intervallin täyttämisestä tarjoaa eräs toinen 1400-luvun alkupuolen saksalainen lähde (käsiteltävä intervalli merkitty kirjaimin).

Sequitur capitulum la re ut d



Esim. 7. Kuvioehdotuksia kirjaimilla merkityn intervallin täyttämistä varten 1400-luvun alkupuolelta.

Näiden opetussävellysten välittömmimpiä sovellutuksia ovat 1400-luvun alkupuolen liturgiset sävellykset, irralliset messunosat, jotka Faenza-codexin tapaan rakentuvat cantus planuksena etenevälle gregoriaaniselle sävelmälle ja sen yläpuoliselle vapaalle vastaäänelle. Kuvioinniltaan viimeainitut ovat kuitenkin paljon yksinkermaisempia ja karumpia kuin varhaisimmat italialaiset sävellykset.

Saman voi todeta maallisiin sävelmiin perustuvista sävellyksistä, jotka käyttävät säännönmukaisesti kaksiaäänistä edelläkuvattua kirjotustapaa. On kuitenkin esimerkkejä myös kolmiaäänisistä sävellyksistä; tällöin kaksi alinta liikkuvat pitkin nuottiarvoon ja ylin kuvioi. Mm. näihin teoksiin liittyvät varhaisimmat todennäköiset viitteet jalkion käytöstä, mahdollisesti jopa kaksoisjalkiona.

Ehkä mielenkiintoisin sävellyslaji 1400-luvun alkupuolen saksalaisissa dokumenteissa on **preludi (praeludium, praeambulum)**, annetusta teemasta vapaa sävellys, jossa säveltäjä saattoi esteettä antautua mielikuvituksensa ja soittimen mahdollisuuksien viettäväksi. Adam Ileborghin tabulatuurissa vuodelta 1448 on viisi Praeambulunia, jotka säveltäjän lyhyen esipuheen perusteella edustavat jotain aivan uutta sävellystapaa. Paitsi että preludit ovat vapaita cantus firmuksesta, ne ovat vapaita myös kaikesta rytmisestä säännönmukaisuudesta ja saavat näin hyvin ekspressiivisen ilmeen. Lähtökohta on kuitenkin sama kuin muunkin ajan urkumusiikin: liikkuva ylä-ääni ja rauhallisesti liikkuva basso, joka saattaa olla myös urkupisteenä soiva kvintti tai terssi. Näissä sävellyksissä esiintyy merkintöjä **manualiter** (sormiolla soitettava) ja **pedale seu manuale** (jalkiolla tai sormiolla).



Esim.8. Adam Ileborghin Praeambulum 1400-luvun puolesta välistä.

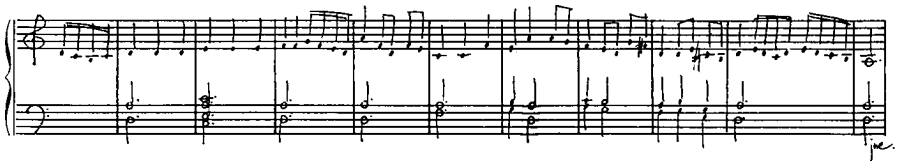
Suuraa jatkoa 1400-luvun alkupuolen sävellysoppimateriaalille on **Conrad Paumannin** (n. 1415-1473) teos **Fundamentum organisandi** (Urkujensoiton perusteet) vuodelta 1452. Siinä annetaan esimerkkejä vastaäänen muodostamisesta paitsi yksinkertaisille nouseville tai laskeville sävelkuluille myös eri intervalleista rakentuville sekvensseille sekä urkupisteille. Aivan uutena piirteenä Paumannin esimerkeissä on se, että annettua tenoriaäntä aletaan paikka paikoin myös varovasti kuvioda. Tämä yleensä merkitsee samalla vastaäänen kuvioinnin rauhoittumista näissä kohdissa.



Esim. 9. Conrad Paumannin esimerkki kvintein nousevan sävelkulun kuvioimisesta ja vastaäänen muodostamisesta sille.

Paumannin Fundamentumiin liittyy myös sovituksia kolmiäänisistä vokaaliteoksista. Niiden tenori otetaan sellaisenaan cantus firmukseksi ja sille sommitellaan vapaa vastaääni.

Cantus firmuksen käsittely saattaa sekin vapautua hyvinkin eloisaksi kuvioinniksi. Tällaiselle liikkuvalla tenoriäänelle Paumann sommittelee yleensä aikaisempia asteikkokulkuja rauhallisemmin liikkuvana melodisemman vastaäänen (vrt. esim.9.). Kun tähän vielä saatetaan liittää, kuten Paumann tekee eräässä laulusovituksessaan, tenorin mukana liikkuva (ja sen kanssa usein risteilevä) ääni, ns. kontratenori, saattaa näin syntyvä kolmiääninen satsi olla jo täyteläistä sointukudosta.



Esim. 10. C.Paumann: Mit ganzem Willen.

Conrad Paumann on urkuhistorian ensimmäinen suuri säveltäjänimi. Tämä sokea urkuri syntyi Nürnbergissä, toimi useissa hoveissa Saksassa ja Italiassa ja kuoli aikalaisten suuresti arvostamana Münchenissä. Fundamentum organisandi on laajaa oppilasjoukkoa silmälläpitäen kirjoitettu ja kaikesta päätellen oppi lankesi hyvään maahan. Jo 1470 kokosivat hänen oppilaansa ns. **Buxheimin urkukirjan (Buxheimer Orgelbuch)**, yli 250 sävellystä käsittävän monumentaalisen kokoelman. Siinä ovat edustettuina jo aikaisemmin 1400-luvulla esiintyneet sävellyslajit: opetussävellykset, laulusovitukset, liturgiset sävellykset ja vapaat preludit.

Buxheimin urkukirja sisältää fundamentum-osan, jonka merkittävin uusi anti liittyy kolmiäänisyyden vakiintumiseen, kuviointien rikastumiseen, discantuksen (ylä-äänen) liikkuvuuteen sekä puhtaasti homofonisiin ratkaisuihin. Seuraava esimerkki on suuntaa antava.



Esim. 11. Buxheimin urkukirjan esimerkki kvarteittain nousevan sävelkulun (ala- ja väliäänessä) kahden vastaäänen sommittelemisesta.

Kolmiäänisyys tulee myös laulusävellyksissä (cantus firmukseen perustuvissa alkuperäisissä sävellyksissä) yhä vallitsevammaksi. Vapaa kuvioitu ääni saattaa saada suorastaan virtuoosisia muotoja. Eräissä kolmiäänisissä sävellyksissä on selviä merkintöjä jalkion käytöstä alimman äänen soittamiseen.

Jalkion käytön vahvistaa sanallinen ohje: "On myös huomattava, että jos kontratenori on tenorin yläpuolella, on tenori soitettava jalkiolla. Mutta kun kontratenori on tenorin alapuolella, soittakaa tenori sormiolla ja kontratenori jalkiolla." Toisin sanoen, tenori ja kontratenori ovat tässä tapauksessa sointujen osia, milloin bassoja milloin väliääniä, eivätkä mitään polyfonisesti itsenäisiä ääniä.

Eräissä Buxheimin urkukirjan sävellyksissä on jo aivan selvää jäljittely- l. imitaatiotekniikan hyväksikäyttöä, mikä vielä 1400-luvulla on kosketinsoittomusiikissa, päinvastoin kuin vokaalimusiikissa, hyvin harvinaista.

Buxheimin urkukirjassa on lukuisia vokaaliteosten intabulaatioita. Ne perustuvat useimmiten ranskalaisiin chansoneihin (Binchois, Dufay). Niiden ylä-äänessä viljellään usein erittäin rikasta kuviointia, joka saattaa joskus ulottua myös alempiin ääniin.

Liturgiset sävellykset laajentavat urkuteokset käsittämään messun ordinarium-osien lisäksi myös osia propriumista, antifoneja, hymnejä ja Magnificat-sävellyksiä. Gregoriaaninen sävelmä on tenoriäänessä joko cantus planuksena tai kuvioituna ja se saattaa risteillä kontratenorin kanssa. Mikäli cantus firmusta kuvioidaan, ovat sen sävelet kuitenkin yleensä tahdin ensimmäisinä nuotteina.

Buxheimin urkukirjassa on myös 16 Praeambulum-nimistä vapaata sävellystä. Ne ovat tekstuuriltaan vaihtelevia sävellyksiä, esim. rytmisesti vapaita yksiaänisiä "juoksutuksia", jotka sointusarjat ajoittain katkaisevat (ks. seur.s.). Myös säännöllisemmin eteneviä, kuvioitua sointusarjaan perustuvia preludeja esiintyy. Näillä sävellyksillä muuten varsin konservatiivinen Buxheimin urkukirja viitoittaa tietä renessanssin ja barokin merkittäviin vapaisiin urkusävellysmuotoihin, intonaatioihin, toccatoihin ja preludeihin.



Esim.12. Praeambulum in G Buxheimin urkukirjasta.

3. 1500-luku - renessanssi kosketinsoitinmusiikkiin

Jos keskiajan maailmankuva oli eräällä tavalla "hämärä" ja staat-
 tinen, tuonpuoleisuutta korostava ja kirkon tiukasti monopolisoima,
 niin 1300-luvulta esiin nousut renessanssi kohdisti huomion ihmiseen
 ja hänen mahdollisuuksiinsa. Humanistit korostivat yksilön arvoa
 ja persoonallisuutta, tapahtumille ja ilmiöille etsittiin rationaa-
 lisia selityksiä taikauskon sijaan. Löytöretket laajensivat näköpii-
 riä ja syntyvä kapitalismi loi taloudelliset edellytykset kulttuurin
 kaikinpuoleiselle kukoistukselle. Sana renessanssi tarkoittaa uudel-
 leensyntymistä; konkreettisimmin tämä näkyi antiikin taiteen ja
 kirjallisuuden kohottamisessa esikuvaksi. Renessanssi vapautti erityi-
 sesti Italiassa ennennäkemättömät luovat voimat estottomaan työsken-
 telyyn, josta vaikuttavimpia dokumentteja ovat mm. Leonardo da Vincin
 (1452-1519) ja Michelangelon (1475-1564) työt. Uskonpuhdistus oli
 myös tyypillinen renessanssi-ilmiö ja mm. urkumusiikin kannalta
 lienee Lutherin musiikin harrastuksella ja -suosimisella ollut merki-
 tys, jota on vaikea yliarvioida.

Musiikin renessanssilla ymmärretään yleensä tyyliseikkoihin perus-
 tuen aikaa n. 1430-1600. Renessanssin taiteen ihanteet, muotojen
 kauneus ja tasapainoisuus ovat selvästi havaittavissa jo ns. toisen
 alankomaalaisen koulukunnan edustajien, mm. Johannes Ockeghem
 (1420/25-1496/97), tyylissä. 1400-luvun lopun säveltäjät, mm. Josquin
 des Prés (n.1440-1521) kehittivät erityisesti jäljittelytekniikkaa

yhä pitkälinjaisemman vokaalipolyfonian puitteissa. Tekstin ja musiikin välinen yhteys alkaa saada yhä raffinoituneempia muotoja, jotka ovat kuitenkin vielä etäällä barokin (1600-luvun) voimakkaasta ilmaisusta. 1500-luvun musiikin selkeyden ja ymmärrettävyyden ideaalit eivät voineet olla vaikuttamatta vähitellen myös kehittyvään urkumusiikkiin.

Jäljittelytekniikka löytääkin tiensä kosketinsoitinmusiikkiin 1500-luvun alkupuolella ja myötävaikuttaa uusien, idiomaattisten musiikin lajien, ricercarin, canzonan ja fantasian syntymiseen. Nämä merkitsevät sekä taiteellisesti että myöhemmän kehityksen, erityisesti fuugan kannalta 1500-luvun painavinta antia. Liturgisen musiikin jo pitkät kirkolliset perinteet eivät myöskään estä tätä musiikin aluetta kehittymästä kohti yhä monimutkaisempia ja puhuttelevampia muotoja, joille uusi luterilainen koraali on myöhemmin antava aivan uutta elinvoimaa. 1500-luvulla edetään myös vapaiden sävellysten puolella ensimmäisistä haparoivista yrityksistä suurisuuntaisiin toccatoihin, jotka seuraavalla vuosisadalla saavat vain uuden ilmaisu-sisällön, eivät niinkään ulkoasua.

Kun urkumusiikin historiankirjoitus joutui 1400-luvun kohdalla turvautumaan vain saksalaiseen lähteisiin, mikä ei varmaankaan vastaa todellisuutta, on kuva 1500-luvulla jo varsin kattava. Saksalaiset, italialaiset, englantilaiset ja espanjalaiset urkusäveltäjät muodostavat historiallisen panoraaman, jota kehittymässä olevat kansalliset urkutyypit entisestään tarkentavat. Vuosisadan alkupuolta dominoivat saksalaiselta alueelta (nyk. Etelä-Saksa ja Sveitsi) peräisin olevat säveltäjät, myöhemmin kehityksen painopiste siirtyy Italiaan, josta myös ensimmäiset painetut nuotit ovat peräisin 1500-luvun alusta. Joi-takin valkoisia läikkiä kartalla on: Ranskasta on säilynyt käytännöllisesti katsoen vain yksi sävellyskokoelma kosketinsoitinmusiikkia koko 1500-luvulta. Muualla sen sijaan on jo merkittäviä säveltäjä-persoonallisuuksia, joiden tyyli on selvästi tunnistettavissa, vaikka barokkiin verrattuna liikutaankin vielä varsin rajatun ilmaisuas-teikon ja tarkasti rajautuvien sävellyslajien ja -muotojen puitteissa.

Seuraavassa kaaviossa on tärkeimmät 1500-luvun säveltäjät ryhmitelty maittain syntymävuosien mukaiseen järjestykseen. Mukaan on otettu merkittävistäkin säveltäjistä vain ne, jotka tulevat myöhemmin käsiteltäviksi.

SAKSA	ENGLANTI	ITALIA	ESPANJA	RANSKA
A.Schlick (1450- 152?)				
P. Hofheimer (1459-1537)				
J.Buchner (1483-n.1540)	J.Redford (1480-1547)			
J.Kotter (1485-1541)				
L.Kleber (n.1490-1556)		M.A.Cavazzoni (n.1490-1560)		
F.Sicher (n.1490-1546)	T.Tallis (n.1505-85)		A.de Cabezón (n.1500-66)	
		A.Gabrielli (n.1515-86)		Attaignant (kokoelmat 1529-31)
	W.Blitheman (1520-91)	G.Cavazzoni (n.1520-77)		
		A.Padovano (1527-75)		
E.N.Ammerbach (n.1530-97)		C.Merulo (1533-1604)		
	W.Byrd (1543-1623)	G.Diruta (1527-1612)		
		V.Pellegrini (1560-n.1631)		

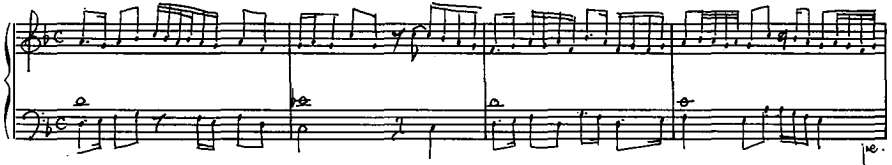
4. Saksalaisia urkusäveltäjiä

1400-luvun saksalaisista lähteistä käsin on mahdollista hahmotella 1500-luvulle johtavia kehityslinjoja ja tarkkailla uuden aikakauden merkkejä. Muilla alueillahan tämä ei ole mahdollista vanhemman materiaalin puutteessa. Paul Hofheimer (1459-1537) ja Arnolt Schlick (n.1450-n.152?) sekä seuraavaa sukupolvea edustanut Johannes Buchner (1483-1540) ovat säveltäjiä, jotka toiselta puolen ovat ikäänkuin kiinni Conrad Paumannin ja Buxheimin urkukirjan sävelmaailmassa, toiselta puolen ennakoivat omalla tavallaan niitä mahdollisuuksia, joita italialaiset muutamaa vuosikymmentä myöhemmin täysin mitoin käyttävät hyväkseen.

Paul Hofheimer oli maailmankuulu, ylimysten suosima ja keisari Maximilian I:n aateloima urkuri ja säveltäjä, joka vietti elämänsä eri ruhtinashoveissa nyk. Etelä-Saksan ja Itävallan alueella. Häneltä on säilynyt hyvin vähän teoksia, mm. vain kaksi liturgista urkusävellystä: viisi säettä käsittävä sävellys katolisesta hymnistä Salve Regina, joka on tarkoitettu esitettäväksi alternatim kuoron kanssa sekä niinikään gregoriaaniseen sävelmään perustuva Recordare virgo mater, johon liittyy toisena osana trooppi Ab hac familia.

Kolmiäänisen Salve virgon eri säkeissä on käytetty erilaisia cantus firmus -tekniikoita (jäljempänä cantus firmus = cf). Ensim-

mäisessä cf etenee tenoriäänessä cantus planuksena ääriänten poukkoillessa hieman päämäärättömästi, mutta kuitenkin omilla alueillaan pysyen.



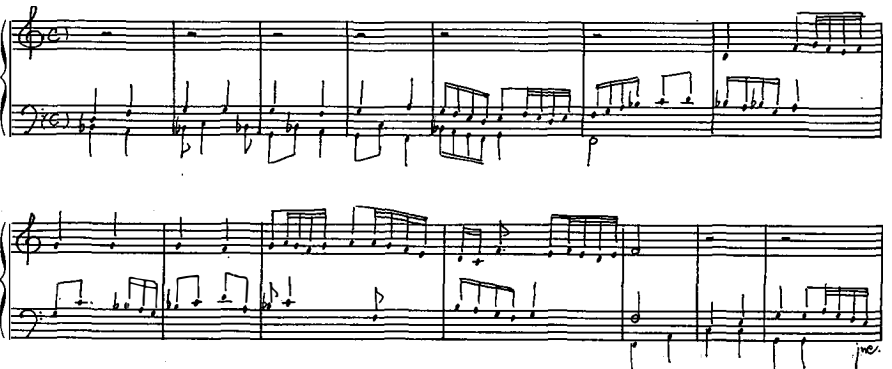
Esim.13. Paul Hofheimerin Salve reginan ensimmäinen säe.

Toinen säe Ad te clamamus tuo kuultavaksi koristellun cf:n ylä-äänessä ja edustaa siten jo tavallaan uudenaikaisempaa sävellystekniikkaa. Viimeisessä säkeessä on gregoriaanista melodiaa muutettu jo rytmisestikin ja koristelu tekee tasapainoisen ja tehokkaan vaikutuksen.



Esim.14. Paul Hofheimerin Salve reginan viimeinen säe. Yläpuolella alkuperäinen gregoriaaninen sävelmä.

Sävellyksessään Recordare Hofheimer ikäänkuin yhdistää yhden sävellyksen puitteissa eri tavat sijoittaa ja käsitellä cf:ta. Alkupuolisko, Recordare jakautuu neljään lyhyehköön taitteeseen, joissa cf. esiintyy vuorotellen ylä-äänessä, väliäänessä, alääänessä ja palaa lopussa ylä-ääneseen. Nuottiarvot ja käsittelytavat vaihtelevat taitteesta toiseen. Sävellyksen loppupuolisko Ab hac familia on mahdollisesti ensimmäinen urkuteos, jossa esiintyy vokaalimusiikista paräisin olevaa säkeittäistä imitointia, tosin vasta kahden äänen kesken kolmannen joko vaietessa tai kuvioidessa vapaasti.



Esim.15. Paul Hofheimerin Ab hac familia.

Arnolt Schlickin (ks.s.24) viisisäkeisessä *Salve Regina* -sävellyksessä on imitaatiotekniikkaa käytetty jo paljon kehittyneemmässä muodossa. Hän kirjoittaa jo neliäänistä satsia ja imitointi ulottuu kaikkiin ääniin, jopa joskus selvänä ns. esi-imitaationa ennen yläääneen huomiota herättävää ilmestystä cf:ta. Kuvioinnin tasolla ollaan siinäkin jo etäällä keskiaikaisesta sattumanvaraisuudesta: kokonaiset säkeet saattavat perustua pitemmälle tai lyhyemmälle motiiville, joka yhdistyy taidokkaaseen kontrapunktiin. Schlickin esikuva on ilmeisesti ollut ajan vokaalimusiikin imitaatiotekniikka sellaisena kuin mm. Jacob Obrecht (n.1450-1505) sitä viljelee.

Liturgisen musiikin tulevan kehityksen kannalta ehkä merkittävin on Schlickin sävellys *Maria zart*, saksalaiseen kirkkolauluun perustuva "maailman ensimmäinen urkukoraali", jos ilmiötä tarkastellaan jälkiviisaasti luterilaisesta näkökulmasta. Siinä cf. on selvästi havaittavana "soolona" ylä-äänessä ja lähes laulettavassa tempossa muiden äänten imitoidessa tai ennakoimassa säkeiden sisääntuloja. Sävellystä hallitsee aivan uusi pitkälinjainen ekspressiivisyys.

Esim.16. Arnolt Schlickin *Maria zart*.

Eräistä käsikirjoituksista on löytynyt cf:ten käsittelyyn liittyviä Schlickin sävellysesimerkkejä, jotka huipentuvat uskomattomaan kymmenääniseen sovitukseen antifonista *Ascendo ad patrem*. Urkuri soittaa siinä käsillään kuutta ääntä ja jaloillaan neljää...

Suurin osa Schlickin sävellyksistä on kuitenkin peräisin hänen 1512 ilmestyneestä kokoelmastaan *Tabulaturen etlicher Lobgesang*. Eräiden muiden urkuteosten lisäksi se sisältää joukon luottusävellyksiä. *Tabulatuurilla* tarkoitettiin tapaa merkitä moniäänisiä sävellyksiä soitettavaksi yhdestä nuotista erotukseksi partituurista, jossa äänet ovat eri vihkoissa. *Tabulatuureja* oli nimenomaan urkuja ja

luuttua varten ja niiden kirjain-, numero- ja symbolimerkkejä hyväksi käyttävä notaatio vaihteli suuresti ajasta, maasta ja instrumentista riippuen.

Johannes Buchner kuului Hofheimerin laajaan oppilasjoukkoon, josta käytettiin nimitystä paulomiimit, Paulin jäljittelijät. Tämä merkittävin opetuslapsi julkaisi Paumannin tapaan oman Fundamentuminsa, oppikirjan, joka laajentaa entisestään pedagogisten teosten aihepiiriä. Se jakautuu kolmeen osaan. *Ars ludendi* käsittelee soitteotekniikkaa, *Ars transferendi* transkriptioiden tekemistä vokaaliteoksista ja varsinainen *Fundamentum* antaa ohjeita cf:n käsittelystä 2-, 3- tai useampiäänisesti. Lukuisat hieman pedagogisen kaavamaiset esimerkit täydentävät ohjeita, joiden mukaan cf. voidaan eri tavoin käsiteltynä sijoittaa joko diskanttiin tai bassoon tai sitten käsitellä fragmentteina eri äänissä vuorotellen. Viimeksimainittua käsitelytapaa Buchner kutsuu permutaatioksi, kaanonmaisesta käsittelystä hän käyttää nimitystä fuuga.

Buchner tarttuu myös Recordare- ja Maria zart-sävelmiin, joilla Hofheimer ja Schlick ovat päässeet musiikinhistoriaan. Buchnerin Maria zartia eräs aikalainen kutsui fuga optimaksi, parhaaksi fuugaksi, ja se onkin epäilemättä Buchnerin merkittävin urkuteos. Jälkeenpäin sitä on kutsuttu ensimmäiseksi kosketinsoittimelle kirjoitetuksi **koraalimotetiksi**. Kukin säe käsitellään imitoiden ahtokulussa, usein vielä ensin pienemmillä nuottiarvoilla ennen bassoon sijoitetun cf:n sisääntuloa. Seuraavassa kaavakuvassa (APEL 1972 s.96) ovat mukana vain runkonuotit ilman kuviointia.



Esim.17. Johannes Buchnerin Maria zart (vain runkonuotit).

Suuri määrä 1500-luvun alkupuolen saksalaista kosketinsoitinmusiikkia on säilynyt **Johannes Kotterin**, **Leonhard Kleberin** ja **Fridolin Sicherin** tabulatuurikokoelmissa. Kaikki kolme olivat Etelä-Saksassa ja Sveitsissä 1500-luvun alkupuolella toimineita säveltäjiä. Heidän kokoelmansa sisältävät suureksi osaksi intabulaatioita, mutta myös vapaita urkuteoksia. Ne kuvastavat hyvin kehitystä Buxheimin urkukirjan preludeista kohti renessanssin ihanteita. Preludeita on periaatteessa kahta päätyyppiä. Ensinnäkin sellaisia, joissa yksiääniset "juoksutukset" vuorottelevat sointusarjojen kanssa. Seuraava esimerkki on Kleberin tabulatuurista vuodelta 1524.



Esim.18. Preludi Kleberin tabulatuurikokelmasta.

Preludien toinen päätyyppi perustuu kuvioituun sointukudokseen ja esimerkin siitä tarjoaa preludi Kotterin kokoelmasta 1520-luvulta.



Esim.19. Preludi Kotterin tabulatuurikokoelmasta.

Ensimmäisiä kosketinsoitinversioita 1500-luvulla syntyneistä uusista protestanttisista koraaleista on **Elias Nicolaus Ammerbachin** (n.1530-1597) kokoelmassa **Orgel oder Instrument Tabulatur**, joka ilmestyi kahtena painoksena vuosina 1571 ja 1583. Sen koraaleista on jäänyt käyttöön vain yksi, Gelobet seist du.



Esim.20. E.N.Ammerbachin Gelobet seist du.

Ammerbachin kirjoitustapaa on kuvailtu homofoniseksi polyfonisin piirtein. Tämä tyyli siirtyi lähes sellaisenaan Scheidtin koraaleihin 1600-luvun alkupuolelle ja on kuuluvilla esim. Bachin kantaattien kuorokoraaleissa. Tietty mielenkiinto on silläkin tosiasialla, että Ammerbach toimi Leipzigin Tuomaskirkon kanttorina ja että Bachilla tiedetään olleen kirjastossaan Ammerbachin tabulatuurikokoelma.

Vuonna 1598 ilmestyi **August Nörmigerin** kokoelma **Tabulaturbuch auff dem Instrumente**, jossa on jo useita yhä vielä käytössä olevia koraaleja. Tässä kokoelmassa koraalit on järjestetty kirkkovuoden mukaan ja ne ovat samantapaisia kuin Ammerbachin sovitukset.

Kaikki edellä luetellut 1500-luvun tabulatuurikokoelmat sisältävät liturgisen musiikin, intabulaatioiden ja vapaiden teosten lisäksi runsaasti tanssimusiikkia, joka oli hyvin voimakkaasti kehittyvä kosketinsoitinmusiikin alue 1500-luvulla. Näitä sävellyksiä soitettiin todellakin uruilla, kuuluivathan pienet urkutyytit vauraiden kotien ja hovien instrumentteihin tuona aikana. Lukemattomissa kuvallisissa lähteissä urut nähdään erityisesti soitinyhtyeen osana ja usein myös tanssijoita säestämässä. Cembalo oli kuitenkin pian ottava omakseen koko klaveeritanssiohjelmiston ja näinollen urkujen osuus tämän musiikinlajin historiassa jäi valitettavan lyhyeksi.

5. Italialaisia urkusäveltäjiä

1300- ja 1400-luvun sävellyksiä sisältäneen Faenza-codexin jälkeen seuraa Italian urkumusiikin historiassa pitkä hiljaisuus, joka päättyy 1523 ilmestyneeseen painettuun, alkuperäisiä urkusävellyksiä sisältävään kokoelmaan **Rechercari Motetti Canzoni**. Säveltäjä, **Marco Antonio Cavazzoni** (n. 1490-1560) toimi urkurina Italian eri kaupungeissa, mm. Roomassa ja Venetsiassa paavin ja muiden kirkollisten ja maallisten ruhtinaitten palveluksessa. Hänen kokoelmansa tuo kuultavaksi jo varsin kehittyntä, luistavaa ja soinnikasta kosketinsoitinsatsia ja on omalta osaltaan viemässä Italiaa jo 1500-luvun puolella välissä johtavaan rooliin renessanssin urkusävellyksessä.



Esim.21. M.A.Cavazzonin Ricercar

Kuten myöhemmin käy ilmi, ricercaresta kehittyi renessanssin ehkä tärkein jäljittelevä sävellysmuoto. Cavazzonin teoksesta saa kuitenkin jäljittelyä lähes etsimällä etsiä. Sana cercare tarkoittaa "etsiä" ja on esitetty, että ensimmäiset ricercarit olisivat eräänlaista valmistautumista musisoimaan. Tätä ajatusta tukee se, että Cavazzoni on sijoittanut kaksi ricercariaan kahden vastaavissa sävellajeissa liikkuvan motetti-nimisen sävellyksen alkusoitoksi, preludiksi.

Cavazzonin moteteilla on gregoriaanisissa sävelmissä usein esiintyvät otsikot *Salve virgo* ja *O Stella maris*, mutta niiden alkuperää ja liturgista käyttötarkoitusta ei tunneta. Ne ovat tekstuuriltaan varsin samantyyppisiä, mutta ehkä hieman rauhallisempia ja enemmän imitaatiota sisältäviä kuin edeltävät ricercarit. Mutta tuona aikana jo vakiintuneen vokaalisen "motettityylin", säkeittäisen imitoinnin kanssa niillä on kuitenkin hyvin vähän tekemistä.

Cavazzonin neljän canzonan esikuvat on helpompi tunnistaa. Ne on varustettu otsikoilla, jotka viittaavat ranskalaiseen laulusävellyslajiin **chansonniin**. Suoranaisia vokaalisia esikuvia näille sävellyksille ei ole voitu osoittaa, mutta joka tapauksessa Cavazzonin canzonat nodattavat chansoneiden yksinkertaisia muotokaavoja. Tekstuuri puolestaan on jälleen hyvin samantapaista kuin ricercareissa ja moteteissa.

Vaikka Cavazzonin kokoelman sävellyksiä onkin vaikea tyyppitellä myöhempää kehitystä ajatellen, niiden tärkein merkitys on aivan

uudessa tavassa käsitellä monipuolisesti italialaisten renessanssi-urkujen yhtä ainoaa, mutta laajaa koskettimistoa. Kaavamaisuuksien välttäminen ja vapaasti pulppuileva mielikuviutus ovatkin italialaisen 1500-luvun urkumusiikin tavaramerkkejä - parhaassa renessanssin hengessä.

Marco Antonio Cavazzonin poika **Girolamo Cavazzoni** (n.1510-n.1577) toimi Mantovassa hoviurkurina. Hänen painettuina ilmestyneet kaksi kokoelmaansa, *Intavolatura cioè Recercari, Canzoni, Himni, Magnificat, libro primo 1542*, ja *libro secondo 1543*, merkitsevät keskeisten sävellyslajien ja -muotojen kypsymistä ja täydellistymistä.

Lukuisissa liturgisissa sävellyksissään Cavazzoni käyttää gregoriaanisia sävelmiä hyvin vapaasti ja elegantisti, kaikkea kaavamaisuutta välttäen. Hänen urkumessunsa, jotka vanhaan tapaan on tarkoitettu esitettäväksi alternatim yhdessä esilaulajan kanssa, koostuvat lyhyistä, vapaaseen jäljittelytekniikkaan perustuvista osista. Alkuperäinen sävelmä esiintyy yleensä sekä rytmisesti että sävelkuluiltaan muunnellussa asussa. Toisinaan sävelmä kuullaan esi-imitaation jälkeen cantus planuksena.



Esim.22. Girolamo Cavazzonin Christe (Missa de Beata Virgine).

Hymnisovitukset ovat pitempiä sävellyksiä ja käyttävät erilaisia sävellystekniikoita cf:n käsitelyssä: cantus planusta esi-imitaation jälkeen, säkeittäin vaihtelevia teniikoita jäljittelystä kuviointiin jne. Pange lingua on selväpiirteistä "motettityyliä".

Esim.23. Girolamo Cavazzonin Pange lingua.

Tällainen motettityyli on ilmeisenä taustana myös Cavazzonin ricercareille, jotka vakiinnuttavat tämän sävellysmuodon tuntomerkit pariaksi sadaksi vuodeksi. Vokaalimotetti koostuu tekstisisonnaisuudesta johtuen suuresta määrästä lyhyehköjä jäljitteleviä jaksoja, joissa kussakin on yleensä oma teema. Urkuricercarin säveltäjä saat-

taa kuitenkin valita vapaasti teemansa ja imitoivien jaksojen määrän, joka onkin näissä sävellyksissä säännönmukaisesti pienempi. Teemaesiintymiä puolestaan on yhden jakson sisällä Cavazzonin ricercareissa runsaasti, yleensä 8-12. Kun vielä ricercaren teemat ovat useimmiten hyvin pitkälinjaisia ja rauhallisesti polveilevia, on näiden sävellysten yleisilme lähes säännönmukaisesti ylevä ja majesteettinen.



Esim.24. Girolamo Cavazzonin Ricercar.

Jo ennen Marco Antonio Cavazzonin canzoneja olivat eräät saksalaiset säveltäjät, mm. Hofheimer ja Kotter sovittaneet sekä instrumenteille yleensä että uruille erityisesti ranskalaisia chansoneja nimellä *carmen* (lat. laulu). Eräät italialaiset säveltäjät tekivät omia versioitaan näistä nimellä *canzona francese* (ranskalainen canzona, laulu). Girolamo Cavazzoni jatkoi säveltäjänä siitä, mihin saksalaiset olivat päässeet ja vakiinnutti urkucanzonan tyyppilliset piirteet: neliäänisen imitoivan satsin, lyhyehköt teemat, jotka usein alkavat toistetuilla nuoteilla, teemojen esittelyn ahtokulussa (ts. jäljittelevä ääni alkaa ennenkuin edellinen on päässyt loppuun). Vastakohtana rauhallisille ricercareille canzonat ovat aina luonteeltaan liikkuvia, onhan niiden vokaalisen esikuvan taustalla kevyt, maallinen runous. Niitä soitettiin yleensä italialaisten urkujen huiluilla, "instrumentaalisilla" äänikerroilla, kun taas "vokaalisiin" ricercareihin käytettiin yleensä prinsipaleja.



Esim.25. Girolamo Cavazzonin canzona.

Andrea Gabrieli (n.1515-1565) on Girolamo Cavazzonin rinnalla merkittävin 1500-luvun italialainen urkusäveltäjä. Hän toimi koko ikänsä Venetsiassa ja eteni siellä P. Markuksen kirkon pääurkuriksi.

Hänen teoksiaan on säilynyt Giovanni Gabrielin, hänen veljenpoikansa aivan 1500-luvun lopussa ja 1600-luvun alussa postuumisti julkaisemissa kokoelmissa, jotka sisältävät myös Giovanniin omia sävellyksiä. *Intonazioni d'organo di Andrea Gabrieli, et di Giovanni suo nepote* (1593) ja *Ricercari di Andrea Gabrieli, libro secondo* (1595), *libro terzo* (1596) ja *libro quinto* (1605) ovat tärkeimmät lähteet.

Liturgisen musiikin säveltäjänä Gabrieli on tyyllillisesti lähellä Girolamo Cavazzonia, mutta tietyllä tavalla konservatiivisempi, mm. cantus planus -tekniikan käyttö on hänellä runsaampaa.

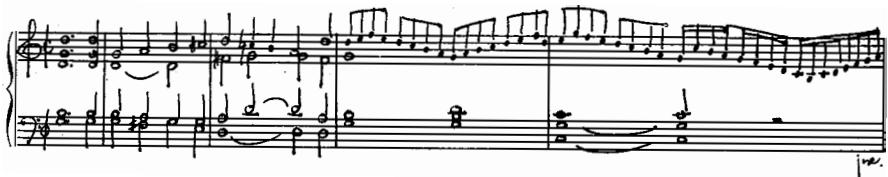
Andrea Gabrieli kehitti edelleen Girolamo Cavazzonin *ricercarea*. Hänellä on *ricercareissaan* yhä harvalukuisempia aiheita, eräät lähes tyvät jo yksiteemaisuutta ja ovat näin ollen tiettyssä mielessä fuugan edeltäjiä. Gabrielin *canzoneissa* on myös hyvin pieniin nuottiarvoihin perustuvaa koristeellista kuviointia antamassa väriä muuten hyvin levollisille sävellyksille. Myös kontrapunktisessa mielessä hänen *ricercarina* ovat yhä taidokkaampia.



Esim.26. Andrea Gabrielin ricercar.

Suurin osa Andrea Gabrielin runsaslukuisista *canzonista* on esimerkkejä siitä, miten *canzoneja* tuotettiin paitsi alkuperäisinä sävellyksinä, joissa vain tyyli oli lainatavaraa, myös kaikkein yksinkertaisimmalla tavalla ikivanhaa intabulaatiotekniikkaa käyttäen. Sovittaminen saattoi merkitä vain pienten *diminuutiokuvioiden* (esim. lomasävelten) lisäämistä paljaan vokaalisatsin peitteeksi.

Musiikinhistoriallisesti (joskaan ei välttämättä taiteellisesti) merkittävimmän panoksensa Gabrieli on antanut vapaiden urkusävellysmuotojen kehittäjänä. Aivan kuten Cavazzoni *canzonan* kohdalla, Gabrieli tuntuu vapaiden muotojen kohdalla lähtevän likkeelle siitä mihin saksalaiset preludeissaan päätyivät. Gabrieli kutsuu vapaita urkuteoksiaan *intonaatioiksi*. Ne muistuttavat suuresti eräitä Kleberin preludeita (ks.s.49). Intonaatioiden rakenne on kuitenkin aina samantapainen: lyhyttä sointujohdantoa seuraa pitkä, aika-arvoiltaan vähitellen nopeutuva asteikkomainen sävelkulku ylä-äänessä, jota vasemman käden soinnut säestävät. Käsien roolit saattavat sävellyksen kuluessa vaihtua.



Esim.27. Andrea Gabrielin intonaatio.

Samassa kokoelmassa, jossa nämä lyhyet intonaatiot ovat, on neljä **toccata**-nimistä huomattavasti pitempää sävellystä. Toccatosta kaksi on ikään kuin vain laajennettuja intonaatioita, joissa asteikkokulut ovat loputtoman tuntuisia. Ehkä tämän monotonisuuden välttäminen on ollut Gabriellilla mielessään hänen sijoittaessaan kahteen muuhun toccataansa *ricercarinomaiset*, rauhallisen jäljittelevät välisosat keskelle improvisatorisia ääriosia.

1500-luvun lopulla vaikuttaneet italialaiset säveltäjät **Claudio Merulo** (1533-1604) ja **Annibale Padovano** (1527-1575) jatkoivat toccatoissaan Gabrielin keksimän vastakohtaisen taiterakenteen kehittämistä. Tätä toccatatyyppiä kutsutaan **venetsialaiseksi toccataksi**. Toccatasäveltäjistä on vielä mainittava **Girolamo Diruta** (1557-1612), sillä hänen omia ja muiden sävellyksiä sisältävän kokoelmansa **Il Transsilvano** (1593-1625) teoreettinen osa on venetsialaisen soitto-tyylin ja -tekniikan tärkeimpiä dokumentteja.



Esim.28. Vapaan toccatamaisen jakson ja ricercaromaisen jakson välinen saumakohta Annibale Padovanon toccatassa.

Barokkitoccatan voimakasta ilmaisua ennakoivat jo Claudio Merulon kiihkeä ja kuvioinniltaan mielenkiintoinen ja ekspressiivinen toccatatyylit.



Esim. 29. Claudio Merulon Toccata.

Merulon toccatoissa *ricercar*-jaksot esiintyvät hyvin vaihtelevissa rooleissa: joskus tuskin lainkaan, joskus peräti kahtena eri jaksoneita joita erottaa toccatamainen jakso. Näin syntyvä viisiosainen muoto (vapaa-imitoiva-vapaa-imitoiva-vapaa) on erityisen merkittävä 1600-luvun säveltäjille. Merulo myös häivyttää usein hyvin taitavasti vapaiden ja imitoivien jaksosten väliset rajat. Hänellä tavataan myös kaksiosaisia muotoja, eräänlaista "preludia ja fuugaa".

Idea vastakohtaisesta taiterakenteesta pääsi myös canzonan piiriin. Vincenzo Pellegrinin (1560-1631) canzoneissa on mm. tempon ja tahtilajien vaihtelun aiheuttamia voimakkaita kontrasteja eri imitoivien jaksojen välillä. Niitä kuitenkin yleensä yhdistää temaatinen sukulaisuus.



Esim.30. Jaksojen välinen raja Vincenzo Pellegrinin canzonassa.

6. Espanjalaisia urkusäveltäjiä

Espanjan 1500-luvun urkumusiikkia hallitsee suvereenisti Antonio de Cabezón (n.1500-1566). Tämä sokeana syntynyt muusikko toimi vuodesta 1543 kuningas Filip II:n hoviurkurina ja -cembalistina, jonka tehtäviin kuului mm. seurata isäntäänsä ulkomaanmatkoille. Näin Cabezón tuli käyneeksi muutamassa vuodessa lähes koko Euroopassa. 1557 ilmestyi Luis Venegas de Henestrosan kokoelma *Libro de cifra nueva*, joka sisältää nelisenkymmentä Cabezónin liturgista sävellystä. 1578 ilmestyi vielä hänen poikansa julkaisemana 100 teosta kokoelmassa *Obras de Musica*.

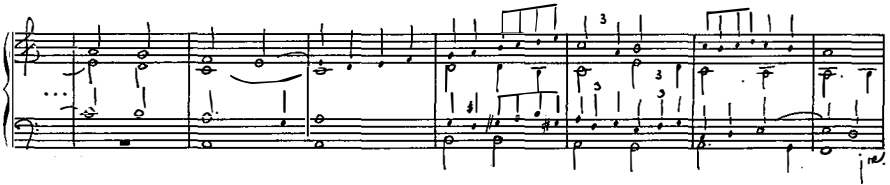
Cabezónin tyyli hänen liturgisissa sävellyksissään on varsin konservatiivinen: 2-, 3- tai 4-ääniset hymnisovitukset käyttävät yksinkertaista cantus planus -tekniikkaa. Kaikkea hallitsee kuitenkin suggestiivinen ja seremoniallinen muodon hallinta. Uutuutena hänellä on psalmisävelmiin perustuvia sävellyksiä, joiden neljässä säkeessä cf. siirtyy diskantista bassoon.

The image shows a musical score for Antonio de Cabezón's psalmisäkeistö. It consists of two systems of staves. The first system is labeled '1. Triple canto llano' and '2. Canto llano contralto'. The second system is labeled '3. Tenor canto llano' and '4. Contrabasso canto llano'. The score illustrates four parts of a psalmisäkeistö, each with its own melodic line and accompaniment.

Esim.31. Antonio de Cabezónin psalmisäkeistö.

Cabezónilla on jäljittelytekniikkaan perustuvia sävellyksiä, joista käytetään nimitystä **tiento**. Tiento on karkeasti ottaen yhtä kuin *ricercar*, mutta Cabezónilla on persoonallisia äänenpainoja, jotka vielä korostuvat kokoelmasta toiseen mentäessä.

Libro de cifran varhaisemmat tiento-otokset ovat askeettisia, ne perustuvat muutaman aiheeseen, jotka etenevät pitkin nuottiarvoin ilman kuvioiteja, mutta saattavat sisältää myös ei-imitoivia jaksoja. *Obras de Musican* tientoissa näkyy Gabrielin vaikutus: myös pienempiä nuottiarvoja esiintyy ja teemat tulevat yhä pitemmiksi ja karakteristisimmiksi. Eräissä myöhäisimmissä tientoissa on barokkiin viittaavaa kuviointia: teemasta johdettuja tihennettyjä motiiveja, rytmisiä muunnoksia, yllättäviä tekstuurin vaihteluja.



Esim. 32. Antonio de Cabezónin tiento.

Erityiseen suuruuteen Cabezón kohoaa muunnelasävellysten, **differencias**, sommittelijana. Niissä ei teemaa esitellä erikseen, vaan teokset alkavat suoraan ensimmäisestä muunnelmasta - ehkä siksi että yhdet ja samat, varmasti kaikkien tuntemat melodiat esiintyvät yhä uudestaan aikakauden variaatioteosten materiaalina. Muunnelmat, joita yleensä on 4-6, liittyvät välikkeiden avulla saumattomasti toisiinsa.

Espanjalainen säveltäjä **Tomás de Santa María** antaa kosketinsoittimen esityskäytännön tutkimuksen kannalta keskeisessä kirjassaan **Arte de tañer fantasia** vuodelta 1565 esimerkkejä siitä, miten improvisoidaan fantasiaa.



Esim.33. Tomás de Santa Marian fantasia.

Kuten havaitaan, kysymyksessä on ankan jäljittelevä kontrapunktin sävellyks. Yleisesti ottaen renessanssin fantasiat eivät olleet-

kaan mitään hetken mielijohteesta syntyneitä tuotteita, vaan ajan yleisen ja yhtäläisen tyylin mukaan jäljitteleviä sävellyksiä. "Fantasia" ehkä ymmärrettiinkin joksikin, jota tarvittiin tällaisen sävellyksen luomiseen... Tosin tämän nimisissä teoksissa saattaa olla jotain sellaista, mikä erottaa ne muista vastaavanlaisista tai sitten jotain ankaraa sävellysmuotoa on käsitelty poikkeuksellisesti vähemmän ankarasti. Nimitystä fantasia käytettiin Saksassa eräänlaisten preludi ja fuuga -muodostelmien otsikkona ja Italiassa jopa toccatamaisten tai liturgistenkin teosten yhteydessä. Kaiken kaikkiaan fantasia on esimerkki nimityksestä, joka ei sinänsä sano 1500-luvun sävellyksen ominaisuuksista juuri mitään.

7. Ranskalaisia ja englantilaisia säveltäjiä.

Se, että ranskalaista kosketinsoitinmusiikkia on säilynyt koko 1500-luvulta käytännöllisesti katsoen vain yhdessä ainoassa, kirjankustantaja Pierre Attaignantin toimesta vuosina 1529-1531 ilmestyneessä useampiosaisessa kokoelmassa, ei varmaankaan anna oikeata kuvaa Ranskan 1500-luvun urkumusiikista. Attaignantin tabulatuurikokoelma käsittää liturgista musiikkia ja kaksi preludia "uruille, cembalolle taiklavikordille". Vastoin ajan yleistä tendenssiä ei imitaatiotekniikkaa esiinny juuri lainkaan, mutta kokoelma tarjoaa kuitenkin joitakin erikoisuuksia urkujen osuudesta eri messunosissa ja polyfonisen, yleensä tosin vain kolmääänisen satsin käsittelyssä. Tämän kokoelman perusteella on kuitenkin vaikea vetää pitkälle meneviä johtopäätöksiä Ranskan 1500-luvun urkumusiikista.

Robertsbridge-codexin ja erään 1400-luvun alkupuolen lähteen jälkeen on sata vuotta täysin tietöntä taivalta myös Englannin urkumusiikin historiassa. Musiikillinen aktiviteetti lisääntyi kuitenkin voimakkaasti Englannissa 1500-luvulla ja erityisesti sen loppua lähestyttäessä kuningatar Elisabet I:n valtakaudella. Englannissa tapahtuu varhemmin kuin missään muualla urku- ja cembalomusiikin eriytyminen, mikä 1600-luvulle tultaessa johtaa - uskonnollisten olosuhteiden takia - virginaalimusiikin täydelliseen hegemoniaan.

Tärkein liturgisen urkumusiikin 1500-luvun lähde on ns. **Mulliner Book**. Tämän kokoelman säveltäjistä tärkeimmät ovat **John Redford** (k.1547), **Thomas Tallis** (n.1505-1585) ja **William Blitheman** (k.1591). Heidän tuotantonsa käsittää messunomia lukuunottamatta lähes kaikkia gregoriaanisiin melodioihin perustuvia sävellyslajeja. Sävellystekniikkojen kehitys on samantapainen kuin mannermaallakin: cantus planus -tekniikasta kohti yhä vapaampaa cf:n käsittelyä, 2- ja 3-äänisyydestä kohti neliäänisyyttä ja - mikä on erityisen englantilainen piirre - suuntautumista virginalistien ansiosta yhä vilkkaampaan klaveristiseen kuviointiin. Ankarimmat kontrapunktiin perustuvat muodot *ricercar* ja *canzona* eivät saa juuri sellaisenaan jalansijaa Englannissa, jossa säveltäjät työskentelevät mieluummin fantasian l. *fancyn* parissa. Nämäkin fantasiat lähtevät yleensä liikkeelle jäljittelytekniikasta, mutta päätyvät vapaaseen, usein virtuoosisuutta tavoittelevaan kuviointiin. Tämän lajin suuri mestari oli **William Byrd** (1543-1623), mutta hänen teoksensa lienevät olleet jo alunperinkin yksinomaan cembalolle tarkoitettuja. **Mulliner Book**issa on kuitenkin muutamia **point-** ja **voluntary-** nimisiä sävellyksiä,

jotka ovat epäilemättä alkuperäistä urkumusiikkia: lyhyitä tai pitempiä, yhteen tai useampaan aiheeseen perustuvia yksinkertaisia jäljitteleviä sävellyksiä tai pelkkiä lyhyitä imitaationpätkiä. Voluntarysta tuli myöhemmin Englannissa lähes yleisnimitys kaikelle sisällöltään ja liturgiselta funktioltaan vapaalle urkumusiikille.

III BAROKIN URKUTYYPPEJÄ

1. Saksa, Keski-Eurooppa ja Skandinavia

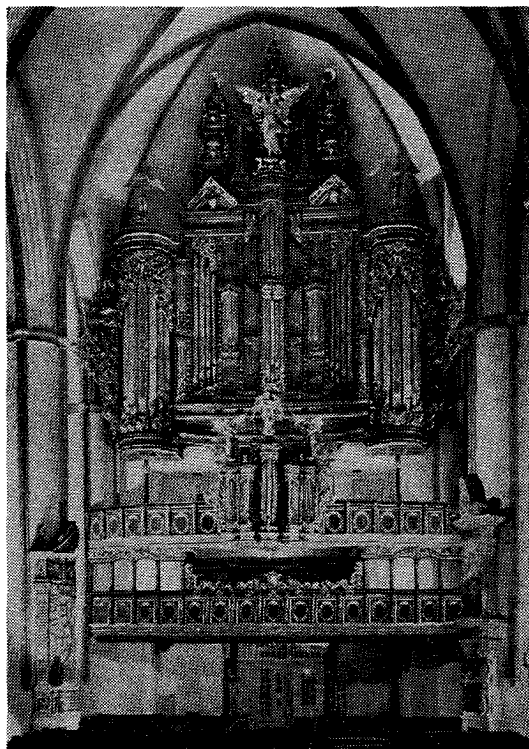
1.1. Pohjois-Saksa 1500-luvun lopussa ja 1600-luvun alussa

Pohjois-Saksan vauraan hansakulttuurin vakiintuminen luterilaiseksi 1500-luvun keskivaiheilla loi aineellisen ja henkisen perustan urkutaiteen kehitykselle, joka oli 1600- ja 1700-lukujen vaihteessa huipentuva Arp Schnitgerin soittimissa ja Dietrich Buxtehuden urku-teoksissa.

1500-luvun merkittävät pohjoissaksalaiset urut olivat etupäässä alankomaalaista syntyperää olevien rakentajien töitä. Hendrik Niehoff rakensi 1551-52 Lüneburgiin (Hampurista 50 km kaakkoon) urut, joiden dispositio on täysin alankomaalainen. 1500-luvun loppupuolella tämä urkutyyppi oli lähtökohtana Pohjanmeren ja Itämeren etelä-puolisten alueiden urkujen rakennukselle.

LÜNEBURG, Johanniskirche (WILLIAMS 1966, s.100)
 Hendrik Niehoff ja hänen poikansa Nicolaas yhdessä J.Johansonin
 kanssa 1551-52

HAUPTWERK (FF-a")	OBERWERK (C-a")	RÜCKPOSITIV (F-a")
Praestant 8	Praestant 8	Praestant 8
Oktave 4	Hohlflöte t. 8	Quintadena 8
Mixtur	Rohrflöte 8	Flöte 4
Scharf	Oktave 4	Oktave 2
	Nasat 2 2/3	Mixtur
PEDAL (C-c' tai d')	Superoktave 2	Scharf
HW:n ilmalaatikolla:	Gemshorn 2	Krummhorn 8
Nachthorn 2	Zimbel (terssi)	Bärpfeife 8
Bauernflöte 1	Trompete 8	Regal 8
Trompete 8		Schalmei 4



Kuva 19. Lüneburgin Johanniskirchen urut. Jalkiotornit ja selkäpositiivi vuosilta 1712-14.

Toinen alankomaalainen, Jan Roose, antoi 1572 rekisteröintiohjeita hieman aikaisemmin Münsteriin valmistuneita vastaavanlaisia urkuja varten (WILLIAMS 1966, s.103):

MÜNSTER, Überwasserkirche
J. Roose 1565

HAUPTWERK	RÜCKPOSITIV	BRUSTWERK (RP:n kosk.)
Principal 16 (Blockwerk)	1 Principal 8 2 Hohlpipeife 8 3 Oktave 4 4 Flöte 4	9 Trompete 8 (basso) 10 Trompete 8 (disk.)
PEDAL yhdistin HW:iin	5 Nasat 2 2/3 6 Superoktave 2 7 Sifflöte 1 8 Mixtur	11 Tremulant 12 Satakieli 13 Rumpu

Rekisteröintiohjeita:

- yksi äänikerta
4, 9/10, 2+11
- kaksi äänikertaa
1 + 2 tai 9/10
2 + 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10 tai 9/10
3 + 2 tai 9/10
4 + 5, 6, 7, tai 8
- kolme äänikertaa
1 + 2 + 3
2 + (1 + 3), 3+5, 3+6, 3+10, 4+7, 5+6, 5+7, 6+8
4 + 12 + 13
9/10 + (6+8), 3+6
- neljä äänikertaa
2 + 3 + 5 + 9
- viisi äänikertaa
1 + 2 + 3 + 6 + 8
1 + 3 + 8 + 9/10
- Blockwerk yksinään
- tremoloa ei yksinään Trompeten, Satakielen tai Rummun kanssa

1500-luvun jälkipuoliskolta tunnetaan myös syntyperäisiä saksalaisia urkurakentajia, jotka hekin aluksi noudattivat alankomaalaisia esikuvia. Kuuluisan Schererin urkujenrakentajasuvun tehtäväksi tuli laajentaa tällaisten urkujen vain muutamia omia äänikertoja käsittänyt liitejalkio itsenäiseksi ja monipuoliseksi pillistöksi. Tämä merkitsi ennen kaikkea 8- ja 16-jalkaisten huuli- ja kieliäänikertojen sekä sointikruunun mukaanottamista. Taustalla voi nähdä bassolinjan merkityksen korostumisen ajan musiikissa, ollanhan menossa kohti 1600-lukua, kenraalibasson aikakautta. Uudet jalkiopillistöt sijoitettiin useimmiten urkujen molemmille puolille, mahdollisesti lehterin reunaan, ns. jalkiotorneiksi, jotka sisälsivät sekä matalat bassopillit että korkeat sooloäänikerrat. Tämä rakennustapa oli akustisesti ihanteellinen musiikin selkeyttä ajatellen ja se salli uusien jalkiopillistöjen yksinkertaisen liittämisen jo olemassa oleviin soittimiin. Samantapaista urkujen laajentamistekniikkaa oli aikanaan merkinnyt selkäpillistön käyttöönotto.

Kuuluisa esimerkki urkujen vähittäisestä laajentamisesta on Hampurin Jaakobinkirkon urkujen kehitys 1500-luvun alusta 1600-luvun alkuun. Alkuperäinen karkeasti jaettu Blockwerk saa vähitellen kylkiäisikseen erillisiä, monipuolisilla äänikertakokoelmilla varustettuja pillistöjä. Ensimmäisen laajennuksen toteuttanut Dirk Hoyer oli Scherer-suvun vanhimman, Jacobin vävy ja Hans Scherer I hänen poikansa (G.Fock:Arp Schnitger und seine Schule, Kassel 1974, ss.54-55).

HAMPURI, Jakobikirche

1512-16 IVERSAND, STUVEN
 1576 Hoyer
 1588 H . S c h e r e r I
 1590-1592 Scherer, Bockelmann
 1605 (Scherer)

OBERWERK (HAUPTWERK) II
 FGA - g" a"

PRINCIPAL 16
 OKTAVA 8
Quintadeen(1569) 16
 HOLPIPE 8
 Holflöit 4
 Querpiped 8
 RUSSPIPE
 SCHARP
 MIXTUR

BRUSTWERK (alempi) III
 FGA - g"a"

Krumhorn 8
Quintflöit 2 2/3
 W a l d f l ö i t 2
 S p i t z f l . (disk) 4

PEDAL
 CDEFGA - c'd'

PRINCIPAL (F-) 32
 MIXTUR

Hoyerin jalkiotorneissa:

Principal 16
Grossbass (1598) 16
Octava 8
Gemsshorn Bass 8
Spitzquinte (5 1/3)
Zimbel
Mixtur
Spillpipe (ylip.) 4
 Krummhorn 16
 B a s s a u n e 16
 T r o m m e t e 8
 C o r n e t t 2

BRUSTWERK (ylempi) III
 kokonaisuudessaan 1590-92

Principal 8
 Holpipe 8
 Flöite 4
 Offen Querflöite (1605) 4
 Nasatt 2 2/3
 Gemsshorn 2
 Kleinflöite 2
 Zimbel III
 Trompette 8
 Regal 8
 Zincke (f-a") 8

RÜCKPOSITIV I
 CDEFGA - c"

Principal 8
Octava 4
 (Scharp)
 (Mixtur)
 Gedact 8
Quintadeen 8
 H o l f l ö i t 4
 (Blockflöit) 4
 G e m s s h o r n 2
 Z i f l ö i t 1 1/3
Zimbel
Schalmeien 4
Baarpfeiffe 8

- tremolo

- 18 pientä paljetta

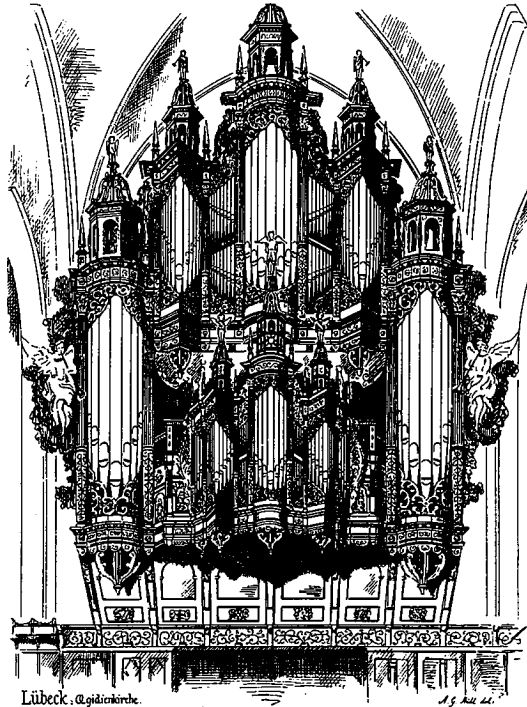
- kolme manuaalia

- jalkion FIS, GIS ja cis'
 lisätty 1622

Laaientamisen tietä syntynyt monipillistöinen soitin muodostui myös vähitellen esikuvaksi kokonaan uusille soittimille. Äänikertakokoelman , pillistöraakenteen ja sointimahdollisuuksien elimellistä tietä hahmottanut logiikka on havainnollisesti esillä Hans Scherer nuoremman suunnittelemisssa uruissa vuodelta 1623.

LYYPEKKI, Ägidienkirche (KLOTZ 1975, ss.223-224)
Hans Scherer II, rakennussopimus 1623

DIE VOLLE ORGEL		OBERWERK		RÜCKPOSITIV	
Prinzival	16	Prinzival	8	Prinzival	8
Quintaden	16	Hohlpfeife	8	Qintaden	8
Oktave	8	Nasard	2 2/3	Gedeckt	8
Gedeckt	8	Waldflöte	2	Oktave	4
Flöte	4	Zimbel	III	Hohlpfeife	4
Rauschpfeife	II	Trompete	8	Sifflett	1 1/3
Mixtur	VI-X	Zink (disk.)		Mixtur	IV-VII
Scharf	IV-VI			Scharf	III
				Regal	8
				Krummhorn	8
PEDAL					
Prinzival	16	- yhdistäjä (RP/HW)			
Untersatz	16	- rakennusvaiheessa lisättiin:			
Oktave	8	PED Klein Gemshorn 1, Dulzian 16 ja			
Gedeckt	8	OW Querflöte 4			
Rauschpfeife	II				
Posaune	16				
Trompete	8				
Kornett	2				



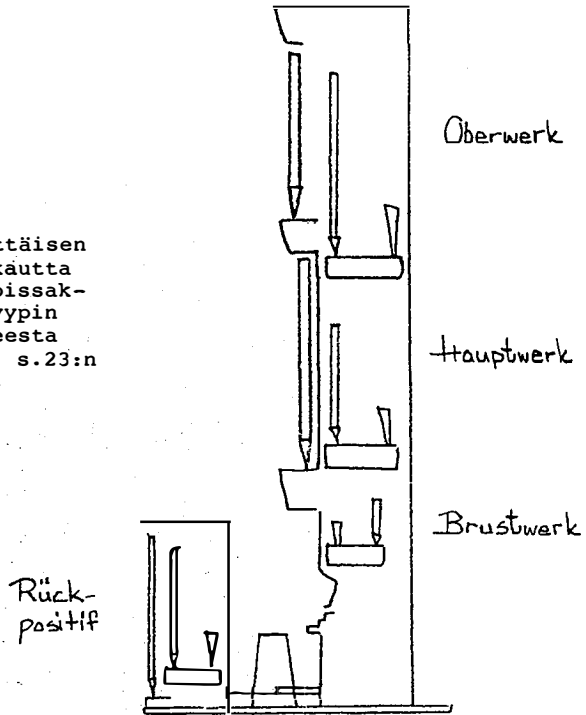
Kuva 20. Lyypekin Ägidienkirjon urut (A.G. Hillin piirros 1891).

1600-luvun pohjoissaksalaisissa uruissa saattoi eri pillistöjä esiintyä mitä erilaisimpina yhdistelminä kirkon ja urkujen koosta, akustisista olosuhteista yms. riippuen. Yhteistä tämän tyyppisille uruille on ns. pillistöperiaate, l. *Werkprinzip*, millä yleensä tarkoitetaan sitä, että eri pillistöjen matalimmat principal-äänikerrat ovat tietyssä suhteessa toisiinsa, laajimmillaan seuraavasti: PED 32', HW 16', RP tai OW 8', BW 4' (pienemmissä uruissa numerot puolta pienemmät).

Eri pillistöjä esiintyi 1600-luvun Pohjois-Saksassa ainakin seuraavina yhdistelminä:

HW + RP + PED (myös ilman PED)
 HW + BW + PED
 HW + BW + RP + PED
 HW + BW + RP + OW + PED
 HW + BW + OW + PED
 HW + RP + OW + PED

Kuva 21. Kaavakuva vähittäisen laajentumisen kautta syntyneen pohjoissaksalaisen urkutyypin pillistö rakenteesta (WILLIAMS 1966, s.23:n mukaan)



Eri pillistöille hahmottui jo varhaisessa vaiheessa hyvin selvät sointifunktiot. Pääpillistö oli voimakas ja leveäsointinen, selkällistö ohut ja läpitunkeva antaen mahdollisuuden moniin soolorekisteröinteihin, jotka tavoittivat kuulijan akustisesti edulliselta paikalta käsin. Jos selkällistöllä soitettiin sooloa, oli pääpillistö (tai yläpillistö) säestyssormio. Jalkio toimi paitsi basso-pillistönä myös tarvittaessa jopa sopraanosoolona (2- tai 1- jalkaiset äänikerrat). Yläpillistö oli useimmiten - alankomaalaisen tradition mukaisesti - laajoihin äänikertoihin painottunut. Eri pillistöjen sisällä kannattaa panna merkille pyrkimys yhä aukottomampaan sarjaan ahtaita ja ja laajoja äänikertoja. Kieliäänikertojen valikoima oli selkällistössä ja jalkiossa suuri ja sointikruunun jakaminen matalampaan ja korkeampaan osaan (mixtur ja scharf) standardi. Myöhemmän kehityksen kannalta kannattaa 1600-luvun alkupuolen soittimien kohdalla todeta alikvoottien harvalukuisuus ja kieliäänikertojen puuttuminen pääpillistöltä.

1.2. Keski-Saksa 1600-luvun alkupuolella

Pohjoissaksalaisen pillistöperiaatteen rinnalla vaikutti 1500- ja 1600- lukujen vaihteessa Saksassa myös hieman toisenlainen urkujenrakennustyyli. Sen pyrkimyksenä oli tarjota soittajalle mahdollisimman suuri määrä pienten äänikertayhdistelmien tai yksityisten äänikertojen muodostamia sointivärejä. Tämä merkitsi yhä uusien ja mitä erilaisimpien pillikonstruktioitten ja -varianttien kehittämistä erityisesti 8- ja 4-jalkaisia tasoja silmälläpitäen. Varsinkin Keski-Saksan rikkaat ruhtinashovit käyttönsä tällaisia erikoisuutta tavoittelevia soittimia, joiden dispositioista saa turhaan hakea pohjoissaksalaisten urkujen johdonmukaisuutta. Tietynlaisen ääriesimerkin tarjoavat kuuluisaan Beckin urkujenrakentajasukuun kuuluneen David Beckin rakentamat urut, joiden ilmalaatikoiden rakenne jo estää kovin monen äänikerran yhtäaikaisen käyttämisen. Näytteeksi näiden urkujen pääpillistö:

GRÖNINGEN, Hovikappeli (PRAETORIUS 1619, ss.188-89)
D.Beck, 1592-96

IM OBERWERK MANUAL

Principal	8
Zimbeldoppelt II	
Gross Querflöit	8
Mixtur	
Nachthorn	4
Hofflöiten	8
Klein Querflöite	4
Quinta	5 1/3
Octava	4
Grobgedact	8
Gemsshorn	8
Gross Quintadehna	16

Keski-Saksassa vaikutti myös kaksi muuta merkittävää urkujenrakentajasukua, nimittäin **Compenius** ja **Fritsche**. Kuuluisimmalta Compeniukselta, Esaiakselta on säilynyt nykyisin Frederiksborgin linnankirkossa Tanskassa olevat, 1612 valmistuneet "luksusluokkaan" sijoittuvat urut. Niissä on yksinomaan puupillejä ja ne sisältävät poikkeuk-

sellisen määrän 4-jalkaisia väriäänikertoja. Gottfried Fritschen uruissa voidaan myös havaita yhä laajempia valikoimia samaa jalkamäärää edustavia erityyppisiä äänikertoja yhden pillistön puitteissa - jopa ahdas ja laaja 2 2/3', ts. Quinte ja Nasat samalla sormiolla. Keski-saksalaisten jalkioiden "bassoivoittoisuus" on myös ilmeinen. Seuraavassa kaaviossa Keski-Saksaa edustavat J.H.Compeniuksen ja G.Fritschen dispositiot (WILLIAMS 1966, s.132):

SONDERSHAUSEN
G.Fritsche 1615-16

HALLE
J.H.Compenius 1624

HAUPTWERK

Quintadena	16
Prinzipal	8
Prinzipal(ahd)	8
Hohlflöte	8
Quintadena	8
Oktave	4
Nachthorn	4
Gemshorn	4
Quinte	2 2/3
Nasat	2 2/3
Mixtur	VI
Zimbel	II
Dolcian(Rancet)	16

BRUSTWERK

Gemshorn	4
Oktave	2
Blockflöte	2
Quintadetz	1 1/3(?)
Schweigwlpfeife	1
Geigendregal	4

RÜCKPOSITIV

Gedacktflöte	8
Prinzipal	4
Querflöte	4
Spitzflöte	4
Kleingedackt	4
Quintlein	2 2/3
Zimbel	
Rancket 1.	8
Bärnpfeife	

PEDAL

Prinzipal	16
Subbass	16
Rohrflöte	16
Zimbel	
Posaune	16
Trompete	8
Singend Cornett	(2)

HAUPTWERK

Quintadena	16
Prinzipal	8
Gedackt	8
Oktave	4
Gedackt	4
Quinte	2 2/3
Oktave	2
Mixtur	III
Trompete	

RÜCKPOSITIV

Gedackt	8
Quintadena	8
Prinzipal	4
Gedackt	4
Oktave	2
Gemshorn	2
Quinte	1 1/3
Sifflöte	1
Zimbel	III
Krummhorn	8
Schalmei	4

PEDAL

Subbass	16
Quintadena	16
Prinzipal	8
Oktave	4
Spitzflöte	1
Posaune	16
Dulzian	8
Cornett	2

- | | |
|---------------------|---------------------|
| - rumpu (pillit) | - Vogelgesang |
| - Vogelgesang (äk.) | - tremolo |
| - 2 tremoloa | - 3 sulkuventtiiliä |
| | - rumpu |

Compeniuksen urut Hallessa tarkasti Samuel Scheidt, Sweelinckin oppilas, joka Hampurissa 1624 julkaistussa sävellyskokoelmassa Tabulatura Nova antaa tarkkoja rekisteröintiohjeita koraalipohjaisten urkuteosten esittämistä varten.

SAMUEL SCHEIDT (1587-1654)
Tabulatura Nova (Hamburg 1624) (käännös WILLIAMS 1966, s.136)

Kaksiäänisessä kappaleessa, missä koraaliteema on diskan-
tissa, soitetaan teema Oberwerkillä (HW ?) ja vasemman käden
säestys RP:lla. Neliäänisessä kappaleessa soitetaan teema
RP:llä, väliäännet vasemmalla kädellä OW:llä ja basso jalkiolla.
Jos teema on tenoriäänessä, soitetaan se vasemmalla kädellä
RP:llä, ylempät äänet OW:llä ja basso jalkiolla.
Jos teema on altoäänessä, soitetaan se RP:llä vasemmalla kädellä,
ylin ääni oikealla kädellä OW:llä ja kaksi alinta ääntä
jalkiolla. Tällöin ei tenoriääni saa ylittää c':tä koska d'
on jalkioissa harvinainen, myöskään äänten etäisyys ei saa
olla liian suuri. Paras tapa soittaa on kuitenkin antaa (alto)-
teema jalkion 4':lle äänikerralle ja säestää käsillä RP:n
8':lla äänikerroilla. Jalkion 4':ta äänikertaa voidaan vahvistaa
tai tehdä terävämmäksi seuraavasti: Oktave 4' + Zimbel , Gedackt
4' + Zimbel , Cornett + Zimbel.

Soitto kahdella sormiolla:

OW (säestys): Gedackt 8 + 4 tai Prinzpal 8 yksin tms.

RP (teema): Quintadena 8 tai Gedackt 8 + Prinzpal
4 tai Gedackt 4 + Mixtur tai Zimbel tai
Superoktave, yhdessä muiden samankaltaisten
äänikertojen kanssa.

tai PED (teema): Untersatz 16 + Posaune 16 tai 8 + Dulzian
16 tai 8 + Schalmei + Trompete + Bauern-
flöte + Cornett tai muita äänikertoja urkujen
koosta tai soittajan mausta riippuen.

Jo hieman aikaisemmin **Esaias Compenius** oli merkinnyt muistiin
ajatuksiaan äänikertojen yhdistelemisestä.

ESAIAS COMPENIUS (1560-1617)(WILLIAMS 1966, s.137)
Julkaisematon käsikirjoitus

Urkureita muistutetaan olemaan kohtuullisia ja välttämään
samaa jalkamäärää olevien äänikertojen yhdistämistä, sillä
se ei johda miellyttävään sointiin vaan sameuteen kuten esim. yh-
distettäessä laaja Offenflöte tai Spitzflöte Gedacktiin.

Gottfried Fritschestä tuli tärkeä keski- ja pohjoissaksalaisen
tyylin yhdistäjä hänen saatuaan 1635 tehtäväkseen Hampurin Jaakobin-
kirkon uudistamisen. Fritsche yhdisti oman keskisaksalaisen taustansa
pohjoissaksalaiseen traditioon ja tuloksena olikin sitten urkuhis-

torian siihen asti monipuolisin soitin. Eri tyyppisten äänikartojen lukumäärä on nyt kullakin jalkamäärällä entisestään kasvanut, uutuutena on teressin sisältävä Sesquialtera, pääpillistön kieliäänikerta ja korkeimman kuoroäänikerran muuttuminen 2-kuoroiseksi korkeaksi Zimbel-äänikerraksi. Uutta on myös näissä uruissa oma neljäs koskettimisto rintapillistöä varten.

HAMPURI, Jacobikirche (KLOTZ 1975 ss.225-26)

1512 - 1605 Iversand, Hoyer, Scherer, Bockelmann, Scherer
1635 - 1636 Gottfried Fritzsche, uudistus

HAUPTWERK		OBERWERK	
CDE-c ^{'''}		CDE-c ^{'''}	
Prinzipal	16	Prinzipal	8
Quintaden	16	Hohlpfeife	8
Oktave	8	Oktave	4
Hohlpfeife	8	Flöte	4
Querpfefeife	8	Nasard	2 2/3
Hohlflöte	4	Gemshorn	2
Rauschpfefeife		Rauschpfefeife	
Mixtur		Scharf	
Scharf		Zimbel III	
Trompete	16	Trompete	8
		Krummhorn	8
BRUSTWERK		RÜCKPOSITIV "mit doppelten	
CDE-c ^{'''}		CDE-c ^{'''} Semitonien"	
Prinzipal	8 (puuta)	Prinzipal	8
Oktave	4	Gedackt	8
Spitzquinte	2 2/3	Oktave	4
Scharf		Querflöte	4
Dulzian	16	Blockflöte	4
Geigend Regal	4	Gemshorn	2
PEDAL		Sifflet	1 1/3
CDE-d ⁴		Sesquialter	
Prinzipal	32 (F-)	Mixtur	
Prinzipal	16	Scharf	
Quintaden	16	Zimbel III	
Prinzipal	8	Baarpfeife	8
Spillpfefeife	8	Regal	8
Spitzquinte	5 1/3	Krummhorn	8
Superoktave	4	Schalmei	4
Mixtur	16 (F-)		
Mixtur		- HW laajennettiin koskettimilla	
Zimbel		C,D,E,gis",b",h" ja c ^{'''}	
Posaune	32 (F-)	- BW kokonaan uusi, itsenäi-	
Posaune	16	nen pillistö	
Dulzian	16	- RP:lle uusi jousilaatikko kak-	
Krummhorn	16	sinkertaisin yläkoskettimin	
Trompete	8	- huom. erit. uusi äänikerta	
Baarpfeife	8	sesquialtera	
Kornett	2		

Dietrich Buxtehudella oli Lyypekin Mariankirkossa käytössään hyvin samantapaiset urut (rak. **F.Stellwagen** 1637-41), joita Johann Sebastian Bach lähti 20-vuotiaana kuuntelemaan. Niiden 32-jalkaiset äänikerrat tekivät varmasti lähtemättömän vaikutuksen, kuten muutamia vuosia myöhemmin Hampurin Katariinankirkon vastaavat äänikerrat; "graviteetti" (syvyys, raskaus) olikin sittemmin Bachin urkuestetii-kan kulmakiviä.

1.3. Itä-Eurooppa 1600-luvun alkupuolella

Ennen siirtymistä 1600-luvun loppupuolelle on paikallaan luoda pikasilmäys Pohjois-Saksan itäpuolisille alueille, nykyiseen Puolaan. Tuntematon "italialainen" rakentaja on uruissaan vuodelta 1620 yhdistänyt pohjoissaksalaisen pillistöperiaatteen keski- ja eteläsaksalaiseen kokoelmaan 8- ja 4-jalkaisia äänikertoja. Italialaista perua ovat puolestaan 1-jalkaiset äänikerrat. Kieliäänikertoja ei ole lainkaan, mikä on varsin yleistä tämän alueen uruissa. Soitin olkoon esimerkki itäisen Euroopan taipumuksesta sulattaa yhteen eri puolilta tulleita vaikutteita.

KAZIMIERZ, Roomalaiskatolinen kirkko (WILLIAMS 1966, s.137)
Tuntematon rakentaja ('italialainen') 1620

HAUPTWERK		RÜCKPOSITIV		PEDAL (torneissa)	
Flöte	16	Flöte	8	Subbass	16
Prinzipal	8	Prinzipal	4	Flöte	16
Flöte	8	Salizional	4	Prinzipal	8
Salizional	8	Spitzflöte	4	Majorbass	8
Bourdon	8	Flöte	4	Salizional	8
Oktave	4	Oktave	2	Bourdon	8
Vox labium	4	Quinte	1 1/3	Vox amabilis	4
Spitzflöte	4	Superoktave	1	Flöte	4
Flöte	4	Sedecima	1	Oktave	2
Superoktave	2	Mixtur	II	Superoktave	1
Sedecima	1			Mixtur	II

Nämä urut ovat tyyppiä, joka lienee ollut mielessä **Mattheus Hertelillä** hänen kirjoittaessaan rekisteröintiohjeita. Hertelin tiedetään lisäksi olleen yhteydessä eräeseen puolalaiseen urkujenrakentajaan.(Salizional-äänikerrasta ks.s. 80).

MATHAEUS HERTEL (WILLIAMS 1966, s.138)
Rekisteröintiohjeita n. 1650-luvulta

Koraalit: kieliäänikerrat teeman esiintuomiseksi. Jalkion 8 hyvä basso sormion 8-jalkaista äänikertaa vasten
8-äänisen puhallininstrumenttien säestämän motetin urkuosuus: OW(HW):
Prinzipal 8 + Gedackt 8 tai RP: Quintatön 8 + Gedackt 4 sekä PED: Gedackt 16 + Prinzipal 8
Urut yksin säestämässä 8-äänistä motettia: molemmat sormiot voimakkaammat
Konsertoiva musiikki (2 sormiota hyödyksi): Gedackt 8 riittävä säestämään 1-4 ääntä; Prinzipal 8 + Quintadena 8 + Quintadena 4 + Gedackt 4 ritornelli- tai tutti-jaksoihin

Sooloyhdistelmiä (urut yksin):

Quintatön yksin tai + Zimbel tai + 16 tai + Salizional
8/4

Salizional yksin tai + Gedackt 4 (kaunis) tai + Mixtur
Gedackt 8 yksin tai + Gedackt 4

Prinzipal yksin tai+ sedecima tai + salizional 8

Krummhorn 8 + superoktava 2 + Quinte 1 1/3, tai Rancket
16 + Oktave 8 + Quinte 2 2/3 - hyvin kaunis koraalime-
lodioissa

Schnarrwerke 1. kielet 16 + 8 + 4 koraalia varten

Prinzipal 4 + Superoktava (2?) + sedecima 1 terävämpää sooloa varten
Koraalisäkeistöjä voivat laulaa vuorotellen pojat, seurakunta, soolo-
laulaja, kuoro + urut jne.

1.4. Pohjois-Saksa ja Skandinavia 1600-luvun loppupuolella

1600-luvun loppupuoli merkitsee Pohjois-Saksan urkukannan voima-
kasta kasvua ja urkukulttuurin kukoistusta, joka saa uutta voimaa
30-vuotisen sodan päätyttyä 1648. Uusia urkuja rakennetaan yhä
pienempiin kirkkoihin, vanhoja urkuja laajennetaan ja tavallaan
jo vakiintunutta sointi-ihannetta sovelletaan yhä taidokkaammin
niin suuriin kuin pieniinkin urkuihin. Kauniin esimerkin tarjoaa
Berendt Hussin (k.1676), Cellen hoviurkujenrakentajan rakennusso-
pimus, jossa kiinnittää huomiota jalkion 16-jalkaisen huuliaänikerran
todennäköinen puuttuminen.

GLÜCKSTADT, Stadtkirche (WILLIAMS 1966, s.106)

Berendt Huss, rakennussopimus 1661

HAUPTWERK		RÜCKPOSITIV		PEDAL
Quintadena	16	Quintatön	8	Oktave 8
Praestant	8	Gedackt	8	Untersatz 8 (16?)
Rohrflöte	8	Praestant	4	Gedackt 4 (8?)
Gedackt	8	Spitzflöte	4	Mixtur VI
Oktave	4	Oktave	2	Posaune 16
Koppelflöte	4	Sesquialtera	III	Trompete 8
Gemshorn	2	Scharf	IV	Cornett 4
Mixtur	VI	Rankett	16	
Trompette	8	Krummhorn	8	- kaksi tremoloa
Schalmei	4			

Ehkä paras soiva dokumentti tältä alueelta ja ajalta on lähellä
Hampuria sijaitsevaan Staden kaupunkiin rakennettu, Hussin aloittama
ja hänen oppilaansa Schnitgerin viimeistelemä soitin. Urut on äsket-
tään restauroitu ja niitä on käytetty lukuisissa levytyksissä.
Tämä soitin oli **Arp Schnitgerin** (1648 - 1719), täysbarokin merkittä-
vimmän saksalaisen urkujenrakentajan ensimmäinen suuri työ Hussin
verstaassa. Todennäköisesti hänellä oli keskeinen osuus tässä projek-
tissa.

STADE, St. Cosma (R.Kirn, Orgelmusik der 17. Jh.-Telefunken 1981)
 B. Huss ja A. Schnitger 1668 - 75 ja A.Schnitger 1688, restaurointi
 J. Ahrend 1973-74

OBERWERK (CDEFGA - c[#])

Principal	16	A
Quintadena	16	H/S
Octav	8	H/S
Gedackt	8	H/S
Octav	4	H/S
Rohr Flöt	4	H/S
Nassat	3	H/S
Octav	2	H/S
Mixtur	VI	H/S(A)
Cimbel	III	A
Trommet	16	S
Trommet	8	H/S

RÜCKPOSITIV (CDEFGA - c[#])

Principal	8	H/S
Quintadena	8	H/S
Rohr Flöt	8	H/S(A)
Octav	4	H/S
Walt Flöt	2	H/S
Sieflöt	1 1/3	A
Sesquialter	III	A
Scharff	V	A
Dulcian	16	H/S
Trechter Regal	8	H/S

BRUSTWERK (CDEFGA - c[#])

Gedackt	8	H/S
Quer Flöt	8	H/S
Flöt	4	H/S
Octav	2	H/S
Tertia	1 3/5	H/S
Nassat Quint	1 1/3	H/S(A)
Sedetz	1	A
Scharff	III	H/S(A)
Krumphorn	8	S
Schalmey	4	S(A)

PEDAL (CDE - d')

Principal	16	H/S(A)
Sub=Bass	16	H/S(A)
Octav	8	H/S
Octav	4	H/S
Nachthorn	1	H/S
Mixtur	V-VI	H/S
Posaun	16	H/S
Dulcian	16	A
Trommet	8	H/S
Cornet	2	A

-yhdistin BW/OW

-Tremulant

-yläpillistöllä jousi-
 laatikko, muilla pil-
 listöillä listelaatikot

-ilmanpaine 83 mm

-säveltaso kokosävel-
 askelen nykyistä kork.

-pillimateriaali:

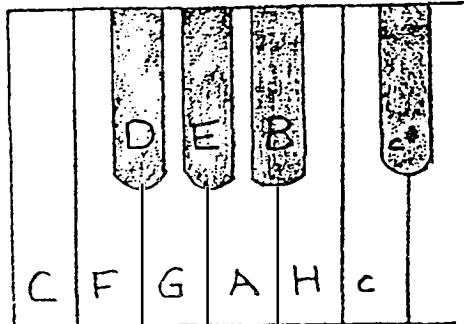
H=Berendt Huss

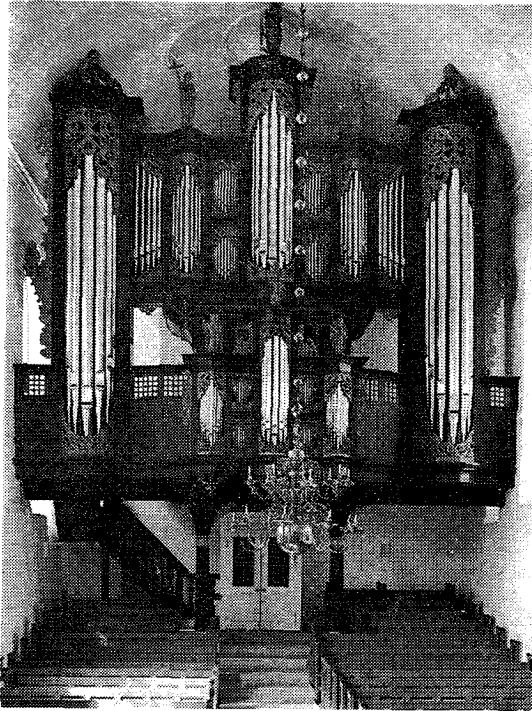
S=Arp Schnitger

A=Jürgen Ahrend,

(A) täydennetty

Kuva 22. Kaavakuva kosketti-
 miston alapäästä,
 jossa on käytetty
 1600-luvulla yleistä
 ns. lyhyttä oktaavia.
 Tilan säästämiseksi
 on harvoin esiintyviä
 säveliä jätetty pois.





Kuva 23. Staden St.Cosman Huss-Schnitger -urut.

Staden ansiosta Schnitger sai pian suuria tilauksia. Hän rakensi ensimmäiset nelisormioiset urkunsaa ovat Hampurin Nikolainkirkkoon vuosina 1682 - 87 (G.Fock: Arp Schnitger und seine Schule, Kassel 1974):

HAMPURI, Nikolaikirche
Arp Schnitger 1682 - 87

HAUPTWERK		OBERPOSITIV		RÜCKPOSITIV	
Principal	16	Holtzflöte	8	Principal	8
Quintadena	16	Widte Flöte	8	Bordun	16
Rohrflöte	16	Rohrflöte	8	Quintadena	8
Octav	8	Quintadena	8	Gedact	8
Spitzflöte	8	Octav	4	Octav	4
Saltzianell	8	Spielflöte	4	Blockflöte	4
Quintpfeife	5 1/3	Nassat	2 2/3	Querflöte	2
Octav	4	Gemshorn	2	Sifflöte	1 1/3
Flachfloet	2	Scharff	V-VII	Sesquialtera	II
Rauschpfeife	III	Zimbel	III	Scharff	VI-IX
Superoctav	2	Tromett	8	Dulcian	16
Mixtur	VI-X	Krummhorn	8	Trecht Regal	8
Scharf	III	Vox humana	8	Schalmey	4
Tromett	16	Tromett	4		

PEDAL

Principal	32
Octav	16
Sub Bass	16
Octav	8
Saltzianell	8
Rauschpfeife	III
Octav	4
Nachthorn	2
Mixtur	VI-X
Posaunen	32
Posaunen	16
Dulcian	16
Tromett	8
Crumphorn	8
Tromett	4
Cornett	2

- 3 tremoloa
- 5 sulkuventtiiliä
- 2 Zimbelsterniä
- rumpuäänikerta
- O/H, B/H, (R/H?)

- koskettimistot: man. CDEF - c^m; ped. CD - d'
- säveltaso n. 1/4 sävelaskelta ylempänä kuin a' = 440
- ilmanpaine n. 71 mm, 16 paljetta (10'x 5')

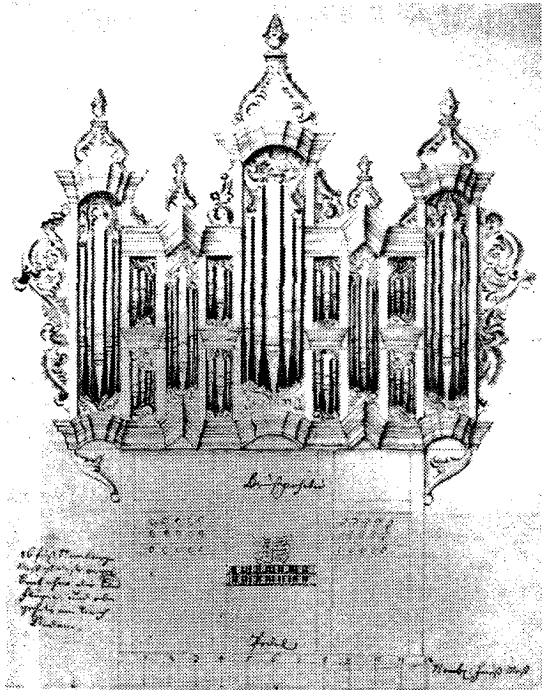
BRUSTPOSITIV

Principal	4
Blockflöte	8
Weidte Rohrflöte	4
Quinte	2 2/3
Walflöte	2
Nasat	1 1/3
Tertian	II
Scharff	IV-VI
Baarpfeife	8
Dulcian	8

(NB. Zimbelstern 1. cymbeltähti on tavallisesti urkujen julki-sivussa oleva tähteä esittävä koriste, johon kiinnitetyt pienet kellot alkavat soida, kun tähti ilmavirran avulla pannaan pyörimään vast. "ääni-kertakoskettimesta" vetämällä.)

Pillistöperiaate on näissä uruissa puhtaimmillaan: eri sointifunktioita edustavat äänikerrat muodostavat kullekin pillistölle ehtymättömän väripaletin, josta mm. runsaat kieliäänikerrat ja sointi-kruunujen monivivahteisuus kertovat paljon. Jalkiopillistö on äänikertamäärältään suurin ja siitä lienee löydettävissä sopiva basso-pohja tai soolorekisteröinti mitä tahansa manuaalisen äänikertayhdistelmää varten. Jalkion käyttökelpoisuutta lisäävät sulkuventtiilit, joilla voidaan kerralla sulkea tai avata ilmananto kokonaisesti ilma-laatikoihin ts. pillistöjen osastoihin. Näin tiettyjä rekisteröintejä voidaan ikäänkuin "ladata" etukäteen esim. nopeita sormionvaihtoja silmälläpitäen.

Schnitger huipensi pohjoissaksalaisen urkutradition sekä laadullisesti että määrällisesti; hän ehti rakentaa noin 150 urut lähinnä Luoteis-Saksaan ja Hollanin pohjoisosiin. Schnitgerille myönnettiin yksinoikeuksia, privilegioita laajoilla alueilla, mikä käytännössä merkitsi useiden rakentajien työn organisoimista ja tilausten ohjaamista. Schnitgerin urut ja niiden tekniset ominaisuudet vaihtelevat suuresti soittimesta toiseen, mikä osaltaan johtuu siitä, että hän hyvin usein käytti vanhaa pilli- ja muuta materiaalia rakennus- ja uudistustöissään. Kuuluisin esimerkki on useaan kertaan esillä ollut Hampurin Jaakobin kirkon soitin (ks. s.68), jonka Schnitger uudisti 1688. Schnitger käytti joukon vanhoja äänikertoja, mutta rakensi muuten koko soittimen käytännöllisesti katsoen uudelleen. Disposition kannalta silmiinpistäväintä on eri pillistöjen kieliäänikerrastojen laajeneminen (RP + 16, OW + 4, Ped + 4). Näiden urkujen ääri-ääntä muistuttavat paljon seuraavassa kuvassa olevaa Schnitgerin piirrosta.

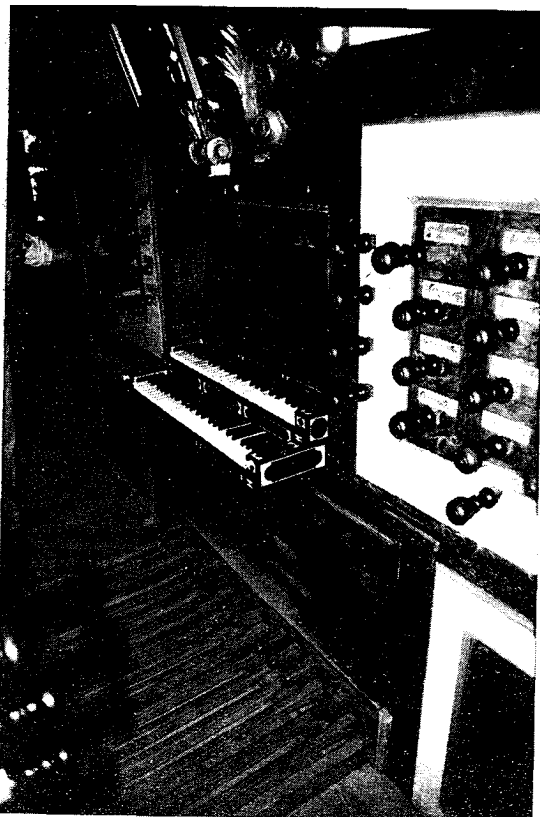


Kuva 24. Arp Schnitgerin Groningenin Academiekerchen urkutarjoustusta varten vuonna 1698 tekemä piirros.

Arp Schnitger kiinnitti erityistä huomiota kieliäänikertoihin. Schnitgerin kielet sulautuvat väriltään ja voimakkuudeltaan kunkin pillistön plenosointiin. Kieliväritteinen, mutta samalla kirkas ja läpikuultava pleno onkin eräs pohjoissaksalaisten barokkiurkujen luonteenomaisimpia piirteitä. Pyrkimys värikyyteen näkyy myös Schnitgerin suosimassa Spitzflöte-äänikerrassa, jonka 8-, 4- ja 2-jalkaisia versioita esiintyy kaikilla pillistöillä, samoin tukitujen äänikertojen äänityksessä sekä pääpillistöön lähes säännönmukaisesti kuuluvassa Quintadena-16-äänikerrassa. Kieliäänikertojen tapaan lienee lähes kaikissa Schnitgerin uruissa esiintyvillä sesquialteralla ja tertianilla ollut kahtalainen tehtävä: toisaalta eräänlaisena mixtur-äänikertana sointukudosta varten, toisaalta sooloäänien erikoisvärinä. Sesquialtera on kvintin ja terssin (12,17) sisältävä matalampi, mutta principalmensuroinnin ansiosta selväpiirteinen äänikerta, tertian korkeampi (17,19) vanhan terzzimbelin perinteitä noudattava kilisevä sointikruunu. Erillisiä alikvootteja on Schnitgerillä vähän, yleensä vain laaja Nasat 2 2/3 ja laajahko (principal-) Quinte 1 1/3. Muilta alueilta säilyneiden rekisteröinti-ohjeiden mukaan ne ovat saattaneet toimia mm. kieliäänikertojen lisävärityksenä. Nimitystä Scharf Schnitger käyttää RP:n tai OW:n perusmixturasta tai HW:n Mixturin yläpuolelle asettuvasta sointikruunun huipusta.

Kaiken kaikkiaan pohjoissaksalaiset barokkiurut tarjosivat rekisteröinnille lähes rajattomat vaihtelumahdollisuudet. Rekisteröinti-ohjeita tältä alueelta ei kuitenkaan ole juuri säilynyt. Jonkin verran on kuitenkin pääteltävissä eräisiin urkusävellyksiin, erityisesti suosittuihin koraalifantasioihin sisältyvistä ohjeista, jotka koskevat eri sormioiden käyttöä. 1600-luvun lopun parhaat pohjoissaksalaiset urkurit olivat aikansa kuuluisimpia esittäviä ja luovia muusikoita ja heidän soittimensa ehkä vuosisatojen kuluessa syntyneitä ainutkertaisia luomuksia, joita tultiin pitkien matkojen takaa kuulemaan. Mitään tarvetta tai edes mahdollisuutta rekisteröintitaidon kanonisoimiseen ei yksinkertaisesti ollut.

Skandinavia liittyy läheisesti pohjoissaksalaisen urkukulttuurin kukoistukseen 1600-luvun lopulla, jolloin useat saksalaiset ja hollantilaiset urkujenrakentajat toimivat Tanskassa ja Ruotsissa. **Hans Heinrich Cahman** (n. 1640 - 1699) asettui aluksi Kääpenhaminaan ja siirtyi myöhemmin Ruotsin puolelle. Hänen poikansa **Johan Niclas Cahman** (1670 - 1736) kohotti hyvin aktiivisen skandinaavisen urkujenrakennuksen korkealle kansainväliselle tasolle. Tietyt pohjoissaksalaiset ideaalit säilyivät Skandinaviassa jopa pitempään kuin muualla, tosin erisuuntaisten "modernimpien" tendenssien rinnalla.

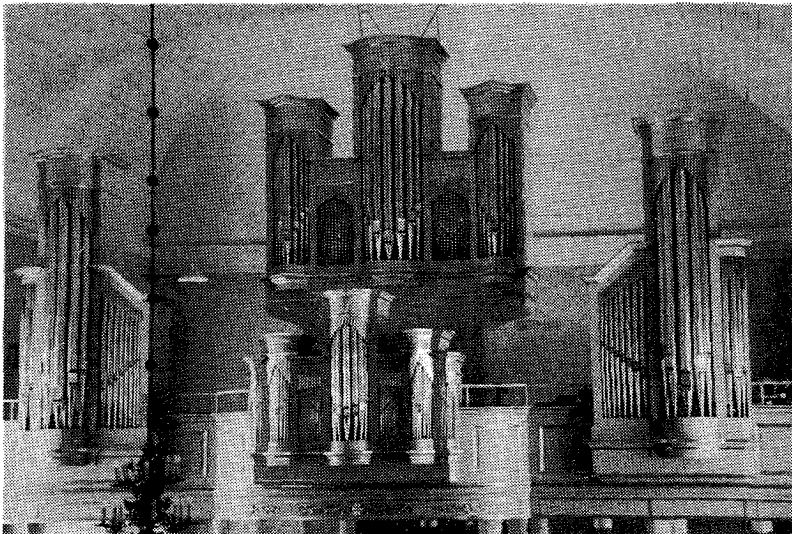


Kuva 25. J.N.Cahmanin rakentamien Leufsta Brukin urkujen (1725-28) soittopöytä. Urut ovat Cahmanin ainoa säilynyt soitin.

J.N.Cahman rakensi Turun tuomiokirkkoon urut 1725 - 27, jotka kuitenkin tuhoutuivat Turun palossa 1827. Itse Arp Scnitger ulotti suoranaisen vaikutuksensa Suomeen ruotsalaisen oppilaansa **Eric Germanin** (k.n. 1746) välityksellä. German kunnosti 1738 nykyisin Munsalan kirkossa olevat Beijerin veljesten rakentamat urut vuodelta 1696. Nyttemmin Germanin asuun restauroidut ja osin rekonstruoidut urut antavat autenttisen kuvan pohjoissaksalaisen koulun intensiivisistä ja värikkäistä sointimaailmasta.

MUNSALA (S.Enlund, Toccata & Fuga, Proprius 1981)
Beijerin veljekset, E. German, Kangasalan urkutehdas 1696 - 1976

HAUPTWERK		RÜCKPOSITIV			
		vuosi			
Qwintadena	16	(1696,1738)	Gedackt	8	(1738)
Principal	8	(1976)	Principal	4	(1976)
Hålfleut	8	(1696,1738)	Spetsfleut	4	(1738)
Octawa	4	(1738)	Qwinta	3	(1738)
Fleut	4	(1738)	Octawa	2	(1738)
Qwinta	3	(1738)	Scharf 2 chor		(1976)
Octawa	2	(1738)			
Mixtur 3 chor		(1976)	- Cymbelstern (2 kpl)		
Trumpet	8	(1976)			
Vox humana	8	(1976)			
			- Tremulant		
PEDAL					
Subb Bass	16	(1696? 1738)			
Principal	8	(1976)			
Octawa	4	(1976)	- yhdistimet:		
Bassun	16	(1696?)			
Trumpet	8	(1976)	Rp/Hw, Hw/Ped, Rp/Ped		



Kuva 26. Munsalan urut.

1.5. Keski-Eurooppa

Etelä-Saksan ja nykyisten Sveitsin, Itävallan ja Tšekkoslovakian käsittämän alueen 1500- ja 1600-luvun urkuhistoria ei hahmotu yhtä selväksi kehitystendenssiksi kuin esim. Pohjois-Saksan pillistöperiaatteen kristallisoituminen. Jo aiemmin on esitelty lähinnä Arnolt Schickin ajatuksia heijasteleva urkutyyppi, jonka merkittävä dokumentti on Innsbruckin Hofkirchen soitin vuodelta 1555-61 (ks.s.32). Näissä uruissahan dominoiva pääpillistö ja pienehkö selkäpositiivi muodostivat selkeän vastakohtaisen kokonaisuuden. Yksinkertainen italialaistyyppinen instrumentti oli myös yleinen kysymyksessä olevan alueen eteläosissa.

Itä-Euroopassa oli jo 1500-luvun lopulla varsin monipuolisia soittimia. Nimenomaan nämä alueet olivat monilta suunnilta tulleiden vaikutteiden piirissä. Urkujenrakentajat siirtyivät tuona aikana usein maasta toiseen tilausten houkuttelemina ja toivat mukanaan oman urkukulttuurinsa. On muistettava, että ennen 1800-luvun teollista urkujenvalmistusta urkujenrakennus oli aikaa vievää käsityötä, joka edellytti rakentajilta usein jopa vuosia kestänyttä asettumista rakennuspaikalle. Eräs Itä-Euroopan urkukultuurin keskuksia oli Praha. Esimerkkinä olkoon saksalaisen Kochin Olomoučiin (nyk. Tshekkoslovakiassa) 1585 rakentamat urut, joissa erityisesti jalkio kiinnittää huomiota. Keskieurooppalaiseen tapaan pääpillistö on erittäin hallitseva.

OLOMOUC, Sv. Morice (WILLIAMS 1966, s.66)
S. Koch, uudistus 1585

HAUPTWERK		RÜCKPOSITIV		PEDAL	
Prinzipal	8	Gedackt	8	Prinzipal	16
Gedackt	8	Kleingedackt	4	Oktave	8
Quintadena	8	Prinzipal	2	Superoktave	4
Oktave	4	Mixtur	V	Mixtur	
Flöte	4	Krummhorn	8	Posaune	8
Quinte	2 2/3			Claret	4
Superoktave	2				
Gemshorn	2				
Mixtur	VII-XII	-kaksi tremoloa, HW(+ped?) ja RP			
Zimbel					
Trompete	8				

Rekisteröintiohjeita vastaavanlaisia urkuja varten on säilynyt vuodelta 1568 (WILLIAMS 1966, s.67):

- täydet urut: Pr + Okt + Ged + Quinte + Mixtur + Zimbel
- HW:n kieliäänikerran tai regaal'n kanssa: Pr (tai Ged), Okt, Quinte
- Prinzipal tai Gedackt yksin tai yhdessä
- Prinzipalin tai Gedackt'n kanssa: Okt ja/tai Q, Okt ja/tai Fl, Flöte ja/tai Quinte
- sormioita yhdistettäessä: enemmän äänikertoja RP:lta kuin HW:lta (esim. kolme RP:lta ja kaksi HW:lta; tämä on miellyttävämpää kuin useiden äänikertojen vetäminen)

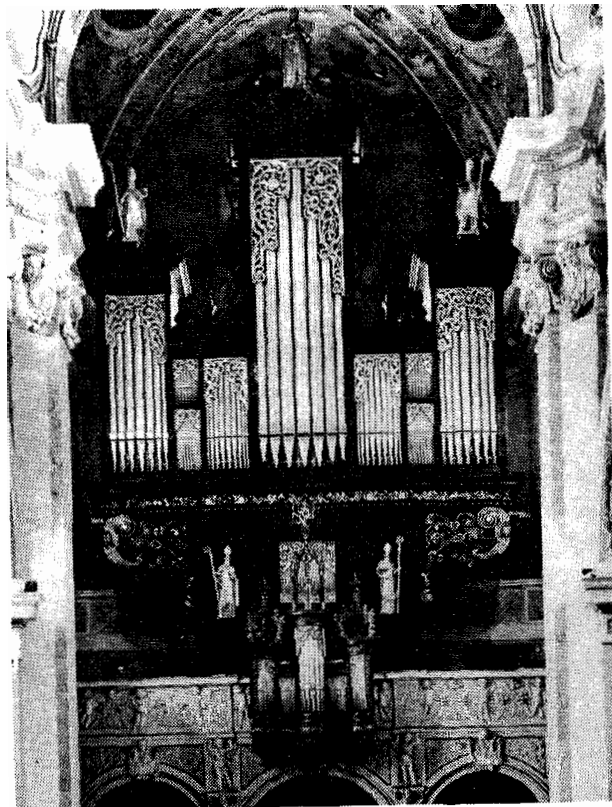
-tremolon kanssa ei koskaan enempää kuin kolme äänikertaa, sama koskee regaalia tai (muita) kieliäänikertoja.

On mahdollista, että katolisen etelän liturginen käytäntö ja urkumusiikin hegemonian vähittäinen siirtyminen pohjoiseen pitivät tämän alueen soittimet suhteellisen yksinkertaisina. 1600-luvun alkupuolen pohjoissaksalainen urkumusiikkiaan löysi ehtymätöntä innoitusta koraalimelodioitten yhä monivaihteisemmaksi kehittyvästä käsittelystä mm. koraalimuunnelmissa, jotka edellyttivät vaihtelevia soolorekisteröintimahdollisuuksia. Toisaalta yhä laajeneva pohjois-saksalainen urkutoccata vaatii uruilta suuria ja vastakohtaisia soitinkokonaisuuksia. Etelä-Saksassa urkurin tehtäväksi jäi usein vain etsiä soinnillista vaihtelua lyhyisiin osuuksiinsa katolisessa messussa ja tämä ehkä johti huomion kohdistumaan yhä vaihtelevampiin 8- ja 4-jalkaisiin huuliäänikertoihin, jotka ovat tämän alueen yhteinen nimittäjä. Italialaistyyliselle urkutoccatalle riitti myös hyvin yksi suuri pleno. Niinpä tavalliset keskieurooppalaiset urut käsittivät 1600-luvun alussa yleensä enintään kaksi sormiopillistöä oktaaveja soivine principal-äänikertoineen ja soitinkruunuineen, muutamia laajoja äänikertoja, mutta ei yleensä kieliäänikertoja. Tämän alueen huomattavasti kunnianhimoisemmasta soitintajattelusta antavat kuvan meidän päiviimme asti säilyneet lähellä Wieniä olevat Klosterneuburgin augustinolaisluostarin poikkeuksellisen suuret kolmimanuaaliset urut, jotka rakensi osaksi vanhaa materiaalia käyttäen J.G.Freundt 1636-42.

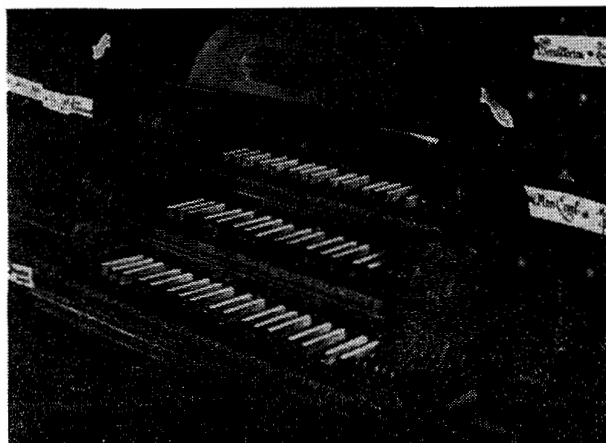
KLOSTERNEUBURG, Augustinerchorherrenstift (KLOTZ 1975, ss.317-318)
J. G. Freundt 1636-42; restauroitu 1948-50

HAUPTWERK CDEFGA-c ^m	RÜCKPOSITIV CDEFGA-c ^m	PEDAL CDEFGA-b
Prinzipal 8	Nachthorngedackt 8	Portunprinzipal 16
Prinzipalflöte 8	Prinzipal 4	Subbäss 16
Koppel 8	Spitzflöte 4	Oktave 8
Quintadena 8	Kleincoppel 4	Flöte 8
Oktave 4	Oktave 2	Superoktave 4
Offenflöte 4	Superoktave 1	Mixtur VII-VIII
Dulzian 4	Zimbel II	Rauschwerk III
Koppel 4	Krummhorn 8	Grosse Posaune 16
Quinte 2 2/3		Posaune 8
Superoktave 2	BRUSTWERK	
Mixtur XII-XIV	CDEFGA-c ^m	- n. puoli sävel-
Zimbel II		askelta kork.
Subposaune 16	Koppel 4	kuin a' = 440
Posaune 8	Prinzipal 2	- ilmanpaine 55-65mm
	Spitzflöte 2	- ei puupillejä
	Regal 8	- HW ja Ped yht. laati-
		kolla
		- listelaatikot

- kieliäänikerroista ainoastaan Regal 8 alkuperäinen



Kuva 27. Klosterneuburgin urut



Kuva 28. Klosterneuburgin urkujen soittopöytä.

8- ja 4-jalkaisten äänikertojen runsaus on silmiinpistävä, samoin alikvoottien puute. Aikakaudelta säilyneiden ohjeiden mukaan ei liene ollut tarkoitus käyttää samaa jalkamäärää edustavia äänikertoja yhtäaikaa. Näinollen näiden äänikertojen tehtävänä on kaiketi ollut sointiväritehojen, tässä tapauksessa varsin hillittyjen, aikaansaaminen. Klosterneuburgin urut tarjoavat mahdollisuuden suureen pääpillistön plenoon, jonka kanssa sivupillistöjä ei ole tarkoitettukaan kilpailemaan. Tässä juuri 1600-luvun Pohjois- ja Keski-Euroopan urut eroavatkin pillistöarakenteeltaan. Toisaalla tasapainoiset kontrastit, toisaalla kokoelma erillisiä pillistöjä todennäköisesti eri tarkoituksiin (alkusoirot, säästykset, vuorottelu jne.). Itävaltaa muistuttavasta Böömin urkukulttuurista tarjoaa esimerkin Prahaan 1671-77 rakennetut urut.

PRAHA, Týn-kirkko (WILLIAMS 1980, s.144-45)
J.H.Mundt, 1671-73

HAUPTWERK CDEFGA-c'''		RÜCKPOSITIV CDEFGA-c'''		PEDAL CDEFGA-fFISgGISa	
Bourdon	16	Coppel (puuta)	8	Subbass	16
Prinzipal	8	Prinzipal	4	(puuta, avoin)	
Flöte (puuta)	8	Coppel	4	Subbass	16
Salizionall	8	Oktave	2	Oktave (puuta)	8
Coppel (puuta)	8	Quinte	1 1/3	Quinte (puuta)	2/3
Quintadena	8	Superoktave	1	Superoktave	4
Oktave	4	Rauschquint	II	Mixtur	IV
Coppel	4	Mixtur	III		
Quinte	2 2/3				
Superoktave	2				
Quinte	1 1/3	- RP/HW			
Sedecima	1	- kaksi Zimbelsterniä			
Mixtur	VI	- ped. Quinte 2 2/3:n tilalle			
Zimbel	IV	5 1/3 (1673)			

Näissä uruissa pääpillistö sisältää puolet urkujen äänikerroista ja jalkio on kovin vaatimaton ainakin sooloja ajatellen. Pääpillistöllä on useita plenoon kuulumattomia äänikertoja, joista kannattaa panna merkillle Salicional, jonka varhaisimmat muodot olivat vielä varsin huilumaisia. Viola on toinen tälle alueelle tyypillinen äänikerta, edellistä vielä astetta huilumaisempi ahdas äänikerta. Näiden urkujen pääurkukaapista hyvin etäällä oleva selkäpositiivi heijastelee Itävallassa yhä yleisemmäksi tulevaa pyrkimystä sijoitella eri pillistöjä selvästi toisistaan erillään oleviin urkukaappeihin, jotka usein olivat oleellinen osa lehterin ja koko kirkon ylenpalttista koristelua. 1700-luvun puolella myös soittopöytä saatettiin rakentaa näkyvyyden parantamiseksi urkukaapista erilleen.

Käytettävissä olevat lähteet antavat varsin monipuolisen kuvan 1600-luvun loppupuolen keskieurooppalaisten urkujen rekisteröintikäytännöstä (WILLIAMS 1966, 74-75):

J.G.SAMBER, Manudictio ad Organum (Saltzburg, 1704-07)
B.JANOVKA, Clavis ad thesaurum magnae artis musicae (Praha, 1701)
P.M.VOGT, Conclave thesauri magnae artis musicae (Praha, 1719)

Pleno:

Principalit, Oktavat ja Mixturat; kaikki äk:t paitsi Coppel, Spitzflöte ja kieleet

Kuoron ja orkesterin säestys:

Prinzipal 8 + Coppel 8 tai Viola 8

Prinzipal 8 tai Coppel 8 + Flöte 4 tai Oktave 4

Continuosoittoon:

Man: Viola 8 tai Coppel 8 ja ped: Posaune 8

jalkio suuren orkesterin kanssa: Oktave 8 + Posaune 8 + Q 5 1/3

jalkio kuoroa säestettäessä: Oktave 8 + Posaune 8 + Q 2 2/3

Fantasioissa:

Spitzflöte 4 (yksin)

Viola 8 + Flöte 4

Coppel 8 +

Zimbel II tai Flöte 4 + Zimbel II

Toccattoissa (Frescobaldi):

Coppel 8 + Oktave 4 + Zimbel II

Fuugissa:

Prinzipal 8 + Oktave 4 + Quinte 2 2/3 + Oktave 2

Flöte 4 + Quinte 2 2/3 + Oktave 2

Oktave 4 + Quinte 2 2/3 + Superoktave 2 + Zimbel

Prinzipal 8 + Oktave 4 + Quinte 2 2/3 + Superoktave 2 + Zimbel
+ Tierce 1 3/5 + Quinte 1 1/3 + Mixtur III

Aukollisia rekisteröintejä:

Prinzipal 8 + Quinte 2 2/3 + Superoktave 2 + Tierce 1 3/5 +
Quinte 1 1/3 + Zimbel

Liturgiseen soittoon ja "alkusoihtoihin":

Coppel 8 + Flöte 4 + Superoktave 2

Aukollisia huilurekisteröintejä:

8 + 4 + 2 2/3 + 2 + Mixt

8 + 4 + 1 1/3

8 + 1 1/3 tai 8 + Mixt (+ mahd.4) - hyvä fuugia varten

8 + 1 3/5 - alternatim-soittoon (?)

8 + 2 2/3 + 1 3/5 + 1 1/3 - nopeisiin kappaleisiin

8 + Zimb - toccattoihin ennen Sanctusta

Viola-rekisteröintejä:

Viola 8 + Mixt - hyvä fuugia varten

Viola 8 Zimb - hyvä alternatim-soittoon

Jalkio:

Täysi jalkio: Subb 16 + Q 10 2/3 + O 8 + Q 5 1/3 + O 4 + O 2

Sama aukollisena ilman Q 10 2/3 ja O 8

Salizional-(Dulciana)-rekisteröintejä ym.

Salizional (8 tai 4) yksin tai + Rohrflöte 8

Viola (Spitzflöte) yksin tai + Waldflöte

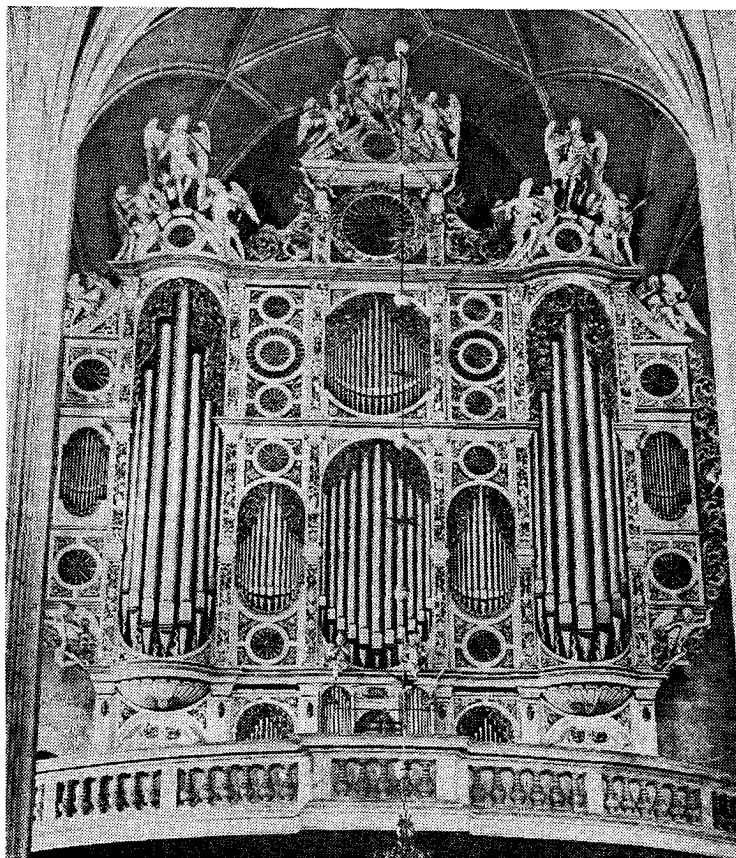
Clarin, Tuba, Trumpetit yhdessä rummun kanssa

Useamman kerran on jo tullut todettua, että Keski-Eurooppa oli aluetta, jolla eri suunnilta tulleet vaikutteet kohtasivat. Kuuluisan esimerkin urkujenrakentajan tietoisesta ekletismistä tarjoaa nykyisten Itä-Saksan, Puolan ja Tsekkoslovakian yhtymäkohdassa sijaitsevaan Görlitzin kaupunkiin 1697-1703 rakennetut urut. Käynnissä olevaa ajattelutavan muutosta alleviivaavat samaan paikkaan vain paria vuotta aikaisemmin rakennetut, mutta tulipalossa tuhoutuneet paljon perinteellisemmät urut. Uusissa uruissaan Italiassa pitkään työskennellyt **Eugen Casparini** (1623-1706) yhdisti jo julkisivultaan erikoisissa uruissaan italialaisia ja keskieuropallaisia elementtejä: huojuvat äänikerrat, jaetut sointikruunut, sesquialtera ja cornet, selkäpillistön puuttuminen, jalkion jakaminen useaan osastoon, harvalukuiset kieliäänikerrat, viola da gamba- ja salicet-äänikerrat jne. Jalkio on huomattavan bassovoittoinen ja yhdistimet sallivat manuaalipillistöjen yhtä aikaisen soittamisen. Nämä urut

ja niiden takana oleva uutta etsivä sointi-ideaali vaikuttivat laajalti Keski-Saksassa 1700-luvulle tultaessa ja olivat osaltaan viitoittamassa tietä monille J. S. Bachin käyttämille uruille - ei vähiten niille, joiden rakentaja oli Gottfried Silbermann, 1700-luvun suuri synteesintekijä.

GÖRLITZ, St. Peter & Paul (WILLIAMS 1966, s.142)
E. Casparini, 1697-1703, rakennussopimus

HAUPTWERK		OBERWERK		BRUSTWERK	
Prinzipal	16	Quintadena	16	Gedackt	8
Oktave	8	Prinzipal	8	Prinzipal	4
Flöte	8	Prinzipal	8	Oktave	2
l. V.da G		(huojuva)		Flachflöte	2
Fiffaro (h-)	8	Oktave	4	Quintenasat 1	1/3
Superoktave	4	Gedackt	4	Sedecima	1
Superoktave (l.)	4	Spitzflöte	2 2/3	Mixtur	III
Gedacktpommer	4	Superoktave	2	Schalmey	
Salicet	4	Glöckkleinton	2	1.Hautboy	8
(lisätty)		Sedecima	1		
'Decime nona'	2 2/3	Scharf	II	PEDAL	
Rohrflöte	2 2/3	Zimbel	II		
'Vigesimasec.'	2	Cornet (a-)	III	G.Prinzipal	32
Flachflöte	2			Oktave	16
'Vigesimasesta'		- tremolot OW ja BW		Subbass	16
(Ei rakennettu)		- II/I ja III/II		Quintatön	16
'Vigesimanona'		- venttiilit HW, OW		Oktave	8
(Ei rakennettu)		ja BW -pillistöille		Gemshorn	8
'Zink'(12,17)	II	(lisättiin vielä		Tubalflöte	8
Rauschpfeife	II	6 "äänikertojen		Quinte	5 1/3
Mixtur	IV	nopeaa vaihtamista		Oktave	4
Trompete	8	varten")		Tubalflöte	4
(Rakenn.16)		- Rossignol		Jubalflöte	4
		- Heerpauken(Rumpu)		Mixtur	VI-V
		- Zimbelstern		Bauernflöte	II
		- Kreuz (Zimbelstern)		Zimbel	II
		- Engel, klingend		Scharff	II
		gemacht, kaksi		Posaune	16
		enkelipatsasta,		Dulzian	16
		jotka kumpikin		Tromba	8
		soittavat kahdeksaa		Krummhorn	8
		jalkion Tromban		Cornett 1.	
		säveltä yhden		Jungfern-reg.4	
		kaikutorven kautta			



Kuva 29. Görlitzin urut.

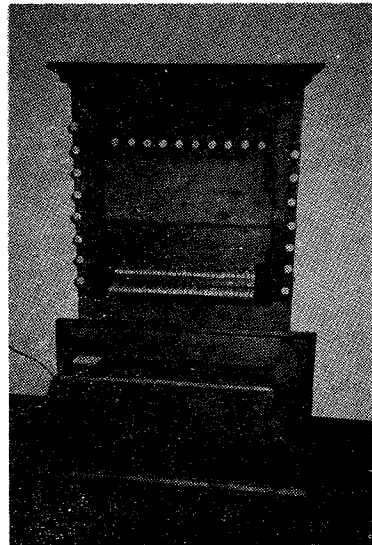
Görlitzin urut ovat epäilemättä poikkeukselliset, jo pelkästään kokonsa puolesta. Tämäntapaiset urut ovat luonnollisesti kaikkien urkuhistorioiden runko, kuvaavathan ne täydellisimmin aikansa sointi-ideaaleja, teknistä taitoa ja eri suunnilta tulleita vaikutteita. On kuitenkin yhtä tärkeätä tietää, minkälaiasten instrumenttien ääressä tavallisten pikkukaupunkien urkurit joutuivat työskentelemään. Aivan erityistä mielenkiintoa on seuraavalla soittimella, joka sattuu olemaan paitsi ajalleen ja ympäristölleen tyypillinen myös musiikinhistorian suurimman urkusäveltäjän ensimmäinen virkasoitin. Arnstadt on noin 300 km Görlitzistä länteen ja siellä otti Johann Sebastian Bach 1703 vastaan urut, joiden disposition oli määrä olla 1699 tehdyn sopimuksen mukaan seuraavanlainen:

ARNSTADT, Neue Kirche (Bonifatiuskirche) (WILLIAMS 1984, s.119)
J.F.Wender, rakennussopimus 1699

OBERWERK CD - c ^u		BRUSTWERK und POSITIV		SEITEN BASSE oder PEDAL CD - c ^d	
Principal	8	Principal	4	Principal	8
Viola da Gamba	8	Stillgedacktes	8	Sub Bass	1 6
Quinte dene	8(16?)	Spitzflöte	4(?)	Posaunen	
Grossgedacktes	8	Quinte	3	Basse	16
Offene Quinte	6	Sesquialtere		Cornet Basse	2
Octave	4	doppelt			
Mixtur	IV	Nachthorn	4		
Gemshorn	8	Mixtur	III/IV		
Cympel doppelt	III				
Trompete	8				

- tremolo
- Cymbelstern
- BW/OW, OW/Ped

Tällaisten urkujen kaappi on suhteellisen syvä ja jalkio on sijoitettu sen taakse seinää vasten, millä on ilmiesivät akustiset seuraukset. Erityisen tyypillisiä tälle alueelle ovat ahtaat, pehmeästi soivat viuluäänikerrat, joiden soinnissa on kuitenkin riittävästi ääriiviivaa esim. soolotarkoituksiin hiljaista säestystä vasten. Jalkion "bassoluonne" on disposition perusteella ilmeinen ja sellaisena se seuraa ajan tendenssejä. Kirkko ja sen lehteri eivät myöskään ole mitenkään pieniä, joten selkäpositiivin puuttuminen on myös ymmärrettävä osana kehittyvää urkuestetiikkaa. Näiden urkujen soitto-pöytä säilytetään nykyisin aivan kirkon vieressä olevassa museossa. Osa alkuperäisten urkujen äänikerroista on kuultavissa nykyisissä sähköpneumaattisissa uruissa.



Kuva 30. Arnstadtin urkujen soitto-pöytä.

Keski-Saksan urkujenrakennuksessa vallitsevien kehityssuuntien ymmärtämiseksi on kuitenkin luotava katsaus muualle Eurooppaan. 1700-luku oli nimittäin koko Keski-Euroopassa synteessin aikaa aivan samaan tapaan kuin Bachin urkumusiikki on synteessi lähes kaikista 1600-luvun kansallisista urkusävellystyyleistä.

Seuraavissa luvuissa perehdytään tämän prosessin tärkeimpiin ulkopuolisiin myötävaikuttajiin, Ranskan ja Italian 1600-luvun urkuihin. Samalla käsitellään myös Iberian niemimaa ja Englanti, jotka muodostavat omat, hieman erilliset saarekkeensa Euroopan urkukartalla.

2. Ranska

Euroopan 1500-luvun urkumaiseman valta-akseli kulki Alankomaista Etelä-Saksan kautta Italiaan. Se vaikutti koko leveydeltään renessanssin ranskalaiseen urkujenrakennukseen: pohjoisessa alankomaalainen monipillistöinen ja soinnillisesti värikäs instrumentti, etelässä italialaiset yksisormioiset, vain erillisiä principal-äänikertoja ja muutaman huilun käsittävät urut säteilivät vaikutustaan Ranskaan, jossa Blockwerkejä 1400-luvun lopulla alettiin jakaa erillisiksi osastoiksi.

Ranskan 1600-luvun urkujen kannalta tärkein esikuva oli Alankomaiden eteläosissa kehittynyt ns. **flaamilainen urkutyyppi**. Siinä ei Brabantin urkujen (ks.s.28) tapaan ollut (lähinnä laajoja äänikertoja varten tarkoitettua) yläpillistöä, vaan pääpillistö sisälsi kaiken tyyppisiä äänikertoja. Selkäpillistöä ei yleensä ollut, vaan mahdollinen sivupillistö oli pääurkukaapissa, joskus vain diskantin käsittävänä soolo-osastona. Pääpillistön yläpuolella saattoi olla 4-6 -kuoroinen terassin ja pikkukvintin sisältävä **cornet**, kornettiyhdistelmä soolotarkoituksiin. Jalkio oli useimmiten vain liitejalkio.

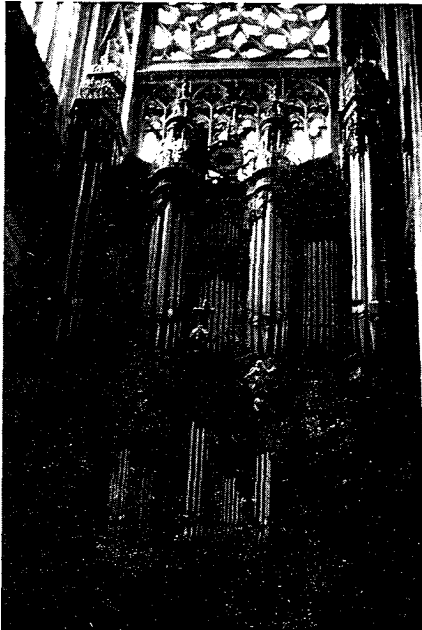
Ranskan pohjoisimmassa maakunnassa, Normandiassa sijaitsevaan Gisorsin kaupunkiin rakensi todennäköisesti alankomaalaissyntyinen Barbier vuonna 1580 urut, joista tuli 1600-luvun ranskalaisten urkujen lähtökohta. Niissä oli laaja pääpillistö, joka sisälsi kaiken tyyppisiä äänikertoja. Kontra-F:ään ulottuvassa jalkiossa oli kaksi kahdeksanjalkaista äänikertaa, huilu ja kieli. Positiivi on pääurkukaapissa ja sisältää principal-äänikertojen lisäksi cymbelin, pikkukvintin ja **cromorne**-äänikerran 1. krummhornin. Nämä urut eivät ole säilyneet, mutta yhtä rikkaat sointimahdollisuudet lienevät olleet jo esim. Normandian pääkaupungin Rouenin Saint-Maclou-kirkon uruissa, joiden loisteliain puuleikkauksin koristeltu fasadi on säilynyt (ks.kuva seur.sivulla).

Rouenin tuomiokirkon urkuri Jehan Titelouze (1563-1633) oli kotoisin Alankomaista ja hän kutsui vuonna 1600 flaamilaissyntyisen **Crespin Carlier**'n uudistamaan urkujaan. Tämän yhteistyön ansiosta Carlier sai rakentaakseen useita urkuja eri puolille Ranskaa. Flaamilaisten urkujen pääpillistöön tulee erillinen terssi ja positiivin valikoima laajenee entisestään. Carlier' n vuonna 1612 Poitiers' n tuomiokirkkoon rakentamat urut ovat jo varsin lähellä vuosisadan loppupuolella vakiintuvaa barokin ranskalaista urkutyyppiä.

POITIERS, Katedraali
C.Carlier, 1612

GRAND ORGUE		POSITIF	PEDALE		
Montre	16*	Bourdon	8'	Flûte	8
Bourdon	8 *	Prestant	4	Trompette	8
Principal	8 *	Flûte	4		
Bourdon	8 *	Nasard	2 2/3		
Prestant	4 *	Doublette	2		
Flûte	4	Traversine	2		
Nasard	2 2/3	Larigot	1 1/3		
Traversine	2	Fourniture	III		
Doublette	2 *	Cymbale	II		
Tierce	1 3/5	Cromorne	8		
Sifflet	1				
Fournitures II+III*					
Cymbale	III*				
Dessus de Cornet V					
Trompette	8				
Clairon	4				
Voix humaine	8				

*:illä merkityt äänikerrat kuuluvat
Plein-Jeu -yhdistelmään l. plenoon



Kuva 31. Rouenin Saint-Maclou -kirjon urut vuosilta 1537-42.

1600-luvun alkupuolella erilliset **terssiäänikerrat** yleistyvät ja usein ne korvaavat perinteellisen alankomaalaisen 1-jalkaisen äänikerran. Ahdas erillinen terssi on aluksi plenoäänikerta, muttaa yhä enemmän valtaa alaa laaja 1 3/5 -jalkainen, kornettiyhdistelmiin tarkoitettu äänikerta. Molemmat käyttötarkoitukset on dokumentoitu **Marin Mersennen** monumentaalisisa musiikintoreettisessa teoksessa

L'Harmonie Universelle vuodelta 1635. Mersenne antaa myös suuren määrän rekisteröintiohjeita, joista on hiukan sekavan esitystavan perusteella vaikea päätellä, ovatko kysymyksessä todella soitettavaksi tarkoitetut yhdistelmät.

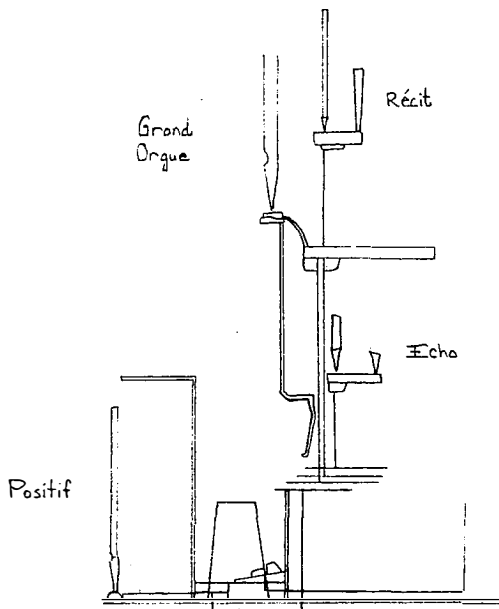
MARIN MERSENNE, L'Harmonie Universelle (1635)

Rekisteröintiohjeita (s.317)

- I Le Plain jeu (Montre 16, Bourdon 8, Prestant 4, Doubl. 2, Fourniture, Cymbale III, Cymbale II)
- II Autre excellent avec, ou sans le Tremblant (Bourdon 8, Prestant 4, Doublette 2, Nasard 2 2/3, Tierce 1 3/5, Trompette 8)
- VI Jeu fort harmonieux (Montre 16, Bourdon 8)
- VII Jeu fort doux avec le tremblant, c'est la fleute d'Allemand (Bourdon 16, Bourdon 8, Flaute a cheminée 4 (=rohrflöte))
- VIII La Trompette (Montre 16, Bourdon 8, Prestant 4, Tromp. 8)
- XIII Le Flajolet (Bourdon 16, Bourdon 8, Flageolet 1)
- XXIV Cornet entier sur le clavier (Bourdon 16, B. 8, Prestant 4, Doubl. 2, Nasard 2 2/3, Tierce 1 3/5, Larigot 1 1/3)

1600-luvun loppupuolella vakiintuvan rekisteröintikäytännön perusta on jo selvästi nähtävissä: Plein jeu, Grand jeu, Fond d'orgue ja Cornet ovat käytännöllisesti katsoen samat kuin 50-100 vuotta myöhemminkin (ks.s.89) Vanhaa perua ovat aukolliset yhdistelmät ja 16-jalkaisen äänikerran runsas käyttö.

Ns. klassinen ranskalainen urkutyyppi sai lopullisen hahmonsaa samaan tapaan kuin pohjoissaksalaiset urut. Jo olemassaoleviin soittimiin lisättiin pillistöjä tavalla, joka osoittautui tarkoituksenmukaiseksi ja jota sitten alettiin soveltaa myös uusiin urkuihin. Vuonna 1610 Valeran de Héman sijoitti Pariisiin Saint-Séverin-kirkon urkujen pillistön alle diskanttikornetin ja sille oman, 25 kosketinta käsittävän sormion. Kun nämä urut vielä vuonna 1626 saivat selkäpositiivin, oli ranskalaisen pillistörakenteen prototyyppi syntynyt. Jos diskanttipillistö sijoitettiin pääpillistön yläpuolelle akustisesti hyvin kantavalle paikalle, sitä kutsuttiin nimellä *récit* ("soolo"). Pääpillistön alle, urkukaapin sisään sijoitettuna siitä käytettiin (edelleen akustisista syistä) nimitystä *echo* (kaiku). Kaikkein suurimmissa uruissa saattoi olla nämä molemmat pillistöt, joihin vähitellen tuli kornettiaänikertojen lisäksi myös kieliäänikertoja.



Kuva 32. Kaavakuva ranskalaisen urkutyyppin pillistörakenteesta. (WILLIAMS 1966, s. 180:n mukaan).

Kuuluisaan ranskalaiseen Clicquot'n urkujenrakentajasukuun kuuluneen **Robert Clicquot**'n vuonna 1689 Rouenin tuomiokirkkoon rakentamat urut edustavat erittäin standardisoituneen ja pariisilaiskeskeisen klassisen ranskalaisen urkutyyppin suurinta mahdollista muotoa.

ROUEN, Katedraali (KLOTZ 1975, s.280-281)
Robert Clicquot, 1689

GRAND ORGUE CD - c ^m		POSITIF CDE - c ^m		RECIT c' -c ^m	
Montre	16	Montre	8	Cornet	V
Bourdon	16	Bourdon	8	Trompette	8
Ouvert	8	Prestant	4		
Bourdon	8	Flûte	4		
Préstant	4	Nasard	2 2/3	ECHO	
Flûte	4	Doublette	2	c - c ^m	
Double Tierce	3 1/5	Tierce	1 3/5		
Nasard	2 2/3	Larigot	1 1/3	Cornet	V
Doublette	2	Fourniture		Cymbale	
Quarte	2	Cymbale		Voix humaine	8
Grosse Tierce	1 1/3	Cromorne	8		
Flageolet	1	Voix humaine	8		
Cornet	V			PEDALE	
Fourniture	V			AACD - f'	
Cymbale	IV				
Trompette	8			Flûte	8
Cromorne	8			Flûte	4
Voix humaine	8			Trompette	8
Clairon	4			Clairon	4

Ranskalaisissa uruissa tavallista jalkion laajentamista kontra-A:han kutsutaan **grand ravalement**'iksi ("suureksi madallukseksi"), joka saattaa käsittää myös kontra H:n. Poikkeuksellista on sen sijaan Rouenin urkujen jalkion ulottuminen f':een, normaalisti tyydyttiin c':een tai e':een. Myöskään näiden urkujen Flageolet 1 -äänikerta ei ole tavanomainen enää 1600-luvun loppupuolella ja Grosse tierce nimitystä käytetään yleensä oktaavia matalammasta äänikerrasta. Muuten itse asiassa kaikki tämän aikakauden urkujen dispositiot ovat erilaisia variantteja tästä dispositiosta, urkujen koosta riippuen. Pillistöjen suhteet ovat lähes vakiot.

Perimmäinen selitys tällaiselle standardisoitumiselle lienee löydettävissä Ludvig XIV:n aikaan liittyneestä koko ranskalaisen kulttuurin, talouselämän ja poliittisen vallan keskittymisestä. Yhdenmukaistuminen näkyi paitsi uruissa myös urkumusiikissa. Määrätyissä tilanteissa oli soitettava määrätynlaista musiikkia eikä ole ihme, että myös rekisteröintikäytäntö kanonisoidaan. Kullekin sävellyslajille kehittyi tyypillinen rekisteröinti; kaikki ranskalaisen urkujen äänikerrat saavat omat funktionsa eri yhdistelmissä ja niiden sointiominaisuudet puolestaan liittyvät erottamattomasti musiikin vaihteleviin karaktereihin.

Seuraavaan taulukkoon on koottu 1600-luvun loppupuolen säveltäjien ohjeista yhdistelemällä saadut rekisteröinnit, jotka usein ovat myös sävellysten otsikoita.

G-G.NIVERS, 2^{ème} Livre d'orgue (1667)
 N.LEBEGUE, 1^{er} Livre d'orgue (1676)
 A.RAISON, Livre d'orgue (1668)
 J.BOYVIN, 1^{er} Livre d'orgue (1689)
 G.JULLIEN, 1^{er} Livre d'orgue (1690)
 G.CORRETTE, Messe du 8^{ème} ton (1703)

Yhdistelmä rekisteröintiohjeista (GAY ss.119-133)

GRAND JEU (DIALOGUE)

Grand jeu (GO): B 8, P 4, (D 2), Nasard,(Quarte de Nasard),
 Trompette, Cornet, (Tierce, Grosse tierce).

Petit jeu (Pos): B 8, M 4, (N, T, Cornet), Cromorne, (Tromp.).
 (Claviers accouplés)

PLEIN JEU

(Grand) plein jeu (GO): (Montre 16, (B 16)), M 8, B 8, P 4,
 D 2, Fourniture, Cymbale.

Petit plein jeu (Pos): B 8, M 4, D 2, Fourn., Cymb..
 (Claviers accouplés)

DUO

a) ok. Petite tierce: B 8, P 4, N, (Q de N), T. (=jeu de tier-
 ce).

vk. Grosse tierce: B 16, M 8, B 8, P 4, (GT), N, D 2, T.

b) ok. Cornet (séparé), jeu de tierce.

vk. Trompette, (B 8, P 4)/ Cromorne, (P 4).

TRIO A DEUX DESSUS

a) ok. Dessus (Pos): Cromorne, (B 8, F 4, M 4).

vk. Basse (GO): jeu de tierce (tremblant).

b) ok. Dessus (Pos): B 8, F 4, Nasard.

vk. Basse (GO): Voix humaine, B 8, F 4, (Tremblant).

TRIO A TROIS CLAVIERS

a) ok. Premier dessus (Pos): B 8, P 4, Cromorne/Trompette.

vk. Second dessus (GO): jeu de tierce/Cornet séparé.

ped. flûte 8.

b) ok. Cornet/jeu de tierce.

vk. B 8, P 4, Voix humaine/Cromorne

FUGUE

GO : Trompette, B 8, P 4, (Grand jeu).

Pos: Cromorne, (B 8, P 4)

(Claviers accouplés)

FOND D'ORGUE

GO : B 16, M 8, B 8, P 4.

Pos: B 8, P 4.

(Claviers accouplés)

TIERCE EN TAILLE

Pos: jeu de tierce, larigot.

GO : fond d'orgue.

Ped: flûte 8,+ GO.

CROMORNE EN TAILLE

Pos: Cromorne, B 8, M 4.

Jeu doux: a) B 8, F 4 b) B 8, M 8 c) B 8, P 4, (D 2)

d) fond d'orgue

BASSE DE TROMPETTE/CROMORNE

Trompette, B 8, P 4, (tremblant)/Cromorne, B 8, M 4, (N,T).
Jeu doux.

RECIT DE VOIX HUMAINE/CROMORNE

Voix humaine/Cromorne, B 8, F 4, /Tremblant).
Jeu doux.

RECIT DE NASARD

B 8, P 4, Nasard.
Jeu doux.

RECIT DE TIERCE

Cornet/jeu de tierce.
Jeu doux.

CONCERT DE FLUTES

GO + Pos: B 8, F 4, tremblant.

FUGUE A CINQUE

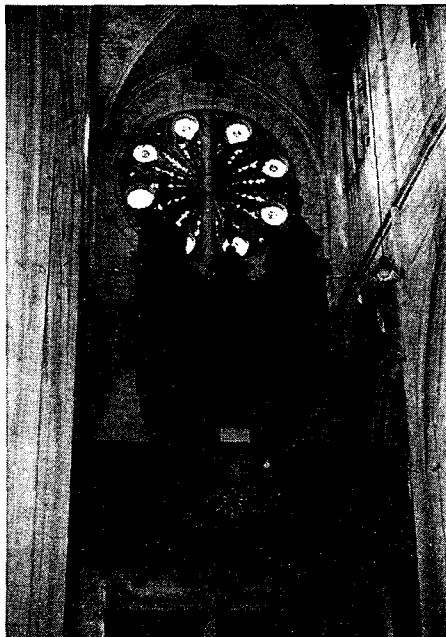
ok. Cornet séparé.
vk. Cromorne, B 8, P 4.
Ped:Flûte 8.

QUATUOR

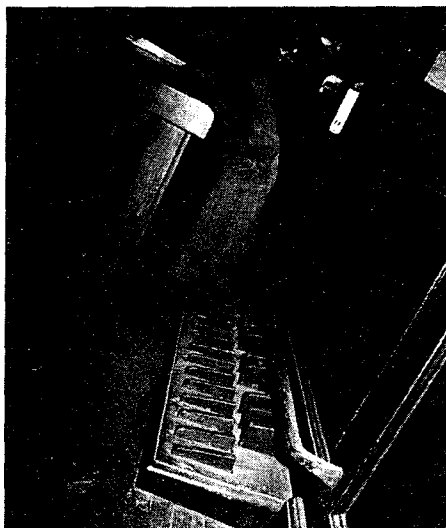
- a) 2 ylä-ääntä: Trompette.
tenori: jeu de tierce.
basso: (GO/Ped), B 8, M 8, P 4, N.
- b) ääriäännet: B 8, (M 8), P 4, N, Q de N. (T).
väliäännet: Cromorne, B 8, P 4, (N).
- c) ok. Cromorne, B 8, P 4.
vk. jeu de tierce.
- d) jaetulle koskettimistolle: B 8, P 4, Dessus de tierce, Nasard
Basse de Cromorne/Voix humaine.

Kieliäänikerrat ovat erityisesti bassopuolella hyvin voimakkaita ja solistisia äänikertoja ja ne poikkeavat täysin esim. Pohjois-Saksan kapeista ja sulautuvista vastaavista äänikerroista. Kornettiyhdistelmät puolestaan ovat korkealla alueella erittäin täyteläisiä ja läpitunkevia. Ranskalaisten barokkiurkujen ylivoimaisesti voimakkain rekisteröinti on **grand jeu**, värikäs ja kielivoittoinen yhdistelmä. Sen rinnalla on oktaaviäänikerroista ja suhteellisen matalasta sointikruunusta koostuva **plein jeu**, pleno, varsin hillitty. Huomiota kiinnittää aukkolisten rekisteröintien puuttuminen verrattuna Mersennen ehdotuksiin.

Teknillisessä suhteessa klassiset ranskalaiset urut ovat urkuhistorian edustavimpia. Privilégiot l. viranomaisten myöntämät yksinoikeudet keskittivät urkujenrakennuksen muutamille harvoille suvuille (Clicquot-suvun rinnalla vaikutti mm. **Thierry**-suku), jotka kehittivät merkittävän teknologian tason. Pitkälle viety standardisoituminen edesauttoi mm. soittokoneiston kehittymistä ja niinpä ranskalaisten erityisesti suosima ns. **riippuva koneisto** onkin äärimmäisen herkkä ja sopii hyvin musiikkityylin edellyttämään runsaaseen ornamentiikkaan. Riippuvassa koneistossa kosketin roikkuu suoraan venttiilistä tai vellasta tulevan soittolistan varassa. Se toimii toisesta päästään (ei siis keskeltä) tuettuna vipuna. Musiikin vaatimukset jalkion suhteen olivat hyvin vaatimattomat, mikä näkyy selvästi ranskalaisessa jalkiokoskettimistossa (ks.kuva seur.s.).



Kuva 33. Pienehköt ranskalaiset urut vuodelta 1734. Fasadin muoto on sama kuin suuremmissakin uruissa: pyöristetyt tornit jakavat leveähkön ja muuten tasaisen julkisivun osiin. (HOUDAN, Louis-Alexandre Clicquot).



Kuva 34. Houdanin urkujen jalokiokoskettimisto.

Houdanin urkujen alkuperäinen ilmanantolaitteisto on erinomainen esimerkki 1600-luvun urkuteknologiasta. Palkeiden käyttäjän ei juuri tarvitse pitää kiirettä, sillä kaksi vuorotellen vlvun avulla nostettava paljetta tyhjentyvät hyvin verkkaisesti.



Kuva 35. Houdanin urkujen ilmanantolaitteisto.

1600-luvun lopulla ranskalaisen urkutyypin vaikutus alkaa tuntua Etelä- ja Keski-Saksassa. Elsassilainen urkujenrakentaja **Andreas Silbermann** (1678-1734), joka oli aloittanut uransa mm. Casparinin johdolla Görlitzissä, opiskeli ja työskenteli Pariisissa vuosisadan vaihteessa, palasi sitten kotikaupunkiinsa Strasbourgiin ja alkoi rakentaa hyvin ranskalaisvaikutteisia urkuja. Hänen veljensä **Gottfried Silbermann** (1683-1753) siirtyi Keski-Saksaan ja vei mukanaan monia ranskalaisia ideoita, mm. suppeahkot jalkiopillistöt, runsaat kornetti- ja terssiäänikerrat, voimakkaat kieliäänikerrat jne. Dokumentit osoittavat, että Gottfried Silbermannin urkuestetiikka oli pohjimmiltaan hyvin samankaltainen kuin Casparinin. Molempien uruissa on havaittavissa samankaltaista kompromissi- ja synteesisihenkeä ja vähittäistä luopumista vanhasta pillistöperiaatteesta, joka kansallisenä varianttina oli hallinnut barokin ranskalaistakin urkujenrakennusta. Näiden uutta luovien rakentajien töissä ovat näkyvillä 1700-luvun "Bach-urkujen" olennaiset piirteet.

3. Italia

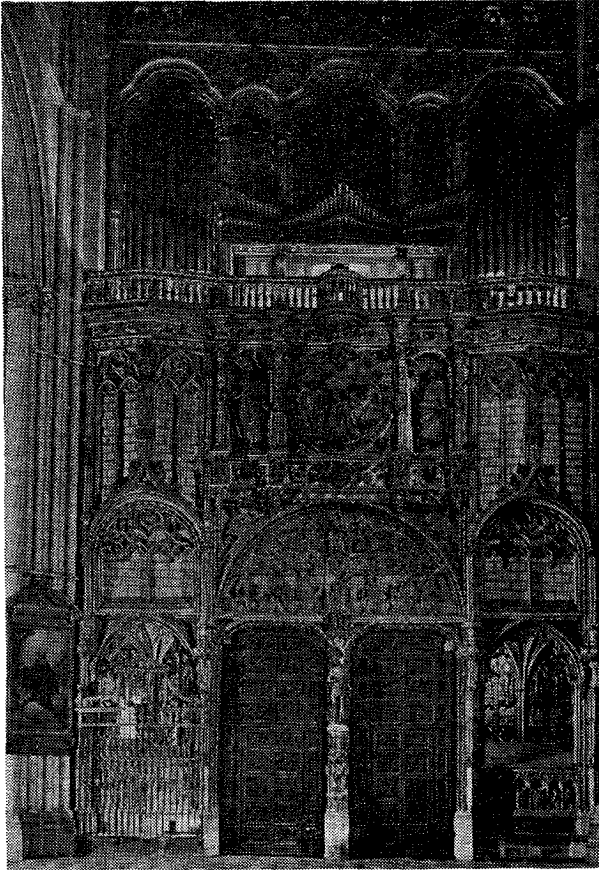
Renessanssin italialainen urkutyyppi on vanhin 1500-luvun alueellisista urkutyypeistä, sen varhaismuotojahan tavataan jo 1400-luvun lopulla (ks.s.23). Italialaiset urut vakiintuivatkin 1500-luvun loppupuolella varsin pitkälle standardisoituneeksi soittimeksi erityisesti **Antegnati**-suvun käsissä. Tämä ns. **Brescian urkutyyppi** sisältää vain aukottoman sarjan oktaaveja ja kvinttejä soivia erillisiä principal-äänikertoja ja muutaman avoimen huilun (ks.s.30). Sen hillitty väripaletti on kaikessa yksinkertaisuudessaan Italian urkumusiikin suuruudenajan, n.1550-1650, sävellysten valoisa ja selkeä, rekisteröintien suhteen erittäin hyvin dokumentoitu sointimaailma. Mitään olennaista muutosta ei 1600-luku tuo tähän urkutyyppiin, jonka peruspiirteet säilyvät aina 1800-luvulle asti. Poikkeamat Brescian urkujen perusrakenteesta, esim. sivupillistöt, kieliäänikerrat tai yhdistetyt sointikruunut, ovat yleensä ulkomaalaisten rakentajien käsialaa ja niitä alkaa esiintyä enemmän vasta 1700-luvulle tultaessa. Lisäyksenä aiemmin esitettyyn kannattaa kuitenkin mainita Frescobaldinkin eräässä urkusävellyksessään mainitsema, silloin tällöin tavattava 16-jalkainen jalkioäänikerta, **contrabasso** (t. contrabassi), joka on tosin ensimmäisen kerran dokumentoitu jo 1400-luvun uruissa.

Selitys italialaisten eräänlaiselle pysähtyneisyydelle löytynee 1600-luvun italialaisen urkumusiikin kehityksestä. 1600-luvun keskivaiheilta alkaen cembalo tulee yhä tärkeämmäksi italialaisten kosketinsoitinsäveltäjien soittimena ja vanhat urkumusiikin muodot alkavat saada yhä cembalomaisempia piirteitä. Katolinen kirkko ei juuri rohkaise urkusäveltäjiä ja uusi italialainen musiikki syntyy valtaosin profaaneihin tarpeisiin. Näin urkujen rakennuskaan, jonka tuskin voi kuvitella kehittyvän ilman musiikin myötävaikutusta, ei juuri hakeudu uusille urille.

4. Espanja

Vanhimmat edes jotakuinkin autenttisissa asussa olevat espanjalaiset urut ovat vasta 1600-luvun loppupuolelta. Tiedot sitä vanhemmista uruista perustuvat usein vaikeasti tulkittaviin rakennussopimuksiin tai olemassaolevista uruista tehtyihin johtopäätöksiin.

1500-luvun alkupuolella suuret espanjalaiset urut saattoivat olla vielä hyvinkin vanhanaikaisia verrattuina keskieurooppalaisiin soittimiin: osiin jaettu Blockwerk, mahdollisesti kahdella eri sormiolla, ja noin kymmenen primitiivistä jalkiokosketinta liitejalkiona tai yhdistettyinä 16-jalkaisiin bassopilleihin. Siirtomaillan rikastuneen Espanjan urkufasadit olivat kuitenkin jo varhain suuria ja visuaalisesti loisteliaita. Upeimpia niistä on Toledon tuomiokirkon "keisariurkujen" (Organo del Emperor) kivistä tehty julkisivu, joka on osa koristeellista sisäänkäyntiä. Seuraavalla sivulla olevassa kuvassa näkyvät ns. espanjalaiset trumpetit eivät ole alkuperäisiä.



Kuva 36. Toledon katedraalin urut vuodelta 1543-49.

Espanjan koillisnurkkauksessa sijaitsevalla Kataloniassa ja sen pääkaupungilla Barcelonalla oli vanhastaan yhteyksiä muualle Eurooppaan, lähinnä tietysti Ranskaan ja Italiaan, mikä teki siitä Espanjan varhaisen urkukulttuurin edistyneimmän alueen. Vastaisen kehityksen kannalta ratkaisevin tekijä oli kuitenkin Alankomaiden kuuluminen Espanjalle 1500-luvulla. Tämä kartalta katsoen etäinen suhde liitti nämä maat monin kulttuurisiten toisiinsa ja toi Espanjaan mm. ajan ehkä merkittäväntä urkujenrakennuskoulua edustavia alankomaalaisia mestareita.

Alankomaalaiset rakentajat toivat mukanaan uusia äänikertoja, jotka lisäsivät pelkkien principalkuorojen sointimahdollisuuksia. Varhainen esimerkki monipuolisia sointimahdollisuuksia tarjoavista uruista on Kataloniassa sijaitsevaan Léridan kaupunkiin useammassa vaiheessa suunnitellut urut. Sitä koskevat kaksi rakennussopimusta vuosilta 1543 ja 1544 osoittavat, miten uruilta aletaan vaatia Espanjassakin selvästi toisistaan erottuvia äänikertaryhmiä, principaleja,

huiluja, mixtureja ja kieliäänikertoja (vrt. esim. Arnolt Schlickin dispositio s.24). 1500-luvun yleiseurooppalaisia tendenssejä heijastelee myös äänikertojen värikäs kuvailu ja vertailu muihin soittimiin. Mutta aivan erityisen espanjalainen piirre on tilaajan mieltymys erilaisiin efektilaitteisiin, rumpuihin, satakieliin, tremoloihin ja cymbeltähteen, joita urkuihin haluttiin liitettävän.

1500-luvun loppupuolelta on tietoja kahdesta merkittävästä soittimesta, jotka edustavat eri tahoilta tulevia aineksia vähitellen hahmottuvissa barokin espanjalaisissa urkutyypeissä. Evoran tuomio-kirkkoon rakennettiin vuonna 1562 fasadia myöten varsin italialaisytyyppinen yksimanuaalinen soitin, jonka sointikruunu oli kuitenkin yhdistetty. Flaamilaisesta vaikutuksesta kertoi nelikuoroinen kornetti, mutta kieliäänikertoja ei ollut. Erittäin poikkeuksellisia, mutta vastaisen kehityksen kannalta tärkeitä ominaisuuksia oli uruisa, jotka alankomaalainen Gillis Brebos rakensi Filip II:n linnaan El Escorialiin vuosina 1579-84: kaksi sekä ahtaita että laajoja äänikertoja ja alikvootteja sisältävää pillistöä yhdessä suuressa urkukaapissa, pääpillistö kahdessa kerroksessa, runsaasti kieliäänikertoja (16,8,4).

Näille kahdelle kovin erilaiselle soittimelle on yhteistä tyytyminen yhteen suureen urkukaappiin. Siitä tuleekin koko 1600-luvun espanjalaisen urkujenrakennuksen tunnusmerkki. Ilmalaatikoita ja pillistöjä saattaa olla useampiakin ja silloin ne on sijoitettu eri puolille ja eri kerroksiin, joskus hieman hajanaisesti laajan ja runsaasti koristellun fasadin taakse. Fasadissa on mykkiäkin pillejä eikä se yleensä anna kuvaa pillistöarakenteesta.

Voisi hyvin kuvitella, että espanjalaisten mieltymys efekteihin ja näyttävyyteen johti 1500- ja 1600-lukujen vaihteessa julkisivuun kiinnittyvien vaakasuorien l. **horisontaalisten kieliäänikertojen** käyttöön ottoon, joista tuli 1600-luvun lopussa ja koko 1700-luvulla tavattoman suosittuja. Aluksi käytettiin tähän tarkoitukseen lyhyttorvisia regaaleja, 1600-luvun lopulla myöskin trumpetteja. Espanjalaisissa uruissa on yleensä kieliäänikertoja sekä julkisivussa että normaalisti urkukaapin sisään sijoitettuina. Näin kieliäänikertojen osuus dispositioissa saattaa olla hyvinkin suuri. Ns. espanjalaisten trumpettien sointi on solakka ja kirkas ja ne muodostavat vaikuttavan kontrastin tällaisten urkujen suhteellisen vaimelle huiliäänikerroille esim. batalla-nimisissä sävellyksissä.

Yksisormioisuuden ja monipuolisten sointimahdollisuuksien yhteensovittamattomuus oli varmasti osaltaan vaikuttamassa siihen, että jo 1500-luvulla otettiin Espanjassa käyttöön ns. **jaetut äänikerrat**. Eräiden äänikertojen listeeet jaettiin kahteen osaan siten, että basso- ja diskanttipuoli oli mahdollista kytkeä erikseen soitettaviksi. Usein äänikerran (tai oikeastaan pillirivin) ylä- ja alapää vastasivat eri jalkamääriä (esim. bassossa trompeta 4 ja diskantissa tr. 8). Tämä toisaalta lisäsi mahdollisuuksia erilaisiin sooloihin, toisaalta asettaa taas tiettyjä rajoituksia esim. polyfonista kudosta ajatellen. Kieliäänikertojen kohdalla jalkamäärän madaltamiselle diskanttipuolella on ilmeiset soinnilliset syyt: kieliäänikerrathan soivat aina voimakkaammin bassossa kuin diskantissa. Jakopiste oli säännönmukaisesti c':n ja cis':n välissä, minkä espanjalaiset säveltäjät ottivat tarkasti huomioon soolotietoissaan (ks.s.152). Eriytyisen hyödyllistä äänikertojen jakaminen oli luonnollisesti pienissä uruissa, joista esimerkki 1500-luvun lopulta:

COIMBRA, Santa Cruz (WILLIAMS 1966, s.243)

C - c", jako c'/cis'

Flautado	4	
Tapado	8	(jaettu)
Docena	2 2/3	
Quincena	2	
Decinovenä	1 1/3	
Mistura	III	(jaettu)
Simbala	III-IV	(jaettu)
Trompeta bastarda	4	(diskantti)
Trompeta bastarda	2	(basso)
Dulcayna (Regal?)	8	(diskantti)

Aivan 1600-luvun alusta on säilynyt eräitä rekisteröintiohjeita, jotka osoittavat, että yhdellä manuaalilla soitettaessa erilaiset plenumuodot, aukolliset rekisteröinnit, korkeat erikoistehoja tavoittelevat alikvoottiyhdistelmät sekä perusrekisteröinnit tremolon kanssa tai ilman ovat olleet Espanjassa käytössä samaan tapaan kuin muuallakin Euroopassa. Käsityksen siitä, minkälaisia soolotehoja esim. jaetuilla äänikerroilla on mitä todennäköisimmin tavoiteltu, antavat eräitä kaksimanuaalisia urkuja varten laaditut rekisteröinti-ohjeet.

LERIDA, La seu

Rekisteröintiohjeita vuodelta 1624 (WILLIAMS 1966, s.244).

I	Flautado 8 Flautat tapada 4 Octava 4	II	Trompeta 8 tai 16 Flautat tapada 4, 2 2/3, 2 (oikea tai vasen käsi)
I	Flautado 8	II	Flautat tapada 4 Quincena nazarda 2
I	Flautado 8 Flautat tapada	II	Tolosana III (Cornet) Octava 2 Flautat tapada 4
I	Flautado 8 (huilu) Quincena nazarda 2	II	Flautat tapada 4 Quincena nazarda 2
I	Flautado 8 (huilu) Tremulant	II	Flautado 8 (huilu) Tremulant

Maailman ensimmäinen paisutuskaappi on espanjalaisten keksintö. Diskanttikornetti tai -trumpetti saatettiin nimittäin jo 1600-luvun loppupuolella sulkea kaappiin, jonka kantta urkuri saattoi soittopöytään sijoitetun painikkeen avulla pitää auki. Koska nämä "paisutuskaapit" oli yleensä sijoitettu pääurkukaapin alaosaan sen sisälle, ei varmaankaan ole ollut kysymys mistään varsinaisesta dynaamisten tehojen tavoittelusta, vaan kaikuefektin, econ, hienosäädöstä.

Espanjan urkujenrakennukseen kiteytyi 1600-luvun kuluessa kaksi tyyliisuuntaa, kastilialainen ja katalonialainen. Edellisen prototyyppi oli kaksimanuaalinen ja sisälsi - paradoksaalista kylläkin - italialaiseen tapaan sarjan oktaaveja ja kvinttejä soivia principal-

äänikertoja. Jälkimmäisessä oli vain yksi manuaali, mutta sen sijaan kieliäänikerrat, kornetit ja laajat äänikerrat olivat runsaasti edustettuina, usein bassoon ja diskanttiin jaettuina.

Jälkimmäisestä urkutyyppistä olkoon esimerkkinä alussa mainittu vanhin alkuperäisessä asussa säilynyt espanjalainen soitin Salamancan Cathedral Nuevassa. Näissä pienehköissä uruissa on näkyvillä vielä yksi espanjalainen erikoisuus, jota tosin tavataan myös Italiassa. Kuorissa olevissa uruissa voi olla kaksi julkisivua rinnakkaisine äänikertoineen. Suurimmissa kirkoissa voi olla urut kuorin kummallakin puolella - ja molemmilla vielä kaksi fasadia!

SALAMANCA, Catedral Nueva (kuoriurut)
J.de Echevarría 1600-luvun lopulla

Flautado 13 (etufasadi)	(8)
Flautado 13 (takafasadi)	(8)
Octava Real	(4)
Octava tapada	(4)
Docena	(2 2/3)
Quincena	(2)
Lleno	
Octavin (jaettu)	(basso 1, diskantti 2)
Corneta en ECO	(kornetti 8 + kaikukornetti)
Trompeta Real	(8)
Trompeta Magna	(basso 16)
Clarín (takafasadi)	(diskantti 8)
Clarín de Bajos (takafasadi)	(basso 8)
Bajoncillo	(basso 4)

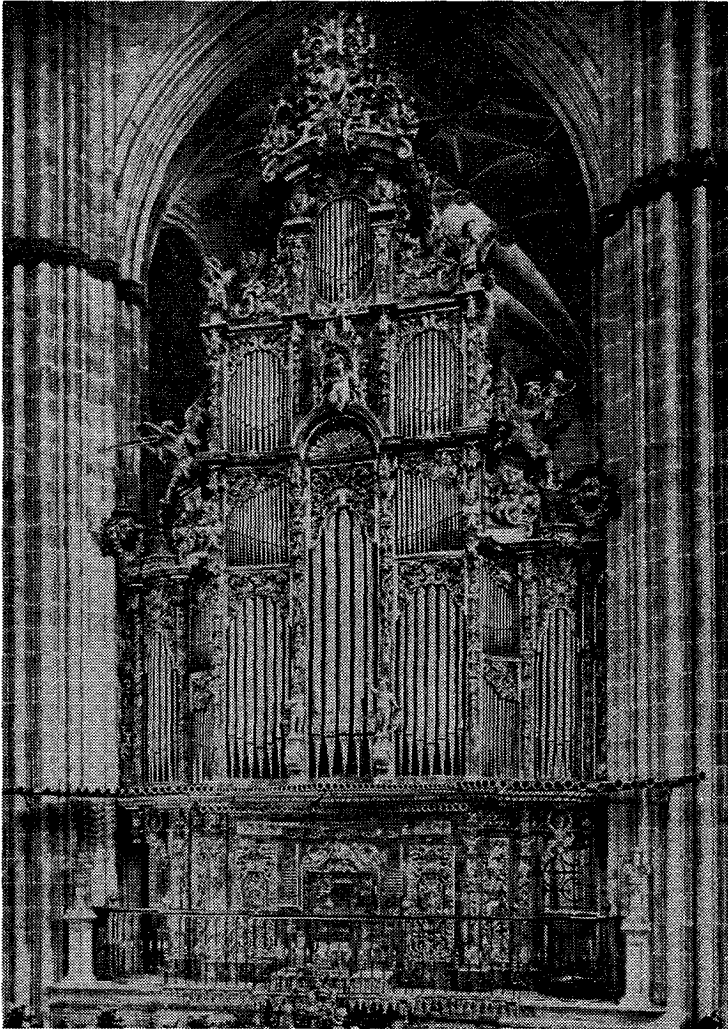
PEDAL

CDEFGABH, liitejalkio

- tambores D, A (rummut)
- campanitas (kellot)
- pajaritos (linnut)
- lyhyt oktaavi
- kornetin ja kaikukornetin jaloilla käytettävä valintapainike
- jalkapoljin paisutuskaapin (caja de ecos) käsittelyä varten

Espanjalaisiin urkuihin kuuluvat erottamattomasti erilaiset efektilaitteet, näisiä uruissa rummut, kellot ja linnunviserrys. Rummut olivat Espanjassa ja Italiassa hieman toisistaan poikkeaviksi viritettyjä bassopillejä, jotka tuottavat virityksensä ansiosta jymisevää ääntä. Linnunlaulua saadaan aikaan esim. veteen upotetun pienen urkupillin avulla.

1700-luvulle tultaessa suurten espanjalaisten urkujen äänikertamäärä kasvaa, mikä dispositiona usein näyttää sekavalta ja sattumanvaraiselta kokoelmalta mielikuvituksellisia äänikertanimiä. Järjestyttä tuo kuitenkin esityskäytäntö, jonka mukaan esim. vaakasuoria kieliäänikertoja ei soiteta yhdessä huulipillien kanssa, vaan ne muodostavat ikäänkuin oman pillistönsä. Varsinaisia pillistöjä saatetaan olla useita, vaikka sormioita olisikin vain yksi. Ajan mittaan nämä osastot, *organo principal/grande*, *cadireta* ja *eco* saavat kuitenkin usein omat sormionsa. Kaiken kaikkiaan myöhäisten espanjalaisten barokkiurkujen kehitys kulkee kohti yhä loisteliaampia ja erikoisempia konstruktioita samalla kun musiikki vaipuu yhä suurempaan merkityksettömyyteen.



Kuva 37. Salamancan Catedral Nuevan suuret urut (P.L.de Echevarria, 1744).

5. Englanti

Englannin varhainen urkuhistoria (lukuunottamatta Winchesterin urkuja, ks.s.11!) on varsin huonosti dokumentoitu. Ennen 1600-lukua voidaan vain arvella alankomaalaisten tai pohjoisranskalaisten urkujenrakentajien vastanneen saarivaltakunnan ilmeisesti hyvin vaatimat-
tomien soittimien rakentamisesta. 1500-luvun loppupuolella, jolloin merkittävimmät englantilaiset urkusäveltäjät Redford, Blitheman ja Tallis vaikuttivat, Blockwerk-urut ovat epäilemättä väistyneet itsenisistä äänikerroista koostuvan soittimen tieltä. Sekavat uskon-
nollis-poliittiset olot 1600-luvun alkupuolella estivät Englantia liittymästä mannermaalla voimakkaasti kehittyvään urkukulttuuriin ja niinpä ensimmäiset tunnetut soittimet tältä ajalta ovat suhteel-
lisen pieniä, etupäässä 8-, 4- ja 2-jalkaisia principaläänikertoja, ehkä jonkin kvintin tai huilun käsittäviä kaksimanuaalisia soitti-
mia. Pääpillistön (**Great Organ**) ja selkäpositiivin (**Chair Organ**) muodostamasta standardiurkutyyppistä käytettiin nimitystä **Double Organ**.

1600-luvun loppupuolella alkaa urkujen dispositioissa näkyä yhä enemmän alikvootteja ja kieliäänikertojakin, joiden esikuvana liene-
vät olleet kanaalin toisella puolen, Normandiassa, vähitellen ranska-
laistuvat flaamilaisperäiset urut. Englantilaisten urkujen erikois-
piirre on sointikruunun puuttuminen, jos kornettia ei sellaiseksi lueta; korkein itsenäinen äänikerta on usein vain 2-jalkainen. Jalkiota ei yleensä myöskään ollut ennen vuosisadan vaihdetta, ja siinäkin tyydyttiin aluksi pelkkään liitejalkioon. Ranskalaisten vaikutteiden mukana tuli englantilaisiin urkuihin myös diskanttipil-
listö, **echo**, ja kun sitä ympäröivä kaappi keksittiin 1712 varustaa liikuteltavalla "paisutusluukulla" oli tyyppillinen englantilainen **Swell**-pillistö syntynyt. 1600-luvun myötä kehittynyt, mannermaan urkuhistorian kannalta varsin perifeerinen englantilainen soitin, jota varten esim. suositut 1700-luvun alkupuolen **Voluntaryt** on sävel-
letty, on esimerkiksi seuraavanlainen:

SOUTHWARD, St.Saviour's (KLOTZ 1975, s.297)
A.Jordan, 1727

GREAT ORGAN	CHOIR ORGAN	SWELLING ORGAN
Double diapason	Open diapason	Open diapason
Stopped diapason	Stopped diapason	Stopped diapason
Open diapason	Flute	Principal
Principal	Tierce	Twelfth
Great twelfth	Mixture	Fifteenth
Fifteenth	Vox humana	Tierce
Tierce		"a trumpet and violin by mixture"
Flageolet		
Sesquialtera		
Cornet V		
Furniture		
Trumpet		
Clarion		

IV 1600-LUVUN URKUMUSIIKKI

1. Johdanto

1600-luku mekitsee kosketinsoitinmusiikin historiassa suunnatonta musiikin määrän kasvua ja yhä voimakkaampien säveltäjäpersoonallisuuksien esiinnousua. Viimeksimainitulle ilmiölle antaa selityksen itse musiikkityylyissä tapahtunut murros siirryttäessä renessanssista barokkiin. Musiikista ilmaisuvälineenä on kehitymässä yhä monimuotoisempi ja yhä helpommin subjektiivisen ilmaisun välikappaleeksi taipuva taidemuoto. Käsitys musiikista inhimillisten tunnetilojen, affektien jäljittelijänä on tämän aikakauden suuri yhteinen nimittäjä. Samoin idea musiikin ja retoriikan samankaltaisuudesta ihmisten tunteiden herättäjänä käy läpi koko barokin musiikin. Kuitenkin on muistettava, että kehitys kulki eri maissa hyvin eri tahtiin ja että eri musiikin lajien ja tyylien rajat olivat vielä hyvin tiukat. Se musiikillinen vallankumous, joka oikeuttaa puhumaan kokonaan uudesta tyylikaudesta, tapahtui ensin lähinnä italialaisen madrigaalin ja oopperan piirissä ja saattoi pitkäksi ajaksi jättää varsin koskemattomaksi esim. liturgisen urkumusiikin. 1600-luvun musiikillista maisemaa hallitsee kuitenkin kaikilta suunnilta kenraalibasson ja duuri-molli-tonaalisuuden esiinnousu.

Kosketinsoitinmusiikin puolella siirtyminen 1600-luvulle ei merkinnyt musiikin muodoissa mitään vallankumouksellisia uudistuksia, vaan kehitys etenee jo 1500-luvulla vedettyjä uria pitkin. Urkumusiikin rooli yhtenä kirkkomusiikin alalajina oli myös tietty konservatiivisuutta ylläpitävä tosiasia, vaikka toisaalta esim. luterilainen koraali oli merkittävä uuden inspiraation lähde. Eri tyylejä viljeltiin sitäpaitsi aivan tietoisesti rinnan toistensa kanssa, mistä paras esimerkki on J.S.Bachin urkutuotanto. Urkumusiikin barokista puhuttaessa on lisäksi otettava huomioon urkuteknologian kehitys, joka johti toisistaan selvästi erottuviin, hyvin karakteristisiin kansallisiin urkutyyppeihin juuri 1600-luvulla.

Barokki on tapana jakaa kolmeen jaksoon: varhais-, täys- ja myöhäisbarokkiin, joka tässä yhteydessä tarkoittaa puolen vuosisadan mittaisia jaksoja, 1600-luvun alkupuoliskoa, loppupuoliskoa ja 1700-luvun alkupuoliskoa. Seuraavaan kaavioon on koottu 1600-luvun tärkeimmät urkusäveltäjät, jotka myöhemmin käsitellään maittain.

ALANKOMAAT	POHJOIS-SAKSA	ETELÄ-SAKSA	KESKI-SAKSA	ITALIA
J.P.Sweelinck 1562-1621	H.Praetorius 1560-1629			G.Gabrieli 1555-1612
H.Speuy n.1575-1625	M.Praetorius 1571-1621			A.Banchieri 1567-1643
P.Cornet n.1560-n.1626	J.Praetorius 1586-1651		S.Scheidt 1587-1654	E.Pasquini 1560-1620
	H.Scheidemann 1596-1663	J.U.Steigleder 1593-1635		A.Mayone n.1570-1627
	F.Tunder 1614-1607		J.E.Kindermann 1616-1655	G.M.Trabaci 1575-1647
	M.Weckmann 1619-1674	J.J.Froberger 1616-1667		G.Frescobaldi 1583-1643
	J.A.Reincken 1623-1722	S.A.Scherer 1631-1712		T.Merula n.1590-1665
	D.Buxtehude 1637-1707			M.Rossi n.1600-1656
	V.Lübeck 1654-1740	G.Muffat 1653-1704	J.Pachelbel 1653-1706	G.Salvatore n.1620-n.1688
	G.Böhm 1661-1733	J.Speth 1664-?	J.Krieger 1651-1735	G.Strozzi n.1615-n.1690
	N.Bruhns 1665-1697		J.Kuhnau 1660-1722	B.Pasquini 1637-1710
		J.C.F.Fischer 1670-1746		

RANSKA

J.Titelouze
1563-1633

F.Roberday
1624-1695
L.Couperin
1626-1661
G-G.Nivers
1632-1714
N.Lebègue
1630-1702
N.Gigault
1624-1707
A.Raison
n.1640-1719
J.Boyvin
n.1653-1706
F.Couperin
1668-1733
N.de Grigny
1672-1703

ESPANJA

S.Aguilera de Heredia
1565-1627
M.R.Coelho
1555-1635
F.Correa de Arauxo
1575-1663
J.Jimenez
-1672

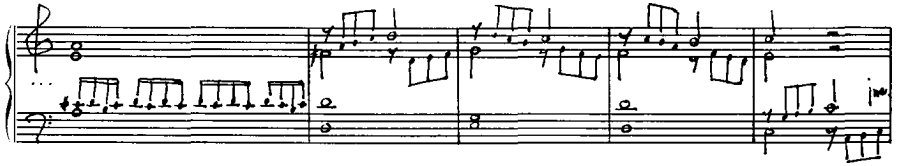
J.Cabanilles
1644-1712

2. Alankomaalaisia urkusäveltäjiä

Alankomaat olivat merkittävä maa 1400- ja 1500-lukujen vokaalimusiikissa, mutta tältä ajalta on erittäin vähän dokumentteja kosketinsoitinmusiikista. Englantilaisten virginalistien kukoistava koulu onkin tärkein taustatekijä Alankomaiden merkittävimmän urku- ja cembalosäveltäjän Jan Pieterszon Sweelinckin (1562-1621) kosketinsointityylissä. Sweelinck toimi Amsterdamin Oude kerkin urkurina (ks.s.28) ja nautti erityisen suurta mainetta saksalaisten urkureiden keskuudessa. Sweelinckin lukuisat saksalaiset oppilaat loivat perustan Pohjois-Saksan urkukulttuurille, samaan tapaan kuin alankomaalaiset urut olivat pohjoissaksalaisten barokkiurkujen kehityksen lähtökohta.

Sweelinckin kosketinsoitinsävellyksiä on neljää lajia: 1) toccatat, 2) fantasiat, 3) urkukoraalit ja 4) maalliset muunnelmateokset. Urkukoraaleja lukuunottamatta ovat kaikki esitettävissä sekä uruilla tai cembalolla.

Toccattoissaan Sweelinck pitäytyy italialaisessa, tarkemmin sanoen Gabrielin ja Merulun perustamassa venetsialaisessa toccatraditiiossa (Ks.s.54). Jäljiteltevien jaksojen paikalla hän kuitenkin suosii liikkuvampiin canzonamaisiin teemoihin perustuvia jaksoja. Toccattoissa on myös jaksoja, jotka perustuvat lyhyehkön motiivin säännöllisesti toistuvaan esiintymiseen eri äänissä. Willi Apel kutsuu tällaisia motiivina **täydennysmotiiviksi** erotukseksi (rytmisesti) epä säännöllisemmien ja usein päällekkäinkin esiintyvistä **imitaatiomotiivista**. Kummallakin on tärkeä rooli 1600-luvun kosketinsoitinsävellystekniikassa (APEL 1972, s.282).



Esim.34. Täydennysmotiiveja Sweelinckin toccatasta

Keskeisemmässä asemassa Sweelinckin tuotannossa ovat kuitenkin erilaiset fantasiat. Osa niistä noudattaa renessanssin tiukinta käsitystä fantasiasta ja onkin itse asiassa jäljitteleviä *ricercar-sävellyksiä*. Hänellä on myös fantasioita, jotka paljastavat yhteyden Englantiin: imitaation tilalla klaveristista kuviointia ja pienten aiheiden ostinatomaista toistoa. Mielenkiintoisimman ryhmän muodostavat kuitenkin ns. **kaikufantasiat** (echo fantasia), joissa ensimmäisen kerran kosketinsoitinmusiikin piirissä eksplisiittisesti käytetään vokaalimusiikin jo kauan viljelemää tehokeinoa, kaikuefektiä. Kaikufantasiat rakentuvat yleensä aina saman kaavan mukaan: imitoivan alun jälkeen tulee jakso, jossa lyhyehköjä aiheita käsitellään kaikumaisesti joko samalla sävelkorkeudella tai oktaavia alemmaa, jolloin sormionvaihto ei itse asiassa ole edes välttämätön halutun efektin saavuttamiseksi.



Esim.35. Kaikujakso Sweelinckin fantasiasta.

Sweelinck toimi reformoidussa kirkossa, jossa urkujen liturgiset tehtävät rajoittuivat vain laulusäestykseen. Näinollen saksalaisiin koraaleihin perustuvat Sweelinckin sävellykset on epäilemättä tarkoitettu urkukonserttimusiikiksi, jota Alankomaissa viljeltiin sitä enemmän. On varsin todennäköistä, että virsisävelmät ovat tulleet hänen saksalaisten oppilaittensa mukana ja palanneet takaisin koraalimuunnelmina, joka on ilmeisesti Sweelinckin luoma sävellysmuoto. Ne ovat usein yksinkertaista ja kaavamaisesti kuvioitua kolmiäänistä soitukudosta, mutta myös imitaatioita esiintyy. Useimmiten ylä-äänessä (in cantu) oleva cf saattaa siirtyä eri muunnelmissa eri ääniin ja saattaa esiintyä **koloroituna** (colloratus) eli kuvioituna.

Huomattavasti paremmin ajan hammasta ovat kestäneet Sweelinckin muunnelmat maallisista sävelmistä, jotka käyttävät usein erilaisia

kuviointeja paitsi eri muunnelmissa myös kunkin variaation eri säkeiden kesken. Tämä tekee sävellyksistä vaihtelevia ja mielenkiintoisia.

Esim.36. Kuviointiesimerkkejä Sweelinckin muunnelmasarjasta *Mein junges Leben hat ein End*.

Muita merkittäviä alankomaalaisia säveltäjiä ovat **Hendrick Speuy** (n. 1575-1625) ja **Pieter Cornet** (n.1560-n.1625). Viimeksi mainittu oli katolinen urkuri Brysselissä. Häneltä on säilynyt vain vähän teoksia, mutta ne osoittavat merkittävää pyrkimystä ekspressiivisyyteen ja kaavamaisuuksien välttämiseen.

3. Italialaisia urkusäveltäjiä

Kuten muistetaan, Italia oli 1500-luvun kosketinsoitinmusiikissa ylivoimaisesti johtava maa. Vuosisadan loppua lähestyttyessä voidaan leveänä rintamana työskentelevien italialaisten säveltäjien keskuudessa havaita jo selvää tyyllillistä polarisoitumistakin. On tapana erottaa kaksi traditiota: ensinnäkin pohjoisitalialainen, johon kuuluvat aiemmin esillä olleet venetsialaiset säveltäjät Gabrieli ja Merulo seuraajineen sekä eteläitalialainen, jolla oli huomattava merkitys vuosisadan vaihteen uuden ja vallankumouksellisen musiikkikäsityksen soveltamisessa kosketinsoitinmusiikkiin. Historiallisesta perspektiivistä käsin näiden molempien traditioiden voi nähdä lopulta yhtyvän Italian ja koko varhaisbarokin merkittävimmän urkusäveltäjän Girolamo Frescobaldin tuotannossa.

3.1. Pohjoisitalialainen traditio

Giovanni Gabrieli (1555-1612) oli venetsialainen urkuri ja säveltäjä, jonka keskeisin tuotanto koostuu vokaali- ja instrumentaali-musiikista, mutta jolla on myös useita kymmeniä urkusävellyksiä. Osan niistä hän julkaisi yhdessä setänsä Andrea Gabrielin postuumien sävellysten kanssa (ks.s.53). Giovanni Gabrielin intonaatiot eivät tuoneet mitään uutta vapaiden muotojen kehitykseen, mutta ricercarien säveltäjänä hän vie tämän renessanssin kosketinsoitinmusiikin lippulaivan suoralle kurssille kohti barokin fuugaa. Aiheiden määrä saattaa vähetä jopa yhteen ainoaan ja teemaekspositioiden ja vapaiden klaverististen välikkeiden vuorottelu korostua myöhemmän fuugan

tapaan. Samaa pyrkimystä *ricercarin* vapaampaan käsittelyyn *vc*i havaitsi **Constanzo Antegnatin** (1549-1624) muutamissa sävellyksissä, jotka on julkaistu hänen merkittävän urkuteoreettisen teoksensa *L'Arte Organican* (1608) yhteydessä (ks.s.30).

Adriano Banchieri (1567-1634) toimi urkurina Bolognassa ja julkaisi vuosina 1605-1622 kolmena erilaisena painoksena kokoelman *L'Organo suonarino*. Se sisältää etupäässä liturgista urkumusiikkia, mutta myös itsenäisiä urkuteoksia. Niistä kannattaa erityisesti mainita kaksi aivan uutta toccatan alalajia edustavaa sävellystä, elevaation eli katolisen messun mystisimmän ja intensiivisimmän hetken aikana soitettavaksi tarkoitettua toccataa, **Toccata alla levatione**. Ne ovat hitaasti etenevää sointukudosta, jota ekspressiiviset dissonanssit ryydittävät. Seuraavassa esimerkissä on ehtoollisvälineiden kohottamisen idea saanut selvän sävelsymbolisen toteutuksen.



Esim.37. A.Banchierin Toccata alla levatione.

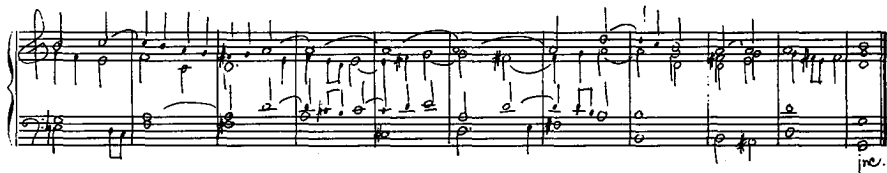
3.2. Eteläitalialainen traditio

Voimakkaan vastakohdan pohjoisitalialaiselle traditiolle muodostavat Etelä-Italiassa 1500-luvun viimeisinä vuosikymmeninä toimineet säveltäjät, jotka olivat pohjoisiin kollegoihinsa verrattuina todellisia avantgardisteja. Ero on selvimmin nähtävissä vapaiden sävellyslajien piirissä. Heidän toccatansa eivät perustuneet kaavamaisiin asteikkokulkuihin eikä niissä juuri lainkaan noudatettu vastakoh-taista taiterakennetta. Willi Apel kutsuu sattuvasti tätä toccatatyyppiä "kokeelliseksi" toccataksi. Kokeellisuus ilmenee niissä lähinnä kahdella tavalla: toisaalta tavanomaisesta poikkeavaa dissonanssien käsittelyä, kromatiikkaa, yllättäviä sointuyhdistelmiä, toisaalta rytmisesti ja melodisesti odottamattomia ja rohkeita kuvi-oita (APEL 1972, s.422). Nämä pyrkimykset ovat kosketinsoitinmusiikin vastaus ajan musiikillisille uudistustendensseille, mikä johti ns. **seconda prattican** syntymiseen. Tällä tarkoitetaan lähinnä vokaalimusiikin piirissä kehittynyttä ekspressiivistä sävellystyylä, joka elävöittää musiikillis-retorisin keinoin tekstiä ja luopuu traditionaalisen kontrapunktiin ankarista säännöistä.

Aivan ensimmäisiä säveltäjiä, joiden teokset antavat aiheen luonnehtia niitä kokeellisiksi, on Rooman Pietarin kirkon urkurina ennen Frescobaldia toiminut **Ercole Pasquini** (n.1560-n.1620). Hänen toccatansa ovat sointukudosta, jota värittävät usein hyvin lyhyet ja

epäsäännölliset kuviot ja trillit. Ne sisältävät runsaasti dissonansseja ja pidätyksiä, mikä sai säveltäjät toisinaan antamaan tämän-tyyppisille teoksille sitä tarkoittavan italiankielisen otsikonkin, *durezza e ligature*.

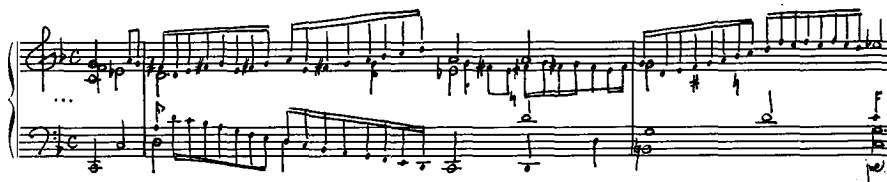
Kokeellisen toccatatyypin varsinaiset kehittäjät olivat kuitenkin Napolissa toimineita urkureita. Käsityksen näiden säveltäjien soinnullisista pyrkimyksistä antaa **Giovanni de Macquen** (1548-1614) kosketinsoitinsävellys, joka jo nimellään kertoo melkoisesta välienselvitte-lystä renessanssin ihanteisiin.

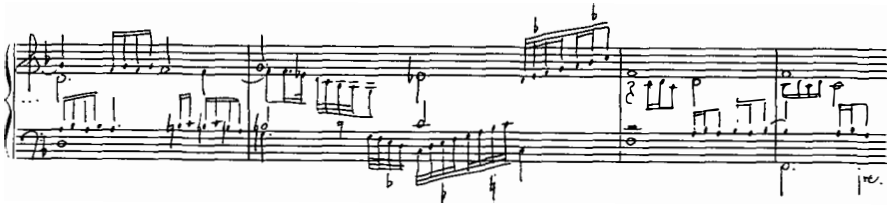


Esim. 38. Giovanni de Macque: *Consonanze stravaganti* (poikkeuksellisia konsonansseja), loppupuoli.

Ei ole sattuma, että tämä alankomaalaissyntyinen säveltäjä työskenteli etupäässä madrigaalisävellyksen parissa. Juuri näiden sävellysten avulla Carlo Gesualdo (n.1560-1613) ja Claudio Monteverdi (1567-1643) olivat tekemässä uuteen aikakauteen, barokkiin johtavaa musiikillista vallankumousta.

de Macquen oppilas **Ascanio Mayone** (n.1570-1627) jatkaa kokeellisen toccatyyppin puitteissa, mutta hänen eräissä toccatoissaan on myöskin jäljitteleviä jaksoja. Ne päättävät teoksen ilman (esim. venetsialaisen tyylin mukaista) lopputoccatata ja ovat jälleen hajaesimerkki eräänlaisesta "preludista ja fuugasta". Mayonen toccatoille on tyy- pillistä erilaisten kuviointien jatkuva vaihtuminen.





Esim.39. Kaksi katkelmaa Ascanio Mayonen toccatoista.

Mayonen teokset on julkaistu kahdessa vuosina 1603 ja 1609 ilmestyneessä kokoelmassa **Primo** ja **Secondo libro di diversi capricci per sonare**, jotka sisältävät toccatojen lisäksi ricercareja, canzoneita ja partitoja, italialaisten säveltäjien muunnelmasarjoja. Kokoelman otsikolla **capricciolla** tarkoitettiin kahta asiaa. Toisaalta se oli yleisnimitys vapaille kosketinsoitinteoksille, toisaalta se saattoi olla yksityisen teoksen otsake. Viimemainitussa tapauksessa on kysymyksessä yleensä jäljittelytekniikkaa hyväksi käyttävästä sävellyksestä, jolle kuitenkin on ominaista tietty oikullisuus (capriccio tarkoittaa oikkua) tai erikoisuus musiikillisten ajatusten ilmaemisessa. Termi on yhtä moniselitteinen kuin aiemmin esillä ollut fantasiaakin (ks.s.56).

Toinen de Macquen oppilas, **Giovanni Maria Trabaci** (1575-1647), joka niinikään toimi urkurina Napolissa, julkaisi myös kaksi painettua kokoelmaa, **Libro primon** ja **Libro secondon**, jotka alaotsikoittensa mukaan sisältävät lähes kaikkia ajan kosketinsoitinsävellyslajeja. Kun aikaisempien eteläitalialaisten säveltäjien kynänjäljestä voi jo aavistella cembalon nousevan yhä tärkeämmäksi urkujen rinnalle, niin Trabacin kahden kokoelman otsikot vahvistavat tämän: edellinen on tarkoitettu uruille tai cembalolle, jälkimmäinen taas cembalolle tai uruille.

Toccatoihsaan Trabaci kehittää edelleen napolilaisten urkureiden jo ennestään rikasta kuviomaailmaa ja luo sen avulla lyhyehköihin toccatoihinsa voimakkaita kontrasteja eri tekstuurityyppien välille - siinä määrin, että voisi jo puhua Frescobaldin tapaan eri taitteista.



Esim.40. Katkelma G.M.Trabacin toccatasta.

Trabacin ricercarit on varustettu säveltäjän omilla analyyseillä, jotka vahvistavat sen, että ricercarista oli vähin erin kehittynyt sävellysmuoto, jolla jokaisen säveltäjän tuli osoittaa kontrapunktiin taitonsa ja oppineisuutensa. Tämä traditio jatkui aina J.S.Bachin päiviin asti.

Canzoneissaan Trabaci turvautuu joko jaksottaiseen käsittelyyn vaihtelevaa materiaalia käyttäen tai sitten valitsemansa teeman variaatiomaiseen käsittelyyn. Jälkimmäinen tapa tuli myöhemmin yhä tärkeämmäksi esim. Frescobaldin canzoneissa.



Esim.41. Kolme variaatiomaisesti käsiteltyä jakson alkua G.M.Trabacin canzonasta.

3.3. Girolamo Frescobaldi

Girolamo Frescobaldi (1583-1643) lienee yksi musiikinhistorian maineikkaimpia muusikkoja - sekä oman aikansa että jälkimaailman silmissä. Barokkia seurannut tyyli murros tosin saattoi hänetkin joksikin aikaa vain yhdeksi pisaraksi "vanhan musiikin" loputonta merta, mutta oman aikamme lisääntynyt historiallinen tietoisuus ja kiinnostus on nostanut Frescobaldin oikealle paikalleen. Ensinnäkin on tullut vähitellen päivänvaloon se suunnaton vaikutus, mikä hänellä oli koko barokin säveltaiteeseen aina Bachia myöten. Toiseksi on tullut selväksi se tapa, millä Frescobaldi tiivistää teoksiinsa koko renessanssin italialaisen musiikkiperinnön ja kuitenkin on mukana tekemässä yhtä musiikinhistorian perusteellisinta vallankumousta!

Frescobaldi nimitettiin 25-vuotiaana Pietarin kirkon urkuriksi Ercole Pasquinin jälkeen ja tässä virassa hän lyhyitä keskeytyksiä lukuunottamatta toimi koko ikänsä. Eräistä legendoista huolimatta hänen maineensa lienee perustunut alunperin lähinnä cembalonsoittoon, jossa hän aikalaisten todistuksen mukaan "loi täysin uuden soittotyylin, jonka sittemmin koko maailma omaksui". Lukuisat uusintapainokset hänen kahdeksasta painetusta sävellyskokoelmastaan todistavatkin parhaiten tekijänsä maineesta, samoin se, että näitä nuotteja on myöhemmin löydetty ympäri Eurooppaa. Nuottien painattaminen oli tuohon aikaan suunnattoman kallista ja vain ehtymätön kysyntä on voinut tehdä mahdolliseksi tällaiset painosmäärät.

Seuraavassa kommentoidaan lyhyesti Frescobaldin kosketinsoitin-sävellyskokoelmia. Toccatojen nuottiesimerkit alkuperäispainoksista.

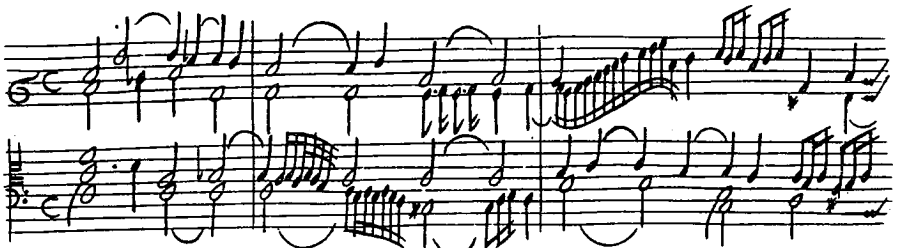
Primo libro delle fantasie a quattro (1608) sisältää sävellyksiä, jotka muistuttavat eräiden eteläitalialaisten säveltäjien kehittämää, yhteen ainoaan aiheeseen perustuvaa äärimmäisen tiivistä ricercar-tyyppiä. Frescobaldilla tosin sekä aiheita että taitteita saattaa

olla useampia, mutta kaikki teoksesta löytyvä aines on johdettavissa annetusta materiaalista käsin. Musiikkina ne ovat kuitenkin hiukan teoreettisia ja vaikeasti lähestyttäviä.

Recercari et canzoni (1615) -kokoelmassa Frescobaldi päästää ankanan imitoivien ricercar-jaksojen väliin myös vapaampaa kuviointia. Joukossa on myöskin erikoisuuksia, kuten ricercar, jossa on sopraano-ostinato tai ricercar, jossa ei ole yhtään asteikkokulkua! Canzoneissa Frescobaldi kehittää edelleen Trabacin variaatiocanzonaa, muotoa jossa jäljittelevien jaksoiden teemat ovat läheistä sukua toisilleen. Jaksoja on aina viisi, ja myös erilaisia uusia aiheita yhdistetyinä pääaiheen variantteihin esiintyy.

Toccate et partite, primo libro (1615) sisältää kuuluisan esipuheen, joka on koko varhaisbarokin kosketinsoitinteosten esityskäytännön tutkimuksen tärkeimpiä lähteitä. Siinä Frescobaldi sanoo, että toccatojen esittämistä ei saa hallita tasainen tahdinlyönti. Hän vertaa toccatojaan "moderneihin madrigaaleihin", joissa tempon määräävät niiden affektit ja teksti. Ei ole täysin yksiselitteistä, mitä Frescobaldi toccatojensa "afekteilla" tarkoittaa, mutta luonnollisimalta tuntuisi tulkita ne musiikillisiksi efekteiksi ja nimenomaan sellaisiksi vapauksiksi, joita seconda prattica (ks. s.105) säveltäjälle sallii ja joiden nimenomaisena tarkoituksena on kuulijan mielenkiinnon herättäminen. Esipuhe sisältää myös koko joukon yksityiskohteisempia esitysohjeita, jotka paljastavat, miten summittainen Frescobaldin toccatan ja barokkitoccatan notaatio ylipäänsä on.

Frescobaldilla on vain yksi toccata, joka noudattaa venetsialaisen toccatan taiterakennetta. Valtaosa sävellyksistä on muodoltaan improvisatorisen vapaita ja yksilöllisiä, mutta kuitenkin kiinteitä kokonaisuuksia, jotka harvinaisen tehokkaasti ovat onnistuneet välttämään analyysiyrityksiä. Eteläitalialaisilta toccatasäveltäjiltä Frescobaldi on omaksunut tavan viljellä pieniä motiiveja, jotka ilmestyvät vuoroin kuhunkin ääneen ja antavat kokonaisille taitteille oman ilmeensä. Niihin kontrastoituvat erittäin tehokkaasti pitkät, erittäin virtuoosiset ja vapaarytmiset asteikkojuoksuutukset, jotka voi nähdä venetsialaisen toccatan perintönä.



Esim.42. Frescobaldin toccatan tyypillinen alku, jossa liike vähitellen lisääntyy (Toccata ottava).





Esim.43. Kahta erityyppistä kuviointia sisältävän jakson raja Frescobaldin toccatassa (Toccata seconda).

Primo libro di capricci -kokoelman (1627) sävellykset ovat toccatoiden täysi vastakohta, sillä kysymyksessä ovat polyfoniset taidonnäytteet, lähes sanan urheilullisessa merkityksessä. Niissä on joskus erikoisia tehtävänasetteluja kuten esim. kromaattinen capriccio, jossa kaikki dissonanssit puretaan ylöspäin tai käki-capriccio jonka terssiaihe toistuu ylä-äänessä yli kahdeksankymmentä kertaa!

Secondo libro di toccate (1627) merkitsee toccatojen kohdalla kehitystä kohti yhä selkeämmin toisistaan erottuvia taitteita ja niiden vastakohtaisten "affektien" muodostamien kokonaisuuksien eräänlaista seestymistä ja tasapainottumista. Tässä kokoelmassa on kaksi toccataa, jotka on määrätty esitettäväksi eleveation aikana, ts. ainoastaan uruilla. Ne ovat mystiikkaa huokuvia durezze e ligature -tyyppisiä ekspressiivisiä sävellyksiä. Tämä nimenomainen otsikko on vielä yhdessä, pelkkään kuviottomaan sointukulkuun perustuvassa toccatassa.



Esim.44. Frescobaldin Toccata terza (per l'organo da sonarsi alla levatione), alku.

Toisessa toccatakirjassa on myös kaksi toccataa, jotka on määrätty soitettavaksi ensisijaisesti uruilla (sopra i pedali per l'organo e senza); muut lienevät esitettävissä joko uruilla tai cembalolla.





Esim.45. Viidennen Toccatan retoriseen toistoon perustuva päätäntö.

Secondo libro sisältää myös suuren joukon muita sävellyksiä. Canzoneissaan Frescobaldi jatkaa variaatiocanzonan puitteissa ja partiotojen joukossa on yksi säveltäjän omaan teemaan perustuva sävellys - aivan uusi ilmiö tällä sektorilla. Uutuuksia kosketinsoitinmusiikin puolella ovat myöskin ciacona ja passacaglia -sävellykset, jotka ovat toistuvaan lyhyeen sointukulkuun perustuvia jatkuvia muunnelmateoksia. Muunnelmateoksista koostuu myös tähän toccatakokoelmaan 1637 liitetty lisäys (Aggiunta).

Fiori musicali (1635) sisältää kolme messua, joissa vain Kyriet ovat messun ordinarium-osia, muut on merkitty esitettäväksi sellaisen jälkeen (esim. dopo il Credo). Kyrie- ja Christe-osat ovat myös kokoelman ainoita numeroita, jotka perustuvat gregoriaanisiin sävelmiin, muut ovat vapaita sävellyksiä. Kukin messu alkaa lyhyellä, yhtenäiseen tekstuuriin perustuvalla toccatalla ja elevaatiota varten on kokoelmassa pitkäköt durezze e ligature -toccatat. Epistolän jälkeen tai messun lopussa (post il Comune) on moniosainen canzona. Pisimmät sävellykset ovat credon jälkeen soitettavat ricercarit. Tämä messun kohta, offertorium, tuleekin urkumessuissa vähitellen yhä tärkeämmäksi urkurin soolonumeroksi.



Esim.46. Kyrie ja Christe Frescobaldin toisesta messusta (Messa delli Apostoli). Gregoriaaninen sävelmä cantus planuksena, muut äänet perustuvat joko siihen (Kyrie) tai vapaasti muotoiltuihin aiheisiin (Christe).



Esim.47. Elevaatiotoccatata Frescobaldin messusta (Messa delli Apostoli).

Fiori musicalissa on myös kaksi capricciota, jotka perustuvat kansansävelmiin, Bergamasca ja Girolmeta. Ne ovat useaan aiheeseen perustuvia monitaitteisia kontrapunktisia sävellyksiä, ehkä pisimpiä yksittäisiä sävellyksiä Frescobaldin tuotannossa. Bergamascan lopussa on loppukaneetti: "Joka tämän Bergamascan soittaa, on oppinut paljon." Fiori Musicali oli yksi Bachin hyvin tuntemista kokoelmista.

Canzoni alla francese (1645) ilmestyi postuumisti eikä lisää mitään olennaista Frescobaldin canzonatyyliin.

3.4. Frescobaldin seuraajia

Frescobaldin mittaisia kosketinsoitinsäveltäjiä ei enää 1600-luvun Italia tuottanut ja urkumusiikin hegemonia siirtyikin vuosisadan loppupuolella saksankieliselle alueelle, tosin hyvin suurelta osin Frescobaldin perintöön tukeutuen. Merkittävimmät 1600-luvun puolenvälin italialaiset urkusäveltäjät ovat **Tarquino Merula** (n.1590-1665), **Michelangelo Rossi** (n.1600- n.1670) ja **Giovanni Salvatore** (n.1620-n.1688).

Toccattoissaan Merula seuraa venetsialaisia perinteitä samoin kuin Michelangelo Rossikin. Selkeä vapaiden ja imitoivien jaksojen väliseen vastakohtaisuus tulikin Frescobaldin jälkeen yhä tärkeämmäksi, vaikka sitä ei hänen toccatoissaan juuri esiinnykään. Sen sijaan vapaiden jaksojen käsittelytavassa on tunnistettavissa hyvin selvä Frescobaldin vaikutus. Salvatore puolestaan jatkoi Napolissa eteläitalialaista toccataperinnettä, tosin varhaisbarokin hurjimmista kokeiluista huomattavasti lieventyneessä muodossa.

3.5. 1600-luvun loppupuolen italialaisia urkusäveltäjiä

Vuosisadan lopun italialainen urkumusiikki on vaikea nähdä muuna kuin kommenttina Frescobaldin teoksiin, joko pitäytymisenä traditioon tai poikkeamisena siitä. Cembalon yhä kasvava suosio suuntaa kosketin-

soitinsävellyksen sille tyyppillisiin muotoihin, muunnelmiin, sarjoihin ja tansseihin samalla kun uruille sopiva uusi ohjelmisto supistuu supistumistaan. Eräs viimeisiä eteläitalialaisen tradition edustajia on **Gregorio Strozzi** (n.1615-n.1690), joka vasta vuonna 1687 ilmestyneessä kokoelmassaan *Capricci da sonare cembali et organi* käsittelee toccatoja, ricercareja ja capriccioja konservatiiviseen vuosisadan alun tyyliin. Strozzilla on myös kolme kolmiosaista canzonatyyppistä sävellystä, joiden laaja kolmijakoinen väliosa erottuu selvästi omaksi kokonaisuudeksi. Näillä teoksilla on otsikkona **sonaatti**, joskus aikaisemminkin, mutta aivan eri yhteyksissä italialaisilla säveltäjillä esiintynyt otsake.

Bernardo Pasquinin (1637-1710) suuresta kosketinsoitintuotannosta voi vielä löytää sävellyksiä, jotka ovat myös uruilla esitettävissä, mutta valtaosa on puhdasta cembalomusiikkia. Pasquinin toccatat paljastavat, miksi italialaisen urkumusiikin elinvoima oli ehtynyt. Perinteellinen muoto menettää tyylin muuttumisen myötä oleellisen sisältönsä, kun Frescobaldi-tyyppiset toccatat alkavat koostua yhä suuremmalta osin lyhyiden aiheiden muodostamista yksinkertaisista sekvensseistä. Italialaisen musiikin valtavirtausten, sonaatin ja konserton kehittymisen valossa voi myös ymmärtää, miksi *ricercarit*, canzonat ja capricciot eivät enää jaksaneet säveltäjiä kiinnostaa.

4. Pohjoissaksalaisia urkusäveltäjiä

4.1. Varhaisbarokin pohjoissaksalaisia urkusäveltäjiä

Varhaisbarokin pohjoissaksalaisen urkumusiikin kehityksessä on kaksi johtoaihetta: toisaalta uusien protestanttisten koraalien inspiroima urkukirjallisuus, joka kasvaa yhä monimuotoisemmaksi värittäessään ja kommentoidessaan näiden yksinkertaisten virsisävelmien musiikillista ja sanallista sisältöä, toisaalta vapaiden muotojen, preludin ja toccatan laajeneminen vaatimattomista kyhäelmistä suurisuuntaiseksi **pohjoissaksalaiseksi urkutoccataksi** Buxtehuden ja hänen aikalaistensa teoksissa.

Aivan 1600-luvun alusta ovat peräisin ensimmäiset pohjoissaksalaiset dokumentit yli sataan vuoteen. Ne ovat yksinkertaisia koraalisoituksia Ammerbachin ja Nörmigerin tyyliin (ks.s.49). Poikkeuksellisesti saattaa kuitenkin esiintyä säkeiden motettimaista käsittelyä tai rikkaampaa kolorointia. Jopa laajamuotoisempia sävellyksiä, joissa koraalimelodian fragmentteja käsitellään vapaasti eri äänissä esiintyy ennakoiden suurinta koraalipohjaista urkusävellysmuotoa, ns. **koraalifantasiaa**, joka saavuttaa huippunsa vuosisadan loppupuolella.

Hampuri oli Pohjois-Saksan musikkikulttuurin keskus jo 1500-luvulta alkaen. Jaakobin kirkon urkujen (ks.s.62) ääressä työskenteli jo toisessa polvessa **Hieronymus Praetorius** (1560-1629), merkittävä vokaalimusiikin säveltäjä, jolta on säilynyt yksi urkusävellyskokoelma, gregoriaanisen Magnificat-hymnin kolmisäkeistöisiä sovituksia eri sävellajeissa. Niissä cf. esiintyy säännönmukaisesti ensin tenorissa, sitten diskantissa ja lopuksi bassossa. Se kuullaan cantus planuksena, mutta vasta pitkähkön esi-imitaation jälkeen. Merkittä-

vintä on kuitenkin se, että gregoriaanisen melodian kaksi puoliskoa on erotettu vapailla tai imitoivilla välisoitoilla, jotka perustuvat motiivisesti cf:n fragmentteihin. Näin säkeistöjen mittasuhteet paisuvat huomattaviksi, usein lähes sataan tahtiin.

Michael Praetorius (1571-1621) on aikaisemmin ollut esillä urkujen historian kannalta keskeisten teostensa vuoksi (ks.s.14). Tältä mm. Frankfurtissa toimineelta urkurilta, joka ei ole sukua muille tässä yhteydessä esiteltäville Praetoriuksille, on säilynyt suunnaton määrä liturgista vokaalimusiikkia, mutta valitettavasti vain kahdeksan urkuteosta. Kuten monet muutkin ajan säveltäjät, Praetoriuksen konservatiivi tартtuessaan latinalaisperäisiin sävelmiin. Neljässä hymnisovituksessaan Praetorius kuljettaa cf:n yhtenäisenä cantus planuksena bassossa teoksen alusta loppuun muiden äänten kuvioidessa milloin vapaasti, milloin cf:n motiiveja lainaten. Luterilaisiin koraaleihin perustuvat sävellykset ovat sen sijaan suuntaa antavia koko pohjoissaksalaisessa urkukirjallisuudessa. Ne ovat rakenteeltaan **koraalimotetteja**, joissa kukin koraalin säe on käsitelty imitoidin. Tässähän ei sinänsä ole mitään uutta; jo 1400-luvun saksalaisilla (Buchner, ks.s.48) ja 1500-luvun italialaisilla (Cavazzoni, ks.s.51) säveltäjillä esiintyy tätä ikivanhaa, erityisesti vokaalimusiikin suosimaa sävellystekniikkaa. Merkittäväksi tekee Praetoriuksen sävellyksen ensinnäkin sen mittasuhteet; yhden säkeen (moninkertaiseen) läpivientiin kuluu 20-100 tahtia! Toiseksi kiintyy huomio siihen, miten säveltäjä välttää uhkaavan monotonisuuden ja samalla luonnehtii klaveristisin keinoin tekstiä. Seuraavassa esimerkissä rauhallinen sointukudos muuttuu asteikkojuoksutuksiksi uuden säkeen, "Er hilt uns frei aus aller Not" alkaessa.



Esim.48. M.Praetoriuksen koraalimotetti Ein feste Burg ist unser Gott, katkelma.

Lopussa tekstuuri saa suorastaan toccatamaisia piirteitä, minkä keskeyttää äkillisesti viimeisen säkeen ilmaantuminen ylä-ääneen yksinkertaista sointutaustaa vasten. Praetoriuksen koraalimotetti on merkittävä askel kohti yhä rikkaampia ja puhuttelevampia tapoja käsitellä luterilaista koraalia.

Hieronymus Praetoriuksen poika **Jacob Praetorius (1586-1651)** kuului siihen sukupolveen saksalaisia urkureita, jotka hakivat oppinsa Sweelinckiltä. Hän toimi urkurina Hampurissa ja lienee ollut nimenomaan urkusäveltäjä, mutta valitettavasti vain muutamia teoksia on säilynyt. Hän vie suuren koraalimotetin käsittelyn Michael Praetoriusta pitemmälle erityisesti kuviointia rikastuttamalla ja erilaisia efektejä, kuten taukoja, kaikuja ja teemafragmentteja viljelemällä. Seuraavan esimerkin (APEL 1972 s.355) kohdassa a. näkyy koraalin Durch Adams Fall ensimmäisen säkeen (e'.e',e',d'.e',c',h,a) fragment-

teina ja kaikuina ylä-äänessä etenevä kuviointi. Kohdat b. ja c. ovat esimerkkejä pohjoissaksalaisessa urkukirjallisuudessa ennenkuulumattomista virtuoosiefekteistä.

The image shows a musical score for Example 49, consisting of five staves of polyphonic organ music. The notation includes various ornaments (marked with 'x'), triplets, and complex rhythmic patterns. The score is written in a historical style, likely from a 17th-century manuscript. The first staff is marked 'a.' and the subsequent staves are marked 'b.' and 'c.'.

Esim.49. Esimerkkejä J.Praetoriuksen sävellyksen Durch Adams Fall kuvioinneista (koraalin nuotit merkitty x:llä).

Jacob Praetoriuksen tapa käsitellä laajoja koraalipohjaisia sävellyksiään oikeuttaa kutsumaan niitä ensimmäisiksi **koraalifantasi-oiksi**. Määrätyt rakenteelliset ominaisuudet kehittyvät vielä eräiden myöhempien säveltäjien teoksissa, mutta ratkaisevaa luokittelun kannalta on "fantastinen" yleisote, pyrkimys vaihteluun ja retoriseen vangitsevuteen.

Toinen merkittävä Sweelinckin pohjoissaksalainen oppilas oli Hampurin Katariinankirkon urkuri **Heinrich Scheidemann** (1596-1663), jolla on merkittävä osuus koraalifantasian ja ylipäänsä urkukoraalin kehityksessä. Osa hänen cf:iin perustuvista sävellyksistään perustuu kuitenkin perinteelliseen cantus planus -tekniikkaan, erityisesti, jos lähtökohtana on gregoriaaninen sävelmä.

The image shows a musical score for Example 50, titled 'H. Scheidemannin Magnificat'. It consists of three staves of music, likely for voice and lute or organ. The notation is in a historical style, with a treble clef and a common time signature. The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some ornate passages.

Esim.50. H.Scheidemannin Magnificat.

Pitkät, koristeelliset sävelkulut säkeiden alussa tai lopussa edustavat kuitenkin uutta ilmaisu, joka vakiintuu myöhemmin lähes klisheeksi. Myös koraalimelodioiden ornamentointi, joka vielä Sweelinckillä oli suhteellisen niukkaa ja kaavamaista, saa Scheidemannilla uutta elastisuutta ja merkitysvyyttä. Sweelinckiltä on ilmisel-

västi peräisin Scheidemannin viehtymys kaikuefekteihin, jotka hän huolellisesti merkitsee nuotteihin lyhennyksin R (= Rückpositiv) ja O (= Oberwerk). Kannattaa panna merkille, että O on aina kaiku, ts. äänenvoimakkuudeltaan heikompi. Kaikujen motiivit ovat yleensä teeman fragmentteja.

Suurin osa Scheidemannin koraalipohjaisista sävellyksistä on perinteelliseen tapaan muunnelmasarjoja. Hänellä on kuitenkin muutamia koraalisovituksia, joissa hän käyttää täysin mitoin hyväksi edellä lueteltuja keinovaroja ja vieläpä siten, että ne esiintyvät yhden yhtenäisen sävellyksen puitteissa. Koraalista Jesus Christus unser Heiland hän on säveltänyt todellisen koraalifantasiain, jossa ovat näkyvillä tämän sävellyslajin tärkeimmät tunnusmerkit:

- 1) koraalimelodian käsittely ornamentoituna
- 2) koraalimelodia cantus planuksena
- 3) kaikuefektien käyttö
- 4) esi-imitaatiot (SHANNON 1978, s.213)

Keskeinen idea koraalifantasiassa on kunkin säkeen esiintyminen kaksi kertaa peräkkäin eri äänissä ja mahdollisesti eri tavoin käsiteltynä. Nuottiesimerkkejä jäljempänä Franz Tunderin yhteydessä (ks.s.117).

Heinrich Scheidemann on merkittävä säveltäjä myös vapaiden muotojen kannalta. Hän jatkaa *praeambulum*-nimisissä sävellyksissään traditiota, jonka vanhimmat pohjoissaksalaiset dokumentit ovat Jacob Praetoriuksen käsialaa. Praetoriuksen *praeambulumit* ovat *preludi* ja *fuuga*-muotoa. Niissä lyhyttä sointujohdantoa seuraa pitkäköksiteemainen jäljittelevä jakso. Scheidemannilla esiintyy myös tätä kaksiosaista muotoa, mutta myöhemmän kehityksen kannalta ovat merkittävämpiä ne kaksi sävellystä, joissa kaksi vapaata taitetta kehystää imitoivaa keskitaitetta.

The image displays three staves of musical notation, likely for a keyboard instrument. The notation is in a historical style, featuring a treble and bass clef on each staff. The first staff shows a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of a prelude or fugue. The second and third staves show a more rhythmic and harmonic accompaniment, with some notes marked with '2' and '3', possibly indicating fingerings or specific articulation. The overall structure suggests a preambulum with imitative and free sections as described in the text.

Esim.51. Vapaiden ja imitoivien taitteiden rajat H.Scheidemannin *Praeambuluma*sta.

Scheidemannin vapaa tekstuuri on myös kehittyvässä samaan suuntaan kuin koraalifantasiat. Tauot, virtuoosiset juoksutukset ja yllättävät käännteet kuvioinnissa elävöittävät jo huomattavassa määrin lähtökohdista ollutta yksinkertaista sointukudosta.

4.2. Täysbarokin pohjoissaksalaisia urkusäveltäjiä

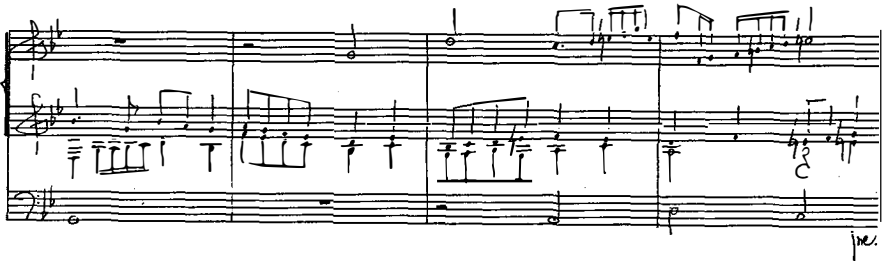
Pohjoissaksalaiset vapaat urkuteokset saavat lisäväriä **Franz Tunderin** (1614-1667), Lyypekin Mariankirkon urkurin **Praeludium**-nimisten sävellysten myötä. Ne ovat kolmiosaisia kuten Scheidemannilla (vapaa johdanto - jäljittelevä jakso - vapaa loppusoitto) ja niiden mielenkiintoisin anti liittyy improvisatorisiin avauksiin, jotka muistuttavat Scheidemannin koraalisovitusten laajoja alku- ja loppukoristeluja.



Esim.52. Franz Tunderin Praeludium.

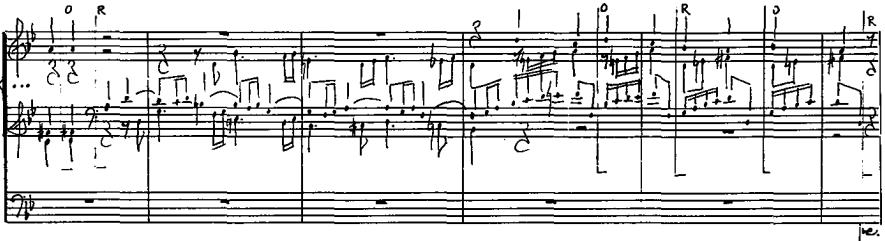
Neljässä koraalipohjaisessa sävellyksessään Tunder vakiinnuttaa koraalifantasian keskeiset rakenneperiaatteet, jotka selviävät seuraavista esimerkeistä. Teos alkaa ensimmäisen säkeen koloroidulla käsitelyllä ylä-äänessä, johon liittyy välittömästi sama säe cantus planuksena bassossa. Seuraava säe käsitellään tämän jälkeen samaan tapaan, mutta ahtokulussa, ts. basso alkaa ennen kuin sopraano on ehtinyt loppuun.

A musical score for a four-part setting, likely a chorale. It is divided into two systems. The first system has two staves: the top staff is labeled 'Rückpositiv' (organ) and the bottom staff is labeled 'Sopraano' (soprano). The second system has four staves, with the top two staves continuing the soprano and organ parts, and the bottom two staves providing the bass and tenor parts. The music is written in a single system and features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.



Esim.53. Franz Tunderin koraalifantasia In dir hab ich gehoffet (tahdit 1-13).

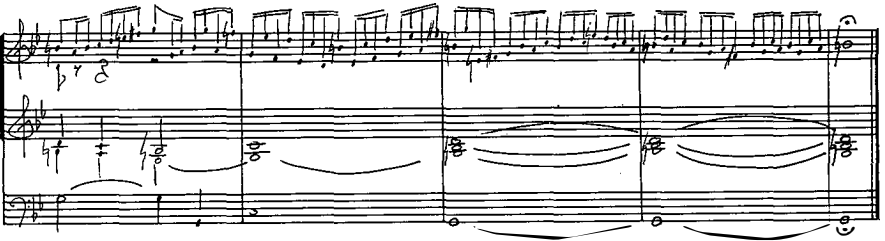
Kolmannenkin säkeen tultua käsitellyksi ylä-äänessä seuraa tämän säkeen alkufragmenttiin perustuva tiheä imitaatio, joka hajoaa säkeen loppupuolen motiiveista rakennettuihin kaikuefekteihin.



Esim.54. Franz Tunder: In dich hab ich gehoffet (tahdit 22-27); ensimmäinen sointu on sopraanossa koloroidun 3. säkeen päätösointu, jota seuraa sen kaiku.

Tämän jälkeen kolmas säe ilmaantuu bassoon cantus planuksena ja sitten vielä kerran kuvioituna sopraanoon.

Koraalin 4. ja 5. säe käsitellään samaan tapaan eri keinovaroja yhdistellen ja sävellyksen mittasuhteet kasvavat näin huomattaviksi. Tahdissa 87 päästään vihdoinkin sopraanossa koloroidun viimeisen säkeen päätösnuottiin, jota seuraa vapaa, improvisatorinen päätäntö.



Esim.55. Franz Tunder: In dich hab ich gehoffet (tahdit 90-94).

Swelinckin ja pohjoissaksalaisten urkureiden välinen tyyllinen yhteys on jo merkittävä todiste musiikin kansainvälistymisestä,

tiivistihän esikuvaksi kohonnut Sweelinck teoksiinsa niin italialaisia kuin englantilaisiakin vaikutteita. Uudempaa italialaista väriä sai Pohjois-Saksan urkusävellyys Hampurin Jaakobin kirkon urkurin **Matthias Weckmannin** (1619-1674) kautta. Weckmann oli J.Praetoriuksen ja H.Scheidemannin oppilas, mutta sävelsi cembalotoccatojaan täysin samassa hengessä kuin J.J.Froberger (ks.s.137), italialaisen toccatradition tärkein saksalainen perillinen. Luistava italialainen tyyli on näkyvissä myös Weckmannin muutamissa vapaissa urkuteoksissa. Koraaleihin perustuvissa sävellyksissään hän sen sijaan on sovinnaisempi ja pysyttelee lähinnä vanhan ja jo väistymässä olevan muunnelmamuodon puitteissa tyytyen useimmiten kaavamaisiin cantus planus -ratkaisuihin.

Weckmannin Praeambulum uruille merkitsi vanhan kolmiosaisen muodon laajennusta, sillä vapaiden jaksojen keskellä oleva canzonamainen jäljittelevä taite koostuu kahdesta osasta, joiden teemat ovat tahtilajia lukuunottamatta samat. Jälkimmäinen puolisko on kolmijakoinen ja vie teoksen vauhdikkaaseen päätökseen. Toisen hampurilaissäveltäjän, Katariinan kirkon urkurin **Jan Adam Reinckenin** (1623-1722) mitavassa toccatassa tämä muoto laajenee viisiosaiseksi siten, että jäljittelevien taitteiden väliin on sijoitettu sarja vapaita, pieniin "modulimaisiin" murtosointuaiheisiin perustuvia jaksoja.



Esim.56. J.A.Reinckenin toccata. Siirtyminen ensimmäisestä vapaasta taitteesta ensimmäiseen jäljittelevään taitteeseen.



Esim.57. J.A.Reinckenin toccata. Siirtyminen vapaasta välitaitteesta toiseen jäljittelevään taitteeseen.

Jäljittelevien taitteiden teemat ovat jälleen sukua toisilleen siten, että jälkimmäinen on 12/8 -versio tasajakoisesta ensimmäisestä teemasta. Jos vapaita jaksoja merkitään T:llä ja jäljitteleviä F:llä (= fuuga), saadaan muotokaavio T - F - T - F' - T, missä heittomerkki tarkoittaa temaattista sukulaisuutta. Tämä on ns. **pohjoissaksalaisen urkutoccatan** perusmuoto, joka tosin juontaa juurensa aina venetsialaisesta toccatasta asti. Lienee selvittämätön kysymys, missä määrin mikin traditio, pohjoissaksalainen preludi, Frescobaldin - Rossin - Frobergerin tai Merulun - Sweelinckin toccata ovat vaikuttaneet tämän muodon syntymiseen. Aineksia joka tapauksessa löytyy niistä kaikista. Suuri osa näistä sävellyksistä esiintyy nimellä **preludi**.

Reinckenin koraalipohjaiset sävellykset ovat pitkiä koraalifantasioita, joissa erityisesti soittoteknisesti vaativat efektit kiinnittävät huomiota: kaksoisjalkioita, pitkiä terssikulkuja yhdellä kädellä

lä, yli koskettimiston ulottuvia virtuoosisia juoksutuksia tai murto-sointuja. Reinckenin koraalifantasioissa kulminoituu tämän sävellyslajin kehitys, sillä seuraavan sukupolven pohjoissaksalaiset säveltäjät keskittyvät yhä enenevässä määrin vapaisiin muotoihin.

4.3. Dietrich Buxtehude ja hänen seuraajansa

Dietrich Buxtehude (n.1637-1707) toimi Lyypekin Mariankirkon urkurina Tunderin jälkeen vuodesta 1668 ja oli säveltäjänä ja urkurina kaikesta päätellen omana aikanaan erittäin kuuluisa. 20-vuotiaan Bachin ja 18-vuotiaan Händelin Lyypekkiin tekemät opintomatkat ovat tästä parhaita todisteita. Buxtehuden elämänvaiheista, opinnoista tai henkilöstä tiedetään äärimmäisen vähän, mutta häneltä säilynyt laaja urkutuotanto osoittaa hänen olevan barokin pohjoissaksalaisen tyylin suurimman mestarin.

Tunderin, Weckmannin ja Reinckenin vapaat urkuteokset ja niiden kehitys kohti vastakohtaisten ainesten muodostamaa vaihtelevaa kokonaisuutta on se viitekehys, johon Buxtehuden toccatat ja preludit sävellysmuotona asettuvat. Hänen vapaiden teostensa kronologiaa ei tunneta, mutta analyttisin perustein niissä voidaan aavistella hyvinkin erilaisia ja mahdollisesti eri ajanjaksoihin sijoittuvia ratkaisuja ongelmaan, joka kuuluu: kuinka paljon ja kuinka kirjavaa musiikillista materiaalia voidaan ottaa yhteen sävellykseen, että se vielä hahmottuu kokonaisuudeksi? Tämä tietenkään johtaa kysymykseen siitä, mikä on pohjoissaksalaisen urkutoccatan kokonaisuus, mikä on sen mieli ja merkitys taideteoksena.

Ensiksi materiaali. John R. Shannon on tehnyt luettelon Buxtehuden preludin tai toccatan keskeisistä elementeistä (SHANNON 1978):

- 1) tonaalisen harmonian ohjailema kuviointi (vastakohtana vanhempien sävellysten staattisempi modaalisuus)
- 2) virtuoosiset jalkiosoolot
- 3) luonteltaan mekaaniset rytmikuviot
- 4) yksinkertaiset ja suoraviivaiset, lyhyehköt jäljittelevät taitteet
- 5) variaatiotekniikka yhdistämässä eri (jäljitteleviä) taitteita toisiinsa
- 6) soolojalkion ja sormioiden väliset dialogit
- 7) kaksoisjalkiot
- 8) kaikuefektit
- 9) yksiaänisten asteikkokuvioiden ja arpeggioiden käyttö draamatisina efekteinä
- 10) tautot samoissa tehtävissä
- 11) välikkeinä esiintyvät, italialaista *durezza* e *ligature* -tyyliä muistuttavat rohkeat sointujaksot
- 12) ostinato-efektit
- 13) dissonanssien itsetarkoituksellinen käyttö

Buxtehuden preludien ja toccatojen musiikillisen materiaalin runsautta todistaa se, että muutama rivi parista teoksesta riittää havainnollistamaan koko edelläolevan luettelon.

- 1) ja 2) jalkiosoolon kuviointi (tonaalinen harmonia)
- 3) tahdit 12-18 (rytmi)
- 9) tahdit 8 ja 10 (asteikot)
- 10) tahdit 1, 2, 6-11 (tautot)

Esim.58. D.Buxtehuden Praeludium C (BuxWV 137, ns. Preludi, fuuga ja ciacona), alku

- 4) tahdit 36-38 (esim. yksinkertaisesta teemasta)
- 5) vrt. tahteja 36-37 seuraavan esimerkin tahteihin 75-76 (ensimmäisen fuugan ja loppuciaconan temaattinen yhteys)
- 6) tahdit 33-34 (vuoropuhelu jalkion ja sormion välillä)

Esim.59. D.Buxtehuden Praeludium C, katkelma

12) tahdit 75-78 (ostinato-efekti, tässä tapauksessa ciaccona)

Esim.60. D.Buxtehuden Praeludium C, katkelma

7) tahdit 62-64 (BuxWV 150) tai 120-123 (BuxWV 156), (kaksoisjalkio)

Esim.61. D.Buxtehuden Praeludium g (BuxWV 150) ja Toccata F (BuxWV 156), katkelmat.

8) tahdit 10-13 (kaiku)

Esim.62. D.Buxtehuden Toccata F (BuxWV 157), katkelma.

11) tahdit 50-54 (durezza e ligature)

Esim.63. D.Buxtehuden Praeludium g (BuxWV 149).

13) tahdit 83-85 (dissonanssit)

Esim.64. D.Buxtehuden Praeludium fis (BuxWV 146), katkelma.

Muotorakenteet ovat Buxtehuden Preludeissa ja toccatoissa hyvin vaihtelevia, joskin eräänlaisena arkkityyppinä voi pitää jo Reinckenilla esiintynyttä viisiosaista muotoa T - F - T - F - T. Esimerkiksi seuraavia varianteja esiintyy: TFT, TFFT, TFFTF, TFTFTFT. Vuorottelevien toccatamaisten ja fuugamaisten jaksojen väleissä esiintyy vielä erilaisia lyhyempiä "välisoittoja" tai "resitatiiveja", kuten niitä on ollut tapana kutsua, mutta jotka saattavat olla sävellysten kokonaisuuden kannalta hyvinkin tärkeitä. Jäljittelevät taitteet päättyvät hyvin usein eräänlaiseen "liukenemiseen" jäljittelevän tekstuurin muuttuessa vähitellen vapaaksi. Tätä kirjoitustapaa esiintyy usein jo italialaisissa canzonissa (esim. Frescobaldilla), joita Buxtehuden "fuugat" hyvin usein muistuttavat (Esim.65).

Esim.65. D.Buxtehuden Praeludium d (BuxWV 140).

Buxtehuden preludeissa (18 pedalter ja 2 manualiter) ja tocca-toissa (3 pedalter ja 2 manualiter) ei ole muodon tai sisällön kannalta juuri eroa. Jälkimmäiset saattavat olla hiukan virtuoosimpiempia ja katkelmallisempia kuin edelliset, mutta kaikki edellä esitetty pätee kummankin otsikon alla esiintyviin sävellyksiin.

Larry Leo Archbold (Style and Structure in the Praeludia of D.B., Berkeley 1981) on tullut siihen tulokseen, että näiden teosten keskeinen idea on sisäisten vastakohtaisuuksien ja jännitteiden kautta syntyvä intensiteetin kasvu, joka määrättyssä pisteessä sävellyksen loppupuolella saavuttaa huippukohdan ja laukeaa eräänlaiseen liike-energian vapautumiseen, esim. kolmijakoiseen fuugaan, ostinato-jaksoon tai erilaisiin vauhdikkaisiin toccatatyyppeihin lopukkeisiin, joissa asteikkokulut (mahdollisesti molemmissa käsissä yhtäaikaa), urkupisteet ja erilaiset toistot näyttelevät tärkeää osaa. Ns. retoristen kuvioiden analyysi tuottaa hyvin samankaltaisia tuloksia ja paljastaa lisäksi sen, että näennäisen improvisatorisuuden takana piilee usein ilmeisen tietoinen suunnittelu. Seuraava esimerkki on tyyppillinen huipennusta valmistava retorinen kuvio, jossa polyfoninen kudos muuttuu homofoniseksi (ns. noema) ja kuviot alkavat toistaa yhtä ja samaa aihetta. Tauot alleviivaavat toistoa ja samalla saavutetaan ensimmäisen kerran teoksen kuluessa klaviatuurin korkein kohta.

Esim.66. D.Buxtehuden Praeludium d (BuxWV 140), katkelma.

Jos Buxtehuden vapaita teoksia verrataan hänen edeltäjiensä vastaviin sävellyksiin, merkittävin ero on juuri sisäisen dramatiikan ja retorisen ilmeen voimakkuudessa. Kuten vanhemmista pohjoissaksalaisista teoksista on kysymys sitä staattisempi ja ilmeettömämpi on vaikutelma. Buxtehuden sävellysten selvät italialaistyyliset piirteet, jotka ovat näkyvillä sekä canzonamaisissa fuugissa että toccatamaisissa vapaissa taitteissa, panevat aavistelemaan, että Weckmannin ja Frobergerin kautta aina Frescobaldin ulottuva traditio on myös ilmaisun kannalta keskeisin. Muualta kuin Frescobaldin toccatoista ei nimittäin vastaavaa intensitettiä ja fantasian runsautta löydy.

Buxtehuden saamista italialaisista vaikutteista kertovat myös hänen passacagliansa ja kaksi ciaconaansa. Vastaavia sävellyksiä ei esiinny muualla pohjoissaksalaisessa urkukirjallisuudessa ja esikuvien löytämiseksi on mentävä aina Frescobaldiin asti.

Passacaglian teema esiintyy muuttumattomana bassossa ensin pääsävellajissa siirtyen sitten rinnakkaissävellajiin ja dominanttisävellajin kautta takaisin pääsävellajiin, kussakin taitteessa seitsemän kertaa. Muunnelmia yhdistää vain vähitellen muuntuva kuviointi, joka tähtää taukojen alleviivaamaan huipennukseen. Siitä intensiteetti jälleen laskee teosta hallitsevan intiimin perustunnelman tasalle. Kysymyksessä on mestariteos, jonka punnitun kokonaisuudon on suorastaan vaikea kuvitella syntyvän 28 kertaa toistuvan lyhyen teeman kannattamana. Kahdessa ciaconassaan Buxtehude muuntelee teemaa usein lähes tunnistamattomaksi, ja se esiintyy ajoittain myös muissa äänissä. Myös kuviointiensa puolesta ciaconat ovat paljon kirjavampia kuin passacaglia.

Buxtehuden koraalisovituksissa on näkyvillä koko 1600-luvun tekninen arsenaali käsitellä koraalisävelmiä: vanhinta ainesta edustavat kuusi muunnelmasarjaa ja kaksi koraalimotettia, uudempaa kolme koraalifantasiaa ja kaksi erittäin laajaa gregoriaaniseen sävelmään perustuvaa sävellystä, Te Deum ja Magnificat primi toni. Vielä on mainittava kaksi lyhyempää Magnificat-sovitusta ja aivan erityisesti 25 lyhyempää urkukoraalia, jotka eivät ole minkään sarjan osia. Niitä on tapana kutsua koraalialkusoittoiksi.

Viimeksi mainitut ovat epäilemättä Buxtehuden painavin anti tällä saralla. Suurimmassa osassa niistä koraalimelodia on koloroituna ylä-äänessä. Verrattuna edeltäjiensä harrastamaan ylenpalttiseen koristeluun Buxtehuden koloroinnit ovat paljon säästeliäämpiä ja samalla tehokkaampia ja ekspressiivisempiä. Säestysäännet palvelevat niinkin pikemminkin koraalin kuvailevaa ilmaisua kuin esim. kaavamaisia esi-imitaatioita. Näin kaikilla sävellyksen komponenteilla on helposti havaittava ja ymmärrettävä yhteys koraalitekstistä johdettuun sävellyksen affektiin, vallitsevaan yleisilmeeseen tai tiettyä tunnetilaa jäljittelevään ilmaisuun. Tämä on epäilemättä ollut kaikkien koraalisäveltäjien tarkoitus kautta aikojen, mutta Buxtehuden lyyrinen ilmaisu, joka perustuu pienimpienkin yksityiskohtien tarkkaan ekonomiaan, on uutta tämän alueen urkumusiikin historiassa (ks. esim. seur. s.).

Uutta luova ote näkyy myös ulkonaisesti perinteellisissä koraalimuunnelmissa, joiden kaksiaäniset biciniumit esimerkiksi ovat kuvioinniltaan paljon taipuisampia kuin edellisen sukupolven säveltäjillä. Vähemmän onnistuneita lienevät sen sijaan lähes jättiläismäiset sovitukset gregoriaanisista sävelmistä Te Deum ja Magnificat. Niissä Buxtehude yrittää yhdistää monitaitteisen preludin vapaat ainekset cf.-tekniikoihin. Esim. Te Deum alkaa vapaalla preludilla ja fuugalla ja jatkuu säkeittäin lähinnä cantus planus -tekniikkaa hyväksi käyttäen päätyäkseen vapaaseen lopputoccataan. Magnificat-sävellys on puolestaan sarja imitoivia jaksoja joiden yhteys gregoriaaniseen melodiaan on löyhä. Vapaiden teosten veroisia orgaanisia kokonaisuuksia ei näistä teoksista kuitenkaan rakennu. Laajoissa koraalifantasioissaan Buxtehude pitääytyy Tunderin vakiinnuttamissa ilmaisukeinoissa ja koraalimotetit ovat puolestaan säkeittäiseen jäljittelyyn perustuvia, pidätysten ja dissonanssien täyttämää harmonisia tutkielmia, joita vain ajoittain esiintyvät kuvioinnit elävöittävät.

Esim.67. D.Buxtehude: Nun bitten wir den heiligen Geist (BuxWV 208).

Jo Buxtehuden suurimmissa koraalipohjaisissa teoksissa esiintynyt pyrkimys käyttää perinteellisiä koraalifantasiain aineksia vapaiden teosten tapaan, mikä merkitsee tunnistettavan koraalimelodian häivyttämistä, cantus planus -tekniikasta luopumista ja yhä laajenevaa jäljittelytekniikan käyttöä, jatkuu Buxtehudea seuraavan pohjoissaksalaisen urkusäveltäjäsukupolven teoksissa. **Vincent Lübeck** (1654-1740), Staden St.Cosman (ks.s.71) ja Hampurin Nikolainkirkon (ks.s.70) urkuri, vähentää koraalifantasiassaan Ich ruf zu dir kaikuefektien käytön lähes olemattomiin, jolloin koko laaja fantasia on toisiinsa kietoutuvien imitaatioiden ja eri manuaaleilla risteilevien kolorointien muodostama jatkuva kudelma. Suurin osa Lübeckin kuudesta preludista on sävelletty Buxtehuden suoraviivaisimpien vapaiden teosten tyyliin, ainoastaan Praeludium g kaksoisjalkioineen ja yllättävine käännteineen ja vaihteleva Praeludium E tarjoavat kuultavaksi parasta pohjoissaksalasta *stylus fantasticusta*, kuten ajan teoretikot tätä vapaata kosketinsoitinsävellystyylä kutsuivat.

Stylus fantasticuksen vei äärimilleen **Nicolaus Bruhns** (1665-1697), joka opiskeli Lyypekissä Buxtehuden johdolla ja toimi urkurina Kööpenhaminassa ja Husumissa. Häneltä on säilynyt neljä preludia, joista erityisesti suurempi e-molli preludi tuo kuultavaksi aivan ainutlaatuisen musiikillisten ideoiden rikkauden sekä vapaissa taitteissa että jäljittelevien taitteiden teemoissa ja niiden käsittelyssä. Bruhnsin koraalifantasia *Nun komm, der Heiden Heiland* jakaantuu neljään taitteeseen koraalimelodian mukaisesti ja kukin jakso päättyy toccatamaiseen lopukkeeseen.

Maantieteellisesti luetaan Lüneburgissa toiminut urkuri **Georg Böhm** (1661-1733) pohjoissaksalaiseen kouluun, mutta tyyllillisesti häntä on pidettävä eklektikkona, joka omaksui teoksiinsa sekä italia-

laisia että ranskalaisia piirteitä. Kannattaa mainita, että barokin suurin synteesintekijä J.S.Bach kuuli koulukaupungissaan Lüneburgissa Böhmin soittoa. Esimerkin italialaisten suosimasta äärimmäisen koristellusta sooloäänestä sovitettuna uruille tarjoaa urkukoraali Vater unser im Himmelreich. Buxtehuden polyfoninen säestyskudos on muuttunut yksinkertaiseksi kenraalibassosatsiksi. Symbolein merkitty ornamentiikka, jota ei pohjoissaksalaisten säveltäjien teoksissa juuri esiinny, on puolestaan peräisin ranskalaisilta kosketinsoittajilta.



Esim.68. G.Böhm: Vater unser im Himmelreich.

Böhm on uuden koraalipohjaisen sävellyslajin, koraalipartitan, isä. Ero koraalimuunnelmaan, noin sata vuotta vanhempaan tapaan käsitellä eri tavoin yhtä ja samaa koraaliamelodiaa, on joskus hiuksenhieno. Willi Apel luonnehtii sitä seuraavasti: "Koraalimuunnelmissa melodiaa käsitellään monella eri tavalla: motettina, biciniumina, cantus planuksena kuviokontrapunktia vasten, vapaana fantasiana jne.;; koraalipartitassa sitä taas käsitellään maallisen laulun tapaan, yleensä vain erilaisia kuvioiteja käyttäen. Edellistä hallitsee kontrapunkttinen tekstuuri, jälkimmäisessä käytetään kontrapunktia vain homofonian elävöittämiseen.(...) Koraalimuunnelmissa melodiaa on usein käsitelty vapaasti; koraalipartitassa se on aina alkuperäisessä muodossaan ja melkein aina sopraanossa."(APEL 1972, s.632).

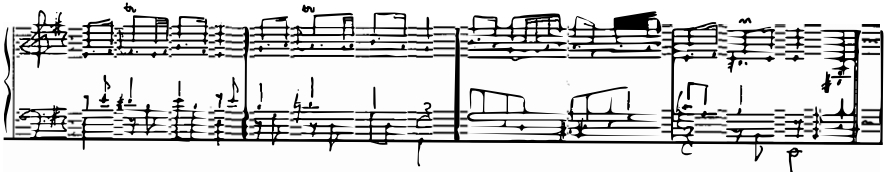
Böhmin tuotannossa on sekä koraalimuunnelmia että koraalipartitoja. Edelliset noudattavat suurelta osin perinteisiä tekniikkoja, uutuutena Böhm esittelee "continuobiciniumin", jossa alempi ääni on tyypillinen kenraalibassolinja ja sisältää usein karakteristisen, lähes joka säkeeseen liittyvän aiheen. Koraalimelodia kuullaan ylääänessä erillisinä säkeinä, usein pitkienkin alku- ja välisoittojen toisistaan erottelemina.





Esim.69. 3. variaatio G.Böhmin koraalimuunnelmasarjasta Auf meinen lieben Gott.

Viittä koraalipartitaa hallitsee kuvioitu kirjoitustapa. Monet tekstuurin piirteet (esim. murtosoinnut) viittaavat siihen, että nämä partitat on sävelletty lähinnä cembaloa ajatellen.



Esim.70. G.Böhmin koraalipartita Ach, wie flüchtig, ach wie nichtig.

Böhmin kuudesta vapaasta urkuteoksesta yksi on perinteellinen pohjoissaksalainen viisiosainen muoto, preludi, kahden otsikko sitä vastoin on **Preludi ja fuuga**, mikä vastaakin näiden teosten muotorakennetta. Pohjoissaksalaisesta traditiosta muistuttavat tosin niissäkin tekstuuri ylipäänsä ja fuugien loppuun sijoitetut parin tahdin mittaiset "loputoccatat". Sävelkielen yksityiskohtien suhteen nämä teokset tarjoavat persoonallisella tavalla pehmenneen ja silotellun version pohjoissaksalaisesta tyylistä.

5. Keski-saksalaisia urkusäveltäjiä

Kuuluisin Sweelinckin saksalaisista oppilaista oli epäilemättä **Samuel Scheidt** (1587-1654). Koska Sweelinckin useimmat oppilaat olivat Pohjois-Saksasta, Scheidtkin on yleensä luokiteltu sikkäläiseen traditioon kuuluvaksi. Hän toimi kuitenkin koko ikänsä urkurina Hallessa, Keski-Saksassa ja oli myös tyyllillisesti eri linjoilla kuin pohjoissaksalaiset kollegansa (SHANNON 1978, s.242-243). Viime-

mainittujen teoksia tunnetaan ainoastaan 1700-luvulla tehtyjen kopioiden kautta, mutta Scheidt sai jo 1624 julkaistua peräti kolmiosaisen kokoelman *Tabulatura nova*, jonka kaksi ensimmäistä osaa sisältävät fantasioita, fuugia, echoja, sovituksia katolisista hymneistä tai protestanttisista koraaleista ym. Kolmas osa käsittää yksinomaan liturgista musiikkia. Käsikirjoituksina on vielä säilynyt kolme toccataa, koraalisovituksia ja muunnelmateoksia.

Scheidtin cf-sävellyksistä suurin osa on muunnelmamuotoisia. Muunnelmien määrä vaihtelee kahdesta kahteentoista ja äänten määrä kahdesta neljään. Valtaosa muunnelmista on kolmiäänisiä siten, että lyhyet imitoinnit ja vapaa kuviointi valmistelevat ja kehystävät eri ääniin cantus planukseksi sijoitettua cf:ta. Kolorointia esiintyy hyvin harvoin ja silloinkin varsin kaavamaisena. Scheidtin sävellystekniikka on koraalisovituksissa varsin konservatiivista, ainoastaan eräissä biciniumeissa hän laajentaa jo Sweelinckin käyttämiä keinoaroja: cantus planuksen vastäänään materiaali saattaa muodostua cf:n motiiveista ja itse cf:kin saattaa hajota fragmenteiksi, joita toinen ääni imitoi. Scheidtin tyylille on ominaista keskittyminen sävellysten lineaariseen hahmottamiseen, yksityisten äänten hallittuun kuljettamiseen. Tämä korostuu vielä notaatiossa, joka on kokoelman nimestä huolimatta partituurimuotoinen.

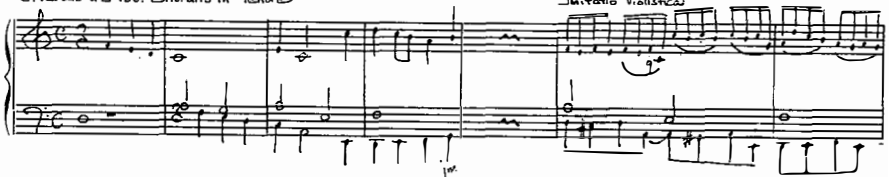
1. Versus à 4 Voc. Choralis in Canto



2. Versus Bicinium. Choralis in Canto



3. Versus à 3 Voc. Choralis in Tenore



4. Versus à 3 Voc. Choralis in Basso



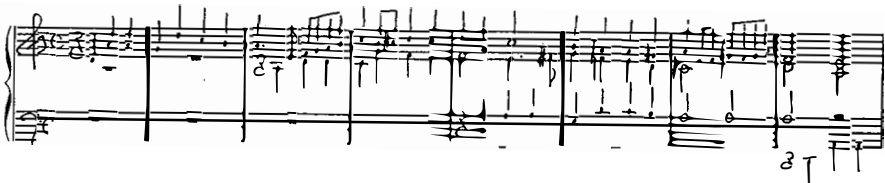
Esim. 71. Alkutahdit S.Scheidtin koraalimuunnelmasarjan neljästä variaatiosta (Wir gläuben all an einen Gott).

Ainoa sävellys, jossa Scheidt tuntuu ennakoivan pohjoissaksalaisen säveltäjien kehittämää koraalifantasioita, on sovitus koraalista Ich ruf zu dir. Siinä kuullaan koraalimelodian säkeet käsiteltyinä systemaattisesti useaan kertaan ensin esi-imitaationa, sitten vasta-äänten kanssa, jotka lisääntyvät yhdestä kolmeen ja lopuksi yksinkertaista sointutaustaa vasten.

Fantasiat ovat hyvin laajoja sävellyksiä, joissa Scheidt seuraa opettajansa Sweelinckin jalanjälkiä. Eräänlaista ostinatofantasiatyyppiä edustavat sävellykset, joissa ei esiinny varsinaista imitaatiota, mutta joissa lähtökohtana olevaa teemaa toistetaan yhtenäen eri äänissä ja erilaisia kuviointeja vasten. Scheidtilta on myös ricercar-maisia, moniteemaisia jäljitteleviä fantasioita. Teemoja käsitellään myös laajennettuina ja tiheennytyinä sekä käännoksinä. Yksiteemaisia fantasioitaan Scheidt kutsuu nimellä fuga ja niissä vaihtelua yritetään ylläpitää erilaisilla teeman muunnoksilla, kaiuilla ja klaveristisilla kuvioinneilla. Myös Scheidtin toccatat osoittavat hänen tunteneen hyvin kaikki ajan italialais-englantilais-alankomaalaiset sävellysmuodot, mutta ilmaisen kaavamaisuus ei juuri koskaan anna sijaa esim. varhaisbarokin italialaisen tai täysbarokin pohjoissaksalaisen urkutyylin emotionaalisesti latautuneelle ja maalaillevalle sävelkielelle.

Vuonna 1650 Scheidt julkaisi kokoelman **Tabulatur-Buch hundred geistlicher Lieder und Psalmen**, joka koostuu sadasta yksinkertaisesti soinnutetusta hengellisestä laulusta. Alaotsikkonsa mukaan tämän myös **Görlitz-tabulatuurin** nimellä tunnetun kokoelman sovitukset on tarkoitettu laulettavaksi ja soitettavaksi niin kirkoissa kuin kodeissakin.

Samuel Scheidt jäi merkittävänä urkusäveltäjänä yksinäiseksi ilmiöksi koko 1600-luvun alkupuolen Keski-Saksassa. Hän ei muodostanut koulukuntaa eikä painettuja kosketinsoitinkokoelmia juuri julkaisu. Eräänlainen provinsiaalisuus tuntuu leimanneen tätä aluetta, joka on sentään J.S.Bachin kotiseutua. On kuitenkin yksi musiikin laji, joka sai Keski-Saksassa suorastaan suuntaa antavia muotoja - eräiden muuten jo täysin unohdettujen säveltäjien käsissä. Vuosina 1631 ja 1645 ilmestyivät nimittäin dresdeniläisen urkurin Johann Klemmin ja nürnbergiläisen urkurin **Johann Erasmus Kindermannin** (1616-1655) kokoelmat, joissa muiden sävellysten joukossa on pieniä fuugia. Ne ovat useimmiten yhteen karakteristiseen teemaan perustuvia, yhtenäisiä jäljitteleviä sävellyksiä, joiden monet piirteet viittaavat jo Bachin fuugiin. Eräänlainen alalaji tästä vielä hyvin vaatimattomasta sävellysmuodosta on tällä alueella suosittu ns. **koraalifuuga**, yksinkertainen fuugaekspositio l. esittely, jonka teemana on koraalimelodian ensimmäinen säe. Eräät Bachien muusikkosuvun urkurit, mm. Heinrich Bach ja hänen poikansa Johann Christoph ja Johann Michael viljelivät tätä ilmeisesti alkusoitoksi tarkoitettua miniatyyrimuotoa.



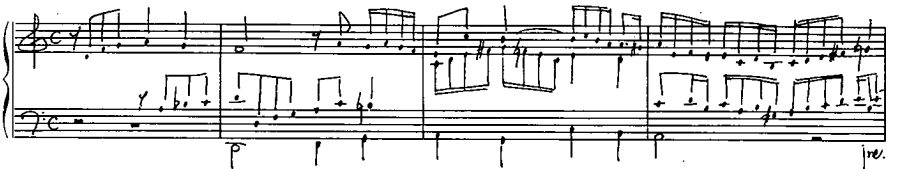


Esim.72. Johann Christoph Bachin koraalifuuga Mit Fied und Freud ich fahr dahin (n. 2/3 sävellyksestä).

Vaikka 1600-luvun puolenvälin vaiheilta on säilynyt hyvin vähän ja suhteellisen vaatimatonta urkumusiikkia Keski-Saksasta, lieene väärin olettaa, että tämä alue olisi ollut musiikillisesti jotenkin takapajuinen. Lutherin ja Bachin kotiseutu oli epäilemättä jäljessä Italian ja Pohjois-Saksan kukoistavista urkukulttuureista, joita hallitsivat maailmankuulut säveltäjäpersoonallisuudet. Vaatimattomista puitteista huolimatta kanttori-instituutio ja pikkukaupunkien porvaristo pitivät sitkeästi yllä aktiivista ja juurevaa kirkkomusiikkitraditiota. Vaikuttava todiste siitä on Johann Pachelbelin (1653-1706) mittava urkutuotanto.

Pachelbel syntyi ja kuoli Nürnbergissä, mutta toimi urkurina useissa Keski-Saksan kaupungeissa, mm. Eisenachissa, Erfurtissa ja Stuttgartissa. Suurin osa hänen teoksistaan on säilynyt käsikirjoituksina ja vain kolme suppeahkoa kokoelmaa, joista niistäkin yksi on kadonnut, ilmestyi painettuna hänen elinaikanaan.

Koraalipohjaisissa sävellyksissään, joita on lähes kahdeksankymmentä, Pachelbel mm. jatkaa tälle alueelle niin tyypillistä koraalifuugaperinnettä. Suurin osa urkukoraaleista on kuitenkin kaksitai kolmiäänisiä ja cantus planus -tekniikkaan perustuvia. Koraalimelodia liikkuu sopraano- tai bassoäänessä pitkin nuottiarvoin muiden äänten muodostaessa tihennettyjä esi-imitaatioita ja usein lyhyehköihin, toisiaan jäljitteleviin kuvioihin perustuvaa kontrapunktia cantukselle.



Esim.73. J.Pachelbelin koraali Christ, unser Herr, zum Jordan kam.

Myös alueelle tyypillinen fuugaperinne jatkuu Pachelbelin sävellyksissä. Hänellä on toistasataa fuugatekniikkaan perustuvaa teosta, joista osa on "vapaita" sävellyksiä, osa Magnificat-otsikolla varustettuja. Mitään eroa näillä ei kuitenkaan periaatteessa ole, sillä jälkimmäisetkin ovat vapaisiin teemoihin perustuvia. Ne ovat ilmeisesti välisoitoiksi tarkoitettuja **versettejä**, kuten tämäntapaisia sävellyksiä jo 1500-luvun Italiassa kutsuttiin.

John R. Shannon on laatinut typologian Pachelbelin fuugateemoille. Sillä on oma mielenkiintonsa havainnollistamaan Pachelbelin keskeistä asemaa jäljittelevien muotojen vuosisataisen historian tiivistäjänä juuri ennen J.S.Bachin "lopullisia" fuugia. Temaattisen materiaalin päätyypit ovat (SHANNON 1978, s.278):

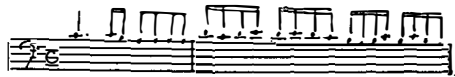
1) ricercar-teema



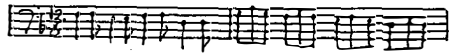
2) kromaattinen teema



3) canzona-teema



4) gigue-teema



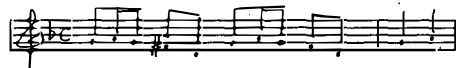
5) repetitio-teema



6) sekvenssi-teema



7) kuvio-teema

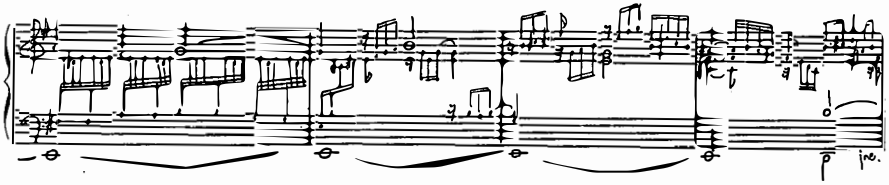


Kuten Shannon toteaa, yksittäinen teema saattaa luonnollisesti olla luokiteltavissa useampaankin kategoriaan.

Pachelbelin fuugien muoto ja rakenne voidaan nähdä myös tärkeinä etappeina kohti Bachin fuugia. Monitaitteisia fuugia esiintyy Pachelbelilla hyvin harvoin; 1600-luvun loppua kohti tullessa ricercareihin ja canzonisiin erottamattomasti liittynyt jaksottelu voidaankin jo nähdä arkaaisena piirteenä. Tekstuuri on alusta loppuun yhtenäistä, ja keskeinen vaihtelua luova tekijä on välikkeenomaisten jaksosten ja teemaesiintymien vuorottelu. Pachelbelin fuugat ovat teoriassa neliäänisiä, mutta yleensä neljännen äänen tullessa mukaan jokin toinen ääni jää pois. Vallitseva kirjoitustapa on siis kolmiääninen, mutta joukossa on myös kaksiaäänisiä sävellyksiä, eräänlaisia kaksiaäänisiä inventioita. Jo vanhemmilla keskisaksalaisilla fuugasäveltäjillä on vastaus fuugateemalle (comes) yhä useammin viidennellä asteella, kun se aikaisemmin oli useimmiten neljännellä asteella, priimissä tai oktaavissa. Pachelbelilla dominanttisävellajissa tapahtuva comesin esiintyminen on jo pikemminkin sääntö.

Esim.74. J.Pachelbelin Magnificat-fuuga.

Pachelbelin muut vapaat teokset eivät kohoa fuugien tasolle, ehkä lähinnä siksi, että hän tuntuu kirjoittavan lähinnä toisilta säveltäjiltä omaksuttujen kaavojen mukaan. Mm. fantasian ja preludin nimellä esiintyy sävellyksiä, jotka ovat perinteellistä italialaista durezze e ligature -tyyliä. Muutamat muut fantasiat puolestaan muistuttavat yksinkertaista kenraalibassosatsia tai ajan soitinyhtyesävellyksiä. Kannattaa panna merkitteille fantasia-käsitteen sisällön täydellinen muuttuminen sitten renessanssin ja varhaisbarokin päivien, jolloin fantasia lähes säännönmukaisesti tarkoitti imitoivaan kontrapunktiin perustuvaa sävellystä. Pachelbelin toccatat muistuttavat Frescobaldin II toccatakirjan pitkille urkupisteille rakentuvia toccatoja, mutta niitä vaivaa usein kuvioiden kaavamaisuus ja staattisuus. Klaveeritekniikan kehityksen kannalta ne tarjoavat kuitenkin mielenkiintoisia esimerkkejä koskettimiston mahdollisuuksien hyödyntämisestä.



Esim.75. J. Pachelbelin toccata.

Pachelbelin muunnelmateokset, jotka perustuvat hänen omiin teemoihinsa, ovat herkän lyyrisyytensä ja kuviointiensa eloisuuden ansiosta saaneet ehkä eniten vastakaikua nykyaikaisen kuulijan taholta. Nämä teokset ovat nimeltään joko *Aria* (Esim. *Aria Sebalдина*) tai *Ciacona*. Edellisiä säveltäjä julkaisi kokoelmassa *Hexachordum Apollinis* vuonna 1699, jälkimmäiset ovat peräisin käsikirjoituksista. Muutamat näistä sävellyksistä tuntuvat edellyttävän jalkion käyttöä, toiset taas soivat paremmin cembalolla. F-molli ciaconan kuvioinnit ennakoivat merkillisen selvästi Bachin c-molli *passacaglia*aa.



Esim.76. J. Pachelbelin Ciacona, katkelma.

Pachelbelin aikalaisista ja seuraajista Keski-Saksassa on ennen muuta mainittava **Johann Krieger** (1651-1735), jolla on mittava ja monipuolinen urkutuotanto. Osa siitä on julkaistu kahdessa kokoelmassa, *Sechs musicalische Parthien* (1697) ja *Anmuthige Clavier-Übung* (1698). Jälkimmäisessä on mm. preludeja ja *ricercare*ja, jotka saataisivat muodostaa parillisia muotoja. *Ricercare*issaan ja fuugissaan hän viljelee huomattavasti komplisoidumpia ja laajempia muotoja kuin aikalaisensa ja osoittaa tyyllillisen monipuolisuutensa parissa pohjoissaksalaisia esikuvia noudattavassa *toccat*assaan. Niissä on jopa mittavia jalkiosooloja, joita edes Pachelbel ei juuri harrastanut. Johann Heinrich Buttstedt seurasi koraaleissaan opettajansa Pachelbelin jalanjalkia ja hänet kannattaakin mainita lähinnä Johann Gottfried Waltherin, J.S. Bachin sukulaisen ja läheisen kollegan opettajana. Toinen keskisaksalainen urkuri, joka on jäänyt musiikin historiaan lähinnä oppilaansa ansiosta, on Friedrich Wilhelm Zachow, Georg Friedrich Händelin opettaja Hallessa vuosina 1694-97. Hänenkin urkukoraalituotantonsa on syntynyt Pachelbelin hengessä. Utta luova kyky sen sijaan oli J.S. Bachin edeltäjä Leipzigin tuomaskanttorina, **Johann Kuhnau** (1660-1722), mutta tämä "pianonsoatin isänä" tunnettu säveltäjä kunnostautui lähinnä cembalomusiikin parissa. Hänen sonaattinsa ovat hyvin vaihtelevia ja erikoislaatuisia sävellyksiä, eräät niistä saivat säveltäjän kynästä jopa yksityiskohtaiset, vanhan testamentin kertomuksiin liittyvät ohjelmat. Häneltä on säilynyt vain muutamia urkuteoksia, jotka ovat tämän varhaisen ohjelmamusiikin

edustajan yrityksiä luoda abstraktia draamaa pohjoissaksalaisen toccatamuodon puitteissa. On mielenkiintoista todeta, että yhdellä jos toisella keskisaksalaisella säveltäjällä on tuotannossaan kaikuja - jos kohta vaatimattomia - Pohjois-Saksan goottisissa tiilikatedraaleissa soineista suurisuuntaisista urkusävellyksistä. Ei ihme, että nuori Johann Sebastian Bach päätti lähteä - vaikka jalan - itse katsomaan ja kuulemaan, mistä todella oli kysymys.

6. Eteläsaksalaisia urkusäveltäjiä

1600-luvun urkumusiikin kehitystä Etelä-Saksassa hallitsee kaksi lähes kaiken kattavaa tosiasiaa, jotka antavat sille muusta saksankielisestä alueesta poikkeavan leiman. Ensimmäinen on yhteys Italiaan, toinen on katolinen kirkko. Italiahan oli pitkälle 1600-luvun puolelle urkumusiikkia suvereenisti hallitseva maa. Jo pelkästään maantieteellinen läheisyys vei opinhaluiset nuoret urkurit maailman-kuulujen venetsialaisten tai roomalaisten säveltäjien koulun. Uskonpuhdistuksen aiheuttama pesäero kirkollisessa kulttuurissa luonnollisesti vain korosti katoliseksi jääneen Etelä-Saksan yhteyksiä Italiaan. Katolisuudella oli puolestaan oma vaikutuksensa urkumusiikkiin. Urkujen osuus katolisessa liturgiassa oli suhteellisen vaatimaton, niitähän useimmiten soitettiin vain alternatiivisesti gregoriaanisen laulun kanssa. Messun offertorium-osa oli urkurille ainoa vähänkään pitemmän soolonumeron paikka. Tämä käy esim. Frescobaldin urkumessuista selvästi ilmi. Alankomaiden profaani urkukonserttikulttuuri tai Pohjois-Saksan luterilaisesta koraalista inspiroitunut urkumusiikki nousivat 1600-luvulla aivan toiseen merkittävyyteen kuin katolisen kirkon alistama eteläinen urkutaide. Tämähän on nähtävissä myös instrumentin kehityksessä. Kun pohjoisessa soitin sai kehittyä oman logiikkansa ja musiikin muotojen mukaan, oli tuloksena urkuhistorian monipuolisin soitin. Italiassa instrumentti ei kehittynyt käytännöllisesti katsoen lainkaan ja saksankieliselläkin alueella saattoi joskus käydä niin, että uruista tuli tärkeämpi osana kirkon koriste-lua kuin soittimena. Ns. liturgiset tarpeet ovat usein myöhempiäkin vuosisatoina olleet vähällä koitua urkutaiteelle kohtalokkaiksi...

Cembalo tuli 1600-luvun kuluessa italialaisille säveltäjille yhä tärkeämmäksi ja syrjäytti vähitellen urut merkittävimmän kosketinsoittimen asemasta. Sama tendenssi on havaittavissa Etelä-Saksassa, mutta aivan kuten Italiassakin, koko vuosisadan alkupuolen kosketinsoitinmusiikki on lähes yhtä hyvin esitettävissä kummalla tahansa soittimella, lukuunottamatta tietysti liturgiseen käyttöön tarkoitettuja sävellyksiä. Selvempää eriytymistä tapahtuu vuosisadan loppupuolella, jolloin Wienistä tuli Johann Jakob Frobergerin, cembalosarjan luoja, ansiosta alan ehdoton keskus Etelä-Saksassa.

Hans Leo Hassler ja Christian Erbach ovat vanhimpia tunnettuja eteläsaksalaisia 1600-luvun puolella vaikuttaneita urkusäveltäjiä. Molemmat liittyivät venetsialaiseen koulukuntaan, Hassler jopa opiskeli 1584 Andrea Gabrielin johdolla. Kummallakin on mittava, toistastataa teosta käsittävä urkusävellystuotanto, joka koostuu etupäässä keskeisistä italialaisista urkusävellyslajeista, toccatoista, ricercarista, canzonista, messuista, Magnificat-sovituksista jne. Ne eivät kuitenkaan lisää mitään oleellista siihen kuvaan, jonka Italian urkumusiikin historia tällaisista sävellyksistä antaa.

Etelä-Saksan varhaisbarokin merkittävin urkusäveltäjä **Johann Ulrich Steigleder** (1593-1635) on aiheuttanut päänvaivaa historiankirjoittajille, jotka haluavat "kehityslinjoista" selkeitä ja johdonmukaisia. Shannon unohtaa hänet kokonaan, Klotz sijoittaa hänet kommentteita säveltäjiin, jotka ovat toimineet 1640-1750 ja Otavan iso musiikkitietosanakirja tekee hänestä Conrad Paumannin (k.1474) perillisen!

Ulmin tuomiokirkon urkurin Adam Steiglederin poika Johann Ulrich toimi urkurina Stuttgartissa, vuodesta 1627 alkaen Württembergin hoviurkurina. Steigleder julkaisi ensimmäisen painetun eteläsaksalaisen kosketinsoitinsävellyskokeelman, **Ricercar Tabulaturin**, 1624, samana vuonna kuin Scheidtin Tabulatura Nova ilmestyi. Vuonna 1627 ilmestyi **Tabulaturbuch darinnen das Vater unser 40 mal variiert wird** (Nuottikirja, jossa on Vater unser -koraalista 40 muunnelmaa). Ricercareissaan Steigleder soveltaa omaperäisiä ratkaisuja, jotka tekevät vaikeaksi sijoittaa häntä sen paremmin puhtaasti italialaiseen traditioon kuin Sweelinckinkään vaikutuspiiriin (vrt. Scheidt). Vater unser -muunnelmat puolestaan poikkeavat pääosin katolisen Etelä-Saksan yhä lisääntyvästä suuntautumisesta liturgisen musiikin ulkopuolelle. Scheidtin tavoin Steigleder jäi hieman yksinäiseksi ilmiöksi eikä hänen ympärilleen muodostunut koulukuntaa, joka olisi kehittänyt edelleen hänen suorastaan vallankumouksellisia ideoitaan.

Stuttgart ei ole kovin etäällä Keski-Saksasta ja voisi hyvinkin spekuloida sillä, missä määrin Steiglederin ricercarit ovat vaikuttaneet myöhempään fuugan kehitykseen Kindermannista Pachelbeliin. Hänen ricercariensa rytmisesti päättäväiset ja melodisesti vaihtelevat teemat alkavat jo poiketa perinteellisen italialaisen ricercarteeman vokaalisista linjoista. Useat hänen sävellyksistään ovat monotemaattisia ja niissä on myöhemmälle fuugalle tyypillistä teemaekspositioiden ja (usein sekvenssimäisten) välikkeiden vuorottelua.

Muunnelmat Vater unser -koraalista ovat suureksi osaksi cantus planus -sovituksia, mutta verrattuna esim. Scheidtin tyyliin kuvioinltaan huomattavasti vaihtelevampia. Ne tarjoavat esimerkkejä paljon myöhempien säveltäjien (Pachelbel, Walther, Bach) tavoista tiivistää koko koraalin kuviointi yhden pienen motiivin hyödyntämiseen. Eräs vapauttava tekijä saattaa olla Steiglederin vain kahta viivastoa käyttävä italialainen notaatio. Verrattuna Scheidtin partituurimuotoisen kokoelman ulkoasuun se tuntuu jo pelkästään visuaalisesti antavan enemmän mahdollisuuksia klaveristiseen otteeseen. Steiglederin kokoelman erikoisimmat sävellykset ovat avausnumeroksi sijoitettu Fantasia, joka on suuri koraalimotetti, keskivaiheilla oleva laaja bicinium, jonka Apel (APEL 1972, s.406) tulkitsee eräänlaiseksi koraalifantasiaksi monine teemaesiintymineen ja teemafragmentteineen, sekä päätösmuunnelma n:o 40, jossa koraalia on käsitelty "auff Toccata Manier", toccatan tapaan. Apelin analyysikaavio tästä teoksesta osoittaa sen olevan pohjoissaksalaisen toccatan eräänlainen esimuoto - todennäköisesti täysin riippumaton. Numerot tarkoittavat koraalin imitoiden käsiteltyjä säkeitä ja t niiden väliin sijoitettuja toccatamaisia jaksoja (yläpuolella ovat sulkuumerkeissä vastaavat tahtinumerot).

(44) (57) (64) (73) (78) (94) (99) (107) (113-136)

T // 1 t 2 3 4 5 t 6 // T

Steiglederin "koraalitoccatata" osoittaa jälleen, miten tärkeä inspiraation lähde luterilainen koraali on ollut myös vapaiden muotojen kannalta. Valitettavasti vain Pohjois-Saksalle niin tyyppillinen koraalifantasian ja vapaan preludin välinen vuorovaikutus jäi Etelä-Saksassa Steiglederin jälkeen kokonaan hyödyntämättä. Oliko siinä yksi syy Pachelbelin toccatojen tiettyyn kaavamaisuuteen?

1600-luvun jälkipuoliskolla Etelä-Saksan kosketinsoitinmusiikin hallitsevaksi hahmoksi kohoaa **Johann Jakob Froberger** (1616-1667). Hänen isänsä toimi Stuttgartissa Württembergin hovikapellimestarina, eikä ole mahdotonta, että hoviurkuri Steigleder olisi ollut Frobergerin opettaja. Froberger toimi jo hyvin nuorella iällä urkurina Wienissä ja sai työnantajiltaan stipendin opiskellakseen neljän vuoden ajan Frescobaldin johdolla Roomassa. Tänä aikana hän kääntyi katoliseksi. Vuonna 1637 hän palasi Wieniin ja piti hallussaan hoviurkurin paikkaa vuoteen 1645 asti. Seuraavat 20 vuotta Froberger vietti eri puolilla Eurooppaa joko konserttimatkoilla tai eri hovien tarjoamissa viroissa mm. Pariisissa, Brysselissä, Lontoossa, Wienissä ja Dresdenissä. Nämä matkat toisaalta vaikuttivat hänen sävellystyylinsä, toisaalta tekivät hänestä erään 1600-luvun kuuluisimmista muusikoista. Vuonna 1665 oli hänen ja Matthias Weckmannin välille järjestetty soittokilpailu, joka johti siihen, että kilpailijoista tuli ystävä. Mattheson kertoo Weckmannin perehtyneen tarkoin Frobergerin tyyliin. Pelkkä vilkaisu Weckmannin ja Frobergerin toccatoihin riittääkin vahvistamaan tämän.

Frobergerin laaja kosketinsoitinsävellystuotanto antaa hyvän kuvan Keski-Euroopan eri musiikkityylien eräästä kehitysvaiheesta ja cembalon ja urkujen asemasta siinä. Frobergerin teoksia julkaistiin painettuina vasta 1695 ja 1696, lähes 30 vuotta säveltäjän kuoleman jälkeen, mutta hänen tuotantonsa on jo sitä ennen ollut laajalti tunnettua viimeistelyjen, yleensä hyvin koristeellisten, usein kuninkaallisille omistettujen ja yhä uudestaan kopioitujen käsikirjoitusten ansiosta.

Gustav Leonhardt (J.J.F. and his Music, L'Organo 6, 1966) on ryhmitellyt Frobergerin teokset säveltäjän käyttämän notaation mukaan. Tämä lähestymistapa tarjoaa myös mahdollisuuden koettaa päätellä, mitkä teokset on tarkoitettu cembalolle, mitkä uruille. Nuoteissa ei ole juuri mitään tätä koskevia merkintöjä. Partituurimuotoon Froberger kirjoittaa ns. *stile antico*, vanhaa vokaalipolyfonista tyyliä edustavat sävellykset, fantasiat ja ricerarit sekä hieman uudempiä ja eloisempaa jäljittelyteknikkaa noudattavat canzonat ja capricciot. Mm. Frescobaldin käyttämää italialaista kahden viivaston systeemiä, jossa oikealla kädellä on kuusi, vasemmalla 7-8 viivaa, esiintyy Frobergerin toccatoissa. 1600-luvun teoreetikojen luokituksen mukaan ne edustavat ns. *stylus fantasticus*. Uusinta, Ranskassa jo 1600-luvun alussa omaksuttua, viittä viivaa kumpaakin kättä varten käytävää notaatiota on sarjoissa ja muunnelmateoksissa, tanssityylissä 1. *stylus choraicus*ssa.

Frobergerin teoksista musiikinhistoriallisesti merkittävimmät ovat viimeiseen ryhmään kuuluvat ranskalaisvaikutteiset sävellykset, jotka ovat ilman muuta cembalomusiikkia. Froberger vakiinnuttaa niissä tanssisarjalle tietyn rakenteen ja karakteristiikan. Frobergerin 24 toccataa puolestaan jatkavat Frescobaldin useiden oppilaiden, mm. Michelangelo Rossin omaksumaa tyyliä: toccatamaiset jaksot ovat varsin tyyppillistä Frescobaldia, mutta teosten kokonaisuusmuoto perus-

tuu vapaiden ja imitoivien jaksojen vuorotteluun. Jäljittelevät jaksot ovat Frobergerilla hyvin keveitä, kontrapunkti lähes viitteellistä. Tavallisin muotorakenne Frobergerin toccatoissa on T-F-T-F-T. Fuugat perustuvat yleensä saman teeman eri variantteihin ja kaksi viimeistä toccatamaista jaksoa ovat usein hyvin lyhyitä.



Esim.77. Vapaan ja jäljittelevän jakson raja Frobergerin toccatassa.

Frescobaldin tapaan Frobergerilla on myös kaksi perinteellisen ekspressiiviseen, pidätyksiä ja dissonansseja käyttävään tyyliin sävellettyä elevaatiotoccataa. Näiden ja eräiden pitkiä urkupisteitä sisältävien toccatojen kohdalla ei ole mitään ongelmaa valita "oikeaa" instrumenttia, mutta yleisesti ottaen kysymys jäänee yhtä avoimeksi kuin Frescobaldin yhteydessä. Suuri osa toccatoista lienee yhtä hyvin esitettävissä uruilla kuin cembalollakin.

Partituurimuotoon kirjoitetut ricercarit, fantasiat, canzonat ja capricciot ovat Frobergerin tuotannossa tyylihistoriallisesti vanhinta kerrostumaa ja selvimmin urkuja edellyttäviä. Vanhojen muotojen eräänlainen degeneroituminen on tässä ryhmässä näkyvillä, sillä ricercarit ja fantasiat toisaalta sekä canzonat ja capricciot toisaalta ovat keskenään aivan samankaltaisia sävellyksiä. Vielä Frescobaldilla tarkoittivat kaikki neljä nimitystä toisistaan selvästi poikkeavia sävellyksiä (ks.ss.108-110). Edellinen pari tarkoittaa Frobergerilla yleensä monotemaattista, mutta eri taitteisiin jakautuvaa laajahkoa kontrapunktista tutkielmaa. Canzonat ja capricciot ovat Frescobaldin vakiinnuttamaa variaatiocanzonatyyppiä.

Vaikka Frobergerin mutkattoman elegantti sävellystyylillä ei ehkä olekaan barokin järjestyttävimpiä saavutuksia, hänen historiallinen asemansa on erittäin mielenkiintoinen. Monet dokumentit vahvistavat, että se vapaa ja improvisatorinen soittotyylillä, jonka Frescobaldi vakiinnutti toccatakokoelmansa esipuheessa, jatkui Frobergerin teoksissa. Hän jopa käytti sitä varten esitysohjetta *con discrezione*, jota esiintyy mm. Buxtehudella. Frobergerin viimeinen mesenaatti kirjoitti pian säveltäjän kuoleman jälkeen, että kukaan, joka ei ole opiskellut säveltäjän itsensä johdolla, ei voi tietää, miten hänen teoksiaan on soitettava... Itsensä J.S.Bachin tiedetään tunneen ja pitäneen arvossa Frobergerin teoksia. Nämä olivat - säveltäjän harmiksi - usein suoranaisten plagioinnin kohteena. Mm. Johann Mattheson esittää kirjassaan *Der vollkommene Kapellmeister* (1739) esimerkin Frobergerin toccatan alkutahdeista, jotka kuitenkin tunnetaan nykyään Buxtehuden E-duuri preludin avauksena.

1600-luvun loppupuolen eteläsaksalainen urkumusiikki ei enää Frobergerin jälkeen yllä erityisen merkittäviin taiteellisiin tuloksiin. Säveltäjät julkaisivat mm. kokoelmia, joihin on sävellajeittain koottu erilaisia kirjoitustapoja edustavia pikkukappaleita liturgiiseen käyttöön, mutta ilman mitään yhteyttä esim. gregoriaanisiin sävelmiin. Laajat imitoivat muodot alkavat väistyä pienten fughettojen tieltä. Cembalon vaikutus alkaa näkyä yhä enemmän sekä kosketinsoitinohjelmiston jakautumisessa että kevenevänä ottena myös varsinaisissa urkusävellyksissä. Mitään oleellisia tyyllillisiä innovaatioita ei muutamaa harvaa poikkeusta lukuunottamatta ilmaannu. Urkusävellykset ovat yleensä eräänlaisia koosteita Frobergerin italialaisen tyylin eri aspekteista.

1600-luvun loppupuolen merkittävimmät urkusävellykset ovat poikkeuksetta toccatoja. Niissä voi selvästi nähdä, miten Frescobaldin ja Frobergerin tyyli vähitellen muuntuvat sekä sisällöltään (esim. teemat, soinnutus) että ulkoasultaan (esim. muotorakenteet, tekstuurit).

Frescobaldin perinnön voimasta todistavat Ulmin tuomiokirkon urkurin **Sebastian Anton Schererin** (1631-1712) toccatat. Ne koostuvat useista pitkien urkupisteiden päälle rakennetuista taitteista, joita erottaa toisistaan vaihteleva kuviointi. Malli on siis Frescobaldin sopra i pedali -toccatoissa.

Augsburgin tuomiokirkon urkurin **Johann Spethin** (1664-?) kokoelma **Ars Magna Consoni et Dissoni** (1693) edustaa puolestaan Frescobaldin oppilaiden Frobergerin ja Rossin toccatatyyppiä imitoivine välitaitteineen. Hänellä useimmiten toccatamaiset alku- ja loppujaksot kehystävät keskelle sijoitettua fuugaa. Spethillä (pääinvastoin kuin esim. Schererillä) toccatat ovat sävelkieleltään yksilöllisiä, ja niissä voi kuulla viittauksia sekä Pohjois-Saksan vapaisiin toccatoihin että myöhäisbarokin tekstuuriltaan yhtenäisiin preludeihin. Yhä selvemmin alkaa kuvioinnin ohjaavana voimana olla duurimollitonaalisuus harmonisine funktioineen. Se yleensä merkitsee kuvioinnin yksinkertaistumista ja huomion siirtymistä sen muodostamasta pintarakenteesta sointukudokseen. Speth oli ekletikko, joka kokoelmansa esipuheessa suorastaan sanoo koonneensa saksalaisten ja italialaisten urkureiden saavutuksia omiin sävellyksiinsä.

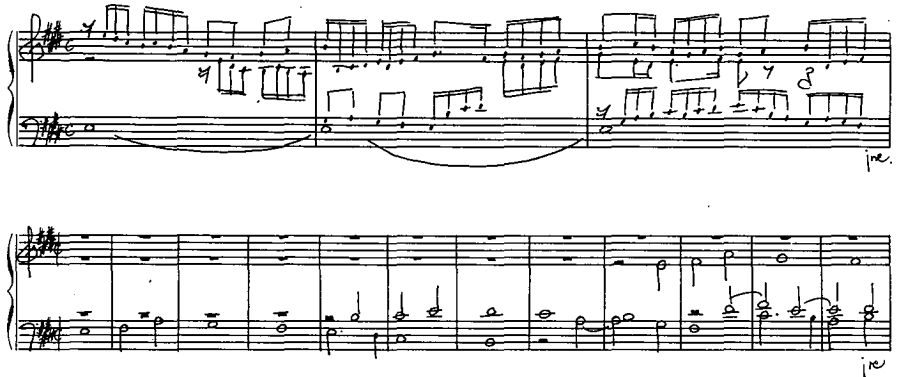
Vielä pitemmälle ekletismissä menee **Georg Muffat** (1653-1704). Hänen kokoelmansa **Apparatus Musico-organisticus** (1690) sisältää 12 toccataa, joihin säveltäjä yrittää ympätä lähes kaikki omaksumansa musiikkityylit. Niitä ei ole vähän, sillä Ranskassa syntyneen, mutta sukujuuriltaan englantilaisen Muffatin tiedetään toimineen mm. Pariisissa, Wienissä, Prahassa ja Salzburgissa. Niinpä hänen toccatoistaan löytyvät italialaisen toccatan lähes kaikki ajateltavissa olevat tekstuurityypit, vaikutteita ranskalaisesta orkesterityylistä, oopperaresitatiivista jne. Soittoteknisessä mielessä on merkillepantavaa, että hän on ensimmäinen eteläsaksalainen säveltäjä, joka sanan varsinaisessa mielessä käyttää jalkiota, jopa sooloihin. Kirjavan materiaalin Muffat yhdistää toccatoiksi, jotka koostuvat toisistaan täysin poikkeavista taitteista. Näitä erottavat toisistaan selvät kadenssit, vaihtuvat tempomerkinnät ja tahtilajit.

The image shows a musical score for G. Muffatin's toccata, divided into two systems. The first system is marked 'Grave' and features a treble clef with a 'C' time signature. It contains several measures of music with notes, rests, and ornaments (marked 't' and 'trm'). The second system is marked 'Allegro' and features a treble clef with a 'C' time signature. It contains several measures of music with notes, rests, and ornaments (marked 't'). The score is written on three staves per system: treble, alto, and bass clefs. The bottom right corner of the score has the initials 'M.'.

Esim. 78. G. Muffatinin toccata.

Aivan 1700-luvun alussa ilmestyi Etelä-Saksassa kokoelma, jolla tuli olemaan kauaskantoiset seuraukset. Johann Caspar Ferdinand Fischerin (n.1670-1746) *Ariadne Musica* sisältää 20 pienimuotoista preludia ja fuugaa, jotka monessa suhteessa ennakoivat J.S.Bachin *Das Wohltemperierte Klavier*a. Ensinnäkin, Fischerin preludit ja fuugat on järjestetty sävellajeittain kromaattisesti nousevaksi sarjaksi, toiseksi ne laajentavat sävellajit käsittämään jo peräti 19 teoriassa 24 mahdollisesta sävellajista (puuttuvat ovat Cis-duuri, es-molli, Fis-duuri, as-molli, ja b-molli), kolmanneksi eräät Bachin käyttämät fuugateemat ovat suoranaisia kopioita Fischerin teemoista.

Sekä Fischerin fuugiin tematiikassa että rakenteissa on havaittavissa sama kypsytysprosessi kuin Pachelbelin fuugissa. Karakteristiset teemat käyttävät hyväkseen koko perinteellistä teema-arsenaalia (ks.s.132) ja itse sävellykset ovat yhtenäistä kontrapunktista satsia alusta loppuun. Preludit ovat nekin yhtenäistä tekstuuria, milloin kuvioitua sointukudosta, milloin jonkin motiivin vapaamuotoista käsittelyä esim. imitoiden. Fischerin voi sanoa kiteyttäneen idean **preludi ja fuuga** -muodosta aivan urkukirjallisuudessa. Jo 1500-luvulla mm. italialaisilla säveltäjillä esiintyi vapaisa sävellyksissään tämänsuuntaisia ratkaisuja, samoin eräät pohjoissaksalaiset preludit ovat kaksiosaisia. Kuitenkin 1700-luvun preludi ja fuuga -muoto, joka koostuu kahdesta aivan erillisestä ja toisiaan täydentävästä sävellyksestä ja jonka kehityksen Bach myöhemmin vei huippuunsa, esiintyy ensimmäisen kerran vasta näissä Fischerin miniatyyreissä.



Esim. 79. J.C.F.Fischerin Preludi ja fuuga.

7. Ranskalaisia urkusäveltäjiä

Kuva 1500-luvun ranskalaisesta urkumusiikista jäi lähteiden puutteessa tavattoman puutteelliseksi. Ainoastaan vuonna 1530-31 julkaistu Pierre Attaignantin kokoelma messunosineen, intabulaatioineen ja muutamane preludeineen antoi aiheen aavistella, että Ranskassa, jonka urkuhistoria on 1500-luvun puolesta välistä eteenpäin varsin hyvin dokumentoitu, myös soitettiin ja sävellettiin urkumusiikkia.

Attaignantin tabulatuuria seuraa Ranskan urkumusiikin lähteissä pitkä hiljaisuus, joka päättyy vasta lähes sata vuotta myöhemmin Jehan Titelouzen (1563-1633) kahteen julkaistuun kokoelmaan: *Hymnes de l'Eglise pour toucher sur l'orgue avec les fugues et recherches sur leur plain-chant* (1623) ja *Le Magnificat ou cantique de la Vierge pour toucher sur l'orgue, suivant les huit tons de l'Eglise* (1626). Titelouzen vanhemmat olivat englantilaista syntyperää ja olivat asettuneet Alankomaiden eteläosaan, joka kuului Espanjalle. Tämä voisi olla yksi syy siihen, että Titelouzen varsin myöhäisellä iällä julkaisemat sävellykset ovat tyyllillisesti paljon lähempänä Cabezonian kuin hänen omia aikalaisiaan, esim. Sweelinckiä tai Scheidtia. Muutettuaan 1585 Roueniin Ranskan puolelle Titelouze sai 1588 nimityksen urkuriksi tuomiokirkkoon, jonka urut hän antoi alankomaalaissyntyisen Crespin Carlier'n uudistettaviksi vuonna 1600. Titelouzella ja pariisilaisurkuri Charles Racquet'lla lienee ollut merkittävä osuus Marin Mersennen 1636-37 julkaiseman musiikinteoreettisen kokoomateoksen *L'Harmonie Universellen* urkuja koskeviin osuuksiin (ks.s. 87).

Kahdessatoista katolisesta hymnistä tekemässään sovituksessa Titelouze käyttää 1500-luvun perinteellisiä cf-sävellystekniikoita,

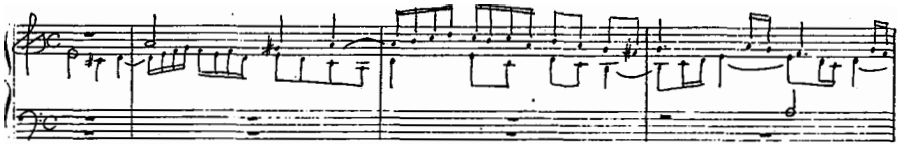
jotka vuorottelevat siirryttäessä hymnien 3-4 säkeestä toiseen. Taval-
 lisiin on neliäänisen kudoksen bassoääneen cantus planukseksi sijoit-
 tettu cf. Ylemmät äänet imitoivat pienemmin nuottiarvoin. Ne saatta-
 vat myös edetä kaanonissa, mutta silloin Titelouze pitäytyy kolmiää-
 niseen triosatsiin.



Esim. 80. J. Titelouzen hymnin ensimmäinen säe.

Lähes yhtä yleinen on motettimainen, imitoiva cf:n käsittely. Myös
 äänestä toiseen siirtyvä cantus planus esiintyy viiden hymnin viimei-
 sessä säkeessä. Erikoisuutena Titelouze rakentaa eräät hymnisäkeet
 läpi koko sävellyksen jatkuvalla urkupisteelle.

Magnificat-sovitustensa esipuheessa Titelouze ilmoittaa säveltävän-
 sä yleisön pyynnöstä hymnejä yksinkertaisempaa satsia. Se merkitsee
 tässä tapauksessa pitäytymistä yksinomaan motettimaiseen cf:n käsit-
 telyyn. Tyyli on jossain määrin pehmentynyt; klaveristista kuudes-
 toistaosakuviointia ja kromatiikkaa esiintyy aika-ajoin.



Esim. 81. J. Titelouzen Magnificat-säe.

Titelouze on tyylihistoriallisena anakronismina ongelmallinen
 hahmo Ranskan urkuhistoriassa. Mersennen l'Harmonie Universelle
 samoinkuin eräs anonymi käsikirjoitus vuodelta 1618 osoittavat,
 että jo 1600-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä on Ranskassa käytetty
 esim. soolorekisteröintejä, jotka edellyttävät aivan toisenlaista
 musiikkia kuin Titelouzen konservatiiviset urkusävellykset. Samalta
 ajalta säilyneet Charles Racquet'n ja Etienne Richardin kaksi polyfo-
 nista fantasiaa eivät myöskään anna mitään lisävalaistusta tähän
 ongelmaan. Ne muistuttavat tyyliiltään jossain määrin Sweelinckiä
 ja jäävät sellaisina yksinäisiksi ilmiöiksi. Säilyneiden lähteiden
 perusteella Ranska tuntuu välttäneen kaikki varhaisbarokin urkumusi-
 kin kansainväliset virtaukset, vapaat toccatat, monimuotoiset cf-tek-
 niikat ja voimakkaasti kehittyvät jäljittelevät sävellysmuodot. Sään-

nön vahvistava poikkeus on **Francois Roberdayn** (1624-1680) kokoelma *Fugues et caprices* (1660). Siihen säveltäjä ilmoittaa esipuheessaan kopiaoineensa *Frescobaldin*, *Frobergerin* ym. teoksia, joita ei yhtä lukuunottamatta ole pystytty identifioimaan. Myös omien sävellystensä teemat hän ilmoittaa lainanneensa kansainvälisesti tunnetuilta mestareilta. Roberdayn fuugat ja capricciot ovat teospareja, joissa *ricercaria* seuraa saman teeman muunnelmasta sommiteltu *canzona*. Nämäkin sävellykset jäävät Ranskan urkuhistoriaan täysin irrallisiksi yrityksiä tuoda maahan italialaista urkutyyliä. Ne kuvastavat kuitenkin omalla tavallaan yhä kansainvälistyvää musiikkielämää (vrt. *Froberger*, *Muffat* ym.).



Esim. 82. F.Roberdayn *Fugue et caprice*.

Siitä ranskalaisesta tyylistä, joka on 1660-luvulta eteenpäin erittäin hyvin dokumentoitu, on vain hajanaisia viitteitä ennen vuonna 1665 julkaistua *Guillaume-Gabriel Niversin Premier Livre d'orgue* -kokoelmaa. Tärkeimmät uuden ajan airueet ovat *Henri du Mont* ja *Louis Couperin*. *Du Montin* urkusävellykset ovat tansseja, mm. *Allemand*, *Courante* tai *Pavane*. Karakterisissä rytmeineen ja kirjoitustapoineen ne ennakoivat klassista ranskalaista tyyliä, jossa jopa liturgiset sävellykset perustuvat tanssirytmeihin.

Louis Couperin (1626-1661) oli jo toista sukupolvea kuuluisaa muusikkosukua, joka vaikutti aina 1800-luvulle asti. Hänestä tuli 1653 Pariisiin *Saint-Gervais* -kirkon urkuri, mutta hänet tunnetaan lähinnä ranskalaisen cembalomusiikin varhaisena mestarina. Kuten edellä on käynyt ilmi, 1600-luvun alkupuolen kokeellisesta ja avantgardistisesta hengestä ei urkumusiikin puolella ole mitään jäänteitä. Kuitenkin *Louis Couperinin préludes non mesurés*, ilman tahtiviivoja ja täsmällisiä nuottiarvoja notatoidut improvisatoriset cembalo-sävellykset ovat mitä suurimmassa määrin barokkia, sanan varsinaisessa merkityksessä (it. *barocco*, merkillinen, konstikas). Pariisissa vierailleella *J.J.Frobergerilla* oli merkittävä osuus *Louis Couperinin* tyylin kehittämisessä. On vahinko, että *Louis Couperiniltä* on säilynyt vain muutamia urkusävellyksiä (niistäkin osa odottaa julkaisemistaan yksityisen keräilijän kassakaapissa), sillä niissä on selvästi havaittavissa esimuotoja seuraavien vuosikymmenien ranskalaisista urkusävellysmuodoista, toistaiseksi vielä barokkisen villissä ja epäkaavamaisessa hahmossa.



Esim. 83. L. Couperinin Fantasia.

Myöhemmin vakiintuvien sävellystyyppien valossa tässä on kysymyksessä ensimmäinen tunnettu basse de trompette -sävellys, jossa vasen käsi soittaa trumpettiäänikerralla hyppelähtivää sooloa. Sen sisään-tulon valmistelelee säestysäänien eräänlainen esi-imitaatio. Toinen Louis Couperinin urkusävellys on niinkään myöhemmin vakiintuvaa tyyppiä, nimittäin kaksiaääninen duo. Duo on osaksi jäljittelevää, osaksi vapaata kaksiaäänistä kuviointia ja jo Mersennen mukaan se on soitettava urkujen kornettiäänikerroilla.

Louis Couperinin sävellykset antavat vain aavistella kehitystä, joka johti 1600-luvun viimeisten vuosikymmenten aivan uskomattomalta tuntuvaan standardisoitumiseen. 1660-luvulta eteenpäin alkaa ilmestyä kokoelma toisensa jälkeen, jotka koostuvat tarkkaan rajatuista sävellystyypeistä ikäänkuin säveltäjät olisivat kirjoittaneet suorastaan annettujen ohjeiden mukaan. Koska barokin ranskalainen urkumusiikki on käytännöllisesti katsoen kokonaan tarkoitettu liturgiseen käyttöön, on mahdollista, että jokin kirkollinen mahtitekijä, esim. je-suiittajärjestö, olisi ollut säätelämässä urkumusiikin rajoja (APEL 1972, s. 723). Yleisempänä selityksenä on tietysti nähtävä jo aiemmin esillä olleet yksinvaltiuteen liittyneet keskittymistendenssit. Joka tapauksessa on selvää, että Louis Couperinin muutamien sävellysten tapaisia esimuotoja myöhemmin kanonisoiduille sävellystyypeille on täytynyt olla olemassa jo ennen 1600-luvun puolta väliä. Tyhjästä ei vuosisadan loppupuolen pitkälle eriytynyt ja kansainvälisesti katsoen täysin omaleimainen tyyli ole voinut syntyä.

Ensimmäiset tämän tyylin painetut dokumentit ovat Guillaume-Gabriel Niversin (1632-1714), Pariisin Saint-Sulpice -kirjon ja hovikapelin urkurin kolme Livre d'orgue (Urkukirja)-nimistä kokoelmaa vuosilta 1665, 1667 ja 1675. Ensimmäisen alaotsikkona on Cent pièces de tous les ton de l'Eglise, toisen La Messe ja kolmas yksinkertaisesti ilmoittaa käyttävänsä kahdeksaa kirkkosävelläjä.

Urkuja käytettiin katolisessa messussa lähes yksinomaan vuorotte-luun gregoriaanisen laulun kanssa. Niversin ensimmäisessä ja viimei-

sessä kokoelmassa kappaleet on järjestetty sävellajeittain sarjoiksi siten, että 8-10 numeroa muodostaa kokonaisuuden, jossa eri sävellystyytit ovat edustettuina. Mitään nuotteihin merkittyä määräästä siitä, mihin tarkoitukseen nämä sarjat on sävelletty, ei ole, eikä myöskään voi havaita yhteyttä mihinkään gregoriaanisiin sävelmiin. Todennäköisimmin tällaiset sarjat ovat urkureiden käyttöön tarkoitettuja valikoimia, joista kulloisenkin tarpeen mukaan otetaan tilanteeseen tai sävellajien puolesta sopivia numeroita esim. Magnificatin esittämistä varten. Myös Niversin messussa on yhteys gregoriaanisiin melodioihin erittäin löyhä. Vain kunkin messunosan ensimmäisessä urkuosuudessa kuullaan gregoriaaninen sävelmä cantus planuksena bassossa tai tenorissa ja loput osuudet ovat vapaita cf:sta. Riippumatta siitä, ovatko kysymyksessä sävellajeittain järjestetyt sarjat tai messunosat, sävellystyytit ovat aina käytännöllisesti katsoen samat. Jo Louis Couperinilla tavattujen duon ja basse de trompetten lisäksi Niversillä esiintyvät jo lähes kaikki tyytit: **prélude**, **fugue**, eri äänikertojen soolot, **récits** (esim. **récit de cromorne**) **Grand jeu**, **Plein jeu**, erilaiset dialogit äänikertojen ja pillistöjen välillä. Myös hymnisovituksissaan ranskalainen urkusäveltäjä turvautuu tähän varastoon (ks.ss.89-90).



Kuva 34. Osia G-G.Niversin Messun Kyriestä.

Näiden sävellystyyppien rekisteröinti samaan aikaan standardisoituneilla ranskalaisilla uruilla tapahtui täysin annettujen sääntöjen mukaan ja kävi yleensä ilmi jo teoksen otsikosta.

Karkeasti ottaen Niversin sävelkielessä ilmenevät tyylipiirteet säilyvät muuttumattomina koko 1600-luvun ranskalaisessa urkumusiikissa. Oikeastaan vain cantus planus -tekniikkaa käyttävissä sävellyksissä tai vapaisiin soitinkulkuihin perustuvissa preludeissa voi kuulla kaikuja Titelouzen musiikista tai muualla Euroopassa soitetuista toccatoista, muuten ranskalaiset sävellystyytit ovat hyvin pitkälle ranskalaisten urkujen ominaisuuksista ja (vähän tunnetusta) omasta traditiosta johdettavissa.

Liturgiset tehtävät supistavat nämä sävellykset usein erittäin lyhyiksi, mikä puolestaan johtaa ilmaisuuden rajautumiseen ja dekoratiivisuuteen. Korukuvioilla on luonnollisesti yhteys ranskalaiseen cembalomusiikkiin. Ranskalaisen musiikin edellyttämä raffinoitu esitystapa, joka perustuu hyvin pitkälle ns. *inegalisointiin* (=yhtä pitkiksi merkittyjen sävelten soittaminen tilanteen ja soittajan maun mukaan eripituisina) ja tanssirytmien eleganttiin karakterisointiin, on olennainen osa myös urkumusiikin miniatyyritaidetta. Klassinen ranskalainen urkumusiikki on voittopuolisesti homofonista ja silloinkin kun kontrapunktista kirjoitustapaa esiintyy, se on hyvin ohutta ja lyhytjännitteistä. Tätä on selitetty sillä, että tämän tyylin kiteytymisen aikoihin perinteelliset jäljittelevät muodot olivat ainakin Euroopan katolisissa maissa jo väistymässä. Tilalle astuivat ajankohtaisista musiikkimuodoista omaksutut tyyliilajit, mm. tanssit ja ooppera-aariat. Ne ovatkin hyvin kuuluvilla ranskalaisen urkumusiikin rytmikassa ja erilaisiin sooloihin perustuvien sävellysmuotojen runsaudessa. Jäljittelevää kirjoitustapaa esiintyy periaatteessa kahdessa muodossa: ns. *fugue graven* ja *fugue de mouvementin* välinen ero on suurin piirtein sama kuin italialaisten *ricercarin* ja *canzonan*. Tanssirytmit ovat selvimmin esillä duoissa ja trioissa. Edellisessä esimerkissä duo on *gigue*, muita suosittuja tanssimalleja ovat *bourrée* ja *gavotti*. Triot ovat usein rauhallisempia ja niiden esikuvana saattaa olla *sarabande* tai *menuetti*. Lullyn oopperan ekspressiiviset aariat ovat erilaisten soolojen esikuvana.

Jäljempänä käsitellään lyhyesti 1600-luvun loppupuolen tärkeimpiä ranskalaisia urkusäveltäjiä ja samalla täydennetään eri sävellystyyppien esittelyä. Lähes kaikilla säveltäjillä esiintyy lähes kaikkia sävellystyyppjeä, mutta tässä yhteydessä on mahdollisuus vain hahajuoimioihin.

Vanhin "urkukirjoja" julkaissut pariisilaisurkuri oli **Nicolas Gigault** (1624/25-1705), jonka kokoelmat ilmestyivät vuosina 1683 ja 1685. Niiden erikoisuutena ovat (säveltäjän mukaan) ensimmäiset viisiääniset sävellykset. Tätä kosketinsoitinmusiikissa harvinaista kirjoitustapaa hän käyttää mm. Kyriessä, jonka tenorissa oleva cf. soitetaan jalkiolla. Gigaultin ensimmäisessä kokoelmassa ovat myös ensimmäiset joululaulumuunnelmat, *noëls*. Ajan mittaan niistä tulee yhä suosittumia ja 1700-luvun loppupuolella ne muodostavat ohjelmiston keskeisen alueen! Alusta alkaen on kysymys kepeistä, kaikkien tuntemista lauluista tehdyt, etupäässä duotekniikkaan perustuvista "rallatuksista" tai sitten pastoraalisista tunnelmoineista. Seuraavassa esimerkkejä erään toisen varhaisen *noëlistin*, joululaulusäveltäjän **Nicolas Geoffroy**n joululaulusovituksesta.

Esim. 85. Nicolas Geoffroy Noël.

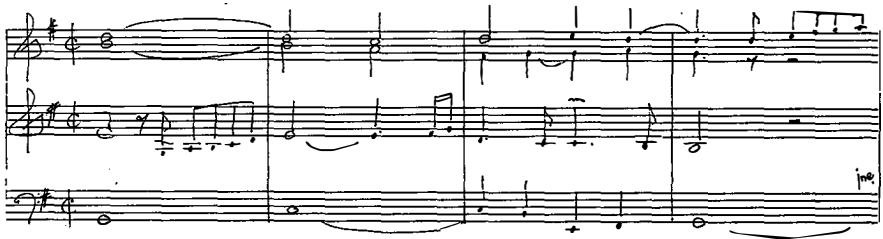
Nicolas Lebègue (1630-1702) on ranskalaisen barokin mestareista tuotteliaimpia. Hänen kolmessa kokoelmassaan (1676, 78/79, 85) esiintyvät jo käytännöllisesti katsoen kaikki sävellystyyppit ja hänen sarjansa osoittavat tietoista kokonaissuunnittelua tanssisarjojen tapaan. Rekisteröintien suhteen hänen tarkoilla esitysohjeilla varustetut sävellyksensä ovat tärkeitä lähteitä. Pariisin Saint-Merryn ja hovikappelin urkurina toimineen Lebèguen sävelkieli osoittaa vuosisadan lopun yleisen linjan. Yhä kevyempi ja "galantimpi" tyyli valtaa alaa myös tehtäviltään kirkollisen urkumusiikin piirissä.

Seuraavaa sukupolvea edustavat **André Raison** (n.1640-1715) ja **Jacques Boyvin** (n.1653-1706) kannattaa mainita tässä yhteydessä ranskalaisen urkumusiikin esittämisen kannalta tärkeinä säveltäjinä. Raison mainitsee messuistaan, että ne jotka eivät tarvitse messusävelmiä, voivat käyttää niitä Magnificatin yhteydessä. Kukin kappale edustaa, jatkaa Raison, jotain tanssia, ja ne on soitettava samassa hengessä kuin cembalolla, mutta paikan pyhyydestä johtuen hitaammin... Boyvin toimi urkurina Rouenissa ja hänen teoksensa ovat harvinaisia esimerkkejä virtuoosisesta jalkionkäytöstä ranskalaisen urkumusiikin piirissä. Boyvin sai uudet urut kirkkoonsa (ks.s.88) ja ehkä niiden innoittamana hän liitti urkukirjaansa (1689) runsaasti rekisteröintiohjeita.

Ranskan 1600-luvun urkumusiikin huipentaa kaksi säveltäjää, Pariisin Saint-Gervais -kirkon urkuri **François Couperin** (1668-1733) ja Reimsin tuomiokirkon urkuri **Nicolas de Grigny** (1672-1703). Heidän ainoat urkukirjansa ilmestyivät 1690 ja 1699. Kumpikin hyödyntää parissakymmenessä vuodessa vakiintuneen urkutyylin mahdollisuudet äärimmilleen. Couperinillä ja Grignyllä nämä jo tavallaan kuluneet muodot täyttyvät uudella sisällöllä, joka toisaalta palauttaa tähän

musiikkiin tietyn liturgisen arvokkuuden, toisaalta todistaa persoonallisesta ilmaisutarpeesta.

Couperin sävelsi kaksi urkumessuaan hyvin nuorena, ennen suuntautumistaan yhä enemmän cembaloon. Toinen messuista on tarkoitettu seurakuntien käyttöön (*à l'usage ordinaire des Paroisses*) juhlapyyhiä varten, toinen luostareita ajatellen (*pour les Couvents*). Couperinin cembaloteosten varhainen rokokootyyli on jo tavallaan näkyvillä hänen urkusävellyksissään. Kuitenkin päinvastoin kuin eräillä aikalaisillaan, se ei merkinnyt halpaa viihteellisyyttä, vaan ilmaisuuden herkkyyttä ja ääriiviivojen pehmeyttä. Yksi idiomaattisimmista ranskalaisista urkusävellystyypeistä on *tierce en taille*, tenoriääneneen sijoitettu *jeu de tierce* -soolo, jota ympäröi pehmeä *fond d'orgue* -säestys (ks.s.89).



Esim. 86. F.Couperinin *Tierce en taille* Luostarimessusta

Toisaalta Couperinillä on myös ranskalaisen urkukirjallisuuden ehkä suurisuuntaisin sävellyks, Seurakuntamessun *Offertoire sur les grands jeux*. Messun Offertorium-osa oli oikeastaan ainoa, jossa urkuri saattoi esittää laajemman soolonumeron ja tätä mahdollisuutta kaikki ranskalaiset messusäveltäjät täysin mitoin käyttivät hyväkseen. Couperinin *Offertoire* on monitaitteinen sävellyks, joka alkaa ns. ranskalaisen alkusoiton pisteellisin rytmein (joita ei ajan käytännön mukaan merkitty näkyviin).

Esim. 87. F.Couperinin *Offertoire* Seurakuntamessusta.

Teoksen suurmuodossa voi niinikään nähdä vaikutteita ranskalaisesta alkusoitosta, mutta Couperin laajentaa sävellyksensä konserton tai sonaatin tapaan triptyykkiksi, jonka osat erottuvat selvästi toisistaan. Erityisesti välisoa, eräänlainen *ricercar*, on ekspressiivisyydessään harvinaisuus ranskalaisessa urkukirjallisuudessa.

Tietyt konservatiiviset, suorastaan arkaisoivat piirteet, mm. modaalisuuden ahkera viljely tekevät Nicolas de Grignystä hyvin poikkeavan hahmon mondeenien kollegojensa joukossa. Muutenkin hänen sävelkielensä hyvin erikoislaatuiset (kromatiikka) ja mutkikkaat (äärimmillen viety ornamenttiikka) käännteet tekevät hänen tyylistään hyvin vaikeasti määriteltävän. Titelouzen päivistä Grigny on myös ensimmäinen urkusäveltäjä, joka tarttuu katolisiin hymneihin, mikä myös osaltaan alleviivaa hänen tyyliinsä vakavuutta. Tarkempi analyysi on tässä yhteydessä mahdotonta, mutta esimerkkinä kääntymisestä vanhojen plyfonisten muotojen puoleen olkoon Grignyn itsensä kehittämä ja suosima viisiääninen fuuga. Sen ainutlaatuinen sointimaailma (kaksi ylä-ääntä kornetilla, kaksi väliääntä cromornella ja jalkio huuliiänikerralla) on tavoitettavissa täysimääräisenä ainoastaan ranskalaisilla barokkiurkuilla.



Esim.88. N.de Grignyn Fugue à cinque urkumessun Gloria-osasta.

J.S.Bachin tiedetään kopioineen omin käsin Grignyn Livre d'orguen. Aina opinhaluinen Bach teki tyyliharjoitelman mallinaan aivan ilmeisesti tämä viisiääninen fuuga. Se tunnetaan tuomaskanttorin tuotannossa nimellä Fantasia c-molli (BWV 562).

8. Espanjalaisia urkusäveltäjiä

Antonio de Cabezónin (1500-1566) jälkeen on Espanjan urkumusiikin historiassa pitkä aukko. 1500-luvun loppupuolella ilmaantuu kuitenkin kaksi uutta sävellysmuotoa, joista tulee eräänlaisia 1600-luvun espanjalaisen urkukirjallisuuden tavaramerkkejä.

Sevillan tuomiokirkon urkuri Francisco Peraza oli ensimmäinen säveltäjä, jonka tiedetään käyttäneen hyväksi espanjalaisten urkujen jaettuina äänikertoja (ks.s.95). **Medio registro** -sävellyksistä eri alalajeineen tuli sittemmin yksi suosituimmista urkusävellysmuodoista. Toinen uutuus, **falsas** (väärä, "falski"), on eräänlainen italialaisen *durezza e ligature* -tyylin vastine. Termiä käytetään sävellysten alaotsikkona ja se liittyy epäilemättä vuosisadan vaihteen musiikillisiin kokeiluihin. Italiassa ja myöhemmin Saksassa esiin nouseva barokki ei saa Espanjan urkumusiikissa - kuten ei Ranskassakaan - sanottavaa vastakaikua. Espanjalle on kuvaavaa, että yleisimpänä urkusävellysten otsikkona on koko 1600-luvun ajan **tiento**, joka 1500-luvulla tarkoitti suurin piirtein samaa kuin *ricercar* Italiassa. 1600-luvunkin tientot säilyttivät aina jotain alkuperäisestä olemuksesta, mutta erityisesti vuosisadan loppua kohti mentäessä tämän sävellyslajin rajat venyivät äärimmilleen. Mitään avantgardistista räjähdystä (esim. Frescobaldin *toccattojen* tapaan), joka olisi avannut musiikille uusia uria, ei kuitenkaan tapahtunut. Tientojen kehitys on jotenkin rinnastettavissa espanjalaisten urkujen vaiheisiin: joi-takin nerokkaita innovaatioita, omintakeista tyyllitelyä, mutta kuitenkin etupäässä vain vanhan materiaalin uusia konstellatioita. Kuten muuallakin katolisessa Etelä-Euroopassa (Ranskaa lukuunottamatta) liturgisen musiikin taiteellinen merkitys vähenee jatkuvasti 1600-luvun kuluessa.

Uudet tientot, **tiento de falsas** ja **tiento de medio registro**, näyttelevät keskeistä sijaa Saragossan tuomiokirkon urkurina toimineen **Sebastian Aguilera de Heredian** (n.1565-1627) urkuuotannossa, jonka 17 sävellyksestä 13 on erilaisia tientoja. Neljä näistä on sellaista **medio registro** -tyyppiä, jossa sooloääni on bassossa, esp. **vajo**, **bajo** t. **baixo**. Ne alkavat kolmen ylä-äänen *ricercarmai-*sella imitaatiolla, johon basso liittyy mukaan viimeisenä. Tähän päättyykin kontrapunktinen tekstuuri ja sooloääni alkaa kuvioida vapaasti ylempien äänten muodostamaa sointutautastaa vasten. Sooloäänien liike yleensä kiihtyy sävellyksen kuluessa ts. nuottiarvot pienenevät ja kuvioinnit vilkastuvat ja vaihtavat tiheämmin ilmettä. On esitetty hypoteesi, että Aguilera sävellykset olisivat olleet vastaavien ranskalaisen muotojen (esim. *Basse de trompette*) esikuvia. Yhdenäköisyys on kieltämättä melkoinen. - Aguileralle on myös esimerkkejä kahteen alempaan ääneen sijoitetusta soolosta (ks.esim.seur.s.).

Aguilera (tiento de) **falsas** -sävellykset alkavat arvokkaasti jäljittelevään tyyliin ja jatkuvat tempoltaan hitaana, pidätyksiä ja dissonansseja sisältävänä sointukulkuna. Ehkä merkittävin ero italialaisiin *durezza e ligature* -*toccattoihin* on juuri pitäytymisessä ainakin viitteellisesti imitoivassa tekstuurissa. Muut Aguilera tientot saattavat pitkähkön *ricercarmaisen* jakson jälkeen laueta varsin dramaattisestikin vapaaksi kuvioinniksi. Tästähän oli ennakoivia esimerkkejä jo Cabezónin eräissä tientoissa (ks.s.56). 1600-luvun tientolle on tyyppillistä temaattisen kehittelyn väistyminen vapaan muuntelun tieltä.



Esim.89. S.Aguilera de Heredian Tiento de dos bajos.

Lissabonissa hoviurkurina toiminut **Manuel Rodriguez Coelho** (n.1555-1635) julkaisi vuonna 1620 kokoelman **Flores de Musica**, joka sisältää 24 tientoa ja muutamia liturgisia sävellyksiä. Aguileran aloittama ricercartyyppisen tienton koristelemisen jatkuu Coelhoon yhä mielikuvituksekaammassa kuvioinneissa. Ne elävöittävät alati uudistuvien kääntein hänen sävellystensä joskus hyvinkin tiukkaa polyfoniaa. Alankomaiden ja Espanjan välinen kulttuurikytkentä on näkyvillä Coelhoon tientoissa, jotka muistuttavat englantilaisten virginalistien ja Sweelinckin tyylistä. Coelhoon liturgisissa teoksissa ovat näkyvillä samat tyylipiirteet kuin hänen tientoissaankin. Cantus planuksena käsitelty cf. saa seurakseen mitä monimuotoisinta kuviointia. Ainutlaatuisia ovat Coelhoon korkealle lauluäänelle ja uruille sovittamat Magnificat-versetit.

Esim.90. M.R.Coelhoon Magnificat-versetti uruille ja sopraanolle.

Francisco Correa de Arauxon (1575-1663) **Libro de tientos y discursos de musica pratica y theorica de organo intitulado Facultad Organica** on tyylikautensa musiikinteorian ja esityskäytännön tärkeimpiä lähteitä. Se sisältää myös Correean koko urkutuoannon, 62 tientoa, muutamia maallisia ja kirkollisia laulusovituksia sekä kolme muunnelmasarjaa. Osassa Correean tientoja on otsikko discurso. Se liittyy hänen vaikeusasteluokitukseensa, jossa discursot (tai tiento y discursot) ovat teknisesti vaativimpia. Helpoimmat tientot ovat lyhyitä ja kuvioinniltaan hillittyjä, vaikeimmat taas jatkavat Coelhoon erit-

täin dekoratiivista tiento-tyyliä. Correa kuitenkin onnistuneesti välttää Coelhon tientojen tietyn hajanaisuuden alleviivaamalla teemaattista yhtenäisyyttä: sävellykset ovat usein monotemaattisia ja niitten kuviointi kaikessa improvisatorisuudessaankin johdonmukaisesti kehittyvää. Willi Apel on myös osoittanut (APEL 1972, ss.531-32), että Correan tiento rakentuvat myöhempien fuugien tapaan teemaekspositioiden ja "välikkeiden" väliselle vuorottelulle. Correan tientoista 18 on *de tiple* (soolo ylä-äänessä), 13 *de baxon* (basso-soolo), 2 *de dos tiples* ja 3 *de dos baxones*. Seuraavassa esimerkissä näyte siitä, miten Correa käyttää hyväkseen koskettimiston jakoa c':n ja cis':n välissä. Esimerkistä käy myös ilmi, miten luontevaa tällaisen sävellyksen soittaminen on alkuperäiseen tapaan yhdellä sormiolla.



Esim.91. F.Correa de Arauxon tiento de medio registro de tiple.

Eräs karakteristisimmista urkusävellyslajeista 1600-luvun Espanjassa olivat **batallas**, taistelukuvaudet, joissa käytetään hyväksi espanjalaisten urkujen laajoja kieliäänikerrastoja. Batallat ovat yleensä kolmiosaisia: rauhallinen imitoiva johdanto liittää sävellyksen tiento-perinteeseen, toinen osa on fanfaarinomainen varsinainen taistelukuvaus ja loppu kolmijakoinen voitontanssi tai triumfaalinen hymni. Ensimmäinen tunnettu batallasäveltäjä oli Joseph Jimenez, mutta myös monilta vähemmän tunnetuilta säveltäjiltä on säilynyt näitä usein ihastuttavan lapsenmielisiä jännityskertomuksia.

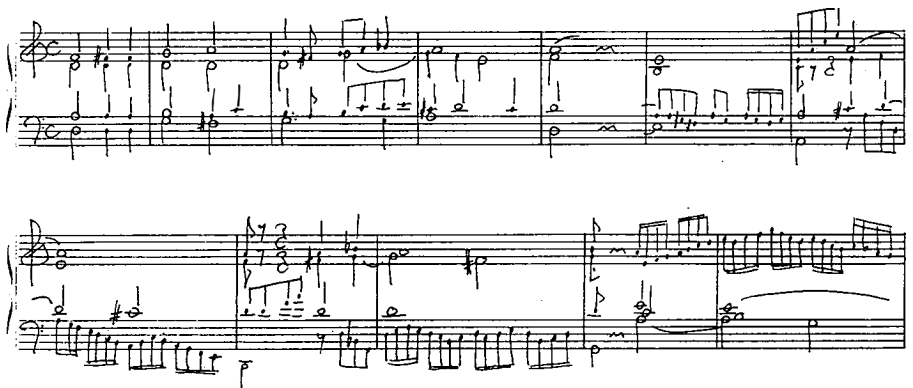
Esim.92. Pedro de Araujon (k.1684) Batalla.

1600-luvun loppupuolen merkittävin espanjalainen urkusäveltäjä on **Pablo Bruna** (1611-1679). Hän edustaa yhdelle sormiolle tarkoitetussa tientosaansävellyksessä temaattiseen materiaaliin tiukasti sidottua Italialaisvaikutteista tyyliä. Brunan medio registro -tientot ovat sen sijaan tyyppillistä espanjalaisista kuviointia.



Esim. 93. P. Brunan Tiento de falsas.

Juan Cabanillesin (1644-1712) 70 tientoista osa on sävelletty perinteelliseen tyyliin (medio registro, falsas, lleno 1. jakamattomalla äänikerralla soitettava tiento). Cabanilles kehittää kuitenkin kolme uutta tiento-tyyppiä (SHANNON 1978, s.178): 1) **tiento de contras** muistuttavat Frescobaldin jalkiotoccattoja, 2) toccatamaisissa tientoissa ei kontrapunktisesta kirjoitustavasta ole jälkeäkään ja 3) muunnelmatientot ovat lähellä italialaisia passacaglioita.





Esim.94. Juan Cabanillesin Tiento.

Cabanillesin uusissa tientoissa tämä sävellyslaji saavuttaa kehittymismahdollisuuksiensa rajat tavalla, joka hiukan muistuttaa italialaisen toccatan vaiheita Frescobaldin ja Frobergerin jälkeen. Kaikki kuviteltavissa olevat kuvioinnit ja tekstuurityypit ovat käytössä, mutta niiden yhdistämisessä on vaikea havaita mitään erityistä johdonmukaisuutta. Kuten Muffatin toccatat, Cabanillesin tientot ovat usein eräänlaisia potpurreja, joiden jaksoissa voi helposti osoittaa, jos ei nyt suorastaan lainauksia, niin ainakin melkoisia yhtäläisyyksiä eri tyyleihin. Seuraavan esimerkin tienton alku voisi olla Scheidemannin Praeambulumista, toinen katkelma Frobergerin fuugasta, kolmas venetsialaisesta toccatasta ja viimeinen (ainakin teoriassa, mutta ei ehkä käytännössä!) Correan medio registrosta...

K I R J A L L I S U U T T A

Seuraavaan luetteloon on koottu urkujen ja urkumusiikin historian uusimmat ja tärkeimmät yleisesitykset, jotka koskevat käsillä olevaa periodia. Mukaan on otettu myös eräitä tärkeimpiä historiallisia dokumentteja. Lähteinä käytetyt erikoistutkimukset on mainittu tekstin yhteydessä.

- ANDERSEN, Poul-Gerhard Orgelbogen (København 1955).
 ANTEGNATI, Constanzo L'Arte Organica (Brescia 1608, saksankielinen käännös, Mainz 1958).
 APEL, Willi The History of the Keyboard Music to 1700 (Bloomington 1972).
 CANTAGREL, Gilles - HALBREICH, Harry Le Livre d'or de l'orgue française (Paris 1976).
 FORSBLOM, Enzo Rekisteröinnin käsikirja (Helsinki 1967).
 FROTSCHER, Gotthold Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition I-II (Berlin 1959).
 GAY, Claude Notes pour servir à la registration de la musique d'orgue française des XVII^e et XVIII^e siècles (Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, Etudes grégoriennes VIII).
 GUILLOU, Jean L'Orgue, souvenir et avenir (Paris 1978).
 KIRBY, F.E. A Short History of Keyboard Music (New York 1966).
 KLOTZ, Hans Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock (Kassel 1975).
 MERSENNE, Marin L'Harmonie Universelle (Paris 1636).
 PERROT, Jean The Organ from its invention in the Hellenistic period to the end of the Thirteenth Century (London 1971).
 PRAETORIUS, Michael Syntagma Musicum, II. De Organographia (Wolfenbüttel 1619).
 SHANNON, John R. Organ Literature of the seventeenth Century (Raleigh 1978).
 TORRENT, Montserrat Registración de la musica de la tecla del siglo XVII (Zaragoza, I Congreso nacional de musicología).
 WILLIAMS, Peter The European Organ 1450-1850 (London 1966).
 WILLIAMS, Peter A new History of the Organ (London 1980)
 WILLIAMS, Peter The Organ Music of J.S.Bach III (Cambridge 1984)

