

ARS ET USUS
MUSICAE
ORGANICAE

16

Sibelius-Akatemian
julkaisuja

ARS ET USUS MUSICAE ORGANICAE

Juhlakirja Olli Porthanille

Essays in Honour of Olli Porthan

11.12.2017

*Toimittaneet/Edited by
Jan Lehtola & Peter Peitsalo*

Helsinki 2020



ARS ET USUS MUSICAE ORGANICAE
JUHLAKIRJA OLLI PORTHANILLE
ESSAYS IN HONOUR OF OLLI PORTHAN
11. 12. 2017

Julkaisija
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki

Julkaisusarjan ilme, kannen ilmeen suunnittelu ja päällyksen muotoilu
BOND Creative Agency

Kansi ja taitto
Paul Forsell

Viereisen sivun kuva Olli Porthanista
Torsti Helenius

Paino:
M&P Paino Oy

Sibelius-Akatemian julkaisuja 16

ISSN 2489-7973 (PDF)
ISBN 978-952-329-178-2

© kirjoittajat, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
(ensipainos julkaistu 2017)



Sisällys/Contents

11 Esipuhe/Foreword

15 *Tabula gratulatoria*

HENKILÖKUVIA/PORTRAITS

19 Muistumia yhteiseltä taipaleelta

Martti Porthan

31 ”Kiitos, että olet uskonut minuun”

Peter Peitsalo ja Jan Lehtola haastattelevat Olli Porthania

43 Opettajana professori Olli Porthan

Olli Pyylampi

URKUTAITEEN HISTORIAA JA NYKYPÄIVÄÄ / THE ART OF THE ORGAN PAST AND PRESENT

51 Was ist eine Bach-Orgel? Gedanken zu einem fiktiven Begriff

Felix Friedrich

77 Fantasia in G Minor, BWV 542: Bach's Chromatic Fantasia for
Organ

Pieter van Dijk

93 Teoreettisesta taidonnäytteestä eläväksi sävelteokseksi:

J. S. Bachin *Kunst der Fugen* kehityksen kuvasta

Paavo Soinne

- 111 J. P. E. Hartmann, Niels W. Gade, and the Danish Golden Age
Hans Fagius
- 141 Riemann, Straube, and Problems of Structural Coherence in the
Performance of Reger's Organ Works
Ludger Lohmann
- 157 William Humpreys Dayas, One of Liszt's Last Pupils: Views on Two
Organ Sonatas and an Organ Transcription
Jan Lehtola
- 177 Richard Faltin ja *Orgelbüchlein*
Peter Peitsalo
- 193 Ovatko Jean Sibeliuksen *Preludium* (JS 153 nro 1) ja *Postludium*
(JS 153 nro 2) urkumusiikkia vai varhaista harmonille sävellettyä
vapaamuurarimusiikkia?
Ville Urponen
- 207 Olivier Messiaen, orgeln och språket
Folke Forsman
- 217 Mistä on hyvät urkurit tehty?
Markus Malmgren
- 251 Kosketus mieleen: urkujensoiton mentaaliharjoittelun keinovarot
Matti Pohjoisaho
- 271 Urkujen viritysjärjestelmät ja virityskorkeudet suomalaisissa
uruissa
Timo Kiiskinen
- 287 Aikamme musiikkia barokkiuruilla
Susanne Kujala
- 301 Kotkan kansainvälinen urkukilpailu
Kati Hämäläinen

URUT JA MUUT TAITEET / THE ORGAN AND OTHER ARTS

- 313 Uskoa tanssin ja musiikin voimaan – enkelten kanssa kiertueella
Marja Korhola
- 319 Horisontti
Kaija Valkonen
- 325 Kirjoittajat/Contributors

Esipuhe

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia julkaisee musiikin tohtori, urkumusiikin professori Olli Porthanin kunniaksi juhlakirjan hänen 60-vuotispäivänään 11. joulukuuta 2017. Juhlakirjalla haluamme kiittää Olli Porthania hänen merkittävästä panoksestaan urkutaiteen hyväksi esiintyvänä taiteilijana, opettajana, organisaattorina ja urkuhankkeiden asiantuntijana.

Olli Porthan on tehnyt pitkän työuran Sibelius-Akatemiassa urkujensoiton opettajana vuodesta 1980, urkumusiikin professorina vuodesta 1988 ja kirkkomusiikin osaston johtajana 1997–2001. Porthanin ammatillisen uran aikana urkutaiteessa on tapahtunut paradigman muutos. Historialliset urut ovat kokeneet uuden kukoistuksen ja eri historiallisten tyylien mukaisesti rakennetut urut ovat nousseet eklektisen soitintyyppin rinnalle. Myös kiinnostus historiallisiin esittämiskäytäntöihin on laajentunut barokkimusiikista aina 1900-luvun musiikkiin. Näitä kansainvälisiä kehityssuuntia Olli Porthan on tinnimättömästi juurruttanut Suomen urkutaiteeseen. Hän on vakiinnuttanut historialliset esittämiskäytännöt osaksi suomalaista urkurikoulutusta ja vaikuttanut maamme historiallisesti suuntautuneen urkujenrakennuksen nousuun kansainväliselle huipulle.

Historialliset urut ja niiden edellyttämät erilaiset soittotekniikat ovat olleet Olli Porthanin keskeisiä kiinnostuksen kohteita. Opetustyössään hän on painottanut urkutaiteen eri tyylien tuntemusta ja näin myös edistänyt suomalaista urkumusiikin esittämiskäytäntöjen tutkimusta. Porthanin toiminta on ollut kansainvälisesti suuntautunutta. Hän on käynyt alituista vuoropuhelua ulkomaisten kollegoidensa kanssa ollakseen alan kehityksen kärjessä. Porthanin urkuluokalta onkin valmistunut huomattava määrä eturivin urkureitamme.

Akateemisen perinteen mukaisesti tämä juhlakirja keskittyy kohdehenkilönsä toimintaan ja hänen edustamansa taiteenalan ajankohtaisiin kysymyksiin. Juhlakirja jakaantuu kolmeen osaan. Ensimmäinen osa valottaa Olli Porthanin taiteilijapersoonaa ja ammatillista toimintaa. Toisen osan artikkelit käsittelevät urkumusiikin ja sen esittämisen historiaa J. S. Bachista omaan aikaamme, urkujensoiton opetusta sekä urkujenrakennusta. Kirjan kolmas osa puolestaan keskittyy taiteiden välisiin teemoihin. Juhlakirjan kirjoittajat ovat Olli Porthanin oppilaita sekä koti- ja ulkomaisia opettaja- ja taiteilijakollegoita.

Haluamme kiittää kaikkia niitä tahoja, jotka ovat mahdollistaneet juhlakirjan julkaisemisen. Suuri kiitos kuuluu kaikille kirjoittajille ja onnittelijoille. Kirjan julkaiseminen ei olisi ollut mahdollista ilman Sibelius-Akatemian tukisäätiön myöntämää apurahaa. Kiitämme myös varadekaani Tuire Kuusta kirjan ottamisesta Sibelius-Akatemian julkaisuja -sarjaan, Richard Nichollsia ja Helmuth Gripentrogia vieraskielisten tekstien kieliasun tarkistamisesta sekä Eeva-Liisa Malmgrenia kuvamateriaalista. Toivomme, että juhlakirja tavoittaisi niin alan ammattilaiset, opiskelijat kuin urkutaiteesta kiinnostuneen yleisön.

Jan Lehtola Peter Peitsalo

Foreword

The Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki publishes this volume as an accolade to the professor of organ music, DMus Olli Porthan, on the occasion of his 60th birthday, 11th of December, 2017. Through this celebratory publication we wish to thank Olli Porthan for his considerable work for the good of organ playing, both as an artist, a teacher, an organiser, and as a consultant on the acquirement and restoration of organs.

Olli Porthan began his career at the Sibelius Academy as a teacher of organ studies in 1980, becoming professor of organ music in 1988, and continued as the director of the Department of Church Music from 1997 to 2001. During Porthan's professional career there has been a paradigm shift in organ building and organ playing. Historical organs have experienced a renaissance, and organs built to various different historical styles have risen alongside the more eclectic types of organ. Interest in historically informed performance on the organ has also widened from the Baroque era right up to the twentieth century. Olli Porthan has brought these international developments uncompromisingly into Finnish organ music. He has established historical performance practice as part of Finland's organ teaching, and been influential in the rise of historically informed organ building in this country to an international standard.

Historical organs and their particular playing techniques have been of especial interest to Olli Porthan. In his teaching he has emphasized the importance of learning the different styles of organ music and thus furthered the study of historical performance practices in Finland. Porthan's work has also been internationally orientated. From the beginning he has been in contact with his colleagues abroad in order to remain at the forefront of his field. A considerable amount of the country's leading organists have also graduated from his class.

According to academic traditions this celebratory volume concentrates on the works of the person in question, and current issues relating to his particular area of interest. The book is divided into three parts. The first part concentrates on Olli Porthan and his professional activities. The second part is devoted to organ music and its performance from the time of J. S. Bach up to the present day, while the third part is focused on the relationship between the organ and other arts. The authors of this volume consist of students of Olli Porthan, and his fellow colleagues and teachers both at home and abroad.

We wish to thank all those who have made the publication of this work possible. Many thanks to all those who agreed to contribute to this book or otherwise sent greetings. The publication of this volume would not have been possible without the financial support of the Sibelius Academy Foundation. We would like to thank the vice dean Tuire Kuusi for accepting this work for publication in the Sibelius Academy's series, Richard Nicholls and Helmuth Gripentrog for their proof reading of the text and Eeva-Liisa Malmgren for providing photographs. We hope that this volume would reach an audience of professionals, students, and all those interested in the art of organ performance.

Jan Lehtola Peter Peitsalo

Tabula gratulatoria

Kristel Aer

Jukka Aro

Tom Böhling

Pieter van Dijk

Hans Fagius

Folke Forsman

Felix Friedrich

Juhani Haapasalo

Miikkael Halonen

Kaisa-Leena Harjunmaa-Hannikainen ja Jorma Hannikainen

Markku Heikinheimo

Mats Hildén

Kati Hämäläinen

Kari Jussila

Sirkka-Liisa Jussila-Gripentrog ja Helmuth Gripentrog

Tuomas Karjalainen

Timo Kiiskinen

Seppo Kirkinen

Petri Komulainen

Annikka Konttori-Gustafsson ja Kaj-Erik Gustafsson

Marja Korhola

Susanne Kujala

Jan Lehtola

Taru ja Jouko Linjama

Ludger Lohmann

Eeva-Liisa Malmgren

Markus Malmgren

Susanna Metsistö

Seppo Murto

Lasse Mäki

Sirkku-Liisa Niemi

Peter Peitsalo

Pentti Peltö

Matti Pohjoisaho

Martti Porthan

Olli Pyylampi

Matti Rantanen

Ene Salumäe

Anna ja Tomi Satomaa

Kaija Soini

Paavo Soinne

Pekka Suikkanen

Urkurakentamo Veikko Virtanen Oy

Ville Urponen

Kaija Valkonen

Katri ja Timo Vanhamäki

Veikko Virtanen

Patrik Vähätalo

Petri Vähätalo

Yrkeshögskolan Novia

Ermo Äikää

HENKILÖKUVIA/PORTRAITS

Muistumia yhteiseltä taipaleelta

MARTTI PORTHAN

Ollin syntyessä 11.12.1957 perheessämme vallitsi seesteinen aika. Isän vakava sairaus oli varjostanut perheen elämää vuosia ja nyt hän oli toipunut siitä ja palannut työhönsä Posti- ja lennätinlaitokselle Tampereella. Perheeseemme kuului jo ennestään kolme poikaa, joista minä olin Ollin synnyttyä toiseksi nuorin. Kesällä 1959 muutimme Janakkalan Kiipulaan isän aloittaessa työt siellä ensin opettajana ja myöhemmin rehtorina sähköalan ammattikoulussa.

Ensimmäisiä muistoja Ollin soittoharrastuksesta on 1960-luvun alkupuolelta. Usein koulusta tultuani kohtasin kotona Ollin ja isän syventyneenä tutkimassa nuotteja, joita sitten pianolla soitettiin. Isä oli nuorempana opiskellut jonkin verran viulun soittoa ja oli aktiivisen kuoroharrastuksen myötä edelleen tekemisissä musiikin kanssa. Äidillämme, joka toimi 1980–90-luvuilla Janakkalan musiikkikoulun johdossa, oli jostain syystä voimakas tarve saattaa meidät kaksi nuorempaa veljeä musiikin pariin. Niinpä olimme aloittaneet pianonsoiton opiskelun aluksi Janakkalan silloisen kanttorin Onni Lukan opastuksella. Talviaikaan jouduimme joskus työntämään pianonsoiton opettajamme Messersmith-merkkistä kolmepyöräistä moottoriajoneuvoa pihassamme, jos oli satanut lunta. Niihin aikoihin panin jo merkille, että Ollilla oli määrätietoinen ja ahkera ote soiton harjoittelussa ja kapaleiden hiomisessa soittokuntoon.

En muista tarkkaa ajankohtaa, jolloin Olli aloitti myös urkujensoiton opiskelun Hämeenlinnan silloisen kanttorin Matti Oikarisen opastuksella. Muistaakseni Olli alkoi kiinnostua urkujen soitosta käydessään rippikoulua 1973 ja aloitti niihin aikoihin myös urkutunneilla käynnin. Joskus soitimme pianolla etupäässä Bachin urkuteoksia siten, että minä tai joku muu soitti jalkiostemmaa ja Olli sormio-osuudet.

Isämme oli kuollut kesällä 1969 sairastuttuaan uudestaan vakavasti ja se muutti perheen elämää mm. siten, että äiti oli joutunut hankkimaan asunnon meille Turengista, koska Kiipulan asunto oli työsuhteasunto ja siirtyi isän työn jatkajan käyttöön. Olli oli tuolloin 11 vuotta vanha ja minä olin juuri täyttänyt 17 vuotta.

Isän kuoleman jälkeen saman kesän elokuulta on mieleeni jäänyt tapahtuma, jota olen myöhemmin pitänyt Ollin ja minun välisenä luottamuksen symbolina. Olin ollut koko kesän töissä Kiipulan maatilán puolella, joka rakensi tuolloin asuntomme läheiselle metsälammelle virkistyspaikkaa mm. ruoppaamalla lampea ja ajamalla sinne hiekkaa soisen pohjan saattamiseksi hiekkapohjaksi. Olimme Ollin kanssa lämpimänä loppukesän päivänä rakentamallani lautalla soutelemassa uimahousuissa keskellä lampea, kun yhtäkkiä kookas ampaisparvi laskeutui päällemme ja alkoi kävellä paljaalla ihollamme koko kehon alueella. Valtavasta paniikista huolimatta sain sanotuksi Ollille, että nyt täytyy pysyä täysin rauhallisena eikä saa alkaa huitoa, koska se voi johtaa vakaviin seurauksiin. En tiedä kuinka kauan tuo tapahtuma kesti – luultavasti vain muutaman minuutin – mutta se tuntui ikuisuudelta. Selvisimme, koska kumpikin säilytti malttinsa pelosta huolimatta ja jälkeinpäin minusta on tuntunut, että se opetti meitä luottamaan toisiimme entistä syvemmin. Puhun tästä nyt omasta näkökulmastani, enkä tiedä muistaako Olli koko episodiani.

Ollin uteliasta ja tutkimukseen taipuvaista luonnetta kuvaa kerta, kun hän juuttui päästään autotallimme oven ja maapohjan väliseen aukkoon – mitä lieenee siinä tutkinut. Jostain syystä satuin paikalle vähän syrjässä olevalle tallille ja autoin häntä irrottautumaan tiukasta paikasta hiukan maata pois kuopimalla.

Toinen tapahtumasarja, joka on jäänyt mieleeni, tapahtui kesällä 1964. Ollille oli hankittu lännenseriffin puku ja siihen pukeutuneena hän opetteli ajamaan juuri saamallaan uudella, isommalla polkupyörällä. Silloisesta asunnostamme johti loivasti laskeva noin 30–40 metriä pitkä pihatie ohi kulkevalle maantielle.

Eräällä harjoittelukerralla, kun polkupyörä ei vielä ollut täysin hallinnassa, hän vyöryi tielle ja suoraan naapurin maanviljelijän kulettaman auton alle. Silloinkin hänet jouduttiin vetämään: nyt auton



Kuva 1. Olli ja uusi pyörä Kiipulassa kesällä 1964.

alta pois – onneksi vahingoittumattomana. Jonkin aikaa myöhemmin koiramme Murre, jolla oli tapana syöksyä ohi ajavien autojen perään, ei saanut pysäytettyä vauhtiaan vaan päätyi samaisen Koljosen Sulon Skodan kylkeen. Siinäkään ei onneksi käynyt sen vakavammin kuin että kuono turposi. En tiedä millaisia sielullisia vammoja Supe noista tapahtumista sai, mutta varmasti hän jälkeinpäin osasi sillä kohdalla varoa joko tielle syöksyvää seriffiä tai vihaista koiraa.

Olli pyrki ja pääsi Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin osastolle opiskelemaan jo keväällä 1975 vuotta ennen ylioppilaskirjoituksiaan. Olimme molemmat saman vuoden kesällä Lahden kansanopistossa järjestetyillä musiikin eri teoria-aineiden kursseilla. Samoilla kursseilla oli useita opiskelijoita, joista myöhemmin tuli eri musiikin aloille tunnettuja vaikuttajia.

Olli siis aloitti opiskelun Sibelius-Akatemiassa vuoden 1976 syksyllä ja on siitä lähtien pysynyt talossa joitakin kesätyöjaksoja opiskeluaikana lukuun ottamatta. Olli oli ensimmäinen suomalainen urkujensoiton opiskelija, joka opiskeli Sibelius-Akatemian lisäksi myös silloisessa

Amsterdamin Sweelinck-konservatoriossa Jacques van Oortmerssenin opissa. Tämä oppilas-opettaja-suhde muuttui myöhemmin hedelmälliseksi kollegiaaliseksi yhteistyöksi kahden professorin välillä ja jatkui Jacquesin kuolemaan asti. Pääsin itsekin osalliseksi tästä yhteistyöstä ja Jacques oli aina valmis järjestämään pääsyn tutustumiskohteisiin Hollannissa ja majoitti minut kotiinsa muutaman kerran.

Vuonna 1980 Olli sai ensimmäisen palkinnon Lahden kansainvälisen urkuviikon urkukilpailussa. Ensikonserttinsa hän antoi Finlandia-talossa 1983. Urkujensoiton professoriksi Olli nimitettiin kolmenkymmenen vuoden ikäisenä huhtikuussa 1988 jatkamaan opettajansa Enzo Forsblomin työtä. Hän oli tuolloin ollut jo pari vuotta myös Organum-seuran puheenjohtaja.

Minun apunani urkujen äänityksellä Olli oli parina kesänä mm. Sumiaisissa ja Kilissä Ruotsissa, sekä erilaisilla huolloilla pitkin Suomea. Siinä yhteydessä hän sai monipuolisen mahdollisuuden muodostaa käsityksensä urkujen rakenteesta ja äänitykseen liittyvistä yksityiskohdista, kuten esimerkiksi erilaisten pillien mitoitus, materiaalien sekä ilmansyötön vaikutuksesta urkujen sointiin.

Olemme sen jälkeen, kun Olli aloitti opiskelunsa Sibelius-Akatemiassa, olleet lukuisilla urkumatkoilla ympäri Eurooppaa. Näiden matkojen yhteydessä olemme saaneet paljon pohdittavaa eri vaihtoehtojen toteuttamistavoista urkuja suunniteltaessa ja rakennettaessa. Muun muassa siitä, kuinka tärkeää on noudattaa mahdollisimman tarkoin esikuvien mukaisia rakenteita ja materiaaleja, jos haluaa lopputuloksen muistuttavan esikuvaansa.

Opiskeluaikana Ollilla todettiin sama sairaus, jota isämme oli sairas-tanut: Crohnin tauti. Se oli paitsi isäämme vaivannut, myös laajemmalle isän puoleisessa suvussa periytynyt sairaus. Se oli koitua Ollille kohtalokkaaksi joskus 1980-luvun alkupuolella, kun hän oli Venäjän Suomen kulttuuri-instituutin yhdessä opetusministeriön järjestämällä konserttimatkalla Neuvostoliitossa. Konsertit olivat osa Suomen musiikin päiviä Neuvostoliitossa. Hän joutui vakavan verenvuodon vuoksi sairaalaan Odessassa, mutta onneksi siellä oli sotilassairaala. Sotilassairaaloissa oli mahdollista saada paras hoito Neuvostoliitossa siihen aikaan. Se oli helpottava tieto, koska hänet jouduttiin leikkaamaan, jotta veren-

vuoto saatiin hallintaan. Kotona jouduimme jännittämään tilannetta myös siltä osin, että hänet jouduttiin siirtämään lääkärilentokoneella Suomeen. Oli nimittäin epäselvää oliko Ollilla Neuvostoliiton alueella voimassa oleva matkavakuutus, joka korvaisi kalliin lennon. Onneksi vakuutusyhtiö korvasi lennon ja taloudellinen paine helpotti.

Yksi mieleenpainuvimmista urkumatkoistamme oli elokuussa 1989 tekemämme noin viikon mittainen matka Dresdeniin ja sen ympäristöön. Seurueeseemme kuului tuolloin Enzo Forsblom, Kari Hella, Håkan Wikman, Olli ja minä. Enzo oli suhteillaan järjestänyt mahdollisuuden tutustua useisiin Silbermann-urkuihin ja myös Altenburgin linnan kirkon Trost-urkuihin. Yhteyshenkilönämme toimi Felix Friedrich, josta tuli myöhemmin Frank-Harald Gressin ohella tärkeä opas ja kummastakin hyvä ystävämme sekä tutustumiskäyntien järjestäjä Saksin ja Thüringerin alueen merkittäviin historiallisiin urkuihin.

Tuon matkan aikana oli Itä-Saksassa jo havaittavissa jännittynyt ja odottava ilmapiiri, joka vain alle kolmen kuukauden päästä matkastamme johti Berliinin muurin murtumiseen ja sen myötä koko Itä-Saksan olemassaolon loppumiseen. Emme tietenkään voineet suoranaisesti ennustaa mitä tulisi tapahtumaan, mutta ilmassa oli enteitä, joista joku olisi voinut päätellä tulevan poliittisen vallankumouksen. Etenkin nuoret käyttäytyivät oudon riehakkaasti eikä esimerkiksi länsifarkkuja ollut enää kukaan kiinnostunut ostamaan. Joitakin viitteitä, jälkeensä ajateltuna, oli havaittavissa myös esimerkiksi Felix Friedrichin soittaman urkukonsertin yhteydessä Freibergin tuomiokirkossa, kun puheen pitänyt pappi toi rohkeasti esiin teemoja, joista yleensä vaiettiin.

Matkan yhteydessä aloin vielä enemmän kiinnostua Silbermannin ja Hildebrandtin ja muiden Saksin ja Thüringenin alueella toimineiden urkurakentajien rakentamista uruista ja niiden rakenteellisista ja soinnillisista ominaisuuksista. Olin toki jo vuosia aikaisemmin käynyt tutustumassa mm. pohjoissaksalaisiin ja hollantilaisiin historiallisiin urkuihin. Nyt minulle kuitenkin aukesi loistava mahdollisuus kuulla kahden nuoren innokkaan urkurin ja heidän kokeneen opettajansa soittoa ja kommentointia eri uruista, jotka kaikki olivat historiallisesti merkittäviä. Urkurakentamo Martti Porthan oli saanut samana keväänä valmiiksi Urjalan kirkon urut, joissa oli esikuvina Silbermannin ja

Hildebrandtin urut ja rakenteilla verstaalla oli samaan tyyliin suunnitellut urut Enonkosken kirkkoon ja Savonlinnan tuomiokirkkoon. Käytimme Ollia asiantuntijana, kun oli kyse erilaisista käytännöistä soittajan näkökulmasta ko. urkujen suunnittelussa.

Keskustelimme luonnollisesti koko Saksan matkan ajan myös sen hetkisestä urkujenrakennuksen tilasta maassamme. Olimme käsittäkseni kaikki sitä mieltä, että maahamme olisi vihdoinkin saatava mahdollisimman tarkasti historiallisten esikuvien mukaisesti rakennettuja urkuja. Voinkin siis hyvällä syyllä todeta, että Olli on ollut omalta osaltaan lähes alusta asti luomassa Urkurakentamo Martti Porthanin ideologista linjaa urkujenrakennuksessa. Asiantuntijana hän on tietenkin ollut myös hankkeissa, joissa me emme ole olleet rakentajina mukana, suunnittelemassa maahamme laadukkaita soittimia.

Eteen on tullut myös erilaisia näkemyksiä joistakin yksityiskohdista, mutta niistä on kuitenkin löytynyt meitä molempia veljeksiä tyydyttävä ratkaisu. Harmillisinta – kaikista hyvistä puolistaan huolimatta – veljeydestämme johtuen on se, että Olli on joutunut jääväämään mukana olonsa monista hankkeista, joissa hänen asiantuntemuksensa olisi ollut arvokasta. Epävirallisesti hän on usein toiminut omana asiantuntijanamme ja auliisti kertonut soittajan näkökulman erilaisissa esiin nousseissa kysymyksissä. Olen urani aikana usein pettyneenä joutunut seuraamaan kuinka huonolla asiantuntemuksella maassamme on joskus urkuja suunniteltu ja arvokkaita tilaisuuksia hyvän soittimen rakentamiseksi hukattu. Varsinkin näissä tilanteissa on tullut mieleeni, että Ollilla olisi kokemuksensa ja näkemyksensä ansiosta ollut ko. hankkeissa paljon hyviä ideoita annettavana.

Yhdet merkittävimmistä uruistamme saimme rakentaa Janakkalan kirkkoon, joka on edelleen kotikirkkoni ja ollut tärkeä myös Ollille elämämme aikana. Kumpikin vanhemmistamme ja yksi veljistämme on siunattu haudan lepoon Janakkalan kirkon ympäröimään hautausmaahan. Olli soitti ikimuistettavan Janakkalan kirkon uusien urkujen vihkimiskonsertin 16.5.1993. Uskon sen olleen meidän koko silloiselle perheellemme rakas muisto ja olevan edelleen niille, jotka ovat vielä joukossamme.

Janakkalan urkuja suunnitellessamme matkustimme Pohjois-Saksan Staden kaupunkiin 1990-luvun alkupuolella. Enzo Forsblom oli suhteillaan järjestänyt meille mahdollisuuden perehtyä St. Cosmae u. Damiani kirkon Huß-Schmitger-urkuihin. Matkaseurueeseemme kuuluivat Ollin ja minun lisäksi, kuten em. Saksan matkallammekin, Enzo, Håkan ja Kari. Tarkoituksenamme oli perehtyä urkuihin perusteellisesti mm. purkamalla uruista melkoinen määrä pillejä ja mitata ja valokuvata yksityiskohtia urkujen rakenteista. Kirkon urkuri Martin Böcker luotti urut käyttöömmme ja totesi annettuaan kirkon avaimet meille, että hän ei tule häiritsemään meitä ennen kuin saamme työmmme tehtyä ja palautettuumme urut samaan kuntoon kuin ne olivat sillä hetkellä. Hollannista paikalle matkusti Theo Elbertse, joka oli urkupillejä valmistavan Stinkensin toimitusjohtaja. Olimme tutustuneet aikaisemmin hänen käydessään verstaallamme Tervakoskella ja sovittuumme, että he valmistavat Janakkalan tulevien urkujen pillit, jos saamme kaupan. Theon kanssa kävimme muutaman päivän aikana mm. kieliäänikerrat läpi yksityiskohtaisesti ja saimmekin varsin laadukkaat äänikerrat Janakkalan kirkon urkuihin.

Pian Janakkalan kirkon urkujen valmistumisen jälkeen olimme jälleen Saksin ja Thüringenin alueella – nyt Ollin konserttimatkalla. Olli soitti konsertit Altenburgin linnankirkon hienoilla ja vasta restauroiduilla Trost-uruilla, Fraureuthin Silbermann-uruilla ja Wintersdorfin uruilla. Wintersdorfissa seurakunta järjesti myös mieleen painuneet kesäiset pihajuhlat konsertin jälkeen. Lämpimässä koko kylän tilaisuudessa paikallinen pappi toimi juoman laskijana ja piti puheen, jossa hän korosti ihmisten yhteyttä vaikeina aikoina. Tuolloinhan ei Saksojen yhdistymisestä ollut kulunut kuin vajaa kaksi vuotta. Matkalla oli omaan elämään erittäin merkittävä vaikutus, kun kohtasin siellä tulevan vaimoni Tarjan. Hänelle ei tosin urkuihin tutustuminen ollut mukavin ensi kokemus kun hän sai ”Silbermann-pölystä” allergisen reaktion Fraureuthissa käydessään urkukaapissa. Saman matkan loppupuolella Olli aiheutti eräässä kahvilassa Dresdenissä hämmennystä unohdettuaan tuliaisassinsa sinne. Huomattuaan asian, poistuttuumme jo kahvilasta, hän kiirehti sinne takaisin ja sanoi tarjoilijalle: ”Entschuldigung, Ich habe einen Beutel voll mit Trabanten hier ver-

gessen.” ”Voll mit Trabanten?”), ihmetteli tarjoilija. Kassi löytyi ja siihen aikaan suositut Trabantin pienoismallit oli pelastettu.

Samana kesänä Olli ja Sibelius-Akatemian opettajat Kati Hämäläinen (urut ja cembalo), Päivi Järviö (laulu), Jari. S. Puhakka (nokkahuilut ja traversot) ja Pekka Suikkanen (urkuimprovisaatio) järjestivät ensimmäisen Janakkalan urkujen ympärille keskittyneen Janakkalan barokkikesän. Viikon mittainen tapahtumakokonaisuus keskittyi monipuolisesti etupäässä barokin tai vielä vanhemman musiikin päivittäiseen tiiviiseen opetukseen, öiseen harjoitteluun ja iltaisiin konsertteihin. Opetusta oli siis mahdollista saada urkujensoitossa, urkuimprovisaatiossa, cembalon, nokkahuilun ja traverson soitossa sekä laulussa. Oppilaskonsertit ja erilaiset luennot kuuluivat myös oleellisesti viikon ohjelmaan. Vuosittain opettajina ja konsertoijina toimivat em. opettajien lisäksi monet kansainvälisesti kuuluisat urkurit ja huilistit ja joidenkin muidenkin soittimien taitajat.

Erikoisuutena ja tärkeänä osana konsertteja saatiin nauttia toimittaja Hannu Taanilan korkeatasoisista juonnoista. Niissä teokset, esiintyjät, soittimet ja kaikki konserttiin liittyvä käytiin Hannun johdattamana läpi kiinnostavalla ja mieleenpainuvalla tavalla. Uskon, että Janakkalan barokkikesä on jäänyt sekä kursseille osallistuneiden – etupäässä jo pitkälle edenneiden opiskelijoiden – että kuulijoiden mieleen unohtumattomana muistona siitä, mitä musiikki voi hyvin tarjoiltuna meille antaa. Majoitus oli läheisessä Janakkalan seurakunnan leirikeskuksessa Rantalahdessa. Sieltä on monelle varmaan jäänyt mieleen opettajien ja oppilaiden yhteiset saunaillat järvessä uunteineen ja illanviettoineen. Ollin makkaransyönti herätti hilpeyttä eräänä saunailtana, kun hajamielinen professori maustoi makkaransa ”sinapilla”. Hetken mutusteltuaan juuri markkinoille tullutta Atrian Wilhelmiä, hän luonnehti makukokemustaan ehkä hieman saippuaiseksi. Samassa Pekka Suikkanen remahti nauramaan ja osoitti Ollin vieressä ollutta tuubia ja totesi, että varmaankin syynä tuohon saippuaiseen makuun oli shampoo, jota Olli oli levittänyt makkaralleen sinappina. Monet muutkin hauskat sattumukset olivat tyypillisiä noille illoille, jolloin kaikki pääsivät hetkeksi eroon totisesta työstä, jota kurssi enimmäkseen piti sisällään. Barokkikesästä saimme nauttia 11:nä vuotena. Onneksi kon-

serttiperinnettä jatkaa edelleen Janakkalan Barokki hieman erilaisella konseptilla, ja upeat puitteet ovat saaneet jatkoa.



Kuva 2. Olli soittaa Janakkalan seurakuntakeskuksen urkuja 1970-luvun alkupuolella.

Olli oli soittanut jo ennen Janakkalaa rakentamiemme urkujen vihkimiskonsertit Urjalan kirkossa ja Savonlinnan tuomiokirkossa sekä hieman myöhemmin Tukholman suomalaiseen kirkkoon rakentamiemme kuoriurkujen vihkimiskonsertin. Jatkona tuli Kotkan kirkon urkujen vihkimiskonsertti adventtina 1998.

Kotkan kirkon urkujen suunnittelun yksityiskohtien hiomiseen liittyi myös merkittävä matka Dresdeniin ja muuallekin Saksin alueelle. Tuolla matkalla oli Ollin lisäksi mukana kaksi henkilöautollista ihmistä, jotka tavalla tai toisella liittyivät Kotkan urkujen rakennusprojektiin. Pääkohteena matkalla oli Freibergin tuomiokirkon Gottfried Silbermannin vuonna 1714 rakentamat urut, joka oli esikuvasoitin Kotkan uruille. Professori Frank-Harald Gress oli lupautunut keskustelemaan Kotkan urkusuunnitelmasta kanssamme ja hän antoikin hyviä ohjeita hankkeen toteuttamiseksi.

Kotkan kirkon urkujen valmistumisen jälkeen siellä on tähän mennessä järjestetty kolme kansainvälistä urkukilpailua, joissa Olli on toiminut yhtenä juryn jäsenenä. Kotkassa on urkujen valmistumisesta lähtien järjestetty vuosittainen Kotkan urkuviikko. Sen ajankohta on ollut sama mikä oli urkujen valmistumisen ja käyttöönoton ajankohta adventtia edeltävällä viikolla vuonna 1998.

Vuonna 2005 Olli levytti Kotkan kirkon uruilla J. S. Bachin *Clavier-Übung III* -teoskokonaisuuden. Hänen tohtorin tutkintonsa (2015) kirjallinen työ on kuvaus prosessista ja niistä tekijöistä, joiden perusteella hän valitsi rekisteröinnit em. urkuteokseen. Rekisteröintien perusteihin hän sovelsi teosten esittämisen historiasta, Bachin ajan soittimista ja esittämiskäytännöistä saatuja tietoja. Lisäksi hän käytti hyväkseen saamiaan kokemuksia historiallisista uruista rekisteröintien tekemiseksi kokonaislevytystä varten nimenomaan Kotkan kirkon uruille.

Levytys ja siihen kiinteästi pohjautuva kirjallinen työ ovat parhaita käytännön esimerkkejä siitä, kuinka hyvin tämän kaltainen työ voi olla sidoksissa konkreettiseen, kuultavaan musiikkiin. Levytys on äärimmäisen kriittinen niin soittajalle kuin urkujen äänitykselle ja soinnille, koska levyn äänityksessä käytetyt mikrofonit oli sijoitettu hyvin lähelle urkuja. Tämän vuoksi ovat soittajan artikulaatio ja muut soittotekniset detaljit kuultavissa hyvin selkeästi samoin kuin urkupillien alukkeet, urkujen äänityksen tasaisuus ym. yksityiskohdat.

Mielenkiintoisen vaiheen urkumatkailumme sai Helsingin Paavalin kirkon kuoriurkujen rakentamisen yhteydessä, kun teimme joitakin matkoja Italiaan. Paavalin kuoriurkujen esikuvina olivat italialaiset renessanssi- ja barokkiurut. Yhden tärkeän matkan tein elo-syyskuun taitteessa vuonna 2002, kun otin Ollin ja joukon suomalaisia urkureita ja opiskelijoita kanssa osaa ”Della Prima & Seconda Prattica” -mestarikurssiin, joka järjestettiin Pohjois-Italiassa Ponte in Valtellinan ja Almenno san Salvatore kirkkojen uruilla. Opettajina olivat mm. Luigi Ferdinando Tagliavini, Paolo Crivellaro ja Jean-Claude Zehnder.

Olli oli ollut aktiivisesti mukana jo aiemmissa hankkeissa, jotka tulivat Sibelius-Akatemiassa taas ajankohtaisiksi uuden Musiikkitalon valmistuttua ja sitä suunniteltaessa. Sibelius-Akatemia sai talosta mm. upean urkusalin, johon siirrettiin kahdet aiemmin Pohjoisen

Rautatiekadun urkusaliin hankitut urut: tuntemattoman rakentajan rakentamat Italialaiset 9-äänikertaiset keskisävelvireiset barokki-urut 1700-luvun alkupuolelta ja pohjoissaksalais-alankomaalaistyylliset 26-äänikertaiset hyvävireiset Verchueren-urut vuodelta 1994.

Lisäksi Olli oli mukana hankkimassa 1990-luvulla Sibelius-Akatemian omistukseen historialliset englantilaiset 29-äänikertaiset tasavireiset Forster & Andrews -urut, jotka oli alunperin rakennettu vuonna 1892 Glasgow'ssa sijainneeseen presbyteeriseen kirkkoon. Ne sijoitettiin myös uuteen urkusaliin. Näiden soittimien ansiosta voidaan opetuksessa ja konserteissa soittaa erittäin monipuolista ohjelmistoa.

Keväällä 1997 teimme Ollin ja muutaman muun henkilön kanssa tärkeän matkan, jonka yhteydessä tutustuimme Hampurin St. Jacobin kirkon muutamaa vuotta aikaisemmin rekonstruoituihin Schnitger-urkuhin. Pääkohteemme tuolla matkalla oli kuitenkin Schwerinin



Kuva 3. Schwerinin tuomiokirkon Ladegast-urkujen mittauksia syksyllä 1997. Kuvassa vasemmalta Tarja Porthan, Martti Porthan, Olli Porthan ja Kari Hella.

tuomiokirkon Ladegast-urut. Kartoitimme melko perusteellisesti kirkon urkujen rakennusmenetelmät ja pillimensuurit siellä viettämiemme päivien aikana. Tarkoituksena oli luonnollisesti käyttää siitä ja Virossa Valgan kirkon urkujen restauroinnissa hankkimaamme tietämystä hyväksi mahdollisissa tulevilla hankkeissa. Ladegast-tyylisten urkujen rakentaminen konkretisoitui meidän osaltamme vasta vuonna 2010, kun saimme rakennettavaksemme Raahen kirkon urut, jotka valmistuivat keuhäällä 2013.

Olen kokenut nämä opintomatkat hyvin merkittäviksi urkujemme rakentamisen kannalta. Ollin tuki ja asiaan paneutuminen on ollut ensiarvoisen tärkeätä, sekä keskustelut paitsi noilla matkoilla myös rakentaessamme urkuja. Häneltä saamamme kannustus ja myös kriittinen suhtautuminen on tuonut haastetta ja toisaalta luonut uskoa työhömmä. Olemalla mukana näissä rakennusprojekteissa Olli on vaikuttanut myös suomalaisen urkujenrakennuksen historiaan.

”Kiitos, että olet uskonut minuun”

PETER PEITSALO JA JAN LEHTOLA HAASTATTELEVAT
 OLLI PORTHANIA 9. KESÄKUUTA 2017
 HELSINGIN HAKANIEMEN MERIPAVILJONGISSA

Miten kiinnostuit uruista ja urkujensoitosta?

Jostakin käsittämättömästä syystä urut kiehtoivat minua ihan pikkupojasta asti, vaikkei perheelläni tai suvullani ollut erityistä suhdetta tähän soittimeen. Joskus kävimme jumalanpalveluksissa, ja joka kerta kun kuulin urkujen sointia, ihoni meni kananlihalle. Kuten musiikista innostuneet lapset yleensä, aloitin pianotunnit kuusi- tai seitsemänvuotiaana, aluksi Janakkalan kanttorin oppilaana ja myöhemmin paikallisessa musiikkiopistossa. Siellä oli monia hyviä piano-opettajia, kuten Irmeli Niskanen ja William Tilli, oopperalaulaja Johann Tillin isä. Tillillä oli vahva ammattimainen suhtautuminen musiikkiin. Vaikka hän oli tiukka ja vaativa, hän osasi olla myös kannustava. Musiikinteorian ja säveltapailun ns. pakolliset kurssit suoritin Lahden kansanopiston kesäkursseilla, joiden opettajakuntaan kuului mm. Paavo Soinne ja legendaarinen säveltapailunopettaja Eero Hakkarainen.

Käytyäni rippikoulun pääsin silloin tällöin harjoittelemaan Janakkalan kirkon pneumaattisilla uruilla. Turengin seurakuntatalon yksisormioisilla uruilla sain soittaa niin paljon kuin halusin. Opiskelin tuolloin urkujensoittoa Matti Oikarisen johdolla Hämeenlinnan musiikkiopistossa. Vastikään valmistunut Oikarinen oli todella innostava opettaja. Hän konsertoi paljon, ja hänellä oli kyky vetää mukaansa urkumusiikin maailmaan. Oikarinen järjesti myös minulle esiintymistilaisuuksia Hämeenlinnan kirkossa. Tämä oli hienoa aikaa.

Koulussa en koskaan oikein viihtynyt sosiaalisessa mielessä. Kun aloitin opinnot Sibelius-Akatemiassa vuonna 1976 tuntui, että kaikki muuttui. Nyt ympärilläni oli samanhenkisiä ihmisiä. Pääsin toivomukseni mukaisesti Enzo Forsblomin urkuoppilaaksi. Se oli silloin suuri juttu.

Millaista oli urkumusiikin opiskelu Enzo Forsblomin johdolla?

Enzion pedagogiikasta on jäänyt mieleeni erityisesti oppitunti, jolla soitin jotakin Bachin fuugaa ja yritin kauheasti tulkita ja miettiä. Enzo kysyi, ”mitä roskaa tuo oli, soita nyt ihan tavallisesti”. Sitten soitin ihan suoraviivaisesti, ilman agogiikkaa, ja hän totesi, ”no niin, paljon parempi”. Silloin ymmärsin, että musiikin ilmaisu ei lähde siitä, että soittaja lisäälee kulloistenkin tuntemustensa mukaan mitä mieleen juolahtaa, vaan tulkinnan on tuettava kappaleen sisältöä. Mielenkiintoista oli, että Enzion oppilaat joutuivat heti kättelyssä kuvioanalyysiseminaariin, jossa käytiin hänen ja Mauri Viitalan johdolla läpi valtava määrä Bachin teoksia. Se oli avartavaa ja siihen aikaan kovin uutta.

Tuolloin, 1970-luvulla Enzion pohdinnat kuvio-opista olivat vielä teorian tasolla, eivätkä ne vaikuttaneet suoraan soivaan tulkintaan. Enzion mukaan kuviot olivat tie affektien ymmärtämiseen. Kuvioanalyysin piti tuottaa tulkitsijalle mielikuva affektista. Kun ymmärrettiin affektit, ne tuottivat intuitiivisesti ns. oikeanlaista tulkintaa. Tätä metodia Enzo sovelsi *Bach to you* -levytyksissään. Kun lukee hänen kansitekstinsä, voi nähdä, että affektien ymmärtäminen on kovin intuitiivista. Kuvio-opillisesta pohjasta huolimatta ei ollut vielä kehittynyt menetelmää, jolla kuviot tuodaan esiin.

Milloin ordentliches Fortgehen -soittotapa rantautui Suomeen?

Enzio opetti soittamaan kaiken legatossa vanhaan, neoklassiseen tyylin vielä 1970-luvun puolivälissä. Hän tietysti opetti kanta-kärki-jalkiotekniikkaa. Enziolla itsellään oli erittäin kaunis kosketus ihan luonnostaan, kuten hänen levytyksistään voi havaita. Kävin myös Kati Hämäläisen cembalotunneilla, joilla opiskeltiin Maria Boxallin cem-

balokoulua. Siinä grammaattiset aksentit on merkitty nuottiin eripituisin viivoin, ja vahvat ja heikot tahdinosat myös piti soittaa eripituisina. Jo tässä tuli esiin se, ettei artikulaation tarvitse olla lähtökohdaltaan legato, vaan sitä voi muunnella monin tavoin. Menin sitten Enzion tunnelle innostuneena ja ehdotin tätä lähestymistapaa myös urkujensoittoon. Enzo ei heti lämmennyt ajatukselle ja sanoi, ”ei, ei kyllä se on nyt turvallisempaa, että pidetään legato pohjana ja lähdetään siitä käsin rakentamaan, sitten voi tehdä artikulaatiota kyllä”. Mutta pikkuhiljaa hänkin ryhtyi pohtimaan kuviorajojen toteutusta. Se oli oikeastaan ensimmäinen seikka, joka tuotti muutakin kuin legatoa. Tästä eteenpäin artikulaatio-kysymyskin alkoi vaivaamaan Enziota. Kokeiltiin kaikenlaista. Mutta vielä 1970-luvulla legatosoitto oli normi, josta saattoi satunnaisesti poiketa esimerkiksi fuugateeman muotoilussa.

Mitä artikulaatioon tulee, tein kyllä suuren oivalluksen urkujen kosketuksen suhteen jo ennen Hollantiin menoa. Minulle tärkeä kokemus oli, kun pääsin Stadeen ihan sattumalta, saksalais-suomalaisen kuoron säestäjänä. Siellä piti säestää kuoroa, ei kuitenkaan Staden kuuluisilla Schnitger-uruilla, vaan ihan tavallisilla kompromissiuruilla. Minulla oli paljon vapaa-aikaa ja pyysin, että voisin harjoitella jossakin. Sain avaimet St. Cosmae et Damiani -kirkkoon, jossa ovat juuri nämä kuuluisat Huß-Schnitger-urut. Se oli aivan järkyttävä kokemus, koska urut olivat keskisävelvireessä, niissä oli lyhyt oktaavi, jalkion yläkoskettimet olivat todella lyhyet ja jalkiokoskettimisto oli taaksepäin kallellaan niin, ettei kantapäiden käyttö tullut kysymykseen. Soittoasento tuntui omituiselta, kun ensimmäinen sormiokin oli todella alhaalla. Siellä vahvistui käsitykseni, ettei kyseisellä soitintyyppillä voi luontevasti soittaa legatossa. Kerroin matkastani Enziolle, ja jotenkin järjestyi, että Hannu Taanila ja hän menivät sinne tekemään tarinastani inspiroituneina radio-ohjelman. Minä lähdin mukaan, kuten myös Timo Kiiskinen. Stadessa Enzo teki myös radionauhoituksia. Luulen, että matka avasi hänen silmänsä. Elettiin 1980-luvun alkua.

Enzio Forsblom oli tutustunut Jacques van Oortmersseniin Falunin urkurssilla Ruotsissa. Suomeen palattuaan hän kehotti Ollia menemään opiskelemaan Oortmerssenin luo Hollantiin.

Tapasin Jacquesin ensimmäistä kertaa Amsterdamin Waalse Kerkissä. Olin jokin aika sitten [1984] nauhoittanut ensimmäisen Bach-levyni, joka oli tyyliltään 70-lukulainen, paikoin vahvasti artikuloitu, paikoin tiiviissä legatossa. Kirjoitin levyn esittelytekstit Amsterdamissa, ja ensimmäiselle urkutunnille vein Bachin preludin ja fuugan, G-duuri, jonka olin levyä varten harjoitellut. Palasimme sitten ohjelmistossa vähän yksinkertaisempiin kappaleisiin, kuten Couperiniin jne. Monien tuntemat duo- ja trioharjoitukset eivät vielä silloin olleet ilmestyneet.

Miten vertailisit Forsblomia ja Oortmerssenia opettajina?

Enzio oli avarakatseinen ja opetti ajattelemaan analyttisesti. Toisaalta hän oli itse hyvin subjektiivinen, asennoitui intohimoisesti kaikkeen. Innostus ja työnteon moraali olivat Enzion hienoja ominaisuuksia, kuten myös kyky kytkeä omaa ajattelua muihin taiteisiin ja tieteisiin. Hän oli kiinnostunut mm. kirjallisuudesta ja kuvataiteista. Oli nautinto keskustella Enzion kanssa. Enzion tärkein anti ei ollut tekninen. Hän ei painottanut opetuksessaan niinkään soittotekniikkaa tai yksityiskoh-
tia, vaan siinä elämänvaiheessa kiinnostuksen kohteena olivat suuremmat asiat.

Jacques oli aivan toisenlainen. Hän halusi panna asiat kuntoon yksi kerrallaan: soittoasennon, sormitekniikan, sormijärjestykset, aksentoinnin ja artikulaation. Toki Enziokin kiinnostui historiallisten soit-
tinten erityispiirteistä ja vanhoista sormijärjestyksistä. Kun katselen hänen vanhoja nuottejaan, esimerkiksi Buxtehudea, ne ovat täynnä vanhoja sormituksia. Enzion hienoja piirteitä oli uuden omaksumisen halu vielä hyvin iäkkäänäkin, tarve kehittää ja uudistaa.

Ovatko nämä periaatteet ohjanneet myös sinun työtäsi?

Kyllä. Jacquesin opetus oli aluksi ihan teknistä. Hänen opetuksensa upposivat minuun myös opiskeluajan jälkeen, sillä tapasin häntä lähes vuosittain, seurasin hänen opetustaan ja otin välillä myös yksityistun-
teja täällä Helsingissä ja Amsterdamissa. Kävin juuri läpi vanhoja pa-
pereitani ja löysin pienen muistiinpanon, jonka Jacques on kirjoittanut.

Siinä hän esittää näkemyksensä urkujensoiton perimmäisistä asioista: ryhti, soittoasento, rentous, käsien ja jalkojen vapaus, koordinaatio, kääntyminen, artikulaatio, aksentointi, sormi- ja jalkajärjestykset, etenkin asemasormitukset, tempo, jatkuva kontakti koskettimistoon – joka edesauttaa urkujen sointia ja jonka kautta soittaja voi vaikuttaa sävelten alukkeisiin ja lopukkeisiin, tuottaa aksentteja ja dynamiikkaa – valmistaminen, kurinalaisuus, mahdollisimman taloudellinen tapa käyttää energiaa...

Jacques oli erinomainen pianisti, mutta hän piti itseään urkurina enemmän itseoppineena. Toki hänkin korosti musiikillista ilmaisua, affekteja ja taiteiden välisiä yhteyksiä. Jacques myös sävelsi ja oli erinomainen improvisoija, mikä myös heijastui hänen opetukseensa.

Jacquesin ja Enzion opetus, kuten myös muilta urkutaiteilijoilta saamani vaikutteet ovat antaneet hyvän perustan omalle ajattelulle, ni, vaikka en tietenkään ole pyrkinyt kopioimaan metodeja ja ajatuksia sellaisinaan, vaan kehittämään omaa tyyliäni ja ymmärrystäni niin taiteellisessa toiminnassani kuin opetuksessani. Oppiminen on elinikäinen prosessi. Opettaminen itsessään on ehdottoman opettavaista; opin oppilailtani vähintään yhtä paljon kuin he minulta.

Aloitit opetustyösi 1980-luvun alussa, Sibelius-Akatemian muututtua valtiolliseksi korkeakouluksi. Miten urkutaiteen murros heijastui silloisen urkukollegion työskentelyyn?

Harald Andersén palkkasi minut opettamaan pääosin liturgista soittoa ja jossakin määrin urkuimprovisoinnin perusteita jo ennen kuin olin tehnyt diplomin. Sen suoritettuani sain ensimmäiset urkuoppilaani.

Suhde vanhemman ikäpolven opettajiin, kuten Janne Raitioon ja Tauno Äikääseen oli muodollinen ja hieman etäinen. Folke Forsman oli mielenkiintoinen persoona, joka toi esiin omat näkemyksensä, mikä teki työskentelystä monella tavalla helpompaa, kun kysymykset eivät vain leijailleet näkymättömissä. Muista opettajista esimerkiksi Kari Jussila oli pohtinut tyylikysymyksiä omalla tahollaan jo aika pitkään. Esiintyi kuitenkin myös kriittisiä ääniä mm. Enzion kuvio-oppia vastaan. Teoriaopettajat olivat laatineet jopa kirjelmän rehtorille, jossa he



Olli Porthan ja Enzo Forsblom keväällä 1988. Valokuva: Eva-Liisa Malmgren.

vaativat aineen poistamista. Ajassa oli selvästi aikamoista kuohuntaa, joka vaikutti makuasioihin myös urkujenrakennuskysymyksissä.

Sinut nimitettiin monopolivisen täyttöprosessin jälkeen urkumusiikin professorin virkaan vuonna 1988. Millaisia tavoitteita asetit uudelle työllesi?

Kunnianhimoisia ajatuksia toki oli. Ensimmäinen tavoitteeni oli lisätä kansainvälisiä yhteyksiä niissä rajoissa, jotka minulle olivat mahdollisia. Järjestettiin matkoja ja mestarikursseja yhteistyössä esimerkiksi Organum-seuran kanssa. Myös muut urkurit, kuten Sirkka-Liisa Jussila-Gripentrog, olivat aktiivisia organisoimaan erilaisia tapahtumia ja vierailuja yhteistyössä Sibelius-Akatemian kanssa. Hänen välityksellään syntyi kontakti mm. Montserrat Torrentiin.

Toinen tavoitteeni oli viedä Enzion tiedollis-taidollista asioiden yhdistämistä vielä pidemmälle. Suunnittelin urkumusiikin esittämiskäytännöt -opintojakson ja vedin urkuseminaaria, jossa opiskelijoiden piti

laatia kirjallisen työnsä lisäksi tulkintamalleja eri tyylistä urkusävellyksistä. Parhaimmillaan urkujensoiton opiskeluun liittyi monia tukiaineita: urkujen rakenne, urkutaiteen historia, kuvio-oppi ja -analyysi, urkumusiikin esittämiskäytännöt, tulkintatyylit sekä urkuseminaari. Näitä on sittemmin karsittu ja yhdistelty, mielestäni vähän liikaakin.

Kolmas tavoitteeni oli edetä tyyliurkukysymyksissä niin, että kukaan musiikin tyyliä opiskeltaisiin sille sopivalla soittimella. Pienen urkutoimikuntamme täytyi käyttää paljon aikaa hakemusten ja pitkän aikavälin suunnitelmien tekemiseen, lobbaukseen ja kokouksiin. Sattui olemaan taloudellisesti hyviä vuosia, tuuria ja urkutaiteeseen myötmielisesti suhtautuvia henkilöitä Sibelius-Akatemian hallinnossa, joten soitinhankinnat menivät mielestäni aika mukavasti läpi.

Musiikkitalon Organo-sali kolmine urkuineen todistavat tästä. Palataan vielä hetkeksi opetustyöhösi: miten pedagogiikkasi on muuttunut vuosien varrella?

Ennen lähdin liikkeelle periaatteista, mutta nykyään yritän huomioida enemmän opiskelijan yksilölliset lähtökohdat. Toki samoja asioita käydään yhä läpi, mutta aina soveltaen kuhunkin ihmiseen. Ehkä tässä on tapahtunut myös jonkinlaista pehmentymistä; en jaksa enää niuhottaa. Olenkin miettinyt, mikä urkujensoiton opetuksessa on lopulta kaikkein tärkeintä. Se kiteytyi minulle vastikään yhden oppilaan C-tutkinnossa. Sen sijaan, että olen aina ajatellut tärkeintä olevan sen, mitä opetan, oppilas sanoikin tutkinnon jälkeen, ”kiitos, että olet uskonut minuun”. Tajusin silloin, että tämä onkin se kaikkein tärkein asia. Yritän ottaa oppilaani hyvin vakavasti, suhtautua niin, että jokaisella heistä on edellytykset kehittyä, kunhan vain ovat valmiita panostamaan asiaan. On kannustettava jokaisesta pienestä edistysaskeleesta ja kritisoidava vähemmän. Negatiiviset asiat voi mainita, mutta ne täytyy ohittaa. Niiden sijaan on keskityttävä positiiviseen palautteeseen. Lisäksi on pidettävä mielessä, että esittävissä taiteissa harjaantuminen tapahtuu juuri esiintymisten kautta. Opiskelijoiltamme edellytetään aivan liian vähän esiintymisiä. Minulle oli tärkeää, kun Musiikkitalo valmistui, että matineatoiminta nivoutuisi opiskeluun saumattomasti.

Mihin oma taiteellinen työsi on painottunut?

Yhtäältä se on painottunut barokin ja romantiikan ajan saksalaiseen musiikkiin, jonka harmonisuus ja kauneus vetoaa minuun. Toisaalta olen esittänyt myös uutta musiikkia, esimerkiksi Messiaenin, Gubaidulinan, Linjaman ja Scottin sävellyksiä, joiden ilmaisu on aika rajuakin.

Olen ollut erityisen kiinnostunut 1600–1800-lukujen alkuperäisistä soittimista ja saanut konsertoida mm. useilla Silbermann-, Trost-, Schnitger-, Müller- ja Bätz-uruilla Saksassa, Alankomaissa ja Sveitsissä. Olen myös esittänyt barokin ajan kamarimusiikkia etenkin huilisti Jari S. Puhakan kanssa Japanissa, Hollannissa ja Saksassa.

Olet tehnyt myös poikkitaiteellisia projekteja mm. tanssijoiden kanssa. Miten ne ovat syntyneet?

Yleensä aika sattumalta. Projektimme tanssiteatteri Raatikon kanssa oli alun perin Håkan Wikmanin tilaus Vantaan barokkiviikolle. Konsertti uusittiin sitten toistakymmentä kertaa ympäri Suomea. Oli avartavaa nähdä, miten ihan toisen alan taiteilija kokee esimerkiksi barokkimusiikin. Tanssijat osasivat siirtää hienosti esimerkiksi Bachin g-molli-fantasian jännitteet ja tauot liikekielelle.

Ismo-Pekka Heikinheimon kanssa projekti syntyi aivan toisin päin. Sen lähtökohtana oli prosessi. Esityksen motto oli, että kaikki on kuten ennen, mutta mikään ei ole kuten ennen. Se alkaa ja päättyy hieman gregoriaaniseen tapaan. Välissä on mieletön myllerrys. Teos symboloi ihmistä, joka kokee myllerrysten ja palaa itsekseen takaisin, mutta ei enää samanlaisena vaan muuttuneena. Tällaisia kokemuksia eri alojen taiteilijat saattavat ilmaista hyvin eri tavoin. Mielenkiintoinen projekti oli myös Bachin *Kunst der Fugen* esittäminen Vapaa aika -breaktanssi-ryhmän ja tekstinlukija Torsti Heleniuksen kanssa. Hänen kanssaan olen myös pitänyt useita konsertteja, joissa erilaisia tekstejä on yhdistetty musiikkiin.

Toimin Janakkalan barokkikesän taiteellisen johtoryhmän vetäjänä noin kymmenen vuoden ajan. Siihen kuuluivat lisäksi Kati

Hämäläinen, Päivi Järviö, Jari Puhakka, Pekka Suikkanen ja Mats Hildén. Pidimme erityisen tärkeänä, että musiikki kytketään syntyäikansa aate- ja taidehistorialliseen kontekstiin. Hannu Taanilan juonnot olivat tässä suhteessa erityisen arvokkaita.

Olit vuosina 1997–2001 myös Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin osaston johtaja. Tuolloin kehitit työyhteisöä.

Suoritin yliopistojen taidepedagogiikan opintokokonaisuutta juuri samaan aikaan. Siellä puhuttiin paljon työyhteisöstä, joka sopi teemana hyvin meidän osastollemme. Taidepedagogiikan kouluttajana oli mm. silloisen Taideteollisen korkeakoulun professori Inkeri Sava. Pyysin häntä ensin antamaan työnohjausta johtoryhmällemme, ja seuraavaksi työskentely laajennettiin koskemaan koko työyhteisöä. Oli terveellistä kaivaa esiin sen piileviä ongelmia. Muistan lämmöllä tuolloista osaston johtotiimiä, johon kuului lisäksi amanuenssi Aino Saastamoinen ja varajohtaja Kari Jussila.

Muistaakseni aloitin ensimmäisenä akatemialla opettajafoorumit, joissa käsiteltiin jotakin teemaa, kuten opetussuunnitelmaa tai kanttorin uudistuvaa työnkuvaa. Keskusteluissa sivuttiin samalla henkilökohtaisia näkemyksiä, jolloin myös ristiriidat tulivat hyvin esiin. Taidepedagogiikan koulutuksen keskeisenä asiana oli juuri ristiriitojen käsittely. Mitään ei pidä lakaista maton alle, vaan kaikki ongelmat täytyy käsitellä. Koulutuksen kestäessä pari vuotta, ryhmän jäsenet tulivat hyvin tutuiksi ja koulutuksen antia oli helppo soveltaa meillä käytäntöön. Joskus ajattelen, ettei sitä yhtenäisyyden ja keskustelun tasa-arvoisuuden perintöä haaskattaisi, joka tuolloin saavutettiin.

Mitä mieltä olet kirkkomusiikkikoulutuksen viimeaikaisesta kehityksestä?

Kirkkomusiikillinen koulutus on urkujensoittoa, laulua, kuoronjohtoa ja myös liturgista musiikkia. Eri aineiden painoarvot ovat kuitenkin muuttuneet ja kirkkomusiikin käsite on laajentunut. Liturginen musiikki nähdään nykyään eri osa-alueita yhdistävänä kokonaisuutena. Tämä on heijastunut myös jatkokoulutukseen ja uusiin opetustoimiin.

Nykyään keskitytään enemmän kokonaisuuteen kuin yksittäisiin sektoreihin, mikä ei mielestäni ole aivan ongelmatonta. Pelkään, että urkutaide jää tämän kehityksen jalkoihin. Ajattelen, että urkuaineiden opetuksessa on kaksi puolta, jotka molemmat pitää huomioida tasapuolisesti: yhtäältä objektiivinen tai yhteisöllinen puoli, johon liturginen musiikki sisältyy, toisaalta subjektiivinen, yksilöön kohdistuva puoli, jossa ei ole samaa yhteisöllisyyttä. Mielestäni koulutuksessa ei saa unohtaa subjektiivista, ilmaisullista ja taiteellista puolta. Huoleni on, että kirkkomusiikki koettaisiin pelkästään sellaiseksi, jota tehdään yhdessä. Tilannetta ei ainakaan auta se, että kehitetään vain toista puolta, vaan on kehitettävä molempia puolia tasapainoisesti. Pelkään, että tulevaisuuden kanttorit kyllä osaavat soittaa virret, hoitaa kasuaalitoimitukset ja pitää kuorot, mutta mikä on heidän taiteellinen näkemyksensä ja kykynsä kehittää taiteenalaansa? Jokaisella tulisi olla myös pitkälle viety erityisosaamisensa jollakin kirkkomusiikin osa-alueella.

Työyhteisöämme haluan kiittää ja kehua. Työskentely on joustavaa ja erilaiset näkemykset täydentävät toisiaan. Tyylikysymyksistä ei kiistellä. Kunnioitan syvästi jokaista kollegaani.

Miten näet solistisen urkurikoulutuksen tulevaisuuden?

Pidän tärkeänä, että A-tutkintoon saakka opiskellaan urkumusiikin eri tyylejä laajalla rintamalla, mutta sen jälkeen voi erikoistua mihin vain. Kyllä A-tutkintoja pitäisi voida tehdä nykyistä enemmän. Jos koko ajan lyhennetään opiskeluaikoja ja painotetaan tiukasti, että vain parhaat pääsevät tekemään A-tutkintoa, menetetään monta potentiaalista hyvää urkuria. Koulutuksessa on oltava sijaa myös taiteelliselle kypsymiselle.

Sibelius-Akatemian taiteellinen tohtorikoulutus on kansainvälisesti katsoen ainutlaatuinen. Mikä sen merkitys on urkumusiikin alalla?

Opiskelija voi tehdä oikein hyvän A-tutkinnon, mutta joskus kaikki loppaakaan siihen. A-tutkinrossa kun kaikki vielä tehdään kovin holhosti. Mutta jos opiskelija sitookin itsensä vielä viideksi vuodeksi itsenäi-

seen työhön, siitä tulee elämäntapa. Minusta taiteellinen jatkokoulutus on synnyttänyt monille musiikin aloille merkittävää asiantuntemusta, jota ei voida hankkia tieteellisellä tutkimuksella yksinomaan. Jatkotutkinnot ovat laajentaneet urkumusiikin eri osa-alueiden tuntemusta ja tuottaneet myös aivan uutta ohjelmistoa.

Mikä on suomalaisen urkutaiteen tulevaisuus?

Suomalainen urkutaide on laajentunut ja monipuolistunut nuoremman ikäpolven ansiosta. Meillä on laaja-alainen nuorten urkureiden joukko, joka on myös kansainvälisesti verkostoitunut. Se, mistä olen huolissani, on minkälaisiksi olosuhteen muuttuvat. Millaiset ovat resurssit tulevaisuudessa, onko soitinten ylläpitämiseen varaa, saavatko urkurit työstään palkkaa?

Mistä saadaan yleisö? Tämä tuntuu olevan ikuinen kysymys. Miten urkutaide myydään ja levitetään? Enzo kirjoitti joskus provosoivasti, että Suomessa on aivan liikaa urkukonsertteja. Sarjoja pyörii siellä sun täällä ja yleisöä on vain kourallinen. Jospa saataisiin markkinoitua asioita yhdessä näyttävästi ja komeasti.

Mitä teet työsi vastapainona?

Liikuntaa pitäisi harrastaa enemmän! Pieni mökki Helsingin Kivinokassa on herättänyt sisäisen puutarhurin minussa. Myöhäisromanttinen orkesterimusiikki ja ooppera, esimerkiksi Strauss ja Wagner, ovat lähellä sydäntäni. Taide ja tiede kaikissa muodoissaan kiinnostavat minua. Seuraan myös politiikkaa mielelläni, vaikka en siihen haluakaan osallistua. Yritän näin varmaan löytää järjestystä maailmasta ja taiteesta. Samalla tavalla yritän luoda järjestystä musiikkiin ja ymmärtää sitä paremmin.

Opettajana professori Olli Porthan

OLLI PYYLAMPI

Minulla on miellyttävä tehtävä kirjoittaa Ollin juhlakirjaan hänen opetuksensa liittyviä kokemuksia ja muistoja, joita on pitkän yhteistyömme ajalta valtavasti. Olli opetti minua lähes keskeytyksettä yli kymmenen vuoden ajan – peruskurssitason Urkujensoitto 1 -tutkinnosta aina A-tutkintoon saakka. Kokoan tähän artikkeliin asioita, jotka mielestäni parhaiten kuvaavat Ollin opetustapoja sekä häntä opettajana.

Mennessäni tapaamaan Ollia ensimmäistä kertaa olin yllättynyt. Odotin tapaavani varttuneen ja virallisen professorin, mutta vastassa T-talolla olikin rennosti pukeutunut, välittömältä vaikuttava alle nelikymppinen mies, jonka seurassa alkujännitys hävisi nopeasti. Jatkossa tapasin Ollia eniten R-talon urkusalissa, sillä siellä hän opetti paljon. Pienehkössä salissa olivat käytössä vuonna 1994 valmistuneet barokkityyliset Verschueren-urut ja myöhemmin lisäksi aidot italialaiset barokkiurut. Molemmat soittimet sijaitsevat nykyään Musiikkitalon Organo-salissa. Olli piti urkutunteja usein myös Helsingin kirkkoissa, jotta oppilaat saivat kokemuksia erilaisilla uruilla ja eri akustiikoissa soittamisesta ja jotta käsiteltävänä olevalle musiikille olisi käytettävissä mahdollisimman tyylinmukaiset urut. Kirkkotunteja pidettiin minun aikanani erityisesti Kallion kirkossa ja Vanhassa kirkossa. Opintojeni loppuvaiheessa Olli opetti myös Johanneksenkirkossa ja Paavalinkirkossa, kun niiden urkurestaurointiprojektit olivat valmistuneet.

Sibelius-Akatemian urkuopintoihin kuuluu kaikilla tutkintotasoilla viikoittainen 45 minuutin mittainen henkilökohtainen tunti. Ollin oppilailla opintoja täydensivät urkuluokan yhteiset, säännölliset ryhmätun-

nit, jotka eivät vielä opiskeluaikanani olleet urkuopetuksessa muuten yleisiä. Henkilökohtaiset tunnit olivat Ollin tapauksessa yleensä 60 minuutin mittaisia, ja kurssitutkintojen lähestyessä ylimääräisten tuntien määrästä ei pidetty kirjaa. Muistan odottaneeni useita kertoja tunnin alkua kolkutellen turhaan urkusalin lukittua, hyvin äänieristettyä ovea, kun edellisen opiskelijan tunti venyi opettajan ja oppilaan innostuessa.

Ollin tunneilla käsittelemämme ohjelmisto oli enimmäkseen oma-valintaista. Sain soittaa sellaisia tutkintotasooni sopivia kappaleita, jotka minua kiinnostivat. Olli piti tietysti huolta, että tarvittavat musiikkityylit ja erityyppiset sävellykset tulivat riittävästi edustetuiksi ohjelmistoon. Käytössä oli aluksi myös Ollin opettajan, Jacques van Oortmerssenin, laatima harjoituskirja *A Guide to Duo and Trio Playing*. Soitin jokaisen tunnin alussa siitä yhden tai kaksi harjoitusta, joiden avulla tutustuin niin kutsuttuun *non legato* -soittotapaan. Harjoituksista oppi siihen sopivia sormi- ja jalkiojärjestyksiä sekä stemmojen välistä koordinaatiota. Näitä käytäntöjä siirrettiin käsiteltävänä olevan barokkimusiikin soittamiseen.

Olin opiskellut urkujensoiton alkeita aiemmin, ja Ollin tunneilla aloitimmekin suoraan Johann Sebastian Bachin *Orgelbüchlein*-koraaleilla. Varhaisin tarkka muistoni urkutunneilta on eräältä syyslukukauden 1995 tunnilta, jolla soitin *Vater unser im Himmelreich* -koraalia. Tutustuimme ensimmäiseksi sävellyksen pohjana oleviin retorisiin kuvioihin sekä niiden toteuttamiseen soitossa, mikä oli minulle täysin tuntematon maailma. Sillä hetkellä innostuin urkujensoitosta aivan uudella tavalla. Tällainen analyyttinen lähestymistapa musiikkiin oli urkutunneilla jatkuvasti läsnä. Opin, millaisista pienistä ja suuremmista elementeistä sävellykset koostuvat ja miten niitä tulisi soittajana ottaa huomioon. Olli opettaa myös olemaan tarkkana niistä asioista, joita nuotista ei löydy vaikkapa yleiseen esittämistapaan verrattuna. Onko esimerkiksi traditio luonut yleisesti käytettyjä tulkintatapoja, joista säveltäjä ei kuitenkaan anna nuoteissa mitään vihjeitä?

Ollin opetuksesta onkin jäänyt mieleen historiantuntemus niin musiikin, soittamisen kuin urkujenkin osalta. Opetuksen taustalla ovat historialliset lähteet, niistä tehdyt tutkimukset sekä Ollin kokemukset historiallisista uruista. Näistä kaikista keskusteltiin usein urkutun-

neilla. Esimerkiksi oikean tempon ja iskutuksen löytäminen kappaleeseen oli toistuvasti esillä, erityisesti barokin ajan musiikissa. Olli jaksoi kärsivällisesti opettaa jokaisen sävellyksen kohdalla, miten soittajan tulee löytää tempo tyylistä ja nuottikuvasta käsin. Tämän jälkeen harjoiteltiin riittävän harvan iskutuksen ja siihen sopivan artikulaation toteuttamista. Usein toistettu harjoitus oli soittaa kappaletta siten, että jokaisen iskun kohdalla tehdään pysähdys, jonka aikana nojataan hieman koskettimiin, rentoutetaan raajat ja jatketaan taas tempossa seuraavalle iskualalle. Sitten tuli soittaa uudelleen ilman pysähtymisiä mutta samaa tuntumaa hakien. Koin hyödyllisenä myös Ollin tavan johdattaa soittamista kapellimestarin tavoin, jolloin iskutus, luonteva fraseeraus ja yksityiskohtien agoginen esittäminen sujuivat lähes itsestään.

Ollilla on tapana ratkaista monet musiikilliset soitto-ongelmat keskittymällä tekniseen toteutukseen. Esimerkiksi hankalat rytmit on helpompi toteuttaa, kun ensin löytyy oikea tekninen tapa soittamiseen. Tavoitteena on aina ergonominen ja ekonominen soitto tapa, jossa soittaja asettelee hallitusti käsiä ja jalkoja oikeille koskettimille paiskomisen sijaan. Muistan opintojen ajalta monet kerrat, jolloin minun piti harjoituksen vuoksi soittaa Verschueren-urkuja ilman äänikertoja. Uruissa on nimittäin koneisto, jota ei ole liiemmälti vaimennettu huovituksin. Siksi koneisto pitää kovaa ääntä, jos sitä käsittelee liian kovakouraisesti tai suurin liikkein. Olli on valtavan tarkka myös siitä, että urkujen koskettimet nousevat soittaessa hallitusti ylös, jotta äänet sammuvat kauniisti ja oikeaan aikaan. Kaikella tällä on suuri vaikutus siihen, kuinka hyvin urut soivat. Parasta mahdollista sointia haettiin varsinkin perusteellisesti – jokaisen soittimen kohdalla erikseen.

Rekisteröintitaidon osalta on Ollin mielestä olennaista tuntea historiallisia käytäntöjä, ja hän kertoi paljon eri aikakausien urkujen ominaisuuksista. Näitä tietoja sovellettiin käytössämme oleviin urkuihin. En muista, että Olli olisi koskaan päättänyt rekisteröintiä oppilaan puolesta, vaan tämän tuli vaihtoehtoja ja perusteita kuultuaan suunnitella itse mieleisensä rekisteröinnit. Sama koski myös romanttista ja modernia musiikkia, joissa rekisteröintivaihtoksia saattaa olla paljonkin. Yrityksen ja erehdyksen kautta tämäkin taito harjaantui. Rekisteröimistä oppi myös silloin, kun Olli pyysi oppilaitaan avustajiksi

konsertteihinsa eri kirkkoihin. Joskus istuin hänen kanssaan kirkossa tuntikausia viilaamassa sointeja esimerkiksi Kotkan kirkon aivan uusia uruilla ja Turun tuomiokirkon pääuruilla.

Alussa mainitsemani ryhmätunnit ovat Ollin opetuksessa ja urku-
luokan toiminnassa keskeisiä. Omana opiskeluaikani niitä järjestettiin vähintään kerran kuukaudessa, mutta usein jopa viikoittain. Tuolloin ryhmätunnit olivat pääasiassa esiintymisharjoituksia, mutta myös muita aiheita, kuten tulkintatraditioihin perehtymistä, oli joskus esillä.

Esiintymisharjoituksissa Ollille tyypillinen käytäntö oli jakaa opiskelijat etukäteen ryhmiin, jotka vuorollaan pitivät pienen konsertin ryhmätunnilla tai järjestivät itse julkisen konsertin valitsemassaan kirkossa. Sen jälkeen luokan muut opiskelijat antoivat soitosta ja esiintymiskäyttäytymisestä palautetta. Jokaisen tuli sanoa jotain, ja Olli itse kommentoi esityksiä suhteellisen vähäsanaisesti. Tilanne oli erityisen jännittävää uudelle opiskelijalle, joka ei pelkästään joutunut esiintymään edistyneempien opiskelijoiden kuullen vaan joutui myös antamaan heille palautetta. Vähitellen jokainen tulokas oppi kiinnittämään huomiota toisten soiton yksityiskohtiin ja antamaan kehuja tai parannusehdotuksia. Tästä työskentelystä on myöhemmin ollut paljon etua omassa opetustyössäni.

Urkusalissa pidetyillä ryhmätunneilla oli käytössä videokamera, jolla kuvattiin soittajat sivulta päin. Kunkin soittajan osuus katsottiin uudelleen ennen arviontihaketta. Näin oppilaan oli mahdollista nähdä myös omaa soittoaan sekä tarkkailla soittoasennon mahdollisia virheitä ja tapaansa käsitellä soitinta.

Ollille on hyvin tärkeää, että opiskelijatkin pääsevät näkemään, kuulemaan ja kokeilemaan aitoja historiallisia urkuja. Teimmekin hänen kanssaan monia urkuretkiä ulkomailla ja kotimaassa. Ollin oman urkuluokan kesken tehdyt retket liittyivät usein hänen konserttimatkoihinsa, jotka suuntautuivat merkittävälle urkuseudulle. Ensimmäinen urkuretkeni tehtiin Tukholman suomalaiseen kirkkoon, ja myöhemmin tutustuimme muun muassa moniin Silbermann- ja Trost-urkuihin Dresdenin seudulla. Matkustimme myös ilman Ollin konserttivelvoitteita ihastelemaan Tallinnan pääkirkkojen sekä Länsi-Uudenmaan historiallisia urkuja. Olli oli aktiivinen alullepanija myös

isommalla opiskelijajoukolla toteutetuille urkuretkille Amsterdamin ja Hampurin seuduille.

Matkoilla ei aina ollut kysymys Ollin omasta opetuksesta, vaan saimme tutustua urkuihin myös itsenäisesti. Toisinaan paikallinen opettaja piti meille mestarikurssia. Matkat ovat jääneet minulle mieleen erityisen suurenmoisena osana Ollin pedagogiikkaa. Oli hienoa päästä havaitsemaan käytännössä, miltä urkumusiikki ja rekisteröinnit kuulostavat, kun soitetaan oikeilla aikakauden soittimilla. Samalla uruista oppi tulkintaan ja soittotekniikkaan liittyviä asioita esimerkiksi totuttua raskaamman soittotuntuman myötä. Urkuretkillä me oppilaat olimme myös tuntemaan Ollia paremmin, eikä hän vetäytynyt iltaisin kaan parempaan seuraan vaan vietti aikaa kanssamme. Nauroimme usein ruoan ja juoman ääressä eri urkuretkien sattumuksille, ja Olli kertoili vastaavia kokemuksia omilta opiskelua ajoiltaan ja konsertti-matkoiltaan.

Ensivaikutelmani Ollista osoittautui oikeaksi, sillä kaikkalainen virallisuus loistaa poissaolollaan Ollin tunneilla ja niiden ulkopuolella. Hän ei korota sen paremmin ääntään kuin omaa auktoriteettiase-maansaakaan, vaikka vaatiikin oppilailtaan paljon tuloksia. Hän myös kannustaa hakeutumaan mestarikursseille sekä vaihto- ja jatko-opin-toihin ulkomaille eikä vaikuta lainkaan pelkäävän toisten opettajien ohjaavan opiskelijaa väärille soittotavoille. Mielestäni Ollia luonnehtii hyvin myös se, miten opiskelijan edistyessä vaatimukset ja valmiit oh-jeet muuttuvat yhä enemmän kysymyksiksi ja keskustelunavauksiksi. On itse otettava vastuuta tulkinnoista ja tehtävä päätöksiä. Vähitellen siirrytään siis perinteisestä opettaja–oppilassuhteesta kohti kollegojen välistä keskustelua musiikista. Tämä on valtavan arvokasta.

URKUTAITEEN HISTORIAA JA NYKYPÄIVÄÄ/
THE ART OF THE ORGAN PAST AND PRESENT

Was ist eine Bach-Orgel?

Gedanken zu einem fiktiven Begriff

FELIX FRIEDRICH

I

Zu den oft kommentierten und zumeist einseitig reflektierten Themenkomplexen innerhalb der Bachforschung und der Organologie gehört der Begriff der Bach-Orgel. Ein Bündel von Fragen aber auch eine große Anzahl von Legenden kreisen dabei permanent um diverse Problemfelder. Ausgehend von der Überlegung Hans Löfflers (1927, 122–132) fand diese Thematik in einigen Publikationen (Frotscher 1935, 107; David 1951; Friedrich 1998, 130–135; Schrammek 2000, 56–61; Wolff und Zepf 2006) eine weitere Vertiefung. Die zentralen Fragen, die nach wie vor gestellt werden, lauten: Gibt es die Bach-Orgel? Was ist eine Bach-Orgel? Was sind die Charakteristika eines derartigen Instrumentes? Welche Kriterien erheben eine Orgel zum Bach-Instrument? Ist es überhaupt sinnvoll, nach einer sogenannten Bach-Orgel zu fragen und zu suchen?

Die folgende Kategorisierung versucht, eine Antwort auf die Frage zu finden, was eine Bach-Orgel kennzeichnet:

1. eine Orgel, an der Johann Sebastian Bach als Organist angestellt war
2. eine Orgel, die Bach besuchte, besichtigte, bespielte oder begutachtete
3. eine Orgel, deren Konzeption, Bau oder Umbau von Bach maßgeblich beeinflusst wurde
4. eine Orgel, die durch ihre klangliche Konzeption besonders gut für die Wiedergabe der Orgelwerke Bachs geeignet erscheint.

Der letztgenannte Punkt ist meines Erachtens der problematischste, da er der Subjektivität großen Spielraum einräumt. Es ist hier sicherlich nicht der rechte Platz, die Diskussion um die Bach-Orgel, die in der einschlägigen Literatur schon oft und mit unterschiedlichsten Ansichten geführt wurde, neu zu entfachen. In Verbindung mit dem Thema des vorliegenden Beitrages ist es trotzdem sinnvoll, einige Gedanken zu dieser komplexen Thematik darzulegen.

Die wohl wichtigste Feststellung ist, dass es die Bach-Orgel als historische Gattung nie gegeben hat. Sie ist im Wesentlichen eine Kreation der Bach-rezeption und Orgelforschung des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts und geht im Prinzip auf André Pirro (1895) und Albert Schweitzer (1906b) sowie auf die „elsässische Orgelreform“ zurück. Ihre Definition war zu dieser Zeit ambivalent und damit auch unterschiedlichen persönlichen Ansichten und subjektiven Meinungen unterworfen.

Wenn Johann Nikolaus Forkel im Nekrolog auf Bachs Tod berichtete, dass Bach stets vergeblich von einer großen und schönen Orgel geträumt habe, dann disqualifizierte er im Prinzip alle Instrumente, die der große Organist von Dienst wegen unter seinen Fingern hatte. Damit stellte er die Kategorie 1 hinsichtlich ihrer qualitativen Parameter grundsätzlich in Frage. Während diese Kategorie 1 sehr klar fixiert ist, lässt die Nr. 2 bereits einigen Spielraum für unterschiedliche Ansichten und Deutungen. Die Kategorie lässt sich außerdem mit dem Jahr 1717 eingrenzen, da Bach mit seinem Weggang von Weimar bis zu seinem Tode keine Organistenstelle mehr bekleidete.

Andererseits kann man beispielsweise mit gutem Recht behaupten, dass die Orgel in der Georgenkirche zu Eisenach eine typische Bach-Orgel ist, da dort Mitglieder der Bachfamilie ohne Unterbrechung über 132 Jahre hinweg als Organisten tätig waren (Oefner 1984, 3). Innerhalb dieser recht ansehnlichen Zeitspanne wurde die große Hauptorgel mehrfach verändert, so dass man es nicht immer mit dem gleichen Instrument zu tun hat. Insofern spürt man hier schon recht augenscheinlich, wie schwierig sich der Umgang mit dem Begriff der Bach-Orgel gestaltet. Für Johann Sebastian Bach dürfte übrigens die Begegnung mit der Sterzing-Orgel ein Schlüsselerlebnis gewesen sein. Er erlebte den Bau dieses Werkes

als sehr junger Mensch. Winfried Schrammek (1983, 6–7) schildert diese Begegnung recht anschaulich:

Unter ragenden Gerüsten, dieses allein verlockend zum Klettern, Teile des hochstrebenden Gehäuses, innen schwer aufliegend die Windladen, überlegt konstruiert und empfindlich bei Berührung die Trakturen, hinten die mächtigen Bälge, und dann natürlich die Pfeifen, vielleicht schon in sinnvoller Anordnung auf den Fußboden gelegt, vielleicht noch zum Löten zu beobachten oder beim Versuch, sie erstmals zum Klingen zu bringen...

Zur Kategorie 3 liegen uns einige interessante Dokumente vor, zum Teil direkt aus der Feder von Johann Sebastian Bach, die in verschiedenen Details sehr aufschlussreich sind. Dazu gehört vor allem das Gutachten zur Orgel in Divi Blasii zu Mülhausen. Es ist aber gefährlich, aus diesen Dokumenten eine Verallgemeinerung abzuleiten, wie es leider sehr häufig geschieht. Jedes dieser Gutachten bezieht sich auf eine bestimmte Orgel und einem fixierten zeitlichen und lokalen Zustand.

Von diesen vier Kategorien lässt die letztgenannte den größten Freiraum zu unterschiedlichen Deutungen und Interpretation, aber auch zu Spekulationen. Für sie kann ohne große Überlegungen sowohl eine Orgel von Gottfried Silbermann als auch die Schuke-Orgel aus dem Jahre 1950 in Divi Blasii zu Mühlhausen, gebaut nach den überlieferten Anweisung von Bach, oder die 1960 entstandene und bis 1999 dort befindliche Schuke-Orgel in der Thomaskirche zu Leipzig oder gar die neue Woehl-Orgel am gleichen Ort in Anspruch genommen werden (um zwei absolut konträre Positionen zu markieren). An diesen Beispielen kann man ermessen, wie jede Epoche im 20. Jahrhundert diesen Begriff für sich entdeckte und nutzbar machte und wie dehnbar die Aussage sein kann. So wäre es sicherlich angebracht, die neue Orgel in der Thomaskirche zu Leipzig besser als die Woehl-Orgel zu bezeichnen. Der Begriff der Bach-Orgel ist in diesem Falle höchst zweideutig: Geht deren Disposition auf Johann Christoph oder Johann Sebastian Bach zurück?

Aber auch die Dokumente der Gruppe 3 zeigen ein indifferentes Bild, wie wir noch sehen werden. Mit dem Begriff der Bach-Orgel

wird natürlich einer gewissen Legendenbildung Vorschub geleistet, indem man z. B. Bach unterstellt, dass er diejenigen Orgeln, die nicht in diese Aufstellung fallen oder die in den entsprechenden Gutachten und Berichten mit keinerlei Werturteilen von ihm bedacht wurden, kaum oder gar nicht schätzte. Und ein weiterer Gedanke kommt hinzu. Mit der so genannten Bach-Orgel versucht man, eine bestimmte Orgelkonzeption als das Ideal aller Dinge Bach zu unterstellen, indem man glaubhaft machen will, dass dieses Instrument in seiner Konzeption auf Bach zurückgeht und dass sich nur auf diesem Instrument das Bach'sche Orgelschaffen authentisch darstellen lässt. Diese Argumentation ist nicht nur unwissenschaftlich, sondern in hohem Maße gefährlich und irreführend. Sie drängt unabhängig von der Qualität generell alle Instrumente, die nicht als Bach-Orgeln gelten, mit dem Makel des Unvollkommenen, des Ungeeigneten ins Abseits. Das ist umso bedauerlicher, da sich unter diesen Instrumenten durchaus hervorragende Orgeln des 18. Jahrhunderts befinden können, die jedoch nicht in das Raster der sogenannten Bach-Orgel passen. Der Name des Orgelbauers spielt dabei zunächst keine Rolle.

Die Stilistik der Bach'schen Orgelwerke zeigt über die Jahrzehnte seines Lebens hinweg einen deutlichen Wandel. Es liegen Welten zwischen den frühen Choralbearbeitungen und den Leipziger Chorälen oder den *Canonischen Veränderungen*. Insofern ist es auch in dieser Hinsicht unzulässig, einen bestimmten Orgeltypus als das Bach-Instrument zu bezeichnen. Für die frühen, zum Teil unter norddeutschen Einfluss komponierten, Stücke kommt ein ganz anderer Orgeltypus in Frage, als für die späten und reifen Werke der Leipziger Zeit.

Die Geschichte zeigt, wie wandlungsfähig und zugleich dehnbar der Begriff von der Bach-Orgel über die Zeitläufe hinweg gewesen ist und wie unterschiedlich man diesen Terminus interpretierte. Albert Schweitzer schrieb zum Beispiel 1906: „Man hat es mir in deutschen Organistenkreisen verschiedentlich übelgenommen, daß ich in meinem französischen Buch über Bach behauptete, Bach würde das Ideal seiner Orgel eher in dem von Cavaillé-Coll geschaffenen Typus wiederfinden als in unseren Instrumenten“ (Schweitzer 1906a, 17). Ist das nicht eine bemerkenswerte Feststellung, Cavaillé-Coll in die Nähe von

Bach zu rücken? Zu dieser Zeit begann ganz allmählich und zögerlich das Bewusstsein zu reifen, um welchen hochkarätigen Schatz es sich bei den erhaltenen Orgeln des 18. Jahrhunderts handelt. Insofern muss man allerdings Schweitzers Aussage relativieren. Als man 1950 im Rahmen der Planung der neuen Orgel in Divi Blasii zu Mühlhausen Albert Schweitzer um seinen Rat bat, dann konnte man ein in verschiedenen Aspekten gewandeltes ästhetisches Bild von der Bach-Orgel des großen Humanisten und Arzt antreffen. Die Disposition des zu erbauenden Werkes sollte bis auf kleine Modifikationen den Bach'schen Intentionen entsprechen. Lediglich hinsichtlich der Traktur verfuhr Schweitzer in seiner Konzeption recht großzügig, indem er für den Barkerhebel votierte, der nun überhaupt nichts mit Bach zu tun hat. Diese Abtrennung des technischen Apparates einer Orgel von ihrer klanglichen Aussage ist typisch für die Orgelästhetik dieser Zeit. So schrieb Gotthold Frotscher (1935, 107–121): „Die Frage nach der klanglichen Gestalt der ‚Bach-Orgel‘ – nur diese soll uns hier beschäftigen, nicht ihre technische Form – ist in den verschiedenen Perioden der Bach-Auffassung und -Aufführungspraxis von den verschiedensten Seiten aus in Angriff genommen [...] worden“.

Ein ähnliches dubioses Beispiel stellt die Steinmeyer-Orgel mit pneumatischer Ton- und Registertraktur dar, die 1913 in der Neuen Kirche zu Arnstadt unter Verwendung von lediglich sieben Registern aus der alten Wender-Orgel erstellt worden war. Man zierte den Orgelprospekt mit einem Bachporträt und war sich sicher, damit eine echte Bach-Orgel geschaffen zu haben. Aus der Sicht unseres Denkmal- und Geschichtswissens und bewusstseins war das eine fatale Fehlinterpretation, da die Steinmeyer-Orgel vor allem für die Orgelmusik des späten 19. Jahrhunderts geeignet ist. Den gleichen kritischen Bewertungsmaßstab sollte man an die in Arnstadt in den letzten Jahren rekonstruierte Wender-Orgel legen. Ist dieses Werk tatsächlich eine Bach-Orgel? Reichen einige wenige erhaltene Register und die Kopie des im Arnstädter Stadtmuseum ausgestellten originalen Spielschranks aus, um damit von einer neu entstandenen Bach-Orgel zu sprechen?

II

Um diesen angerissenen Problemkreis zu verdeutlichen, ist es recht praktikabel, nochmals die Orgeln der eingangs genannten Kategorien 2 und 3 in Gedanken vorüberziehen zu lassen. Es steht außer Frage, dass Bach sich in seinem Leben trotz einer recht überschaubaren Reisetätigkeit in den besten Orgeln der mitteldeutschen und norddeutschen Orgellandschaft auskannte? Ohne Zweifel erhielt er als Knabe und als junger Mann von einer Persönlichkeit mit hohem Fachwissen auf dem Gebiete des Orgelbaus die entscheidenden Kenntnisse vermittelt. Das war sein Onkel Johann Christoph Bach, dessen Name vor allem mit dem Bau der Eisenacher Georgen-Orgel in die Annalen der Orgelgeschichte einging. Beim intensiven Studium der Archivalien von diesem Orgelprojekt, vor allem des Dispositionsentwurfes und des sogenannten Verbesserungsstückes aus der Feder von Johann Christoph Bach vom 30. Oktober 1679, spürt man die Kompetenz dieses Mannes auf orgelbaulichem Gebiet. Johann Christoph Bach schwebte ein großes und gravitäisches, ein vielseitig einsetzbares und klangprächtiges Werk für seine Kirche vor. Es steht außer Frage, dass der junge Johann Sebastian von einem derartig versierten Manne alle markanten Detailkenntnisse vermittelt bekam. Das späterhin vom Bachbiographen Johann Nikolaus Forkel (1802, 28) niedergeschriebene Urteil bestätigt diese Vermutung: „Theils das Amt in welchen Joh. Seb. Bach stand, theils auch überhaupt der große Ruf seiner Kunst und Kunstkenntnisse verursachte, daß er sehr häufig zur Untersuchung neu-erbauter Orgelwerke aufgefordert wurde“. Bereits im Alter von 18 Jahren berief ihn der Rat der Stadt Arnstadt zu einer Orgelprobe, und zwar zur Abnahme des Werkes von Johann Friedrich Wender in der Bonifatiuskirche. Auch das beweist, dass er schon zu diesem frühen Zeitpunkt ein außerordentlich fundiertes Wissen auf diesem Gebiet besaß, so dass man ihm die Examination dieser Orgel anvertrauen konnte.

Bis auf die norddeutschen Orgeln in Hamburg, Lübeck, Lüneburg und Celle konzentrieren sich Bachs Orgelkenntnisse vorrangig auf den sächsisch-thüringischen Raum, wobei Kassel und Potsdam weitere

exponierte topographische Eckpunkte darstellen. Auch in Potsdam traf er auf mitteldeutsche Elemente, denn Joachim Wagner, der Erbauer der Orgel in der Garnisonskirche, war Schüler von Gottfried Silbermann. Das persönliche Kennenlernen prägnanter und stilistisch konträr angelegter Orgeln, beispielsweise in Süddeutschland oder gar in Frankreich, Italien oder Spanien blieb ihm versagt. Allenfalls hatte er aus mündlichen oder schriftlichen Überlieferungen seiner Musiker- und Organisten-Kollegen Kenntnis von dieser gänzlich andersgearteten Orgelwelt erhalten. Damit erfährt der Begriff Bach-Orgel eine weitere Relativierung in der Richtung, dass nur aus einem geographisch eng begrenzten Gebiet einige wenige Orgeln unter Bachs Finger und Füße gerieten. Es ist also keinesfalls ein Makel, wenn eine bedeutende Orgel des 18. Jahrhunderts nicht vom berühmten Johann Sebastian Bach bespielt wurde. Entscheidend für die Einschätzung des Wertes und der Wertigkeit einer Orgel ist in jedem Falle ihre künstlerische Konzeption und ihre Qualität. Will damit sagen: Der Begriff Bach-Orgel besitzt lediglich eine biographische Relation und keinesfalls eine damit verbundene wertmäßige Erhöhung. Aus der Aufstellung über alle von Bach bespielten Orgeln lässt sich zunächst keine klare Vorliebe Bachs für einen bestimmten Orgelbauer oder Orgeltypus herauslesen, da es sich aufgrund der äußeren Lebensumstände Bachs um eine mehr oder weniger zufällige Zusammenfassung von verschiedenartigster Orgeln handelt.

Leider zieht in der Fachliteratur die Zuordnung einer Orgel zu Bach gleichsam eine gewisse Glorifizierung und Idealisierung des jeweiligen Instrumentes nach sich. Gotthold Frotscher (1935, 107) schrieb folgende aufschlussreiche Zeilen: „Denn auch bei der Bach-Orgel handelt es sich nicht um die Frage nach alt oder neu im landläufigen Sinne. So wenig das Werk Bachs alt im Begriff einer abgeschlossenen historischen Tatsache ist, so wenig kann die Bach-Orgel ein Typ sein, sondern vielmehr ein Ideal“. Mit einer derartigen Aussage wird die objektive Beurteilung der Qualitäten einer Orgel von vornherein stark erschwert. Es geht genau genommen nur noch um eine Ideologisierung. Wenn man beispielsweise die Baugeschichte der bereits erwähnten Schuke-Orgel in Divi Blasii in Mühlhausen verfolgt, dann spürt man,

dass es dort nicht nur um die Rekonstruktion der Wender-Orgel, sondern auch um die Erstellung eines Bach-Denkmals ging. Alle an diesem Projekt Beteiligten hatten zwar den Vorsatz, so dicht wie möglich an die vermeintliche Bachsche Orgelbauidee heranzukommen, die jedoch mit dem Entwurf von 1708 äußerst spärlich und auch einseitig umrissen ist. Es sollte eine Bach-Orgel entstehen. Doch bereits Albert Schweitzer, der sich für dieses Projekt sehr engagierte, wich von einer streng durchgeführten Rekonstruktion ab, indem er forderte, auf eine Barkermechanik zurückzugreifen. In Wirklichkeit wurde ohne Frage ein sehr gutes Instrument geschaffen, das unter anderen Vorzeichen überall auch aus Idealorgel des 18. Jahrhunderts stehen könnte. Für die perfekte Rekonstruktion einer Orgel reicht eine überlieferte Disposition bei weitem nicht aus, wenn wichtige Klangparameter wie Mensuren, Intonationsmerkmale, Hinweise zur Stimmungsart usw. fehlen.

Bach lernte auf seinen Reisen stilistisch, klanglich und technisch sehr unterschiedliche Orgeln kennen. Sie stammten aus heterogenen Orgellandschaften. In Norddeutschland traf er auf klanglich stark differenzierte Werke, die die einzelnen Teilbereiche (Hauptwerk, Rückpositiv, Oberwerk, Pedal) deutlich voneinander abgrenzten. Das Schwergewicht dieser Instrumente lag im starken Kontrast zwischen dem klassischen *Organo pleno* und einem ausgebauten Principal-, Flöten- und Zungenchor.

III

Da sich Bachs Hauptwirkungskreis auf Mitteldeutschland beschränkt, ist es an dieser Stelle sinnvoll, einige Details des Orgelbaus dieser Region ins Gedächtnis zu rufen.

Völlig konträr zum norddeutschen stellt sich die Konzeption des mitteldeutschen Orgelbaus zur gleichen Zeit dar, der generell stärker auf das Tutti-Solo-Prinzip zwischen Haupt- und Nebenmanual orientierte. Die Rückpositive, die einen entscheidenden klanglichen Aspekt im norddeutschen Klangbild ausmachen und die in den bedeutenden Kompositionen von Buxtehude, Lübeck, Tunder u. a. Vertretern der norddeutschen Orgelschule integrierender Bestandteil sind, wa-

ren längst einer moderneren Gestaltungsidee geopfert worden. Im Thüringischen Orgelbau trifft man auf weitere sehr bemerkenswerte Details, die sich deutlich von den anderen Orgelbauten in Deutschland unterscheiden und die hier Erwähnung finden sollen. In auffälliger Weise dominieren die Flötenregister von der Acht- bis zur Zwei-Fußtonlage in den vielfältigsten Bauarten: Flaute douce, Flaute traverse, Waldflöte, Blockflöte, Rohrflöte usw. Aber auch die streichenden Register der Acht- und Sechzehn-Fußtonlage sind bei allen Orgelbauern präsent: Viola da Gamba, Geigenprincipal, Salicet, Violonbaß. Besonders die letztgenannte Stimme ist ein Charakteristikum dieser Orgellandschaft. Sie durfte selbst bei kleinen Dorforgeln nicht fehlen und wurde vor allem beim Triospiel benutzt. Zeitgenossen schildern sie als „eine der schönsten Pedalstimmen“ (Wolfram 1815, 209), die leider im 20. Jahrhundert als Ergebnis der sogenannten Orgelbewegung völlig in den Hintergrund gedrängt wurde. Diese gegen die Orgelästhetik des späten 19. Jahrhunderts zielende Richtung empfand den Violonbaß irrtümlicherweise als ein spezifisches Klangelement der Orgelromantik, das es ihrer Meinung nach zu eliminieren galt.

Zum ständigen Repertoire gehören bei einigen Orgelbauern die Mixturen mit einer Terzreihe (Finke, Trost, Thielemann, Sterzing, J. M. Wagner) und Transmissionsregister vom Hauptwerk ins Pedal (Trost, Finke). Allen gemein ist ein hoher Anteil von Holzpfeifen, da dieser Rohstoff in Thüringen und speziell im Thüringer Wald offenbar wohlfeil und preisgünstig zu haben war. Selbst die Prospektpfeifen fertigte man teilweise nicht aus dem sonst üblichen Zinn, sondern aus Holz. In diesem Zusammenhang sei die Meyer-Orgel auf Schloss Wilhelmsburg in Schmalkalden genannt, die ausschließlich Holzpfeifen besitzt, wobei die Prospektpfeifen mit kostbaren Elfenbeinplatten belegt sind. Flaute douce wird oft als zweifache Stimme im 4-Fußton gebaut (Finke, Sterzing, Trost, Wagner). Der Achtfuß-Tonlage maßen insgesamt alle Orgelbauer große Bedeutung zu. Diese Tendenz ist vor allem bei den Orgeln von Tobias Heinrich Gottfried Trost ausgeprägt. Franciskus Volkland bevorzugte das Register Sesquialtera, das übrigens auch Johann Sebastian Bach in seinem Mühlhäuser Orgelgutachten favorisierte und das sich hervorragend für die Führung einer Chormelodie

eignet. Oft finden wir auf beiden Manualen der kleineren Orgeln jeweils eine Sesquialtera. Bei Johann Friedrich Wender spielte die Cymbel eine besondere Rolle. Sie tritt ebenfalls mehrfach im Haupt- und Oberwerk auf.

Der Anteil der Lingualstimmen hielt sich allgemein in Grenzen, wobei hauptsächlich die Posaune 16' im Pedal und die Trompete 8' im Manual gebaut wurden. Trost und Wender disponierten im Hauptwerk ein Fagott 16' mit vollem Umfang (Mühlhausen St. Marien und Waltershausen Gotteshilfkirche). Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Registrieranweisung mit Fagott 16 Fuß in Bachs Choralbearbeitung *Ein feste Burg ist unser Gott* (BWV 720), die wahrscheinlich auf Johann Gottfried Walther zurückgeht und für die zwei bedeutende thüringische Orgeln als Beweisstücke benannt werden können (Waltershausen und Mühlhausen St. Marien). Auch an den Bau einer Posaune 32' wagten sich die Orgelbauer dieser Region im Gegensatz zu Gottfried Silbermann heran. Von Johann Friedrich Wender, Georg Christoph Sterzing und Tobias Heinrich Gottfried Trost ist ein derartig gravitatisches Register bezeugt.

Auffällig ist weiterhin der sehr hohe Anteil von Glockenspiel-Registern in den Dispositionen der thüringischen Orgeln. Selbst nachträglich versah man die Instrumente hin und wieder mit einem Glockenspiel, so geschehen beispielsweise an der Silbermannorgel zu Ponitz. Diese Tatsache mutet sehr merkwürdig an, da Gottfried Silbermann von diesen Registern überhaupt nichts hielt und sie, wie man in seinem Gutachten über die Altenburger Trost-Orgel nachlesen kann, demzufolge auch nie baute (Friedrich 1989, 172–173). Diese Glockenspiele bereicherten die Figuralmusik zu den hohen kirchlichen Festtagen. Jakob Adlung schreibt (Friedrich 1993, 13–17): „Das Glockenspiel nehme ich selten zu solchen obligaten Sachen wenn gleich die Setzart solches leiden würde, weil es eben nicht unrecht, durch etwas besonderes die Festtage herrlicher zu machen, als andere gemeine Sonntage. Eben also lasse ich den Glockenaccord an gemeinen Sonntagen nicht hören“. Mit Glockenaccord ist in diesem Zitat der sogenannte Cymbelstern gemeint, der als weitere Spielerei und musikalische sowie architektonische Finesse in den Thüringischen Orgeln

und an den Orgelprospekten oft zu finden ist. Meistens baute man zwei Cymbelsterne mit Glockenakkorden in C- und G-Dur. Die Glocken fertigte in der Regel ein Glockengießer an, wobei die Werkstatt von Johann Andreas Buttstedt in Erfurt als bevorzugt galt. Dem Orgelbauer oblag die Aufgabe, die erforderliche Mechanik herzustellen und in die Orgel einzupassen.

Zu den gern gebauten Registern gehört auch Quintatön im Acht- und Sechszehnfußton. Gravität und Anmut bestimmten gleichermaßen die klangliche Konzeption der Orgeln des 18. Jahrhunderts in Thüringen, wobei auf große Variabilität der Stimmen und auf Grundtönigkeit besonderer Wert gelegt wurde. Zu dieser Zeit hielt der galante Musizierstil seinen Einzug in die Orgelmusik und beeinflusste damit natürlich auch den Orgelbau.

Gestalterische Eigenheiten bei den Thüringer Orgelprospekten trifft man bei den so genannten Harfenfeldern an, in den die Pfeifen des Octavbasses 8-Fuß für das Pedal untergebracht wurden. In einigen Fällen imitierte man dabei Zinnpfeifen, indem schlichte Holzpfeifen mit einem Silberanstrich versehen bzw. mit Silberpapier oder Zinnfolie belegt wurden (Haina, Möhra, Bettenhausen). Einige Organologen vermuten, dass diese seitlichen Pedalfelder nachträglich angebaut wurden (Wommen, Möhra, Dietzhausen, Leutersdorf bei Themar). Einen schlüssigen Beweis kann man jedoch bisher nur in Einzelbeispielen führen. Entgegen den üblichen Gepflogenheiten ließ Volckland die außen stehenden Pedalfelder mit den größten Orgelpfeifen beginnen, während die kleinsten Pfeifen in den Mittelfeldern angeordnet sind. Der durchgehende Mittelturm ist im Thüringischen Orgelbau sehr selten anzutreffen. Diese Gestaltungskomponente galt im benachbarten Sachsen als ein wesentliches Charakteristikum der Orgelprospekte.

IV

Der sächsische Orgelbau zeigte im 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts ein recht vielfältiges Bild unterschiedlichster Handschriften auf. Bedeutende Orgelbauer wie Johann Lange, Joachim Zschugk, Christoph Donat, Eugen Casparini, Gottfried Fritzsche hat-

ten besonders im 16. und 17. Jahrhundert den Orgelbau mit ihren spezifischen Konzepten geprägt. Mit dem Auftreten von Gottfried Silbermann sollte sich das einschneidend ändern.

Dieser bedeutende Meister verlieh dem Orgelbau entscheidende neue Impulse und realisierte ein in sich abgerundetes und gleichsam geniales Konzept in allen seinen Orgeln. Frank-Harald Greß (2000, 25) stellt die Wesenszüge seiner Orgelbaukunst wie folgt dar: „Das Orgelbaukonzept Gottfried Silbermanns beruht vor allem auf folgenden Grundlagen: kunsthandwerkliche Perfektion, schöpferische Synthese französisch-elsässischer und mitteldeutschen Traditionen, strenge Rationalität und Typisierung der Bauweise, Vertrautheit mit der zeitgenössischen Musikpraxis und -ästhetik. Zeitgenossen rühmten unter anderem die ‚vortreffliche Sauberkeit, Güte und Dauerhaftigkeit, der Materialien sowohl als der Arbeit, die große Simplicität der inneren Anlage; die ungemein prächtige und volle Intonation; und die überaus leicht und bequem zu spielenden Claviere‘ (Adlung 1768, Vol. 1, 212) seiner Orgeln. Diese Einschätzung, die Johann Friedrich Agricola in Jakob Adlungs *Musica mechanica organoedi* einfügte, basiert zweifellos auf der Meinung seines Lehrers Johann Sebastian Bach“. In diesem Kontext passt das quellenkundlich nicht gesicherte Zitat, in dem sich Bach über Silbermann wie folgt geäußert haben soll: „seine Orgeln sind vorzüglich; er heißt mit Recht Silbermann, denn seine Orgeln haben Silberton und donnernde Bässe; mach‘ er nur so fort“ (David 1951, 61).

Allerdings wäre es viel zu einseitig, die Orgellandschaft Sachsen nur auf den Namen von G. Silbermann zu reduzieren. Weitere bedeutende Meister wie z.B. Johann Scheibe, Johann Gottlob Tamitius, Johann Jacob Schramm, Johann Christian Immanuel Schweinfleisch u. a. schufen Orgeln mit eigenständigen und bemerkenswerten Klangkonzepten. Sie stehen aber bis zum heutigen Tage im Schatten des berühmten Freiburger Meisters.

V

Wenn es um das Thema Bach-Orgeln geht, dann steht auch die Frage nach denjenigen mitteldeutschen Orgelbauern, mit denen Johann

Sebastian Bach nicht nur persönlich gut bekannt war, sondern mit denen er auch einen regen Gedankenaustausch führte oder denen er eine besondere Förderung zuteilwerden ließ. Bei der Untersuchung der erhaltenen Archivalien kristallisieren sich folgende Namen heraus: Zacharias Hildebrandt, Johann Andreas Contius, Johann Friedrich Wender, Johann Nicolaus Trebs und Johann Scheibe.

Diese Aufstellung lässt sich natürlich aufgrund der Aktenlage sehr schlüssig belegen. Ihre Vollständigkeit ist jedoch sehr zweifelhaft, da durchaus weitere Kontakte zu anderen bedeutenden mitteldeutschen Orgelbauern wie Trost, Volckland, Scheibe, Schröter, Thielemann, Tamitius, Friderici bestanden haben können, die aber durch verloren gegangenes Quellenmaterial nicht mehr zu beweisen sind.

An erster Stelle jener Übersicht steht in der Rangfolge ohne Zweifel Zacharias Hildebrandt. Dieser Silbermannschüler erfuhr eine sehr nachhaltige Förderung durch Johann Sebastian Bach, so dass man durchaus geneigt sein kann, ihn als einen idealen Orgelbauer im Sinne des Thomaskantors einzuschätzen. Seit der ersten Begegnung der beiden anlässlich der Orgelweihe in Störmthal zieht sich die Protektion Bachs wie ein roter Faden durch den Lebenslauf von Hildebrandt. Bereits diese kleine einmanualige Orgel hatte Bach von Hildebrandts Fähigkeiten überzeugt. In den Rechnungen des Pfarrarchivs zu Störmthal lässt sich folgender Passus finden: von „Herrn Johann Sebastian Bachen, übernommen, examiniret, und probiret, auch vor tüchtig und beständig erkannt und gerühmet worden“ (Bach-Dokumente 1969, 128).

Bachs Befürwortung sollte sich für Hildebrandt schon bald auszahlen. Vermutlich war seine Fürsprache ausschlaggebend für den Zuschlag zum Orgelbau in der St. Jacobikirche zu Sangerhausen im Jahre 1726. Sangerhausen gehörte zum Herzogtum Sachsen-Weissenfels, zu dem Bach die besten Kontakte pflegte. Auch diverse andere Projekte, wie der Bau bzw. Umbau einer kleinen Orgel in der Thomaskirche in Leipzig verdankte er Bach. Der Bau der großen Orgel zu Sangerhausen fiel zur allgemeinen Zufriedenheit aus, so dass sich weitere Folgeaufträge in der dortigen Umgebung anschlossen, so in Pölsfeld, Sotterhausen und in der Schlosskapelle St. Trinitatis zu

Sangerhausen. Für Hildebrandt, der zeitlebens pekuniär nicht auf Rosen gebettet war, sollten diese Aufträge von großer Bedeutung sein. Gegen 1735 kehrte er nach Leipzig zurück, sicherlich nicht ohne jegliche Absicht. Die Nähe zu J. S. Bach dürfte der wichtigste Beweggrund für den Umzug nach Sachsen gewesen sein. Bach empfahl ihn im gleichen Jahr für ein Orgelprojekt in der Marienkirche zu Mühlhausen, leider ohne Erfolg. Ebenfalls erfolglos blieb seine Bewerbung um einen Orgelbau in der Kirche des Schlosses Christiansborg zu Kopenhagen. Hildebrandt hatte dafür einen Dispositionsentwurf für eine große Orgel mit 47 Stimmen auf drei Manualen und Pedal eingereicht. Seine Konzeption verblüfft durch die Anlehnung an norddeutsche Stilelemente. Mit diesem Entwurf versuchte Hildebrandt zum ersten Male eine fruchtbringende Synthese zwischen nord- und mitteldeutschen, an Silbermann orientierten, Elementen. Diesen Weg setzte er mit der Disposition zu seiner großen Orgel in Naumburg acht Jahre später sehr erfolgreich fort.

Der Bau besaiteter Tasteninstrumente rückte besonders in den Jahren 1738 bis 1740 in den Blickpunkt der Werkstatt von Hildebrandt. Er war damit nicht nur auf der Suche nach neuen Kreationen. Diese Arbeit bedeutete für ihn ein wesentliches Zubrot zur Bestreitung des Lebensunterhaltes. Ein bedeutsames Ergebnis dieser Tätigkeit stellt das sogenannte Lautenclavicymbel dar, zu dem ihn Bach animiert hatte. Der Bachschüler Johann Friedrich Agricola berichtet, „ungefähr im Jahre 1740 in Leipzig ein von dem Hrn. Johann Sebastian Bach angegebenes, und vom Hrn. Zacharias Hildebrandt ausgearbeitetes Lautenclavicymbel gesehen und gehört zu haben, welches zwar eine kürzere Mensur als die ordentlichen Clavicymbel hatte, in allem übrigen aber wie ein ander Clavicymbel beschaffen war“ (Adlung 1768, Vol. 2, 139). Mit dieser Erfindung bereicherte Hildebrandt das Angebot der besaiteten Tasteninstrumente seiner Zeit.

In den Jahren 1742–1743 begannen die vorbereitenden Gespräche zum Orgelbauprojekt in der St. Wenzelskirche zu Naumburg. Und auch bei dieser Gelegenheit dürfte Bach die entscheidende Empfehlung für Hildebrandt gegeben haben, zumal sich zwei weitere sehr prominente Mitbewerber für den Zuschlag interessierten: der Altenburgische

Hoforgelbauer Tobias Heinrich Gottfried Trost und der Geraer Instrumentenbauer Christian Ernst Friderici. Hildebrandt erhielt den Auftrag, nicht zuletzt auch wegen seines kostengünstigen Angebotes. Winfried Schrammek (1983, 79) vermutet, dass Bach gemeinsam mit Hildebrandt die Disposition erarbeitet hat. Der Bau dieses großen Instrumentes sollte Zacharias Hildebrandt in die vordere Reihe der berühmten mitteldeutschen Orgelbauer bringen. Jakob Adlung (1758, 522) schrieb über die Naumburger Orgel: „Es ist eins der besten Werke, so ich gehört“. Trotz konservativer norddeutscher Stilelemente zeigt es sich als ein in die Zukunft weisendes Werk, bei dem sowohl Silbermannsche Tradition wie auch ein Großteil eigenständiges Ideengut in eine vollendete Synthese treten. Im September 1746 war die Orgel vollendet. Bach prüfte sie zusammen mit Gottfried Silbermann. Das leider nur sehr knapp gefasste Gutachten beider Examinatoren bescheinigt Hildebrandt bis auf wenige Details eine sehr gute Arbeit.

1749 folgte Hildebrandts Berufung als Universitätsorgelmacher in der Nachfolge des verstorbenen Johann Scheibe. Inwieweit auch hier Bach seine Hand im Spiel hatte, lässt sich nicht beweisen. 1749 durchgeführte Instandsetzungsarbeiten an der Orgel der Nicolaikirche in Leipzig sollte Hildebrandts letzte Arbeit in der Stadt an der Pleisse sein, denn mit dem Tod von J. S. Bach verlor er ein Jahr später seinen großen Förderer. Aus diesen geschilderten Fakten lässt sich die Sympathie Bachs für Hildebrandt herauslesen. Er hat ganz offensichtlich den kunsthandwerklich wie auch orgelbaulich außerordentlich begabten Zacharias Hildebrandt sehr geschätzt. Seine Instrumente dürften damit auf jeden Fall unter die Rubrik der Bach-Orgeln fallen, so man sich mit diesem Begriff identifizieren kann.

Winfried Schrammek machte in einer Detailstudie (Schrammek 2000, 56–61) auf Johann Andreas Contius aufmerksam. Bach hatte 1716 die große Orgel von dessen Vater, Christoph Contius, in der Marktkirche zu Halle examiniert. Im Jahre 1749 wurde in Frankfurt an der Oder ein Orgelneubau für die Franziskanerkirche diskutiert. Auf Empfehlung des Berliner Konzertmeisters Johann Gottlieb Graun war offenbar Johann Andreas Contius für dieses Projekt ins Gespräch gebracht worden. Dieser schrieb an den Frankfurter Magistrat: „Ich

habe mich auch in der Zeit sogleich persönlich nach Leipzig zu den Herrn Capell Meister Bachen begeben, mit selbigen darüber Unterred und Überlegung gepflogen, und mich dann endlich dahin erkläret, daß ich den Orgelbau daselbst übernehmen wollte“ (Bach-Dokumente 1969, 455). Leider zerschlug sich dann offenbar aus Geldmangel dieses interessante Unternehmen. Bemerkenswert ist aber in diesem Zusammenhang ein weiterer Brief von Wilhelm Friedemann Bach an den Rat der Stadt Frankfurt (Bach-Dokumente 1969, 460). Dort wird über ein Gespräch von Contius mit Bach in Leipzig berichtet, bei dem es sowohl um finanzielle wie auch orgelbauliche Details ging. Graun berichtete: „Der Herr Bach in Leipzig hat mir zwar diesen Mann [also Contius] auch als einen habilen Menschen vorgeschlagen, da ich erst den Hildebrandt haben wollte“. Sollte also Johann Andreas Contius noch höher in der Gunst von Johann Sebastian Bach gestanden haben als Zacharias Hildebrandt? Eine denkwürdige Frage. Außerdem dürfte die Konzeption zu diesem geplanten Orgelbau weitestgehend von Bach erarbeitet worden sein. Umso bedauerlich ist es, dass dieser Auftrag für Contius nicht zustande kam.

Ein weiterer Orgelbauer, zu dem Bach persönlich enge Kontakte pflegte, war Heinrich Nikolaus Trebs. Hans Löffler (1926, 156–158) mutmaßte, dass Bach ihn schon in Mühlhausen kennengelernt hatte, da Trebs vor seiner Weimarer Zeit, also vor 1709, ebenfalls in Mühlhausen sesshaft war und dort eventuell bei Wender als Geselle gearbeitet hatte. Als Bach 1703 den Organistendienst in der Schlosskirche zu Weimar antrat, fand er eine Orgel vor, die im Kernbestand auf Ludwig Compenius (1658) zurückging und die von Johann Conrad Weißhaupt 1707 verändert worden war. 1712 schloss man einen Kontrakt zu einem weiteren Umbau mit Heinrich Nikolaus Trebs, wobei mit Sicherheit Bachs diesbezügliche Wünsche berücksichtigt wurden. Die Wiedereinweihung der Orgel erfolgte vermutlich mit Bachs Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis* (BWV 21). Ein weiterer, nachweisbarer Kontakt zwischen Bach und Trebs hatte bereits im Jahre 1710 anlässlich des Orgelneubaues in der Dorfkirche zu Taubach stattgefunden. Die einmanualige Orgel mit 11 klingenden Stimmen wurde von Bach am 16. Februar 1711 geprüft und für gut befunden (Bach-Dokumente 1963, 155–156). Trebs habe an

die Verfertigung dieser kleinen Orgel „seinen recht rühmlichen Fleiß gewendet“ und sich dabei „als ein raisonnablen [...] und gewissenhaften Mann“ erwiesen. Bach hat nach der Aktenlage diesen Orgelbau als Sachverständiger konzipiert und überwacht. Das wohlklingende Abnahmezeugnis benutzte übrigens Trebs in Rudolstadt zur Erlangung eines Privilegiums (leider ohne Erfolg). Mit einiger Sicherheit dürfte auch die Disposition zu dieser Orgel von Bach stammen. Seine Beteiligung an einer weiteren Orgeleinweihung, nämlich in der St. Jacobskirche zu Weimar im Jahre 1713, ist ebenfalls nachweisbar. Auch dieses Instrument baute Trebs.

Eine Parallele zum Taubacher Orgelbau lässt sich im Jahre 1742–1743 in Berka finden. In einem Orgelmanuskript von 1798 aus der Bach-Sammlung Manfred Gorke, heute im Besitz des Bach-Archivs Leipzig, wird von einem Orgelneubau durch Trebs in dieser thüringischen Kleinstadt berichtet. Nach der genannten Quelle (Löffler 1931, 140–143) soll Johann Sebastian Bach die Disposition entworfen haben: „welche Herr Sebastian Bach zu Leipzig gemacht und von dem Orgelmacher Trebs gebauet worden ist“. Diese Zusammenarbeit zwischen Bach und Trebs zeigt sich also als ein sehr produktives, als ein von gegenseitigem Geben und Nehmen bestimmtes Kooperieren. Nebenbei sei angemerkt, dass Bach als Taufpate bei dem Sohn von Trebs, Johann Gottfried, im November 1713 in Weimar erwähnt wird. Das lässt ebenfalls auf ein gutes privates Verhältnis der beiden Familien schließen.

Auch mit dem Orgelbauer Johann Friedrich Wender bestand eine sehr gute Beziehung, da Bach zum einen als 18-jähriger seine Orgel in der Bonifatiuskirche zu Arnstadt abgenommen hatte und da ihn zum anderen wahrscheinlich Wender als Organist 1708 in Mühlhausen ins Gespräch gebracht hatte. Im Zusammenhang mit Wender steht außerdem der bereits zitierte Entwurf Bachs zum Umbau der Orgel in Divi Blasii zu Mühlhausen. Bach war nur kurze Zeit in Mühlhausen tätig. Trotzdem kehrte er zum Reformationsfest 1709 nochmals zurück, da der Orgelumbau inzwischen seinen Abschluss gefunden hatte und Bach wahrscheinlich das Werk abgenommen hat. Eine weitere Wender-Orgel befand sich in Mühlhausen im sogenannten Brückenkloster. Das kleine einmanualige Instrument, das sich heute in Wenders Geburtsort Dörna

befindet, dürfte Bach mit Sicherheit gekannt und gespielt haben (Ernst 1987, 75–81).

Den Orgelbauer Johann Scheibe, Vater des bekannten Musikrezensenten Johann Adolph Scheibe, hat Bach sicherlich während des Baues der Orgel in der Leipziger Paulinerkirche kennengelernt, also etwa 1711. Bach nahm 1717 die Prüfung dieser Orgel vor. Sein Urteil fiel sehr gut aus. Wir kennen es aus dem Bericht des Leipziger Nicolaiorganisten Daniel Vetter. Er schrieb (Bach-Dokumente 1963, 166–167), dass Bach die Orgel „nicht genugsam rühmen und loben können, sonderlich derer Raren Register, welche neu verfertigt und in sehr vielen Orgeln nicht zu finden“. Scheibe wurde übrigens zum Universitätsorgelbauer der Stadt Leipzig berufen. Er war außerdem für die Pflege und Betreuung der Leipziger Orgeln zuständig. Damit hatte er natürlich sehr oft Kontakt mit J. S. Bach. Einen weiteren Neubau führte Scheibe 1741–1743 durch, und zwar in der St. Johanniskirche in Leipzig. Auch diese Orgel examinierte Bach. Im Nekrolog (Bach-Dokumente 1972, 88) auf Bachs Tod kann man darüber die folgenden interessanten Bemerkungen lesen: „Der Verfertiger dieses Wercks war ein Mann, der in den letzten Jahren seines hohen Alters stund. Die Untersuchung war vielleicht eine der schärfsten, die jemals angestellt wurde. Folglich gereichte der vollkommene Beyfall, den unser Bach über das Werck öffentlich ertheilte, so wohl dem Orgelbauer, als auch wegen gewisser Umstände, Bachen selbst, zu nicht geringer Ehre“.

VI

Bei der detaillierten Betrachtung der Dispositionen aller, teilweise sehr gegensätzlichen, Orgeln, mit denen Johann Sebastian Bach in Kontakt gekommen ist, tun sich weitere Widersprüchlichkeiten auf. Vor allem in seinen Orgelgutachten stößt man bei einer vergleichenden Analyse auf Differenzen. Ein Beispiel soll das belegen. Im Entwurf für die Orgel in Divi Blasii zu Mühlhausen von 1708, und zwar im Oberwerk, wünschte er, das Gemshorn durch eine Viola di Gamba 8 Fuß zu ersetzen. Rund 34 Jahre später findet sich im Gegensatz dazu in einem Entwurf für die Orgel zu Berka der ausdrückliche Wunsch nach einem

Gemshorn zu 8 Fuß im Hauptwerk. Damit zeigt sich, dass bei einer Verallgemeinerung der Bach'schen Schriftstücke, besonders bei genannten Entwurf zu Mühlhausen, Vorsicht geboten ist. Selbst wenn man einen gewissen Wandel in Bachs orgelästhetischen Ansichten im Verlauf seines Lebens unterstellt, so kann man trotzdem davon ausgehen, dass er ganz im Sinne seiner Zeit ein pragmatisch agierender Musiker war, der es verstand, sich mit Fingerspitzengefühl auf das jeweilige Instrument einzustellen. Wenn er zum Beispiel auf der Augustusburg zu Weißenfels das denkwürdige Instrument von Christian Förner antraf, wo sich ein enorm ausgeweitetes Pedal im Umfang von C-f¹ und eine Stimmungsvariante befanden, bei der die Tonart F-Dur die reinste und schönste war, dann inspirierte ihn diese Orgel zu einer Komposition (BWV 540), in der beide Aspekte im besten Sinne ausgenutzt und ausprobiert wurden (Friedrich 2001, 21–108). Es spricht in hohem Maße für den sensiblen Musiker Bach, an jeder Orgel die speziellen, die schönsten und prägnantesten Details auszuprobieren, auszuloten und herauszustellen.

Lange Zeit geisterte im orgelwissenschaftlichen Schrifttum unserer Zeit die These herum, dass die Kombination Bachs Orgelwerke auf Silbermannorgeln die denkbar schlechteste sei. Zu viele Eigenheiten der Silbermannorgeln stünden dem Bach'schen Orgelschaffen entgegen: Die strenge Stimmungsart, die nur wenige Tonarten zu gebrauchen erlaubt, der sehr eng begrenzte Umfang der Klaviaturen (C, D–c¹ bzw. c³), die gleichförmigen Dispositionen, bei denen man als Kronzeugen meist Johann Friedrich Agricola mit einem aus dem Zusammenhang herausgelösten Urteil zitierte. Deshalb sei an dieser Stelle der volle Wortlaut wiedergegeben: „An seinen Orgeln finden ächte Orgelkenner weiter nichts zu tadeln, als: die allzueinförmige Disposition, welche bloß aus einer übertriebenen Behütsamkeit, nichts von Stimmen zu wagen, wovon er nicht ganz gewiß versichert war, daß ihn nichts daran mißrathen würde, herrührte; ferner die allzueigensinnige Temperatur, und endlich die allzuschachen Mixturen und Cimbeln wegen welcher seine Werke, zumal für große Kirchen, nicht Schärfe und durchschneidendes Wesen genug haben. Drey Dinge, welche er alle sehr leicht hätte ändern können. Dagegen bewundern Kenner: die vortreffliche Sauberkeit,

Güte und Dauerhaftigkeit, der Materialien sowohl als der Arbeit, die große Simplicität der innern Anlage; die ungemein prächtige und volle Intonation und die überaus und bequem zu spielenden Claviere“ (Adlung 1768, Vol. 1, 212). Dieses Urteil Agricolas ist also durchaus positiv, wenngleich er seine Meinung über die negativen Details nicht verschweigt.

Noch zu Bachs Lebzeiten ereiferte sich der Lobensteiner Organist Georg Andreas Sorge über Silbermanns Stimmung: „Die Silbermannische Art zu temperiren kan bey heutiger Praxi nicht bestehen. daß dieses alles die lautere Wahrheit sey, ruffe ich alle unpartheyische und der Sache erfahrene Musicos, sonderlich den Welt-berühmten Hern Bach in Leipzig zu Zeugen [...] In denen 4. schlimmen Triadibus aber ist ein rauhes, wildes, oder, wie Herr Capellmeister Bach in Leipzig redet, ein barbarisches Wesen enthalten, welches einem guten Gehör unerträglich fällt. Sie sind wie das Meer, wenn es von starcken Winden bestürmet wird. Das unleidlich starcke Schweben, das sich bey ihnen findet, vergleicht sich den wütenden Wellen, die denen Schiffen den Untergang drohen“ (Sorge 1748, 21, 28).

Die Legendenbildung tat ein Übriges, indem sie die angeblichen Wutanfälle Bachs beim Spiel Silbermannscher Orgeln und Claviere sehr dramatisch in Szene setzte. Wie soll man aber in diesem Zusammenhang Bachs exzellente Konzerte an den neuen Silbermann-Orgeln in der Sophien- und Frauenkirche zu Dresden September 1731 und Anfang Dezember 1736 werten? Bei diesen vielbeachteten Gelegenheiten hätte Bach einem erlauchten Gremium mit Leichtigkeit die angeblichen negativen Details vor Augen und Ohren führen können und damit Silbermanns Konzeption zur allgemeinen Diskussion und Disposition stellen. Er tat es nicht und überzeugte alle Kenner mit seiner sensiblen Musikalität, indem er die Silbermannsche Orgelbaukunst ins rechte Licht rückte. Über sein Spiel in der Frauenkirche zu Dresden berichtete die Lokalzeitung: „Den 1. Decembr.hat der berühmte Hoch-Fürstl. Sachsen-Weisenfelß. Capell-Meister und Director Musices zu Leipzig, Herr Johann Sebastian Bach, nachmittags von 2. biß 4. Uhr sich in der Frauen-Kirchen auf der Neuen Orgel in Gegenwarth Sr. Excell. des Rußisch-Kayserl. Gesandten, Herrn Baron von Kayserlings,

und vieler Procerum auch starcker Frequentz anderer Personen und Künstler, auf der neuen Orgel mit besonderer Admiration hören lassen, weswegen auch ihre Königl. Majest. denselben wegen seiner großen Annehmlichkeit aufm Clavier, und besonderer Geschicklichkeit in Componiren, zu Dero Componisten allernädigst ernennet“ (Kern Dreßdnischer Merckwürdigkeiten 1736, 90; Bach-Dokumente 1963, 279–280).

Die vielzitierte Sentenz von Carl Philipp Emanuel Bach, die Johann Nikolaus Forkel überlieferte, unterstreicht verallgemeinernd sehr anschaulich Bachs Anpassungsfähigkeit an die unterschiedlichsten Orgeln: „Seine Art zu registriren war so ungewöhnlich, daß manche Orgelmacher und Organisten erschranken, wenn sie ihn registriren sahen. Sie glaubten, eine solche Vereinigung von Stimmen könne unmöglich gut zusammen klingen; wunderten sich aber sehr, wenn sie nachher bemerkten, daß die Orgel gerade so am besten klang, und nun etwas Fremdartiges, Ungewöhnliches bekommen hatte, das durch ihre Art zu registriren, nicht hervor gebracht werden konnte“ (Forkel 1802, 37).

Es ist auf jedem Falle angemessen, alle Zitate hinsichtlich Bachs Verhältnis zu Gottfried Silbermann mit einer wohl dosierten Objektivität zu betrachten und entsprechend zu relativieren. Ohne Zweifel hat Bach sowohl die handwerklichen wie auch die klanglichen Qualitäten aller Silbermannscher Instrumente zu schätzen gewusst. Er dürfte aber andererseits auch seine Meinung über die für sein Empfinden ungenügenden Eigenschaften eines Instrumentes nicht verschwiegen haben. Das mag auch der Grund dafür sein, dass Gottfried Silbermann niemals Johann Sebastian Bach als Abnahmegutachter für seine Orgeln wünschte. Er vertraute stattdessen vielmehr auf Examinatoren, die ihm wohlgesonnen waren. So konnte er stets auf eine gute Protektion hoffen. Zu kritische Gutachter vermied er. Und zu diesen gehörte offenbar Johann Sebastian Bach. Im Übrigen sei an dieser Stelle angeführt, dass Bach einen großen Teil seiner Orgelkompositionen bereits komponiert hatte, als Gottfried Silbermann in Sachsen zu arbeiten begann (1711). Von einer Beeinflussung des Orgelstils kann also hier kaum eine Rede sein.

VII

Kehren wir nach unserem Exkurs zur eingangs gestellten Frage zurück. Was hat es mit der sogenannten Bach-Orgel auf sich? Dieser Begriff besitzt zugegebenermaßen seine Faszination und Popularität. Mit gewissem Recht ist jeder Ort stolz, wenn Johann Sebastian Bach die dortige Orgel begutachtete, einweihte oder spielte. Es ist aber ein Trugschluss, wenn man daraus eine besondere Affinität ableitet, die Bach vermeintlich speziell zu dieser Orgel besaß. Betrachtet man sein umfangreiches Orgelschaffen, dann trifft man auf die unterschiedlichsten musikalischen Formen, auf die mannigfaltigsten stilistischen Einflüsse und auf eine eigene ausgeprägte kompositorische Entwicklung. Bei einer exakten Analyse seiner Kompositionen lässt sich sehr gut nachvollziehen, dass im Grunde keine der im 18. Jahrhundert existierenden Orgeln alle stilistischen, ästhetischen und strukturellen Kriterien seiner Orgelwerke restlos abdecken konnte. Eine norddeutsche Orgel ist nicht in der Lage, ein französisches *Grand jeu* absolut stilrein wiederzugeben. Auf einer thüringischen Orgel der gleichen Zeit vermag man kaum ein klanglich differenziertes Stück zu spielen, das für eine norddeutsche Orgel geschrieben wurde usw. Wenn man schließlich die Konzeptionen der einzelnen Orgelbauer untersucht, dann bemerkt man weitere Gegensätzlichkeiten. Eine der Stärken der Silbermann-Orgeln ist das grandiose und auf Obertönigkeit aufgebaute *Organo pleno*. Ganz im Gegensatz dazu weisen die Instrumente von Tobias Heinrich Gottfried Trost ein wesentlich verhalteneres und mehr auf grundtönigen Klang orientiertes Pleno auf. Bei diesen Instrumenten überwiegen die unterschiedlichsten Flöten- und Streicherstimmen. Weitere Unterschiede zwischen den Konzeptionen der einzelnen Orgelbauer ließen sich an dieser Stelle aufführen. Außerdem spielte die jeweilige Größe der Orgeln eine große Rolle, ebenso wie die akustischen Konditionen der einzelnen Kirchenräume. Die streng polyphon strukturierten Spätwerke sind nur in einer hallarmen mitteldeutschen Kirche am rechten Platze, während umgekehrt Werke wie die Fantasie g-Moll (BWV 542) oder Toccata und Fuge in d-Moll (BWV 565) mit den markanten, für ei-

nen großen Nachhall gedachten Einschnitten an einer thüringischen zweimanualigen Dorforgel zur schlechten Parodie gerät. Wenn man bedenkt, dass selbst die große Thomaskirche in Leipzig durch zahllose hölzerne Interieurs (Schneiderheinze 1982, 32–45) eine sehr geringe Nachhallzeit besaß, dann kann man die kompositorische Dichte der in Leipzig geschriebenen Orgelwerke nachvollziehen. Insofern sind die Bach'schen Orgelkompositionen im Hinblick auf die jeweiligen ihm zur Verfügung stehenden oder ihm vorschwebenden Instrumenten entstanden.

So wie wir heute von der Aufführungspraxis erwarten, dass bestimmte Kompositionen nur an dafür geeigneten Orgeln erklingen sollten, so müssen wir im Prinzip den Kreis speziell im Bach'schen Schaffen hinsichtlich schaffenschronologischer und stilistischer Merkmale einengen. Damit ist natürlich der Reigen der in Frage kommenden Orgeln eingeschränkt. Außerdem ist das stilistische Feingefühl und das quellenkundliche Studium der Organisten gefragt, an der jeweiligen Orgel das Repertoire entsprechend auszuwählen und Kompositionen nach dem Gusto dieses Instrumentes darzubieten. Es gehörte auch im 18. Jahrhundert zu den allgemeinen Gepflogenheiten der Aufführungspraxis, das jeweilige Stück entsprechend den zur Verfügung stehenden klanglichen und technischen Mitteln auf der Orgel einzurichten. Damit schließt sich der Themenkreis mit der einfachen und schlüssigen Erkenntnis, dass es die Bachorgel nie gegeben hat. Dieser lange nach Bachs Tod kreierte Typ stellt eine Idealisierung dar, die man gerne als das *non plus ultra* deklarieren möchte. Die ideale Bach-Orgel gab es nicht, sie wird auch nie existieren. Man sollte dieses Thema auf sich beruhen lassen. Dieser Begriff ist nicht weniger und nicht mehr als eine schöne Vision und eine faszinierende rhetorische Floskel. In der Aufführungspraxis der Bach'schen Orgelwerke kommt es neben der Auswahl des jeweiligen Instrumentes auf gänzlich anders geartete interpretatorische Dinge an, die von entscheidender Bedeutung sind. Und man sollte allzeit eingedenk dieser Erkenntnisse auf den kostbaren historischen Orgeln unterschiedlichster Couleur wie auch auf den modernen Instrumenten einen lebendigen, ergreifenden Bach musizieren.

Bibliographie

- Adlung, Jakob 1758. *Anleitung zu der musikalischen Gelartheit*, Erfurt: J. D. Jungnicol Sen.
- 1768. *Musica mechanica organoedi*, Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel.
- Bach-Dokumente 1963. *Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Vol. 1. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs 1685–1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann*. Leipzig und Kassel: Bärenreiter.
- Bach-Dokumente 1969. *Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Vol. 2. Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*. Leipzig und Kassel: Bärenreiter.
- Bach-Dokumente 1972. *Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Vol. 3. Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*. Kassel: Bärenreiter.
- David, Werner 1951. *Johann Sebastian Bach's Orgeln*. Berlin: Brüder Hartmann.
- Ernst, H. Peter 1987. Joh. Seb. Bachs Wirken am ehemaligen Mühlhäuser Augustinerinnenkloster und das Schicksal seiner Wender-Orgel. *Bach-Jahrbuch*, Vol. 73.
- Forkel, Johann Nikolaus 1802. *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunsthandwerk*. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel.
- Friedrich, Felix 1989. *Der Orgelbauer Heinrich Gottfried Trost. Leben-Werk-Leistung*. Leipzig und Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- 1993. „...um die Festtage herrlicher zu machen...“ Beobachtungen zu den Glockenspielen in Thüringer Orgeln. *Ars Organi*, Vol. 41, No. 1.
- 1998. Johann Sebastian Bach und der thüringische Orgelbau. *Ars Organi*, Vol. 46, No. 3.
- 2001. Christian Förner und die Orgel der Schloßkirche zu Weißenfels. *Acta Organologica*, Vol. 27.
- Frotscher, Gotthold 1935. Zur Problematik der Bach-Orgel. *Bach-Jahrbuch*, Vol. 32.
- Greß, Frank-Harald 2000. *Die Orgeln Gottfried Silbermanns*. Dresden: Sandstein-Verlag.
- Kern Dreßdnischer Merckwürdigkeiten Dieses 1736sten Jahres. Auserlesener Kern Dreßdnischer Merckwürdigkeiten vom Jahre M.DCC.XXXXVI*. Leipzig: F. A. Weitz.
- Löffler, Hans 1926. J. S. Bach und der Weimarer Orgelbauer Trebs. *Bach-Jahrbuch*, Vol. 23.
- 1927. J. S. Bach und die Orgeln seiner Zeit. *Bericht über die 3. Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg/Sa. Kassel*.
- 1931. Ein unbekanntes Thüringer Orgelmanuscript von 1798. *Musik und Kirche*, Vol. 3.
- Oefner, Claus 1984. *Die Musikerfamilie Bach in Eisenach*. Eisenach: Kreiskabinett Eisenach.
- Pirro, André 1895. *L'orgue de Jean Sebastian Bach*. Paris: Fischbacher.
- Schneiderheinze, Armin 1982. Bachs Figuralchor und die Chorempore in der Thomaskirche. *Beiträge zur Bachforschung*, Vol. 1.
- Schrammek, Winfried 1983. Bach-Orgeln in Thüringen und Sachsen. *Johann Sebastian Bach. Lebendiges Erbe*. Leipzig: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR.

Schrammek, Winfried 2000. Gibt es eine „Bach-Orgel“? *Triangel. Das Journal mit Programm MDR-Kultur*, Vol. 5, No. 8.

Schweitzer, Albert 1906a. *Deutsche und französische Orgelbaukunst*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

— 1906b. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Sorge, Georg Andreas 1748. *Gespräch zwischen einem Musico theoretico und einem Studioso musices von der Prätorianischen, Printzischen, Werckmeisterischen, Neidhardtischen und Silbermannischen Temperatur*. Lobenstein: Selbstverlag.

Wolff, Christoph und Zepf, Markus 2006. *Die Orgeln Johann Sebastian Bachs*. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt.

Wolfram, Johann Christian 1815. *Anleitung zur Kenntnis, Beurtheilung und Erhaltung der Orgeln für Orgelspieler, und alle diejenigen, welche bei Erbauung, Reparatur und Erhaltung dieser Instrumente interessiert sind*. Gotha: Carl Steudel.

Fantasia in G Minor, BWV 542: Bach's Chromatic Fantasia for Organ

PIETER VAN DIJK

Introduction

The Fantasia and Fugue in G minor, BWV 542, is one of Johann Sebastian Bach's most-loved and most-played organ works. The Fantasia continually seeks new harmonic limits whilst forming one of the expressive highlights of Bach's *oeuvre*. Since 1844, the coupling of the Fantasia to the well-known fugue in the same key has been accepted as fact. Meanwhile, the tradition of performing the Fantasia in two different, and often contrasted, registrations has, by many organists, been unquestioningly imitated and perpetuated. The following article considers the Fantasia in the light of a number of new perspectives. These include, among others, the circumstances of the work's original composition, its source history, key, interval characteristics, registration, execution of ornaments, and its melodic, rhythmic, and harmonic twists.

Bach's audition at the Hamburg Katharinenkirche in 1720

Since Philipp Spitta's 1873 biography of J. S. Bach, BWV 542 has been associated with Bach's performance in the presence of Johann Adam Reincken at the Katharinenkirche in Hamburg in 1720. Bach had applied for the vacant organist's position at the St Jacobikirche, with its famous organ by Arp Schnitger. It is noteworthy that the audition

for this position took place at the St Katharinenkirche. Carl Philipp Emanuel describes, in his obituary of his father, how Bach senior improvised on the chorale *An Wasserflüssen Babylon* 'aus dem Stehgreife', in other words spontaneously or unprepared. In his extensive description, Carl Philipp omits to mention the specific forms which these improvisations might have taken.

The subject of the G-minor fugue is mentioned by Johann Mattheson in his *Grosse General-Bass-Schule* (1731) as a theme on which candidates were expected to improvise in the 1725 auditions for the position of Cathedral Organist in Hamburg. It is based on a Dutch farmers' song entitled *Ik ben gegroet*. Reincken, originally from the Netherlands, may well have known the song and Bach could, therefore, have honoured his senior colleague by improvising on it. Alternatively, Bach may have expressed his admiration for Reincken by gifting him his fugue on this theme. This second scenario would clarify why Mattheson was aware of the fugue and supplied a copy to the organist of the St Petrikerche in Hamburg, Johann Ernst Bernhard Pfeiffer, around 1770 (ND VI 3327).

The themes on which candidates were expected to improvise during auditions were set by a committee or committee member. Perhaps, in 1720, the committee member in question was Reincken. *An Wasserflüssen Babylon* was already a much-used chorale theme for Hamburg auditions; indeed Matthias Weckmann was expected to improvise on it in 1655 when he auditioned for the position at St Jacobi. Reincken, who assumed the position of organist at the Katharinenkirche on the death of Heinrich Scheidemann in 1663, even composed a large-scale fantasia on this theme. Perhaps this piece was composed to provide evidence of his skill? The earliest known copy of this longest of all chorale fantasias was made by the young J. S. Bach in 1700.

Whatever the circumstances might have been, the Fantasia in G minor, in the form known to us today, considerably exceeds the possibilities offered by the organ of the Katharinenkirche. The piece requires a low C-sharp in the pedal, a note available on barely any organ of the time. Indeed, the Scherer-Fritsche organ had neither the low C-sharp, nor D-sharp or G-sharp! The old fashioned manual compasses terminated in the treble at g^2 - a^2 (without g -sharp²) and the bass consisted

of a short octave CDEFGA. The extremely developed modulations in the work were impossible to perform on the St Katharinen organ due to its meantone tuning.

The source history of BWV 542

Neither the Fantasia nor the Fugue have been preserved in an autograph manuscript, and it is worthy of note that most source manuscripts contain either the Fantasia or the Fugue, but not both. The Fugue appears in no fewer than 34 manuscripts, in eight of which it is transposed to F minor. A number of these copies were made whilst the composer was still alive, the oldest of which are the work of Johann Tobias Krebs (P 803, Thuringia, ca. 1750) and Agricola (P 598, ca. 1740). Agricola notates the pedal line in red ink!

In contrast to the large number of copies of the Fugue, the Fantasia survives in just eight manuscripts. The combination of Fantasia and Fugue is documented in just six. Of these, the earliest, P 595, dates from the second half of the eighteenth century. In manuscript P 288 (ca. 1800) the pedal is notated in red ink, as in P 598. There are a number of other remarkable similarities between P 595 and P 288:

- bar 14: both manuscripts offer insufficient hemidemisemiquavers to populate the bar
- bar 19: both sources omit the third, g–b-flat, on the second beat in the left hand
- bar 40: neither source includes the tie between the repeated g² notes

Despite many mistakes, especially in the second fugato, manuscript P 288 has the hallmarks of a performing copy, laid out in such a way that the player can turn his own pages. There are also dark traces of use visible in the lower right hand corners (see Example 1).

A nineteenth-century manuscript with a very accurate text is Mus. ms. 10788, a collection which includes only the Fantasia. Might this copy be closely related to the lost autograph?

Given the large number of surviving copies of the Fugue, and also the much earlier dating of these, one can cautiously conclude that the



Example 1. The second page of manuscript P 288.

Fugue enjoyed greater popularity than the Fantasia. Bach's first biographer Johann Nicolaus Forkel was seemingly unaware of BWV 542. In his biography of 1802, the work remains unmentioned in the list of preludes and fugues known to him. This is especially remarkable when one considers Forkel's close contact with Bach's sons Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel!

Forkel's pupil Friedrich Konrad Griepenkerl was responsible for the Bach edition produced in 1844 by the publishing house C. F. Peters. In the volume in question, the Fantasia and Fugue appear together, Griepenkerl stating in the foreword that his edition presented them as such for the first time. In the sources known to him, the movements appeared only separately.

In Berlin, August Wilhelm Bach possessed a copy of the Fugue which formed a part of his repertoire. To accompany it, he composed his own introduction, a practice very common in the early nineteenth century. It is known that A. W. Bach's pupil Felix Mendelssohn also had the Fugue in his repertoire. This was one of three Bach works, alongside the Toccata in F major and the Fugue in D major, which Mendelssohn was able to play from memory. He was undoubtedly stimulated by the motoric characteristics of all three pieces and the virtuosic role played by the pedal in each. Mendelssohn's library also included a separate copy of the Fantasia.

The *Affekt* associated with G minor and the Fantasia's most common intervals

Johann Philip Kirnberger, a pupil of Bach, characterised the various keys and intervals on the basis of their expressive qualities in his book *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771–1779). He considered G minor to be one of the most pure and sorrowful keys. The expression inherent in different keys is of course linked to unequally tempered tuning systems. Kirnberger himself developed a number of temperaments which can be considered modifications of the common meantone tuning. In 1779, he wrote a letter to Forkel in which he stressed that his tuning differentiated between all keys, as a result of which modulations

were directly audible. The intervals are characterised according to their expression, both when rising and falling.

The Fantasia in G minor features many rising chromatic lines. These minor seconds are described by Kirnberger as sorrowful. The most common and noteworthy intervals in the opening section are the falling and rising tritones which, says Kirnberger, prompt a sinking and sorrowful *Affekt* respectively. The minor sixth also appears frequently. When rising, this has a melancholy and coaxing expression, when falling it imparts a feeling of depression.

The two fugati feature a number of falling augmented fifths in the bass line, evoking a fearful *Affekt*. The primary intervals in the fugati are the falling minor thirds which portray smooth and contented feelings. There is one example of a diminished falling third (E-flat, C-sharp) which Kirnberger describes as very melancholy and tender.

The monophonic recitatives (bars 15–16, 44–45) consist of diminished sevenths which, when rising, express pain, and falling minor sixths, expressing depression. To summarize: in the Fantasia in G minor, Bach depicts a musical narrative in which varying depths of sorrow, depression and pain determine the mood.

Dating the Fantasia

The opening flourishes of the Fantasia and its chromatic building blocks exhibit significant similarities with the chromatic Fantasia and Fugue in D minor, BWV 903. Peter Williams (1980, 121–122) associates the work with the first solo violin sonata, BWV 1001, also in G minor, and with the opening of the St John Passion, BWV 245, likewise in the same key. Is it a co-incidence that all of these compositions were written while Bach was in Cöthen? The chromatic Fantasia and the *Sei Solo* for violin both date from 1720, whilst the first version of the St John Passion dates from 1724.

1720 was an especially dramatic year for Bach during which he lost his beloved wife, Maria Barbara, entirely unexpectedly, while he was travelling to Karlsbad with the Cöthen prince. Maria Barbara was just 35 years old. In bar 35 of the Fantasia, the music suddenly stops with a

figura muta and a general pause. Could this be a reference to the death of Maria Barbara?¹

Registration

Andreas Volckmar, organist in Danzig, dedicated his seven sonatas for two or three manuals and pedals to Augustus II the Strong in 1717. His presentation copy is preserved in the Saxon National Library in Dresden and includes interesting information regarding then current registration practices:

Such Sonatas indeed require a complete organ of three manuals and pedal, although they can also be played on two manuals and pedal. In a complete organ, the *Hauptwerk* or *Manual* must be strong, the *Rückpositiv* somewhat softer and the *Brustpositiv* more gentle still. Should one have an able pupil to hand who, at the appropriate moment, can alter the pedal registration, one can observe the indications for strong and soft. Incidentally, one can best interpret the Italian indications as follows: *Pienamente* means full, or full organ, *Piano* means soft and *Pianissimo* softer still.

In the seventeenth and eighteenth centuries, indications for the presence of a registrant are extremely rare. One of the earliest such testimonies comes from Weckmann's pupil Johann Kortkamp who, in his *Organistenchronik* describes how he acted as registrant to Weckmann. Volckmar's registrant was expected to change the pedal registration during the piece, from loud to soft and vice versa. The varied dynamic indications for the different manuals are reminiscent of Bach's Praeludium in E-flat major, BWV 552, in which the *organo pleno* is alter-

1 I would like to refer here to an interesting sermon about the background to BWV 542 by Jürgen Loest <<http://www.st-lamberti-hildesheim.de/pages/downloads/predigten.php>>. He convincingly links the composition with Bach's internal strife after the great loss of his first wife. Loest also pays considerable attention to the Kaballah. This is a sermon which does justice – and which seems closely to imitate – the expressive power of the music.

nated with various echos on another manual, indicated by the marking *piano*. The practice illustrated by the sources coincide with many performances today of the Fantasia in G minor. In the fugati, at bars 9 and 25, the pedal registration frequently becomes softer and the organist plays these passages on a secondary manual.

In the preserved copies of the Fantasia, do any indications exist for registration changes or for playing the fugato sections on a different manual? The source P 288 carries the title *Fantasia e Fuga per l'Organo Pieno col Pedale Obligato*. The copies of the Fugue by Oley and Kellner also include the *organo pleno* designation. None of the sources for the Fantasia contain indications for a change of manuals. This is in contrast with, for example, the 'Dorian' Toccata in D minor, BWV 538, in which the many manual changes are individually notated. The same principle can also be found in the Concerto transcriptions where either the specific manuals are indicated or implied by the dynamic marks *forte* and *piano*. The already mentioned August Wilhelm Bach published his edition of the Fugue together with his own introduction during the first half of the nineteenth century. The edition's subtitle reads *für das volle Werck*. The traditionalists in Berlin performed Bach's free works in this unbroken plenum tradition until around 1880.

Melodic and rhythmic expectations

The audition in the Hamburg Katharinenkirche brought Bach into contact with Reincken once again, the musician who so strongly influenced him during his formative years in Lüneburg. Bach's admiration for this master was expressed through his arrangements of movements from Reincken's *Hortus Musicus* for harpsichord and clavichord. The opening Adagio of the Sonata in A minor, BWV 965, exhibits similarities with the texture of the Fantasia in G minor: free recitative-like flourishes supported by a realised basso continuo. This aspect is also evident in the keyboard arrangement, BWV 964, of the second solo violin sonata, BWV 1003, in which Bach transposes the music into D minor. The Adagio from BWV 964 features a chromatically rising melodic line from d¹ to a¹ in the penultimate bar, exhibiting clear sim-



Example 3. The Pralltriller at the opening chord in P 595.



Example 4a. The counter-rhythmic figures in the Chromatic Fantasia, BWV 903, bar 25.



Example 4b. The similar counter-rhythmic figures in the Fantasia in G minor, BWV 542, bar 3.

Example 5a, for an alternative version of the first bar of the Fantasia, inspired by *Wenn wir*, in which the trills culminate in the expected falling second. A comparison between this version and the original, with its downward jumps from a^2 – e -flat² and e -flat²– b^1 reveals how important the expression in these unexpected falling, angular intervals is. In order to draw attention optimally to these *salti duriusculi*, it is advisable not to make the trills too long and to incorporate a small pause before the final *coulér*. This is what François Couperin calls a *tremblement aspiré* in his *l'Art de toucher le Clavecin*. André Raison (1688) describes the execution of such trills in his ornaments table (see Example 5b).

Bars 62 and 68 of the Chromatic Fantasia have comparable passages with trills connected to each other via falling tritone leaps. In bar 68, the rhythm also serves to accentuate this interval (see Example 6).

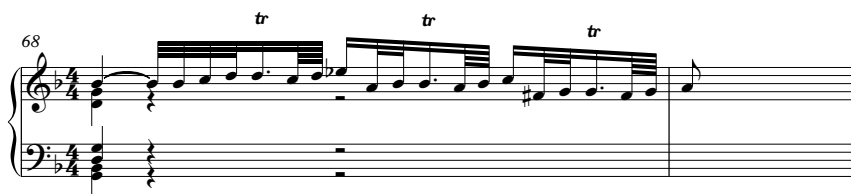
In his foreword to the *libro primo* of *Toccate e Partite* (1615/1616), Girolamo Frescobaldi recommends playing the last note of *passagi* or



Example 5a. An alternative version of the opening of the Fantasia in G minor, BWV 542.



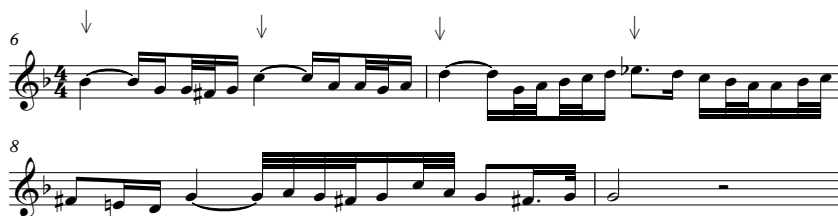
Example 5b. A tremblement aspiré as described by André Raison.



Example 6. Chromatic Fantasia, BWV 903, bar 68.

trilli with a fermata, whether the note in question is a quaver or a demisemiquaver. This advice works in an efficient and suitably differentiating manner in the opening bars of the Fantasia.

The arrangement of the Advent chorale *Nun komm der Heiden Heiland*, BWV 659, is in the same key, G minor, and its decorated upper voice has many similarities with the Fantasia. This chorale prelude, like the *Orgelbüchlein*, dates from Bach's Weimar period. In bars five and six, the progression, from the first line of the melody which Bach expanded, takes b-flat¹, c², d², e-flat² as the main notes. The same progression appears in bar 4 of the Fantasia, in the highest voice and circulating around e-flat², f², g² and a-flat² (see Example 7 and 4b). The melancholic rising minor sixth in bar six of BWV 659 is reminiscent of bars 4 and 6 in the Fantasia. Likewise, a correlation exists between the cadential figure in bar 43 of the Fantasia and bars 15 and 31 of *Nun komm*. The expressive diminished third e-flat²–c-sharp² in the penultimate bar of



Example 7. *Nun komm der Heiden Heiland*, BWV 659, bars 5–8.

Nun komm provides extra impetus to the subject of the first fugato in bar 11 of BWV 542.

The monophonic passages in the Fantasia contains trills in bars 15 and 44. The question must be asked as to whether these trills should be played on the semitone or the tone above the main note. In other words, B–C-sharp and E–F-sharp, or B–C and E–F? Accidentals, printed as a matter of course in published versions of the piece, are absent in the various sources. As we have established, chromaticism, and with it the minor second, play a dominant role in both the expression and construction of the piece. In addition, the fundamental harmonic structure of these passages is shaped by the diminished seventh. It is interesting to note that Bach's other organ prelude in G minor, BWV 535, consists almost exclusively of diminished seventh chords. A diminished seventh such as E, G, B-flat, D-flat resolves on a triad of F minor, as Bach demonstrates in bars 44–45. The bass rises by a semitone in the process. Two valid reasons, therefore, to trill on a semitone! The most important link in the monophonic passages of bars 16 and 45 is the rising minor second, further established a bar later by the appearance of the same interval in the pedal.

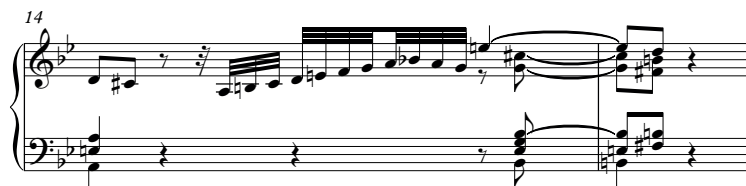
Harmonic expectations

The sequence of notated *basso continuo* chords at the opening of the Fantasia contains the same chromatic elements which characterize the melodic lines. The Golden Section in the Fantasia occurs at bar 31 where the scales in the bass drive the harmony from the dominant

(D major) via G, C, F, B-flat, E-flat, A-flat and D-flat. Each passing key appears first in the minor and changes to the major through its role as a dominant. In contrast with the falling pedal part, the manual parts consist exclusively of rising chromatic lines. In the harmonic treatment of this passage, the rising minor second once again takes a prominent role, therefore.

In bars 14–15 and 23–24 one would expect a rising minor second in the bass, as a result of which resolutions in the root positions of B minor and F minor would occur (see Example 8a). The unexpected falling minor sixth and diminished fifth give rise to harmonic instability. The harmonic development in bar 35 tends also towards D in the bass. Example 8b demonstrates which harmonic progressions could be interrupted as a result.

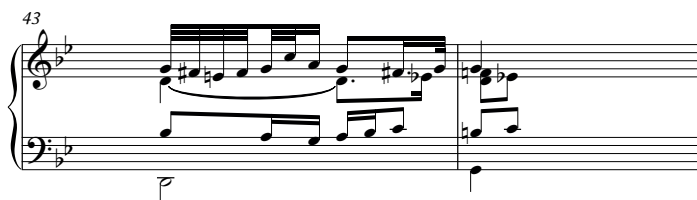
The harmonic language and tension in bars 35 up to and including 38 show significant similarities with the *durezza e ligature* Grave passage from the Toccata, Adagio, and Fugue in C, BWV 564. Following the dissonant seventh chord in bar 44, one expects to hear a second inversion, just as in the following bar (see Example 9). Bach, however, opted to interrupt the pattern of harmonic expectation with an even more dissonant diminished seventh chord, which almost demands a dramatic accent!



Example 8a. The expected base note B in bar 15 of the Fantasia in G minor, BWV 542.

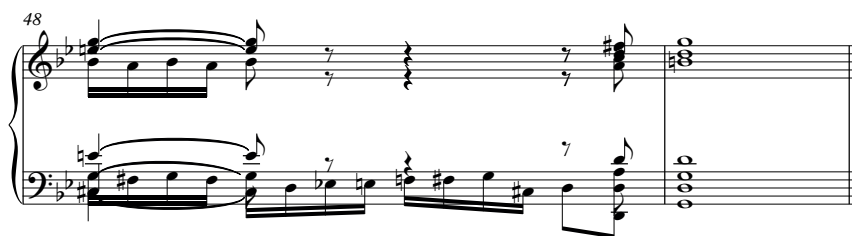


Example 8b. Fantasia in G minor, BWV 542: the expected chord in bar 36.



Example 9. The expected resolution in bar 44 of the Fantasia in G minor, BWV 542.

Should the final chord of the Fantasia be played with a *tierce picarde* (B) or not (B-flat)? Sources P 595 and Mus. ms. 10788 indicate a natural before the b-flat¹. After so much turbulent sorrow and pain, relief and relaxation are reached at the final major chord, just as in the Preludes in E minor, BWV 548,1, and B minor, BWV 544,1 (see Example 10).



Example 10. The conclusion of the Fantasia in G minor, BWV 542 with the *tierce picarde*.

Conclusion

The Fantasia in G minor, BWV 542, fulfils the same role in Bach's organ *oeuvre* as the Chromatic Fantasia in his harpsichord repertoire. The dominant role assigned to the minor second in BWV 542,1 leads to just one conclusion: this is *the* Chromatic Fantasia for organ, an extremely dramatic work, unique in eighteenth-century organ literature. It is difficult to imagine that the Fantasia was heard in a modified form during the Hamburg audition. In the case of the Fugue, this is more likely. The overwhelmingly disparate sources for the two movements seem to establish their independence from one another.

The usual registration changes in the pedal at the introduction of the imitative passages in bars 9 and 25 upset, in my opinion, the dramatic build-up of the piece. In particular, the unavoidably late arrival

of the pedal on the second beat, whilst the registration is changed, is disturbing. The playing of the fugato sections on a softer registration works against the intensity of these episodes. Performing the work *à 2 Clavir* is conceivable on a Northern German instrument, whereby the fugati are played on the *Rückpositiv* plenum without having to change the pedal registration. If one has at one's disposal a beautiful and singing *organo pleno*, there is absolutely no need to enact a change of manual. Bach's introduction of polyphony in these sections provides, in any case, a substantial contrast.

Bibliography

Bach-digital. <www.bach-digital.de/recieve/BachDigitalWork_work_00000618>.

Bach-Dokumente Band III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800. Kassel: Bärenreiter.

Couperin, François 1716. *L'Art de toucher le Clavecin*. Reprint 1977. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Dijk, Pieter van. <https://www.youtube.com/watch?v=6_ce7ddB_Rw>.

Forkel, Johann Nicolaus 1802. *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Reprint 1974. Kassel: Bärenreiter.

Grapenthin, Ulf 2006. The Catharinen Organ during Scheidemann's Tenure. In Pieter Dirksen: *Heinrich Scheidemann's Keyboard Music*. Hampshire: Ashgate Publishing Company.

Griepenkerl, Friedrich Conrad 1819. *Chromatische Fantasie für das Pianoforte*. Leipzig: C. F. Peters.

Kirnberger, Johann Philip 1771–1779. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Darmstadt: W. Weichert.

Kloppers, Jacobus 1966. *Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs*. Frankfurt am Main.

Loest, Jürgen. <<http://www.st-lamberti-hildesheim.de/pages/downloads/predigten.php>>.

Sieling, Andreas 1999. 'Selbst den alten Vater Sebastian sucht man nicht mehr so langstielig abzuhaspeln': Zur Rezeptionsgeschichte der Orgelwerke Bachs. *Bach und die Nachwelt Band 2: 1850–1900*, eds Michael Heinemann and Hans-Joachim Hinrichsen. Laaber: Laaber-Verlag.

Stauffer, George B. 1980. *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*. Ann Arbor, Michigan: Umi Research Press.

Williams, Peter 1980. *The Organ Music of J. S. Bach I*. Cambridge: Cambridge University Press.

With thanks to the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv for the permission to publish the examples from P 288 and P 595.

Teoreettisesta taidonnäytteestä eläväksi sävelteokseksi

J. S. Bachin *Kunst der Fugen*
kehityksen kuvasta

PAAVO SOINNE

Perillisten vetoamus 1.6.1751

Ottaessaan kantaa isänsä viimeisen suurteoksen, *Kunst der Fugen*, koh-
talon, J. S. Bachin perilliset päättivät julkaista sen ja saattaa keskey-
tyneen painotyön päätökseen. Koska kuparipainatus oli kallista, talous-
puoli oli turvattava hankkimalla tuotteelle ennakkotilaaajia. Leipzigin
Sanomissa 1.6.1751 julkaistu lyhyt vetoamus kertoo tämän pääasian ja
panee tarjolle teoksen yksityiskohtaisen esittelyselosteen:

Täten tehdään tiettäväksi, että *die Kunst der Fugesta*, joka koostuu
24 esimerkistä ja joka on Joh. Seb. Bachin, taannoisen Leipzigin
kapellimestarin ja musiikinjohtajan luomus, on Saksan useimmissa
ja merkittävimmissä kirjakaupoissa saatavissa esittelyselosteita
(*Avertissements*¹), joissa kyseistä teosta kuvataan tarkemmin. (*Leipziger
Zeitungen*, S. 344, II Stück, XXIII Woche, 1. Juni 1751; *Bach-Dokumente*
III, 1972, 8–9, Dok. 639.)

1 *Avertissement*: tiedoksianto, tiedote, ilmoitus, julkipano, seloste, (kirjan) alkulause, esipuhe, huomautus, varoitus.

Kirjakauppojen ohella ennakkotilauksia vastaanottivat ilmoituksen mukaan J. S. Bachin perheenjäsenet: Leipzigin säveltäjän leski Anna Magdalena (1701–1760), Hallessa musiikinjohtaja Wilhelm Friedemann (1710–1786), Berliinissä kuninkaan kamarimuusikko Carl Philipp Emanuel (1714–1788) ja Naumburgissa J. S. Bachin vävy, urkuri Johann Christoph Altnickol (1720–1759). Anna Magdalenan pojista Johann Christoph Friedrich (1732–1795), joka osallistui *Kunst der Fugen* toimitustyöhön, oli kesäkuun vetoomuksen aikaan jo muuttanut pois kotoa. (*Bach-Dokumente* I, 1963, 123, Dok. 54: J. S. Bachin kirje 27.12.1749.)

Lehti-ilmoituksessa mainitusta laajemmasta selosteesta ei *Bach-Dokumente* III:n ilmestyessä (1972) tunnettu yhtään säilynyttä kappaletta. Tekstiversio, joka oli tulkittavissa siksi, löytyi 1992 neljästä ulkomaisesta kirjastosta, jotka olivat: Halle/Saale, Jena, Straßburg ja Schwerin. Tämän kirjoittaja löysi kyseisen tekstin kesällä 1992 Helsingin yliopiston kirjastosta ja vei siitä valokopiot Leipzigin Bach-Archiviin. Tieto ilmoituksesta ei kuitenkaan saavuttanut kirjoittajaa, joka vuoden 1992 lopussa esitteli asian *Bach Jahrbuchin* artikkelissa (Wilhelmi 1992, 101–105). Tästä syystä Helsinkiä ei siinä mainita. Kyseinen harvinainen alkuperäisjulkaisu *Critische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit* löytyy Kansalliskirjastosta signumilla P-1044.

Syynä siihen, miksi edellä mainittu tiedote on löytynyt niin harvoista kirjastoista, on kyseisen J. G. Schulzerin ja K. W. Ramlerin perustaman aikakauslehden lyhyt elinaika: se ilmestyi vain vuosina 1750–1751. Jälkimmäinen niistä oli toimitusteknisesti jo ensimmäistä hatarampi. Alussa (2.1.1750) ilmoitettiin: ”Julkaisemme lehdessämme mieluusti uutuuksia [*neue Entdeckungen*], joita ei ole vielä käsitelty erityisjulkaisuissa.” Tavoiteltu kansanomaisen yleislinjan osoittautui kuitenkin sisällöllisesti liian laajaksi, ja artikkeleista oli pian jatkuva puute. Lehden tilanne valottuu mm. Berliinin maanantaiklubin osalta Thomas Wilhelmin (1992) kirjoituksesta.

Berliinissä 7.5.1751 ilmestynyt laajempi vetoomus

Die Kunst der Fugen esittelystä julkaisussa *Critische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit* näyttää päätetyn perillisten kesken yhtei-

sesti. Neuvonpito asiasta ajoittuu vuoden 1750 loppupuolelle ja vuoden 1751 alkuun, ja se on tapahtunut Leipzigissa, joka on myös itse teoksen todennäköinen painopaikka. Tästä ensimmäisestä painoksesta on säilynyt viisi kappaletta. (Hofmann 1996, 13, 92.)

Kirjoituksessaan Thomas Wilhelmi olettaa – tulkintansa todennettavuutta tarkemmin erittelemättä – että 7.5.1751 julkaistun sanomalehti-ilmoituksen teksti on kesäkuun vetoomuksessa mainittu *Avertissement*, ja hän pitää sen laatijana C. Ph. E. Bachia. Kumpikin olettaus osuu todennäköisesti oikeaan. (Vrt. Hofmann 1996, 91, alaviite 4.) Berliinin vetoamus on kahta kolmannelta laajempi kuin Leipzigin Sanomien lyhyt tiedote, ja se vastaa sisällöltään viimeksi mainitussa luvattua. Se on myös sijoitettu edustavasti numeron alkuun avauskirjoituksen paikalle, yläpuolella olevan kuvaotsikon alle. Muuta kirjallista esittelypainatetta potentiaalisilla tilaajilla on täpärien aikamäärien puitteissa tuskin ehtinyt olla. (Hofmann 1996, 90.) Koska kyseinen teksti valottaa *Kunst der Fugen* lähtötilannetta vaiheessa, jossa säveltäjän perilliset ovat vastakkain säilyneen nuottijäämistön kanssa eikä F. W. Marpurgin hahmo ole vielä ilmestynyt kuvaan, se on jo tästä syystä erityistarkastelun arvoinen. Seuraavassa dokumentin tekstin suomennos ja sen sisällön lyhyt analyysi. Edellä mainitut viisi *Kunst der Fugen* ensimmäisen painoksen kappaletta ovat esipuheettomia. Niissä on vain lyhyt tiedote (*Nachricht*) tekijän kuolemasta ja liitteeksi oheistetusta urkukoraalista. (*Bach-Dokumente* III, 1972, 12–13, Dok. 645.) Vuoden 1752 toisessa painoksessa, joita on jäljitetty 18, on Marpurgin esittelyteksti. Sekä sisällön että painatuksen ja virheluettelon näkökulmasta katsottuna molemmat painokset ovat identtiset. (Hofmann 1996, 93.) Tämänkin tosiasia motivoi tarkastelemaan Bachin viimeisen suurteoksen lähtötilannetta löydetyn, sitä valottavan esittelyselosteen pohjalla. Kaiken kaikkiaan *Kunst der Fugen* myytyjen kappaleiden määrä näyttää jääneen kolmenkymmenen tienoille, viittäkymmentä se vuoteen 1756 mennessä tuskin on ylittänyt (Hofmann 1996, 92; vrt. *Bach-Dokumente* III, 1972, 113–114, Dok. 683). Kuparipainatus oli tuolloin tullut tiensä päähän.

Berliinin vetoomuksen suomennos

"Critische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit 7.5.1751, [145–146], Berlin. Suuren säveltäjän, entisen herra Johann Sebastian Bachin perilliset – hän oli Puolan kuninkaan ja Saksin vaaliruhtinaan kapellimestari ja musiikinjohtaja Leipzigissa – ovat päättäneet pelastaa unohdukselta erään hänen käsikirjoituksena jälkeenjättämänsä teoksen ja julkaista sen nimellä *Die Kunst der Fuge, 24 esimerkin muodossa laatunut Johann Sebastian Bach, entinen kapellimestari ja musiikinjohtaja Leipzigissa*. Onnistuneiden käytännön esimerkkien puutteessa fuugatekniikan saloja on näihin asti hyödynnetty varsin vähän. Monet suuret mestarit panttasivat sitä koskevia keinovaroja usein itsekkäistä syistä. Opiskelijoiden, jotka halusivat saada niistä tietoa, täytyi yrittää hankkia sitä heitä kuuntelemalla. Ja vaikka säännöt, joita asioista annettiin, olivat sinänsä kelvollisia ja riittäviä, kuvasta puuttui välttämätön käytännön näyttö. Yleisesti tiedetään, miten hedelmätöntä opetus on ilman käytännön esimerkkejä, ja kokemus osoittaa, miten verrattoman paljon suuremman hyödyn oppilas saa niistä kuin kuivista teoreettisista opastuksista.²

Nyt käsillä oleva teos, jota yleisölle esittelemme, on läpeensä käytännöllinen, ja siinä realisoituvat opit, joita monet pystyvät miehet ovat tähän saakka esittäneet kirjoituksissaan. Asiantuntijalle riittää tieto, että kyseinen opus on peräisin kuulun Leipzigin Bachin kädestä: säveltäjän hiljattain tapahtunut kuolema tullaan todellisia musiikillisia ansioita kunnioittavien keskuudessa kauan muistamaan kipeänä menetyksenä. Sille joka pystyy jonkinasteisesti käsittämään, mikä on taiteessa mahdollista ja mihin saakka käytännön osaamisen mahti voi

2 Johann Adolph Scheiben *Freye Abhandlung von der Fuge* lienee herättänyt keskustelua Bachien perheessä. Kirjoittaja arvelee laajahkon tutkielmansa edistäneen fuugantunte-
musta, "vaikka se ei olekaan koristeltu käytännön esimerkein" ("ob sie schon nicht mit
practischen Exempeln ausgezieret sind"). (Teoksessa *Critischer Musicus*, Leipzig, 1739,
448–485, Stücke 49–52.) Ehkä ei ollut sattumaa, että F. W. Marpurg antoi 1753–1754 kak-
siosaiselle tutkimukselleen nimen *Abhandlung von der Fuge*. Kirjoitettuaan vuoden 1752
keväällä esipuheen *Kunst der Fugen* toiseen painokseen hän perehtyi fuugatekniikkaan
pitkälti Bachin esimerkkien parissa. Toisin kuin Bachin teoksesta hänen julkaisustaan
tuli myyntimenestys. Marpurgin Bach-analyyseistä: *Bach-Dokumente* III, 1972, 25–59,
Dok. 655.

sen tuotteissa ulottua, puheena oleva teos tulee tuottamaan täyden tyydytyksen, kuten myös sille, joka arvostaa omaperäistä melodista keksintää ja aiheiden yksilöllistä, tavanomaisuutta karttavaa kehityä. Nykyisin erittäin harvinaisia ovat sellaiset fuugat, joissa melodianmuodostusta ei ohjaa vapaa sävelkeksintä, missä yksikään nuotti ei ole aiheeton, vaan perustuu mitä tarkimmin jäljittelyyn. Ei liene liioiteltua nimittää nyt esiteltävää teosta täydelliseksi, koska se sisältää kaikki mahdolliset ja käyttökelpoiset fuugien ja kontrapunktien lajit. Mukana ovat kaksi-, kolmi- ja neliäänisyys, toteutus yhdellä, kahdella ja useammalla vasta-aiheella, käännetty, vastaliikkeinen, harvennettu ja tihennetty jäljittely oktaavissa, desiimissä ja duodesiimissä, erilaiset ketjujäljittelyt eli kaanonit jne. Kaikki nämä erilaiset fuugat perustuvat yhteen ja samaan pääteemaan, ne ovat samassa sävellajissa, tarkemmin sanoen d-mollissa [”oder dem D La Re über die kleine Tertz”]. Kuten säveltaiteen historian tuntijat tietävät, vastaavanlaista teosta, jossa koko fuugaoppi olisi esitetty yhtä perinpohjaisesti työstettynä yhden ainoan pääteeman pohjalla, ei ole vielä missään ilmestynyt. Ja koska siinä kaikki äänet ovat kauttaaltaan laulavia ja melodianmuodostus on niissä teholtaan yhtäläinen, kukin ääni on partituurissa merkitty omalle rivilleen ja varustettu omalla nuottiavaimellaan. Mutta millaista sävellyksellistä taitoa ja valmiutta voidaan oppia tarkastelemalla hyviä partituureja – olipa sitten kysymys harmonian tai melodian havainnoinnista – sen osoittavat esimerkillään ne, jotka ovat onnistuneet asiassa kunnostautumaan. Mutta puheena olevassa teoksessa kaikki on lisäksi samalla täysin toteutettavissa klaveerilla ja uruilla. Viimeiset kappaleet teoksessa ovat kaksi fuugaa kahdelle erilliselle klaveerille tai cembalolle [*Flügel*] sekä fuuga kolmesta teemasta, joista viimeisessä säveltäjä on tuonut näkyviin nimensä **Bach**. Teoksen lopussa on liitteenä neliäänisesti työstetty kirkkokoraali, jonka autuaasti edesmennyt tekijä on viimeisinä elinpäivinään, jo täysin sokeana, sanellut erälle ystävälleen.

Koska esitelty teos käsittää 70 foliokokoista kuparilaattaa ja sen aiheuttamat kustannukset ovat niin muodoin korkeat, siitä otetaan vastaan ennakkotilauksia. *Varausmahdollisuus on voimassa tästä alkaen Leipzigin Mikaelin messuun saakka, ja ennakkomaksu, viisi taaleeria, voidaan suorittaa Saksan suurimmissa kirjakaupoissa postikuluitta.*

Ennakkotilausajan umpeuduttua teosta ei tulla myymään alle kymmenen taalerin. Tilatut kappaleet luovutetaan arvoisille allekirjoittajille kyseisen ajan jälkeen ennakkomaksusta annettua tositetta vastaan välittömästi, ilman muita toimenpiteitä tai lisäkuluja. Herrat yrittäjät puolestaan sitoutuvat toimittamaan julkaisun ulkoasultaan asiakkaiden edun mukaisena, kaiverrustyön, painatuksen ja paperin laadussa mitään säästämättä. Ennakkomaksuja vastaanotetaan *Haude & Spenerin* kirjakaupassa.”

Tekstin tarkastelua

Julkistamisen tavoitteena on kirjoittajan mukaan pelastaa J. S. Bachin jälkeensä jättämä käsikirjoitus, *Die Kunst der Fuge*, 24 esimerkin muodossa, unohdukselta. Säveltäjän nimi, virka-asema ja yleinen arvostus tulevat tässä yhteydessä julki, minkä jälkeen siirrytään teoksen esittelyyn.

Ensimmäiseksi korostuu käytännön ratkaisu. Fuugantekoon eivät riitä teoreettiset oppaat ilman käytännön näyttöä, jonka *Kunst der Fuge* täyspätöisesti tarjoaa. Tämän jälkeen katetaan ammattitermein teoksen anti, painottaen sen läpivietyä imitaatiopohjaisuutta, joka ulottuu myös motiiviseen jäljittelyyn. Näin saavutetaan maksimaalinen rakenteen tiiviys, ”jossa yksikään nuotti ei ole turha”. Satsintuotto, johon fuugan ohella yhdistyy kaanontekniikka, tapahtuu valitun pääteeman pohjalla yhdessä ja samassa sävellajissa. Kaikki tämä tarjotaan partituurina, jossa säveltäjän taito ja melodianmuodostuksen laulavuus visualisoituvat. Partituurinotaatio takaa opiskelijalle pedagogisesti suurimman hyödyn.

Ikäänkuin kaiken edellä esitetyn vahvistuksena seuraa tämän jälkeen lause, joka sivuaa teoksen manuaalista toteutettavuutta: ”Es ist aber dennoch alles zu gleicher Zeit zum Gebrauch des Claviers und der Orgel ausdrücklich eingerichtet.” Viestinä on: huolimatta opuksen polyfonisen edustusteoksen luonteesta, jota säveltäjän valitsema notaatio, nelirivinen, neljää nuottiavainta käyttävä klaveeripartituuri symboloi, sen fuugat ovat realisoitavissa mainituilla soittimilla. Näiden rinnakkaiselo on ajan ympäristössä niin tavanomainen asia, että esi-

merkiksi Philipp Christoph Hartung (1706–1776) ei *Metodisessa klaveerinsoiton oppaassaan* 1749 lainkaan nimeä oppilaan käyttöön ajatellun harjoitussoittimen laatua. Hän operoi yleisnimikkeellä *Clavier*; urkuri soittiminen vilahtaa satunnaisesti taustalla.

Bachin perikunnan käyttämät soitinnimikkeet ovat siis: *Clavier und Orgel*. Tämä *Kunst der Fugen* soinnillista toteutusta koskeva yleissanonta on merkittävä sikäli, että sen juuret johtavat säveltäjän lähipiiriin ja hänen työkammionsa tuntumaan. Sana *ja* on siinä huomionarvoinen: kyseessä ei ole jompikumpi mainituista kosketinsoitinlajeista, vaan molemmat.⁸ Vetoomustekstin tavoitteena oli välittää lukijoille kuva sävelteoksesta ja sen rakenteellisesta hahmosta; mitä klaveerilajia toteutuksessa käytettiin, ratkesi yleisen käytännön ja tapauksen mukaan. Puhuttaessa sovituksesta kahdelle soittajalle, sitä koskeva sanonnallinen täsmennys kuuluu: ”für zwey unterschiedene Claviere oder Flügel”.

Lehtikirjoituksesta ei käy ilmi, että teoksen painatus oli säveltäjän eläessä edennyt jo varsin pitkälle, eikä työn keskeneräisyydestä ollut tilaajille osoitetussa tiedotteessa mielekästä puhuakaan. Niinpä esitelytekstin seuraavat kymmenen riviä lähinnä luettelevat aineiston, joka painoversioon tulee sisältymään. Päättäviä lisä tarkoittava sanonta *Die letzten Stück(e)* koskee kolmiäänisen peilifuugan sovitusta kahdelle kielikosketinsoittimelle sekä *Quadrupel*-fuugaa, jonka tekijä on signeerannut nimellään. Kokonaisuuden pyöristävästä urkukoraalista puhutaan liitteenä (*Anhang*).

Sanomalehtikirjoituksen loppuosa, parikymmentä riviä, keskittyy käytännön tilausmuodollisuuksiin. Työn laadusta painatuksen toteuttajat (”die Herren Unternehmer”) ottavat täyden vastuun. Ennakkotilausten vastaanottoa ilmoitetaan jatkettavan Leipzigin syysmessuihin saakka.

3 Sanontaa käyttävät tilanteesta perillä olevat henkilöt, ja asia todetaan yleiskäytäntönä, sivumennen. Kielikosketinsoittimet liittyivät voittopuolisesti kotimusiisointiin, urut puolestaan assosioituivat akustisesti avarampiin kirkkotiloihin, joita oli tarjolla pienissä kyläyhteisöissäkin.

Kunst der Fugen alkuperäislähteistä

Die Kunst der Fugen säilyneistä lähteistä tärkein käynnistyi siis säveltäjän alulle panemana kuparipainatusprosessina, jota hän näyttää valvoneen numeroon 13 saakka. *Originaldruck*, jonka perilliset tämän pohjalla vuodenvaihteessa 1750–1751 työstivät ja jonka mukaan teos painettiin, kasvoi jatkona tästä. Sen rinnakkaislähde oli säveltäjän käsikirjoitus, ns. *Berliner Autograph*, jossa oli sidonnan ohella irrallisia lisiä. Kun perillisillä ei ollut tarkkaa tietoa tekijän suunnitelmista – työ *Kunst der Fugen* parissa oli säveltäjän sairauden vuoksi ollut ehkä jo pitkään keskeytyksissä – painoversion ja käsikirjoituslähteiden väliset eroavuudet ovat varjostaneet teoksen toimitus- ja painatusaktia. Säveltäjän työn jatkaminen ja täydentäminen – vaikeudet ovat hankalimmillaan olleet tätä luokkaa – on merkinnyt toimituskunnalle monitasoista työstämisprosessia. Aineiston viimeistely painokuntoon on vaatinut editorisia toimenpiteitä: kopiointia, yhdistelyä, arviointeja, suhteuttamisia, ratkaisuja ja valintoja, joita ei ole kirjattu.⁴

Aktiivisimpia editointityössä näytävät olleen berliiniläiset C. Ph. E. Bach ja J. S. Bachin oppilas Johann Friedrich Agricola (1720–1776), jotka koostivat myös säveltäjän nekrologin tekstin. Sen opusluettelossa *die Kunst der Fuge* mainitaan tekijänsä viimeisenä teoksena.⁵

Lähdeaineiston kahtiajakautuneisuus leimaa myös *Kunst der Fugen* uusimpia käyttöeditioita, NBA:n sarjan VIII niteitä 2/1 ja 2/2. Vaikka musiikkitiede on tehnyt niiden suhteen voitavansa, lopputuloksessa heijastuu jotakin olosuhteista ja vaikeuksista, joiden paineessa sävel-

4 Toimitustyö, sen vaiheet ja kulku on ajoitettavissa vain summittaisesti, samoin siihen palautuvat muutokset. Painettavaksi asianhoitajat valmistivat mm. numerot 14, 29 ja 20. (Hofmann 1996, 84–87.) Työn päätökseen saannista tiedotettiin sanomalehdessä (*Leipziger Zeitungen* 3.5.1752): ”Täten tehdään tiettäväksi, että Bachin teos, nimeltään die Kunst der Fuge, on valmis. Ennakotilajaajat voivat alkaneella viikolla noutaa omat kappaleensa varaustodistetta vastaan. Saatavana on vielä myös kappaleita, joista maksu voidaan suorittaa käteisellä.” Säilyneen tositteen mukaan Anna Magdalena Bach luovutti 19.5.1752 *die Kunst der Fugen* partituurin Leipzigin kaupunginneuvostolle.

5 Nekrologin teksti oli valmiina 1750–1751, mutta ilmestyi painettuna kolmen vuoden viipeellä. Ks. Lorenz Mizler, *Musikalische Bibliothek*, IV:1, *Leipzig im Jahr 1754*; myös *Bach-Dokumente* III, 1972, 80–93, Dok. 666; suomennos (Paavo Soinne): *Kirkkomusiikkilehti* joulukuu 1967.

täjän perilliset joutuivat ratkaisujaan tekemään. Kuvanmuodostusta olisi helpottanut, jos alkuteoksen notaatioideasta poikkeavat, modernin nuottiavaimin varustetut apuversiot olisi liitetty kokonaisuuteen erillisenä, kolmantena niteenä. Kyseisten lisien yhteenlaskettu pituus on nykyisellään lähes 150 sivua (NBA Serie VIII,2: *Die Kunst der Fuge*, Teilband 1, 108–179; Teilband 2, 78–47).

Bachin säveltäjänprofiili klaveeriteosten kuvassa

Säveltäjänä J. S. Bach oli pitkälti itseoppinut. Nekrologin mukaan sekä hänen luova valmiutensa että hänen tapansa oppia tulivat näkyviin jo Arnstadtin kaudella (1703–1707).⁶ Sama synnynnäinen luonteenpiirre ja typologinen perussuuntatuneisuus koulivat hänet jo varhain fuugatekniikan suvereeniin hallintaan.⁷ Aloittaessaan kirkkomuusikon virkatoimensa Leipzigin Bachilla oli hallussaan täydellinen sävellystekninen taito, mistä tavallisissa arkisunnuntain jumalanpalvelusmusiikeissa on häikäiseviä näyttöjä. Esimerkiksi sopivat vaikkapa kantaattien BWV 105 (1723) ja BWV 78 (1724) alkukuorot. Kirkollista käyttöohjelmistoa (*Kirchenstücke*) ei yleensä painettu, joten Tuomaskanttori saattoi elämänsä aikana julkaista vain suhteellisen vaatimattoman määrän kosketinsoitinsävellyksiä. Kyseisten – *Clavier-Uebung* IV:ään asti omakustanteisten – painatteiden kokonaiskuva heijastaa hänen sävellystuohtantonsa ja teknisen osaamisensa monipuolisuutta ja piirtää samalla näkyviin *Kunst der Fugen* kasvumaaperän.

Bach aloittaa julkaisutoimintansa klaveerisarjoilla (1726–1731], jotka hän lopuksi painattaa samoilla kuparilaatoilla kuuden partitan koosteeksi (BWV 825–830). Poikkeuksellisen mittavan 73-sivuisen kokooma-

6 Nekrologi, 162: "[...] in der Composition, welche er größtentheils nur durch das Betrachten der Werke der damaligen berühmten Componisten und angewandtes eigenes Nachsinnen erlernt hatte."

7 C. Ph. E. Bach kirjeessä J. N. Forkelille 1775: "Blos eigenes Nachsinnen hat ihn schon in seiner Jugend zum reinen u. starken Fugisten gemacht." Säveltäjistä, joiden teoksia hän kertoo isänsä tutkineen ja jotka olivat kaikki fuugan mestareita, hän mainitsee nimet Böhm, Bruhns, Buxtehude, Fischer, Froberger, Kerl, Pachelbel, Reinken, Strunck. (Suchalla 1994, 478, Dok. 202.)

julkaisun nimilehdellä on enteellinen merkintä: OPUS I. Luettelemalla kokoelman kansilehdellä yksitellen tarjolla olevien sarjanosien nimikkeet Bach on mahdollisesti laskenut sille, että kyseisiä muotitansseja (*Galanterien*) tulitaisiin vallitsevassa tilanteessa yhä enemmän käyttämään erillisinä soolokappaleina.⁸

Clavier-Uebung II (1735) vetää klaveeritaiteen maaperälle ajan orkesterimusiikin keskeisimmät valtahaarat, italialaisen konserttomuodon ja Lullyn esikuvaan palautuvan ranskalaisen uvertyyrin. Vuonna 1739 on vuorossa kirkkomusiikki, lähinnä koraalipohjaisena polyfonisena urkutaiteena, jota kannattelee orgaaninen näkemys luterilaisesta messusta. (BWV 669–689). Mukana on *stile antico* -tyyli ynnä kaanon (BWV 802–805) ja fuuga. Kuusiäänisyys saavutetaan kaksiaänisen jalkion myötä (BWV 686), ja viisiääninen kolmoisfuuga Es-duuri (BWV 552) toteuttaa Johann Matthesonin 1739 julkisesti esittämän toiveen moniteemaisista kombinaatioista.

Clavier-Uebung IV (1741–1742) tuo kuvaan jättiläismäisen variaatio-sarjan (BWV 988), jossa säveltäjä yhdistää edellisissä osissa soveltamansa tekniikat. Mukana ovat sarjatyöli ja tanssirytmät, konsertoiva virtuoosisuus sekä polyfonia, jota tässä tapauksessa edustaa kaanon. Kokonaisuuden kiinteyttää bassolinjaan kohdistuva muuntelu. *Die Kunst der Fuge*, jonka työstämisestä on ajoiteltu mm. vuosien 1742–1746 tienoille ja joka esittelee instrumentaalifuugan tekniikkana, rakentaa omalla tasollaan siltaa variaation suuntaan. *Das Wohltemperirte Clavier* II laajentaa samanaikaisesti fuugan tyyppiasteikkoa. *Musikalisches Opferin* työstämisessä (1747) elävöityvät sekä 6-viivastoinen klaveeripartituuri että sen kahdelle riville puristettu *manualiter*-versio.⁹ Viimeksi mainittu on äärimmäinen esimerkki polyfonisesta *Griff*-tekniikasta, johon klaveristi joutuu *Kunst der Fugen* toteutuksessa ottamaan kantaa.

8 Sarjan kehitysvaihe ja kustantajien nuottitarjonta viittaavat tähän. Klaveristien tekni-
nen suoritustaso oli harrastelijoiden mukaantulon myötä laskenut ja edelleen laskemas-
sa. Kyseistä näkökulmaa ei pidä *Kunst der Fugen* tapauksessakaan jättää huomiotta.

9 *Ricercare* á 6, (Fassung des Autographs). *Manualiter*-versio, jossa on C. Ph. E. Bachin
merkintä: "6stimmige Fuge von J.S.Bach u. origineller Handschrift", poikkeaa hieman
partituurista.

Vielä suhteesta Berliinin vetoomukseen

Berliinin vetoomus (7.5.1751) on NBA:n *Kritischer Berichtin* luettelossa ensimmäisenä (Hofmann 1996, 90), ts. se on siinä vanhin *Kunst der Fugen* alkutilannetta valottava faktateksti. Välittömästi sen jälkeen luettelossa mainitaan sulkeissa Thomas Wilhelminkin artikkeli.¹⁰ Toimittaja näyttää luokittaneen sen välittämän tekstilöydön kirjoituksen viitteeksi ja toteaa, ettei sen perusteella voida ratkaista, onko kyseessä Leipzigin vetoomuksessa tarkoitettu *Avertissement* vai ei (Hofmann 1996, 91, alaviite). Tällähän ei ole merkitystä, koska mahdollisessa tekstivariantissa faktat olisivat samansisältöiset. Wilhelminkin välittämä dokumenttilöydös on ollut edition toimittajalle lähinnä "[e]ine späte Bestätigung der Kritik an Graesers historischem Mißverständnis", ts. myöhäinen vahvistus sille, että Wolfgang Graeserin tulkinta teoksen partituurimuodosta oli historiallinen erehdys (Hofmann 1996, 105). Kajoamatta Berliinin vetoomuksen merkitykseen tilannetiedotteena Hofmann yhdistää sen *Kunst der Fugen* partituurintotaatioon ja sen didaktisiin etuihin. Teoksen soinnillisesta toteutuksesta hän sanoo, että se on tarkoitettu yksiselitteisesti kosketinsoittimelle (*für Tasteninstrument*), mutta rajaa tämän merkitsemään kielikosketinsoitinta (*Kielflügel, Cembalo*). Urut, monipuolisin polyfoninen soitin, jonka mahdollisuuksia jalkio laajentaa ja joka on akustisesti avaran soinnin edustaja, jää oikeaoppisen soitinvalinnan ulkopuolelle. Koska kirjoittaja kyseisessä yhteydessä nojautuu erityisesti Gustav M. Leonhardtin (1928–2012) mielipiteisiin,¹¹ on paikallaan luoda pikasilmäys niihin.

Kirjoittaessaan tutkielmansa *The Art of Fugue, Bach's Last Harpsichord Work: An Argument* (1952) Gustav M. Leonhardt oli 24-vuotias. Hän ajaa analyyseissään detaljivaihteella, ja liikkuvaa sävelkudosta tarkastellaan koko ajan hyvin läheltä. Huomiot ovat teräviä ja elävä kontakti polyfoniseen tekstuuriin ilmeinen. Vertailevat esimerkit, joita

10 Berliinin vetoomus on sitaattina Wilhelminkin artikkelin sivuilla 101–102. *Avertissementin* löytymiseen Hofmann suhtautuu skeptisesti: "doch hat sich anscheinend kein Exemplar erhalten".

11 Hofmannin loppuarvio kuuluu: "Wie besonders Leonhardt zeigt, deutet alles auf das Cembalo."

on lähes sata, ovat valtaosin *Das Wohltemperirte Clavierin* II ja I osasta. Urkusävellyksistä on kymmenkunta otosta. Vuonna 1969 Leonhardt julkaisi *Kunst der Fugesta* kokonaislevytyksen (Deutsche Harmonia Mundi), jonka liitevihkosessa (*Beiheft*) hän täydentää, täsmentää ja myös pehmentää nuoruudenteoksessa esittämäänsä. Graeseriläinen mielikuva *Kunst der Fugesta* ”teoksena, jota Bach ei ole soitintanut” on aiheuttanut Leonhardtille paljon tutkimuksellista vaivaa. 1600-luvulta hän luettelee yli 20 säveltäjää, joilta on ilmestynyt painettuina yhteensä yli kolmekymmentä klaveeripartituuria; 1700-luvun puolella lista jatkuu hieman harvemmassa tempossa J. S. Bachiin asti, jolta ovat mukana sekä *Vom Himmel hoch* -muunnelmien neljäs variaatio että *Ricercar á 6*. *Kunst der Fugen* esityksessä kyseeseen tuleva kosketinsoitinkanta tarkoittaa Leonhardtin mukaan cembaloa ja urkuja (*Kirche/Kammer*) ynnä klavikordia, ja hän toteaa että valinta on usein osunut lähimpään tavoitettavissa olleeseen klaveerilajiin. (*Beiheft*, luku IV: *Welche Tasteninstrumente*.) Kyseessä on yleensä ollut joidenkin, muutamien, teoksen osien kaiullinen elävöittäminen. Kosketinsoittimista, joiden ääni häipyä ja joiden äänialue on laajempi kuin neljä oktaavia, Leonhardt asettaa *Kunst der Fugen* perinnön välittämiseksi ensi sijalle spesiaalisoitimensa cembalon, mutta jatkaa: ”Urkuja ja klavikordia ei suinkaan voida periaatteessa sulkea pois kuvasta, ei etenäkään niille sopivien yksittäisten valintojen osalta.”¹² Lausumassa on myönnytyksen sävyä.

Vaikka Leonhardt kritisoi voimakkaasti vuosisadan jälkipuoliskolla muotiin tullutta klavikordin romanttista ihannointia,¹³ ”varsinaisella klaveerilla” on paikkansa J. S. Bachin soitingalleriassa. Olihan hänellä tapana soittaa sooloviulusionaattejaan klavikordilla ja täydentää samalla niiden satsikuvaa latentin kenraalibasson realisoinnilla. J. F. Agricolan tästä välitämä kuvaus on vuodelta 1775 (*Bach-Dokumente* III, 1972, Dok. 808; ks. myös sanomalehtileike sivulla 240). Kevytrakenteisena soitti-

12 Leonhardt: ”Orgel und Clavichord sind aber keineswegs grundsätzlich auszuschliessen, sicher nicht für eine Auswahl geeigneter Stücke.”

13 Hän sanoo klavikordista myös näin: ”Da das Clavichord in Bachs Leben offenbar überhaupt keinen Platz eingenommen hat (in seinem Nachlaß befanden sich 5 Cembali und kein Clavichord;) es war erst Forkel, der die Clavichord-Legende ins Leben rief.”

mena klavikordi oli myös helppo luovuttaa esimerkiksi kotimuisoinnin muistoksi jollekin omaisista ohi perinnönjaon. J. C. F. Bach sai kotoa lähtiessään (1749) mukaansa klavikordin. Ja ne ”3 Clavire nebst Pedal”, jotka J. S. Bach lahjoitti nuorimmalle pojalleen Johann Christianille, ovat todennäköisesti olleet liitejalkion kera käytettäväksi tarkoitettuja klavikordeja.¹⁴

Kunst der Fugen kehityksen kuvan muuttuminen

Vuodet 1751–1927. Ensimmäiset 175 vuotta die *Kunst der Fugea* ympäröi vileä historiallinen ilmapiiri. Sillä oli kunniapaikka arvokirjallisuuden ykköshyllykössä, mutta kyseessä oli enemmän abstrakti teoreettisen ihailun kohde tai opiskeluun motivoiva mallikokoelma kuin elävä sävelteos. Harvat tunsivat sitä, vielä harvemmat soittivat. Yleisesti ottaen *Kunst der Fugeen* suhtauduttiin *teoskeskeisesti*. Tästä kaavasta erottuvien yksilöiden nimet panee musiikin historiassa vaistomaisesti merkeille.

Vuodet 1927–2017. *Die Kunst der Fugen* kosketinsoittimelle tarkoitetun polyfonisen partituurimuodon mieltäminen orkesteripartituuriksi astui kuvaan 1920-luvun puolivälissä. Manfred Graeserin esiintyminen, joka jatkossa avasi Bachin suurteokselle tien julkiseen musiikkielämään, fokuoittuu vuosiin 1924–1926, ja Karl Straube johtaa hänen orkestraationsa 26.6.1927 Leipzigin Tuomas-kirkossa. Jos kysytään, miten kehitys on sen jälkeen jatkunut, oleellinen muutos on se, että teoskeskeisen asennoitumisen rinnalle on kehittynyt *reseptiokeskeinen*, kuulijalähtöinen näkökulma.

Viimeksi kuluneiden 90 vuoden perspektiivi on avannut suhtautumisessa *Kunst der Fugen* sävelperintöön uudenlaisia juonteita. Teoksesta

14 *Bach-Dokumente* II, 1969, 503–504, Dok. 628 (J. S. Bachin perinnönjako 11.11.1750, kohta 8): ”Ja koska nuorin pojista, herra Johann Christian Bach oli saanut autuaasti edesmenneeltä isältään hänen eläessään lahjaksi 3 klaveeria jalkion kera ja hänellä on ne hallussaan, niitä ei kirjattu omaisuuden erittelylistaan.” Lahjoitus näyttää olleen yllättävä, koskapa lapset edellisestä avioliitosta (Philipp Emanuel, Wilhelm Friedemann ja esikoistyttö Catharina Dorothea) eivät tahtoneet sitä aluksi hyväksyä.

on valmistunut suuri määrä orkesteri- ja yhtyeversioita, missä yhteydessä sen soiva kuva on joutunut vertaansa vailla olevan tarkastelun, erittelyn ja kokeellisen huomiooninnin kohteeksi. Luovan, esittävän ja vastaanottavan tason keskinäiset suhteet painotuksineen ovat tässä yhteydessä lähestyneet toisiaan, mikä puolestaan on hionut teoksen sointikuvaa ja monipuolistanut kuulijan edellytyksiä eläytyä siihen. On havaittu, että Bachin fuugatekstuuri taipuu monenlaiseen, ja valinnan mahdollisuudet ovat nykyisin suuret: *Kunst der Fugen* satsikuvalla voidaan eriasteisesti herkutella. Se realisoituu hienostuneesti gambasoinnilla, ja hiljattain tuli tarjolle saksofonikvartetin levytys. Monia on auttanut alkuun teoksen neljän ensimmäisen fuugan kuuleminen ensemble-versioina. Tämän toteaminen ei ole ”graeseriläisyyttä”, vaikka palautuukin sen jälkivaikutuksiin.

Päätteeksi

Kunst der Fuge voidaan mieltää ankaratyyliseksi kontrapunktiseksi muunnelmateokseksi (*Variationen im Großen*), jonka perussuunnitelma näyttää sävellysprosessin aikana muuttuneen ainakin kerran. Se kehittyy laajalinjaisesti ja väkevän intensiivisesti kohoten välillä hui-maaviin korkeuksiin. Tällaisen rakentelun osat eivät ole dimensioiltaan eivätkä satsikuvaltaan tasa-aineisia, ja niille saattaa toteutustasolla välistä olla vaikea löytää yhteistä nimittäjää. Osin siitä syystä *Kunst der Fugen* arvoitusten edessä on esitetty ja esitetään kysymyksiä, joita Bachin aika ei tehnyt.

Teoksen kanssa seurustellessa on hyväksyttävä säveltäjän fuugatekstuurile kulloinkin asettama tavoite ja painotus. Sen ja soitettavuuden, ts. manuaalisen toteutettavuuden välinen ristipaine kohoaa maksimiin kolmiäänisissä peilifuugissa, joissa äänten kääntäminen akselinsa ympäri yhdistyy polyfoniseen triotekstuuriin. Tämän ongelmakentän detaljoitu valottaminen vie peilifuugien kokonaisanalyysiin.

Marpurg kirjoittaa: ”Kun edesmennyt kapellimestari Bach antaa pedaalille työtä, sille osoitetut tehtävät ovat aina jalkion luonteen mukaisia. Olivatpa sävelkulut miten nopeita hyvänsä, ne ovat aina luontevia ja soitettavissa (*bequem und spielbar*).” (*Bach-Dokumente* III, 1972,

46 [XXVI], Dok. 655.) Näin sanoessaan Marburg tarkoittaa Bachin normaalin urkutyylin korkea-asteista idiomaattisuutta. Kirjoittaessaan teoreettista tutkimustaan fuugasta, hän ei sekoita tätä asennetta siihen.

Kunst der Fugen tekstuuria verrataan usein Bachin muihin klaveeriteoksiin, ennen muuta *Das Wohltemperirte Clavieriin*, jossa preludien osuus laajentaa ja monipuolistaa klaverististen mahdollisuuksien ja vaihtelun aluetta. Yhtäläisyyksiä löytyy, yleistettävää vähemmän.

Jos vaaditaan, että *Kunst der Fugesta* omaksuttujen käsitysten ja ratkaisujen pitää päteä *für das Werk als ganzes*, tämä merkitsee, että kyseisen sanonnan käyttäjä tietää, mitä hän sillä tarkoittaa ja mitä se käsillä olevassa tapauksessa voi kattaa. Vai olisiko kenties tullut aika koota pelinappulat laatikkoon ja ryhtyä miettimään uusia, vanhoista premisseistä poikkeavia ajattelumalleja?

Kirjallisuus

- Bach, Carl Philipp Emanuel 1995. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria I–II*. Saksankielinen alkuteos: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (I:1753, II:1762). Suomentanut ja selityksin varustanut Paavo Soinne. Sibelius-Akatemian julkaisuja 9. Helsinki: Sibelius-Akatemia. <<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-076-1>>.
- Bach-Dokumente* I (1963), II (1969), III (1972). Hrsg. Bach-Archiv, Leipzig.
- Critische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit Auf das Jahr 1751*. Berlin: Haude und Spener 1752. <<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/7VZU7E3NTFYMT3C4QX3YSI5BSFYIZJYE>>. Luettu 2.11.2017.
- Hartung, Philipp Christoph 2016. *Metodinen klaveerinsoiton opas*. Saksankielinen alkuteos: *Die methodische Clavier-Anweisung mit Regeln und Exempeln* (Nürnberg, 1749). Kommentoitu suomenkielinen kokonaislaitos: Paavo Soinne. Helsinki.
- Hofmann, Klaus 1996. *Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe, Serie VIII, Band 2. 1–2*. Kassel: Bärenreiter.
- Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe Sämtlicher Werke* (NBA). Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Kassel: Bärenreiter.
- Leonhardt, Gustav M. 1952. *The Art of Fugue, Bach's Last Harpsichord Work: An Argument*. Haag: M. Nijhoff.
- 1969. *Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge, Schallplattenaufnahme des ganzen Werkes, mit Beiheft*. (Teoksen kokonaislevytys cembalolla, liitteenä oheisseloste.) Deutsche Harmonia Mundi, 1 C.
- Soinne, Paavo 1962. J. S. Bachin ”Die Kunst der Fuge”. *Uusi Suomi*, nro 84, 27.3.1962. (Enzio Forsblomin Bachin *Kunst der Fugen* kokonaisesitys Urkutaiteen viikon konsertissa Meilahden kirkossa.)

— 1977. J. S. Bachin ”Die Kunst der Fuge”. *Tauno Äikää: juhlakirja 9.12.1977*. Organum-Seura.

Suchalla, Ernst 1994. *Carl Philipp Emanuel Bach, Briefe und Dokumente, I–II. Kritische Gesamtausgabe*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Wilhelmi, Thomas 1992. Carl Philipp Emanuel Bachs ”Avertissement” *über den Druck* der Kunst der Fuge. *Bach Jahrbuch* 1992, 101–105.

LIITE: Berliinin vetoomuksen originaali.



einiger Zeit erfolgtes Ableben den Verehrern wahrer Verdienste nach lange empfindlich seyn wird, herrühret. Wer sich einigermaßen von dem, was in der Kunst möglich ist, und wie weit die Stärke der Ausübung gehen kann, einige Begriffe zu machen im Stande ist, und wer ursprüngliche Gedanken und eine von der gemeinen Art entfernte sonderbare Durchführung derselben verlangt, dem wird hierdurch völlige Genüge geschehen. Diejenigen Fugen sind zur Zeit noch sehr selten, wo kein ohngefährer Zufall an der Verbindung der Noten Theil hat, wo keine Note umsonst da siehet, sondern wo jede in der künstlichsten Nachahmung ihren Grund hat. Man glaubet nicht zu viel zu sagen, wenn man dieses Werk ein vollständiges Werk heisset, weil es alle mögliche gute Arten von Fugen und Contrapuncten enthält, zweystimrige, dreystimrige, vierstimrige, mit einem, mit zweyen und mehreren Hauptsätzen, umgekehrte, durch die Gegenbewegung, durch die Vergrößerung, durch die Verminderung, in der Octave, in der Decime, in der Duodecime, Zirkel- Gesänge, oder Canones von allerhand Gattungen ic. Alle diese unterschiedenen Fugen sind über eben denselben Hauptsatz, aus eben demselben Tone, und zwar aus dem Dmoll oder dem D La Re über die kleine Terz gesetzt. Daß dergleichen Werk, wo die ganze Lehre von Fugen so ausführlich über einen einzigen Satz durchgearbeitet worden, noch nirgends zum Vorschein gekommen, werden diejenigen bekennen, die die Geschichte der Tonkunst wissen. Da darinnen alle Stimmen durchgehends singen, und die eine mit so vieler Stärke, als die andere ausgearbeitet ist: So ist jede Stimme besonders auf ihr eigenes System gebracht, und mit ihrem gehörigen Schlüssel in der Partitur versehen worden. Was man aber für besondere Einsichten in die Setz-Kunst, so wohl in Ansehung der Harmonie, als Melodie, durch Anschauung guter Par-

tituren erlange, bezeigen diejenigen mit ihrem Exempel, die sich darinn hervorzuthun das Glück gehabt haben. Es ist aber dennoch alles zu gleicher Zeit zum Gebrauch des Claviers und der Orgel ausdrücklich eingerichtet. Die letzten Stück sind zwey Fugen für zwey unterschiedene Claviere oder Flügel, und eine Fuge mit drey Sätzen, wo der Verfasser bey Anbringung des dritten Satzes seinen Namen Bach ausgeführt hat. Den Beschluß macht ein Anhang von einem vierstimmig ausgearbeiteten Kirchen-Choral, den der selbige Verfasser in seinen letzten Tagen, da er schon des Gesichtes beraubt war, einem seiner Freunde in die Feder dictirte. Da dieses Werk an die 70 Kupferplatten in Folio enthält, und folglich viele Unkosten dazu erfordert werden: So wird darauf Vorschuß angenommen. Selbiger dauret von 180 an bis zur Leipziger Michaels-Messe, und wird in den vornehmsten Buchhandlungen Deutschlands mit 5 Rthlr. postfrey entrichtet. Nach der Zeit wird das Werk nicht unter 10 Reichthalern verkauft werden. Die Exemplare werden nach Ablauf des zum Vorschuß gesetzten Termins sofort ohne allen Nachschuß und weitere Unkosten an die Herren Subscribenten, gegen Zurückgebung des Scheines, den sie auf den Vorschuß erhalten haben, ausgehändigt. Die Herrn Unternehmer machen sich anheischig, an dem äußerlichen, was den Stichel, den Druck und das Papier betrifft, nichts zu sparen, sondern auch hietra dem Publico genug zu thun. In der Haude und Spenerischen Buchhandlung wird Vorschuß darauf angenommen.

* * *

Die *Histoire des Passions ou les Aventures du Chevalier Shroep*, des Herrn Toussaint ist nunmehr im Verlag des hiesigen Buchhändlers Bourdeaur sauber gedruckt und mit den versprochenen Zierathen versehen; herausgegeben.

J. P. E. Hartmann, Niels W. Gade, and the Danish Golden Age

HANS FAGIUS

The period from around 1800 until the middle of the century in Denmark is called the Danish Golden Age, a time when the artistic and cultural life flourished as never before, not least in Copenhagen. This despite the fact that the Danes during this period suffered from two destructive conflicts. The first was the heavy bombardment of Copenhagen in September 1807 following a British claim that the Danes should deliver their navy to the English to avoid it falling in the hands of Napoleon, something that, by the way, is said to be the first terrorist attack. The second was the so called *Slesvig-Holsteinske krig* 1848–1851, a conflict that was a result of the two duchies revolt against the Danish supremacy and a wish to be a part of the German empire, something that was rejected by the Danes. In a further tragic war against the Germans some years later (1864) these parts of Denmark were lost to Germany.

The Danish Golden Age

The term ‘the Danish Golden Age’ appears for the first time in a dissertation from 1890 by the scholar Valdemar Vedel, and the person behind this culturally so successful period was the scientist and philosopher Henrik Steffens. During the last years of the eighteenth century he lived in Jena in Germany, and besides his scientific studies he was also in contact with the most important writers and philosophers of the time such as Hegel, Schiller, and Goethe. After returning home

to Copenhagen in 1802 he gave a series of lectures that were of significant influence to the spirit of the age, where neoromantic ideals and sentiments were spelled out. One who was inspired was the poet Adam Oehlenschläger, the perhaps foremost Danish romantic writer. But also the hymn writer and priest Nikolaj F. S. Grundtvig, the theologian and philosopher Søren Kierkegaard, and the writer and story-teller H. C. Andersen, among many others, can be counted among those who were inspiration by the neoromantic ideas and were fruits of the golden age. In the field of visual art we have the painter C. W. Eckersberg, called the father of Danish painting, and the world famous sculptor Berthel Thorvaldsen; among architects we can mention C. F. Hansen, the man behind *Vor Frue Kirke* (later Copenhagen Cathedral) and Christiansborg's Palace Church.

Even the music became a part of this cultural boom, but this was dominated in the beginning by immigrant German musicians. Friedrich Kuhlau came to Denmark at the age of 15, and worked later on as a royal chamber musician and as singing master at *Det Kongelige Teater* (the Royal Theatre). As a musician he introduced the latest continental fashions and he would, through his operas and *Singspiele*, contribute to creating a specific Danish musical style. His pedagogical piano music has been played by generations of piano students, and among flute players he is still a well-known name through his numerous compositions for the instrument. Another German (or half German, half Danish – he was born in Altona north of Hamburg) who would greatly influence the Danish musical life was Christoph Ernst Friedrich Weyse. He was a productive composer with symphonies, operas, and *Singspiele* in his list of works, but he was also organist for no less than 58 years: from 1794 in *Reformert kirke* and from 1805 until his death 1842 in *Vor Frue Kirke*. He is not least known for his romance-like hymn melodies to texts by, among others, Grundtvig and B. S. Ingemann. These type of hymn melodies became very popular in Denmark during the nineteenth century.

Into this cultural golden age the two main personalities for this article – Johann Peter Emilius Hartmann (1805–1900) and Niels Wilhelm Gade (1817–1890) were born. These two gentlemen would, from around 1840 and literally for the rest of the century be dominant figures in the

Danish – read Copenhagen's – musical life, and that means in fact the musical life in all its width, from administrative tasks to everything that had to do with the artistic activity, both as composers and performers. Both were for many years also active as organists in the central churches of Copenhagen, Hartmann already from 1824 until his death in 1900 (76 years – surely a world record that must be hard to beat!), and Gade from 1852 until his death.

The Hartmann dynasty

Hartmann was himself a member of a family dynasty whose Danish activity expands back as far as 1762. At that time the German violinist and composer Johann Hartmann, born in Glogau (Glogow in present Poland), came to Copenhagen together with his colleagues from the recently dissolved courtly chapel in Plön in Schleswig-Holstein to be appointed at the newly opened Italian opera in the Danish capital. The Hartmann dynasty would hold a prominent position until the very end of the nineteenth century. Johann Hartmann had already figured in Germany as a competent composer with several symphonies in his list of works. In Copenhagen he was, after some difficult years, employed as concert master at the royal court, and would as such write the music to several popular theatre pieces and operas. Regrettably most of his instrumental music was lost in the devastating fire of Christiansborg's Palace in 1794. (Sørensen 1999, 10, 19, 36.)

Johann Hartmann had five sons. Of these, three became musicians (Sørensen 1999, 46). Johann Ernst Hartmann (born 1770) was for some time organist at the German church of King Frederik, today *Christianskirken*, and from 1795 *domcantor* at Roskilde Cathedral, Ludwig August Hartmann (born 1773) worked as music and singing teacher in Copenhagen, and the youngest son August Wilhelm Hartmann (born 1775) was a violinist and for a while active as *kongelig kapelmusicus* (royal chamber musician) at *Det kgl. Kapel* (the Royal Court Orchestra) and from 1808 also organist at the Garrison church.

In 1803 August Wilhelm married Christiane P. F. Wittendorff, who was the daughter of the cantor of Fredensborg church (Sørensen

1999, 49). And the 14th of May 1805 the couple's only son, Johann Peter Emilius, was born – later on becoming one of the foremost Danish musical personalities of all times.

J. P. E. Hartmann: youthful years

Johann Peter Emilius (in the following text called simply Hartmann) lived his whole life in Copenhagen and its surroundings. Music had, quite naturally, a dominant place in the home of his childhood, and Hartmann received his first lessons in piano and violin from his father, instruments he came to master quite well. But his main instrument would without doubt be the organ, and even here it was his father, through his activity as organist at the Garrison church, who would be his main teacher. As a composer he seems to have been more or less self-taught. But after meeting C. E. F. Weyse, at this time organist at *Trinitatis kirke* – Trinity church – (as *Vor Frue Kirke* was still under construction), this man became his most important teacher, or, perhaps better, mentor, both concerning organ playing and composition. The young Hartmann had a predilection for quite advanced harmonies, something that Weyse commented on thus: 'I can also be original. When I put my trousers on the wrong way round and enter the street.' (Sørensen 1999, 56–58.)

It was not self-evident that Hartmann would become a musician. At the request of his father he, beside all his musical activities, studied law at university. 1828 he qualified as a lawyer and was shortly afterwards appointed as secretary at *Den borgelige Indrulleringskommission* (the Commission for civil defense). Here he would take care of his duties from five o'clock until eight o'clock in the evening every week day until 1870. But at this stage, in 1828, he had already served as organist at the Garrison church since May 1824, when he had succeeded his father who had had to stop because of hearing problems, problem he had suffered from already for several years. In this church Hartmann made his first public appearances as a composer at two concerts in 1725 and 1726, benefit concerts for the newly completed renovation of the organ of the church. (Sørensen 1999, 58–59, 63, 90–92; Hansen 1968, 5–6.) A

cantata was performed at the first concert for soloists, choir and organ, *Orglets Priis* (The Praise of the Organ), and at the latter he also made his debut as organ soloist with his *Fantasi A-dur*.

In 1829 Hartmann married Emma Zinn, a spirited and extrovert woman, who charmed and sometimes even shocked her surroundings with her frank and unconventional personality. She was a daughter of Johann Friedrich Zinn, a wealthy citizen and merchant, who assembled the whole cultural elite of Copenhagen in his home. Emma was without doubt musically gifted, and she would later on compose several romances with simple piano accompaniment, published under the pseudonym Frederik Palmer. The couple would have ten children between 1831 and 1851, the last regrettably stillborn, a birth that would soon afterwards result in the death of Emma. Four years later Hartmann remarried, to Thora Jacobsen who passed away in 1889. (Sørensen 1999, 59ff., 68, 239ff., 252, 473, 487.) At this time Hartmann still had eleven years to live!

Twice during the 1830s Hartmann undertook longer educational journeys across Europe (Sørensen 1999, 131ff.), resulting in the possibility of meeting and making acquaintance with important musicians like Clara and Robert Schumann, Mendelssohn, Rossini, Liszt, and others. He also got the chance to perform his own music and got in contact with important German music publishers. Even in the field of church music he broadened his horizons and had the possibility to see and play several famous organs, for example the Hildebrandt organ in *Michaeliskirche* in Hamburg and the Silbermann organ in *Katholische Hofkirche* in Dresden.

Musikforeningen and the musical life in Copenhagen during the first half of the nineteenth century

The secular musical life in Copenhagen during the first decades of the nineteenth century was dominated by *Det Kgl. Teater* and a few more or less private musical societies. The domestic music scene had difficulties in asserting itself, not least orchestral music. To make the situation better a music society – *Musikforeningen* – was founded in 1836, and it

would for many years be the most important stage for all music, orchestral music, oratorios etc. not being directly bound to the opera and theatre stage. But from the beginning the main aim of the society was to work for the publishing of Danish music; to arrange concerts was regarded as a possible secondary activity even if it would become more and more dominant. The concerts were not public in the normal sense, but were reserved for members who paid a yearly fee. But there was a lot of enthusiasm, and during some periods the number of members was so high so there were not enough places for all those wanting to attend the concerts. This was solved many years later, in 1889, with the construction of *Koncertpalæet* (The Concert Palace). (Sørensen 1999, 280ff., 302.) Hartmann joined the *Musikforeningen* at its foundation, and from 1839 he was the president of the board, a position he would keep for over 50 years!

In 1840, to inspire Danish composers to compose orchestral music, the *Musikforeningen* proclaimed a competition where the task was to write a concert overture. When the jury had gone through the contributions sent in, their choice ended up with the overture *Efterklang af Ossian* (Reminiscences of Ossian) by the 23 years old, as yet quite unknown, Niels W. Gade, a work that would mean the beginning of a splendid career internationally. In November 1841 the overture received its first performance at one of the concerts organized by the *Musikforeningen*, and already a couple of months later it was being played by the famous *Gewandhaus* orchestra in Leipzig. (Sørensen 1999, 36ff., 42, 49.)

Niels W. Gade: youth and the first Leipzig years

Niels Wilhelm Gade was born on the 22th of February 1817 in Copenhagen – in 2017 we celebrate his 200th jubilee! His father, Søren Nielsen Gade, was an instrument maker who built violins and guitars, and this activity he shared with his brother Jens Nielsen Gade. The name of his mother was Marie Sophie, born Hansdotter. Regrettably it had not been possible to find any information about her. His father was not a professional musician but could play the instruments he built. (Sørensen 2002, 9ff., 12.)

As in the home of Hartmann, music was an important part of domestic life, and Niels, being the only child of the family, showed an early affection for music. Even if his father would have preferred to see his son as a carpenter and a successor in his workshop, he agreed to let him take music lessons. As teacher in music theory he had A. P. Berggreen, an important figure in the growing interest in folk music, and for his violin studies the leader of *Det kgl. Kapel*, Friderich Wexschall was chosen. His progress seems to have been rapid, and after two years he was able to get a student place in *Det kgl. Kapels Violinskole* (The Violin School of the Royal Chapel). This school had been founded in 1790, and free lessons in violin playing were offered until the point where the student could become a permanently employed and paid member of the orchestra. It seems that Gade had it in mind to become a violin virtuoso, but it all ended up with a few years in the orchestra, even if he was on the list of the violin students even as late as 1848. The orchestral playing had the great advantage that he could learn from inside how an orchestra worked. During the 1830s he must have also studied the organ, but there are no details about this and whom would have been his teacher. In May 1838 C. E. F. Weyse writes in a letter of recommendation that Gade was completely able to serve as an organist, and from the autumn of 1839 and some of the following years he was regularly Weyse's deputy in *Vor Frue Kirke*. (Sørensen 2002, 17ff., 22, 69; Glahn 2005, VIII.)

In the year 1842 Gade had finished his Symphony no 1 C Minor, op. 5, a work he, after the success with the *Ossian*-overture, dared to send to Felix Mendelssohn in Leipzig to ask for his view. In January 1843 Gade is found sitting in his room with a letter in his hand, completely crushed as he believes that somebody is making a joke out of him. But the letter is authentic – a most gentle letter from Mendelssohn where he tells Gade that they had tried the symphony and describes how deep an impression the music had made on him and on the whole orchestra. He also expresses a desire to get to know Gade if he ever passed through Leipzig. This letter would be the starting point of a collaboration and deep friendship lasting several years between Mendelssohn and Gade. The symphony would have its first performance in the *Gewandhaus* with

Mendelssohn as conductor in March 1843, and it would get a second performance in the same venue already in the autumn of the same year, with Gade himself as conductor. Gade would, until 1848, spend most of his time in Leipzig, and he would take over the leadership of the famous orchestra more and more, and from 1844 be appointed chief conductor together with Mendelssohn. In this position he conducted, amongst others, the first performance of Mendelssohn's Violin Concerto in March 1845, and Schumann's Piano Concerto with Clara Schumann as soloist on New Year's Day, 1846. He was also present at Mendelssohn's deathbed. (Sørensen 2002, 52, 61ff., 92, 96, 106, 110, 124). Several of his orchestral works had their first performances in Leipzig, and he had his music published there by Breitkopf & Härtel (a collaboration that had begun already with the *Ossian*-overture). In addition he could see how his music was spreading across Europe. He also had a position as professor at Mendelssohn's well-known Music Conservatory in Leipzig. In just a few years Gade had become famous, regarded by many as Mendelssohn's heir!

Back in Copenhagen: the beginning of the collaboration between Hartmann and Gade

There was certainly a wish in Leipzig to keep Gade as chief conductor of the *Gewandhaus* orchestra. But the political tension during 1848 leading up to the Schleswig-Holstein war, paired with an explicit desire to build up a musical life in Copenhagen similar to what was to be found in Leipzig, made his decision to turn back to the Danish capital easy. (Sørensen 2002, 130ff.) However, that didn't prevent him, over many years, from making numerous appearances in Leipzig and at other major orchestral institutions, especially in Germany. He was always a welcome guest and was held in high esteem everywhere.

Hartmann and Gade had come across each other several times during the 1830s and 1840s. They were both present when the *Musikforeningen* was founded in 1836. When Gade returned from Leipzig *Det Kgl. Kapel*, thus far the ensemble normally used by the *Musikforeningen* for their orchestral concerts, had gone through a re-

organization, making it necessary for the society to form its own orchestra. At the same time the *Musikforeningen* was looking for a new conductor for their concerts. With his overwhelming experience from Leipzig and with help from Hartmann, president of the Society, Gade was the obvious person to organize the orchestra and also to become its chief conductor. He would keep this important post until his death in 1890. In March 1851 he was also appointed as organist at the Garrison church, a position that had become vacant shortly before. Gade was one of the candidates for the organist's post in *Vor Frue Kirke* after the death of Weyse in 1842, a post that, however, was given to Hartmann with his already two decades long experience as organist. It is uncertain if Gade had touched an organ after the first years of the 1840s, but now he had an organist's position in an important Copenhagen church – and at the same time a permanent income at last. One result of this was his sole larger organ work, the well-known *Tre Tonestykker*, op. 22, from 1851. Another result on the personal level was the marriage in March 1852 to Hartmann's charming oldest daughter Sofie. Hartmann and Gade were now related through marriage to each other, and even if Sophie tragically died in 1855 shortly after the birth of their first child, in fact a pair of twins, both men were henceforth closely obliged to each other both on an personal and an artistic level. Evidence that they saw each other as close colleges and friends can be seen in an arrangement by Gade from March 1853 of seven variations from Bach's partita *Sei gegrüßet, Jesu gütig* arranged for 4 hands and 4 legs, his dear father-in-law and himself for benefit and enjoyment. In November 1857 Gade married again to Mathilde Stæger, foster-daughter to Emil Erslev, a well-known music dealer. The couple would have two children: Axel, who became a proficient violinist, and Dagmar, who close to the end of her life would write down her memories of her famous father. To refer back to Gade's duties as organist, he in September 1858 left the position in the Garrison church to take over the same post at *Holmens Kirke* opposite Christiansborg's Palace, a position he would keep for the rest of his life. (Sørensen 2005, 5, 144–145, 153, 160, 172ff., 177–179.)

The second half of the nineteenth century

1850 is the year normally regarded as implying the end of the Danish Golden Age, as at this time the major part of the most significant personalities had passed by. But the cultural life and not least the musical life could continue to blossom as a result of what had been built up. During the second half of the nineteenth century the dominance of Hartmann and Gade in the musical life of Copenhagen continued without any hint of being reduced. Hartmann, with his large family and his regular duty as secretary of *Den Borgerlige Indrulleringskommission*, naturally spent most of his time in the Danish capital, but he had all the time extensive tasks, both as composer and as musical administrator. One important duty was the post as president and for many years also one of the conductors of *Studentersangforeningen*, a male choir consisting of university students, founded in the end of the 1830s. (Sørensen 1999, 334ff.) The model for the choir was the student choir of the University of Lund. The choir appeared at different occasions like royal birthdays or other days of special importance, certain jubilees or in connection with Nordic student manifestations, often with especially composed cantatas written by Hartmann.

Hartmann's composition activity were from an early stage concentrated on music for the stage including musical contributions for stage plays, operas and ballets. But he also composed important instrumental music: two symphonies, several concert overtures (a most popular genre during the nineteenth century), and not least important piano music, including several large scale sonatas. One of these, in D minor, op. 34, had the subtitle *Pris-sonaten* (the Prize Sonata), as Hartmann won the second prize in a German competition for a new piano work with this work, in 1841. In addition to this he composed numerous songs with piano, both simpler and more expansive, making him popular and beloved by the Danes. He wrote around 200 hymn melodies, many of them still in use in Denmark and also in Sweden. He also composed the music for the liturgical Christmas service on Christmas Eve, first performed 1853 in *Vor Frue Kirke* and today traditionally still used in many Danish churches. He wrote his first opera at the beginning of

the 1830s, but his first real success came with his third attempt – *Liden Kirsten* – with a libretto by H. C. Andersen. This opera would later on become something of a Danish national opera. A unique and pioneering collaboration with the significant choreographer Auguste Bourneville (born 1805 – as were both Hartmann and H. C. Andersen) was begun in 1832 and would result in several full evening ballets, another musical genre where Hartmann was triumphant. (Sørensen 1999, 203–204, 215ff., 381ff., 422, 447.)

However, Gade was without doubt the greatest name of the two men, not least internationally, with continuous travels abroad where he appeared as conductor and composer. His style was deeply inspired by Mendelssohn, and he was seen as the maintainer of this tradition, and an opposite pole to more radical modern composers like Liszt or Wagner. What seems especially to have fascinated the continental audiences was something they called ‘a Nordic style’, a kind of exotic, folk-tune inspired mood, something that also could be found in the music of Hartmann. Gade’s skillful combination of this Nordic style with the Mendelssohn tradition was perhaps the most important key to his success.

Gade’s position in Danish musical life was indisputable during the second half of the nineteenth century, and he was to be found almost everywhere. For a very short period (1862–1863) he was even conductor at *Det kgl. Teater*. But it was no success and he never felt at home in the orchestra pit. One of the most remarkable occasions in the history of the *Musikforeningen* and for Gade as a conductor, was the performance of Bach’s *St Matthew Passion* in March 1875. However, by and by Gade’s conservative and traditional choice of repertoire for the society’s concerts began to create frustration among younger composers and musicians and he was criticized more and more. In 1874 an alternative, eventually quite successful, concert institution, the *Koncertforeningen*, was founded. Among its members was the young Otto Malling, who after the death of Hartmann would become the new organist at *Vor Frue Kirke*. At the new society’s concerts music by composers like Brahms, Grieg, Franck or Saint-Saëns, but also by younger Danes was performed. And, strangely enough, music also by Hartmann (also a member of the new

society at the same time as he was president of *Musikforeningen!*), who in fact in his music was more progressive than Gade (Sørensen 2002, 191ff., 224–225, 262–263). The latter kept his early so successful style for his whole life.

Among Gade's composition the most notable is perhaps his instrumental music: eight symphonies (he stopped after the eight as he felt that there was just one ninth – Beethoven's ninth symphony), several concert overtures and chamber music, works performed over the whole of Europe and by the best orchestras and musicians. His Violin Concerto in D Minor, op. 56, was premiered in Berlin 1881 by none less than Joseph Joachim, who was full of enthusiasm for the music (Sørensen 2002, 251). On the other hand his attempt in the field of opera was quite unsuccessful. Instead the secular cantata, sometimes called ballade, dramatic poem or concert piece, became something of a specialty. These were large scale compositions that could be seen as operas not intended for the stage, for soloists, choir and orchestra, and the text could describe an historical event or be based upon a folk tale. The most well-known is without doubt *Elverskud*, op. 30, from 1854, with the famous *Morgensang* (morning song), something of a second national anthem in Denmark. A similar work is *Korsfararne* (The Crusaders), op. 50 (1864), a grand, highly dramatic oratorio based on the destiny of the knights of the crusades during the early medieval age. These vocal works were also regularly performed abroad.

The foundation of the Music Conservatory

An occasion of greatest importance where Hartmann's and Gade's influence was dominant was the foundation of the Copenhagen Music Conservatory, later on *Det kgl. Danske Musikkonservatorium* (The Royal Danish Academy of Music). Between 1827 and 1842 there had been an institution concentrating on the education of opera singers named *Det Siboniske Musikkonservatorium*. It was founded by a famous Italian tenor, Giuseppe S. Siboni, who had been sent for by the Danish Prince Frederik Christian to teach singing (Hansen 1968, 6). Hartmann was among the professors of this school from the beginning and his subjects

were piano, singing and harmony. He remained a teacher as long as the school existed. After it was closed down there were, for a couple of decades, no possibilities in Denmark to obtain a higher musical education. But in September 1864 a wealthy jeweller with a deep musical interest, P. W. Moldhauer, passed away, and he had bequeathed most of his capital to establishing a music conservatory. Moldenhauer had even pointed out the three people who should provide the directorate: Hartmann, Gade and the leader of the Royal Orchestra, H. S. Paulli. Gade's experience from the Mendelssohn Conservatory in Leipzig, model for most music academies in Europe, and Hartmann's many years as teacher at Siboni's conservatory, would now come in handy. During 1866 the activity consisted of constituting the enterprise, gathering a team of professors and finding somewhere to house the activities. During the autumn the first entrance examinations took place, and on the 2nd of January 1867 the teaching started. This means that the Danes can celebrate in 2017 the 150th Jubilee of the Music Conservatory! Gade was from the very beginning until his death the principal of the academy, and he taught composition and instrumentation. Organ and counterpoint was taken by Hartmann. The first location was tiny, just a flat with six rooms, and the conservatory moved a couple of times. In 1886 it was decided that a new, more appropriate building should be built, and a couple of years later the academy's own premises were finished. (Sørensen 2002, 80, 199–201, 270–271, 468.) This building was in use until 2007, when the school moved to a larger and more practical location. The top floor of the new building was made into a private flat for Gade and his family. He had now a very short walk indeed to his teaching!

The last years, Emil Hartmann

The nineteenth century and the two men's dominance of Danish musical life was slowly approaching its end. Gade was the first of the two to leave life on earth, and it happened on Sunday 21st of December 1890, after a short period of serious bronchial problems. He had in the morning played the service in *Holmens kirke*, met Nina and Edvard

Grieg at a café in the hotel *Kongen af Danmark* and passed away in his home later in the evening. Hartmann had still ten years left to live, and he was during these years active in a most impressive way, even if during the first years of the last decade of the century he had to leave the most important posts as president for different societies. There is a wonderful drawing from 1897 where he, with a most individual skullcap on his head, can be seen playing the organ in *Vor Frue Kirke* – sitting on the same magnificent organ bench that is still in use today. He was the subject of endless honours and was payed tribute to like a king. But despite a very strong health he began to feel that the end was slowly approaching, close to the end of 1899. (Sørensen 1999, 284, 463, 502–503.) He had to stay in bed and, even if not being ill, became more and more faint. He passed away at noon on the 10th of March 1890, a little more than two months before his 95th birthday. He was outlived by just four of his children. The vast and important Hartmann dynasty had reached its end.

A name that also ought to be mentioned is Emil Hartmann, the oldest son (born in 1836). He was a significant composer with no less than four symphonies on his list of works, but suffered greatly from living in the shadow of his famous father. (Sørensen 1999, 507ff.) He was for some year organist in the newly built *Skt. Johannes Kirke* in Copenhagen and, after Gade's death, was chosen as his successor as director of the *Musikforeningen*, a controversial decision as his father still was the society's president. He also had a widespread international carrier, had contact with people like Richard Strauss and Gustav Mahler, and his compositions were for a period often performed in many European countries. He himself organized over several summer seasons successful concerts with his own music in the, so called, glass-hall in the well-known amusement park *Tivoli* in the centre of Copenhagen. Regrettably he had often problems with his nerves, was ill for long periods due to depression and waged a hard battle against real and imagined enemies. He passed away in July 1898, two years before his father.

Hartmann and Gade as organists

Despite the fact that an important part of Hartmann's and Gade's activity consisted of being organists in important Copenhagen churches, there is surprisingly little known about their tasks in this field. There are two in-depth biographies written about the two men, both by the Danish scholar Inger Sørensen, together consisting of nearly 1,000 pages. But the information about their achievement as organists is limited to just a few pages! The reason seems easy to explain as the task is so obvious; it consisted of playing regular services, funerals and weddings, and the music played was mainly improvisations. And the activity of an organist is fairly anonymous – for the congregation something that just has to be there, without giving it any special notice. Yet Hartmann seems to have had a wide reputation as organist even abroad. In 1856 the famous pianist and conductor Hans von Bülow wrote an article in the magazine *Neue Zeitschrift für Musik* where he claimed Hartmann to be one of the foremost organ virtuosi of the time after Mendelssohn (Sørensen 1999, 462). We should perhaps add among those he had heard. There was no choir bound to the duty of the organist, and if there was a choir in the church a cantor was employed as its leader. Hartmann sometimes appeared as soloist on the organ, but there is no evidence that Gade ever did anything similar. But we can see that Gade probably played some organ literature, or at least had an interest in it: a manuscript from the early 1850s can be found of organ works by Bach, Mendelssohn and J. L. Krebs (Glahn 2005, X), and in this instalment is also entered the above mentioned four-hand arrangement of Bach's *Sei gegrüßet*. Of the preserved organ compositions by Hartmann and Gade we can easily conclude that both men's organ technique was evidently pianistic.

Organs and organ composition: the Garrison Church and Christiansborg's Palace Church

Hartmann and Gade were for more than 25 years in total organists at the Garrison church. The organ was initially built in 1724 by

Daniel Lambert Kastens, an organ builder of German origin and student of Arp Schnitger, and consisted of 40 stops (around 20 years ago most successfully reconstructed with a slightly enlarged specification by Carsten Lund). In 1825 the organ builder Hans Friedrich Oppenhagen rebuilt the instrument according to a proposal by the young Hartmann. Oppenhagen seems to have been largely self-taught and had some organ building activity beside being organist in Rudkøbing (information from Ole Olesen, Copenhagen). When it concerned smaller instruments he was quite successful, but his work with bigger organs caused many problems. The young Jürgen Marcussen, founder of the famous organ building company, began his career as organ builder as an apprentice at Oppenhagen's workshop. After the restoration of the Garrison organ the specification was as follows (Hansen 1968, 5):

Hovedværk:	Brystværk:	Rygpositiv:	Pedal:
Principal 8'	Gambe 16' (Discant)	Principal 8'	Principal 16'
Quintatön 16'	Flöit 4' (Bas)	Gedakt 8'	Subbas 16'
Weitpfeife 8'	Gedakt 8'	Octave 4'	Rohrquinte 12'
Gambe 8'	Gedakt 4'	Flute douce 4'	Octave 8'
Octave 4'	Superoctave 2'	Superoctave 2'	Octave 4'
Spitzflöit 4'	Sieflöit 1 ½'	Sesquialtera 2f	Nachthorn 2'
Nasat 3'	Sedecima 1'	Mixtur 4f	Piccolo ½'
Rauschpfeife 2f	Scharff 3f	Trompet 8'	Rauschpfeife 2f
Mixtur 4.5.6f			Mixtur 6f
Cimbel 3f			Posaune 16'
Vox humana 8'			Trompet 8'
			Trompet 4'

The Gambe 16' and Flöit 4' in the *Brystwerk* were divided registers according to the ideas of Georg Joseph Vogler. This indeed very special organist was still remembered by the organists of Copenhagen as, a couple of decades earlier, he had made the life of several of the organs in the city uncertain. In 1835 Marcussen & Reuter carried out a minor repair, and it seems that the stops Quintatön 16', Cimbel and Vox hu-

mana at this occasion were replaced by a Borduna 16', a Terz 1 3/5' and a Trompet 8'. (Hansen 1968, 5.)

In December of 1826 Hartmann played his *Fantasi A-dur* on this organ, composed earlier that year. In the manuscript there are registration indications for the instrument, even for the divided stops in the *Brystwerk* (Hansen 1968, 7). It is a piece in two sections with a theme that is common to both. In the first section it is presented in an agreeable A major, but when the second section starts it appears dramatically in A minor. When the theme returns in major key close to the end of the work the effect is wonderful. The part writing in the first section has a clear resemblance to string quartets by Beethoven, music well-known to Hartmann from the domestic music making he heard and took part in during his childhood. The second section is orchestrally inspired with virtuosic effects and dramatic harmonies. This is a truly remarkable work by a 21-year-old composer living far away from the cultural centres of Europe!

1837 is the credible year of origin of Hartmann's second known organ work: *Fantasi f-moll*, op. 20. It was published by the German publisher Hofmeister, and Hartmann played the first performance of the work in Christiansborg's Palace Church in a benefit concert for the Institute for The Blind on the 25th of April 1838 (Sørensen 2005, 6–7). The distribution between the manuals in the original printing fits perfectly the famous organ from 1829 by Marcussen & Reuter in the Palace Church, an organ that, after its careful restoration in 2009 still exists in its full glory. As it is for the Danish tradition an organ of greatest importance the specification follows here (Nørfelt 2012, 101):

I Manual,	II Manual,	III Manual,	Pedal:
Unterclavier:	Hauptwerk:	Oberclavier:	Principal 16'
Viola da Gamba 8	Quintatön 16'	Principal 8'	Untersatz 32'
Gedakt 8'	Principal 8'	Bourdon 16'	Subbas 16'
Fugara 4'	Quint 5 1/3'	Rohrflöte 4'	Quinte 10 2/3'
Flöte 4'	Quintatön 8'	Oktave 4'	Octave 8'
Cornet V, Discant	Octave 4'	Rohrflöte 4'	Quintatön 8'
Waldflöte 2'	Spitzflöte 4'	Quinte 2 2/3'	Superoctave 4'

Fagott & Clarinette 8'	Superoktave 2'	Superoktave 2'	Nachthorn 2'
	Sifflöte 1'	Terz 1 3/5'	Posaune 16'
	Sesquialtera II	Dolcian 8'	Fagott 16'
	Rauschflöte II		Trompete 8'
	Trompete 8'		

Compass: Man: C–f², Ped: C–d¹. Couplers: II + III and II + I. No pedal-couplers.

(Note that *Unterclavier* is enclosed in a swell box with a crescendo pedal to the right side of the pedal board, certainly one of the earliest swell constructions in Scandinavia.)

The suggestion at one point to use an Oboe as the solo reed stop on the *Unterclavier*, is, however, an evidence that the organ in *Vor Frue Kirke* (see below) was the model for the interpretation. An Oboe is of course also a more prevalent stop than the rare Fagott & Clarinette to be found in the Christiansborg organ. The work has a very homogenous character overall with folk tune inspired and vocally singing themes. A short middle section feels just as a deviation in the same mood. There are no slurs and no articulation indications, and it can be a bit complicated to grasp the phrasing even if it in fact is quite clear (see the first page, Example 1 below). Another special feature is that the bass in the left hand and the pedal part mostly (but not always) are played in unison. This does not mean that you can leave out the lowest left hand part and use a pedal coupler. Instead it must be seen as an indication that the pedal coupler should not be used at all. This way of writing shows clearly how the bass line will be reinforced when played in unison and then get softer when the pedal goes its own way. The manual part is broad and sometimes quite clumsy for the hands, and it is easy to imagine that Hartmann thought pianistically where the piano's right pedal would help to create the legato line. Despite these details it is a most attractive organ work.

Gade, who had already written a few short organ works by 1837 (two trio movements, an Andante in G Minor and a choral setting – *A mighty fortress is our God* – with one variation) (Glahn 2005, VIII) became organist at the Garrison church in 1851. This new position would

Allegro non troppo. J. P. E. Hartmann, Op. 20.

MANUAL. *f* *Hauptwerk.*

PEDAL. *f*

Unterclavier.
p

Example 1. J. P. E. Hartmann: *Fantasi f-moll*, op. 20.

immediately inspire him to a few organ works, above all the earlier mentioned *Tre Tonestykker*, op. 22, published in 1852 by his Leipzig publisher Breitkopf & Härtel and dedicated to Hartmann. The three pieces form an attractive suite, but the pieces stand also quite excellently alone. The first piece is a *Moderato* in F major, a sonata movement where the second, hymn-like theme first appears as a fugato, and where the development in the second half of the piece is quite impressive. This is followed by a charming *Allegretto* in C major in lilting 9/8-time where the tonality is partly floating between major and minor in an indefinite way

(See Example 2 below). The last piece is a stormy *Allegro (con fuoco)* – as indicated in one edition, but not in the original) in A minor. In a letter to Clara Schumann from the summer of 1851 Gade writes that he had composed an organ sonata (Sørensen 2002, 152; Glahn 2005, IX). And, in fact, this seems to have been his intention from the beginning. There is a manuscript with four movements with a quite special sequence of keys: F major, D minor (a movement that seems to be inspired by the middle movement of Mendelssohn's fifth organ sonata), B-flat major and G minor. When he decided to remove the D minor movement he also transposed the two last movements to C major and A minor, and in this way created a fine structure with three movements. There is also a sketch to a concluding movement preserved, an *Allegro maestoso* in B minor, consisting of motifs used later on in the definitive final movement. This work has gained quite a lot of popularity and belongs, rightly, to Gade's most performed works, and it is without doubt some of the best organ music from Scandinavia from the middle of the nineteenth century.

From 1852 we also have, in manuscript, three choral preludes. Of these the prelude *Af Høiheden oprundet er* (German: *Wie schön leuchtet der Morgenstern*), with the melody played on a soft trumpet in the tenor voice, is an often performed piece. The other two preludes are over the same hymn – *Hvo ikkun lader Herren raade* (German: *Wer nur den lieben Gott lässt walten*); the first in soft lilting 12/8-time and the second in a form that seems to be inspired by Bach's *Orgelbüchlein*, but, in fact, is also looking forward to Brahms' choral preludes from the middle of the 1890s.

Vor Frue Kirke

1836 was the year when the organ in *Vor Frue Kirke* at last assumed the form and quality intended when the contract with Hans Friedrich Oppenhagen was signed in 1819. It had been a dreadful child of sorrow, and when it was finished in 1829 it was marred with so many defects and shortcomings that a complete rebuilt was necessary. Hartmann was already in 1828 a member of the group responsible for the upkeep

[illegible]

Example 2. Niels W. Gade: *Tonestykke* in C Major, op. 22,2.

of the instrument, 'Orgelets Eftersyn' as it was called. Marcussen & Reuter, who a few years earlier had had such success with the organ in Christiansborg's Palace Church, got the commission, and on the 2nd of September 1836 the instrument was approved for use. Everyone was at last satisfied, and the overall view was that it was a first class organ. C. E. F. Weyse, who for several years had played his congregational services in *Trinitatis kirke*, had now at last got the instrument he had waited and longed for. Here is the specification (Hansen 1968, 6):

Hovedværk:	Overclaveer:	Underclaveer:	Pedal:
Principal 16'	Quintatön 16'	Gemshorn 16'	Untersatz 32'
Bordun 16'	Principal 8'	Salicional 8'	Principal 16'
Octav 8'	Gemshorn 8'	Rohrflöte 8'	Violon 16'
Viola di Gamba 8'	Octav 4'	Quintatön 8'	Gedakt 16'
Spitzflöte 8'	Gemshorn 4'	Gedakt 8'	Gedaktquinte 10 2/3'
Gedaktquinte 5 1/3'	Gedaktquinte 2 2/3'	Principal 4'	Octav 8'
Octav 4'	Superoctav 2'	Fugara 4'	Violoncello 8'
Spitzflöte 4'	Terz 1 3/5'	Rohrflöte 4'	Gedakt 8'
Quinte 2 2/3'	Rauschquinte 1 1/3', 1'	Octav 2'	Gedaktterz 6 2/5'
Superoctav 2'	Cornet 3f	Rohrflöte 2'	Octav 4'
Terz 1 3/5'	Dolcian 8'	Flageolet 1'	Quintatön 4'
Mixtur 4f, 2'		Sesquialter 2f	Nachthorn 2'
Fagot 16'		Hoboe 8'	Posaune 16'
Trompet 8'			Fagott 16'
			Trompet 8'

At this magnificent instrument Hartmann served as organist for 57 years (Sørensen 1999, 462). The most important result concerning organ composition during the years in *Vor Frue Kirke* is, without doubt, the Sonata in G Minor, op. 58, originally shaped as a three-movement work in 1855, but reworked with an added fourth movement 1885, the same year as the sonata was published by Wilhelm Hansen in Copenhagen. The work is dedicated to Hans von Bülow, who had described Hartmann's organ playing with such positive words after having heard him during a Copenhagen visit 1855. Regrettably the sonata

suffers from quite an embarrassing unevenness. The first movement, *Allegro marcato*, with its urged main theme and exciting harmonic development, is a true masterpiece belonging to the high points in European organ music of the time (See the beginning, Example 3). And the second movement, a Nordic coloured *Andantino* E-flat Major, has an agreeable charm with fairly brave harmonic inventions.

2

SONATE.

J. P. E. Hartmann.

Allegro marcato.

ORGEL. *f* (1 Manual.) *ten.*

PEDAL. *f* *ten.*

Example 3. J. P. E. Hartmann: Sonata G Minor, op. 58, *Allegro marcato*.

The third movement – just one page long – was composed and added in 1885, 30 years after the other movements, and has the title *Passions-Intermezzo* (in E flat minor). The tempo indication is *Lento*. The unity of the sonata is here completely broken in an introvert, late romantic musical style, in fact designed as a *fugato*. It is difficult not to raise the question why Hartmann added this strange movement. In the final, *Allegro poco agitato*, we are back in the musical style of the 1850s, with characteristic themes and fine contrasts. But the movement suffers

from a course of events that is far too hectic, making the technical problems both regarding playing and registration unnecessary demanding. The structure is evidently pianistic with, for example, parallel octaves in both hands and sections with parallel thirds or sixths where help from a right piano pedal would be essential to master the problems (see Example 4). All in all, these problems have had the result that the sonata fairly seldom is heard in its complete form. However, the first movement works excellently when played separately.

18

Example 4. J. P. E. Hartmann: Sonata G Minor, op. 58, *Allegro poco agitato*.

Another organ work by Hartmann's hand has its origin in November 1847. It is a fantasy in two movements with the title *Langfredag-Paaskemorgen* (Good Friday – Easter morning), op. 43, and was a result of a request from Germany if Hartmann would be interested in composing a piece for a publication intended as an *homage* to the famous organist Johann Heinrich Christian Rinck, who had passed away the

previous year (Sørensen 1999, 464). The publication was never realized and the piece was forgotten. Many years later, 1886, Hartmann revised the work and played it for the first time in a concert in *Vor Frue Kirke* on Easter Day the same year (Hansen 1968, 12). We don't know how extensive Hartmann's alterations of the 40 years old work was, but here we meet some of the same problems, with a far too pianistic structure to be comfortable on an organ, as has been described above in connection with the last movement of the sonata. This is applied above all to the joyful and vivid Easter Morning movement. What we can conclude from this structure is that it certainly is an example of Hartmann's own, personal way of playing the organ.

A well-known work by Hartmann is the *Sørgemarsch over Thorvaldsen* (Funeral march for Thorvaldsen), written in 1844 for the funeral of the famous sculptor Bertel Thorvaldsen in *Vor Frue Kirke* on the 30th of March 1844. The original march was composed for five brass instruments, gong and organ, and was later reworked for organ solo. It was performed at Hartmann's own funeral and has since then been a part of all royal funerals. From 1860 there is another funeral march, *Sørgemarsch over N. P. Nielsen*, a piece that has not had the same popularity as the march for Thorvaldsen. Nielsen was a well-known theatre personality with whom Hartmann had a close collaboration over many years.

Also preserved are a couple of pieces for organ together with other instruments by Hartmann. A small *Præludium g-moll* for flute and organ was composed in 1844 and performed for the first time in *Helligaandskirken* (Church of the Holy Spirit) on the 14th of April the same year. And from 1879 there is a work of fairly large scale for organ and brass – *Festklanger* (Festive Music).

Holmens kirke

As mentioned previously Gade left the organist's post in the Garrison church in favor of the same position in *Holmens kirke* in October 1858. As was the case in most of the central churches in Copenhagen, the organ was built by Daniel Lambert Kastens, in this case in 1740. After a devastating fire in Copenhagen in 1728 there had been need for new

organs in several churches in the centre of the city after they had been rebuilt. Kastens’ great success with the organ for the Garrison church in 1724 meant that he held contracts almost everywhere. The organ in *Holmens kirke* was restored and rebuilt in 1836 by Frederik Hoffmann Ramus and consisted after that of 43 stops (Glahn 2005, X). Gade was not satisfied with the instrument and he started immediately to work for a new organ, an organ that stylistically would be more up to date. The commission to build the new organ was given to Daniel Köhne, an organ builder who for a period had studied with Aristide Cavaillé-Coll in Paris. The contract was signed during 1865 and the organ was used in public for the first time on Easter Day 1870, even if the final inspection of the instrument took place the following year (Glahn 2005, XI). As it can be interesting to compare contemporary French influenced Swedish organs by, for example, Per Larsson Åkerman the specification follows here (Glahn 2005, XI):

Manual I:	Manual II:	Manual III:	Pedal
A	A		A
Bordun 16’	Lieblich gedact 16’	Violin Principal 8’	Principal 16’
Principal 8’	Principal 8’	Gedact 8’	Subbas 16’
Salicional 8’	Rørfløjte 8’	Fugara 4’	Octavbass 8’
Bordun 8’	Flauto amabile 4’	Flauto 4’	Gedactbass 8’
Gemshorn 4’	Gemshorn 2’	Flautino 2’	B
Superoctav 2’	B	Vox humana 8’	Octav 4’
B	Viola di Gamba 8’	Tremulant	Basun 16’
Flauto armonico 8’	Octav 4’		Trompet 8’
Octav 4’	Cornet 3 fag		
Quint 2 2/3’	Obo 8’		
Mixtur 5 fag			
Fagot 16’	Koppel: II/I, III/II, I/P		
Trompet 8’	The ventils for A were activated by draw stops, for B with pedals.		

The church was closed for a thorough renovation shortly after the organ was finished, and Gade had to wait until 1873 before he could re-

joyce at his new, beautiful organ. There is just a tiny amount of organ works by Gade from the period with the Köhne-organ, and the first is *Festligt Præludium over Koralen 'Lover den Herre'* (Festive Prelude over the Choral 'Praise to the Lord') written 1873 in connection with the re-inauguration of *Holmens Kirke* after its renovation (see Example 5). It is a symphonic fantasy over the chorale, where the choral melody appears complete at the end, now *ad libitum* reinforced by a trumpet and a trombone. The prelude was published by Wilhelm Hansen 1892, two years after Gade's death. It is an attractive piece, but we also find here hints of the same pianistic structure with, on an organ, unpractical parallel octaves as found in Hartmann's later works.

24

Festligt præludium over choralen LOVER DEN HERRE

Festliches Präludium über den Choral
LOBET DEN HERREN

INTRODUCTION
Maestoso

I

II

(Allegro moderato)
attacca I

III (I+II)
dim. ff

Example 5. Niels W. Gade: *Festligt Præludium over Koralen 'Lover den Herre'*.

From 1874 there is a small *Andante C-dur* for organ four-hands. We have no information about the background for this little piece. And

the last organ work by Gade is a piece for a certain occasion, a funeral march – *Sørgemarschen til Admiral Suensons Jordefærd, maj 1887*.

Editions of the organ works

Hartmann's complete organ works are to be found in a volume from 1968 published by Samfundet til udgivelse af Dansk Musik. Jørgen Ernst Hansen was responsible for this, and he did a, for its time, careful and truthful edition. The volume can still be recommended, even if it is perhaps time for a more up-to-date edition with less 'clarifications' from the editor-in-charge. The most important organ works by Gade were also issued in 1968, in this case by Wilhelm Hansen, with Steen Lindholm as editor. The same can be said about this edition as with the Hartmann volume. The original edition of *Tre Tonestykker* has for several years been available in a facsimile edition published by NMW-Reprint, Winterthur. If you can get hold of that it is naturally a first recommendation. 2005 was the year of publication for Serie III: Volume 3 of the scholarly edition of Gade's complete works, begun in the 1990s. This large project is published in a collaboration between the Danish publisher Engstrøm & Sødring and the German Bärenreiter, and the volume in question contains every single preserved note written for the organ by Gade, including sketches and earlier versions of some pieces. The editor is Henrik Glahn, and if you can afford such a magnificent volume you will have everything you can wish if you want to explore the organ music of Gade.

Bibliography

Friis, Niels 1956. *Marcussen & Søn 1806–1956*. Aabenraa.

Glahn, Henrik 2005. Preface to *Niels W. Gade: Works for Organ*. Serie III: Volym 3 in *Niels W. Gade: Works*. Copenhagen: Engstrøm & Sødrings forlag and Kassel: Bärenreiter Verlag.

Hansen, Jørgen Ernst 1968. Preface to *J. P. E. Hartmann: Samtlige Orgelværker*. København: Samfundet til udgivelse af Dansk Musik. 3. Serie no. 178.

Kjerulf, Uffe and Nørfelt, Henrik Fibiger 2012. *Christiansborgs Slotskirkes Orgel 1829–2009*. København: Styrelsen for Slotte & Kulturejendomme.

Lindholm, Steen 1968. Preface to *Niels W. Gade: Organ Works*. Copenhagen: Wilhelm Hansen.

- Sørensen, Inger 1999. *Hartmann, Et dansk komponistdynasti*. København: Gyldendals forlag.
- 2002. *Niels W. Gade, Et dansk verdensnavn*. København: Gyldendals forlag.
- 2005. Booklet text to CD with organ works by Hartmann och Gade. DaCapo-records.

Riemann, Straube, and Problems of Structural Coherence in the Performance of Reger's Organ Works

LUDGER LOHMANN

The 100th anniversary of Max Reger's death has given new life to the reception of his enormous *oeuvre*. Among the many works of this astonishingly productive composer only the organ pieces, the number and importance of which are rivalled only by J. S. Bach's organ works, have enjoyed a constant presence in public concerts. This fact is not least due to the efforts of Karl Straube, Reger's closest friend and arguably his most important advocate during his short life. As the most influential German organ pedagogue of the first half of the twentieth century, Straube motivated generations of the most talented young German organists to become avid Reger performers. Their influence, in turn, can still be felt today particularly regarding certain parameters of Reger performance, since they tended to emulate Straube's teaching method which relied heavily on the principle of copying the master, usually starting learning a new piece by literally copying all indications (such as fingering, articulation, and phrasing) from the teacher's personal copy. Thus many details of Straube's personal performance style, which sometimes are not consistent with Reger's own indications, are still firmly entrenched in what might be called mainstream Reger performance practice. Straube's students never, at least not in principle, questioned their validity but regarded them with a kind of Biblical faith, given the fact that Reger always heaped high praise on his friend's performances of his music. Straube's ideas became a second layer of performance indications, sometimes overriding those giv-

en by the composer. As the authority which he was in German organ culture, Straube might even have contributed – inadvertently or intentionally – to the canonization of his ideas. We will never know whether Reger, in cases of conflicting indications, really preferred Straube’s ideas over his own. This must remain in doubt, particularly since Straube didn’t preserve Reger’s letters from the Weiden years, i.e. Reger’s most productive period regarding organ music, ostensibly because he didn’t want future generations to get an insight into an intimate exchange touching many aspects of the genesis of Reger’s music – possibly also not into potential disagreements on matters not only of composition but also of performance practice.

In his monumental PhD dissertation *Reger, Straube, and the Leipzig school’s tradition of organ pedagogy: 1898–1948* Christopher Anderson (1999) has described the Straube–Reger relationship with its many positive, but also problematic aspects in detail. The new and definite biography *Max Reger: Werk Statt Leben* by Susanne Popp (2015) touches this subject only briefly. Some basic problems of Straube’s style of Reger performance have been commented upon by Wolfgang Stockmeier in a volume *Max Reger 1873–1973: Ein Symposium*, published on the occasion of Reger’s 100th birthday (Röhring 1974). Some of Stockmeier’s observations will be further developed in the present article, the aim of which is not in the first place to criticize Straube but to point out some very common clichés of present-day Reger performance, some – but certainly not all – of which might have originated in Straube’s practices. These practices can be learned from Straube’s editions of some Reger pieces published during the composer’s lifetime and also from listening to recordings made by Straube’s students Hans Klotz, Michael Schneider, and Heinz Wunderlich. When looking at the editions some blatant contradictions, particularly regarding dynamics and agogics, can be noted. They expose some fundamental differences of opinion about how to deal with certain musical phenomena like the preparation of a culmination point. Here the name of Hugo Riemann, the most influential German music theorist of the late Romantic period and Reger’s

composition teacher, comes into play.¹ Reger concurred very closely with Riemann's performance recipes which can be found in his various treatises,² whereas Straube, while generally being in agreement with Riemann's theories, sometimes appears to come from a different school of thought. The fact that a performer would change a composer's detailed performance indications in an edition of his own seems almost unthinkable today, but was all too common a century ago. Certainly Straube's aim in the first place was to make some of Reger's best-known pieces more accessible, and he might even have seen a justification for his interventions in Reger's compositional process, or at least in his way of preparing a final fair copy of his works as the basis for an edition. Reger first wrote the musical text proper in black ink and later added all instructions pertaining to performance in red ink. Of course it would be naive to assume that the genesis of a piece's overall musical structure didn't already include at least a rough concept of dynamics and movement, but details were probably determined only during this late 'red ink stage', thus easily leading to the impression that they were accessories rather than essential elements of the composition.

As a concert organist who throughout a 50-year career has regularly played Reger's works all over the world, I have had many opportunities to observe typical problems of the reception of Reger's music, problems which might have led a majority of colleagues mainly in English- and French-speaking countries to reject this music altogether. According to my experience the single biggest problem, apart from listeners' difficulties of following Reger's often over-complex musical textures, is what I would call a lack of coherence. This is first of all due to Reger's tendency to compose free works like preludes or fantasias in a patchwork style: rather short musical phrases in certain textures are separated from each other by concluding chords. Even when the player goes from one passage to the next in an organic way, by letting the listener feel a continuous metrical flow (albeit shaped by rubato

1 See Lohmann 1995. Riemann's ideas are also referred to in Laukvik 2000.

2 The two most important ones are Riemann 1884 and 1903.

twists and turns), the danger is that the piece falls apart, the all-too-frequent ‘stop and go’ effect tiring the listener and preventing an effective emotional buildup.

Looking at the Toccata in D minor, op. 59/5 will illustrate this problem.³ The first part of this short tripartite composition consists of only 20 bars which contain, depending on how one counts, between four (in bars 4, 7, 15, and 20) and seven (the additional ones in 10, 11 and 12) such subdivisions. If the dynamic culminations in *Organo Pleno* reached at the end of all of the dynamic waves always starting at *ff* are any clue Reger would have regarded bar 12 as one of the important breaks in spite of the fact that the semiquaver triplet movement continues. Among the four clear breaks, all indicated by a large crotchet chord, the one in bar 20 is marked with a fermata, the one in bar 4 with a fermata with the word *kurz*, short. The other two don’t bear any indication. The common way of realizing these four transitions, experienced in dozens of performances by students and competition participants without any exception, is holding the respective chords for about two beats instead of one as notated. While this is obviously acceptable for the chords marked with a fermata it is clearly not correct in the other two cases. Apart from the resulting lack of stringence there is a consequence for the dynamic perception of harmonies, which prevents the buildup of tension as probably intended by Reger. The A major seventh chord in bar 7 is followed by a D minor harmony on the next beat, by the way a harmonic concept (a traditional dominant–tonic cadence) which Reger employs in the vast majority of formal transitions, even major ones (see bars 20–21: the B major dominant seventh chord in bar 20 is followed by an E minor harmony implied at the beginning of the soft middle section of the piece). Since the A major seventh chord is in an accentuated metrical position (beat 3), holding it for a minim will inevitably give the ensuing D minor harmony a metrical accent, particularly if the player

3 Since the scores of Reger’s organ works are easily accessible and probably present in many organists’ libraries I have refrained from giving musical examples. The bar numbers refer to the Breitkopf edition, but other editions may as well be used since they differ only in small textual details not relevant here.

gives it a strong dose of initially hesitating *rubato*, a gradual speeding up, with the aim of making his performance expressive. Both player and listener are satisfied with an accent on the tonic, which might be the reason for this metrical misreading in the first place. If, however, the A major chord is given its proper value the D minor harmony can be perceived as an upbeat to the much more interesting chord on the following beat one, which consists of a double suspension (B-sharp and D-sharp) before an A major sixth chord, thus keeping up the harmonic tension of the A major seventh chord in bar 7 by preventing the succession of A major and D minor to be perceived as a definite cadence. It goes without saying that this is extremely consequential with regard to the perception of form, in other words to coherence or a lack thereof. The situation in bar 15 is different but comparable: the F major 3-4 chord is continued chromatically by the implied bass line of the ensuing broken chords.

The question is why Reger notated fermatas in bars 4 and 20, but not in 7 and 15. The answer for bar 20 is clear: in bar 21 the middle section of the piece starts. In bar 4 the fermata marks an E major chord which is followed by a new statement of the toccata's opening passage in A minor, the dominant. This fact gives the E major chord a higher formal relevance than the chords in bars 7 and 15, but not of the same degree as in bar 20, which is why Reger cautioned the player with the word *kurz* in bar 4. Since the opening passage starts on beat 4 (and should consequently be played with an upbeat feeling, not easy to achieve particularly when too much initial *rubato* is involved, as is very common) the 'short' fermata should still allow the listener to perceive the value of the E major chord as one (crotchet) beat in order to maintain the upbeat feeling for the new beginning. Even in bar 20 it is to be recommended to keep the B major chord only for one beat (albeit somewhat longer than the E major chord in bar 4, by means of a larger *ritardando* preparation) in order to clarify its upbeat metrical position. This upbeat position, the first of its kind after so many seemingly comparable chords concluding phrases in downbeat positions, is undoubtedly a formal ploy to bridge the most incisive formal transition of the whole piece, another example of Reger striving for formal coherence.

It should by now have become clear that Reger's notation of transitional sections is by no means accidental but highly differentiated and precisely responding to the formal structure. The question is now whether he had the consequences for the dynamic or metrical perception of harmonies in mind. This can be answered more easily by looking at the equally famous *Benedictus* from the same collection (op. 59/9).

This piece is based on two motifs, both bringing out the interval of a fourth, the second of which outlines the fugue subject (which could easily be sung to 'Hosanna in excelsis') with two ascending fourths, the first with two descending fourths, thus probably meant to be the inverted idea. In its first appearance with the notes D-flat-A-natural-B-flat-F it enters three times *alla stretta*, the entrances always coinciding with the fourth note of the preceding entrance. As a consequence the entrances occur on different beats of the bar: 1-4-3 of the next bar. The listener might thus be mislead into assuming that the piece is in 3/4 rather than in the 4/4 which Reger notated. Another misunderstanding – this will immediately show its relevance – is that the listener will understand the first two notes as C-sharp-A, i.e. a falling major third in A major.

This strange opening has to be viewed in light of Riemann's teachings. Riemann develops his ideas about the dynamics of phrases, so crucial for his theories, starting with motifs of two or three notes (Riemann 1884, 11ff.). According to his principles static dynamics are unthinkable: a melodic line always moves either in *crescendo* or *decrescendo*. Accordingly a two-note motif can either be *crescendo* or *decrescendo*.⁴ For a three-note motif there is a third possibility: first *crescendo*, then *decrescendo*⁵ (the fourth theoretically possible variant, *decrescendo-crescendo*, is not really considered). This is also his favourite dynamic shape for any musical phrase: starting with a *crescendo* which leads to a dynamic climax, then relaxation in *decrescendo*. Though Riemann generally opposes the late Baroque system of metrically oriented accentuation he still maintains the primacy of beat one, in his musical examples always

4 According to his terminology *anbetont* or *abbetont*.

5 *inbetont*

placing the dynamic climax on beat one. Hence we may assume that Reger's dynamic thinking also respects barlines.

This explains the opening of the *Benedictus*: Reger's intention is most likely to present his central motif in various possible dynamic shapes: the first entrance is thought of as a *decrescendo* throughout. This can easily be accepted by the listener who *de facto* hears a falling major third. The problem here is that the player knows that this interval is supposed to be a diminished fourth, and that the second note is longer than the first, so he will intuitively intend these two notes rather to be felt as a *crescendo*. In fact a trained ear can identify the player's respective intention. The motif's second entrance places the first note in an upbeat position, leading to the second note in *crescendo*. The third entrance uses still another option: here the dynamic climax is meant to be on the tied-over part of the second note. Since this is not really communicable on the organ Reger employs the swellbox, ending the *crescendo* sign exactly at the barline and thus underlining the harmonic tension of the chord on the following beat one which converts the originally consonant A-natural into a dissonant suspension. According to general compositional principles the moment has come where the composer should change the motif at the very latest: the fourth entrance starts one note higher on E-flat, and thus is the loudest entrance. (Note that in the final short part of the piece, in bar 51, the corresponding entrance on the high E-flat arrives after the swellbox has been closed, another dynamic-motivic refinement!). Straube⁶ displaces the dynamic indications: his *crescendo* sign starts not on the first note of the third entrance (D-flat), but on the second, and continues till the end of the following bar, resulting in a dynamic climax on the first beat of bar 4, on a totally consonant B-flat major chord. He obviously didn't see the refinement of Reger's dynamic strategy, and probably also didn't understand Reger's intention to present the motif in three different dynamic versions, an intention very essential to late Romantic musical thinking.

6 *Zwölf Stücke für die Orgel von Max Reger. Op. 59. Hieraus in Einzel-Ausgabe: No. 9. Benedictus. Im Einverständnis mit dem Komponisten herausgegeben von Karl Straube.* Leipzig: Peters 1913; London-Frankfurt-New York: Peters 1949².

The first appearance in this piece of a solo line on the second manual (bar 8 beat 3) reveals another misreading of Reger's intentions: Reger continues a *diminuendo* throughout the first solo notes, which start in the tonality of D major, finishing it on the lowest note of the solo when the tonality has returned to the tonic of D flat (bar 9 beat 4). Straube, however, lets the solo line begin at the end of a *diminuendo*, which on the first glimpse seems to be more convincing, but Reger's concept is clearly motivated by considerations both melodic and harmonic, and thus certainly more logical from a composer's perspective.

This excursion into the *Benedictus* was supposed to demonstrate Reger's refined dynamic intentions, and to underscore the importance of playing the transition in bar 7 of the toccata in a metrically correct way. In his edition⁷ Straube doesn't add a fermata to the respective A major chord, but his *rallentando*, covering the first three beats of this bar, and the sudden dynamic drop from *forte* to *piano* (including switching to another combination and moving back the *Rollschweller* device quite considerably) which he prescribes clearly result in an interruption of the metric flow. The same can be said about the transition in bar 13: whereas Reger goes from *Organo Pleno* to a mere *meno ff*, Straube goes from *fff* to *p*. Additionally already in bar 10 he prescribes *Sostenuto*, quaver = 84, and *ritenuto* in bar 12, thus probably resulting in a tempo only half of the initial quaver = 120, which he again suddenly prescribes in the middle of bar 12. This is obviously not the uninterrupted flow of sixteenth note triplets which is implied in Reger's notation, but a clear break.

It might be said in defense of Straube's apparent handling of these transitions that it separates sections and thus clarifies the structure of the piece very efficiently. The question is, however, whether Reger's way of writing is not structurally clear enough anyway, even considering possible acoustic problems with reverberation – which should be negligible in light of the limited dynamic contrasts, except for bars 20–21.

7 *Präludien und Fugen für die Orgel von Max Reger, herausgegeben von Karl Straube*, Leipzig: Peters 1912, Nr. 1. I would like to thank Mrs. Ursula Wild of the library of the Hochschule für Musik Freiburg for providing me with a scan.

Looking into a piece by a different composer will show a similar problem. In Straube's edition of some of the major organ works by Franz Liszt⁸ the diminished seventh chord at the end of bar 12 in *Präludium und Fuge über BACH* is enlarged from six to eight notes, and followed by a manual change⁹, implying a break between this seventh chord and the ensuing sixth chord of G-flat major. This is a crucial moment in the piece which may be interpreted as a reference to a strikingly similar harmonic adventure in bars 20–21 of Bach's Fantasia in G minor, BWV 542. Since this harmonic progression is a correct, but totally unexpected resolution of the seventh chord it is important for the player to present the seventh chord as leading to the following chord. Liszt's notation of a fermata on the semiquaver rest on beat one probably intends to give the listener a moment to digest the surprise, and Bach's soprano tie across the barline clearly aims to connect the chords.

It thus appears that Straube's style of performance had a tendency of accentuating the formal incisions of a piece rather than bridging them for the sake of holding together larger sections or the piece as a whole. Whether the motivation for this is purely musical or the result of resignation in the face of technically difficult registration manipulations (some of these self-inflicted by his disrespect for the composer's dynamic indications) is impossible to decide.

Back to the D-minor Toccata. Looking at the final two pages will reveal another problem with respect to Straube's treatment of the musical form, but even more with respect to what might be called the emotional curve. Reger marks the broken-chord passage starting in

8 *Orgelkompositionen von Franz Liszt, herausgegeben von Karl Straube, Band II.* Leipzig: Peters 1917. 55–56.

9 In the first (1855) version of the piece Liszt also indicated a manual change, the right hand moving to the *Oberwerk*. This doesn't necessarily result in a dynamic break since the *Oberwerk* of the Merseburg organ for which the piece is intended is as powerful as the *Hauptwerk*. It is also interesting to see that the manual change was omitted in the second (1869) version. Additionally the fact that the lowest note of the right hand chord has a shorter value than the rest of the chord, allowing the left hand passage to interfere with it, implies that the manual change was not Liszt's original intention anyway. Whether Straube knew the first version at all is doubtful, his edition concerns the second version, of course.

bar 29 *stringendo*. The latter continues up to the A major 6–5 chord in bar 33 which is followed by a dynamic drop to *meno ff* and an ensuing *diminuendo* until bar 35. In the middle of bar 35, while the chordal sequence of bars 33–35 still continues for a half bar, Reger turns the *diminuendo* into a *crescendo*, thus dynamically bridging the transition to a totally different figurative pattern. Straube's concept of the same passages is drastically different. Instead of an *accelerando* he prescribes an *allargando*, instead of *meno ff* plus *diminuendo* in bar 33 he prescribes *pp* and then a sudden and quick *crescendo* starting in bar 36. While on the first glimpse his solution seems to be more convincing than Reger's rather surprising, in fact counterintuitive one, a second look leads to the conclusion that Reger's concept might actually be considered artistically superior, at least more interesting, since instead of underlining the formal incisions it rather blurs them, resulting in a far more stringent ending to the piece. The *arpeggiando* passage is not majestic (Straube writes *Sostenuto* plus *ritenuto*) but breathless, the A major 6-5 chord doesn't become an opportunity for a satisfied rest (Straube gives it a fermata) but spills over its accumulated energy into the ensuing chordal passage – which because of its falling bass line should anyway rather be *diminuendo* – during which this energy is gradually spent. Obviously this concept is much more dramatic than Straube's; it also shows a clear intention to keep the whole third part of the toccata coherent¹⁰.

10 Reger seems to have liked the effect of overlapping musical passages, as can be seen on a smaller scale, e.g. on the last page of his second organ sonata, op. 60. The numerous entrances *alla stretta* of at least the fugue subject's opening motive are rarely marked by the beginning of new slurs. Reger once (bars 87–88) places a new slur on the two notes preceding the first thematic note, and more frequently on the second note of the subject, thus indicating respectively that the subject is prepared by a short upbeat, or that the initial note has the double function of ending the preceding phrase and starting the new phrase. In any case his clear intention is that there should be no break in the *legato* – as most players would do, reacting intuitively to the notation – in accordance with Riemann's advice that phrasing doesn't necessarily have to be shown by articulation, but sometimes only by slight rubato nuances in order not to interrupt the longer *legato* line in the sense of a Wagnerian 'infinite melody': 'Es ist etwas ganz bekanntes, dass die Schlusstöne der Phrasen oder wo die Verkettung loser ist, auch der Motive, zumeist abgesetzt, d.h. nicht in ununterbrochenem Tonflusse zu den Anfangstönen der folgenden Phrasen oder Motive fortgeführt, sondern von diesen durch kleine Pausen geschieden werden. Vielfach sind diese Pausen nicht anders, als durch das Ende eines Bogens oder auch gar nicht angedeutet und müssen also ad libitum, d.h. nach Massgabe des

In replacing Reger's *stringendo* of bars 29–33 with *sostenuto/ritenuto* Straube shows an attitude towards preparing a dynamic climax which is fundamentally opposed to Reger's own. In fact he seems to adhere to a different school of thought in this respect since he does exactly the same thing in bars 17–18 and 31–32 of the *Kyrie*, op. 59/7 and in bars 41–46 of the *Benedictus*, or, in a totally different musical situation, in bars 35 and 98 of the first movement of Reger's second organ sonata, op. 60, where the *crescendo* and *accelerando* of the short transition between what might be called the second and third main thematic ideas are replaced by *diminuendo* and *ritardando*, separating the respective sections rather than connecting them as is clearly Reger's aim.¹¹ Reger follows his teacher Riemann's recipe: a *crescendo* is naturally accompanied by an *accelerando* (correspondingly a *diminuendo* by a *ritardando*)¹²; a dynamic climax is reached with an *accelerando*, holding back the tempo briefly on the climax itself before the energy is released a tempo, the ensuing *diminuendo* eventually accompanied by a *ritardando*.¹³

guten Geschmacks, durch Abzüge vom Werthe der letzten Note gewonnen werden; Gesichtspunkte, welche mangels einer Andeutung von Seiten des Komponisten dafür entscheidend werden können, ob man überhaupt die Phrasen- resp. Motivtrennung durch wirkliches Absetzen oder aber nur durch eine unbedeutende Verlängerung der letzten Note bewirkt, werden wir weiterhin kennen lernen.' (Riemann 1884, 145.) This way of indicating what Riemann would call *Phrasenverschränkung* (roughly to be translated as 'a joining of phrases') or *Phrasenverkettung* is a bit unusual; Reger almost never uses the more conventional notation of letting two slurs meet on one note.

- 11 The described handling of this transition is not documented anywhere, but I clearly remember it from a radio recording of the piece by Michael Schneider, one of Straube's most important students, to which I listened several times years ago.
- 12 See Reger's footnote on p. 8 (first edition Aibl, later republished by Universal Edition) of the *Fantasia Freu dich sehr, o meine Seele*, op. 30: 'Die < > beziehen sich auf den Gebrauch des Jalousieschwellers; doch kann man auch im Tempo bei < etwas string. u. bei > etwas ritard. (Tempo rubato)', which is the practical implementation of a passage in Riemann 1884, 11: 'Mit dem crescendo der metrischen Motive ist stets eine (selbstverständlich geringe) Steigerung der Geschwindigkeit der Tonfolge und mit dem diminuendo eine entsprechende Verlangsamung verbunden.' Reger's remark even goes one step further, giving an important hint to situations where no Swell division is at hand: dynamic inflections may be replaced by agogic ones.
- 13 '[...] die merkliche agogische Schattirung der Werte, nämlich eine gelinde Beschleunigung im Hineinlaufen in die Schwerpunktsnote, merkliche Dehnung der auf den Schwerpunkt selbst fallenden kurzen Note und abnehmende Dehnung der weiter bis zu Ende folgenden Werte.' (Riemann 1903, 17.)

Straube's approach can be found in some late Romantic organ treatises, e.g. Matthaei, who states that an agogic dwelling causes an increase of intensity; when playing in *forte* registration it may even be extended to longer stretches.¹⁴

Perhaps this fundamentally different approach to presenting climactic moments of a composition reveals differences between the respective personalities: Reger's radical, dramatic pushing forward versus Straube's more civilized (if not to say more bourgeois), relaxed basking in a glowing *Organo Pleno* sound.

Different opinions about separation and contrast versus blending and overlapping may occasionally work the other way. In bar 64 of the big Passacaglia in E minor, op. 127 Reger originally closed a variation in *diminuendo* and ***pp*** and abruptly began the new variation in ***f***, as can be seen in his extant autograph manuscript. The first edition, which was already informed or influenced by Straube's first performance of this work, commissioned for the inauguration of the world's then largest organ in the Breslau Jahrhunderthalle on 24 September 1913, replaces this dynamic contrast by a more modest beginning of the new variation in ***p***;¹⁵ again an example of Straube's diplomatic mollifying of an emanation of his friend's more radical personality?

The comparison of autograph manuscript and first edition of op. 127 sheds light on a possible practical explanation of some of the two men's differing opinions. The original tempo indication for the fugue was crotchet = 66–84. The first edition indicates quaver = 116–132. Though the two indications meet at 66/132 (actually a fairly realistic tempo), the edition's indication is generally considerably slower. This, however, is not the main point. When listening to performances of the piece it can usually be recognized whether the player feels a crotchet or a quaver

14 'Die agogische Stauung, eine bewußt herbeigeführte Verbreiterung des Grundtempos, bewirkt auf der Orgel, dem Instrument unendlichen Atems, eine Verdichtung der Intensität, welche bei stärker registriertem Spiel sich sogar auf längere Strecken auszu-dehnen vermag.' (Matthaei 1936.) Matthaei was a Straube student; his remarks on *rubato* otherwise follow Riemann's teachings.

15 A similar contrast ***mp-f*** is to be found in bar 80, which in the first edition is changed to the ***f*** being prepared by a *crescendo* ending of the preceding variation.

pulse, in the latter case resulting in a loss of the dance-like character probably on Reger's mind, even when there is not a large difference in metronomic tempo. Considering the fact that Straube had to learn this long and difficult piece at rather short notice, it may very well be that his studies were in a phase when he was still thinking in an quaver pulse, as would be typical for a player facing such a daunting task. The player's way of thinking will affect the listener's reaction: thinking in a crotchet pulse will point his perception towards the larger picture more easily, and will consequently lead to a better formal coherence of the piece.¹⁶

A comparable problem of learning a difficult piece quickly may have led to two famous instructions Straube used to give his students concerning two short passages of Reger's BACH fantasia, op. 46; Straube recommended playing the chordal *diminuendo* passage from bar 19 beat 4 to bar 20 beat 2 twice as slow as notated, in spite of the fact that Reger, knowing that this would be difficult to achieve, prescribes *Vivace assai*, and, on the contrary, the four final chords (bar 55 beat 4 onwards) twice as fast as notated, which means that the concluding chords of the fantasia, notated in quavers, are performed at the same speed as the chords preceding the quaver rest (bar 55 beat 3). As I have observed numerous students (almost without any exception) doing the same at the end of the fantasia without having the slightest idea of a corresponding alternative tradition, my suspicion has grown that Straube's recommendation was the eventual result of an original miscounting which he codified, possibly as a face-saving play. Notwithstanding the possibility that the resulting performance of the fantasia's end might be considered as more natural than the one indicated by the composer's notation, a miscounting would be a very human error, which can easily happen even to a distinguished musician like Straube.

A similar mistake might have occurred in bar 10 of the Toccata in D minor, where Straube suddenly reduces the tempo by almost 50 per cent. The same can be observed in most students' performances of the

16 I don't want to address tempo questions in general, which in the case of the *Benedictus* would be quite interesting; see Lohmann 2006.

second half of bar 14, there (unfortunately) also in an otherwise quite convincing performance by Straube's famous contemporary Alfred Sittard, who, by the way, makes fine distinctions concerning the transitions in bars 4, 7, 15, and 20. He does, however, keep the first fermata quite long so that the perceived note value becomes something like a minim, whereas his A major seventh chord in bar 7 can be perceived very well as a crotchet. Otherwise he generally respects Reger's indications quite precisely; only his phrasing caesurae are rather (too) long, possibly a reaction either to the large acoustics of St Michael's church in Hamburg or to the difficulties of handling registration on its huge Walcker instrument.¹⁷

As can be seen from the example of Sittard's performance of this ostensibly 'small' piece, Reger's refined dynamic and agogic indications, certainly at least partly conceived with the aim of guaranteeing formal coherence and a stringent emotional curve of the piece, presents the player with many technical and musical difficulties. The changes which Straube made in his edition eliminate some of these difficulties, additionally they are easily acceptable to a musical player or listener. In fact some of them seem to be more natural than Reger's original indications. The question whether they are musically superior may have to be answered individually by anybody experiencing the piece. For Reger his friend Straube was the ultimate authority concerning organ performance in general. His belief in his friend's opinions went far enough to accept Straube's suggestions regarding questions of composition proper, the most unfortunate example of this being Reger's *Requiem*, which remained unfinished. It should not be forgotten, however, that at least during Reger's lifetime Straube was active and renowned only as an organist, whereas Reger himself had an enormous reputation as an orchestra conductor and as a pianist, particularly in chamber music and *Lied* accompaniment. Thus we have to accept that his meticulous performance instructions were informed by vast experiences gained

17 The recording is accessible on YouTube. It has been described in detail by Hans Martin Balz in an article in *Ars Organi* 1/2017, 50–52. I would like to thank Dr Balz for providing me with the link.

during a very busy and successful career as a performing musician, and that these instructions deserve being taken seriously despite the inherent difficulties. Reger's *oeuvre* is the fruit of a short, busy and stressful life taken anything but easily. As responsible performers we should honour his efforts with a matching respect for detail.

Bibliography

Anderson, Christopher 1999. *Reger, Straube, and the Leipzig school's tradition of organ pedagogy: 1898-1948*. Ann Arbor: UMI.

Laukvik, Jon 2000. *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis, Teil 2, Romantik*. Stuttgart: Carus.

Lohmann, Ludger 1995. Hugo Riemann and the Development of Musical Performance Practice. *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*, eds Hans Davidsson and Sverker Jullander. Göteborg: Göteborgs universitet. 251–284.

— 2006. '... in Himmelsnähe' für Wolfgang Stockmeier: *Ein Buch der Freunde und Kollegen zum 75. Geburtstag am 13. Dezember 2006*, eds Michael Heinemann and Antje Wissemann. München: Strube Edition.

Matthaei, Karl 1936. *Vom Orgelspiel. Eine kurzgefaßte Würdigung der künstlerisch orgelgemäßen Interpretationsweise und ihrer klanglichen Ausdrucksmittel*. Handbücher der Musiklehre XV. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Popp, Susanne 2015. *Max Reger: Werk Statt Leben – Biographie*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Riemann, Hugo 1884. *Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*. Hamburg–Leipzig–St. Petersburg: Breitkopf & Härtel.

— 1903. *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Röhring, Klaus (ed.) 1974. *Max Reger 1873–1973: Ein Symposion*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

William Humphreys Dayas, One of Liszt's Last Pupils: Views on Two Organ Sonatas and an Organ Transcription¹

JAN LEHTOLA

William Humphreys Dayas (1863–1903) was one of the last stars of the Franz Liszt piano school. In music for the organ, he is a forgotten member of the circle which held Liszt and Reubke. His two organ sonatas, especially the Second, take their place in a series beginning with Liszt's *Fantasy and Fugue on the chorale 'Ad nos, ad salutarem undam'* (1850) and Reubke's Sonata *Der 94ste Psalm* (1857). Dayas left published copies of his organ sonatas to Richard Faltin (1835–1918), organist of what was then St Nicholas's Church (now Helsinki Cathedral), which is how they came to be in Sibelius Academy Library, where I discovered them in 1997. Written in ink in the score are some minor amendments probably made by Dayas himself. I came across Dayas' transcription of the *Thème varié* (originally for piano), by Arthur H. Bird – another long-forgotten composer – entirely accidentally in the British Library in London in 2013.

Very few people are familiar nowadays with Dayas' music, and as far as I know, I am the only organist to have performed his organ sonatas since his own day. In the early years of the twentieth century they featured in the repertoire of such Finnish organists as Faltin and Karl Sjöblom (1861–1939). Wherever I have performed them – at the Gewandhaus in Leipzig, St Thomas in Leipzig and the Riga Dom, for

1 This article is based on the text of the booklet of the Dayas recording by Jan Lehtola.

example – they have met with astonishment and excitement, firstly because they are totally unfamiliar and secondly because they are so good. My journey with Dayas reached its peak in 2013 when I recorded his sonatas² in St. John's Church in Helsinki with its huge Walker organ³.

My aim in this article is to re-establish Dayas as an organ composer. I will try to draw a picture of Dayas' biography and personality, and then I would like to examine his organ pieces and investigate them from a compositional and technical viewpoint. There are few sources which contain information about Dayas. Much of the biographical information about Dayas comes from an obituary published in *The Musical Times* some months after his death, in 1903, by Arthur Johnstone, the music-critic of *The Manchester Guardian* from 1896 to 1904.⁴ Dayas and Johnstone are likely to have been good friends in Manchester, where Dayas taught from 1896 until his early death, on 3 May 1903. Having studied with Liszt in Weimar, Dayas was a confirmed Lisztian, and Johnstone, in a review, referred to Liszt as a 'more tremendous revolutionary in art than Wagner' (*The Manchester Guardian* 23 May 1902)⁵ – and although, of course, that view might well have been influenced by his contact with Dayas, Johnstone was a social liberal and political progressive more than capable of making up his own mind.⁶ And he seems to have been well aware of what Manchester gained with Dayas, as an anonymous review, almost certainly by Johnstone, is at pains to underline:

2 Toccata Classics, TOCC-0285.

3 The organ was built in 1891 but it was rebuilt many times during the 20th century. Finally, in 2005, Scheffler restored it to the form it was in 1921, when Oskar Merikanto was still the organist in the church.

4 Johnstone himself died in December the next year, from appendicitis.

5 'The Lower Rhine Music Festival'.

6 In the last four years of his life the atheist Johnstone became a torch-bearer for the Catholic Edward Elgar, apparently seeing a Nietzschean modernism in the psychological turmoil suggested by the music.

Mr. Dayas has a good many claims to the respect of the musical public. Besides being a profoundly learned musician, he is an artist of keen intelligence; and his temperament, at once warm and sensitive in the extreme, enables him to draw forth the innermost secret of the works that he studies and performs. His compositions, although none of them has yet achieved great popularity, show the hand of the master musician in every page, and his astonishing success as a teacher of the pianoforte is kept continually before those who frequent the musical evenings of the Royal Manchester College. Indeed we very much doubt whether any other person residing in this country possesses, in regard to all the problems of tone-production on the pianoforte, anything like Mr. Dayas's comprehensive knowledge. (*The Manchester Guardian* 22 November 1902.)

Young virtuoso William Humpreys Dayas

Dayas was born in New York on 12 September 1863⁷. His parents, both musicians, died when he was only thirteen. He was still young when he began taking organ lessons and, after the loss of his parents left him without resources, it was as an organist that he earned his living. He won the post of organist of the Episcopal Church in New York and before long began taking pupils. His early teachers in New York were the pianists Rafael Joseffy (1852–1915)⁸ and the British-born Sebastian Bach Mills (1839–98)⁹ and Samuel P. Warren

7 A 'Memorial Notice' in *The Manchester Guardian* on 4 May 1903 states that he 'belonged to a Bristol family'.

8 The teachers of the Hungarian-born Joseffy had included Ignaz Moscheles in Leipzig, Carl Tausig in Berlin and, during the summers of 1869 and 1870, Liszt in Weimar. Joseffy emigrated to the USA in 1879.

9 Mills' father was organist at Gloucester Cathedral and a Bach enthusiast, which explains his choice of names for his first-born son, who in later life signed himself simply 'S. B. Mills'. Mills was a child prodigy, performing in London at the age of six. He had a number of prominent teachers: Cipriani Potter and William Sterndale Bennett in London, Carl Czerny, Moritz Hauptmann, Ignaz Moscheles, Louis Plaidy and Julius Rietz in Leipzig, where he studied at the Conservatoire. Having emigrated to the USA in 1856, Mills gave the US premieres of a number of important works, among them both of Liszt's piano

(1841–1915), an organist and composer. Not content with his lot, the gifted young Dayas dreamed of obtaining a better grounding in music and to that end decided to move to Germany in 1881. He studied first in Berlin, with Theodor Kullak (1818–82), Heinrich Ehrlich (1822–99) and Carl August Haupt (1810–91).¹⁰ While Dayas, in Germany, was about to abandon his studies for lack of funds, he was the subject of a conversation among some old friends in a drawing room back in New York and, as Johnstone reported in his *Musical Times* obituary, 'a gentleman who had never heard of him before undertook to grant him a yearly allowance that would allow him to continue his studies'. Thus Dayas was able to leave Berlin and was accepted as a pupil of Franz Liszt (1811–86) in Weimar, becoming part of a group consisting of Eugen D'Albert, Hans von Bülow, Emil von Sauer, Alexander Siloti, Bernhard Stavenhagen and Carl Tausig. It was the beginning of an important new stage in his life and he remained in Weimar for some years, studying with Liszt and becoming friends with him. Also in Liszt's class was a pupil by the name of Margarethe Vocke, whom he married in Peterborough in 1891. It was in Helsinki that their daughter Karin (1892–1971) was born; she, too, would make a career as a pianist.

The Music Institute in Helsinki (now Sibelius Academy) founded in 1882 and directed by Martin Wegelius – was looking for piano-teachers, and especially former pupils of Liszt. Thanks to Wegelius, the Institute insisted on a high standard of teaching right from the very start. It duly appointed four Liszt students, all of whose stays were brief: three Germans – Carl Pohling (1882–83), Ludwig Dingeldey (1883–87) and Carl Schuler (1887–88) – and one American: Dayas (1890–94), who succeeded no lesser a pianist than Ferruccio Busoni (whose sojourn in Helsinki was also short: 1888–90). Busoni had met Dayas in Leipzig and recommended him to take over his appointment.

concertos, in 1865 (No. 1) and 1870 (No. 2).

10 The 'Memorial Notice' in *The Manchester Guardian* seems to be the only source to state that he also studied with 'the well-known theorist' Heinrich Urban (1837–1901), a violinist and composer, in Berlin.



Picture 1. Dayas in Manchester. Picture from the Royal Manchester College of Music.

Dayas's reputation as a teacher soon spread, and from Helsinki he moved on to appointments in Wiesbaden and Cologne. It was soon after the death of Sir Charles Hallé in 1895 that the board of the Royal Manchester College of Music offered Dayas a professorship there. He readily accepted the offer and remained there for the rest of his life.

Dayas' and Busoni's paths continued to cross. A letter from the concert-organiser Edward Isaacs in *The Manchester Guardian* on 3 May 1947 reveals that:

The new sonata [Busoni's Second Violin Sonata, Op. 38] was brought to Dr. Brodsky, already a firm musical and personal friend of Busoni, by William Dayas [...], who at that time (1899) was professor of piano at the Royal Manchester College of Music, where Dr. Brodsky was the distinguished principal. Dayas was one of the most enthusiastic admirers of Busoni's compositions. [...] Dayas brought Brodsky many ideas about the work from the composer himself, and at least one rehearsal was held by the composer and Brodsky when the former was in Manchester some time in 1901 or early 1902. It was with Dayas, however, that Brodsky made an intensive study of the work, and the two players gave the first public performance of it at a Brodsky Quartet Concert on February 19, 1902. (*The Manchester Guardian* 3 May 1947.)

Edward Dent records a meeting between Busoni, Brodsky and his wife and Dayas at the time:

After [Busoni] had played the [Liszt] Fantasia on *Norma*, Dayas, with eyes starting out of his head, exclaimed: 'What a pity the old man never heard you! he would have blessed you and died happy' (Dent 1974, 124).

Edward Isaacs quotes Arthur Johnstone's review of that February 1902 concert to explain that 'Dayas had written a critical and eulogistic expert analysis of the work and this was circulated among the audience at the concert'; Isaacs goes on to state that Max Rostal's and Franz Osborn's interpretation of the Busoni Second Sonata, which they were scheduled to play in Manchester the next week (that is, in May

1947), was 'based on a scrupulous regard for the Dayas analysis'. (*The Manchester Guardian* 20 February 1902.)

The Musical Times followed Johnstone's obituary with two appreciations that had been sent to him, one by Busoni, who had intended to dedicate his Piano Concerto to Dayas but was thwarted by his death (the work was therefore left without a dedication), and his encomium is worth quoting in full (*The Musical Times* 1 August 1903).

Dayas was a Liszt pupil, and he understood his master as only the elect few have understood him. But in the course of his development he had attained to wonderful tolerance, to high intelligence of every other school and tendency in musical art. First an organist, then a Liszt disciple, thirdly a composer of chamber-music; American by birth, German by musical sympathies, living in England – these different factors in his experience had made him a man of no party. To that result the fine bigness of heart, characteristic of the artist, also contributed. He could change his point of view and adapt himself to each new individuality, and he always took pleasure in recognizing merit. He was, in fact, specially addicted to the mood of admiration, and he would often make much of a small thing, if he thought it due, relatively to the circumstances.

His great individuality made his judgment an incalculable quantity. In the most sudden and unexpected way he would express disapproval, even hatred, of something if it went against his nature, in which – on the purely human side as well as on the artistic side – there were certain quite impregnable blockhouses and lines of fortification. His was the antithesis of the conventional, essentially a self-taught personality, and as usual in such cases keen insight now and then gave way to obtuseness, even blindness. Exceptionally liberal as a rule, he would occasionally cause astonishment by obstinate insistence on some detail.

Hewn as it were from a single block, his personality challenged attention as something of a most unusual kind. In those who understood him he inspired both love and esteem. He was an idealist of the first water and, at the same time, anxiously practical where his duty was concerned. Though really a free spirit he was externally full of small principles, which he sometimes seemed to value more than his profound

essential independence. He was, moreover, genuinely gifted; but he ran his ship aground on certain rocks in life, like the rest of us – and perhaps more violently than the rest.

Johnstone's obituary does not give a cause for Dayas' untimely demise, but Dent hints at a possible cause, which Edwardian morality would have glossed over: 'afterwards there was a dinner at the Brodskys at which Dayas drank nearly two bottles of port out of a tumbler' (Dent 1974, 124). Alcoholism might lie behind the quirks of personality that Busoni identified, and it could also explain the weak constitution alluded to by Lady Hallé¹¹ in the second of the two appreciations following Arthur Johnstone's *Musical Times* text:

Had Mr. Dayas been a strong and healthy man, he would have done immeasurably more in his idealized art. In his piano teaching he was admirable; he lavished his time and his health on his pupils, mostly on those who were less gifted, and so needed his help the more. In this respect he was unique – an ideal. (*The Musical Times* 1 August 1903.)

It would further account for the diplomatic passage with which Johnstone closes his obituary:

There were unfortunate circumstances in his private life which caused a continual drain on his slender resources, and he was usually in money difficulties. Yet since his death it has been discovered that he was in the habit of helping poor students with money. The unsociable habit grew upon him as his health failed, but the transparent simplicity of his nature made it impossible to take offence at anything he did or omitted to do. (*The Musical Times* 1 August 1903.)

11 Lady Hallé was the Moravian-born violinist Wilma Neruda (1838–1911), who was married first to the Swedish composer Ludvig Norman and, after his death, to the Anglo-German Charles Hallé, pianist, conductor and founder of the Hallé Orchestra – and co-founder of the Royal Manchester College of Music. In November 1902 she and Dayas played Busoni's Second Violin Sonata in Manchester (Dayas opened the concert as solo pianist in the Bach-Busoni Prelude and Fugue in E flat major, BWV552). It was the second time that year that Dayas had played the Violin Sonata in Manchester, the first being in February, with Adolph Brodsky. (*The Manchester Guardian* 22 November 1902)

Does it also provide an explanation for the relative modesty of Dayas' output as a composer, or did he simply not have the time or fluency to write more? He wrote a string quartet, a sonata each for violin and cello with piano (both written in Manchester), the two organ sonatas, two books of Lieder with words in German, two books of waltzes for piano four-hands, and some individual virtuoso numbers for piano.¹² In addition to the organ sonatas this article includes his transcription of Arthur Bird's four-hand *Thème varié* for piano. In his *Musical Times* piece Johnstone found Dayas' Violin Sonata, which he had heard in concert, 'too long and too restless in tonality, though it contains one very beautiful movement – *allegretto grazioso*'. On the Cello Sonata he quotes the cellist Carl Fuchs, a colleague of Dayas in Manchester:

I had the privilege of studying with him the MS of his Violoncello Sonata, with a view to bringing it out at one of the Brodsky concerts. We went into it thoroughly; I liked it more and more, and I had the satisfaction of having my favourable opinion of the work confirmed by Lady Hallé, who was present at some of the rehearsals. What breadth in the first movement, what grace in the second, and to what noble purpose has Dayas used one of the ordinary church bell chimes! (*The Musical Times* 1 August 1903.)

Dayas' obituaries all regret that his work was cut short before he had time to make a name for himself and acknowledged his work in making Manchester a centre of music. His more famous successor, Arthur Friedheim, could be sure that he was taking over from a good and dedicated man. The obituarists also made a point of saying that the years he spent studying with Liszt were Dayas' happiest. Johnstone writes:

Liszt was his great hero, and appreciation of Liszt's music was the surest key to his sympathies. The ordinary attitude of the English public

12 Many of these works were performed in three DocMus concerts at the Sibelius Academy in March 2016.

and press towards Liszt he considered the greatest absurdity in the musical world. 'Awful,' he used to say, simply awful! There seems to be no noodle but can find some nonsense to talk about the great man'. (*The Musical Times* 1 August 1903.)

Liszt continued to shine like the sun on Dayas' artistic firmament – he never displayed such unremitting admiration for any other composer: in his mind there was no room for any as great as Liszt, a master on a par with Beethoven and Bach alone. Dayas did much to make Liszt's music known and in Manchester lectured on him as composer, performer and teacher. He performed many previously unknown piano works by his idol, such as *Funérailles*, *Pater Noster*, the *Hymne de l'enfant à son reveil* (all from the *Harmonies poétiques et religieuses*), *Ave Maria* and *Eglogue* (from the first book of the *Années de pèlerinage*), along with the better-known *Au bord d'une source* and the *Polonaise* in E major.

Judging from his reviews, Dayas' standard of performance on the piano was patchier than that of his gifted contemporaries. He could play the most difficult works imaginable, but was unsure of himself before an audience. He gave his most highly acclaimed concert with the Hallé Orchestra in January 1901. His performance of Liszt's E flat major Concerto did justice both to himself and to the composition and, with Hans Richter conducting, he was able to keep his habitual nerves in check. His solo recital in the Lady Hallé series in November 1902 was likewise a marked success. He had always been a brilliant chamber musician, as those who had heard him with the Brodsky Quartet recalled. (*The Manchester Guardian* on 4 May 1903.)

Dayas kept very much to himself; he did not belong to any clubs, did not play games or attend social occasions. He led a simple life and dedicated himself to his pupils and his art. Though he lacked the social graces and did not know how to conduct himself in society (perhaps the result of his perturbed childhood), he was always very gallant in the presence of his female pupils. He often referred to them as 'the children', and if one had a headache, he would dash off there and then, in the middle of a lesson, to buy medicine, flowers and sweets. (*The Musical Times* 1 August 1903.)

With Dayas' death the North of England lost an important teacher – more than a teacher, in fact, since music itself benefited from his influence. He taught in Manchester for only seven years, from 1896 until his death in 1903, and yet he was quickly recognised as an outstanding asset to the College. He had enjoyed a dazzling reputation at the Cologne Conservatory, as a result of which some of his German pupils followed him to Manchester. His students soon became aware that he was equipping them with a new, superior keyboard technique, so complete was his command of tone. Teaching was not, for him, a last resort; to his dying day he was a champion of the latest performing techniques. With his acquired German thoroughness, he led his pupils to a more varied and richer world than they could ever have imagined. (*The Musical Times* 1 August 1903.)

The funeral of Dayas was reported in *The Manchester Guardian* on 8, May 1903. Amongst others were many his colleges and students, but also some remarkable musicians with whom he used to have chamber music concerts in the celebrity halls of Manchester. The news of funeral showed how Dayas had enjoyed a respectation.

The funeral of Mr. Dayas, Principal Professor of the Pianoforte at the Royal Manchester College of Music, took place on Wednesday at the Manchester Crematorium. The College was closed, and the teaching staff and students were present at the ceremony. The mourners included Miss Dayas (sister), Lady Hallé, Dr. and Mrs. Brodsky, Miss Olga Neruda, Miss Hallé, Miss Lemmens-Sherrington, Dr. Henry Watson, Dr. Kendrick Pyne, Miss Bretey, Miss Julius, Mr. Speelman, Mr. Carl Fuchs, Mr. Rawdon Briggs, Miss Webster, Miss and Mr. Tartaglione. The Council of the College was represented by Mr. Gustav Behrens, Mr. Gustav Dehn, Mr. C. Dunderdale, Mr. Eiler and Mr. Stanley Withers (Registrar) and the Owens College by Professor Perkin. Amongst others present were Mr. Arning, Mr. Isidor Cohn, Mr. Max Mayer, and Mr. Watts. The students sang a chorale of Bach, and the Burial Service was read by the Rev. John S. Simon, of Didsbury College, after which the Dead March was played on the organ of the Crematorium by Dr. Pyne. There were many wreaths. (*The Manchester Guardian* 8 May 1903.)

Dayas' Organ Works

In his *Musical Times* obituary of Dayas Arthur Johnstone refers to the two organ sonatas as 'dating from the early American period' (Johnstone 1903); if they do indeed predate Dayas' apprenticeship with Liszt, their achievement is all the more remarkable. Of course, they may also have been outlined in Dayas' youth and polished and refined under Liszt in Weimar. The Sonata No. 1 in F major, Op. 5, appears to have been published not later than May 1886, and the Sonata No. 2 in C minor, Op. 7, in February 1888. They both represent the new German school typical of Liszt and his pupils in style, being monothematic and cast in a single movement.

The **First Sonata in F Major** is dedicated to Paul Homeyer (1853–1909) who was organist and professor in Leipzig. The sonata begins with a *Präludium* (*Allegro*), the main theme of which is an active, contrapuntal texture proceeding in semiquavers.

The image shows a page from a musical score. At the top, it is titled "Präludium. Allegro." and "W. H. Dayas Op. 5." The score is for organ, with staves labeled "MANUALE. I. Man." and "PEDAL." The key signature is one flat (B-flat major/F minor). The time signature is common time (C). The score shows the first five bars of the piece, featuring a complex contrapuntal texture with semiquaver patterns in both the manual and pedal parts.

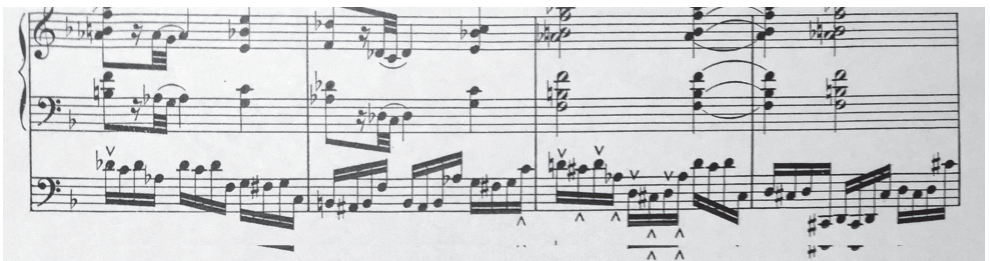
Example 1. Sonata 1, *Präludium*: bars 1–5.



Example 2. Sonata 1, *Präludium*: bars 26–28.



Example 3. Sonata 1, *Andante*: bars 1–8



Example 4. Sonata 1, *Fuge*: bars 103–106.

In contrast, the second subject – which is possibly more memorable than the main theme – is more passive, more lyrical.

The sonata-form movement works briskly up to a huge climax in massive sound. The second movement *Andante*, with its simple melodic spans, is in the nature of a folksong.



Example 5. Sonata 1, sketch by Dayas.

The third begins with an *Introduzione (quasi Fantasia)* in which both the first-movement themes are given a fantasia-like treatment. The tempo marking is *Poco più Andante*. The sonata ends with an imposing, resolute fugue (*Allegro moderato*) in virtuoso style. In it, Dayas extends his youthful thirst for experiment by exploring – almost to extremes – the technical virtuoso potential of both the manuals and the pedals.

The copy, located in the Library of the Sibelius Academy in Helsinki, has some small changes made in ink. There is also one sketch, which is certainly by Dayas himself. He has removed some of the notes in large

chords. The reason for this might have been to create more clarity in the texture and save some air in organ bellows.

2. sonata, Introduction, Maestoso Main theme, Allegro Second theme

2. mov., Adagio

2. mov., Allegretto

Fuge: 1. theme

Fuge: 2. theme

"Chorale": Allegro

Example 6. Sonata 2, themes of the sonata.

The **Second Sonata in C minor** is dedicated to the Kreuzorganist Bernhard Pfannstiehl (1861–1940) in Dresden. The sonata, which continues in the tradition of Liszt's B minor Piano Sonata, 'Dante' Sonata and Fantasia and Fugue *Ad nos, ad Salutarem undam* and the organ sonatas of Julius Reubke and August Ritter,¹³ is like no other in its broad

13 Ritter (1811–85) – a piano student of Hummel and later organist in the cathedrals of Merseburg and then Magdeburg – was, with Mendelssohn, the originator of the Romantic organ sonata: the first (in D minor, Op. 11) of his four exemplars was written around 1845 and the other three in c. 1850 (No. 2 in E minor, Op. 19) and c. 1855 (No. 3 in A minor, Op. 32, which was dedicated to Liszt, and No. 4 in A major, Op. 31).

scope and virtually unequalled in the demands it makes. It has much in common with the C minor works by Liszt and Reubke, not only its one-movement format and monothematicism but also the choice of key. The character of theme varies depending on the rhythm, time signature, tempo marking and registration. The opening theme is powerful in nature while the theme in the *Allegretto* is waving and neutral. It is possible to compare the themes in following the example.

The Dayas Second Sonata may be thought of as in three movements, though all eleven sections are performed without a break. It begins with a *Maestoso* introduction (MM=66) that is followed by a long *Allegro* (MM=160) consisting of two parts in opposing moods. The main theme is easily recognisable – extrovert, slightly sentimental in character and spanning more than an octave. The contrasting *tranquillo* second subject proceeds stepwise. The compact sonata-form movement is skilfully polyphonic. Acting as the second movement is a three-part section *Adagio* (MM=60) – *Allegretto* (MM=66) – *Adagio* (MM=60). The influence of Liszt, a master of mystique and distancing, is obvious in the outer *Adagio* sections. Between them is a pastorelle-like section made up of simple melodic motifs akin to the main theme. This second movement offers a marked contrast, both in key (it is in A flat major) and mood. A quotation from the introduction (*Maestoso*, MM=66) begins the finale, as it did the First Sonata. It continues with a polyphonic *Allegro energico* (MM=96) and *Fuga (Moderato)*, MM=80) in which the ever-inventive Dayas demonstrates his infinite powers of imagination. A *Più Allegro* (MM=112) takes over where the brief fugue ends. Before surrendering to a pianistic avalanche – a three-page cadenza rare in an organ work – Dayas cleverly weaves the two central themes of the Sonata together. The final build-up begins with a chorale-like *Allegro* (MM=132) that



Example 7. Chorale prelude by Dayas in the choral book of Faltin.

unites all the threads of the piece, the pedals growling away in triplets under the frenzied manuals. A *Molto Allegro* (MM=96 for half notes) acts as a culminating coda.

In the introduction I mentioned that I have found Dayas' sonatas from the Richard Faltin's archive at the Sibelius Academy in Helsinki. The relationship between Dayas and Faltin seems to have been close. In 1897 Faltin published his book of chorales and he probably asked some preludes from Dayas. These preludes resemble intonations in the key and time signature of the chorale, rather than real preludes.

The *Thème varié* by the American composer **Arthur H. Bird** (1856–1923) was originally intended for piano, four hands. Bird was born in Cambridge, Massachusetts, but spent most of his life in Germany. He, too, studied with Franz Liszt in Weimar, which was probably how he got to know Dayas. Bird wrote a good deal of piano music, for both two and four hands; his worklist also includes a symphony, three suites and other works for orchestra, the comic operetta *Daphne* and ballet *Rübezahl*, chamber music, songs and more. His *Thème varié* in C minor, Op. 27, was published by Hainauer in Breslau in 1889. Dayas' organ transcription works well and the characterisation of the variations using different registers is natural. Here, too, Dayas succeeds in seeking out the different tone-colours of the instrument, thus making a work originally scored for the piano a highly idiomatic piece for the organ. In some of the variations, such as the *Poco più allegro* and *Moderato maestoso*, it is possible to detect the influence of Liszt, perhaps even Paganini. Right at the end, a virtuosic pedal solo brings the fugue to an end.

Conclusion

In this article I have written about William Humpreys Dayas, who displayed a great talent as a composer but whom history has forgotten. Dayas had all the possibilities to grow into a master without any musical borders, but unfortunately his life ended just when he started to have a footstep in the musical life in Manchester, and possibly also in the other musical cities in England.

The organ oeuvre contains a huge number of masterpieces by composers from the canon of music history. The repertoire also includes many as-yet undiscovered composers such as William Humpreys Dayas, whom very few knew of before I began to rehabilitate his works. Why have we forgotten him? The answer is not simple, because there are so many influencing factors. Maybe the publisher simply had just a few copies of his works available. His life was quite short and his list of works is short, too. So, his reputation had no time to develop to the level of fame it might have. Naturally the level of compositional technique, aesthetical matters and technical points of playing might have some influence as well.

For me as a performing artist it has been really interesting to have the possibility to get acquainted with Dayas and his works. Through him I have finally experienced how high the level of education at Liszt's class in fact was indeed. Furthermore, as we know, Dayas was not the only pupil of Liszt; Julius Reubke's sonatas for piano and organ are also spectacular works. Their compositional mastery, the elements of surprise and young talent are reflected from the first bar until to the very end of these pieces.

I am sure that the massive organ by Friedrich Ladegast in Merseburg Dom was one of the main factors which inspired the composition of such huge pieces as *Ad nos, ad Salutarem undam* and *Der 94ste Psalm*. I don't know how Dayas reacted to these gigantic organs or whether he had any special instrument in mind when he wrote his organ sonatas. I also don't know whether he played his own sonatas himself. If so, his pedal technique must have been very qualified and brilliant. It appears that Dayas wanted to enlarge the pianistic playing technique to cover the organ pedals also, because some pedal parts come across as really pianistic even the piano doesn't have pedals in the same way as in the organ.

The monothematical sonatas by Dayas and Reubke prove to us that Liszt was in the process of inventing something unique and new. Liszt knew well his aims and he developed a totally new system of musical form. The main principle of it depends on theme and its variations. I cannot refrain from admiring the technical abilities of Liszt and his

students in having so many different variations on one theme. Liszt was really on the level of the best composers in the world, because he did more by less.

Sources

Literature

Dent, Edward J. 1974. *Ferruccio Busoni*. London: Eulenburg.

Newspapers

The Manchester Guardian 1902, 1903, 1947.

The Musical Times 1903.

Sheet music

Bird, Arthur H. 1908. *Thème varié* (arr. Dayas) für Orgel. New York: G. Schirmer.

Dayas, William H. 1886. *Sonate (F dur) für Orgel Op. 5*. Leipzig: Fr. Kistner.

— 1886. *Sonate (No 2 C moll) für Orgel Op. 7*. Leipzig: Fr. Kistner.

Faltin, Richard 1897. *Koraalikirja Suomen toisen yleisen kirkolliskokouksen v. 1896 hyväksymälle suomalaiselle virsikirjalle*. Helsinki: G. W. Edlund.

Richard Faltin ja *Orgelbüchlein*

PETER PEITSALO

Johdanto

”Minua liikuttaa syvästi hurskaus, joka näistä sävelistä puhuu ja ylitämätön, korkein taide, josta ne ovat peräisin. En voi pidätellä kyyneliä.”¹ Näin tunteellisesti luonnehtii vanha Richard Faltin (1835–1918) J. S. Bachin urkukoraaleja, muistellessaan opintojaan Friedrich Schneiderin (1786–1853) johdolla Dessausissa. (Fin-Hy, F. R. Faltin Coll. 52.18.) Nuoruusmuistojaan Faltin saattoi verestää kotiinsa vielä 75-vuotiaana hankkimillaan Walcker-uruilla (Flodin ja Ehrström 1934, 336; *Suomen historiallisia urkuja*), mutta millaista oli hänen Bachsoittonsa?

Richard Faltinin monipuolista musiikillista toimintaa ovat aikaisemmin käsitelleet Karl Flodin ja Otto Ehrström elämäkerrassaan *Richard Faltin och hans samtid* (1934), joka perustuu Faltinin autobiografisiin muistiinpanoihin ja laajaan kirjeenvaihtoon (Fin-Hy, F. R. Faltin Coll. 52). Faltinin toimintaa urkurina ovat yksityiskohtaisemmin tarkastelleet Erkki Tuppurainen (1994) ja Ville Urponen (2010). Edellinen liittää Faltinin Leipzigiin juurtuneeseen saksalaiseen konservatiiviseen Bachperinteeseen, jälkimmäisen kuvaillessa hänen konserttitoimintaansa ja urkusävellyksiään. Erkki Tuppuraisen juhla kirjassa julkaistussa artikkelissani (Peitsalo 2010) pyrin syventämään kuvaa Faltinin Bachsoitosta hänen omien kirjoitustensa, nuottiensa esitysmerkintöjen ja muiden aikalaisdokumenttien avulla. Totesin tuolloin, että Faltinin autobiografisissa muistiinpanoissa (Fin-Hy, F. R. Faltin Coll. 52.18) on

1 ”Die innige Frömmigkeit welche aus diesen Tönen spricht, u. die unerreichte, höchste Kunst, der sie entstammen, rührt mich tief [,] ich kann die Tränen nicht zurückhalten.”

julkaistua elämäkertaa yksityiskohtaisempia tietoja hänen urkujensoiton opinnoistaan. Halusin lähdeaineistoni perusteella kyseenalaistaa Faltinin konservatiivisuuden ja osoittaa, että hän pysytteli myös urkurina ajan hermolla. Lisztin ja Wagnerin tavannut Faltin oli toisella Leipzigin opintomatallaan 1861–1862 tutustunut uussaksalaisen koulukunnan vaikutuksiin urkujensoiton alalla ja viljeli terassidynamiikasta poikkeavia rekisteröintivaihtoehtoja Bachin vapaissa urkuteoksissa. Myös urkujenrakennuksen tekniset uudistukset kiinnostivat häntä. Tässä yhteydessä voi mainita Helsingin Johanneksenkirkon urkuja (1891), Nikolainkirkon urkujen uudistusta (1892) ja kotiurkuja (1910) koskevan yhteistyön saksalaisen Walcker-rakentamon kanssa (ks. myös Peitsalo 2001, 25–28).

Kirjoittaessani edellistä artikkeliani Faltinin esitysmerkinnöillä varustettuja nuotteja Bachin koraalipohjaisista teoksista ei ollut saatavilla (lähdetilanteesta tarkemmin, ks. Peitsalo 2010, 194–196). Kun Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin aineryhmä syksyllä 2014 muutti Töölönkadulta Nervanderinkadun toimitaloon, ilmaantui yllättäen Faltinin exlibriksellä ja esitysmerkinnöillä varustettu nuottivihko, joka valaisee juuri näiden teosten esittämistä. Näin tarjoutui mahdollisuus täydentää aikaisempaa artikkeliani.

Tämän tutkimuksen kohteena on *Zwanzig kleinere Choralvorspiele für die Orgel komponiert von Joh. Seb. Bach. Für den Orgelunterricht in Seminarien und Musikinstituten sowie zu gottesdienstlichem Gebrauche neu herausgegeben und mit instruktiven Fingerzeigen versehen von Gustav Hecht* (Quedlinburg: Chr. Friedr. Viewegs Buchhandlung). Nuottivihkossa ei mainita julkaisuajankohtaa, mutta *Bach Bibliography*-verkkosivuston mukaan se on 1894. Tehtävänä on selvittää, mitä Sibelius-Akatemian kirjastossa (Fin-Hs) säilytettävän nuotin esitysmerkinnät kertovat Richard Faltinin tavasta soittaa J. S. Bachin urkukoraaleja, ja mille uruille Faltinin merkitsemät rekisteröinnit on tarkoitettu? Yhteenvedo Faltinin nuottivihkoon tekemistä merkinnöistä on artikkelin liitteenä. Niiden analyysissä on eroteltava kaksi tasoa: nuottivihkon toimittajan painetut esitysohjeet ja Faltinin käsin kirjoittamat muistiinpanot. Valotan seuraavassa lyhyesti myös nuottivihkon historiallista taustaa.

Editio

Otsikon mukaisesti nuottivihko sisältää kaksikymmentä J. S. Bachin koraalipohjaista teosta, jotka toimittaja määrittelee koraalialkusoitoiksi (ks. liite). Valikoituneet teokset ovat siksi varsin lyhyitä. Viisitoista on peräisin *Orgelbüchleinistä* (BWV 599, 601, 606, 609, 610, 621, 623, 627–629, 632, 637–639, 642), muiden edustaessa Bachin omiin kokoelmiin kuulumattomia teoksia (BWV 693, 706, 723, 727, 737). Seitsemän alkusoittoa (n:o 1, 9, 12, 15–18) on transponoitu kokosävelaskeleen verran alaspäin, nuottivihkon julkaisuajankohtana käytettyjen koraalikirjojen sävellajien mukaisesti (Hecht s.a., esipuhe). Kokoelma on tarkoitettu myös urkujensoiton oppimateriaaliksi. Toimittajan esipuhe (ks. kuva 1), sormi- ja jalkajärjestykset sekä muut esitysmerkinnät palvelevat tätä tarkoitusta.

Nuottivihkon toimittaja Gustav Hecht (1851–1932) työskenteli opettajaseminaarin musiikinopettajana Pommerissa, aluksi Camminissa ja myöhemmin Köslinissä (RML 1919, 477). Kirkkomuusikon tehtävä liittyi 1800-luvun Saksassa usein kansakoulunopettajan toimeen. Kansakoulunopettaja-kirkkomuusikoita koulutettiin opettajaseminaareissa ja päätoimisia kirkkomuusikoita ja opettajaseminaarien opettajia akateemisissa kirkkomusiikki-instituuteissa. (Bayreuther 2015, 300–307, 311.) Kokoelman otsikossa viitataan näihin oppilaitoksiin, joiden tarpeisiin julkaistiin nuottien ohella musiikinteorian, urkujensoiton ja urkuopin oppikirjoja. Tällä saralla kunnostautui myös Gustav Hecht, joka oli aiemmin laatinut pedagogisen edition (*instruktive Ausgabe*) J. S. Bachin kahdeksasta pienestä preludista ja fuugasta, BWV 553–560 (Hecht s.a., esipuhe).

Richard Faltin oli perehtynyt aikansa historiallis-kriittisen editoinnin saavutuksiin, mutta hänen omistamansa Bachkokonaislaitoksen (*Johann Sebastian Bach's Werke* 1851–1899) urkuni-teissä Kansalliskirjastossa ei ole merkkejä käytännön musisoinnista. (Faltinin omistamista kokonaislaitoksista, ks. Flodin ja Ehrström 1934, 275.) Sibelius-Akatemian kirjastossa taas säilytetään Faltinin käyttämiä Peters-niteitä, joista tosin *Orgelbüchleinin* sisältävä viides nide on lahjoituksen jälkeen kadonnut (Peitsalo 2010, 194–195). Miksi hän

Ermutigt durch die überaus günstige Aufnahme, die seine instruktive Ausgabe der 8 kleinen Präludien und Fugen von Joh. Seb. Bach*) gefunden hat, ermuntert auch durch die ihm von Amtsgenossen wiederholt ausgesprochene Bitte nach einer Fortsetzung dieses Werkes, bietet der Herausgeber eine Auswahl von zwanzig kleineren Choralbearbeitungen des genialsten aller Orgelmeister.

Der Gedanke an ihre Verwendbarkeit im Gottesdienste war Veranlassung, einige in eine tiefere Tonart umzuschreiben, sodass die Vorspiele nun sämtlich in der Tonhöhe der meisten neueren Choralbücher zu finden sind. Nur bei „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ ist die Transposition unterlassen, weil der Herausgeber fürchtete, den Duft dieses poetischen Stimmungsbildes zu zerstören; diese eine Nummer würde demnach nicht als Einleitung in den Gemeindegesang zu gebrauchen sein.

Für das Spiel Bach'scher Choral-Präludien sei folgendes bemerkt:

1. Das Tempo ist stets das des nachfolgenden Chorales, d. h. der Cantus des Vorspiels muss das Zeitmass haben, in dem die Gemeinde den Choral singen soll.

2. Die Fermaten innerhalb der Präludien sind nie Verlängerungszeichen, immer nur Bezeichnungen des Schlusstones der Choralzeile. Diese Schlusstöne dürfen im Gegenteil nicht einmal so lange ausgehalten werden, als ihre Notation auch ohne die Fermate vermuten lässt; eine kleine Pause, um die ihr Wert gekürzt wird, wie in der vorliegenden Ausgabe in jedem einzelnen Falle angedeutet ist, muss die Zeile von der nachfolgenden abgrenzen.

3. Am Ende jedes Präludiums ist ein Verzögern des Zeitmasses nötig, das je nach Länge des Schlusses mehr oder weniger bemerkbar zu gestalten ist.

4. Bei kirchlicher Verwendung der Vorspiele dürfte besser die hin und her geforderte Wiederholung des ersten Teiles unterbleiben, um eine für den Gottesdienst ungebührliche Länge zu vermeiden.

5. Die Angaben über die zu wählende Tonstärke können und sollen nur ganz allgemeine sein. Die Nummern 3, 7, 9, 10, 16 sind auf einem, auch auf zwei Manualen spielbar. Die letztere Ausführungsweise, von dem verstorbenen Orgelmeister Professor Haupt in Berlin stets bevorzugt, muss sich selbstverständlich von auffallenden Gegensätzen in der Stärke der beiden Manuale fernhalten. Wenn z. B. Sopran und Alt mit achtfüssigen Stimmen gespielt werden, so müsste auch der Tenor auf dem andern Manual achtfüssig in ungefähr gleicher Stärke, doch mit andern Tonfarben bedacht werden; nur ein schwaches vierfüßiges Register wäre etwa für ihn noch zulässig.

Endlich sei dem Spieler sorgfältiges Studium jeder einzelnen Nummer empfohlen, namentlich auf die Beziehungen der begleitenden Stimmen zum Cantus hin. Nach rein formeller Hinsicht bieten sich vier Typen dar:

- a) Die Begleitung ist eine ganz freie, z. B. No. 12.
- b) Die Begleitung ist aus einem selbständigen Motiv gestaltet, z. B. No. 9.
- c) Die Begleitung erfolgt auf Grund eines oder mehrerer Motive des Chorales, z. B. No. 1.
- d) Der Cantus ist kanonisch behandelt, die Füllstimmen je nach a oder b oder c gebildet, z. B. No. 5.

Sinngemässe Phrasierung und daraus entspringende Klarheit und Verständlichkeit des Vortrags werden das bedeutende Resultat aufmerksamer Durcharbeitung sein. Und wer sich in Bachs wunderbare Polyphonie eingespielt und eingelebt hat, wird auch den Reichtum ihres Gedankeninhalts erfassen. Er lernt den Jubel verstehen, mit dem die schnellen Figuren in „Vom Himmel hoch“ oder „Lobt Gott, ihr Christen“ die Melodie umspielen, ihm versinnlichen, um mit Philipp Spitta zu reden, in „Da Jesus am dem Kreuze stund“ „die schwer nach unten ziehenden Synkopen den Zustand des Hängens, der erzwungenen Ruhe“, und auch aus den absteigenden Septimensritten des Basses in „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ hört er wohl eine besondere Bezugnahme auf den Inhalt des Textes heraus.

Nach ihrer technischen Schwierigkeit würden die Vorspiele etwa folgendermassen zu ordnen sein: 15. — 8. 18. — 2. — 12. 13. 5. — 1. — 6. 19 — 20. 11. 17. — 4. 14. — 3. 9. 7. 16. — 10.

*) Verlag von Chr. Friedr. Viewegs Buchhandlung in Quedlinburg. Preis M. 1,20.

Gustav Hecht.

Kuva 1. Gustav Hecht (toim.): *Zwanzig kleinere Choralvorspiele für die Orgel komponiert von Joh. Seb. Bach*, esipuhe.

tarttui vanhemmiten pedagogiseen editioon? Koska ne olivat tuolloin hyvin ajankohtaisia. Faltinin ihailema Ferruccio Busoni (1866–1924) oli vuonna 1891 toimittanut Helsingin musiikkiopistolle omistamansa laitoksen Bachin inventioista (BV B 23), jota vuosisadan vaihteen jälkeiden seurasivat Karl Strauben (1873–1950) antologiat *Alte Meister* (1904) ja *Choralvorspiele alter Meister* (1907). (Faltinin ja Busonin suhteesta, ks. Karl Sjöblom > Otto Andersson 20.1.1928, Fin-Hy, F. R. Faltin Coll. 52.13.) Urtext-laitosten aikakaudella, 1900-luvun jälkipuolella tällaisiin

editioihin suhtauduttiin kriittisesti. Nykyinen reseptiotutkimus hyödyntää niitä dokumentteina toimittajansa tulkintatavasta (Grier 2014). Pedagogiset editiot välittävät tietoa musiikin esittämisestä ajalta, jolta on säilynyt vain vähän äänitteitä.

Faltinin kotiurut ja rekisteröinnit

Faltin on päivännyt nuottivihkon kappaleista kuusi 28.3. ja 10.4.1911 välisenä aikana. Arvatenkin hän harjoitteli niitä silloin. Järjestelmällisenä ihmisenä Faltin hahmotteli päivittäiset tekemisensä muistilapuille nokkauniaan myöten (Flodin ja Ehrström 1934, 154). Keväällä 1911 oli jo kulunut viitisen vuotta siitä, kun hän oli lopettanut opetustyönsä Helsingin musiikkiopistossa, mutta vain muutamia kuukausia siitä, kun hän oli saanut uudet Walcker-kotiurkunsu (urkujen loppulasku: E. F. Walcker & Co > Richard Faltin 12.11.1910, Fin-Hy, F. R. Faltin Coll. 52.18; Dahlström 1982, 337). Urkurintointaan Helsingin Nikolainkirkossa Faltin hoiti heikentyneestä näöstään huolimatta aina vuoteen 1913 saakka (Flodin ja Ehrström 1934, 325, 339). Heikko näkö ilmenee myös tarkastelun kohteena olevasta nuotista, sillä osa merkinnoista on kirjoitettu tavanomaista suuremmalla käsialalla ja vapisevin käsin.

Faltinin järjestyksessä toiset urut ovat E. F. Walcker & Co -rakentamon salonkiurkutyyppiä (ks. taulukko 1). Niiden pneumaattinen soittokoneisto ja hallinta sekä sähköpuhallin edustivat ajanmukaista tekniikkaa (Walcker 1911). Salonkiurut voitiin myös varustaa Walcker-rakentamon patentoimalla, automaattisen soiton mahdollistavalla *Organola*-laitteella (Häberle 2013, 8), mutta Faltinin uruissa sellaiselle ei ollut tarvetta. Vauraiden porvariskotien statussymbolina urkujen julkisivu valittiin valmiista malleista asunnon sisustustyylin mukaisesti. Faltinin urkujen kookas tamminen julkisivu köynnöksineen ja medaljonkeineen noudattelee uusklassista tyyliä. Vastaavanlainen fasadi, n:o 4717, oli tohtori August Völkerin edellisvuonna valmistuneissa uruissa, Walckerin teosluettelossa opus 1488 (Walcker 1909).

Faltinin kotiurkujen yhdestätoista rekisteristä viisi on siirtoääniker-toja ensimmäiseltä sormiolta. Disposition perustana ovat romantiikan

ajan uruille tyypilliseen tapaan erilaiset kahdeksanjalkaiset huuliäänikerrat. Niitä täydentävät nelijalkainen huilu ja osin itsenäinen Subbass. Urkujen soinnillisia mahdollisuuksia kartuttavat kaksi oktaaviyhdistintä sekä paisutускаappi koko uruille julkisivun Geigen Prinzipal 8'-pillejä lukuun ottamatta.

Taulukko 1. Richard Faltinin kotiurkujen dispositio. E. F. Walcker & Co, 1910, opus 1568. (Rautioaho 2007, 367; *Suomen historiallisia urkuja.*)

I C–g³: Geigen Prinzipal 8', Concert Flöte 8', Dulciana 8', Traversflöte 4'

II C–g³: –Fugara 8' (I), –Flöte 8' (I), –Dolce 8' (I), Voix Celeste 8', –Flauto dolce 4' (I)

P C–f¹: Subbass 16' (C–H itsenäinen), – Choral Bass 4' (I)

II z. P, I z. P, II z. I, Sub II z. I, Super II z. I, Tutti

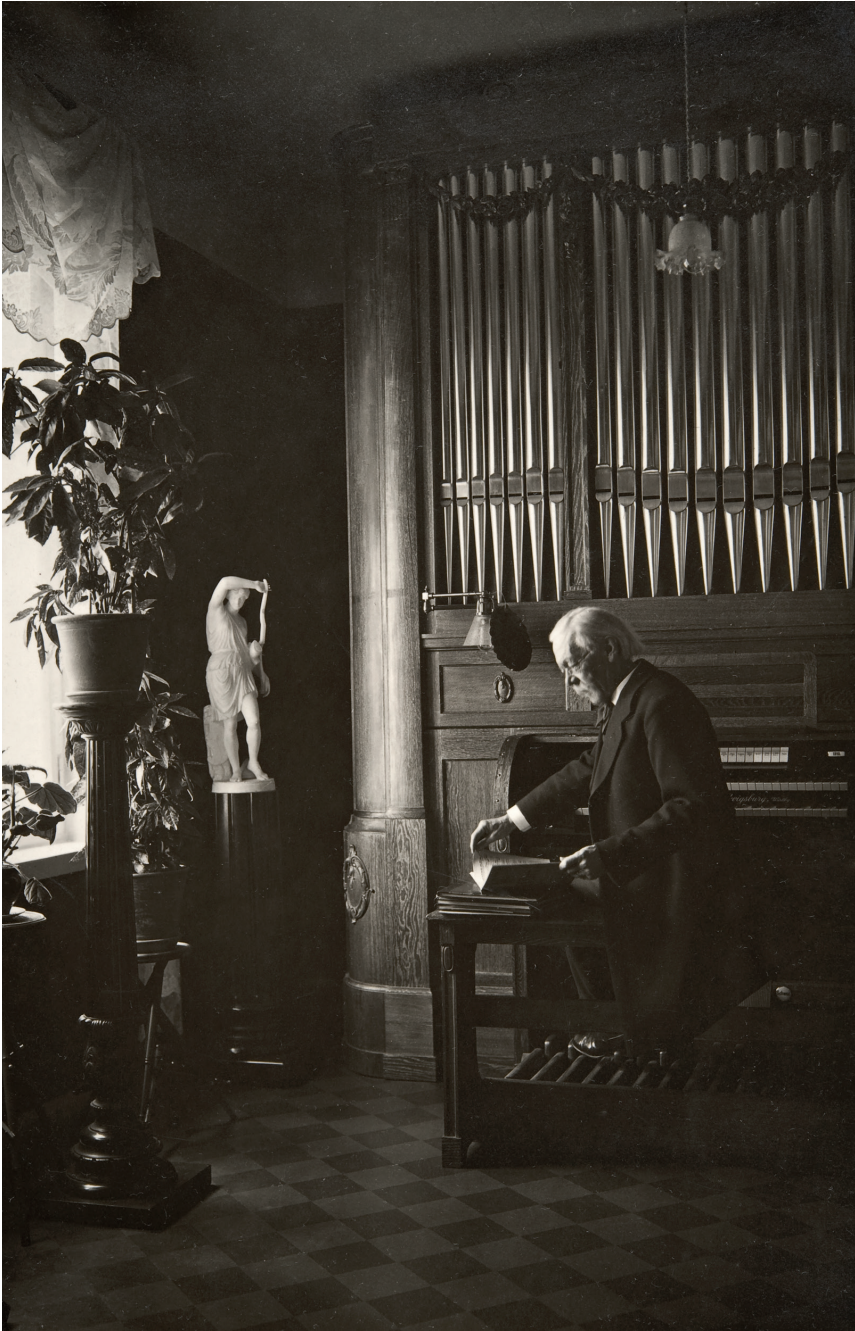
Urut sijaitsivat Faltinin kerrostaloasunnossa Helsingin Ullanlinnassa, osoitteessa Merikatu 3, mutta nykyään ne ovat soittokunnotomina Turun Sibelius-museossa. Tunnetuksi on tullut valokuva, jossa Faltin selailee nuotteja urkujensa ääressä (ks. kuva 2). Ne toki kiinnitivätkin myös vierailijoiden huomion, kuten Faltinin 80-vuotispäivän johdosta julkaistusta Martti Helan runollisesta lehtikirjoituksesta ilmenee:

Kuvamme esittää säveltäjävanhusta kotonaan urkujensa ääressä. Juuri tuolla omassa pyhäkössään sävelmaailmoihin siirtyneenä häneen onkin tutustuttava, siellä hän on parhaiten oma itsensä.

Yksi tämän kirjoittajan kauneimmista muistoista liittyy erääseen keväätaamuun, jolloin hän ensi kerran joutui prof. Faltinin kotiin. Tuo herttainen vanhus otti äkisti käsipuolestani ja johdatti minut viereisen huoneen suljetulle ovelle. – Täällä saatte nähdä jotain hyvin kaunista, hän sanoi veitikkamaisesti, avaten ovea varovasti.

Todella näky oli sekä kaunis että harvinainen: koko huoneen täytivät urut, joiden kirkkaat fasadipillit kohosivat kattoon asti.

Mutta jotain vielä kauniimpaa sain kuulla. Mestari istuutui urkukpenkille ja improvisoi kauan aikaa nuoren kuulijansa liikutettuna kuun-



Kuva 2. Richard Faltin vuonna 1910 valmistuneiden Walcker-kotiurkujensa ääressä.
(Museovirasto: Historian kuvakokoelma.)

nellessä. Helmeilevän kirkkain sävelin hänen urkunsä soivat, kuulakat olivat hänen soitintunsa, niinkuin ainakin vanhan miehen, jonka sielussa asuu elämän kamppailussa saavutettu suuri ja syvä rauha.

Kirkossa hän ei nyt enää valkohapsisena vanhuksena jaksa käydä soittamassa, mutta täällä kauniissa kodissaan, jonka akkunain alla aava meri aukeaa, hän Jumalan kunniaksi voi soittaa puhtaita, kirkas-tuneita säveleitään [...]. (Hela 1915, 2–3.)

Palatkaamme tarkastelun kohteena olevaan nuottivihkoon. Mille uruille Faltinin neljälle *Orgelbüchlein*-koraalille (n:o 3, 5, 13, 19) merkitsemät rekisteröintiohjeet on tarkoitettu? *Da Jesus an dem Kreuze stund* koraalin (n:o 3) triorekisteröinti on sellaisenaan toteutettavissa Faltinin kotiuruilla. Gustav Hechtin suosituksen mukaisesti hän käyttää kahta sormiota, vaikka valitut toisen sormion äänikerrat ovat siirtoja ensimmäiseltä sormiolta. Myös *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* koraalin (n:o 13) rekisteröintivaihtoehto b viittaa kotiurkuihin. A-vaihtoehtoon toisen sormion äänikertayhdistelmä sen sijaan oli tuolloin mahdollinen Nikolain- ja Johanneksenkirkon Walcker-uruilla (Valanki 1977/1999, 35; Peitsalo 2001, 17, 26). Koraaleille *Erschienen ist der herrlich' Tag* (n:o 5) ja *Vom Himmel hoch, da komm ich her* (n:o 19) Faltin on merkinnyt vain jalkamäärät, mutta kaksi- ja kuusitoistajalaiset sormiorekisteröinnit ovat toteutettavissa kotiurkujen ylä- ja alaoktaaviyhdistimien avulla.

Faltinin viulumainen äänikertayhdistelmä koraalissa *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* on sopusoinnussa myhäisromantiikan ajan rekisteröintiperiaatteiden kanssa. Hän käyttää Geigen Prinzipalia sooloäänikertana, huilu- ja viuluäänikertojen yhdistelmää säestyksessä ja paisutuskaappia päätöskadenssissa.

Sekä Hecht että Faltin jakavat koraalien neliäänisen satsin kahdelle sormiolle ja jalkiolle Bachin niukoista ohjeista poikkeavalla tavalla. Esipuheessaan Hecht mainitsee berliiniläisen Carl August Hauptin (1810–1891) käyttäneen kahta sormiota, kun kaksi ylintä ääntä ovat kauttaaltaan soitettavissa oikealla kädellä. Tällöin molemmat sormiot rekisteröidään äänensävyiltään erilaisin mutta yhtä voimakkain äänikerroin. Yhdistettäessä eri sormioiden kahdeksanjalkaisia äänikertoja,

voi tenoria tarvittaessa vahvistaa hiljaisella nelijalkaisella äänikerralla. Tällaista jakoa Hecht suosittelee kokoelmansa numeroille 3, 7, 9, 10 ja 16. Faltin puolestaan käyttää kahta sormiota myös koraalissa *Christ ist erstanden* (n:o 2), viitaten Ernst Naumannin käytännölliseen editioon, joka perustuu Bach-Gesellschaft kokonaislaitokseen. Siinä väliäännet on siirretty omalle viivastolleen (*Johann Sebastian Bach's Werke Band 25.2*, 40). Tämän laitoksen tapaan Hecht on merkinnyt *Orgelbüchleiniin* kuulumattomien koraalien (n:o 1, 8, 15, 18) basson jalkiolle, vaikka ne voi soittaa *manualiter* (vrt. *Johann Sebastian Bach's Werke Band 40*).

Muut esitysmarkinnat

Hecht korostaa rakenneanalyysin merkitystä harjoitteluprosessin osana (Hecht s.a., esipuhe). Hän kehottaa soittajaa analysoimaan säestysäänten motiivien suhdetta cantus firmukseen ja tulkitsemaan pienkuvioiden symboliikkaa virren tekstistä käsin. Analyysi viitoittaa tietä fraseeraukselle, johon esityksen selkeys ja ymmärrettävyys perustuu. Huomionarvoista tässä on se, että Hecht edellyttää fraseerausta, vaikka nuottiin ei olisikaan painettu sitä osoittavia esitysmarkintöjä. Hechtin työtapa muistuttaa Faltinin ja tämän opettajan Ernst Friedrich Richterin (1808–1879) pedagogiikkaa. Molemmat kiinnittivät opetuksessaan huomiota rakenneanalyysiin, fraseeraukseen, sormi- ja jalkajärjestyksiin sekä rytminkäsittelyyn. (Leipziger Erinnerungen 1864–1856, Fin-Hy, F. R. Faltin Coll. 52.18; Ingeborg Hylander > Otto Andersson 4.3.1928, Karl Höckert > Otto Andersson 12.1.1928, Karl Sjöblom > Otto Andersson 20.1.1928, Fin-Hy, F. R. Faltin Coll. 52.13.)

Busonin ja Strauben pedagogisista editioista poiketen Hecht ei ole liittänyt nuottikuvaan fraasikaaria. Näin esittäjällä on suurempi vapaus jäsentää fraaseja. Vastadaktyyliin kaaritus koraalissa *Erschienen ist der herrlich' Tag* viittaa pienkuvioiden hienosyiseen esille ottamiseen. Koraalisäkeiden loppua Hecht korostaa fermaatein varustettujen nuottien lyhentämistä osoittavin tauoin. Toisaalta hän sitoo koraalissa *Herzlich thut mich verlangen* (n:o 12) jalkion muista äänistä poiketen yli säerajojen.

Vaikka legato ei ole Hechtillä absoluuttista, on se kuitenkin hänen runsaasti mykkiä vaihtoja sisältävien sormi- ja jalkajärjestystensä perusta. Näitä merkintöjä on legatosoitostaan omana aikanaan tunnettu Faltin huonon näkönsä vuoksi lyijykynällä nuotteihinsa suurentanut (Peitsalo 2010, 190–191; ks. nuottiesimerkki 1). Hechtin ja Faltinin saksalainen jalkiotekniikka perustuu kärkien vuorotteluun, jota poikkeustilanteissa täydentävät mykät vaihdot ja kantapään käyttö. Legatoa elävöittää jalkion kahdeksasosakulkujen ja kohollisten aiheiden irtonaisempi, staccatopistein osoitettu artikulaatio (Hecht: n:o 4, 13; Faltin: n:o 6, 19). Vastaavanlaisia, legatosta poikkeavia artikulatorisia tehoja Faltin on merkinnyt myös muutamiiin Bachin vapaisiin sävellyksiin (Peitsalo 2010, 197).

V. 134

Nuottiesimerkki 1. J. S. Bach: *Vom Himmel hoch, da komm ich her*, BWV 606, Gustav Hechtin ja Richard Faltinin esityksmerkinnöin (Hecht s.a., 30–31).

Hechtin mukaan koraalialkusoiton cantus firmus tulee soittaa seurakunnan laulaman virren tempossa (Hecht s.a., esipuhe). Alkusoittojen kuvioinnista johtuen se ei voi olla kovin nopea. Faltin puolestaan on kirjannut *Orgelbüchlein*-koraalien luonnetta kuvastavia italiankielisiä tempomerkintöjä, jotka ulottuvat C-tahtilajissa *Lento assaista Allegro assaihin*. Hitaimpien tempojen taustalla on kromatiikka (n:o 4) ja 1/32-kuviointi (n:o 20).

Johtopäätökset

Musiikin esittämisen historiaa tutkittaessa soittajan nuotteihinsa tekemät merkinnät voivat olla tärkeä tiedonlähde etenkin silloin, kun äänitteitä ei ole saatavilla. Toki on muistettava, että merkinnät sisältävät vain murto-osan kaikesta esittäjän prosessoimasta informaatiosta. Siksi on varottava tekemästä liian pitkälle meneviä johtopäätöksiä niiden perusteella. Urkurien muistiinpanot ovat tyypillisesti soitinkohtaisia rekisteröintejä, sormi- ja jalkajärjestyksiä sekä sormioiden käyttöä, artikulaatiota ja fraseerausta osoittavia merkintöjä. Tämä koskee myös Richard Faltinia.

Tässä artikkelissa esille tulleet seikat vahvistavat aikaisempia johtopäätöksiäni Faltinin Bach-soitosta. Totesin edellisessä artikkelissani Faltinin poikenneen 1800-luvun alkupuolen ns. konservatiivisesta tavasta esittää Bachin vapaita urkuteoksia muuttumattomalla rekisteröinnillä. Myös *Orgelbüchlein*-koraaleissa Faltin poikkesi Hechtin tavoin säveltäjän niukoista sormioiden käyttöä koskevista ohjeista. Rekisteröintiteknisesti Faltin hyödynsi romanttisia Walcker-urkujaan ajanmukaisella tavalla, unohtamatta soittoapulaitteita. Kompensoitiinko tuolloin legatopainotteista artikulaatiota sointivärien monitasoisuudella ja dynaamisilla muutoksilla? Faltinilla non legato oli erikoisteho, jolla hän karakterisoi esimerkiksi *Orgelbüchlein*-koraalien pienkuvioita.

Faltinin päätös hankkia modernit, suurehkot kotiurut monipuolisen työuransa lopussa osoittaa urkujensoiton olleen hänen muusikkoutensa ytimessä. Walckerin salonkiurut samoin kuin suomalaiset kotiurut olisivatkin kiinnostavia jatkotutkimuksen kohteita.

Lähteet

Arkistolähteet

Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kirjasto, Helsinki (Fin-Hs)

Hecht, Gustav s.a. *Zwanzig kleinere Choralvorspiele für die Orgel komponiert von Joh. Seb. Bach. Für den Orgelunterricht in Seminarien und Musikinstituten sowie zu gottesdienstlichem Gebrauche neu herausgegeben und mit instruktiven Fingerzeigen versehen von Gustav Hecht.* Quedlinburg: Chr. Friedr. Viewegs Buchhandlung, Richard Faltin esitysmerkinnöillä varustettu kappale.

Kansalliskirjasto, Helsinki (Fin-Hy)

Coll. 52 Friedrich Richard Faltin.

Johann Sebastian Bach's Werke. Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig. Leipzig 1851–1899. Richard Faltin omistamat niteet.

Kirjallisuus

Bach Bibliography. <<https://www.qub.ac.uk/~tomita/bachbib/>>. Luettu 6.8.2017.

Bayreuther, Rainer 2015. Die Professionalisierung der Kirchenmusik im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Teoksessa *Der Kirchenmusiker: Berufe – Institutionen – Wirkungsfelder*. Toim. Franz Körndle ja Joachim Kremer. Laaber: Laaber-Verlag, 295–313.

Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Flodin, Karl ja Ehrström, Otto 1934. *Richard Faltin och hans samtid*. Helsingfors: Holger Schildts förlag.

Grier, James 2014. Editing. *Grove Music Online*. Oxford University Press. Luettu 6.8.2017.

Hela, Martti 1915. Richard Faltin. *Kyläkirjaston kuvalehti* 1/1915: 1–3.

Häberle, Bernhard 2013. Die Organola von Walcker, ein halbautomatischer Orgelspielapparat. *Das mechanische Musikinstrument* 116: 7–21.

Peitsalo, Peter 2001. Helsingin Nikolainkirkon urut 1800-luvulla. *Organum* 3/2001: 3–36.

— 2010. En mångfald av klangverkningar och ett fulländat bundet spel: Richard Faltin som Bachinterpret. Teoksessa *Facultas ludendi: Erkki Tuppuraisen juhlakirja*. Toim. Jorma Hannikainen. Kuopio: Sibelius-Akatemia. 189–207.

Rautioaho, Asko 2007. *Suomen urut 2006 urkumatrikkeli*. S.l.: Suomen Kanttori-urkuriiliitto.

RML 1919. *Hugo Riemanns Musik-Lexikon. Neunte vom Verfasser noch vollständig umgearbeitete Auflage nach seinem Tode (10. Juli 1919) fertiggestellt von Alfred Einstein*. Berlin: Max Hesses Verlag.

Suomen historiallisia urkuja. <www2.siba.fi/shu>. Luettu 6.8.2017.

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

Urponen, Ville 2010. *Intomielisen nuoruuden väijäämätöntä voimaa: Suomalainen urkumusiikki toiseen maailmansotaan asti*. [Helsinki]: Sibelius-Akatemia.

Valanki, Erkki 1977/1999. *Suomen urut ja niiden rakentajat 1500-luvulta vuoteen 1970*. Uusintalaitos, toim. Pentti Peltö. [Helsinki]: Sibelius-Akatemia.

Walcker 1909. <http://www.walcker.com/opus/1000_1999/1488-beuel-hausorgel-voelkner.html>. Luettu 6.8.2017.

— 1911. *Orgues de Salon E. F. Walcker & Co.* Ludwigsburg (Wurtemberg).

Nuottijulkaisut

Alte Meister. Eine Sammlung deutscher Orgelkompositionen aus dem XVII und XVIII Jahrhundert für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Karl Straube. Leipzig: C. F. Peters.

Choralvorspiele alter Meister für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Karl Straube. Leipzig: C. F. Peters.

15 zweistimmige Inventionen von Johann Sebastian Bach. Bearbeitung von F. B. Busoni. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Kiitän Paul Peetersiä Walckerin salonkiurkuja koskevasta aineistosta.

LIITE

Richard Faltin merkitöjä Gustav Hechtin toimittamassa nuottijulkaisussa *Zwanzig kleinere Choralvorspiele für die Orgel komponiert von Joh. Seb. Bach*. Quedlinburg: Verlag von Chr. Friedr. Vieweges Buchhandlung.

otsikko [BWV-numero]	tempomääre	rekisteröinti	muut esityserkinät	päivämäärä
1. <i>Ach Gott und Herr</i> [693 / J. G. Walther]				
2. <i>Christ ist erstanden</i> [627, Vers 1]	<i>Allegro assai</i>	od. 2 Man, siehe E. Naumann		
3. <i>Da Jesus an dem Kreuze stund</i> [621]	<i>Andante</i>	I: Concertfl., Dulciana, Trav. 4' II: Dolce, Flöte, Flauto 4' Ped: Subb. I z P.		
4. <i>Durch Adams Fall ist ganz verderbt</i> [637]	<i>Lento assai</i>			
5. <i>Erschienen ist der herrlich' Tag</i> [629]	<i>Allegro assai</i>	I: 8' bis 2' II: 8' m. 4' Ped: 8', 16' m. Koppel		
6. <i>Erstanden ist der heilige Christ</i> [628]	<i>Allegro</i>		jalkion neljäsosilla staccatopistet	28/3 -11
7. <i>Es ist das Heil uns kommen her</i> [638]	<i>Allegro non troppo</i>		toimittajan sormi- ja jalkajärjestysten kaksinuusia	
8. <i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i> [723]				
9. <i>Herr Christ, der einge Gottsohn</i> [601]	<i>Andante con moto</i>			
10. <i>Herr Jesu Christ, dich zu uns wend</i> [632]	<i>Allegro moderato</i>			
11. <i>Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott (Wir danken dir, Herr Jesu Christ)</i> [623]	<i>Allegro</i>			

12. <i>Herzlich thut mich verlangen</i> [727]				1/4 -11
13. <i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ</i> [639]		a) I: Geigenpr. 8' KII II: Dol, Sal, Ged 8, Tv.fl 4' b) I: Geig. pr. II: Dol. + Fl. Sv. fast II z. P + Subb.	diminuendo viimeisessä tahdissa; toimittajan sormi- ja jalkajärjes- tysten kak- sinnuksia	8/4 -11
14. <i>Jesu, meine Freude</i> [610]	<i>Largo</i>		<i>mp</i>	
15. <i>Liebster Jesu, wir sind hier</i> [706,1]			kärkien vuorottelua osoittavia jalkajärjes- tyksiä	
16. <i>Lobt Gott, ihr Christen allzugleich</i> [609]	<i>Allegro</i>			5/4 -11
17. <i>Nun komm der Heiden Heiland</i> [599]	<i>Allegro non troppo</i>			10/4 -11
18. <i>Vater unser im Himmelreich</i> [737]				29/3 -11
19. <i>Vom Himmel hoch, da komm ich her</i> [606]	<i>Allegro</i>	I: 16', 8', 4', (2') eller II: 16', 8', 4' Ped. K. 3 (resp. 4)	jalkioäänes- sä stacca- topisteitä ja kaaria; toimittajan sormi- ja jalkajärjes- tysten kak- sinnuksia, omia sormi- tuksia	
20. <i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i> [642]	<i>Lento assai</i>		<i>p</i>	

Ovatko Jean Sibeliuksen *Preludium* (JS 153 nro 1 ja *Postludium* (JS 153 nro 2) urkumusiikkia vai varhaista harmonille sävellettyä vapaamuurarimusiikkia?

VILLE URPONEN

Vuonna 1982 Jean Sibeliuksen perikunta lahjoitti Helsingin yliopiston kirjastoon mittavan Sibelius-materiaalin, jonka joukossa oli ennestään tuntemattomia käsikirjoituksia. Niiden joukossa ovat käsikirjoitukset teoksista *Preludium*, JS 153 nro 1 ja *Postludium*, JS 153 nro 2. Fabian Dahlström mainitsi teokset ensimmäisessä Sibeliuksen teosluettelossaan ilman sävellysvuotta (Dahlström 1987, 69) ja Kari Kilpeläinen kirjoitti niistä seikkaperäisemmin 1991 *Musiikkitiede*-lehdessä julkaistussa artikkelissaan ”Sibeliuksen sävellysten luettelointi ja teoksen ongelma” sekä seuraavana vuonna julkaistussa tohtorin väitöskirjassaan ”Tutkielmia Jean Sibeliuksen käsikirjoituksista”. Warner/Chappell julkaisi teokset vuonna 2001 Harri Viitasen toimittamina.

Viisiosaisen sarjan suunnitelma

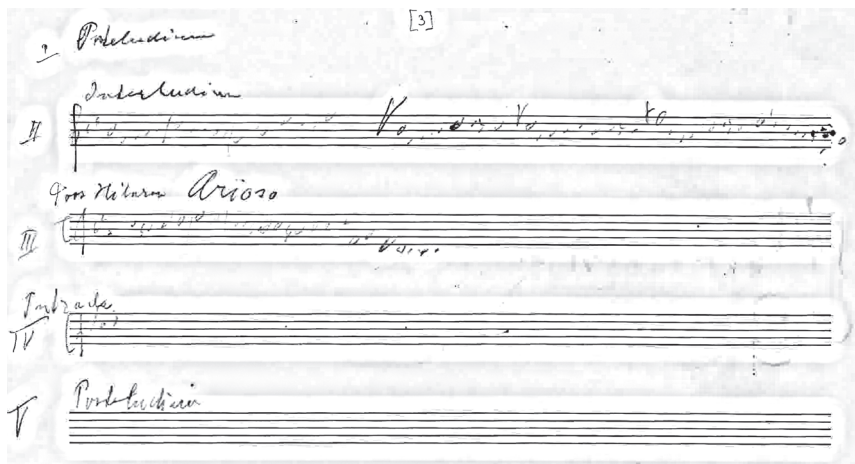
Emme tiedä milloin ja mihin tarkoitukseen Sibelius sarjaa suunniteli. Kilpeläinen ajoittaa teokset ”kesän -25 ja huhtikuun -28 väliseen aikaan” (Kilpeläinen 1992, 105) ja myöhemmin hän tarkentaa, että

Sibelius sävelsi teokset ”lähellä 20-luvun puoliväliä. Todennäköisesti ne ovat vuoden 1925 jälkimmäiseltä puoliskolta tai vuodelta 1926” (Kilpeläinen 1992, 105–106). Dahlström on lainannut Kilpeläisen ajoituksen uudistettuun teosluetteloonsa (Dahlström 2003, 591). Sibelius on kirjoittanut osien nimet päätösosan *Postludiumin* viimeiselle sivulle: ”*Preludium, Interludium, Foos Hilarion Arioso, Intrada ja Postludium*”. Osista ilmeisesti vain *Preludium* ja *Postludium* valmistuivat. Ne vaikuttavat melko viimeistellyiltä ja niihin on kirjoitettu korjauksia ja melko tarkkoja artikulointimerkintöjä. *Preludiumin* loppuun Sibeliuksen vävy Jussi Jalas on kirjoittanut ”*Preludium uruille*” ja *Postludiumin* etusivulle ”*Postludium uruille*” (Kilpeläinen 1991b, 207). *Postludiumin* alkuun Sibelius on kirjoittanut ”*Orgel*”. Molemmat sävellykset on kir-



Kuva 1. *Postludiumin* käsikirjoituksen ensimmäinen sivu.

joitettu kahdelle nuottiviivastolle eli uruille tyypillistä jalkion ääntä ei ole kirjoitettu erikseen. Toisesta osasta *Interludium* on nuottirivin ja kolmannelta osasta *Phos Hilarion* – eli oikein kirjoitettuna *Phos Hilarion* – on noin puolen nuottirivin mittaiset yksiaäniset luonnostelmat. *Intradasta* on ainoastaan etumerkit, jotka viittaavat sävellajeihin E-duuri / cis-molli.



Kuva 2. Sibeliuksen omakätinen hahmotelma Sarjan osiksi *Postludiumin* käsikirjoituksen viimeisellä sivulla

Onko kysymyksessä urkusarja...?

Kilpeläinen kirjoitti *Musiikkitiede*-lehdessä julkaistussa artikkelissaan, että ”vuoden 1925 tienoilla Sibelius sävelsi suunnittelemaansa urkuopukseen [...] kaksi kappaletta [...]” (Kilpeläinen 1991, 79) ja nimittää teoksia urkukappaleiksi (Kilpeläinen 1991, 86). Seuraavana vuonna julkaistussa väitöskirjassaan Kilpeläinen kirjoitti teoksista uudestaan. Hän kertoo, että ”Sibelius on harkinnut viisinumeroisen urkuopuksen säveltämistä” (Kilpeläinen 1992, 105) ja että kyseessä ”tuskin” on varhainen versio vapaamuurarimusiikista, ”koska Intrada on mukana ja koska erään huhtikuussa 1928 julkaistun teosluettelon mukaan op. 111 sisältää ‘Pieces for Organ’ eli useita kappaleita” ja hän otaksuu myös, että ”Sibelius arvattavasti kiinnostui urkuteosten säveltämisestä kirjoitettuaan Intradan [...] kesällä -25” (Kilpeläinen 1992, 105). Kilpeläinen siis perustelee *Preludiumin* ja *Postludiumin* olevan urkusarjan osia, eikä

vapaamuurarimusiikkia kahdella aihetodisteella: ensinnäkin sillä, että suunnitelmassa mukana oleva *Intrada* tarkoittaa nimenomaan *Intrada* op. 111a:ta ja toiseksi sillä, että englantilaisessa lehdessä anonyymisti julkaistussa Sibeliuksen teosluettelossa mainitaan urkuteokset monikossa vuonna 1928, eli ennen *Surusoiton* op. 111b säveltämistä 1931. Näistä ensimmäistä voi pitää vahvempana perusteena kuin alkuperältään tuntematonta anonyymiä teosluetteloa. Kyseessä on jopa voinut olla painovirhe, jossa sanaan ”Piece” on yhdistetty vahingossa monikkoa merkitsevä ”s”-kirjain.

... vai vapaamuurarimusiikin varhainen
suunnitelma?

Kilpeläinen päättelee sarjan *Intradan* olevan nimenomaan *Intradan* op. 111a (johon suunnitelman sävellajimerkintä viittaa, jos oletamme sen olevan E-duuri, koska *Intrada* op. 111a on E-duurissa), jonka Sibelius sävelsi vuonna 1925. On kuitenkin huomionarvoista, että Kilpeläisen mukaan osa Sibeliuksen käyttämistä eri nuottipaperityypeistä voidaan sijoittaa tietyille ajanjaksoille. Hänen tutkimuksistaan käy ilmi, että Sibelius käytti samaa nuottipaperia, jolle hän kirjoitti *Preludiumin* ja *Postludiumin* jo vuosina 1922–1923, luonnostellessaan kuudetta sinfoniaa, op. 104 (Kilpeläinen 1992, 289). Siten nuottipaperityyppiin perustuvan analyysin mukaan teokset on voitu säveltää ennen vuotta 1925, jopa jo vuonna 1922. Ja juuri vuonna 1922 Sibelius ”velvoitettiin” säveltämään vapaamuurareille rituaalimusiikkia.

Sibelius oli yksi niistä 27:stä, jotka vihittiin Suomen ensimmäisen ”uuden ajan” vapaamuurariloosin, ”Suomi-loosin” jäseneksi Helsingissä elokuussa 1922 (Marvia 1984, 10). Muutama päivä ennen sitä oli valmisteleavassa kokouksessa kirjattu pöytäkirjaan, että eräät kokelaat ”vapautetaan sisäankirjoitusmaksusta sekä ensimmäisen vuoden jäsenmaksusta heidän tulevaisuudessa suoritettavien erikoisten palvelusten vuoksi”. Näiden vapautettavien jäsenien joukossa oli ”Jean Sibelius, joka tulee säveltämään loosille omintakeisen, aito suomalaisen musiikin” (Marvia 1984, 9). Sibelius tavallaan sekä palkattiin että velvoitettiin säveltämään vapaamuurareille rituaalimusiikki. Asia ei kuitenkaan

edennyt. Uusi sysäys rituaalimusiikin säveltämiselle tuli, kun Wäinö Sola otti asian esille syksyllä 1926 ja apteekkari Berndt Forsblom lahjoitti 10 000 markkaa rituaalimusiikin säveltämiseen (Marvia 1984, 21). Tällä kertaa säveltäminen eteni nopeasti ja tammikuussa 1927 esitettiin Suomi-loosissa ensimmäinen versio *Rituaalimusiikista* op. 113. Laulajana oli Wäinö Sola ja loosin Mannborg-harmonia soitti todennäköisesti Arvi Karvonen.

Andrew Barnett mainitsi *Preludiumin* ja *Postludiumin* olevan ”samankaltaisia mittasuhteiltaan, tyyliltään ja jopa temaattiselta materiaaaliltaan seuraavana vuonna sävelletyn Rituaalimusiikin kanssa” (Barnett 2007, 320), Barnettin olettaessa, että *Preludium* ja *Postludium* on sävelletty 1926. Myös allekirjoittanut epäili kirjassaan, että ”Sibeliuksen suunnittelema *Sarja* oli todennäköisesti tarkoitettu vapaamuurarimusiikiksi” (Urponen 2010, 210). Teppo Koivisto on kirjoittanut *Preludiumista* ja *Postludiumista* siitä näkökulmasta, että teokset ja samalla koko suunniteltu sarja ovat varhaista rituaalimusiikkia. Vaikka Koivisto kutsuukin *Preludiumia* ja *Postludiumia* kirjoituksessaan urkuteoksiksi päättyvän kysymään, ovatko ”*Preludium* ja *Postludium* mahdollisesti sävelletty loosin Mannborg-harmonia ajatellen [...]” (Koivisto 2016, 47). Koivistokin esittää ajatuksen, että *Intrada* op. 111a olisi ehkä innoittanut Sibeliuksen säveltämään ”viisiosaista urkuopusta” ja että hän olisi mahdollisesti yhdistänyt tilatun *Intradan* ja ”lupaamansa vapaamuurarimusiikin viiden urkukappaleen kokonaisuudeksi [...]” (Koivisto 2016, 47). Toisaalta Veijo Murtomäki ei ole täysin vakuuttunut, että tuntemamme *Intrada* on suunnitellun sarjan osa, koska hän kirjoittaa, että ”sarjan osista puuttuu enää vain kaksi (nrot 2 & 3), jos *Intrada* op. 111a hyväksytään neljänneksi osaksi [...]” (Murtomäki 2003, 51).

Sibelius kävi vuosina 1922–23 seitsemän kertaa istunnoissa (Lehtinen 2015, 128), joista peräti neljässä hän toimi urkurina eli improvisoi loosin harmonilla (Marvia 1984, 197), kerran jopa niin pitkään, että loosin ”mestarin vihdoinkin oli pakko keskeyttää hänet, jotta illan työt päästiin jatkamaan” (Marvia 1984, 11). On hyvin mahdollista, että samoihin aikoihin, kun Sibelius toimi istuntojen urkurina hän myös hahmotteli häneltä tilattua rituaalimusiikkia. On vaikea keksiä sarjalle muuta tarkoituspäätä: Sibeliuksella ei 1920-luvulla säveltänyt säveltä-

misen vuoksi. Ja vaikka hän sävelsi 1920-luvullakin koko joukon pieniä teoksia saadakseen rahaa, hän tuskin oletti saavansa myydyksi urkukappaleita. Sibelius sävelsi vuonna 1925 Heikki Klemetin pyynnöstä liturgista musiikkia kokoelmaan *Suomen evankelis-luterilaisen kirkon Messusävelmät*, mutta siihen ei tarvittu soolourkuteoksia ja toisaalta *Phos Hilaron* olisi ollut luterilaiseen liturgiikkaan sopimaton.

Suunnitellun sarjan osat verrattuna
Rituaalimusiikin op. 113 vuoden 1927 versioon

Viisiosaisen sarjan suunnitelman nimet ovat erilaiset ja osia on vähemmän kuin tammikuussa 1927 ensiesityksen saaneessa *Rituaalimusiikissa*. Tämä johtui epäilemättä siitä, että rituaaliin tarvittavien musiikkiosien nimet olivat suunnitelmassa vasta työnimikeitä. Tämäkin viittaa sarjan varhaisuuteen. Suomalaiset käänsivät rituaalitekstit tarkkaan amerikkalaisesta rituaalikirjasta, mutta ”musiikkia koskevat merkinnät suomalaisessa rituaalissa suuresti poikkeavat alkuperäisestä amerikkalaisesta versiosta” (Marvia 1984, 13). Tarvittavalla musiikilla ei ollut valmiita otsikoita.

Säveltäessään *Rituaalimusiikkia* Sibelius keskusteli vapaamuurariveljiensä kanssa siitä, mihin kohtiin, millaisia ja kuinka pitkiä osia hän säveltäisi (Marvia 1984, 21–22). Marvia tosin kertoo, että vaikka loosin toiminnan alkuvaiheessa, ennen *Rituaalimusiikin* säveltämistä esitetty musiikki oli ”täysin määrittelemätöntä”, oli suomalaiseen rituaalikirjaan tehty ”tarkat merkinnät musiikin sijoituksesta” (Marvia 1984, 19). Ennen Sibeliuksen *Rituaalimusiikkia* muualla maailmassa rituaaleissa tarvittava musiikki oli joko improvisoitua tai niissä esitettiin jo olemassa olevaa musiikkia, josta osa oli varta vasten vapaamuurarirituaalien yhteyteen sävellettyä musiikkia. Suomalaiset käyttivät muun muassa otteita Mozartin säveltämästä vapaamuurarimusiikista ja *Taikahuilusta*, mutta myös ”Beethovenin, Händelin ja Bachin sävellyksiä, melko vapaasti valiten [...]” (Marvia 1984, 17). Mutta Sibeliukselta tilattiin nimenomaan ”läpisävelletty” rituaalimusiikki.

Rituaalimusiikin op. 113 ensimmäisen version osien nimet ovat alkuperäisessä käsikirjoituksessa: 1. Avaushymni, 2. Soitto alttarin val-

mistamiseksi, 3. Tulokkaat, 4. Nimetön, 5. Valoa, 6. Loppuhymni, 7. nimetön, mutta ”säveltäjä määrittelee käytettäväksi II asteen toisessa osassa”, 8. Marche funèbre (Marvia 1984, 25).

Suunnittelun sarjan osat voi asettaa rinnakkain käsikirjoituksen osien kanssa:

1. Avaushymni = Preludium

2. Soitto alttarin valmistamiseksi = Interludium

3. Tulokkaat = Intrada

4. ei erityistä nimeä

5. Valoa = Phos Hilaron Arioso

6. Loppuhymni = Postludium

7. ei erityistä nimeä

8. Marche funèbre¹

Kuten huomaamme, on viisiosaisessa sarjassa mukana kaikki *Rituaalimusiikin* käsikirjoituksen otsikoidut osat lukuun ottamatta kahdeksatta osaa, *Surumarssia* ja kaikki sarjan otsikot sopivat valmiin *Rituaalimusiikin* käyttötarkoituksiin, joskin hieman eri järjestyksessä kuin suunnitelmassa. Kiinnostavaa on, että *Rituaalimusiikin* seitsemännen, nimeämättömän osan tekstinä on Viktor Rydbergin runo *Arioso*. Oliko Sibeliuksella jo sarjaa hahmotellessa mielessä *Phos Hilaronille* vaihtoehtoisesti Rydbergin runo? Koivisto pohtii, viittaako sana *Arioso* lauluäänelle sävellettyyn teokseen vai onko nimi vain symbolinen viittaus *Phos Hilaronin* tekstin aihepiiriin (Koivisto 2016, 46).

Phos Hilaron

Tärkeimmässä asemassa mietittäessä sitä, oliko sarja tarkoitettu vapaamuurarimusiikiksi, ovat käsikirjoituksen viidennen osan otsikko

1 Teppo Koivisto on laatinut suunnitelman siitä, miten viisiosaisen sarjan osat sijoittuisivat ”sakraaliluonteiseen rituaalikäyttöön”: ”Osa 1: alkusoitto (*Preludium*); Osa 2: välisoitto (*Interludium*); Osa 3: kynttilöiden sytyttäminen alttarille, hymni (*Phos Hilaron Arioso*); Osa 4: sisäänvalo, kulkuemusiikki arvovieraan / -vieraiden saapuessa (*Intrada*); Osa 5: loppusoitto (*Postludium*)” (Koivisto 2016, 47).

Valoa ja suunnitellun sarjan osa *Phos Hilaron*. Koivistoa lukuun ottamatta sarjan osien nimistä on kiinnitetty huomiota otsikkoon *Intrada* ja jätetty huomioimatta paljon merkitsevämpi otsikko *Phos Hilaron* ("Ilon valo"). Koiviston mielestä osa on suunnitelmassa "avainasemassa" (Koivisto 2016, 45). Onkin silmäänpistävää, että "tavallisilla" urkuteosnimillä nimettyjen *Preludium*, *Interludium*, *Intrada* ja *Postludium* keskellä on suomalaisessa uskonnollisessa perinnössä ja kulttuuripiirissä erikoinen, vanhaan ortodoksiseen hymniin perustuva osa.

Phos Hilaron on kreikkalainen hymni 200-luvun lopulta tai 300-luvun alusta. Se on tarkoitettu laulettavaksi kynttilän valossa. Jerusalemissa pidettiin Jeesuksen tyhjässä haudassa jatkuvasti lyhty palamassa. Lyhty symbolisoi Jeesuksen elävää valoa. Kristittyjen kokoontuessa palvelukseen laulettiin *Phos Hilaron* ja kynttilä, joka oli sytytetty Jeesuksen haudassa palavalla lyhdyllä tuotiin ulos juhlistamaan ylösnoussutta Kristusta (https://en.wikipedia.org/wiki/Phos_Hilaron, viitattu 29.1.2017). Marvian mukaan *Valoa* "esitettiin kohdassa, jossa kokelas oikeutettiin saamaan valoa" (Marvia 1984, 30). Symbolinen yhtäläisyys *Phos Hilaronin* kanssa on selvä.

On mahdotonta tietää missä Sibelius on tutustunut *Phos Hilaroniin*. Sibeliuksen kirjasto oli laaja ja hän on saattanut törmätä hymniin itse tai sitten ystäviensä tai sukulaistensa kautta. Ilari Lehtinen on käsitellyt laajalti Sibeliuksen sukulaisten ja ystävien suhdetta ajan eri filosofisiin suuntauksiin, joihin sisältyivät esimerkiksi tolstoilaisuutta Aino Sibeliuksen veljen Arvid Järnefeltin kautta ja teosofiaa, joka oli 1900-luvun alkuvuosikymmeninä Suomessa suosittua ns. sivistyneistön parissa. Esimerkiksi ruotsalainen runoilija Victor Rydberg, jonka teksteihin Sibelius sävelsi muun muassa osia *Rituaalimusiikkiin* oli tutustunut teosofiaan ja tunnettu teosofi oli myös Sibeliuksen vävy Jussi Snellman. (Lehtinen 2015, 31–68.)

Idea *Phos Hilaronin* säveltämisestä on saattanut tulla myös eksentriseltä taidemaalari Sigurd Wettenhovi-Aspalta (1870–1946), joka alun perin pyysi Sibeliusta vapaamuurarijärjestön jäseneksi (Marvia 1984, 9–10). Hän oli todennäköisesti tutustunut teosofiseen Ruusu-Risti-järjestöön oleskellessaan Pariisissa 1890-luvulla (Lehtinen 2015, 10–11). Wettenhovi-Aspa lukeutui Sibeliuksen ystäviin 1890-luvulta asti ja hän

tunsi olevansa telepaattisessa yhteydessä Sibeliukseen (Tawaststjerna 1988, 22–23). Wettenhovi-Aspan Ainolan vierailut venyivät usein aamun puolelle ja erään tammikuussa 1920 tapahtuneen illanistujaisen jälkeen Sibelius kirjoitti olevansa aivan liian avomielinen Wettenhovi-Aspaa kohtaan (Tawaststjerna 1988, 23). Wettenhovi-Aspa oli Sibeliuksen kanssa ensimmäisten vapaamuurareiksi vihittyjen joukossa. Myös hänet vapautettiin Sibeliuksen tavoin liittymismaksusta ja ensimmäisen vuoden jäsenmaksusta, koska hänen piti kirjoittaa vapaamuurareiden historiikki – jota hän ei koskaan saanut tehtyä. (Marvia 1984, 9–10.)

Urut vai harmoni?
Suomi-loosin soittimet ja Sibeliuksen ja
Marvian käyttämä termistö

Niin varsinaisen *Rituaalimusiikin* kuin *Preludiumin* ja *Postludiumin* kohdalla herää kysymys soittimesta. Ovatko teokset sävelletty uruille vai harmonille? Marvian mukaan Arvi Karvonen sai syksyllä 1923 tehtäväkseen hankkia Suomi-loosin soittimeksi ”hyvät urut” (Marvia 1984, 12). Tämä johtui epäilemättä amerikkalaisesta esikuvasta. Suomi-loosin perustamisen puuhamies Toivo H. Nekton oli saanut valtuudet amerikkalaisen rituaalitekstin käännökseen ”New Yorkin Valtion Suur-Loosilta” (Marvia 1984, 13). Nekton (alun perin Itkonen) asui Yhdysvalloissa ja hän oli loosinsa ”Morton Lodge No. 63” kautta ”New Yorkin Valtion Suur-loosin” jäsen (Williams 2008, 10). New Yorkin ”Suur-loosissa” oli pääsalissa pilliurut ja sen pienemmissä loosihuoneissa olivat niissäkin urut (Williams 2008, 22). Koska Suomi-loosilla ei ollut ”oikeiden” urkujen hankintaan vaadittavia varoja temppeliin ostettiin ”suuri” Mannborg-harmoni, jolla istunnoissa soitettiin aina vuoteen 1947 asti, jolloin huoneistoon hankittiin ensimmäiset ”todelliset urut” (Marvia 1984, 12). Sinänsä siis *Rituaalimusiikin* op. 113 kohdalla ei instrumentista ole epäilystä. Kuten Marvia kirjoittaa, Sibeliuksen ”oli pakko kirjoittaa rituaalimusiikin soitinosuus ja säestys harmonille, koska muuta soitinta ei loosissa ollut käytettävissä (Marvia 1984, 25).

Marvia käyttää läpi kirjansa esimerkiksi termejä ”urkuri”, ”urut” ja ruotsiksi ”orgel” (Marvia 1984, 15), mutta toisaalta myös termejä

”harmonii” ja ”urkuharmonii” (Marvia 1984, 22). Todennäköisesti ”urkuri”-nimike on käännetty suoraan yhdysvaltalaisesta rituaalikirjasta. Olisihan esimerkiksi ”harmonisti” erikoinen nimike. Myös Sibelius käytti Marvian tapaan mitä ilmeisemmin ”orgel”-sanaa synonyyminä ”harmonille”. Hän nimittäin kirjoitti kahteen näyttämöteokseen stemman, joka on merkitty soitettavaksi uruilla. *Joutsikin* (1908, josta Sibelius koosti vuonna 1909 orkesterisarjan, jolloin teos sai opusnumeron 54) Gottfried Bjurhan laatimaan partituuriin on lisätty noin viikko ensi-ilan jälkeen kahteen viimeiseen osaan uruille melko pieni osuus ”joko säveltäjän toivomuksesta tai suostumuksella teatterijohdon pyynnöstä” (Murtomäki 2003, 47). Näyttämöteoksessa *Jokamies* op. 83 (1916) on uruilla yhdessä osassa melko merkittävä rooli. Sen sijaan *Myrskyn* op. 109 näyttämöversiossa on stemma merkitty harmonille eikä uruille. Sibeliukselle oli varmasti selvää, että sekä *Jokamiehen* ensiesityksessä Helsingin kansallisteatterissa että *Joutsikin* esityksissä Helsingin Ruotsalaisessa teatterissa soittimena olisi harmoni eivätkä urut.

Vuoden 1927 *Rituaalimusiikin* käsikirjoituksessa Sibelius on määrittänyt *Avaushymnin* ja *Marche funèbren* instrumentiksi ”Harmonium”. Dahlström on sijoittanut *Avaushymnin* ja *Marche funèbren* urkuteosten joukkoon (Dahlström 1987, 69), mutta viittaa samalla kirjansa toiseen kohtaan, missä sekä *Avaushymni* että *Marche funèbre* on kirjattu nimikkeellä ”Harmonium solo” (Dahlström 1987, 129–130). Toisaalta vuoden 2003 teosluettelossaan Dahlström määrittelee teosten olevan ”für Harmonium (Orgel)” (Dahlström 2003, 474 & 479). Ehkä Dahlströmiä lainaten Veijo Murtomäki kirjaa Sibeliuksen urkuteoksiksi seuraavat: ”*Intrada, Preludium, Postludium, Avaushymni, Surumarssi ja Surusoitto*” (Murtomäki 2003, 46).

Molemmissa *Rituaalimusiikin* amerikkalaisissa painoksissa (1935 & 1950) instrumenteiksi on merkitty ”Piano or Organ” ja varhaisemmassa painoksessa ainoastaan *Surumarssi* on merkitty soitettavaksi uruilla (Marvia, 1984, 70–71). Silti myös *Surumarssin* on ilmeisesti katsottu edustavan sellaisenaan pianomusiikkia, koska vuonna 1950 amerikkalainen Galaxy Music Corporation teki Sibeliuksen kanssa kustannussopimuksen *Avaushymnin* ja *Surumarssin* urkusovituksista (Marvia 1984, 80). Channing Lefebvren nimiin merkityt sovitukset jul-

kaistiin seuraavana vuonna nimellä *Prelude and Funeral March*. Niissä *Preluden* (eli *Avaushymnin*) sovitus rajoittuu alimman äänen siirtämiseen jalkiolle. *Funeral March* on sovitettu samalla periaatteella, mutta Lefebvre on monessa kohtaa lisännyt jalkiolle sormion alimman äänen kaksinnettavaksi oktaavia alemmalta tehden siten kokonaisuutensa urkumaisemmaksi ja leveämmäksi.

Preludiumin ja Postludiumin instrumentti

Entäpä *Preludium* ja *Postludium*? Harri Viitanen kirjoittaa hieman monipolvisesti *Preludiumin* ja *Postludiumin* urkumusiikillisuudesta sanoen, että niiden ”käsikirjoituksista puuttuu erilliselle nuotiviivastolle kirjoitettu jalkio-osuus, urkuteosten esimerkiksi artikulaation näkökulmasta itsenäiseltä vaikuttava bassoääni on kokonaisuudessaan sävelletty ja musiikki on soitettavissa alusta loppuun”. Koska *Postludiumissa* on kahdessa kohtaa kaksi yhteistä säveltä kahdessa alimmassa äänessä, ovat ne Viitaseen mukaan tarkoitettu soitettavaksi jalkiolla ja sormiolla, ”koska ne voidaan toteuttaa kirjoitetulla tavalla ainoastaan siten, että ylöspäisessä varressa olevat, kaarelle merkityt tenoriäänen e- ja a-sävelet soitetaan sidotusti vasemmalla kädellä ja samat alaspäisessä varressa olevat bassosävelet soitetaan toistetusti ilman sidekaarta urkujen jalkiolla!” (Viitanen 2001). Helsingin Suurkirkon Kangasalan urkutehtaan rakentamien urkujen jalkion ääniala oli C–f¹ ja koska *Postludiumin* alin ääni nousee kaksi kertaa f¹:een, todistaa se Viitaseen mukaan Sibeliuksen ajatelleen säveltäessään nimenomaan Suurkirkon urkujen jalkiota, ja koska Sibelius sävelsi *Intradan* op. 111 a:n Suurkirkon uruille, hän ”tunsi katedraalin urut” (Viitanen 2001). Viitanen perustaa tämän päätelmänsä siihen, että *Intrada* op. 111a on sävelletty ennen *Postludiumia*. Viitanen on aivan oikeassa siinä, että *Postludiumin* kahden alimman äänen yhteiset sävelet voidaan toteuttaa itsenäisesti vain soittamalla ne sormiolla ja jalkiolla. Toisaalta kahdelle kädelle kirjoitetussa kosketinsoitinmusiikissa eivät tällaiset yhteiset sävelet ole harvinaisia. Se, että *Postludiumin* alin ääni nousee kaksi kertaa Suurkirkon tuolloisten urkujen jalkion

äänialan ylimpään ääneen f^1 , saattaa olla vain sävellajista F-duuri johtuva yhteensattuma.

Mietittäessä soitinta on huomioitava, että *Preludium* ja *Postludium* ovat soinnutukseltaan ohuita. *Intrada* op. 111a on musiikillisesti ja sävellyksellisesti huomattavasti rikkaampi. Vaikka *Intrada* ei ole teknisesti kovin vaikea, ovat *Preludium* ja *Postludium* siihen verrattuna hyvin helppoja. *Preludiumin* ja *Postludiumin* voi soittaa helposti harmonilla ilman jalkiota. *Intradassa* on selkeästi itsenäinen jalkioääni ja teosta on mahdoton soittaa ilman jalkiota. Mikään *Preludiumin* ja *Postludiumin* äänenkuljetuksessa ja äänten välisessä ambituksessa ei myöskään viitata uruille kirjoitettuun musiikkiin, toisin kuin esimerkiksi *Intradassa*, jonka alin ääni on itsenäinen jalkioääni verrattuna ylempiin, sormiolla soitettaviin stemmoihin. Uudessa vuonna 2017 toimitetussa editiossa *Preludium* ja *Postludium* on julkaistu käsikirjoituksen mukaisessa asussa kahdelle viivastolle kirjoitettuna.

Lopuksi

Täyttää varmuutta siitä, milloin ja mihin tarkoitukseen Sibelius sarjaansa suunnitteli ei ehkä koskaan saada. Itse olen sitä mieltä, että Sibelius laati suunnitelman ja sävelsi siihen kaksi osaa alun vapaamuurari-innostuksensa aikoihin 1922–23, jolloin hän kävi ahkerasti vapaamuurarien istunnoissa ja toimi niissä myös urkurina. Sitä tukee myös Kilpeläisen nuottipaperianalyysi. Tärkeä todiste sen puolesta, että sarja on tarkoitettu vapaamuurarimusiikiksi, on suunnitelman kolmas osa *Phos Hilaron*. Sitä on hyvin vaikea sovittaa mihinkään muuhun tarkoitukseen kuin osaksi vapaamuurarimusiikkia.

Huolimatta siitä, että Sibelius on kirjoittanut *Postludiumin* alkuun ”Orgel” ja Jussi Jalas *Preludiumin* loppuun ”uruille” ei ole itsestään selvää, että Sibelius on tarkoittanut teokset uruille. Sibelius näytti käyttävän ”orgel”-sanaa synonyyminä harmonille, kuten käy ilmi hänen näyttämömusiikeistaan. Myös *Preludium* ja *Postludium* vaikuttavat esimerkiksi verrattuna Sibeliuksen urkuteokseen *Intrada* op. 111a selvästi pelkästään sormioille sävelletyiltä teoksilta ilman jalkiota.

Marvia kertoo, että *Rituaalimusiikin* kenraaliharjoituksessa Karvonen ei saanut ”polvipaisuttimella soittimesta tarpeeksi mahtavaa ääntä, ja Sibelius alkoi tyytymättömänä vedellä ulos rekisteritappeja auttaakseen asiaa. Mutta kun polvipaisuttimella jo sai harmonista irti kaiken mahdollisen voiman, ei siitä ollut vähääkään apua, ja äkämystynyt Sibelius antoi parilla legendaariseksi muodostuneella sanalla urkuharmonin kuulla kunniansa. [...] hänen korvissaan olivat sävellystyön aikana varmaankin oikeat urut pauhanneet eikä vaivainen urkuharmonia”. (Marvia 1984, 22) Siten, vaikka *Preludium* ja *Postludium* ovatkin mitä todennäköisemmin sävelletty harmonille, mikään ei estä soittamasta niitä uruilla ja ehkä Sibeliuksella oli niitäkin säveltäessään idea suurten urkujen soinnista.

Lähteet

- Barnett, Andrew 2007. *Sibelius*. Bury St Edmunds: Yale University Press.
- Dahlström, Fabian 1987. *The Works of Jean Sibelius*. Helsinki: Sibelius-Seura – Sibelius-Samfundet ry.
- 2003. *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden–Leipzig–Paris: Breitkopf & Härtel.
- Kilpeläinen, Kari 1991a. ”Sibeliuksen sävellysten luettelointi ja teoksen ongelma”. *Musiikkitiede* 1/1991.
- 1991b. *The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library. A Complete Catalogue*. Wiesbaden–Leipzig–Paris: Breitkopf & Härtel.
- 1992. *Tutkielmia Jean Sibeliuksen käsikirjoituksista*. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Koivisto, Teppo 2016. ”Jean Sibeliuksen *Preludium* ja *Postludium* uruille (1925) – varhaista rituaalimusiikkia?” *Koilliskulma* 5/2016. Helsinki: Suomen suurloosi ry.
- Lehtinen, Ilari. 2015. *Jean Sibeliuksen henkisen kasvun jäljillä*. Raisio: Sininen Säätiö rs.
- Marvia, Einari 1984. *Sibeliuksen rituaalimusiikki*. Tarkistettu ja täydennetty laitos. Helsinki: V. Ja O.M. tutkimusloosi Minerva N:o 27.
- Murtomäki, Veijo 2003. ”Jean Sibelius urku- ja harmonisäveltäjänä”. *Urut ajassa. Juhlakirja Kari Jussilalle 1.11.2003*. Toim. Peter Peitsalo. Helsinki: Sibelius-Akatemia ja Organum-Seura ry, 45–67.
- Tawaststjerna, Erik 1988. *Jean Sibelius 5*. Keuruu: Otava.
- Urponen, Ville 2010. *Intomielisen nuoruuden vääjäämätöntä voimaa. Suomalainen urkumusiikki toiseen maailmansotaan asti*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Kirkkomusiikin osasto.

Viitanen, Harri 2001. "Jean Sibeliuksen urkuteokset Preludium ja Postludium". Esipuhe julkaisussa *Jean Sibelius Preludium and Postludium for Organ*. Tampere: Warner/Chappell Music Finland Oy.

Williams, Hermine Weigel 2008. *Sibelius and His Masonic Music. Sounds in 'Silence'*. New York: iUniverse, Inc.

Nuottilähteet

Painetut

Sibelius, Jean: *Intrada* op. 113a. Helsinki: R. E. Westerlund, 1943.

—: *Prelude and Funeral March* (sov. Channing Lefebvre). Galaxy Music Corporation: New York, 1951.

—: *Surusoitto* op. 113b. Helsinki: R. E. Westerlund, 1955.

—: *Suomen V. ja O. M. loosien rituaalimusiikki op. 113*. Helsinki: Suomi Loosi N:o 1, 1969.

—: *Suomen V. ja O. M. loosien rituaalimusiikki op. 113*. Helsinki: Suomen V. ja O. M. Suomi Loosi 1 ry., 2017.

—: *Preludium and Postludium for Organ*. Tampere: Warner/Chappell Music Finland Oy., 2001.

—: *Preludium ja Postludium*. Sisältyvät julkaisuun *Suomen V. ja O. M. loosien rituaalimusiikki op. 113*. Helsinki: Suomen V. ja O. M. Suomi Loosi 1 ry., 2017.

—: *Intrada* op. 113a. ja *Surusoitto* op. 113b. Sisältyvät julkaisuun *Suomen V. ja O. M. loosien rituaalimusiikki op. 113*. Helsinki: Suomen V. ja O. M. Suomi Loosi 1 ry., 2017.

Käsikirjoitukset

Sibelius, Jean: *Preludium & Postludium*: K 0829, K 0830.

Jean Sibeliuksen käsikirjoituskatkelmat on julkaistu oikeudenomistajien luvalla.

Olivier Messiaen, orgeln och språket

FOLKE FORSMAN

Stackars orgel! Jag kommer inte att vara här under tre månader. Jag ber er, sköt om den, den är som en son för mig. Jag har levt sextio år med detta instrument och jag älskar det; alltså: skydda det, vårda det, ge det all er kärlek.

Dessa sentimentalt uppriktiga ord riktade Olivier Messiaen till orgelbyggaren Olivier Glandaz inför en längre bortavaro. Det personliga tilltalet accentueras ytterligare av det franska pronominet *lui* – honom. Liksom många seglare talar om sin båt som "hon", inte "den", kallar Messiaen sin orgel "han". "Ta hand om honom, ta hand om min son".

Sextio år *titulaire*

I sextio år hade orgelläktaren i Sainte-Trinitébasilikan i Paris varit Olivier Messiaens andliga hemvist. Han var 80 då han uttalade sin kärleksförklaring till orgeln och han hade då hela sin kompositions-gärning bakom sig, hans sista orgelverk, den monumentala sviten *Livre du Saint Sacrement* hade han fullbordat år 1984. Och orgeln, sin "son", hade han utvecklat från en äkta Cavaillé-Collorgel till ett neoklassiskt instrument med elektriskt spelbord i amerikansk stil.

Den orgel som väntade på Olivier Messiaen då han som 22-åring utsågs till organist i La Trinité – yngste *organiste titulaire* i Frankrike – var en äkta Cavaillé-Coll, en orgel som mycket påminde om den orgel César Franck spelat på och skrivit för i Sainte-Clotilde. Systerorglar kallade Messiaen dem. Med sig i sin notportfölj hade han sin första orgelkomposition, *Le banquet céleste*, komponerad år 1928 och snart befor-

drad till tonsättarens officiella opus 1. Registreringsanvisningarna till den ursprungliga versionen, ederad år 1934, härstammar uppenbarligen från orgeln i La Trinité. Emellertid när det 21:a århundradets organist går till notaffären och inhandlar noterna till *Le banquet céleste* är det en reviderad version från år 1960 som notförsäljaren bjuder ut. I den har tonsättaren fördubblat notvärdena, ändrat taktarten från 3/4 till 3/2, berikat och nyanserat registreringsföreskrifterna utgående från orgeln vid denna tid. År 1960 såg orgeln i Sainte-Trinité nämligen inte ut på samma sätt som år 1930.

Dramatisk orgelhistoria

Orgeln i Sainte-Trinitébasilikan har en mycket dramatisk historia. Efter intensiva förhandlingar under nästan hela 1860-talet färdigställde orgelbyggaren Aristide Cavaillé-Coll år 1868 en orgel med tre manualer och 46 stämmor. Enbart för att få se sin orgel förstöras under kommunen – *Les événements de la Commune* – då den nybyggda kyrkan under kommunardernas skräckvälde år 1871 tillfälligt gjordes om till sjukhus. Sedan regeringstrupperna återställt ordningen rekonstruerade Cavaillé-Coll sin orgel ännu samma år.

Vid den tiden utsågs Alexandre Guilmant till organist i Trinité och framlade en omfattande ombyggnadsplan som dock aldrig förverkligades. Däremot genomfördes – mot Guilmants vilja och av en annan orgelbyggare! – en omintonering av orgeln år 1901 medan Guilmant var på konsertresa. När Guilmant kom hem och hörde orgeln blev han rosenrasande – skandal! – och avgick i protest.

Det var denna orgel Olivier Messiaen fann på läktaren i Sainte-Trinité år 1930. Och i likhet med sin illustre föregångare, Alexandre Guilmant, tillfredsställde den honom inte men i motsats till Guilmant lyckades Messiaen genomdriva sina ombyggnadsförslag. Messiaens orgelestetik var klart evolutionistisk och han saknade helt förståelse för det historiskt inriktade orgelbygget och orgelspelet. Han dolde aldrig sin beundran för orgelbyggaren Aristide Cavaillé-Coll som enligt Messiaen betydde resultatet av flera seklers utveckling men ingalunda en utveckling som upphört: "Jag är inte av samma åsikt när man påstår

att orgelns utveckling slutade på 1700-talet. Föreställ er vilken olycka om det vore så! Vi skulle antagligen inte ha de magnifika instrumenten i våra katedraler. Orgeln har alltid utvecklats och den kommer ännu att fortsätta sin utveckling.”

Mot neoklassiska ideal

Denna första tillbyggnad av orgeln i La Trinité innebar att den utökades med sju stämmor av vilka – mycket symtomatiskt – fyra var aliquotstämmor, bl.a. en trekorig cymbale i récit-verket. Den här ombyggnaden är en förutsättning för Olivier Messiaens två stora orgelsviter från 30-talet, *La nativité du Seigneur* (1935) och *Les corps glorieux* (1939). Den senare sviten kan ses som ett av Messiaens första mogna verk, på många sätt föregripande den i krigsfångenskap komponerade *Quatuor pour la fin du temps* (1941). Men redan *La nativité* erbjuder en klangfärgspalett som är helt ny i den franska orgeltraditionen. Tonsättaren påpekar själv att ”registreringarna är ytterst utarbetade”. Borta är de ”symfoniska” registreringarna vilka strävar till att få orgeln att klinga som en orkester; i stället opererar Messiaen sparsmakat med få stämmor vilka lik färgerna i en katedrals rosettfönster bryter sig mot varandra i raffinerade schatteringar och klangfärger.

Men orgeln tröttnande, vansköttes under krigsåren, organisten själv satt i fångläger.

Det var vid den tiden den finländske essäisten Börje Gunnarson – förmodligen den första nordbo som uppmärksammade Messiaen – besökte Paris och läktaren i Sainte-Trinité. Messiaen hade kommit tillbaka från krigsfångenskapen, Paris var tyngd under efterkrigstidens grå depression, orgeln behövde omedelbar service men musikens underbart helande kraft förde livet vidare. Gunnarson berättar i sin essä, publicerad år 1961, om ”den minnesvärda söndagen 1947 då artikelförfattaren [...] bjöds på en timmes orgelimprovisationer i vilka en Bruckners och en César Francks anda föreföll invävd i ett musikaliskt material som kanske hade kunnat jämföras med ett kyrkofönster växlande i kalejdoskopiska mönster av djärvt sammansatta färgkombinationer”.

Orgeln på läktaren i Sainte-Trinité orkade ännu inspirera Olivier Messiaen till två stora sviter – *Messe de la Pentecôte* (1950) och *Livre d'orgue* (1951) – raffinerat utarbetade och i detalj skarpsinnigt beräknade och beräknande, som arvtagare till Bachs mest esoteriska kontrapunkt, med för den religiösa förkunnarivern helt främmande rubriker som *Soixante-quatre durées, Pièce en trio, Chants d'oiseaux, Reprises par interventions*.

Verbal kommunikation

Förkunnarivern, predikotonen hos Olivier Messiaen, kombineras med en flödande verbal – ja svada kan man väl kalla det. I likhet med mången professionell lyssnare och musiker ställde sig Gunnarson ambivalent till denna sida hos tonsättaren: ”Man har ondgjort sig över de poetiska metaforer Messiaen späckat sina ordrika försök att förklara sin musik med. [...] Och ändå måste där finnas ett uppenbart samband mellan hans poetiskt färgade verbala uttrycks-sätt och hans musik, vilket man nogsamst själv överraskas av då man i enkel prosa försöker omsätta sina musikaliska erfarenheter av den Messiaenska tonvärlden. Tillåt mig ett haltande försök att till svenska tolka några av komponistens uttalanden om sina musikaliska strävanden: ’svärd av eld, upppflammande stjärnor, orangeblå rinnande lava, turkosfärgade planeter, violett, granatröda slingerväxter, toner och färger i cirklande virrvarr av regnbågar etc’. Otvivelaktigt tar man sig för pannan inför denna surrealistiska gallimatias, men lyckligtvis går den inte igen i hans musik. Den Messiaenska musiken gör [...] ett helt annat intryck av logisk och organiserad känslövärld.”

Kritikern Bernard Gavoty kommer emellertid till ett åtskilligt mera negativt resultat när han skriver om Olivier Messiaens pianosvit *Vingt regards sur l'enfant Jésus*: ”...han lovar under när han talar men pianot vederlägger löftena omedelbart. [...] För att väcka känslor om stjärnornas evighet skriver Messiaen ett oändligt kacklande av ackord, orörlighet ända till en kväljande klimax vilken sedan kreverar i plötsliga spasmer. Är detta himmelen? Nej, det är skärselden.”

Olivier Messiaen hade otvivelaktigt verbala gener. Hans far Pierre Messiaen var lärare i engelska och Shakespeareöversättare (sonen lärde sig aldrig engelska!) och modern, Cécile Sauvage symbolistisk poetissa. När hon bar tonsättaren under sitt hjärta skrev hon diktsamlingen *L'âme en bourgeois* där hon förutsåg sin sons kommande liv som konstnär. Hon uppfostrade sin son i ett "trolskt universum" och Messiaen var mycket influerad av sin mors profetiska dikter något som säkert inspirerade till dessa exklamationer av "surrealistisk gallimatias".

Men Olivier Messiaen var bunden av sin musik, fångad i tonernas och noternas begränsade värld. Han var givetvis helt medveten om att musiken inte förmår uttrycka något exakt: "I motsats till språket uttrycker musiken ingenting direkt. Den kan suggerera, uppväcka en känsla, ett själstillstånd, beröra det undermedvetna, utvidga drömvärlden och där har den ofantliga krafter; den kan absolut inte 'tala', informera med precision."

Metaforer och kommunicerande språk

Den notbild som organisten möter när han öppnar ett Messiaenpartitur är inte bara exemplariskt tydlig och lättläst; tonsättarens kommunikationsbehov återspeglas i en mängd, ofta mycket metaforiska verbala kommentarer. Där finns naturligtvis de vanliga uppgifterna om tempo, dynamik och registrering (registreringsföreskrifterna blir med tonsättarens stigande ålder allt mer detaljerade, ibland rent av pedantiska, alltid utgående från "sonen" på läktaren i La Trinité). I spelföreskrifterna associerar Messiaen ofta till orkestern: "som pizzicato", "som horn" men blir stundom mycket metaforisk: "som när man river ett siden-tyg", "ihåligt", "smekande" eller – ofta förekommande – "staccato som vattendroppar"; därtill kan man finna texter som i en bergspredikan: bibelcitat, Guds egenskaper – "Gud är evig", "Gud är kärleken" – allt suveränt målat i toner.

I sin förkunnariver uppfinner Olivier Messiaen ett nytt musikspråk, *le langage communicable*. För att språket skall fungera är han tvungen att överge de franska notnamnen – *ut, re, mi* etc. – och använda sig av de germanska – *c, d, e* etc. Med hjälp av dem kan man ju bygga upp

vissa teman av vilka b-a-c-h naturligtvis är det överlägset mest kända. Men notnamnen räcker inte till; beroende på vilket språk man väljer kommer man i alfabetet endast till g eller h. Men Messiaen låter sig inte nedslås utan bygger upp – ”par jeu” (på skoj!) – ett helt alfabet där han ger varje bokstav sin egen tonhöjd och sitt eget tidsvärde. Nu kan han skriva explicita meddelanden i sin musik!

De texter tonsättaren väljer för sitt nya språk är inte, som man lätt kunde vänta sig, bibeltexter, utan citat ur Thomas av Aquinos *Summa theologiae*. Dock inte på Thomas språk, latin (det enda främmande språk Olivier Messiaen behärskade) utan på franska, ”helt naivt för att jag är fransman”! Dessa citat väver Messiaen in i sin första orgelkomposition på nästan 20 år, den niosatsiga sviten *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, fullbordad år 1969 och uruppförd år 1973. Denna överflödande, i instrumentalmusik unika verbala information utgör ett musikestetiskt problem framför allt emedan informationen naturligtvis inte når lyssnaren, den där sällan har tillgång till noter. Återstår alltså att analysera hur mycket dessa texter betyder för exekutören. Måste man tro på Gud för att kunna spela Messiaen?

Amerikanska och tyska förebilder

Efter om- och tillbyggnaden år 1935–36 och vanskötseln, eller snarare bristen på vård under och efter världskriget, var orgeln i Sainte-Trinité i ett bedrövligt skick. Från de sista dagarna i maj till slutet av juli 1956 gjorde Olivier Messiaen en skivinspelning av sina samtliga dittills publicerade orgelkompositioner. Den orgel man hör på inspelningen är ”utan tvekan redan trött”, ställvis rent av horribelt ostämd och det är diskutabelt om man här längre kan tala om en ren Cavaillé-Collorgel.

Ännu mindre skäl att tala om en Cavaillé-Coll existerar efter den totala ombyggnaden år 1962–65. I det ur alla synpunkter föredömliga partituret till sviten om treenighetens mysterium finns en detaljerat instruktiv presentation av den nya orgeln. Orgeln hade nu vuxit till 61 stämmor, Cavaillé-Colls spelbord var ersatt av ett nytt spelbord med manubrier i stället för registerandrag och både spel- och registertraktur var elektriska. Det gamla kombinationssystemet – *jeux de combinai-*

son – försvann med det gamla spelbordet, i stället kom sex elektriska fria kombinationer samt det mest tyska av alla spelhjälpmedel: valsen eller crescendosvällaren. (Tendensen efter världskriget att inte enbart acceptera, utan även direkt kopiera sitt före detta fiendelands uppfinningar och resultat – fransmännen byggde tyska *Brustwerk* med orgelrörelsevassa övertonsstämmor, tyskarna franska *récit* för glidande dynamik – har väl ännu inte varit föremål för seriös forskning.)

Dessa ombyggnader av en orgel byggd år 1868 (1871) av Aristide Cavaillé-Coll är enligt vår tids orgelestetik helt fördömliga. Av en äkta Cavaillé-Coll gjorde Messiaen en nyklassisk kompromissorgel. Samma hände överallt i Europa på 1960- och 70-talet. Det närmaste exemplet är ”systerorgeln” i Sainte-Clotilde, César Francks orgel. I dag kan Francks registreringar inte längre återskapas, orgeln är för alltid förstörd.

Men Messiaen är Messiaen och hans orgel är den orgel som i dag står på läktaren i La Trinité – inte Cavaillé-Collorgeln från 1800-talet. Varje orgelkomposition av Olivier Messiaen (förutom *Verset pour la fête de la Dedicace* (1960) som skrevs med konservatorieorgelns extrema omfång i åtanke) kan återskapas ännu denna dag på orgeln i La Trinité. Tala om historisk autenticitet! Tonsättaren var exalterad över sin ”nya”orgel. I hans mestadels sakligt professionella presentation av orgelns egenskaper smyger sig liksom obemärkt in lyriska metaforer och karakteriseringar: ”Positivets quintaton har en beundransvärd poetisk klangfärg. Kombinerad med nazard 2 2/3 i det övre registret ger den magnifika solon. Flöjterna är runda och kärnfulla, mixturerna briljanta, lingualerna glänsande och starka”.

Orgeln hade varit nedmonterad i drygt tre år och för invigningen av den ombyggda orgeln den 23 november 1967 planerade Messiaen en predikoserie (!) i tre avsnitt vilka alla avslutades med en orgelimprovisation. Ur dessa improvisationer – delvis redan nedtecknade? – föddes orgelsviten *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*.

Mångfasetterad registreringskonst

Få orgelkompositioner är så helt och hållet sprungna ur och inspire-
rade av ett enda instrument, uttryckligen en enda speciell orgel, som

dessa meditationer ur den elektrifierade orgeln på läktaren i Sainte-Trinité. Orgeln och registreringarna finns i detalj presenterade i partituret på hela sex sidor. I registreringsanvisningarna använder Messiaen fortfarande de "symfoniska" termerna *fonds* och *anches* men nämner eljest varje register explicit med namn och fottal. För organisten uppstår inga tolkningsproblem visavi klangfärg och tonstyrka, egentligen inte ens tolkningsmöjligheter; allt är orubbligt fastställt som ett i detalj instrumenterat orkesterstycke. Svårigheterna uppkommer då dessa pedantiskt noggranna föreskrifter skall tillämpas, tolkas och appliceras på ett annat instrument, en orgel med t.ex. tysk eller nordisk karaktär.

Jämförelsen ovan med orkester är egentligen missvisande. Messiaen ansåg att "orgel och orkester är två saker utan samband". En orkestre-ring går alltid att förverkliga bokstavligt medan registreringen måste "översättas", tillämpas. Alla orglar är olika. Enligt Messiaen var till och med orglarna i Paris kyrkor alla olika. Därför ger tonsättaren interpreten sist och slutligen stor frihet: "När man spelar på en orgel av annan framställning, måste man naturligtvis söka motsvarande klanger vilka liknar klangerna i min orgel – det är fullständigt möjligt – och man måste rentav ha mod att ändra alla mina registreringsanvisningar för att nå en liknande effekt".

Det skiljer femton år mellan sviten om treenighetens mysterium och Olivier Messiaens sista orgelkomposition, *Livre du Saint Sacrement* (1984), en frukt av nästan 60 års intim samlevnad med orgeln. I åtta års tid hade Messiaen arbetat med sin opera *Saint François d'Assise*, hälsan vacklade, han var 75 år gammal, extremt trött, han beslöt att aldrig mera komponera.

En beställning från Detroit fick emellertid tonsättaren att återvända till orgeln. Musikologen Gilles Cantagrel har formulerat den tänkvärda tanken att denna beställning blott innebar ett yttre incitament och att återkomsten till den älskade orgeln för Olivier Messiaen i själva verket betydde en personlig andaktsutövning, en andlig meditation. I *Livre du Saint Sacrement* återkommer Messiaen inte bara till orgeln utan även till nattvardstemat som han behandlat i sin allra första komposition, den 56 år tidigare komponerade *Le Banquet céleste* ("Den som äter mitt kött och

dricker mitt blod förblir i mig och jag i honom”). Formatet är förvisso ett annat: nattvardsbokens 18 satser med en speltid på över två timmar utgör den största orgelkomposition någonsin skriven. Tonsättaren talar här med stor självklarhet sitt personliga musikaliska språk: esoteriskt *langage communicable* kombinerat med rent deskriptiv musik, skamlös harmonisk och melodisk sötma, rikligt med fågelsång allt buret av en solid struktur och ett oändligt rikt idiomatiskt utnyttjande av orgeln. Är detta skärselden? Nej, detta är himlens port.

Mistä on hyvät urkurit tehty?

MARKUS MALMGREN

Bach on isä, me olemme poikasia

Kuuluisan tutkielmansa *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* ensimmäisen osan esipuheessa Carl Philipp Emanuel Bach kirjoittaa velvoittavasti, että klaveristin on osattava:

- soittaa yhtä vaivattomasti kaikissa sävellajeissa
- transponoida nopeasti ja virheettömästi
- soittaa ensisilmäyksellä nuoteista mitä hyvänsä, olipa sävellys alkuaan kirjoitettu klaveerille tai ei
- hallita täydellisesti kenraalibasso ja osattava soittaa sitä tilanteen mukaan eri tavoin, usein nuottikuvasta poiketen, milloin runsain, milloin vähin äänin, milloin ankarasti harmonian mukaan, milloin hienostuneen galantisti, milloin liian niukalti tai liian runsaasti numeroidun basson ja milloin tyystin numeroimattoman tai virheellisesti numeroidun stemman pohjalta
- soittaa suoraan moniviivastoista partituureista
- improvisoida (saks. *fantasieren*) annetusta teemasta suoralta kädeltä kaikenlaisia kontrapunktisesti moitteettomia kappaleita, riippumatta siitä onko käsillä oleva soitin hyvälaatuinen, ovatko olosuhteet suotuisat ja onko soittaja sopivassa mielentilassa improvisointia ajatellen vai ei. (Bach 1759 [1753], 2 seur.)

Bachin esipuhe näyttäisi ensisilmäyksellä olevan merkillisellä tavalla ristiriidassa tutkielman sisällön kanssa. Lukemattomilla sormijärjestyksimerkeillään ja korukuvioiden kuvauksillaan Bach tuntuu priorisoivan aivan muita asioita kuin esipuheessa painottamiaan taitoja. Lähes kymmenen vuoden viiveellä Bach kuitenkin pääsee lopulta myös

itse asiaan: tutkielmansa toisessa osassa hän käsittelee nimittäin juuri sitä klaveristin tärkeintä toimenkuvaa, josta jo tutkielman ensimmäisen osan esipuheessa on kyse, nimittäin säestäjän, improvisoijan ja musiikinjohtajan toimenkuvaa ja sen asettamia vaatimuksia.

Toisen maailmansodan jälkeen on musiikinhistoriankirjoituksessa vakiintunut käsitys, että kenraalibasso muuttui 1700-luvun lopulla pelkäksi teoreettiseksi järjestelmäksi, joka samalla menetti käytännöllisen merkityksensä. Tällä perusteella myös C. P. E. Bachin tutkielman toista osaa on pidetty jo ilmestyessään vanhentuneena (Apajalahti 1995). Käytännön musiikin kannalta vain tutkielman ensimmäistä osaa on pidetty relevanttina, ja siksi moderni lukijakunta mieltäneekin Bachin tutkielman klaveerin soiton taiteesta lähinnä pianistin tai cembalistin käsikirjaksi.¹

Kuva tarkentuu, kun Bachin tutkielmaa tarkastellaan oman aikansa näkökulmasta. Teos on nimittäin lajissaan ensimmäisiä valistusajalle tyypillisiä, porvariston itseopiskeluun tarkoitettuja klaveerikouluja, jotka yleistyivät 1700-luvun lopulla. Näissä soittotekniikalla on huomattavasti tärkeämpi rooli kuin aiemmissa ammattilaisille suunnatuissa oppikirjoissa.² Bach taiteilee musiikkielämän murroksen rajapyykillä: toisaalta hän kirjoittaa vielä perinteiseen tapaan tasavertaisille kollegoilleen ja asiantuntijoille (*Kenner*), toisaalta harrastajille (*Liebhaber*), joita kiinnostavat arvostetun muusikon yksityiskohtaiset soittotekniset neuvot. Erittäin tarkat sormijärjestykset ja ornamenttien toteutustapojen kuvaukset eivät palvele pelkästään tuolloisen modernin musiikkityylin vaatimuksia. Niiden myötä Bach pyrkii välittämään lukijoilleen sellaista yksityiskohtaista soittoteknistä tietoa, joka aiemmin

1 Tätä käsitystä on viime aikoina haastettu. Mm. David Chapman osoittaa kenraalibassokäytänteiden kuuluneen säveltäjien, kapellimestareiden ja urkureiden normaaleihin työvälineistöön läpi koko 1800-luvun. 1800-luvun lopulla Hugo Riemann toteaa kenraalibassokirjansa ensimmäisen painoksen esipuheessa erityisesti, että monet urkurit edelleen hallitsevat kenraalibassonsoiton taidon, vaikka konservatoriot ovatkin sen opetusta laiminlyöneet. (Ks. Malmgren 2015, 149 seur.)

2 Muita vastaavia ovat mm. G. S. Löhlein: *Clavier-Schule oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie* (1765); D. G. Türk: *Klavierschule* (1789); J. P. Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* (1797); M. Clementi: *Instruction to the Art of Playing the Pianoforte* (1801).

siirtyi suoraan mestarilta kisällille eli ammatilliselta toiselle (Bach 1759 [1753], 3 seur.).

Bachin tutkielman ensimmäistä osaa on siis hyvä tarkastella teoksen toisen osan eli kenraalibassometodin valmentavana osana. Näin ensimmäisen osan esipuhe muuttuu täysin ymmärrettäväksi: se ennakoii jo toisen osan sisältöä, jossa vasta Bach suunnittelee käsittelevänsä ammattiklaveristilta vaadittavaa ammattitaitoa. Bachin näkökulma ei siis ole pelkästään klaveerinsoittajan vaan kokonaisvaltaisen muusikon, josta W. A. Mozart saattoi hyvinkin lausua: ”Hän on isä, me olemme poikasia. Se, joka meistä ylipäättään saa jotakin kunnollista aikaan, on oppinut sen häneltä.”³ (Rochlitz 1832, 309.) Haydn puolestaan toteaa: ”Joka minut hyvin tuntee, huomaa kyllä, että olen paljosta kiittolisuudenvelassa Emanuel Bachille ja että olen ymmärtänyt [hänen opetuksaan] ja ahkerasti tutkinut [sitä].”⁴ (Griesinger 1810, 13.)

Entä kuka onkaan se kokonaisvaltainen muusikko, joka hallitsee kaikki ne taidot, joita Emanuel Bach jo tutkielmansa ensimmäisen osan esipuheessa vaatii? Suurin kaikista esikuvista oli epäilemättä Bachille hänen urkuri-isänsä, jonka opettamia hyveitä hän pyrki siirtämään eteenpäin tuleville sukupolville. On huomionarvoista, että J. S. Bachin soittoa koskevien aikalaiskuvausten joukosta ei löydy ainoatakaan, jossa käsiteltäisiin urkusävellysten esittämistä. Hänen improvisointitaidoistaan löytyy sen sijaan useita mainintoja; kuuluisa on hänen improvisointinäytteensä Potsdamin hovissa vuonna 1747 kuningas Fredrik II:n antamasta teemasta, josta sittemmin syntyi *Musikalisches Opfer*. Viimeksimainitun kokoelman sävellyksiä – kuten ylipäättään J. S. Bachin klaveeriteoksia – voidaan luonnollisesti tarkastella ”jalostettuina improvisointeina”, mutta suppeista aikalaiskuvauksista ei selviä juurikaan yksityiskohtia siitä, miten hän soitti improvisoidessaan. Ainoat säilyneet aikalaiskuvaukset, jotka kerto-

3 *Er ist der Vater, wir sind die Bub'n. Wer von uns 'was Rechts kann, hat von ihm gelernt.* Friedrich Rochlitzin mukaan Mozart olisi lausunut näin Leipzigin Tuomaskanttori J. F. Dolesille 1789. Lausuman todenperäisyydestä ei ole varmuutta.

4 *Wer mich gründlich kennt, der muss finden, dass ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, dass ich ihn verstanden und fleissig studiert habe.*

vat jotakin konkreettista J. S. Bachin soittotaidosta, koskevat hänen kenraalibassonsoittoaan:

Sen, joka haluaa saada oikean käsityksen siitä, mitä hienostunut kenraalibasson soitto ja erinomainen säestäminen tarkoittaa, tarvitsee vain vaivautua tänne kuuntelemaan kapellimestariamme Bachia. Hän säestää jokaista sooloa sellaisella kenraalibassolla, että luulisi kyseessä olevan konsertoiva teos, jossa oikean käden melodia on valmiiksi sävelletty.⁵ (Mizler 1738, 48.)

[...] kun hän oli hilpeällä tuulella, ja tiesi, ettei [...] säveltäjällä ollut mitään asiaa vastaan, hän siltä istumalta ja vieläpä kehnosti numeroidun bassostemman pohjalta saattoi muuntaa trion täydelliseksi kvartetoksi, niin että kappaleen säveltäjäksi tästä hämmästyi.⁶ (Bach 1972 [1774], 285.)

Hän sai säestyksellään soolostemman elämään, jos se oli tässä suhteessa puutteellinen. Hän osasi joko oikealla tai vasemmalla kädellä imitoida sitä tai vaivihkaa luoda sille vastaäänen niin taitavasti, että kuulija olisi voinut vanhoja, että musiikki oli varta vasten juuri sillä tavalla sävelletty. Kuitenkaan ei varsinainen säestys tästä lainkaan heikentynyt. Ylipäättään hänen säestyksensä oli aina kuin mitä huolellisimmin sommiteltu konsertoiva osuus, jonka hän yhdisti soolostemman kumppaniksi siten, että soolostemma sai juuri oikeaan aikaan loistaa.⁷ (Daube 1756, 204.)

5 *Wer das Delicate im General-Bass und was sehr woll accompagniren heißt, recht vernehmen will, darf sich nur bemühen, unsern Herrn Bach allhier zu hören, welcher einen jeden General-Bass zu einem Solo so accompagnirt, daß man denket, es sey ein Concert, und wäre die Melodey so er mit der rechten Hand machet, schon vorher also gesetzt worden.*

6 *[Weil] er aufgeräumt war, u. wuste, daß der Componist dieser Trios es nicht übel nehmen würde, [hat er] aus dem Stegereif u. aus einer elend beziferten ihm vorgelegten Baßstimme ein vollkommenes Quatuor daraus gemacht, worüber der Componist dieser Trios erstaunte.*

7 *Er gab ihn [die Oberstimme] durch sein grundgeschicktes Accompagniren das Leben, wenn sie keines hatte. Er wußte sie, entweder mit der rechten oder linken Hand so geschickt nachzuahmen, oder ihr unversehens ein Gegenthema anzubringen, daß der Zuhörer schwören sollte, es wäre mit allem Fleiß so gesetzt worden. Dabey wurde das ordentliche Accompagnement sehr wenig gekürzt. Ueberhaupt sein accompagniren war allezeit wie eine mit dem größten Fleiße ausgearbeitete, und die Oberstimme an die Seite gesetzte concertierende Stimme, wo zu rechter*

On helppo kuvitella C. P. E. Bachin tarkoittaneen juuri tällaista ammattitaitoa tutkielmansa ensimmäisen osan esipuheessa. Selvästikään klaveerisoiton taiteessa ei hänelle ole kyse pelkästään klaverismista, vaan todellisen klaveerin taitajan on sekä hallittava kontrapunktinsa täydellisesti että osattava soveltaa tätä taitoa niin säestäjän kuin musiikinjohtajankin tehtävissä.

Ne taidot, joita nuorempi Bach tutkielmansa esipuheessa vaatii hyvältä klaveristilta, olivat vuosisatojen ajan kiteytyneet urkurin pätevyYTEEN. Bach on kuitenkin pragmaattinen, eikä kirjoita ”urkurin käsikirjaa”, joka voisi vieraannuttaa sellaisia lukijoita, joille urut ovat aikakauden musiikkikulttuurin muutosten seurauksena jäänyt tai jäämässä periferisiksi. Vielä Johann Sebastian Bachin sukupolvelle urut olivat itsestään selvä musiikin johtamisen ja organisoinnin komento-keskus, urkurin opinnot olivat korkeimman musiikillisen ammattitaidon koulutusmuoto ja urkurin virka soi muusikolle keskeisen aseman musiikkiyhteisössä (Malmgren 2015, 103 seur.).

1700-luvun jälkipuolella liturgisen musiikin toteuttamiseen kytkeytyvät instituutiot ja koulustraditiot olivat menettäneet hegemonistisen asemansa. Julkisen musiikinharjoittamisen muodot olivat hyvää vauhtia siirtymässä jumalanpalvelusrutiineista maallisiin musiikkiympäristöihin, joissa urkuja oli vain harvoin käytettävissä. Musiikinjohtajaksi päädyttiin yhä useammin muulla tavoin kuin urkurin opintien kautta (Malmgren 2015, 104 seur.). Niinpä Emanuel Bach suuntaa opetuksensa kaikille kosketinsoittajille, teroittaen kuitenkin lukijoilleen, että hänen kuvaamansa soittotekniset uudistukset eivät ainoastaan vastaa modernin musiikkityylin vaatimuksia, vaan ne palvelevat klaveristia juuri siinä samassa monitahoisessa roolissa, jossa urkurit olivat toimineet vuosisatojen ajan: säestäjän, improvisoijan, musiikinjohtajan ja säveltäjän tehtävissä. Ei liene sattuma, että Emanuel Bach tutkielmansa toisen osan alkajaisiksi mainitsee tärkeimmistä säestyssoittimista ensimmäisenä urut (Bach 1762, 1).

Intabuloinnista improvisointiin

Urkurin liturgisia velvoitteita – ja erityisesti heidän laiminlyöntejään – käsitellään alan ammattikirjallisuudessa aina 1500-luvulta lähtien. Varhaisimpia urkureiden toimia käsitteleviä lähteitä on Biagio Rossettin *Libellus de rudimentis musices* (1529). Rossetti jakaa urkurit neljään ryhmään, joista kolmas ryhmä ansaitsee erityistä huomiota:

1. Varsinaiset urkurit, jotka osaavat soittaa kontrapunktia *cantus planuksen* pohjalta. Tässä ultramontanistit [saksalaiset ja alankomaalaiset] ovat paljon taitavampia kuin italialaiset.⁸
2. Hyvät urkurit, jotka osaavat improvisoida elegantteja versettejä messun laulettujen osien väliin.
3. Ensiluokkaiset urkurit, jotka täydellisesti pystyvät soittamaan kokonaisia mensuraalitekoksia, sopeuttaen soittonsa *cantus planusta* laulavan kuoron mukaan, kuitenkin milloinkaan poikkeamatta teoksen moniäänisestä satsista, niin että kaikki yksittäiset äänet ovat kauttaaltaan kuultavissa.
4. Kelvottomat urkujensoittajat, jotka eivät ymmärrä käytännöstä mitään, aloittavat väärässä sävellajissa ja sekoittavat kuulijan naurettavuuksillaan. Toisinaan he yrittävät esittää taiturillista urkuria silloinkin, kun heidän pitäisi vain säestää yksinkertaista *Kyriettä*.⁹ (Rossetti 1981 [1529], 92 seur.)

8 Tässä lienee kyse improvisoidun polyfonisen urkusatsin tuottamisesta *cantus firmuksen* pohjalta.

9 *Possumus ergo quattuor inducere genere organistarum:*

1. *Sint enim nonnulli sese exercitantes in pulsando contrapuncto (quod aiunt) sub cantu plano, prosarum, videlicet, hymnorum, antiphonarum, sequentiarum aliorumque id genus in qua parte ut multum pollent ultramontani, non sine Italarum rubore. Hi itaque veri et Ecclesiastici censendi sunt organistae.*

2. *Alios videas ex suis imaginationibus praeambula non improbanda concinne colligere, super missarum partibus ex tempore de sua industria eleganter vagari, servato tamen undique musices vigore. Sed et hi nomen sortiuntur boni organistae.*

3. *Aliquos itidem videas toto conamine carmina cantu mensurabili compacta pulsare, choro canentium in cantu plano se commodare, nec usquam a tramite cantus mensurabilis deviare, ita ut singulas quasque carminis partes possis auribus haurire. Hi quoque summo commendandi*

Kontrapunktin improvisoinnin taito *cantus firmuksen* pohjalta on Rossettin näkökulmasta korkein urkurin pätevyys. Alternativversettien improvisointi kulloisenkin liturgisen sävelmän moodin mukaisesti vuorotellen laulettujen säkeiden kanssa näyttää jo kuuluvan urkurinkompetenssin itsestäänselvyyksiin. Se, että Rossetti erikseen korostaa intabuloinnin ja mensuraalimusiikin esittämisen tai säestämisen taitoa, kuitenkin osoittaa, että urkurin tehtävät kytkeytyvät hyvin keskeisesti vokaalimusiikkiin. Rossettin kuvauksen kolmannen kohdan voi tulkita viittaavan ei ainoastaan intabulaatioiden esittämiseen, vaan nimenomaan niiden hyödyntämiseen mensuraalimusiikkia säestettäessä.

Vuonna 1511 Arnolt Schlick kirjoittaa urkujen käytöstä säestyssoittimena niin itsestäänselvään sävyyn, että käytäntö säestää vokaalipolyfoniaa uruilla on varmastikin jo tuolloin ollut varsin vakiintunut. Urut tulee mm. Schlickin mukaan sijoittaa riittävän lähelle kuoria, jotta laulajat kuulevat ne kyllin hyvin. Urut pitää myös virittää kuoron tarpeiden mukaan, niin ettei laulajien tarvitse laulaa liian korkealta eikä liian matalalta. Myös urkujen äänialan tulee vastata kuorosatsin äänialaa; pienissäkin uruissa basson tulee ulottua suureen F:ään asti. Jotta uruilla voisi soittaa bassostemmat kuoron äänenkuljetuksen mukaisesti, ei Schlickin mukaan myöskään tule jättää urkujen alimmasta oktaavista pois säveliä Fis ja Gis. (Schlick 1869 [1511], 13 seur.)

Niin polyfonisen vokaalimusiikin säestyskäytäntö kuin liturginen improvisointikin näyttäytyvät 1500-luvun mittaan intabulaatioissa eli vokaaliteosten urku- ja muissa instrumentaalisovituksissa. Intabulaatioita ei sen sijaan käytetty ainakaan ensisijaisesti soolokappaleina lukuunottamatta pedagogisia tarkoituksia. Esimerkiksi liturgiset urkuversetit, joita urkuri esitti vuorotellen kuoron laulamien *cantus planus* -jaksojen kanssa, ammattiurkurin tuli osata improvisoida.

atque inter organistas primarii dici possunt.

4. *Sed plerosque videas organa concutere, nec cantum nec eius rationes cognoscentes, caeca quadam pratica et non ratione initium, quandoque finemque cantus plani vix apprehendentes, aliquando etiam extra tonum coeptum vagantes, ita ut audientes intelligentesque merito cachinnantes dicere queant: Quo se iam proripit ille? Iactant tamen se tamquam probos gnarosque organistas, verum ubi unum "Kyrie eleison" in cantu plano obieceris pulsandum.*

Juan Bermudon kuvaus intabuloinnin pedagogisista hyödyistä teoksessa *Declaración de Instrumentos musicales* (1555) on valaiseva:

Lopuksi kehotan aloittelijaa noudattamaan neuvoa olla soittamatta fantasioita [=improvisoida] ennen kuin hän on sovittanut [=intabuloinut] paljon hyvää [vokaali]musiikkia vihuelalle. Sovitettuaan paljon tällaista musiikkia [vihuelalle] ja pystyessään soittamaan sitä vaivattomasti, hän voi siitä omaksua erinomaisen improvisointitaidon.¹⁰ (Lowinsky 1960, 147.)

Bermudon mukaan soitinsovituksen laatiminen vokaaliteoksesta sekä sen koristeleminen, harjoitteleminen ja esittäminen tähtää siis ennen kaikkea hyvään improvisointitaitoon.

On helppo kuvitella, että urkuri 1500-luvulla – aivan kuten usein nykyäänkin – hyvinkin lyhyellä varoitusajalla saattoi joutua säestämään musiikkia, josta ei ollut aikaa laatia erityistä urkusovitusta. Polyfonisen vokaalisatsin bassostemma saattoi tällöin olla ainoa käytettävissä oleva instrumentaalisäestyksen lähtökohta. Kyky päätellä polyfonisen satsin rakenne pelkästä bassostemmasta oli toisin sanoen aivan välttämätön taito, jota urkuri opiskeli hyviä vokaaliteoksia intabuloimalla. Samalla hän oppi myös kontrapunktisesti pätevää improvisointitaitoa. Se kontrapunkkinen taito, jota urkuri tarvitsi jokapäiväisten velvollisuuksiensa hoitamiseen, soi hänelle erityisaseman muusikoiden joukossa; urkurin kompetenssista tuli käytännössä musiikinjohtajan viranhoidon välttämätön edellytys.

Pelkän bassostemman pohjalta säestämisen helpottamiseksi syntyi 1600-luvun taitteessa kenraalibassonotaatio. Bassonumeroiden tarkoitus oli täydentää itse bassostemman tarjoamaa informaatiota ja näin ollen vähentää tarvetta laatia polyfonisen kudoksen yksityiskohtia tarkemmin ilmaisevaa intabulaatiota. Kenraalibassonotaation yleistymisen myötä kontrapunktin hallinnan merkitys säestystehtävässä ei

10 *Tome el principiante por ultimo aviso de no tañer fantasia: hasta que aya puesto mucha e buena musica en la vihuela. Depues de aver puesto esta musica, y tañerla liberalmente: puede della sacar excelente fantasia.*

kuitenkaan suinkaan vähentynyt. Valtaosa kenraalibassostemmoista läpi 1600-luvun on nimittäin joko kokonaan numeroimattomia tai vain ylimalkaisesti – usein jopa varsin virheellisesti – numeroituja. Oli siis edelleen tärkeää osata muutoin kuin bassonumeroinnin perusteella päätellä, miten satsi tuli säestettäessä toteuttaa. Vielä 1700-luvun alussa Francesco Gasparini ilmoittaa kenraalibasso-oppikirjansa numeroitujen harjoitusten tavoitteen olevan, että oppilas oppisi säestämään korrektisti numeroimattomista bassostemmoista (Gasparini 1722 [1708]).

Epäilemättä kenraalibassoon liittyi myös lieveilmiöitä; erityisesti sen uskottiin vaarantavan kunnollisen kontrapunktin hallintaa. Kaikkialla kenraalibasso ei näin ollen herättänyt varauksetonta innostusta. Etenkin Ranskassa ja Englannissa kenraalibassoon suhtauduttiin pitkään vastahakoisesti ja ensimmäiset sikäläiset kenraalibassoa käsittelevät ohjeet ilmestyivät vasta 1600-luvun loppupuolella.¹¹ Vuosisadan alkupuolen kenraalibassolähteet ovatkin järjestään joko italian- tai saksankielisiä.¹² Kuitenkin myös jotkut italialaiset ja saksalaiset kirjoittajat pitivät bassonumerointia tarpeettomana. Eräät pitivät kenraalibassoa suorastaan vahingollisena hyvän satsin hallinnan kannalta; mm. Girolamo Diruta torjuu kategorisesti kenraalibasson hyvän urkujensoiton perustana. Hän pitää mahdottomana, että numeroilla voitaisiin merkitä riittävän tarkasti kaikki tekstuurin konsonanssit ja dissonanssit ja kehottaa oppilastaan mieluummin nuotintamaan polyfonisen teoksen urkutabulatuuriin (intabuloimaan) voidakseen soittaa sen virheettömästi. Edes korrektisti numeroidut bassostemmat eivät Dirutan mukaan riitä takaamaan sitä, että urkuri

11 Varhaisia kenraalibassoa käsitteleviä ranskalaisia lähteitä: Nicolas Fleury: *Méthode pour apprendre facilement a toucher le théorbe sur la Basse continue* (1660); Guillaume-Gabriel Nivers: *L'Art d'Accompagner sur la Basse Continue* (1689); Jean-Henry d'Anglebert: *Principes de l'accompagnement du clavecin* (1689). Englantilaisista lähteistä ensimmäinen on Matthew Locken *Melothesia or certain general rules for playing upon the continued bass* (1673).

12 Vuosien 1600–1630 välillä ilmestyneitä kenraalibassolähteitä ovat mm. lähdeluettelossa mainitut Viadana 1602; Aichinger 1607; Agazzari 1607; Banchieri 1609 ja 1611; Praetorius 1619c ja Staden 1626 sekä lisäksi F. Bianciardi: *Breve regola per imparare a sonare sopra il basso* (1607); G. P. Cima: *Concerti ecclesiastici*, jälkipuhe (1610); (1626); G. Sabbatini: *Regola facile, e breve per sonare sopra il basso continuo* (1628); C. Demanthius: *Isagoge artis musicae* (1632).

pystyy soittamaan kauttaaltaan moitteetonta urkusatsia (Diruta 1983 [1593/1609] Libro IV, 16).¹³

Vaikka Adriano Banchieri kuului 1600-luvun alun tärkeimpiin kenraalibassonotaation puolestapuhujiin, katsoi hänkin tarpeelliseksi varoittaa, että urkurit saattavat taantua pelkiksi ”basisteiksi”, jos he soittavat vain kenraalibassoa, eivätkä viitsi perehtyä kunnolla kontrapunktiin (Banchieri 1609, 24 seur.).

Heinrich Schütz hyödynsi ensimmäisten saksalaisten säveltäjien joukossa kenraalibassonotaatiota teoksessaan *Historia der Auferstehung Jesu Christi* (1623). Myöhemmin hän kuitenkin suhtautuu siihen pensästi ja huomauttaa useiden kokoelmiensa esipuheissa lisänneensä teoksiinsa kenraalibassostemmat vain kustantajan toivomuksesta (Schütz 1955 [1648], VI-VII).

Michael Praetorius kylläkin suosii bassonumerointia, mutta neuvoo kenraalibassonotaatioon tottumaton urkuria intabuloimaan nuottiinsa basson lisäksi yhden tai kaksi laulustemmaa kontrapunktin hahmotamisen helpottamiseksi (Praetorius 1619c, 143). Myös Johann Staden pitää hyvänä 1600-luvun alkupuolella Italiassa yleistynyttä käytäntöä nuotintaa ainakin tärkein tai tärkeimmät laulustemmat kenraalibassostemmaan (Staden 1877 [1626], 120 seur.).

Syntagma musicum – urkurin raamattu

Niitä kirkkomusiikin toteuttamisen käytäntöjä, joihin jo Schlickin ja Rossettin kuvaukset vihjaavat, kuvaa perusteellisesti vasta sata vuotta myöhemmin Michael Praetorius monumentaalisessa kirjoituskokoelmassaan *Syntagma musicum*. Teos kokoaa kirjoittajansa koko musiikkifilosofian, sekä valtavan teoreettisen asiantuntemuksen että käytännön kokemuksen, eräänlaiseksi musiikilliseksi testamentiksi. On ilmeistä, että Praetorius pyrki *Syntagman* rakenteella varmistamaan teoksenleen mahdollisimman laajan lukijakunnan. Kolmiosaisen¹⁴ teoksen en-

13 Diruta käyttää sanaa *partitura*, tarkoittaen nk. italialaista urkutabulatuuria, joka 1600-luvulla oli käsitteen *partitura* (tai *spartitura*) yleinen merkitys.

14 Suunnitteilla oli neljäskin osa, jossa Praetoriuksen oli tarkoitus käsitellä kontrapunktia.

simmäinen nide, *Musicae artis analecta* (1614–1615), käsittelee musiikin filosofisia ja teologisia perusteita. Sen Praetorius kirjoittaa latinaksi, ja se onkin mitä ilmeisimmin tarkoitettu teologien ja muiden akateemisesti valistuneiden lukijoiden vakuuttamiseksi kirjoittajan päämäärien oikeaoppisuudesta.¹⁵

Syntagman toinen ja kolmas nide ovat saksankielisiä ja aihepiireiltään huomattavasti ensimmäistä käytännönläheisempiä. Toinen nide, *De Organographia* (1619), lienee suunnattu erityisesti instrumentalisteille, soitinrakentajille ja musiikintutkijoille, ehkä myös matemaatikoille ja ylipäättään tieteenharjoittajille. Se on *Syntagman* osista parhaiten tunnettu. Siinä Praetorius kuvaa yksityiskohtaisesti kaikkia käytössä olevia soittimia sekä niiden toimintaa, soinnillisia ominaisuuksia, rakennetta, viritystä ja äänialoja. Lähes kaikki Praetoriuksen kuvaamat soittimet on myös piirretty mittakaavaan *De organographian* liiteosassa *Theatrum instrumentorum* (1620). Huomionarvoista on, että noin puolet *De organographiasta* (osat 3–5) käsittelee pelkästään urkuja.

Syntagman kolmannen niteen, *Termini musicali* (1619), aihepiirit liittyvät niin yksiselitteisesti käytännön musiikin toteuttamiseen, että sen luontevin lukijakunta ovat ammattimuusikot, erityisesti musiikinjohtajat ja urkurit. Siinä Praetorius käsittelee musiikin teoriaa ja käytäntöä, selittää musiikkisanastoa ja selvittää erityisesti uusimman muodin mukaisen italialaistyyllisen musiikin esittämisen kysymyksiä. Viimeksi mainittua Praetorius havainnollistaa käyttäen esimerkkinä sekä omia että eräiden muiden, etupäässä italialaisten säveltäjien teoksia. *Syntagman* kolmas nide muodostuu erityisesti kirkkomusiikin esittämistä koskevaksi ohjelmanjulistukseksi, jossa urut ja niiden käyttö ovat hyvin keskeisessä roolissa.

Syntagman dispositiosta päätellen Praetoriuksella näyttää olleen toisaalta käytännöllinen, toisaalta ideologinen päämäärä. Selvästi

Se ei kuitenkaan koskaan valmistunut. Osoituksena Praetoriuksen kontrapunktisista taidoista on kuitenkin säilynyt suuri ja poikkeuksellisen monipuolinen sävellystuotanto.

15 Myös esipuheessaan Praetorius osoittaa *Syntagma musicumin* ensimmäisen niteen erityisesti kirkonmiehille: *Reverendissimi, illustrissimi, reverendi, nobilissimi, excellentissimi, clarissimi, doctissimique D. D. Episcopi, Abbates, Patres, Praepositi, Canonici, Doctores, & Ecclesiarum Inspectores, Domini Patroni & fautores colendi*.

Praetorius pyrkii suurteoksensa ensimmäisessä osassa määrittelemään periluterilaisen teologisen näkökulmansa ja samalla koko *Syntagma musicumin* ydinsanoman: kaikki musiikki on Jumalan luomaa, joten kaikki musiikilliset keinovarot kuuluvat yhtä lailla kirkkomusiikkiin kuin maalliseenkin musiikkiin. Urkureille ja musiikinjohtajille kohdistettu pedagoginen päämäärä näkyy siis selvästi, mutta epäilemättä Praetorius myös pyrkii vakuuttamaan teologeja ja poliittisia päättäjiä soinnillisesti rikkaan kirkkomusiikin tärkeydestä. Argumentoinnissaan kaikenlaisia musiikin köyhdyttäjiä vastaan Praetorius lähtee liikkeelle urkujen historiallisesti itsestään selvästä asemasta kirkkomusiikin soittimena. Koska urut ovat soitinten soitin, joka ”pitää sisällään kaikki maailman soittimet” (Praetorius 1619b, 11), ei ole mitään perusteita evätä miltään muiltakaan soittimilta pääsyä kirkkoon. Urkujen avulla Praetorius havainnollistaa myös laulamisen ja soittamisen välistä symbioottista yhteyttä ja *Syntagman* toinen ja kolmas nide muodostavatkin yhdessä ikäänkuin kokonaisvaltaisen muusikon käsikirjan.

Urut musiikinjohtajan tärkeimpänä työvälineenä

Syntagma musicumia ja erityisesti sen toista osaa, *De organographiaa*, on – erikoista kyllä – pidetty barokin instrumentaalisen musiikin emansipaation tiennäyttäjänä.¹⁶ Näin on mahdollista ajatella vain siinä tapauksessa, ettei barokilla ja instrumentaalisen musiikin emansipaatiolla tarkoiteta lainkaan 1600-luvun musiikkiympäristöä, vaan ainoastaan 1900-luvulla syntynyttä periodi-instrumentalismia. Viimeisten sadan vuoden aikana Praetoriuksen yksityiskohtaiset soitinten kuvaukset ovatkin suuresti edesauttaneet periodisoitinrakentamisen kulttuuria. Helposti lähestyttävänä ja kokonaisvaltaisena historiallisen soitinrakennuksen esityksenä *De organographia* on myös innoittanut löytämään ja tutkimaan muuta vähemmän tunnettua soitinrakennusalan historiallista lähdeaineistoa.

16 Näin mm. David Z. Crookes teoksessa Praetorius 1986 [1619], VI.

De organographian tulkitseminen instrumentaalisen musiikin emansipaation pioneeriteokseksi edellyttää kuitenkin sen täydellistä irrottamista yhteydestään. Näin tekee mm. David Z. Crookes *De organographian* englanninkielisessä käännöksessään (1986), joka käsittää ainoastaan alkutekstin osat 1 ja 2 sekä teoksen liiteosan soitinpiirrokset. Crookes toteaa vanhan musiikin liikkeen keskittyneen ennen kaikkea soitinmusiikkiin ja korostaa *De organographian* merkitystä tämän liikkeen tärkeänä ”lakikirjana”.¹⁷ Ratkaisuaan jättää yli puolet alkutekstistä käännöksensä ulkopuolelle Crookes perustelee ainoastaan sillä, että *De organographian* jälkimmäinen puoli käsittelee pelkästään urkuja (Praetorius 1986 [1619], VI).¹⁸ Crookes ei mitenkään problematisoi sitä, etteivät urut erityisemmin näy kiinnostaneen 1900-luvun vanhan musiikin liikettä. Sivuuttamalla käännöksessään kokonaan urut Crookes välttyy ottamasta kantaa ilmeiseen ristiriitaan: toisin kuin nykyaikaiselle vanhan musiikin liikkeelle Praetoriukselle niin urut kuin kaikki muutkin soittimet liittyvät yksiselitteisesti vokaalimusiikkiin.

Jos *Syntagmaa* lukee kokonaisuutena, käy nimittäin selväksi, että *De organographia* saa varsinaisen käytännöllisen ulottuvuutensa vasta *Syntagman* kolmannessa niteessä. Siinä Praetorius osoittaa kullekin *De organographiassa* kuvailemalleen soittimelle paikkansa ja tehtävänsä nimenomaan vokaalimusiikin palveluksessa. *De organographian* soitinluettelon (osat 1–2) erottaminen sen urkuja käsittelevistä osioista (osat 3–5) hämärtää siis koko teoksen tarkoituksperää.

17 Crookes ymmärtää ilmeisesti käsitteen *Syntagma* nykykreikan mukaisesti (kreik. *Σύνταγμα* = perustuslaki). Vanhan kreikan mukaan *syntagma* tarkoittaa kuitenkin mitä tahansa rajattua aihetta käsittelevien kirjoitusten kokoelmaa; tässä tapauksessa siis suomeksi ”musiikillisten kirjoitusten kokoelmaa”. *Syntagma musicum*in vertaaminen lakikirjaan on sikäli epäonnistunut rinnastus, että Praetorius nimenomaan vastustaa kaikenlaista kirkkomusiikin säätelyä ja rajoittamista. Todellisena musiikillisen kekseliäisyyden runsaudensarvena ja avarakatseisen musiikin teologian puolustuskirjana *Syntagma* on kaikkea muuta kuin lakihenkinen sääntökokoelma.

18 Crookes väittää virheellisesti *De Organographian* jakautuvan kahteen osaan, joista siis ensimmäinen käsittelee soittimia ylipäätään ja jälkimmäinen pelkästään urkuja. Todellisuudessa *De organographia* jakautuu viiteen päälukuun, ja liiteosa *Theatrum Instrumentorum* soitinpiirroksineen ilmestyi vasta *Syntagman* kolmannen osan jälkeen. Crookesin liittäessä viimeksimainitun kommentoimatta pelkästään *De Organographian* osiin 1 ja 2 muodostuu kokonaisuus, joka poikkeaa ratkaisevasti Praetoriuksen alkuperäisestä dispositiosta.

Praetorius ei pyri erottamaan instrumentaalista musiikkia vokaalimusiikista, eikä liioin vahvistamaan maallisen musiikin asemaa suhteessa kirkkomusiikkiin. Päinvastoin, hän pyrkii johdonmukaisesti perustelemaan, puolustamaan, vahvistamaan ja rikastuttamaan instrumentaalisia käytäntöjä vokaalimusiikin ja erityisesti kirkkomusiikin palveluksessa.

Urut ovat lähes joka suhteessa *De organographian* mittapuu; jo soitinluettelonsa alussa Praetorius ilmoittaa merkitsevänsä kuvaamien soitinten äänialat ja mitat urkujenrakentajien käytännön mukaan (Praetorius 1619b, 9). Ajan maailmankuvaa heijastaa puhallussoitinten (*die Blasende instrumenta*) hierarkinen jakautuminen kahteen pääluokkaan. Ensimmäiseen kuuluvat soittimet, joiden soittamiseen tarvitaan ainoastaan luonnollista – so. Jumalan luomaa – ilmaa, kuten urut, positiivi, portatiivi ja regaali. Muut puhallussoittimet eroavat edellisistä siinä mielessä, että ne tarvitsevat soidakseen ihmisen puhaltamaa ilmaa (ibid., 2).

Praetorius korostaa kaikkien eri soitinperheiden olevan edustettuina urkujen äänikertavalikoimassa (Praetorius 1619b, 126-148).¹⁹ On jopa mahdollista että urkujen ns. *consort*-äänikerrat, joiden suosio kasvoi huomattavasti 1600-luvulla erityisesti Saksassa, toimivat muiden soitinrakentajien esikuvina heidän kehittäessään soittimiensa ominaisuuksia. Monet *consort*-äänikerrat ja niiden yhdistelmät soveltuvatkin erilaisten soitinten tai instrumentaalikokoonpanojen korvaamiseen ja täydentämiseen. Kuten erisävyisillä soitinkuoroilla on kullakin oma tehtävänsä konsertossa,²⁰ näin on myös uruissa kyseisiä soittimia jäljittelevien äänikertojen kohdalla. Urut voivat kuitenkin yksinään vastata jopa kokonaista orkesteria:

Jos tarvitset rumpua, trumpettia, pasuunaa, sinkkiä, nokkahuilua, poikkihuilua, pommeria, skalmeijaa, dulciania, rankettia, sorduunaa,

19 Esimerkkinä erikoisemmista yhdistelmistä Regal 8' + Quintadena 4', joka muistuttaa Praetoriuksen mukaan varsin läheisesti viulun ääntä varsinkin ylärekisterissä.

20 *Concerto*-käsitteellä Praetorius tarkoittaa kaikista laulajista ja soittajista koostuvaa kokoonpanoa.

krummhornia, jousisoitinta tai liiraa, löytyvät kaikki nämä ja vielä monta muuta ihmeellistä suloääntä taidokkaasti rakennetuista uruisista, niin että kun kuulet tätä soitinta soitettavan, et voisi kuvitella mitään muuta kuin että kuulet kaikkia soittimia yhdessä.²¹ (Praetorius 1619b, 85.)

Praetorius katsoo siis urkujen pitävän sisällään kaikki muut soittimet ja siteeraa tuekseen Girolamo Dirutaa, joka juuri tällä perusteella pitää urkuja kirkon itseoikeutetusti tärkeimpänä soittimena (Praetorius 1619b, 86).²² Praetoriuksen ilmeisenä hengenheimolaisena Diruta kuitenkin torjuu käsityksen, jonka mukaan Jumalan kunniaksi laulettaessa vain urut kelpaavat säestyssoittimeksi. Tämän käsityksen hän sanoo perustuvan virheelliseen tulkintaan, jonka mukaan sana *organum* tarkoittaisi yksinomaan urkuja. Diruta vetoaa sanan kreikankieliseen alkuperään (*ὄργανον* = työväline, instrumentti) ja toteaa, että musiikissa *organum* tarkoittaa sananmukaisesti kaikkia instrumentteja. Mutta aivan kuten ihmisen kättä usein kutsutaan työkalujen työkaluksi (Diruta: *organo de gl'organi*, Praetorius: *Werkzeug aller Werkzeuge*), myös urkuja voidaan pitää instrumenttien instrumenttina. Ennen kaikkea urut kuitenkin ansaitsevat kunnianimen *organum*, koska ne ovat kaikista soittimista lähinnä ihmisen ääntä. Tätä näkemystä perustellakseen Diruta rinnastaa urkujen rakenteen ja äänenmuodostuksen ihmisen kehon osiin sekä lauluäänen toimintaan (ibid., 86).²³

21 *Wiltu eine Trummel / Trummet / Posaun / Zincken / Blockflöt / Querpfeiffen / Pommern / Schalmeyen / Dolzian / Racketten / Sordounen / Krumphörner / Geigen / Leyern / hören / so kanstu dieses alles / und noch viel andere wunderliche lieblichkeiten mehr in diesem künstlichem Werck haben: Also daß/ wenn du dieses Instrument hast und hörest / du nicht anderst denckest / du habest und hörest die andern Instrumenta alle miteinander.*

22 Praetorius lainaa tässä kohdin Dirutan *Il Transilvanon* (1593) esipuhetta (ks. Diruta 1983 [1593/1609]).

23 Dirutan ja Praetoriuksen edustaman näkökannan voisi ehkä ymmärtää siten, että urut funktiona kautta ja kapasiteettinsa ansiosta edustavat kaikkia muita soittimia. Mielestäni varsinkin Praetoriuksen sanamuodot kuitenkin viittaavat siihen, että hän katsoo urkujen kirjaimellisesti eikä ainoastaan filosofisessa mielessä sisältävän kaikki soittimet. Juuri tästä syystä on huomionarvoista, että Praetorius (kuten Dirutakin) voimakkaasti argumentoi sellaista käsitystä vastaan, jonka mukaan kirkkomusiikissa ei tulisi sallia muita soittimia kuin urut.

Vokaalisen ja instrumentaalisen musiikin vastakkainasettelusta ei siis missään kohta ole *De organographiassa* kyse. Täydellisesti laulavia tai soivia (lat. *instrumenta omnivoca*) ovat Praetoriuksen mukaan urut, cembalo, luuttu, virginaali, regaali ja muut soittimet, joilla soittaja yksinään voi laulaa (sic!) ja soittaa kaikkia laulun stemmoja (Praetorius 1619b, 7).²⁴ Silti Praetorius peräänkuuluttaa urkurakentajilta sekä laulajien että soittajien tarpeiden huomioimista; hän arvostelee mm. Saksassa yleistä tapaa virittää urut korkeaan viritystasoon, mistä on suurta haittaa erityisesti laulajille (ibid., 15).²⁵

Polyhymnia caduceatrix -kokoelmansa²⁶ instrumentaalikappaleet

-
- 24 *Instrumenta Omnivoca vel omnisona, vollstimmige Instrument / welche alle Stimmen eines jeden Gesanges repraesentiren und zuwege bringen können / oder wie man sonst zu reden pflegt / die alle Partheyen machen / und von mir Fundament Instrumenta / weil sie zum Fundament mit einer Stimm und sonst allein darin zusingen und zuklingen gebraucht werden mußten* (lihavoinnit tämän kirjoittajan). Praetorius tarkoittaa siis laululla (*die Gesang*) polyfonista sävellystä, jonka stemmat voidaan yhtä hyvin soittaa kuin laulaa.
- 25 Englannissa ja Alankomaissa on (vielä 1600-luvun alussa) tapana virittää urut ja muut puhallinsoittimet (*die Blasende Instrumenta*) F-vireisiksi. Praetorius määrittelee todellisen viritystason eron suunnilleen pieneksi terssiksi – alankomainen F vastaa siis saksalaisten urkujen D:tä. Tämän voi todeta vertaamalla esim. Sweelinckin vokaalimusiikkia Praetoriuksen tai muiden saksalaisten säveltäjien teoksiin. Sweelinckin teoksia on useimmiten soinnillisesti järkevää transponoida alaspäin, kun taas erityisesti pohjois-saksalainen vokaalimusiikki on aina Buxtehudeen saakka ambitukseltaan usein varsin matalaa. Nykyään yleinen ”barokkiviritystaso” a’ = 415Hz on harvoin tyydyttävä kummassakaan tapauksessa. Itse transponoinkin usein saksalaista 1600-luvun vokaalimusiikkia kokosävelen ylöspäin ja vastaavaa englantilaista ja alankomaalaista kokosävelen alaspäin, riippumatta siitä, käytetäänkö viritystasoa a’ = 415Hz vai a’ = 440Hz.
- 26 *Julistavia ja juhlallisia kuorolauluja*. Kokoelman koko nimi kuuluu *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica, Darinnen Solennische Friedt- und Freuden-Concert [...]* mit 1–21. auch mehr Stimmen. Uff 2,3,4,5 und 6 Chor gerichtet: Mit allerhanden Musicalischen Instrumenten und Menschen Stimmen, auch Trommetten und Heer-Paucken Musiciret und geübet worden. Tämä vuonna 1619 ilmestynyt kokoelma sisältää 40 kirkkokonserttoa kenraalibassosäestyksellisistä soolomoteteista aina monikymmenäänisiin monikuoroteoksiin. Monin paikoin Praetorius viittaa *Syntagma* III:ssa *Polyhymnian* teoksiin opastaessaan lukijaa monikuoromusiikin esittämistä koskeissa kysymyksissä. Kokoelman kenraalibassostemman alkuun Praetorius lisäsi vielä 33 kohdan ohjeistuksen (*Ordinantz*). Suuri osa näistä ohjeista toistaa *Syntagma* III:n tarjoamaa informaatiota, koska Praetorius arvelee, etteivät kaikki *Polyhymnian* itselleen hankkineet ole ehtineet saada käsiinsä *Syntagman* kolmatta osaa. Joiltakin osin *Polyhymnian* ohjeistus kuitenkin täydentää ja selvittää *Syntagman* ohjeita, ja molempia kannattaa siksi lukea rinnakkain. Näiden konserttojen instrumentaatiota käsittelee yksityiskohtaisesti mm. Ronald Miller väitöskirjassaan *The Use of Instruments in Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica by Michael Praetorius* (Indiana University 1967).

(ritornellot, interludit, sinfoniat jne.) Praetorius sanoo laatineensa ennen kaikkea laulajien tarpeita ajatellen, jotta nämä saisivat laulettujen osien välissä tarvittavia lepotaukoja. Toisaalta Praetorius korostaa instrumentaalikappaleiden merkitystä soinnillisen vaihtelun kannalta. Instrumentaaliteokset on siis tarkoitettu vokaaliteosten alku-, väli- ja loppusoitoiksi eikä ainakaan ensisijaisesti erilliseksi soitinmusiikiksi. Praetorius kehottaa valitsemaan vapaasti sopivia alku-, väli- ja loppusaittoja konserttojen esityksiin joko omista teoksistaan tai muiden säveltäjien tanssikappaleista (*die allerbesten Paduanen, Galliarden, Mascheraden, Canzonen, Sarabanden, Couranten, Volten und dergleichen*). Sopivan soittajiston puutteessa alku-, väli- ja loppusaitot voidaan myös tuttuun tapaan improvisoida uruilla (Praetorius 1619a *Ordinantz*, ohje nro 10).

Praetoriuksen selvitys nk. urkupistetoccatan käyttötarkoituksesta on erinomaisen valaiseva.²⁷ Ennen figuraalimusiikin²⁸ alkamista soitetaan toccata, jonka aikana instrumentalistien tulee virittää soittimensa, niin että itse konserton alkaessa kaikki ovat keskenään hyvässä ja yhtenäisessä vireessä. Tästä syystä urkurin on soitettava (improvisoitava) useiden urkupisteiden ylle diminuutioita ja kuljetuksia, alkaen G-urkupisteestä ja siirtyen vuorollaan D:n, A:n, E:n ja C:n kautta aina F:ään saakka. Kun kaikki ovat saaneet soittimensa vireeseen, urkuri voi päättää improvisaationsa pieneen fuugaan, fantasiaan tai toccataan ja lopettaa siihen sävellajiin, mistä konserton on määrä alkaa (Praetorius 1619c, 15).

27 Nk. urkupistetoccatoja löytyy suuri määrä urkurepertuaarista aina 1500-luvulta lähtien; nykyään tunnetuimpia ovat ehkä J. Pachelbelin ja D. Zipolin lukuisat lajin esimerkit. Luultavasti nämä kappaleet ovat syntyneet lähinnä improvisoinnin opetusmateriaaliksi. Pohjoissaksalaiset säveltäjät sovelsivat laajamuotoisissa urkuteoksissaan urkupistetekniikkaa vapaammin. Myös J. S. Bachin *Pastorella* (osat 1 ja 2) sekä F-duuri-toccata ovat esimerkkejä tästä sävellys- ja improvisointitraditiosta.

28 Erityisesti protestanttisissa kirkkokunnissa polyfonisesta kirkkomusiikista käytetään 1500-luvulta lähtien käsitettä figuraalimusiikki, joka ei sinänsä välttämättä tarkoita vokaalimusiikkia. Koska kirkkomusiikki kuitenkin lähes aina on nimenomaan vokaalimusiikkia, myös figuraalimusiikki tarkoittaa yleensä (polyfonista) vokaalimusiikkia. Kun urkusäestyksellinen seurakuntaveisu 1600-luvun lopulla alkoi syrjäyttää monofonista kirkkolaulua protestanttisessa liturgiassa, käsite figuraalimusiikki menetti relevanssin. Näin ollen esim. J. S. Bach kutsuu jumalanpalveluksen päämusiikkia yleensä yksinkertaisesti käsitteellä *Die Musik*. Kantaateiksi Bach ei sitä vastoin koskaan kutsu kirkkomusiikkiteoksiaan.

Erityisen mielenkiintoisia ovat Praetoriuksen rekisteröintiohjeet, jotka valottavat urkujen vaihtelevaa soinnillista roolia käytettävissä olevien instrumenttien, yhtyeen koon ja musiikin tekstuurin mukaan. Praetorius rohkaisee hyödyntämään aikansa saksalaisten urkujen monipuolisia soinnillisia resursseja instrumentaalisesti rikkaan venetsialaisen monikuoroisuuden esikuvan mukaisesti. Syy tähän on kaiketi pragmaattinen. Pienten saksalaisten ruhtinaskuntien hovit ja protestanttiset kaupungit olivat 1600-luvun alussa yleisesti ottaen huomattavasti köyhempiä kuin katolisen Euroopan keskuspaikat ja erityisesti Italian ruhtinaskunnat. Rooman, Salzburgin, Wienin, Venetsian tai Firenzen kaltaisia muusikkoresursseja tuskin oli Saksassa käytettävissä. Sen sijaan monien Saksan kaupunkien porvarit rakennuttivat yhä suurempia urkuja. Näiden ominaisuudet Praetorius halusi kaikin tavoin kirkkomusiikin käyttöön.²⁹

De organographiassa Praetorius luettelee kymmenien aikansa kuuluisimpien urkujen dispositioita kuvailtuaan sitä ennen seikkaperäisesti kaikkien erityyppisten äänikertojen rakennetta, sointia ja käyttömahdollisuuksia. Epäilemättä Praetoriuksen tarkoitus on innoittaa urkureita ja musiikinjohtajia hyödyntämään urkuja mahdollisimman monipuolisesti kirkkomusiikin esittämisessä. Urkujen avulla Praetorius pyrkii siis moninkertaistamaan rajallistenkin instrumentaalisten resurssien hyödyt, jotta kunnianhimoisen kirkkomusiikin toteuttaminen tulisi kaikkialla mahdolliseksi. *Syntagman* kolmannessa osassa Praetorius esittelee lukemattomia vaihtoehtoisia kokoonpanoja tuoreen Polyhymnia-kokoelmansa jopa monikymmenäänisten teosten esittämistä ajatellen. Lopuksi hän kuitenkin toteaa, että kaikki kokoelman teokset voidaan myös esittää siten, että vain tärkeimmät laulustemat (*Concertat-Stimmen*) lauletaan urkujen säestyksellä (Praetorius 1619c, 209).

29 Näin ei ollut kaikkialla protestanttisessa maailmassa. Esimerkiksi Amsterdamissa J. P. Sweelinck (1562–1621) toimi koko uransa ajan kaupungin urkurina, tiettävästi vailla minkäänlaisia liturgisia velvoitteita. Kalvinistisen teologian saavutettua valta-aseman Alankomaiden reformoiduilla alueilla urkujen käyttö jumalanpalveluksissa kiellettiin täysin 1574. Vaikka kiellosta monin paikoin lipsuttiin, se kumottiin lopullisesti vasta 1636 (ks. Bruinsma 1954).

Urkuri musiikillisten resurssien organisaattorina

Kohotettuaan urut soitinten joukossa ylimmäisiksi vertaistensa joukossa Praetorius täysin johdonmukaisesti muistuttaa urkureita tämän aseman tuomasta erityisestä vastuusta. *De organographian* kuvaukset soitinten soinnillisista ja soittoteknisistä ominaisuuksista palvelevat resurssien tarkoituksenmukaista hyödyntämistä kirkkomusiikkia organisoitaessa. Koska Praetorius on tietoinen käytäntöjen ja resurssien vaihtelevuudesta, hän pyrkii laatimaan mihin tahansa olosuhteisiin soveltuvan urkurin ja kapellimestarin käsikirjan. Esimerkiksi soitinten viritys- ja äänialataulukoista on pääteltävissä, mitkä soittimet ovat missäkin stemmassa ja kokoonpanossa tarkoituksenmukaisia eli mitä laulu- ja soitinstemmoja milläkin soittimella voidaan korvata tai vahvistaa.

Nykylukijan näkökulmasta saattaa vaikuttaa ristiriitaiselta, että samalla kun Praetorius korostaa urkujen instrumentaalista monipuolisuutta hän katsoo urkujen olevan kaikista soittimista lähinnä ihmisen ääntä. Praetoriukselle vokaali- ja instrumentaalimusiikin erottaminen toisistaan olisi kuitenkin ollut täysin vieras ajatus. Erityisen selväksi tämä käy hänen lausuessaan urkujen käytöstä ja urkureiden vastuusta:

Kokemus osoittaa, että eräät heistä eivät osaa sovittaa yksinkertaisintakaan kappaletta tai motettia, saati sitten soittaa täyden kuoron kanssa, vaikka heidän tehtävänsä on nimenomaan urkujen avulla johdattaa koko yhtyettä ja pitää järjestystä yllä erityisesti laulukuoroissa³⁰ (Praetorius 1619b, 88).

Urkurin velvollisuudet eivät siis rajoitu urkujen soittamiseen, vaan hän on vastuussa sekä musiikin organisoinnista että sen toteuttamisesta. Laulun ja soiton saumaton yhteys näkyy siinä, että Praetoriuksen mukaan täysi kuoro (*die ganze Musica / vollem Chor*) käsittää kaikki

30 "Die Erfahrung bezeugt [...] daß mancher nicht das geringste Stück oder Motet applicirn, oder in vollem Chor einzuschlagen weiß: da er doch die ganze Musicam, vornemlich den Chorum Vocalem, durch hülffe der Orgel intra suos limites et cancellos coërcirn." On huomattava, että 'kuoro' ei viittaa vielä 1700-luvun lopullakaan laulamiseen vaan sillä tarkoitetaan moniäänistä musiikkia. *Mit vollem Chor* (täydellä kuorolla) tarkoittaa kaikkia yhtyeen soittajia ja laulajia tai kaikkia esitykseen osallistuvia laulu- ja/tai soitinkuoroja.

soittajat ja laulajat.³¹ On siis selvää, että urkujen soinnillinen tehtävä on tässä kaikkea muuta kuin toimia taustavärinä, mitä niiltä nykyään usein vain odotetaan. Urkuri vastaa kirjaimellisesti ei ainoastaan yksittäisen soitinsektion vaan koko yhtyeen äänenjohtajan tehtävistä. Hän toimii siis joko kapellimestarina tai vähintään tämän oikeana kätenä.

Urkujen erityisasemaa kirkkomusiikin keskeisenä soittimena eivät horjuta edes niihin liittyvät viritykselliset haasteet. Praetorius on realisti eikä esitä yksinkertaista ratkaisua urkujen viritystason problematiikkaan. Sen sijaan hän korostaa erityisesti urkureiden, mutta ylipäätään kaikkien instrumentalistien transponointitaidon tärkeyttä vokaalimusiikin tarpeita ajatellen (Praetorius 1619b, 16 seur.).

Olenainen ero Praetoriuksen ajattelun ja nykyaikaisten periodi-instrumentaalisten käytäntöjen välillä ilmenee jo ensemblen kokoamisen lähtökohdissa. Praetorius ei peräänkuuluta sen enempää määrätynlaiselle kokoonpanolle sopivia sävellyksiä kuin tietynlaisille sävellyksille ihanteellista kokoonpanoakaan. Sen sijaan hän näkee suuren vaivan eri soitinryhmien ja -perheiden luokittelemiseksi. Tämä auttaa käytännön muusikkoa organisoimaan mahdollisimman tehokkaasti käytettävissään olevan soittimiston tarvittaviin tehtäviin kunkin instrumentin äänialan ja soinnillisten ominaisuuksien perusteella. Minkäänlaista materiaalin ja keinovarojen välistä yhteensopivuusongelmaa Praetorius ei tunne. Puuttuvat laulajat korvataan soittimin, mutta myös päinvastoin: sopivan bassosoittimen puuttuessa Praetorius kehottaa lisäämään kenraalibassostemmaan sanat ja laulamaan sen kokonaan tai soveltuvien osien (Praetorius 1619b, 165).

Yhtyeen kokoamisjärjestys on urkujen kannalta ratkaiseva: Praetorius ei liitä urkuja yhtyeeseen jonkinlaiseksi ”tyylinmukaiseksi” sointiväriksi, vaan urut ovat päin vastoin koko soittimiston organisoinnin lähtöpiste. Kokoonpanosta riippumatta urut toimivat yhtyeen kokonaisvaltaisena soinnillisena selkärankana ja yhteisenä nimittäjänä vaihtelevasti jakautuvien vokaalisten ja instrumentaalisten resurssien välillä. *Syntagman* kolmannessa niteessä (*Termini musici*) Praetorius

31 Tarkoittaessaan pelkästään laulajista koostuvaa kuoroa Praetorius käyttää käsitettä *chorum vocale*.

tarjoaa niin suuren määrän erilaisia soitinnusvaihtoehtoja, että mistään orkestraation säännöstöstä ei voi puhua. Hän näkyy päin vastoin pyrkivän osoittamaan, että soitinten hyödyntämisessä mahdollisuudet ovat rajattomat ja vain musiikinjohtajan mielikuvituksesta kiinni. Tämän nykylukijan näkökulmasta lähes mielivaltaisen musiikillisten resurssien organisoinnin mahdollistavat urut. Urkujen suurimmaksi hyödyksi osoittautuu, että niiden avulla voidaan hyvinkin kirjavat instrumentaaliset voimavarat valjastaa vokaalisatsin tukemiseen ja rikastuttamiseen.

Urut kenraalibasson pääsoittimena

Bassus generalis, *bassus continuus* tai *bassus pro organo* on Praetoriuksen mukaan teoksen alusta loppuun saakka jatkuva päästemma (*Generalstimme*), joka itsessään käsittää koko motetin eli konserton. Tästä syystä *basso continuo*a kutsutaankin toisinaan yksinkertaisesti johtajaksi (it. *guida*, lat. *dux*, saks. *Führer*), seuralaiseksi tai tiennäyttäjäksi (*Gleitsmann/Wegweiser*) (Praetorius 1619b, 144 [124]).³² Tästä näkökulmasta on mielestäni ymmärrettävä saksankielisessä kirjallisuudessa yleinen, myös Praetoriuksen käyttämä ilmaus *in die Orgel singen* (laulaa urkuihin). Kenraalibassoa ei siis lisätä kokoonpanoon vaan yhtye kootaan kenraalibasson ympärille.

Kenraalibasson soitossa Praetorius pitää *principal*-äänikertaa urkujen tärkeimpänä äänikertana. Tämä voimakas, yleensä urkujen julkisivussa sijaitseva äänikerta muistuttaa hänen mukaansa eniten ihmisen ääntä ja soveltuu tästä syystä erityisen hyvin konserttojen ja motettien säestämiseen (Praetorius 1619b, 127). Praetorius sanoo myös havainneensa *principal*-äänikerran taipumuksen ”vetää puoleensa” korkeampien stemmojen epävireisyyksiä, niin että kokonaissointi kuulostaa puhtaammalta. Tämä johtuu hänen mukaansa siitä, että *principal*in sointi itsessään käsittää kaikkien muiden stemmojen yläsävelet

32 Lähteessä Praetorius 1619b sivunumerot on välillä 104–128 merkitty virheellisesti 20 numeroa liian korkeiksi. Viitatessani lähteen em. jaksoon ilmoitan sivunumerot alkutekstin mukaan. Selvyden vuoksi todellinen sivunumero on merkitty hakasuluin.

(*aller anderer kleinen Stimmen*) (ibid., 127).³³ Uruilla voidaan näin ollen tarkoituksenmukaisesti rekisteröimällä merkittävästi edesauttaa yhtyeen intonaation puhtautta.

Urkuja ei siis ole tarkoitus – eikä edes mahdollista – ”piilottaa” jon- nekin yhtyeen taustalle, vaan urkusointi todella ympäröi koko yhtyettä ja on jokaiselle muusikolle hyvin konkreettisesti läsnä. Vain pienimmissä, muutaman laulajan tai soittajan kokoonpanoissa Praetorius pitää sopivana säestysäänikertana hiljaisempaa, tukittua 8’ äänikertaa kuten *Gedacktia* tai *Stillgedacktia* (Praetorius 1619c, 131). Nykyaikaiseen periodisoittimistoon vakiintuneiden continuopositiivien soinnilliset resurs- sit soveltuvat siis Praetoriuksen ohjeista päätellen ainoastaan pieniin solistisiin kokoonpanoihin tai monikuoroisessa esityksessä enintään yhden yksittäisen, muutamasta muusikosta koostuvan kuoron kenraa- libassosoittimeksi.³⁴

Vaikka *Principal* 8’ on kenraalibasson pää-äänikerta, on rekisteröin- tiä vaihdeltava esityskokoonpanon mukaan ja tarvittaessa soitettava hyvinkin voimakkaasti. Myös jalkion käyttö on Praetoriuksen mukaan suositeltavaa kenraalibassossa erityisesti monikuoroisten teosten tut- tijaksoissa (Praetorius 1619c, 157 [137]). *Chorus pro capella* -jaksoissa eli *ripieno*-kuoroissa Praetorius edellyttää täysillä uruilla tai ainakin varsin vahvalla rekisteröinnillä soittamista.³⁵ Tämä onkin tarpeen, sillä

33 Tätä empiirisesti havaitsemaansa fysikaalista ilmiötä Praetorius toivoo voivansa myö- hemmin selvittää tarkemmin, mutta sen syy saattoi jäädä hänelle arvoitukseksi. Syy lienee kuitenkin varsin yksinkertainen: yhtyeen eri stemmoista muodostuvassa yläsä- velspektrissä voimakkaimmin resonoivat yläsävelet dominoivat heikompien kustannuk- sella. Koska urkupillin ja etenkin prinsipaalipillin perussävel on selkeä ja stabiili, sen muodostama yläsävelistö on muiden soitinten tai lauluäänten muodostamiin yläsäveliin verrattuna varsin vakaa ja vahvasointinen. Näin ollen se häivyttää ja tasoittaa muiden instrumenttien ja laulajien häilyvämmistä yläsävelistä muodostuvia dissonansseja.

34 Suurten urkujen selkäpillistöön sijoitettu Gedackt 8’ -äänikerta soi myös yleisesti ottaen huomattavasti voimakkaammin kuin vastaava äänikerta continuopositiiveissa, joissa ti- lanahaudesta johtuen pillimensuurit ovat yleensä hyvin kapeita ja sekä ilmalaatikot että palkeet erittäin pienikokoisia. Usein continuopositiiveissa on myös tilan säästämiseksi taitettu suuren oktaavin pillit mutkalle tai jopa kaksinkerroin, mikä osaltaan heikentää erityisesti suurimpien pillien soinnillisia ominaisuuksia.

35 Praetoriuksen kuvauksen perusteella termit *chorus pro capella* ja *ripieno* tarkoittavat nykyterminologian mukaista tuttia, toisin sanoen monikuoroisen teoksen niitä jaksoja, joissa kokoonpanon kaikki muusikot laulavat ja soittavat samaan aikaan. Sen sijaan *tutti*

ripienostemmojen laulajat ja soittajat on mielellään sijoitettava ympäri kirkkoa, jolloin kokoonpanon yhtenäisyys on täysin riippuvainen siitä, että urut kuuluvat kaikkialle yhtä vahvasti.

Regaali on Praetoriuksen mukaan etenkin suuremmissa kokoonpanoissa urkujen jälkeen paras harmoniasoitin, usein parempi kuin urkupositiivi ja joka tapauksessa parempi kuin cembalo. Viimeksimainitussa sointi hiipuu nopeasti eikä kanna riittävän hyvin kaikille soittajille ja laulajille. Luutut, harput, cembalot ja muut kielisoittimet ovatkin harmoniasoittimina omimmillaan pienissä ja intiimeissä kokoonpanoissa. Sen sijaan suurissa kokoonpanoissa ne ovat edukseen lähinnä koristelusoittimina eli yksiaanisesti soitettuina.³⁶ Regaalin sointi on sen sijaan vakaa ja selkeä, ja sen kantta avaamalla ja sulkemalla on myös helppo säätää äänen voimakkuutta yhtyeen kokoonpanon mukaan. Suurimmissa regaaleissa voi olla 16'-, 8'- ja 4'-äänikerta ja jopa pieni *cimbel*,³⁷ ”jotka yhdessä soivat jo melkein kuin puolet uruista” (*fast wie*

ja *omnes* tarkoittavat yleensä vain yhden kuoron kaikkien stemmojen sisääntuloa esimerkiksi soolo- tai duojakson jälkeen.

36 Praetoriuksen käyttämä ilmaisu *ornament instrumenta* ei viittaa stemman koristeluun vaan laulustemmojen ”kaunistamiseen” eli kaksintamiseen tai oktaavintamiseen soittimilla. *Ornament instrumenta* tarkoittaa siis ensisijaisesti kaikkia yksiaanisesti soivia jousi- ja puhallinsoittimia. Kielisoittimet kuuluvat tilanteen mukaan joko kategoriaan *fundament instrumenta* tai *ornament instrumenta*. Jaottelu on epälooginen kosketinsoittinten (spinetti, cembalo, symphonia jne.) suhteen. Tuskin Praetorius tarkoittaa kirjaimellisesti, että näitäkin soittimia pitäisi soittaa suurissa kokoonpanoissa yksiaanisesti. Luultavasti kyse on vain siitä, että ne eivät yksinään riitä korvaamaan useita laulu- tai soitinstemmoja kuten urut tai regaali. Arvelen myös luuttuja soitetun usein moniaanisesti esimerkiksi monikuoroesityksissä. Erinomaisen innostuneesti Praetorius kuvaa luutukuoron soinnillista efektiä soittamansa Jacques de Werthin 7-äänisen *Egressus Jesus*-motetin esityksessä: 2 teorbia, 3 luuttua, 2 zitheriä, (yhteensä?) 4 cembaloa ja spinettiä, 7 gambaa, 2 traversoa, 2 poikasopraanoa, 1 alto ja yksi suuri bassoviulu ilman urkuja tai regaalia. Mitä soittimista soitettiin yksiaanisesti ja mitä moniaanisesti, ei valitettavasti käy ilmi. Huomionarvoista on, että Praetorius kokee tarpeelliseksi erikseen huomauttaa, etteivät sen enempää urut kuin regaaliakaan kuuluneet tähän erikoiseen kokoonpanoon (ks. Praetorius 1619c, 168).

37 Pienemmissä regaaleissa on vain kielipillejä, jotka sekä rakenteeltaan että soinniltaan muistuttavat suurten urkujen kieliaänikertoja (myös uruissa on toisinaan yksi tai useampi Regal-äänikerta). Erittäin lyhyiden kaikutorvien ansiosta regal-äänikerta vie hyvin vähän tilaa. Jopa Praetoriuksen kuvaama suuri 16' regaali voi olla ulkomitoiltaan pienempi kuin 4'-jalkainen urkupositiivi, mutta tätä huomattavasti voimakkaampiääninen ja ambituksestaan kaksi oktaavia matalampi. Jos regaalissa on cymbel, tämä kuitenkin koostuu pienistä huulipilleistä. Yleensä regaalin cymbel on 1–2 kuoroinen, urkujen kuoro-

eine halbe Orgel) (Praetorius 1619b, 72 seur.). Regaali soveltuu siis erityisen hyvin urkujen korvaamiseen, koska Praetorius edellyttää kenraalibassosoittimelta huomattavaa dynaamista kapasiteettia; mitä suurempi kokoonpano, sitä suurempia soinnillisia resursseja tarvitaan. Luonnollisesti urut ovat juuri tästä syystä kenraalibassosoittimena muihin soittimiin nähden ylivertaiset.

Praetorius ei käsittele urkujensoittotekniikkaa juuri lainkaan ja satiteknikkaakin hyvin ylimalkaisesti. Esimerkiksi kaikenlaisiin sormijärjestyssääntöihin hän suhtautuu lähinnä huvittuneesti:

Soittakoon itse kukin etummaisilla, keskimmäisillä tai takimmaisilla sormilla [asteikkoa] ylös- tai alaspäin, ottakoon soittaja vaikka nenänsäkin avuksi. Jos hän saa näin musiikin kuulostamaan kuulijan korvissa puhtaalta ja miellyttävältä, ei ole juurikaan väliä, millä keinoin hän tähän päätyy.³⁸ (Praetorius 1619c, 44.)

Praetoriukselle kenraalibasso on varsin laaja käsite; pääasia ei ole numeroidusta bassosta soittaminen sinänsä vaan urkujen korvaamaton hyöty mitä erilaisimmissa kokoonpanoissa ja se, miten niitä kulloinkin tulee käyttää. Hän rohkaiseekin italialaiseen kenraalibassokäytäntöön tottumattomia saksalaisia urkureita tarvittaessa laatimaan itselleen ainakin aluksi tutun tabulatuurin joko numeroidusta bassosta tai vanhaan tapaan erillisistä stemmoista koostamalla.

Praetoriuksen jalanjäljissä: Werckmeister, Adlung ja Mattheson

Perusteellisuudessaan Praetoriuksen kuvaus urkujen roolista ja urkurin velvoitteista polyfonisen musiikin esittämisessä on ainutlaatuinen.

äänikertaa (mixtur, scharff, cymbel tms.) vastaava, kvintin tai oktaavin välein kertaava äänikerta.

38 *Denn es lauffe einer mit den foddern / mitlern / oder hinderfingern hinab oder herauff / ja / wenn er auch mit der Nasen darzu helfen köndte / und machte und brechte alles fein rein / just und anmutig ins Gehör / so ist nicht groß dran gelegen / Wie oder uff was maß und weise er solches zu wege bringe.*

Kaikki muu 1600-luvun mittaan ilmestynyt urkuja käsittelevä kirjallisuus keskittyy joko klaveeritekniikkaan, mm. sormijärjestyksiin, kontrapunktiin ja diminuutitekniikkaan,³⁹ tai urkujen rakennuksen erityiskysymyksiin.⁴⁰

Urkujen rakennetta kuvaa Praetoriukseen verrattavalla perusteellisuudella vasta Andreas Werckmeister teoksessaan *Orgel-Probe* (1681).⁴¹ Werckmeister pyrkii pedagogisesti avaamaan urkujen monimutkaista rakennetta sekä kollegoille että maallikoille, erityisenä huolenaiheenaan tietämättömydestä johtuvat urkujen hankintaprosessien riskit. Suorastaan urkujen rakentajan hakuteoksen mitat täyttää puolestaan Johann Jacob Adlungin *Musica mechanica organoedi* (1768).⁴² Sekä Werckmeisterin että Adlungin argumentaatiossa toistuu Praetoriuksen idea uruista täydellisimpänä kaikista soittimista, koska urut itsessään sisältävät kaikki muut soittimet.

Werckmeisterin ja Adlungin huomiot urkujen hyödyntämisestä erityisesti figuraalimusiikissa ovat sitä vastoin melko niukkoja. Werckmeister sivuaa urkujen soittamista vain ohimennen. Adlung käsittelee mm. rekisteröintiä varsin yksityiskohtaisesti, mutta lähinnä vain virsisäestyksen ja koraali-improvisoinnin yhteydessä. Niukkuudessaankin Werckmeisterin ja Adlungin huomiot urkujen käy-

39 Mainitut Diruta 1593/1609; Banchieri 1609 sekä mm. F. Correa de Arauxo, *Facultad organica* (1626), J. B. Samber, *Manuductio ad organum* (1704/1707), Anon. *Kurzer jedoch gründlicher Wegweiser die Orgel schlagen zu lernen* (1689).

40 Esimerkiksi C. Antegnati, *L'Arte organica* (1608), M. Mersenne, *Harmonie universelle* (1636-37) sekä A. Werckmeister, *Orgel-Probe* (1681). Viimeksimainitun teoksen kohderyhmänä ovat ilmiselvästi seurakuntien päättäjät, joiden oli tehtävä kalliista urkuhankkeista kauaskantoisia ratkaisuja. Teoksen ilmestymisajankohta osuu yksin urkusäestystyksen seurakuntaveisuun yleistymisen ja sen myötä voimakkaasti kasvaneen urkujen rakennustoiminnan kanssa. Pienillä paikkakunnilla, joilla hankittiin kenties historian ensimmäisiä urkuja ja joilla ei välttämättä ollut käytännössä lainkaan ammattitasaista urkurinkompetenssia, Werckmeisterin oppaan kaltaiset teokset tulivat kipeään tarpeeseen.

41 Werckmeisterin vuonna 1698 uudistamasta 2. painoksesta otettiin useita uusintapainoksia, viimeisin vuonna 1715.

42 Teoksen näköispainoksen (1931) esipuheessa C. Mahrenholz arvelee teoksen materiaalin syntyneen pitemmän ajan kuluessa, varhaisimmilta osiltaan jo 1720-luvulla. Osia *Musica mechanica organoedista* Adlung sisällytti pääteokseensa *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit* (1758).

töstä figuraalimusiikissa kuitenkin vahvistavat, että ammattitaitoinen urkuri ei edelleenkaan ole pelkkä urkujensoittaja, vaan hän on kokonaisvaltaisesti vastuussa kirkkomusiikin toteutuksesta. Ohjeistuksessaan urkurin viranhakunäytteen sisällöstä Werckmeister kiteyttää nasevasti pelkän urkujensoittajan ja pätevän urkurin välistä eroa:

Monilla urkureilla on tapana opetella ulkoa joitakin kappaleita, tai he kirjoittavat ne itselleen tabulatuuriin. Harjoiteltuaan näitä kappaleita ahkerasti he saattavat soittaa niitä oikein hienosti. Se, joka ei paremmasta tiedä, ei epäile tällaisten henkilöiden olevan hyviä urkureita, kun he osaavat noin vain soittaa kappaleita, jotka kuitenkin ovat etukäteen harjoiteltuja. Todellisuuden valossa käy kuitenkin ilmi, että tällainen taide on kerralla kannusta kaadettu. Koko loppuelämänsä nämä urkurit lurittelevat samoja tabulatuurista opiskelemaan kappaleita, jotka sunnuntai ja pyhäpäivä, niin että kuulijoiden korvat niistä lopulta kipeytyvät. Tästä syystä urkureita on ehdottomasti koeteltava siten, että heille annetaan jokin teema, jota heidän on käsiteltävä eri tavoin. Voidaan myös valita joitakin sävelmiä, joita heidän on määrättyillä tavoilla muunneltava ja transponoitava. Tämän lisäksi myös kenraalibassokokeella on tutkittava, soittavatko he numerot tarkasti ja oikein. Kenraalibassossa ei nimittäin läheskään riitä se, että nuotit soitetaan moitteettomassa rytmissä, vaan myös numerot on oikein tulkittava ja toteutettava, muutoin urkuri tulee vielä tarvelemään kaiken [figuraali] musiikin[...].⁴³ (Werckmeister 1698a [1681], 77.)

Ilman perusteellista kenraalibasson soittotaitoa urkuria ei siis voi Werckmeisterin mukaan pitää pätevänä kirkkomuusikkona. Koska kunnollinen kenraalibassonsoitto puolestaan edellyttää syvällistä kontra-

43 *Viele Organisten pflegen etliche Tabulatur Stücke auswendig zu lernen / oder setzen die Tabulatur vor sich; Indem sie nun dieselben Stücke durch offters exerciren frisch daher zu spielen pflegen / vermeinet der / so es nicht besser versteht / diejenigen müssten notwendig gute Organisten seyn / so solche studierte Stücke daher machen / wenn es aber beym Licht besehen wird / so ist dererselben Kunst auf einmal heraus geschüttet / und bleiben wohl sein Lebelang bey solcher seiner Leyre / u. etlichen auß der Tabulatur studierten Stücken / die er alle Sonn- und Festage hören lässet / worüber aber den Zuhörern endlich die Ohren weh zu tun pflegen. Drum ist bey dem Examine eines Organisten hoch von nöthen / daß man denselben ein Thema*

punktin hallintaa, hyvin suoritettu kenraalibassokoe takaa, että urkuri on riittävän motivoitunut ja paneutunut alaansa. Hyvät kenraalibassotaidot herättävät luottamusta siihen, ettei urkurille tuota vaikeuksia mitkään liturgisen musiikin edellyttämät transponointi-, improvisointi- ja säestystehtävät. Tällaista urkurinkompetenssia ylenkatsovien soittoniekkojen asennetta Werckmeister suomii ankarasti kenraalibasson oppikirjassaan:

On myös koreilijoita, joilla ei ole minkäänlaista musiikillista järkeä eikä luontoa, he soittavat vaikka X:n V:n sijaan, mutta puhuvat silti kenraalibasson hallinnasta halveksivasti, sanoen sen olevan vain laiskottelijoita varten. Näin he paljastavat suuren tietämättömyytensä, sillä joka haluaa kunnollisesti soittaa kenraalibassoa, hänen täytyy ymmärtää sävellystaidon periaatteet syvällisesti. Miten hän muuten voisi välttyä käyttämästä kaikenlaisia kiellettyjä kuljetuksia [kenraalibassoa soittaessaan]? On suuri ero niiden välillä, jotka soittavat moitteettomasti ja niiden, jotka vain hutiloivat sinne päin. Enkä tahdo edes mainita niitä, jotka eivät osaa edes hyvässä tahdissa soittaa, sillä he ovat kaikista surkeimpia. Mutta vaikka tahti menisikin oikein, se ei vielä riitä, vaan pitää myös numerot sekä oikein tulkita että myös toteuttaa [...].⁴⁴ (Werckmeister 1698b, 41).

Ei myöskään Johann Mattheson teoksessaan *Exemplarische Organisten-Probe* (1719) säästele sellaisia urkujensoittajia (*Orgelschläger*),

vorgebe welches er auf unterschiedliche Arth außführe / oder man kann auch einige Lieder erwählen / und dieselbe auf gewisse Arth variiren, und transponiren lassen / wobey auch in des General-Basses Examine muß observiret werden / ob auch die Signaturen fein accurat getroffen werden / denn es ist bey weiten nicht genug / die Noten im General-Basse / nach dem Tacte ohne Anstoß hinmachen / es müssen die Signaturen wol dabey resolviret werden / sonst wird die ganze Music dadurch verdorben[...].

44 *Es finden sich auch Praler die kein Musicalisches Gehirn oder Naturel haben / denen ist es gleich viel / ob sie ein X. vor ein V. greiffen / können von tractirung des General-Basses so schimpfflich reden / indem sie sagen es wäre nur Beerenheuter Werck. Sie geben aber Ihre grosse Unwissenheit hiermit an dem Tag / denn wer einen rechtschaffenen General-Baß tractiren will / der muß die Principia compositionis von Rechtswegen verstehen / wo er sonst die vitiösen Progressen vermeiden [...]. Da dann ein grosser Unterschied sich hervor thut: zwischen denen so was reines machen / und andern / so da etwas hindudeln. Von denen will ich nicht einmal sagen*

jotka halveksivat kenraalibassonsoiton taitoa. He piilottelevat osaamattomuuttaan väittäen, että kenraalibasso kuuluu pelkästään oopperataiteeseen, ja ettei siitä näin ollen ole mitään hyötyä kirkkomusiikissa. Valittaen ammattitaitoisten urkurien harvinaisuutta Mattheson kysyy, missä ovat hänen aikansa Werckmeisterit, Frobergerit, Buxtehudet ja Pachelbelit (Mattheson 1719, 10). Nimestään huolimatta *Exemplarische Organisten-Probe* ei juurikaan sisällä konkreettista informaatiota urkurin toimenkuvasta. Epäsuorasti Mattheson kuitenkin tulee vahvistaneeksi Werckmeisterin määrittelemät urkurin pätevyysvaatimukset harmitellessaan sitä, että moni urkuri joutuu tyytymään tuskin 200:n riikintaaleriin samasta työstä, josta voisi kapellimestarin virassa ansaita jopa 1000 riikintaaleria (ibid., 10 seur.). Samalla Mattheson tulee viittaneeksi musiikkikulttuurissa käynnissä olevaan muutosprosessiin, jonka johdosta ammattitaito on alkanut valua kirkkomusiikista oopperaan ja maallisen musiikin pariin.

Vielä parikymmentä vuotta myöhemmin Mattheson ei kuitenkaan teoksessaan *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) epäröi nostaa urkuja soittimeksi ylitse muiden. Urut yksinään kykenevät imitoimaan lähes kaikkia muita soittimia, jopa melko tarkasti myös ihmisen ääntä (Mattheson 1739, 471). Kuvaavaa on, että luvussa, jossa Mattheson otsikon mukaan ilmoittaa käsittelevänsä soitinten rakennetta, ominaisuuksia ja käyttöä, hän loppujen lopuksi käsitteleeekin lähes yksinomaan urkuja. Muiden soitinten osalta Mattheson ainoastaan viittaa muutamaan muuhun kirjoittajaan sekä varhaisteoksensa *Das Neu-eröffnete Orchestre* (1713) melko suppeaan soitinesittelyyn (Mattheson 1739, 459). Rekisteröintiohjeissaan Mattheson vaikuttaa varsin pitkälti tukeutuvan Werckmeisteriin (*Orgel-Probe*) sekä mahdollisesti muilta urkureilta saamiinsa tietoihin; useissa kohdin Mattheson viittaa erityisesti Hampurin Katariinankirkon urkuihin. Figuraalimusiikin rekisteröinnistä Mattheson toteaa vain, että voimakkaassa musiikissa on toisinaan käytettävä jopa täysiä urkuja,

/ die da nicht tactualiter spielen können / denn es sind die elendsten: Und wann schon der Tact richtig getroffen wird / so ist es doch nicht genug / wo nicht die Signatures recht exprimiret und resolviret werden.

mutta yleisesti ottaen on sopeutettava urkujen voimakkuus kokoonpanon mukaan. Tuttuun tapaan myös Mattheson toteaa, että yksittäisen solistin säestämiseen tarvitaan vain yksi hiljainen *Gedackt*-äänikerta (ibid., 467 seur., 471).

Der vollkommene Capellmeisterissa Mattheson sivuuttaa lähes täysin kenraalibassonsoiton, josta hän useissa muissa teoksissaan kirjoittaa tyhjentävästi.⁴⁵ Hän toteaa ainoastaan, että jokaisen klaveristin on hallittava kenraalibasso täydellisesti (Mattheson 1739, 472). Sitäkin seikkaperäisemmin Mattheson käsittelee liturgista improvisointia sekä koraalisoittoa. Viimeksimainitussa hän tosin tukeutuu lähinnä Strahlsundin urkurin Christoph Raupachin (1686–1744) ohjeisiin (ibid., 474 seur.).

Teoksessaan *Das Neu-eröffnete Orchestre* (1713) Mattheson kommentoi vanhakantaisia ja erityisesti kenraalibassoa taitamattomia urkureita varsin ironisin sanankääntein:

Jos nyt urkujensoitto vaatii oman metodinsa, kuten eräät mielestään suuretkin urkurit kerskailevat, [...] niin kyllä myös cembalo vaatii aivan oman soittotekniikkansa. Koskaan ei kai ole kuultu ammattitaitoisen cembalistin ja näin ollen kelpo muusikon niin pahoin hutiloivan uruilla, kuin monenkin kunniakkaan, hartaan ja pahansuovan urkurin cembalon ääressä. Rakkaat urut eivät vielä koskaan ole tehneet kenestäkään muusikkoa, mutta musiikki sen sijaan monenkin urkurin. Kun näiden kateellisten henkilöiden pitäisi vaikkapa säestää jotakin aariaa, ja joku asiantunteva henkilö sattuu olemaan paikalla, menee heiltä melkein sissu kaulaan, elleivät he, jo ennen kuin edes soittamaan päästään, poistu paikalta ja kiiruhda temppelilleen.⁴⁶ (Mattheson 1713, 261 seur.)

45 *Exemplarische Organisten-Probe* (1719); *Grosse Generalbaß-Schule* (1731); *Kleine Generalbaß-Schule* (1735).

46 *Erfordert nun aber ein Orgel-Werck zu tractieren eine eigen Methode, womit sich etliche Fantastische organoedi sich breit machen [...] so erfordert gleichwohl auch im Gegentheile ein Clavicymbel zu spielen eine ganz absonderliche Manier / und hat man wohl nie einen perfecten Clavicymbelisten und dabey habilen Musicum so sehr auff der Orgel stümpfern gehöret / als wohl manchen ehrbaren / andächtigen und scheelsüchtigen Organisten auff der Clavire. Die lie-*

Ilmeisesti Matthesonia ärsyttää joidenkin urkureiden pyrkimys tehdä uruista ja urkujensoitosta jonkinlaista salatiedettä, jonka taakse he voivat piilottaa maallikoilta musiikillisen osaamattomuutensa. 26 vuotta myöhemmin Matthesonin perinpohjainen kuvaus urkureilta vaadittavasta ammattitaidosta on sen sijaan huomattavan kunnioittava. Valmiiden urkukappaleiden soittamisesta Mattheson ei kuitenkaan edelleenkään sano sanaakaan – paraskaan nuotinlukutaito ei vedä vertoja sille ammattitaidolle, joita jumalanpalvelusmusiikin improvisointi vaatii urkurilta:

Preludien improvisoiminen älykkäästi ja moitteettomasti tarkoittaa paljon enemmän, kuin se, että osaa suoralta kädeltä soittaa virheettömästi kaiken, mitä eteen pannaan. Koska preludiointia perustellusti voidaan kutsua käytännöllisen musiikin korkeimmaksi huipuksi, on helppo päätellä, että siihen vaaditaan taitavaa miestä.⁴⁷ (Mattheson 1739, 478.)⁴⁸

Epilogi

Kirkkomuusikkona työskentelevän urkurin nykyinen toimenkuva ei sisällöllisesti juurikaan eroa tässä artikkelissa kuvatusta 1600- ja 1700-luvun todellisuudesta. Varsinaiset orkesterikokoonpanot ovat taloudellisista syistä seurakunnissa harvinaisia, mutta yksittäisten instrumentalistien ja laulajien sekä erilaisten yhtyeiden säestäminen kuuluu lähes jokaisen urkurin arkirutiineihin. Lisäksi urkuri vastaa liturgisen musiikin edellyttämistä seurakuntaveisuun säestystehtävistä,

be Orgel hat noch keinen Musicum gemacht / allein die Music schon manchen Organisten. Wenn die guten neidischen Leute etwa eine Aria accompagniren sollen / und einer gegenwärtig ist / der das Handwerck versteht / so will ihnen das Herz fast in die Hosen sincken / oder sie laufen auch / ehe es so weit kommt / lieber gar zum Tempel hinaus.

47 *Kurz, weil sinnreich und ohne Anstoß zu Präludiren vielmehr heißt, als treffen, und alles, was einem vorgeleget wird, wegzuspielen, ja, weil es mit Fug der höchste praktische Gipffel in der Music genannt werden mag, so ist leicht zu erachten, daß es einen tüchtigen Mann erfordert.*

48 *Kurz, weil sinnreich und ohne Anstoß zu Präludiren vielmehr heißt, als treffen, und alles, was einem vorgeleget wird, wegzuspielen, ja, weil es mit Fug der höchste praktische Gipffel in der Music genannt werden mag, so ist leicht zu erachten, daß es einen tüchtigen Mann erfordert.*

joihin improvisointi tärkeänä osana kuuluu, sekä kirkollisten toimitusten musiikista, josta suuren osan muodostavat orkesterimusiikin transkriptiot. Urut ja urkuri toimivat siis nykyäänkin kirkkomusiikissa varsin monitahoisesti sekä yhden hengen orkesterina että heterogeenisten soitin- ja laulukokoonpanojen soinnillisena selkärankana. Valitettavan ajankohtainen on kuitenkin myös kirkkomusiikin ja urkutaiteen arvostuksesta huolissaan olevan Werckmeisterin näkemys:

On helppo päätellä, miksi kirkkomusiikki ja erityisesti urkurintoimi saa nykyään osakseen niin paljon halveksuntaa. Jos edes toisinaan soitettaisiin parempaa harmoniaa, niin voisivat miehetkin paremmin virkistyä ja näin intoutua Jumalan kunniaa ylistämään⁴⁹ (Werckmeister 1698, 3).

Myös Werckmeisterin ajatukset kirkkomusiikin puutteiden syistä ovat ajankohtaiset, ja velvoittavat tarkastelemaan kriittisesti nykyäikaisen urkurikoulutuksen rakenteita:

Ne, jotka soittavat pelkästään tabulatuurista [ts. nuoteista], eivät soittaessaan totu tiedostamaan, miten sävelet soivat toisiinsa nähden. Sitä vastoin se, joka joutuu etsimään bassoäänelle oikean harmonian, oppii helpommin, mitkä sävelet sointuvat yhteen [...]. Toisinaan tabulaturistit soittavat myös kovin epärytmisesti, koska he ovat oppineet kappaleen sillä tavalla. Kun sen sijaan soitetaan yhdessä muiden kanssa, jokainen ohjaa toinen toistaan pitämään tahdin tasaisena ja oikeanlaisena⁵⁰ (Werckmeister 1698, 43).

49 *Nun ist leichte zu schließen / warum heutiges Tages die Kirchen-Music / sonderlich das Organisten-Wesen so verächtlich gehalten wird: würde zuweilen eine bessere Harmonie gemacht / so könnten die Gemüther auch besser bewogen / und zu Beförderung des Lobes Gottes angereizet werden.*

50 *Die aber hingegen bloß an der Tabulatur hangen / machen bißweilen eine Gewohnheit daraus / wenn sie ihre Griffe machen / so nehmen sie nicht in das Gedächtnis / wie ein Clavis gegen den andern klinget / wer aber zu dem Fundament-Clave die Harmonie suchen muß / der lernet noch eher wie ein Sonus gegen den andern klinget[...]. Unter weilen machen auch die Tabulaturisten den Tact sehr ungleich / weil sie sich es also angewehnet haben / wo aber etliche mit einander musiciren / da treibet immer einer den andern / damit die Mensur aequal und richtig bleibe.*

Kapea-alaisesti solistiseen urkujensoittotaitoon keskittyvä koulutus ei siis tarjoa riittävän vankkaa perustaa monipuoliselle urkurin pätevyydelle ja sellaiselle muusikkoudelle, jota kirkkomusiikin kunnollinen toteutus Werckmeisterin ja hänen aikalaistensa mukaan edellyttää. Werckmeisterin kriittisen ja velvoittavan sanoman voi kuitenkin ajatella sisältävän myös pedagogisesti rakentavan ja kannustavan viestin: urkurin ei tarvitse eristäytyä ylhäiseen yksinäisyyteen urkuineen. Soitinten soitinta – niin kuin Praetorius urkuja kutsuu – ei ole luotu ensisijaisesti yksinään soitettavaksi, vaan tämä kunnianimi velvoittaa asettamaan urkujen monipuoliset voimavarat kaiken musiikin ja muusisoinnin palvelukseen.

Lähteet

Adlung, Johann Jacob 1768. *Musica mechanica organoedi*. Opus posth., toim. Albrecht, Johann Lorenz. Berlin: F. W. Birnstiel. [http://imslp.org/wiki/Musica_mechanica_organoedi_\(Adlung,_Jakob\)](http://imslp.org/wiki/Musica_mechanica_organoedi_(Adlung,_Jakob)) [Luettu 20.8.2014].

Apajalahti, Hannu 1995: *Sävellys ja musiikinteoria* 2/95. <http://www2.siba.fi/Yksikot/Sate/SMT/SMT952/Apajalahti.html> [Luettu 03.02.2014].

Bach, Carl Philipp Emanuel 1759 [1753]: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Erster Theil, Berlin: G. L. Winter. http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/53/IMSLP305666-PMLP122122-Bach_CPE_-_Versuch_über_die_wahre_Art_des_Clavier_zu_spielen_-1759__1762-.pdf [Luettu 31.3.2017].

Bach, Carl Philipp Emanuel 1762: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Zweyter Theil. Berlin: G. L. Winter. [http://imslp.org/wiki/Versuch_%C3%BCber_die_wahre_Art_des_Clavier_zu_spielen,_H.868,_870_\(Bach,_Carl_Philipp_Emanuel\)](http://imslp.org/wiki/Versuch_%C3%BCber_die_wahre_Art_des_Clavier_zu_spielen,_H.868,_870_(Bach,_Carl_Philipp_Emanuel)) [Luettu 15.3.2013].

— 1972 [1774]. Kirje J.N. Forkelille teoksessa *Bach-Dokumente III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*. Toim. Hans-Joachim Schulze. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Banchieri, Adriano 1609. *Conclusioni nell suono dell'Organo*. Bologna: Giovanni Rossi. [http://imslp.org/wiki/Conclusioni_nel_suono_dell'E2%80%99organo,_Op.20_\(Banchieri,_Adriano\)](http://imslp.org/wiki/Conclusioni_nel_suono_dell'E2%80%99organo,_Op.20_(Banchieri,_Adriano)) [Luettu 12.3.2013].

Daube, Johann Friedrich 1756. *Generalbaß in Drey Accorden*. Leipzig: J. B. André. http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/29/IMSLP82300-PMLP167608-Daube_-_Generalbass.pdf [Luettu 20.3.2013].

Diruta, Girolamo 1983 [1593/1609]. *Il transilvano*. Näköispainos. Buren: Frits Knuf.

Gasparini, Francesco 1708. *L'armonico pratico al cimbalo*. 4. painos 1722. Bologna: Silvani. [http://imslp.org/wiki/L%27Armonico_Pratico_al_Cimbalo_\(Gasparini,_Francesco\)](http://imslp.org/wiki/L%27Armonico_Pratico_al_Cimbalo_(Gasparini,_Francesco)) [Luettu 20.11.2013].

Griesinger, Georg August 1810. *Biografischen Notizen von Joseph Haydn*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. https://books.google.fi/books/about/Biographische_Notizen_%C3%BCber_Joseph_Haydn.html?id=sGhDAAAACAAJ&redir_esc=y [Luettu 20.2.2015].

Lowinsky, Edward 1960. Early Scores in Manuscript. *Journal of the American Musicological Society* 13 no. 1/3. 126–173. <http://www.jstor.org/stable/830252> [Luettu 2.3.2013].

Malmgren, Markus 2015: *Nuotin vierestä soittamisen taito – näkökulmia kenraalibasson olemukseen*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Mattheson, Johann 1713. *Das Neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg: Benjamin Schiller. [http://imslp.org/wiki/Das_neu-er%C3%B6ffnete_Orchestre_\(Mattheson,_Johann\)](http://imslp.org/wiki/Das_neu-er%C3%B6ffnete_Orchestre_(Mattheson,_Johann)) [Luettu 12.9.2013].

— 1719. *Exemplarische Organisten-Probe*. Hamburg: Autor. [http://imslp.org/wiki/Exemplarische_Organisten-Probe_\(Mattheson,_Johann\)](http://imslp.org/wiki/Exemplarische_Organisten-Probe_(Mattheson,_Johann)) [Luettu 11.8.2013].

— 1739. *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold. [http://imslp.org/wiki/Der_vollkommene_Capellmeister_\(Mattheson,_Johann\)](http://imslp.org/wiki/Der_vollkommene_Capellmeister_(Mattheson,_Johann)) [Luettu 20.12.2012].

Mizler, Lorenz 1739. *Musikalische Bibliothek*. Band I, Vierter Theil. Leipzig: Autor <https://archive.org/details/MusikalischeBibliothek1.band1736-38> [Luettu 20.11.2014].

Praetorius, Michael 1619a. "Ordinanz" julkaisussa *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica*. Wolfenbüttel: Elias Holwein. http://imslp.nl/imglnks/usimg/e/ec/IMSLP85612-PMLP175008-poly_panegyric_BC.pdf [Luettu 5.5.2013].

— 1619b. *Syntagma musicum II. De organographia + Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia*. Wolfenbüttel: Elias Holwein. [http://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_\(Praetorius,_Michael\)](http://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_(Praetorius,_Michael)) [Luettu 23.3.2015].

— 1619c. *Syntagma musicum III*. Wolfenbüttel: Elias Holwein. [http://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_\(Praetorius,_Michael\)](http://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_(Praetorius,_Michael)) [Luettu 23.3.2015].

— 1986 [1619]. *Syntagma musicum II, De organographia, Parts I and II*. Englanniksi kääntänyt David Z. Crookes. Oxford: Clarendon Press.

Rochlitz, Friedrich 1832. *Für Freunde der Tonkunst*. Bd. 4. Leipzig: Gustav Schilling. http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10599335_00325.html [Luettu 19.4.2013].

Rossetti, Biagio 1981 [1529]. *Libellus de rudimentis musices: De choro et organo compendium*. Toim. Albert Seay. Critical Texts, no. 12. Colorado Springs: Colorado College Music Press. http://www.chm1.indiana.edu/tml/16th/ROSLIB2_TEXT.html [Luettu 8.6.2013].

Schlick, Arnolt 1869 [1511]. *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*. Julkaisussa *5tes und 6tes Monatsheft für Musikgeschichte*. Gesellschaft für Musikforschung, I. Jahrgang, 1869. Leipzig: Breitkopf und Härtel. https://play.google.com/store/books/details/Arnolt_Schlick_Arnolt_Schlick_s_Spiegel_der_Orgelm?id=JgJVAAAACAAJ [Luettu 14.3.2015].

Schütz, Heinrich 1955 [1648]. *Esipuhe kokoelmaan Geistliche Chormusik/mit 5. 6. und 7. Stimmen/beides Vocaliter und Instrumentaliter zugebrauchen*. Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 5. Toim. Wilhelm Kamlah. Kassel: Bärenreiter-Verlag. [http://imslp.org/wiki/Geistliche_Chor-Music,_Op.11_\(Sch%C3%BCtz,_Heinrich\)](http://imslp.org/wiki/Geistliche_Chor-Music,_Op.11_(Sch%C3%BCtz,_Heinrich)) [Luettu 12.4.2013].

Staden, Johann 1877 [1626]. "Kurzer und einfaltiger Bericht für diejenigen, so im Basso ad Organum unerfahren [...]." *Esipuhe kokoelmaan Kirchenmusic, Ander Theil, Geistlicher Gesäng und Psalmen*. Uusintapainos julkaisussa *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1877/7-8. https://ia902308.us.archive.org/17/items/bub_gb_DGMPAAAAYAAJ/bub_gb_DGMPAAAAYAAJ.pdf [Luettu 27.10.2013].

Werckmeister, Andreas 1698a [1681]. *Orgel-Probe*. 2. painos. Quedlinburg: Theodor Philipp Calvisi. [http://imslp.org/wiki/Orgel-Probe_\(Werckmeister,_Andreas\)](http://imslp.org/wiki/Orgel-Probe_(Werckmeister,_Andreas)) [15.11.2013].

— 1698b. Die Nothwendigsten Anmerckungen und Regeln *wie der Bassus Continuuus oder General-Bass wol könne tractiret werden*. Aschersleben: G. E. Struntze. [http://imslp.org/wiki/Die_nothwendigsten_Anmerckungen_und_Regeln_des_General-Bass_\(Werckmeister,_Andreas\)](http://imslp.org/wiki/Die_nothwendigsten_Anmerckungen_und_Regeln_des_General-Bass_(Werckmeister,_Andreas)) [Luettu 16.11.2013].

Sivujen 251–270 aineisto ei ole saatavilla digitaalisesti.

The material on pages 251–270 is not available online.

Urkujen viritysjärjestelmät ja virityskorkeudet suomalaisissa uruissa

TIMO KIISKINEN

Johdanto

Artikkelini käsittelee suomalaisten urkujen virittämistä ja virittämisestä käytyä keskustelua 1970-luvulta nykypäivään. Historiallisten viritysjärjestelmien käyttö ja poikkeavat virityskorkeudet ovat yleistyneet uruissa tuona ajanjaksona. Ajanjakso on sama kuin Olli Porthanin aktiivinen ura urkurina – ja hän onkin ollut mukana useissa viritysjärjestelmiin liittyneissä keskusteluissa ja projekteissa.

Kiinnostuin viritysjärjestelmistä vuonna 1979 luettuani Pentti Pellon artikkelin Kosketinsoitinten viritysjärjestelmistä *Organum*-lehdestä (Peltö 1979, 7–13). Lahden Joutjärven seurakunnan kanttori Elias Asikainen antoi minun tehdä kokeiluja kirkon saksalaisten urkujen kie-liäänikerroilla. Puhtaat, huojuvat ja erikoiset soinnit kiehtoivat häntä-kin niin paljon, että myöhemmin 1980-luvulla urut viritettiin kokonaan ehdottamani suunnitelman mukaan hyvävireisiksi. Tätä viritystä eikä urkujakaan ei enää pääse tutkimaan: Nykyisin Joutjärven kirkossa on vuonna 2014 valmistuneet Sotkamon Urkurakentajien tasavireiset urut.

Pohdin tässä artikkelissa erityisesti tasavireisestä viritysjärjestelmästä ja tavallisesta urkujen a' 440 Hz virityskorkeudesta poikkeavien ratkaisujen hyötyjä ja ongelmia. Aloitan kertomalla virittämisen perusteista. Kehotan niitä lukijoita, joille viritysjärjestelmät ovat vieras aihe, tutustumaan esimerkiksi johonkin tämän artikkelin kirjallisuusluettelon teokseen.

Osaäänekset

Länsimainen musiikki ja siinä käytettävät kosketinsoittimet perustuvat 12 puolissävelaskeleesta muodostuvalle oktaaville. Näiden sävelten puhtaus ja virittäminen perustuu puolestaan osaäänessarjan intervaleihin. Osaääneksiä on kaikkien akustisten soittimien sävelissä, ja soittimen sointi muodostuu sen tuottamien osaäänesten määrästä ja voimasta. Esimerkiksi värähtelevä viulun kieli soi perusäänen lisäksi yläoktaavia, sen yläpuolella olevaa kvinttiä ja muita pienempiä intervaleja. Viulisti voi soittaa näitä säveliä ns. huiluaäninä laittamalla sormen esimerkiksi kielen keskikohtaan painamatta sitä kiinni talleen, jolloin syntyy oktaavi, tai $1/3$ päähän tallasta, jolloin syntyy duodesimi eli oktaavin yläpuolella oleva kvintti. Nämä intervallit ovat vapaaseen kieleen verrattuna täysin puhtaita. Puhdas oktaavi on suhdelukuna ilmaistuna 2:1. Kvintti on 3:2, kvartti 4:3, suuri terssi 5:4 ja pieni terssi 6:5. (Vesalainen 2012, 11)

Mitä intervallin epäpuhtaus tarkoittaa

Kuulohavaintona puhdasta intervallia voi kuvata esimerkiksi sanalla huojumaton. Tämä on tuttua kaikille urkujen kieliäänikertoja virittäneille: puhdas priimi tai puhdas oktaavi ei huoju vaan intervalli sulautuu yhdeksi säveleksi. Yksiviivaisen $a' 440$ Hz alapuolella puhtaan oktaavin päässä oleva sävel on tarkalleen $a 220$ Hz, eli sävelten suhde on tasan 2:1. Jos alempi a onkin vaikkapa 221 Hz, intervalli kuulostaa huojuvalta. Huojuminen on kuultavissa muissakin yksinkertaisten lukusuhteiden intervaleissa kuten kvintissä tai terssissä, mikäli ne eivät ole täysin puhtaita. Yksinkertaisimman lukusuhteensa takia oktaavin epäpuhtaus on kuitenkin helpoimmin kuultavissa. Sen vuoksi se viritetään kaikissa perinteisissä viritysjärjestelmissä aina puhtaaksi. Myös kaikki priimit (1:1) viritetään puhtaiksi, jollei urkujen ääneen tietoisesti haluta esim. *voce umana* tai *voix celeste* -äänikertojen kaltaista huojuntaefektiä. Jos kvinttiä, kvarttia tai terssiä viritetään vähitellen epäpuhtaaksi, äänessä voi aistia nopeutuvaa huojuntaa, jota huojunnan lisääntyessä voi kuvata esim. särinä tai epäpuhtautena. Lopuksi voi

kuulla, kuinka intervalli on muuttunut selkeästi liian korkeaksi tai matalaksi. (Vesalainen 2012, 9)

Epäpuhtauden jakamista eri intervallien kesken kutsutaan koske-
tinsoitinten virittämisesä temperoinniksi eli tasoitukseksi (Vesalainen
2012, 17). Oktaavin 12 säveltä voitaisiin nimittäin virittää täysin puh-
taaksi vain muutamaa sointua varten. Jos näin meneteltäisiin, ei eri
sävellajeja olisi käytettävissä ja monet tarvittavat intervallit olisivat
liian epäpuhtaita. Tämän vuoksi epäpuhtaus pyritään jakamaan eri
intervallien kesken niin, että soittimen viritys tukee mahdollisimman
hyvin esitettävää musiikkia.

Senttijärjestelmä

Viritysjärjestelmien matematiikka suhdelukuineen ja logaritmeineen
on asiaan perehtymättömille vaikeaa ymmärtää. Virityksien vertai-
lemisen helpottamiseksi on keksitty senttijärjestelmä, jossa oktaavi
jaetaan 1200 senttiin. Idea on sama kuin Celsiuksen lämpömittaris-
sa, jossa veden jäätyminen ja kiehumisen välinen intervalli on jaettu
100 asteeseen (Padgham 1986, 24). Koska tasavireisyydessä kaikki
puoliasteet ovat suhteellisesti saman suuruisia, niille annetaan arvo
100. Pieni sekunti on siis 100, suuri sekunti 200, pieni terssi 300 jne.
Tasavireisiä intervaleja voidaan nyt helposti verrata osaanneksiin pe-
rustuviin puhtaisiin, huojumattomiin intervaleihin, joiden suhdeluvut
on muunnettu senttijärjestelmän luvuiksi. Esimerkiksi tasavireinen
kvintti on sentteinä 700, puhdas kvintti on noin 702. Tasavireinen
suuri terssi on 400 senttiä, puhdas suuri terssi on noin 386 senttiä.
Luvuista huomaa, että tasavireinen kvintti on varsin puhdas, mutta
suuri terssi on puhdasta suurta terssiä huomattavasti korkeampi. Siksi
sen soinnissa voi kuulla nopean huojuun.

Viritysjärjestelmien luokat

Erilaiset viritysjärjestelmät voidaan jakaa esimerkiksi neljään luok-
kaan. Vanhin viritysjärjestelmä on *kvinttiviritys eli pythagoralainen
järjestelmä*, jossa puhtaita kvinttejä virittämällä tuotetaan oktaavin

sävelet. Tämä järjestelmä on toimiva yksiäänisessä musiikissa ja keskiaikaisessa moniäänisyydessä, mutta se ei sovellu sellaisenaan myöhempään musiikkiin terävien terssiensä ja pythagoraan komman takia (Vesalainen 2012, 14). Erilaiset *keskisävelviritykset* yleistyivät 1400-luvulta alkaen. Niissä kvintit viritetään 4–6 senttiä suppeiksi ja samalla saadaan 8 puhdasta tai lähes puhdasta terssiä. Kvinttien melko voimakkaasta huojunnasta huolimatta kolmisoinnut soivat vähämerkisissä sävellajeissa puhtaiden terssien ansiosta levollisesti, mutta oktaavin kaikkia kahtatoista sävellajia ei voi käyttää. Yksi kvinteistä (tai oikeastaan vähennetty seksti Gis–Es) on musiikillisesti käyttökelvoton. *Hyvävireiset viritysjärjestelmät* yleistyivät 1600-luvulta alkaen. Niissä kvinttiympyrä sulkeutuu tasavireisen virityksen tavoin, mutta tyypillisesti osa kvinteistä jätetään puhtaiksi ja osaa temperoidaan viritysjärjestelmästä riippuen 1–6 senttiä suppeiksi. Kaikkia koskettimiston sointuja voi ainakin tilapäisesti käyttää, mutta eri sävellajeilla on erilaiset soinnit, joita kuvataan usein pehmeämmiksi tai terävämmiksi. *Tasavireinen viritysjärjestelmä* on matemaattinen ratkaisu 12 sävelen virittämiseksi, ja siitä on 1700-luvulta alkaen vähitellen kehittynyt yleisin viritysjärjestelmä. Kaikki kvintit viritetään saman verran (n. 2 senttiä) suppeiksi siten, että 12 sävelen jälkeen päästään samaan puhtaaseen priimiin tai oktaaviin kuin mistä aloitettiin. Oktaavin muodostavista puolisävelaskeleista tulee suhteellisesti saman suuruisia. Epäpuhtaus on siis jaettu tasan kaikille intervalleille, mikä tekee sävellajeista samansointisia. Cis-duurin sävelten suhteet ovat siis samat kuin C-duurissa, ne soivat vain puoli sävelaskelta korkeampaa. Tasavireinen viritys mahdollistaa länsimaisen musiikin mahdollisimman universaalin esittämisen. Kääntöpuolena on musiikin harmonioiden latistuminen ja usein huonompi sointi muihin viritysjärjestelmiin verrattuna (Duffin 2007, 16–18).

Urkujen virittämisen erityispiirteet

Eräänlaisen viritysjärjestelmien raamatun kirjoitti James Murray Barbour vuonna 1951. *Tuning and temperament* kertoo perusteellisesti virittämisen historiasta, sen matemaattisista perusteista se-

kä esittelee kymmenittäin erilaisia historiallisia viritysjärjestelmiä. Tasavireisyydestä poikkeavat viritysjärjestelmät olivat tuolloin kuitenkin vain historiallista teoriaa. Barbour itse kertoi myöhemmin, ettei hän ollut kirjoittaessaan kirjaansa koskaan kuullut muita kuin tasavireisiä kosketinsoittimia (Duffin 2007, 17). Suomessa cembalistit kiinnostuivat historiallisista viritysjärjestelmistä 1970-luvulla (Mustonen 1971). Cembalo onkin urkuihin verrattuna mutkattomampi soitin virittämisen kannalta. Cembaloon voi virittää halutun viritysjärjestelmän aina ennen musiikin esittämistä. Urkujen virittäminen ei pientä positiivia tai yhtä kieliaänikertaa lukuun ottamatta ole näin yksinkertaista. Suurten kirkkourkujen virittämiseen voidaan tarvita jopa kuukausi aikaa, joten viritys on yleensä pitkään pysyvä ratkaisu. (Duffin 2007, 149).

Urkujen soinnilliset ominaisuudet ja käyttötarkoitukset ovat asioita, joita pitäisi miettiä huolellisesti ennen viritysjärjestelmän valintaa. Urkujen erityispiirteistä puhutaan vain harvoin viritysjärjestelmiä käsittelevissä kirjoituksissa. Huojunnat ja epäpuhtaudet ovat kuitenkin huomattavasti selkeämmin kuultavissa urkujen tasaisessa soinnissa kuin esimerkiksi cembalossa tai klavikordissa, joissa ääni vaimenee pian koskettimen painamisen jälkeen. Urkujen kuoroäänikertojen takia kvinttien puhtaudella on suurempi merkitys uruissa kuin muissa kosketinsoittimissa (Kiiskinen 1998, 65). Jos urkuihin harkitaan tasavireisestä poikkeavaa viritysjärjestelmää, kannattaa miettiä huolellisesti, mihin urkuja on pääasiallisesti tarkoitus käyttää. Konserttikappaleiden esittäminen, säestäminen, yhteismusisointi tai jonkin historiallisen tyylin jäljittely asettavat kaikki omia vaatimuksiaan viritysjärjestelmän valinnalle.

Suomalaisten urkujen viritysjärjestelmät ja virityskorkeudet

Kaikki nykyiset suomalaiset urkujenrakentajat ovat kokeilleet tai käyttäneet tasavireisestä viritysjärjestelmästä poikkeavia järjestelmiä uruissaan. Kangasalan urkutehdas ja myöhemmin Kangasalan urkurakentamo käyttivät erilaisia viritysjärjestelmiä jo 1980-luvulla. Hyvävireiset ja keskisäveliset viritysjärjestelmät ovat liittyneet yleensä

urkuihin, jotka on rakennettu jonkin historiallisen esikuvan tai periaatteen mukaan. Suomalaisiin urkuihin on tehty oikeastaan kaikenlaisia viritysjärjestelmiä aavistuksen tasavireistä virityksestä poikkeavista järjestelmistä $\frac{1}{4}$ -komman keskisävelviritykseen asti, mutta yleisin viritys on kuitenkin koko ajan ollut tasavireinen järjestelmä. Itse olen ollut mukana Martti Porthanin urkurakentamon ja Sibelius-Akatemian urkujen viritysjärjestelmien suunnittelussa.

Normaalista a' 440 Hz virityskorkeudesta on myös poikettu, mutta se on harvinaisempaa. Historiallisesti virityskorkeudet alkoivat vakiintua 1800-luvulla, mutta ennen sitä ne vaihtelivat runsaastikin. Michael Praetorius esitteli 1600-luvulla käsitteet Cammerton ja Chorton, joista Chorton-viritys oli kokoaskelen korkeampi kuin Cammerton (Haynes 2002, 76). Jos Chorton-uruilla säestettiin matalammassa vireessä soitettavaa orkesteria, urkuri transponoi stemmansa kokoaskelella alaspäin. Nykyään nämä viritykset ovat vakiintuneet tasoille a' 415 Hz ja a' 465 Hz, jotka ovat noin puoliaskelen päässä nykyisestä a' 440 Hz tasosta.

Nykyvireestä poikkeamista voidaan mielestäni perustella kahdesta syystä. Ensinnäkin soivalla korkeudella on vaikutusta musiikin soinnin intensiteettiin. Kuulijan kokemus asiasta kuitenkin vaihtelee. Jotkut eivät havaitse mitään eroa, jotkut pitävät erilaisuudesta ja joitakin se saattaa hämmentää. Viime mainittuja ovat erityisesti sellaiset, joilla on absoluuttinen sävelmuisti. Toinen syy nykyvireestä poikkeavaan virityskorkeuteen voi olla urkujen käyttäminen yhdessä periodisoittimien kanssa. Barokkiyhtyeet käyttävät usein a' 415 Hz virityskorkeutta. Jos uruilla soitetaan näiden kanssa, on huomattavasti helpompaa soittaa samasta sävellajista tai transponoida kokoaskel alaspäin a' 465 Hz korkeudesta kuin puoliaskel a' 440 Hz korkeudesta. Jos uruissa on käytetty jotakin historiallista viritysjärjestelmää, puoliaskeltransponoinnista aiheutuvat monietumerkkiset sävellajit ovat lisäksi yleensä terävimmin ja huonoimmin soivia sävellajeja.

Keskisävelviritys suomalaisissa uruissa

Tietävästi ensimmäiset uuden ajan keskisävelvireiset urut Suomeen rakensi Kangasalan urkurakentamo vuonna 1993. Näissä Lahden

Mukkulan kirkkoon rakennetuissa modernilla julkisivulla ja soitto-pöydällä varustetuissa renessanssiuruissa on puhtaat suuret terssit tuottava $\frac{1}{4}$ -komman keskisävelviritys. Soitin herätti sekä ihailua että hämmennystä. Suurin käytännön kysymys oli, miten soittimella pysyy soittamaan tavalliset jumalanpalvelukset, koska käyttökelpoisten sävellajien määrä on sangen rajattu. Mukkulaan teetettiinkin erikois-koraalikirjat, joissa virret ovat keskisävelviritykseen soveltuvissa sävellajeissa.

Vuonna 1994 valmistuneisiin Martti Porthanin urkurakentamon Janakkalan kirkon urkuihin suunniteltiin kaksi viritysjärjestelmää. Ehdotin ideaa kuunneltuani Harald Vogelin Stanfordin yliopiston vuonna 1984 valmistuneilla Fisk-uruilla äänittämän levytyksen ”D.Buxtehude und seine Zeit” (Vogel 1985). Fisk-urkujen äänikertoihin on rakennettu 17 pilliä oktaavia kohden. Pilleistä viisi voidaan vaihtaa mekaanisella vivulla niin, että uruissa on joko $\frac{1}{5}$ -komman keskisävelviritys tai hyvävireinen viritys. Janakkalan uruissa on köyhän miehen ratkaisu samalla idealla: Urkuihin rakennettiin vaihtopillit niin, että vaihtamalla yhden äänikerran jokaisesta oktaavista kolme pilliä saadaan urkuihin joko muunneltu $\frac{1}{5}$ -komman keskisävelviritys tai hyvävireinen viritys. Toimenpide vaatii tietenkin urkuhuoltajan tekemän vaihto-operaation. Sellainen on tehty urkujen historian aikana useasti esimerkiksi erilaisia viritysjärjestelmiä vaatineiden levytysten tai konserttitapahtumien takia.

Keskisävelviritys puhtailla suurilla tersseillä on myös mm. Sibelius-Akatemian Organo-salin noin vuonna 1740 rakennetuissa italialaisissa uruissa ja Helsingin tuomiokirkon kryptan Martti Porthanin urkurakentamon uruissa. Helsingin Paavalinkirkon kuoriuruissa on muunneltu $\frac{1}{5}$ -komman keskisävelviritys.

Kaikilla keskisävelvirityksillä on omat selkeät hyötynsä ja haittansa. Puhtaat terssit tuottavalla $\frac{1}{4}$ -komman virityksellä kvintit ovat uruilla melko voimakkaasti huojuvia, mutta täysin puhtaat suuret terssit saavat duurisoinnut kuulostamaan erittäin hyviltä. Myös puolisävelaskelkromatiikka eri kokoisin intervalein on mielenkiintoisimman kuuloista tällä virityksellä. Huojuvien kvinttien lisäksi haittana on laaja susikvintti (Gis-Es, 737 senttiä), ja vain kahdeksan käyttökelpoista suurta

terssiä, minkä vuoksi sävellajien määrä on varsin rajattu. Kvinttien huojunta pienenee $1/5$ -komman virityksellä ja joissakin sävellajeissa terssit huojuvat samalla nopeudella kuin kvintit. Tämä on uruilla musiikillisesti hyvä asia ja tekee virityksestä hyvän vaihtoehdon $1/4$ -komman viritykselle. Gottfried Silbermannin käyttämässä $1/6$ -komman virityksessä kvintit paranevat edelleen, mutta terssit alkavat huojua voimakkaammin. Ne ovat kuitenkin edelleen selvästi levollisempia kuin tasavireiset terssit (Padgham 1986, 61). Käyttökelpoisten sävellajien määrä on edelleen rajattu, mutta mm. lieventyneen susikvintin (Gis-Es, 721 senttiä) ansiosta esim. As-duuri soinnun nopea esiintyminen musiikissa ei ole enää niin epäpuhdas ilmiö kuin $1/4$ -komman keskisävelvirityksessä.

Hyvävireiset viritysjärjestelmät suomalaisissa uruissa

Suomalaisia urkuja on viritetty huomattavasti enemmän hyvävireisiksi kuin keskisävelvirityksiin. Tämä on ymmärrettävää, koska keskisävelviritys rajoittaa urkujen yleiskäyttöisyyttä enemmän kuin hyvävireiset viritysjärjestelmät. Hyvävireisyyttä voi kuvata välimaastoksi keskisävelviritysten ja tasavireisyyden välillä. Yhteistä hyvävireisille järjestelmille on, että kvinttiympyrä sulkeutuu. Kaikki soinnut ovat käytettävissä, mutta erityisesti terssien kokoeroista johtuen sävellajit soivat eri tavoin (Vesalainen 2012, 22). Hyvävireisten järjestelmien erilaisia versioita tunnetaan satoja ja niitä kehitetään edelleen. Voimakkaasti temperoiduksi hyvävireisyydeksi voidaan kutsua sellaisia versioita, joissa terssien kokoerot ovat suuria ja eri sävellajien luonteet ovat selkeästi erilaisia. Lievä hyvävireisyys tarkoittaa vain vähän tasavireisestä poikkeavaa viritystä. Tällaisella virityksellä kaikkia sävellajeja voi vapaasti käyttää, mutta tavallisimmat soinnut (esim. C-duuri) soivat hieman pehmeämmin kuin harvemmin käytetyt (esim. Cis-duuri).

Kuuluisin hyvävireinen järjestelmä on *Wohltemperiert* -termin keksineen Andreas Werckmeisterin järjestelmä. Werckmeister pyrki vuonna 1691 julkaistussa järjestelmässään osoittamaan, kuinka keskisävelvirityksen puutteet voidaan välttää, eikä hankalasti soitettavia

jaetuilla koskettimilla varustettuja urkuja tarvitse rakentaa (Pollard 1985, 270). Werkmeister III -järjestelmäksi kutsuttu viritys on matemaattisesti yksinkertainen ja helppo virittää, koska siinä on kahdeksan puhdasta kvinttiä. Kuuluisuudestaan huolimatta Werkmeister III ja sitä muistuttava lähes yhtä tunnettu Kirnberger III -järjestelmä eivät voimakkaasti huojuvien temperoitujen kvinttien ja useiden terävästi soivien terssien takia ole välttämättä paras valinta urkujen viritysjärjestelmäksi (Kiiskinen 1998, 67). Erityisesti 1980–1990-luvuilla näitä järjestelmiä kuitenkin käytettiin usein, mikäli urut viritettiin hyvävireisiksi. Sibelius-Akatemian urkusalin vuonna 1994 rakennettuihin Verschueren-urkuihin tehtiin Werckmeister III -järjestelmä, mutta edellä mainittujen soinnillisten puutteiden takia siitä luovuttiin 2000-luvun alussa urkujen täysvirityksen yhteydessä.

Kymmeniä vuosia on käyty myös keskustelua siitä, millaista viritystä Johann Sebastian Bach käytti. Erilaiset hypoteesit ovat innostaneet kokeiluihin, joihin olen itsekkin osallistunut. Tiedetään, että Bach ei ollut tyytyväinen Gottfried Silbermannin urkujen viritysjärjestelmään. Bachin musiikki osoittaa, että hän tarvitsi kaikkia sävellajeja. Vuonna 1975 Herbert Kellner laati viritysjärjestelmän Bachin sinettisormuksen kuvion pohjalta (Schröter 2002, 33). Tämän kuvion kruunussa on 7 palloa ja 5 viivaa, jotka Kellner tulkitsi 7 puhtaaksi ja 5 temperoiduksi kvintiksi.

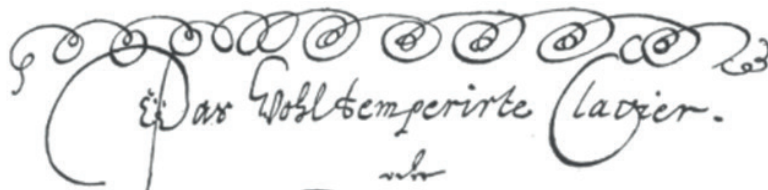


Kuva 1. J. S. Bachin sinettikuvio.

Kellnerin Bach-viritys on erittäin lähellä Kirnberger III -viritystä. Tein itse toisen tulkin: Mitäpä jos Bach tarkoittikin 7 temperoitua ja 5 puhdasta kvinttiä? Tällöin tasavireistä pehmeämmin soivien sävellajien määrä laajenisi, mikä olisi loogista Bachin urkumusiikissa. Tulkintani toteutettiin 1990-luvulla ainakin Simpeleen kirkon ja Sibelius-Akatemian Martti Porthanin rakentamon uruissa.

Englantilainen cembalonrakentaja John Barnes laati 1970-luvun lopussa hypoteettisen Bach-virityksen tutkimalla Das Wohltemperierte Clavierin molempien osien preludien yhtäikaa soivien terssien määrää ja kestoa. Hän pyrki löytämään virityksen, joka tukisi parhaiten teoksen sointia ja sävellajien karakteristiikkaa. Lopputuloksena hän julkaisi viritysjärjestelmän, joka on melkein samanlainen kuin italialaisen Francesco Vallottin noin vuonna 1730 esittelemä 6 temperoidulle ja 6 puhtaalle kvintille perustuva viritys. Barnesin viritysjärjestelmä toteutettiin vuonna 1980 Kangasalan urkutehtaan rakentamiin Karjaan kirkon urkuihin, mutta 1990-luvulla tehdyssä täysvirityksessä urut muunnettiin tasavireisiksi.

Vuonna 1998 valmistuneisiin Martti Porthanin urkurakentamon Kotkan kirkon urkuihin laadittiin viritysjärjestelmä hieman Barnesin tutkimuksen tapaan. Parhaimmat terssit pyrittiin sijoittamaan sävellajeihin, joihin J.S. Bach oli kirjoittanut eniten urkusävellyksiään. Tasavireistä paremmin soivien terssien alue pyrittiin samalla saamaan mahdollisimman laajaksi. Sävellajikarakteristiikka on edelleen kuultavissa, mutta uruilla on mahdollista soittaa jopa romantiikan ajan runsasetumerkkistä musiikkia (Kiiskinen 1998, 69). Hypoteesit Bachin viritysjärjestelmistä ovat jatkuneet 2000-luvulla. Niistä tunnetuin lieinee Bradley Lehmanin vuonna 2005 esittelemä viritys, joka on hänen mielestään kuvattu Bachin piirtämässä *Das Wohltemperierte Clavierin* kansilehden ornamentissa (Lehman 2005, 1).



Kuva 2. *Das Wohltemperierte Clavierin* kansilehden ornamentti.

Lehmanin viritysjärjestelmä pohjautuu 1/6 -komman kvinteille ja siinä on myös tasavireisiä kvinttejä Kotkan urkujen viritysjärjestelmän tapaan. Lehmanin virityksessä B-merkkiset sävellajit ovat pehmeämpiä kuin Kotkassa, mutta esimerkiksi A- ja E-duurisoinnut ovat huomattavasti terävämpiä.

Virityskorkeus, viritysjärjestelmät ja yhteissoitto

Urkujen käyttäminen yhdessä muiden soittimien ja laulajien kanssa on eräs urkujen tärkeimmistä tehtävistä. Yhteissoitossa tasavireinen viritys on käytännöllisin ratkaisu. Se soi aina yhtä hyvin – tai huonosti – soitettiinpa missä sävellajissa hyvänsä tai transponoitiin minne tahansa. Urkujen virittäminen johonkin tasavireisestä poikkeavaan viritykseen rajoittaa sen käyttömahdollisuuksia, mutta samalla viritysjärjestelmä saattaa tehdä siitä persoonallisen ja kiinnostavan soittimen.

Viritysjärjestelmästä riippumatta on tärkeää, että urut viritetään haluttuun korkeuteen siinä lämpötilassa, joka urkujen sijoituspaikassa yleensä on. Kotkan kirkon sisälämpötilaa mitattiin vuoden ajan ennen urkujen rakentamista. Kylmimmillään talvella kirkossa oli +18°C ja lämpimimmillään kesällä +25°C. Jos kylmin ja lämpimin aika suljettiin pois, kirkon lämpötila oli noin 10 kuukautta +20°C–23°C. Noin 7 kuukautta lämpötila oli 21°C. Urkujen huulipillien viritys nousee a' 440 Hz korkeudella noin 0,75 Hz, jos lämpötila nousee yhdellä Celsiuskella. Tämä tarkoittaa, että jos esimerkiksi a' soi 20°C lämpötilassa 442 Hz korkeudella, soi se 24°C lämpötilassa jo 445 Hz korkeudella. Jotta esimerkiksi puhallinsoitinten viritys ei jäisi kiusallisen matalaksi tai korkeaksi urkuihin verrattuna, kannattaa virityksen korkeus suhteessa kirkon lämpötilaan miettiä huolellisesti. Kotkassa viritystaso suunniteltiin 21°C mukaan, joka on todennäköisin kirkon lämpötila ja keskellä vuosi- vaihteluväliä.

Esimerkki virityskorkeuden ja viritysjärjestelmän aiheuttamista ongelmista on Sibelius-Akatemian urkusali kolmine urkuineen. Soittimia ei ole alun perin rakennettu kyseiseen tilaan ja eri syistä niiden virityskorkeudet ovat epätavallisia. Lämpötila on salissa tasainen läpi vuoden, joten viritys on suunnilleen sama aina. Vuonna 1894 rakennetut englan-

tilaiset urut ovat tasavireiset ja soivat noin a' 445–446 Hz korkeudella. Pohjoissaksalaista barokkityyliä jäljittelevät Verschueren-urut ovat lievästi hyvävireiset Chorton-urut, ja sävellajista riippuen niiden suhteellinen a' korkeus on 469–471 Hz. Transponoitaessa puoli- ja kokosävelaskel alaspäin viritykset asettuvat siten noin a' 445 Hz ja a' 420 Hz korkeuksille. Erityisesti a' 420 Hz korkeus on a' 415 Hz korkeuteen viritetyille barokkipuhaltimille vaikea saavuttaa. Salin pienin soitin on ¼ -komman keskisävelviritteiset italialaiset urut. Keskisävelvirityksessä sävellajien perusäänen suhde tasavireiseen kiintopisteeseen verrattuna vaihtelee useilla hertseillä, joten urkujen kanssa soittavien täytyy osata soittaa esimerkiksi sävel Es hieman tasavireistä korkeammaksi tai sävel Gis hieman tasavireistä matalammaksi. Suhteutettuna a'-korkeuteen tämä vaihteluväli Organo-salin italialaisilla uruilla on 412–418 Hz, eli absoluuttinen a'-taso on juuri oikea nykybarokkiviritys a' 415 Hz. Täysbarokin musiikissa keskisävelviritys kuitenkin rajoittaa soittimen continuokäyttöä. Nykyrenessanssipuhaltimet on puolestaan viritetty yleensä a' 440 Hz korkeuteen, joten renessanssimusiikin esittäminenkään ei onnistu tuosta vaan. Itse olen Organo-salissa yhteismusisoinut pääasiassa varhaisbarokin musiikkia italialaisilla uruilla yhdessä jousisoittajien ja laulajien kanssa. Tämä yhdistelmä on toiminut erinomaisesti.

Onko tasavireisyys ja a' 440 Hz lopullinen ratkaisu

Täydellistä viritysjärjestelmää ei ole olemassakaan. Emme koskaan saa tietää varmasti, mikä oli Bachin käyttämä viritysjärjestelmä – oliko edes sellaista, ja onko asialla mitään merkitystä? Keskisävelvirityksillä tuotamme muutaman puhtaan terssin, mutta samalla saamme aikaan huojuvia kvinttejä, susi-intervalleja ja suppean sävellajivalikoiman. Kun hyvävireisillä a' 440 Hz uruilla soitetaan a' 415 Hz periodisoittimien kanssa, joutuu urkuri transponoimaan stemmansa puoli sävelaskelta matalammaksi. Esimerkiksi G-duurikantaatti ei ole Fis-duurissa kovin helppoa soitettavaa, ja lisäksi Fis-duuri on yleensä urkujen yksi huonoin tai terävimmän soivista sävellajeista. Urkujen ”barokkiviritys” tukee siis nykysoittimien kanssa musisointia, mutta ei 1700-luvun periodisoittimien kanssa soittamista.

Länsimainen musiikki sisältää kuitenkin muitakin esteettisiä arvoja kuin mitä tasavireisen 12-säveljärjestelmän harmoniat, melodiat ja helppokäyttöisyys tuottavat. Tasavireisyys on kuin Helsingin sää. Aina pärjää, onhan nykyisin sekä juhannuksena että jouluna yhtä kylmää ja harmaata. Useimmat kuitenkin pitävät lisälämmöstä ja valosta. Tasavireisillä uruilla ei koskaan voi saavuttaa sitä valoisaa efektiä, joka syntyy, kun keskisäveluruilla soitetaan lähes puhtaalta kuulostava loppusointu. Tasavireisillä uruilla ei koskaan kuule niitä hyvävireisten urkujen ihastuttavia soinnin karakterieroja, joita on kirjoitettu moduluihin barokkisävellyksiin. Ja kun suurin osa virsistä soitetaan yleensä korkeintaan kolmen etumerkin sävellajeissa, niin miksi ne soivat yhtä karheasti kuin kuuden etumerkin sävellajit, joita varsin harvoin käytetään?

Uusi musiikki ja uudet innovaatiot antavat oman lisänsä keskusteluun urkujen viritysjärjestelmistä. Esimerkiksi säveltäjä Ere Lievonen on kirjoittanut kokemuksistaan mikrotonaalisille uruille säveltämisestä (Lievonen 2015, 20). Juhani Nuorvala on puolestaan kuvannut kirjoituksessaan keskisävelvirityksen hyödyntämistä sävellyksissään. Hän kertoo, kuinka keskisävelisistä intervaleista voi muodostaa esimerkiksi lähes luonnonpuhtaan septimin ja erikoisia yksinkertaisten lukusuhteiden konsonoivia kolmisointuja, jotka muistuttavat mollisointuja (Nuorvala 2015, 25). Digitaaliuruilla on jo yli 30 vuoden ajan pystynyt soittamaan kaikenlaisissa viritysjärjestelmissä ja tuottamaan mikrotonaalisia intervaleja. Digitaalitekniikka ei kuitenkaan paikkaa sitä soinnillista puutetta, joka sähköisesti tuotetulla äänellä akustisen pilliurun ääneen verrattuna on. Digitaalitekniikkaa hyödyntävä perinteisiin pilliurkuihin kehitetty innovaatio sen sijaan on Mitteldeutscher Orgelbaun dynaamisesti virittyvät urut (Kujala 2015, 26). Näiden kolmiäänikertaisten mekaanisella soittokoneistolla ja sähköisellä hallinnalla varustettujen urkujen pilleihin on rakennettu tietokoneohjauksella toimivat magneettielementit, jotka pystyvät säätämään pillin virityksen halutuksi sekunnin murto-osassa. Näihin urkuihin pystyy siis valitsemaan etukäteen ohjelmoidun viritysjärjestelmän, joka voi olla millainen hyvänsä kunhan pillien viritysvara vain riittää. Lisäksi halutuvin parametrein urut voivat säätää soinnin puhtautta soiton edetessä. Tämä ominaisuus kuulostaa

erityisen mielenkiintoiselta, koska se koettelee kiinteävireisten soittimien virittämisen perusteita. Esimerkiksi sävel E voidaan virittää puhtaaksi terssiksi sävelelle C, mutta onko näin syntyvä E juuri se korkeus, jolle puhdas Gis halutaan virittää? Kujala kirjoittaakin, että urkujen puhtaita sointuja hakeva automatiikka voi erehtyä helposti.

Kotkan kirkossa on usein barokkimusiikkiin liittyviä konsertteja ja muita tilaisuuksia. Paavalinkirkossa pidetään vuosittain renessanssimusiikin päivät. Näitä tapahtumia tuskin järjestettäisiin, mikäli urut olisivat tasavireiset. Vaikka tasavireisestä poikkeavat viritysjärjestelmät voivat aiheuttaa käytännön kysymyksiä, ne myös antavat soinnillista iloa ja kiinnostavia mahdollisuuksia. Jonkin asian rajaaminen avaa



Kuva 3. Dynaamisesti virittyvät urut.

ovia toisaalle. Urkujen viritystä suunniteltaessa on kysymys valinnoista, niin kuin monissa muissakin musiikillisissa asioissa.

Lähteet ja kirjallisuus

- Barbour, James Murray 1951/1972. *Tuning and Temperament – A Historical Survey*. New York: Da Capo Press.
- Duffin, Ross W. 2007. *How equal Temperament ruined Harmony (and why you should care)*. New York: W. W. Norton.
- Haynes, Bruce 2002. *A History of performing Pitch*. Oxford: Scarecrow Press.
- Kiiskinen, Timo 1998. Kotkan kirkon urkujen viritysjärjestelmä. *Kotkan urkukirja*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kujala, Susanne 2015. Dynaamisesti virittyvät urut. *Organum-lehti* 4/2015: 26–29.
- Lehman, Bradley 2005. *Johann Sebastian Bach's tuning*. www.larips.com. LaripS.com.
- Lievonen, Ere 2015. Urut ja minä. *Organum-lehti* 1/2015: 15–20.
- Mustonen, Seppo 1971. Viritysjärjestelmistä. *Musiikki-lehti* 3/1971: 3–22.
- Nuorvala, Juhani 2015. Urut ja minä: Retusoimatonta urkumusiikkia tarkasti viritettynä. *Organum-lehti* 2/2015: 24–27.
- Padgham, Charles A. 1986. *The Well-tempered Organ*. Oxford: Positif Press.
- Pelto, Pentti 1979. Kosketinsoittimien virityksestä. *Organum-lehti* 1/1979. Helsinki: Organum-seura.
- Pollard, Joseph Victor 1985. *Tuning and Temperament in southern Germany to the End of the Seventeenth Century*. Leeds: University of Leeds.
- Schröter, Robert 2002. *Die Stimmung von Tasteninstrumenten*. www.robertschroeter.de/diplom.pdf. München: Hochschule für Musik und Theater.
- Vesalainen, Päivi 2012. *Kahdentoista sävelen kompromissi*. ethesis.siba.fi/files/kahdentoista_savelen_kompromissi.pdf. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Vogel, Harald 1985. *D. Buxtehude und seine Zeit*. CD:n kansilehti Organa Ora 3208. Solingen: Coronata Musikproduktion.

Aikamme musiikkia barokkiuruilla

SUSANNE KUJALA

Johdanto

Urkurilla on nykyään paratiisimainen tilanne, koska hänellä on mahdollisuus tutustua jopa samassa kaupungissa eri aikojen ja maiden urkutyyppeihin. Helsingin Musiikkitalon Organo-salissa on esimerkiksi kolmet hyvin erityyppiset urut: romantiikan ajan Forster & Andrews -urut vuodelta 1892, pohjoissaksalaisen barokin tyylin mukaisesti rakennetut Verschueren-urut vuodelta 1994 sekä italialaiset 1700-luvun tuntemattoman urkujenrakentajan rakentamat urut.

Esittelen tässä artikkelissa valikoiman barokkiuruille sävellettyjä tai niille soveltuvia teoksia. Yhtä barokkiurkutyyppiä ei tietenkään ole olemassa, vaan useita pitkän ajan kuluessa kehittyneitä kansallisia barokkiurkutyyppejä. Kaikkia barokkiurkuja yhdistää kuitenkin mekaaninen soittokoneisto ja äänikertojen hallintalaitteisto, mikä mahdollistaa kosketuksen muokkaamisen lisäksi nykysäveltäjien suosimat säveltasoglissandot sekä muita mikrotonaalisia, kuten esim. sävelten yläsävelrakenteisiin vaikuttavia, efektejä. Soittimille ominaiset tasaviereisyydestä poikkeavat viritysjärjestelmätkin ovat kiinnostaneet useita säveltäjiä. Tähän päivään asti säilyneet urut ovat suurilta osin aikansa parhaimmistoa, koska huonolaatuiset soittimet on voitu korvata jo vuosisatojen aikana. Koemme mahdollisesti sen vuoksi barokin ajan ja sitä vanhempien urkujen soinnin hienostuneeksi sekä niiden dispositiot tasapainoisiksi ja värikkäiksi.

Olen sitä mieltä, että lähtökohtaisesti kaikki historialliset urkutyyppit soveltuvat aikamme musiikin esittämiseen. Sibelius-Akatemian pitkäaikaisen urkujensoiton professori Olli Porthanin juhluvuoden kunniaksi

haluan kuitenkin keskittyä tässä artikkelissa barokkiurkujen käyttöön aikamme musiikissa. Valitsin artikkelissa esiteltävät sävellykset sen mukaan, miten säveltäjä käyttää barokkiurkujen ominaisuuksia. Kyseessä ei ole mikään kattava katsaus, vaan esimerkinomainen esittely, jotta entistä useampi urkuri tarttuisi barokkiuruilla konsertoidessaan myös aikamme musiikkiin.

Artikkeli jakautuu barokkiuruille sävellettyyn ja niille soveltuvaan musiikkiin. Suomessa termiä barokkiurut käytetään tarkoittamaan aitojen historiallisten soitinten lisäksi myös barokkityylisiä urkuja, joita on olemassa maassamme huomattavasti enemmän.

Barokkiuruille sävellettyä aikamme musiikkia

Uudet teokset barokkiuruille syntyvät usein tilausteoksina. Mahdollisia skenaarioita ovat esimerkiksi urkujen restauroinnin, urkukilpailun tai urkuakatemian yhteydessä tapahtuvat kantaesitykset. Ranskan eteläosassa sijaitsevan Auchin kaupungin Pyhän Marian katedraalin (Sainte-Marie d'Auch) urut vuodelta 1694 restauroitiin viimeisen kerran 1900-luvun lopussa. Ranskalainen säveltäjä Gérard Pesson sävelsi teoksen *Trois études pour l'orgue baroque* (2004) urkujen uudelleenvihkimistä varten vuonna 1998. Se on omistettu urkuri Jean-Christoph Revelille, joka on Auchin katedraalin urkuri.

Teoksessa avataan äänikertoja eri asemiin eli niitä avataan siis puoliksi tai vähemmän. Pilleihin saapuu näin ollen normaalia vähemmän ilmaa, jolloin ne eivät soi oikealta korkeudelta. Nuoteissa äänikertojen asema on ilmaistu murtoluvuilla: $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{6}$ ja $\frac{1}{8}$. Sen lisäksi Pesson käyttää timanttipäisiä nuppeja ilmaisemaan hädin tuskin päälle laitettuja äänikertoja kuten ensimmäisessä etydissä *Récit'n* Cornet-äänikerta tahdista 46 lähtien (ks. nuottiesimerkki 1). Tällöin ilmanpaine pilleissä on niin matala, että niissä soi ainoastaan yläsäveliä ja ilman puhinaa. Pessonin etydeissä äänikertoja avataan ja suljetaan myös asteittain sävelten soidessa. Näin saadaan aikaiseksi säveltasoglossandoja, jotka aiheuttavat samalla pieniä crescendoja ja diminuendoja (ks. nuottiesimerkki 1, tahdit 55–56).

Mekaanisen äänikertojen hallinnan mukanaan tuomia ilmaisumah-

Nuottiesimerkki 1. Gérard Pesson: Ensimmäinen osa teoksesta *Trois études*, t. 50–56.

Nuottiesimerkki julkaistaan Editions Henry Lemoine luvalla.

dollisuuksia käyttää myös suomalainen säveltäjä Olli Virtaperko teoksessaan *Niin paljon tietoa...* (2004), jossa äänikertojen avaamiset ja sulkemiset tapahtuvat soinnin asteittaista muuttamista varten. Säveltäjän mukaan tärkeässä roolissa ovat äänikertojen avulla tehdyt *fade in*, *fade out* ja *cross fade* -efektit eli soinnin asteittainen alkaminen, loppuminen sekä kahden sointiväriin ristiin meneminen (Virtaperko, ohjelmakommentti). Esimerkiksi Vox humana 8' sammuu vähitellen, kun Principal 8' herää täyteen sointiin.

Virtaperko oivalsi myös ilmanpaineen muutoksen silloin, kun klusteri soitetaan glissandona koko koskettimistolta alhaalta ylöspäin (ks. nuottiesimerkki 2). Edellä mainittu koskettinglissando on vaarassa häipyä kuulumattomiin, koska keskellä glissandoa toisella sormiolla alkava kasautuva sointu vie glissandolta ilmaa. Estääkseen soinnin häviämisen, tässä kohdassa noin $\frac{1}{3}$ verran avattua eli juuri ja juuri kuuluvaa Cymbel-äänikertaa avataan hieman enemmän. Näin ilmanpaine pysyy pilleissä samanlaisena.

Niin paljon tietoa... -teoksen kantaesitti Ere Lievonon kahden avustajan kanssa vuonna 2002 Kotkan ensimmäisen kansainvälisen urkukilpailun avajaiskonsertissa. Teos on sävelletty vuonna 2000 Kotkan kirkon barokkityylisille Porthan-uruille, jonka esikuvana on Freibergin tuomiokirkon Silbermann-urut vuodelta 1714.

Suomalaisen mikrotonaalisuudesta kiinnostuneen säveltäjä Juhani Nuorvalan *Prélude non retouché pour orgue mésotonique* (2012) juhlii keskisävelvirityksen mahdollisuuksilla: melko tonaaliset harmoniat ase-



Nuottiesimerkki 3. Juhani Nuorvala: *Prélude non retouché*, tahdit 164–171. Nuottikatkelma julkaistaan säveltäjän ja Fennica Gehrmanin luvalla.

Harmonioiden juhlaa löytyy myös ranskalaisen Régis Campon urkuteoksesta *Les Spectres harmoniques* (2010). Teoksen nimi viittaa spektraalimusiikkiin: fundamenttien päälle rakennetaan puhtaita septimisointuja vasemmalla kädellä hitailla arpeggioimaisilla liikkeillä. Niiden päälle oikea käsi soittaa nopeampia, sointujen yläsävelsarjasta muodostettujen sävelikköjen kulkuja (ks. nuottiesimerkki 4). Kuten Pessonin etydit tämäkin teos on sävelletty Jean-Christoph Revelille, joka kantaesitti sen Veyrier du Lacin kirkon Pascal Quoirinin vuonna 1985 rakentamilla barokkityylisillä uruilla. Urkujen esikuvana on Ranskan klassisen kauden urut ja niiden viritysjärjestelmänä muutettu keskisävelviritys. (L'Association & Revel 2012). Revel soittaa ylästemman mielenkiintoisella 4'-pohjaisella kvinttimäisellä rekisteröinnillä (Revel 2012). *Les Spectres harmoniques* -teoksen esittämisen rajoitteena historiallisilla uruilla voi olla jalkiostemman ääniala, joka on C–a mukaan lukien Es ja Fis. Näin ollen se ei ole soitettavissa nk. lyhyellä jalkiolla.

Campo on säveltänyt barokkiuruille myös kokoelman *Livre de Sonates* (2000). Nämä sonaatit ovat lyhyitä tai lyhyehköjä yksiosaisia karakterikappaleita. Sonaatissa ”La Follia” imitoidaan renessanssin ajan puhallinsoittimia.

Sen rekisteröinti on:

Rec.: Voix humaine 8', Nasard 2 2/3'

Go.: Flûte 8'

Pos.: Bourdon 8', Nasard 2 2/3'

Vanhan sävelmän sointukiertoon Campo asettaa nopeita sointuarpeggioita ylös- ja alaspäin. Campon sävelkieli on hyvin selkeää, jopa leikkisää. Hän suosii nopeita kuvioita, sointurepetitioita ja nopeiden kuvioiden erimittaisia kertauksia (ks. nuottiesimerkki 5).



Nuottiesimerkki 4. Régis Campo: *Les Spectres harmoniques*, tahtit 1–4. Nuottikatkelma julkaistaan säveltäjän ja Editions Henry Lemoine luvalla.



Nuottiesimerkki 5: Campo: *Sonate Extravagant* kokoelmasta *Livre de Sonates*, tahtit 1–4. Nuottikatkelma julkaistaan säveltäjän ja Editions Henry Lemoine luvalla.

Barokkiuruille säveltämisen lähtökohta voi olla myös traditionaalinen. Ere Lievosen *Toccata in C* (2006) on säveltäjän mukaan sävelletty ”kunnianosoituksena täysbarokin ajan pohjoissaksalaiselle urkupe-rinteelle”. Sen rakenne on preludi – fuuga – interludi – fuuga – postlu-di, eli pohjoissaksalaiselle toccatalle hyvin tyypillinen muotorakenne. ”Modernimmasta sävelkielestään huolimatta myös teoksen nuottikuva on pyritty pitämään sellaisena, että se suo esittäjälleen vastaavanlai-set tulkinnan vapaudet – ja velvoitteet – kuin esimerkiksi Dieterich

Buxtehuden ja muiden hänen aikalaistensa teokset.” (Lievonon, ohjelmakommentti). Nuottiesimerkki 6 on katkelma toisesta fuugasta, joka on kaksoisfuuga. Tahdissa 139 sopraanossa esiintyy ensimmäisen fuugan teema. Kaksi tahtia myöhemmin altossa seuraa toisen fuugan teema, jota seuraavassa tahdissa 142 ensimmäisen fuugan teema esiintyy tenorissa ahtokulkuna.



Nuottiesimerkki 6. Ere Lievonen: Toccata in C, tahdit 138–142. Nuottikatkelma julkaistaan säveltäjän luvalla.

Barokkiuruille soveltuvaa aikamme musiikkia

Koska monet aikamme teokset sävelletään yhdelle tietylle instrumentille, niiden laajempaa käyttöä ei edes ajatella. Toisin teki uuden musiikin ”grand old man” György Ligeti kuuluisassa ja dramaturgialtaan loistavassa *Voluminassa* (1961–62/66). Neljän sivun ohjeissa hän antaa vaihtoehtoja, miten hänen teoksensa voi toteuttaa erityyppisillä uruilla riippuen soittokoneistojen ja äänikertojen hallintatyypeistä, dispositioista sekä käytössä olevista apulaitteista. Ligeti antaa ohjeissaan vapautta klustereiden laajuudelle, vaikka sormion äänialaksi on *Voluminan* alussa notatoitu C–a³ ja jalkiossa C–f¹. (Ligeti 1967.) Tätä uuden musiikin ja urkuavantgarden klassikkoa onkin esitetty paljon,

myös barokkiuruilla. Monipuoliset ohjeet, jossa on mietitty teoksen esittämismahdollisuuksia miltei kaikille uruille, ovat saattaneet vai-
kuttaa esitysmäärään.

Siitä huolimatta, että Ligetin ensimmäinen urkuteos *Ricercare* vuodelta 1953 on ”*Omaggio a Girolamo Frescobaldi*”, sitä ei ole ajateltu italialaiselle renessanssin ja barokin ajan urkutyypille. *Ricercaren* teema on kaksitoistasävelinen ja koko sävellys hyvin kromaattinen. Teoksen ääniala on Suomessa esitettäväksi haastava, koska se vaatii sormiossa c^4 - ja jalkiossa fis^1 -koskettimeen asti ulottuvaa äänialaa. Tosin oktaavi-siirroilla teos on periaatteessa esitettävissä, mutta rekisteröintiohjeissa olevat 2’ ja 1’ tasot jäisivät siten pois.

Ligetin kolmas urkuteos *Kaksi etydiä* uruille (1967, 1969) sen sijaan on mahdollista esittää siirtämällä oktaavialoja. Ensimmäisen etydin *Harmoniesin* (1967) tekstuurin voi siirtää jalkiota lukuun ottamatta oktaavia alemmaksi. Notaatiossa olevien harmonioiden ei ole tarkoitus kuulua sellaisenaan, vaan etydin sointi on ”vääristynyt” ja ”turmeltu-
nut”. Barokkiuruillakin tämä on helposti saavutettavissa avaamalla äänikertoja eri asentoihin ja painamalla koskettimia puolittain alas. Ligeti antaa ohjeissaan useita vaihtoehtoja vääristyneen soinnin aikaan saamiseksi vaikuttamalla urkujen ilmansyöttöön esimerkiksi kytke-
mällä pölynimurin palkeeseen ja näin ollen ilmanpaineen alentamiseen. (Ligeti 1997). Nämä osittain paljonkin vaivaa vaativat konstit eivät ole tarpeen esitettäessä *Harmonies*-etydiä barokkiuruilla.

Toinen Ligetin urkuetydi, *Coulée* (1969), soitetaan niin nopeasti kuin mahdollista. Samanaikaisesti soitetut erimittaiset kuviot synnyttävät vähitellen muuttuvia rytmisiä aksentteja. Teos on soitettavissa barokkiuruilla siirtämällä alussa kaikki stemmat jalkio mukaan lukien oktaavia alemmaksi, jolloin äänikertojen taso siirretään oktaavia ylemmäksi soivan tason pitämiseksi samana. Kun jalkiossa alkaa C sivun 7 keskellä 32’ ja 16’ äänikerralla soitettuna, oktaavi-siirto loppuu jalkiossa. Sormiossa sitä luonnollisesti jatketaan.

Minimalistisia elementtejä sisältävän urkumusiikin esittäminen toimii barokkiuruilla usein vaivattomasti. Amerikkalaisen Philip Glassin teoksessa *Mad Rush* (1991) olevat puhtaat a-molli- ja F-duurisoinnut sekä g-molliseptimisointu ja F-duurisuurseptimisointu toimivat mainiosti –

oikeastaan tasavireiseen versioon verrattuna vielä paremminkin – keskisävelvireisillä uruilla. Ainut poikkeava sävel on des, mutta se esiintyy vähennetyssä pienseptimisoinnussa, jonka funktiona tuntuu olevan joka tapauksessa harmonian dramatisointi, joten des-sävel saattaa vain vahvistaa tätä vaikutelmaa.

Meksikolais-hollantilaisen säveltäjän Juan Felipe Wallerin *Chemicangelo* (2005) alkaa yksiäänisesti kahdella sormiolla soitetusta säveltoistosta kehittyen polymetrisiksi aalloiksi. Lopulta se osoittautuu fiktiiviseksi teknoriffiksi ("fictive techno riff"). (Waller ohjelmakommentti). *Chemicangelo* ei ole tarkoitettu barokkiuruille, mutta toimii kuitenkin esimerkiksi hollantilaisilla, riittävän isoilla barokkiuruilla. Joissakin kohdissa ääniala menee koskettimistojen laajuuksien ulkopuolelle, joten ne on soitettava oktaavia alemmaa. Vastaavasti äänikertojen taso on korjattava, jotta soiva lopputulos soi oikealla tasolla.

Esimerkki urkuteoksesta, joka toimii melkein millä tahansa vähintään kaksisormioisilla uruilla, jossa on 4' solistinen äänikerta jalkiossa, on Veli Kujalan *Azul* (2004). Säveltäjä kertoo esipuheessaan, että barokin ajan viritys eli hyvävireinen viritysjärjestelmä ei estä teoksen esittämistä (Kujala 2004). Teoksen ensimmäinen jakso on fuuga ja toinen intermezzo, jonka jalkiossa 4' äänikerralla soitettua melodiaa säestää pistemäinen kahden sormion välillä hyppivä tekstuuri. Rekisteröinti on siinä aukollinen yläsäveläänikertoja hyödyntävä. Nuottiesimerkistä 7 käy ilmi teoksen kolmannen toccatamaisen jakson virtuoosisuus sekä rekisteröintiohjeiden yleispätevä luonne.

Haluan viedä lukijani pienelle sivupolulle eli tasavireisen keskisävelvirityksen luo, joka jakaa oktaavin 31:een yhtämittaiseen askeleen. Tämä sisältää myös 12-sävelisen keskisävelvirityksen sävelet. Etuna on, että tasavireisen viritysjärjestelmän enharmoniset sävelet ovat olemassa omina koskettiminaan. Koska oktaavi jaetaan 31:een eikä 30:een askeleeseen, kromaattisen asteikon askeleet ovat vain noin $\frac{1}{5}$ -osasävelaskelia. Cis ja Des ovat siis noin $\frac{1}{5}$ -osasävelaskeleen päässä toisistaan.

Amsterdamin Muziekgebouw'ssa sijaitsee 31-säveliset Fokker-urut (ks. tarkemmat tiedot uruista Lievonen. Dokumentit). Mikrotonaalinen musiikki voi olla tonaalista, vapaatonaalista tai atonaalista. Usein juuri sointujen puhtaus on se, mitä mikrotonaalisen musiikin säveltäjät hake-

Nuottiesimerkki 7. Veli Kujala: *Azul*, tahdit 121–125. Nuottikatkelma julkaistaan säveltäjän ja Uusinta Publishing Companyn luvalla.

Nuottiesimerkki 8. 31-järjestelmän kromaattinen asteikko

vat. Romanianlaisen, Suomessa asuvan säveltäjä Sebastian Dumitrescun *Fantasia nelikätisille Fokker-uruille* koostuu konsonoivista, tonaalisen keskuksen ympärille, rakentuvista soinnuista.

Saksalaisen Joachim F. W. Schneiderin niin ikään nelikätisesti soitetuille Fokker-uruille sävelletyssä teoksessa *Spans 'n' Spins* on rakennuspalikoina tritonus-intervalli sekä kokosävelasteikko (ks. nuottiesimerkki 9). Kantaesitin sen yhdessä Fokker-urkujen urkuri Ere Lievosen kanssa pidetyssä konsertissa vuonna 2014.

Suomalainen Hannu Pohjannoro sävelsi vuonna 2016 modernimpaa sävelkieltä edustavan sooloteoksen *hajavaloa* Fokker-uruille, jonka kantaesitin huhtikuussa 2016 Amsterdamissa.



Nuottiesimerkki 9. Joachim F. W. Schneider: *Spans 'n' Spins* (tahdit 51–52). Nuottikatkelma julkaistaan säveltäjän luvalla.



Nuottiesimerkki 10. Hannu Pohjannoro: *hajavaloo* (tahdit 80–85). Nuottikatkelma julkaistaan säveltäjän luvalla.

Epilogi

Urkuteokset tilataan usein tiettyä tilaisuutta varten. Tällöin kantaesityksessä käytössä olevat urut ovat jo tiedossa. Hyvin usein teos sävelletään juuri tälle nimenomaiselle soittimelle kiinnittämättä huomiota siihen, miten sen voisi toteuttaa toisilla uruilla, joissa on erilainen dispositio. Tämä estää valitettavan tehokkaasti teoksen muut esitykset muiden kuin kantaesityksen soittaneen urkurin toimesta, koska teoksen sovittaminen vaatii paljon vaivaa ja tietoa säveltäjän aikomuksista. Toinen ääripää on, että urkuteos sävelletään niin, että se voisi toimia melkein millä soittimella vain. Tarkoitin tällä sellaisia teoksia, jotka eivät käytä urkujen erityisiä ilmaisumahdollisuuksia lainkaan.

Säveltäjän on tehtävä monia päätöksiä sävellysprosessin aikana. Usein hän ei kuitenkaan ole tietoinen siitä, minkälaisia seuraamuksia päätöksillä on. Teoksessa käytetty liian laaja ääniala voi ihan turhaan rajoittaa sen esittämistä esimerkiksi barokkiuruilla. Monet sävellykset voisivat toimia – joskus paremminkin – historiallisilla uruilla, jos vain kiinnitetään huomiota urkujen koskettimiston laajuuksiin. Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa suoritettuun musiikin tohtorintutkintoon kuuluva kirjallinen työ *Käsikirja uruista säveltäjille* antaa työkalupakin tutustua urkujen moninaisuuteen.

Usein notaatiossa keskitytään myös teoksen tekniseen toteutukseen. Soinnillinen lopputulos ei käy aina ilmi notaatiosta, joten urkuri ei voi olla varma siitä, millaisiin sointeihin säveltäjä pyrkii (ks. esim. Pesson 2004). Mielestäni olisi toivottavaa, että säveltäjät paljastaisivat enemmän aikeitaan ja kertoisivat sanallisesti, millaisia sointeja he tavoittelevat. Olisi myös hyödyllistä, että säveltäjät ryhtyisivät entistä enemmän tutkimaan eri urkutyyppien soinnillisia ominaisuuksia. Sävellysupintoihin voisi esimerkiksi kuulua säveltäminen kahdelle erilaiselle urkutyyppille, joista toiset olisivat barokkiurut.

Lähteet

Kirjallisuus

Kujala, Susanne 2013. *Käsikirja uruista säveltäjille*. Kirjallinen työ. Musiikin tohtorintutkinto. Sibelius-Akatemia.

Nuotit

Campo, Régis 2000. *Livre de Sonates*. Paris: Editions Henry Lemoine.

— 2010. *Les Spectres harmoniques*. Käsikirjoitus.

Dumitrescu, Sebastian 2014. *Fantasia nelikätisille Fokker-uruille*. Käsikirjoitus.

Glass, Philip 1991. *Mad Rush*. London: Chester.

Kujala, Veli 2004. *Azul*. Helsinki: Uusinta Publishing Company Ltd.

Lievonen, Ere 2006. *Toccata in C*. Käsikirjoitus.

Ligeti György 1967. *Volumina*. Frankfurt: Henry Litoff's Verlag/ C. F. Peters.

— 1990. *Ricercare*. Mainz: B. Schott's Söhne.

— 1997. *Zwei Etüden für Orgel*. Mainz: Schott.

Nuorvala, Juhani 2012. *Prélude non retouché* pour orgue mésotonique. Helsinki: Fennica Gehrman.

Pesson, Gérard 2004. *Trois études*. Paris: Editions Henry Lemoine.

Pohjannoro, Hannu 2016. *hajavaloa*. Käsikirjoitus.

Schneider, Joachim F. W. 2013. *Spans 'n' Spins* Fokker-uruille (2 soittajaa). Theophilus Productions.

Virtaperko, Olli 2004. *Niin paljon tietoa... (So much data...)*. Helsinki: Music Finland.

Waller, Juan Filipe 2005. *Chemicangelo*. Käsikirjoitus.

Internet-lähteet

L'Association des amis de l'orgue Lanfon-Veyrier -yhdistyksen Internet-sivut: http://www.notre-orgue.com/orgue_description.htm. Luettu 14.4.2017.

Dumitrescu, Sebastian 2014: *Sebastian Dumitrescu: Fantasia (2014)*. Artikkelin Issue-lehdessä. <http://www.issue.fi/sebastian-dumitrescu-fantasia-2014/>. Luettu 29.4.2017.

Revel, Jean-Christoph 2012. Esitys Régis Campon teoksesta Les Spectres harmoniques : <https://www.youtube.com/watch?v=ymAT7MvHv0A>. Katsottu 17.4.2017.

Virtaperko, Olli. Ohjelmakommentti. <http://www.virtaperko.fi/niin-paljon-tietoa/>. Luettu 19.4.2017.

Lievonen, Ere. Ohjelmakommentti. http://www.erelievonen.eu/works/program_notes.html#Toccata_in_C. Luettu 26.4.2017.

—. Internet-sivu. <http://www.erelievonen.eu/documents/>. Luettu 28.4.2017.

Waller, Juan Filipe. Internet-sivu. <http://felipewaller.com/compositions/chemicangelo>. Luettu 28.4.2017.

Kotkan kansainvälinen urkukilpailu

KATI HÄMÄLÄINEN

Kotkan urkukilpailun tausta

Kun Kotkan pääkirkko vietti satavuotisjuhlaa 1998, valmistuivat paitsi kirkon restaurointi myös kirkon uudet urut. Urut suunnitteli ja rakensi Urkurakentamo Martti Porthan. Urkujen esikuvana ja innoittajana olivat Freibergin tuomiokirkon pääurut, jotka valmistuivat 1714. Nämä urut olivat Gottfried Silbermannin (1683–1753) ensimmäinen itsenäinen rakennustyö. Kotkan urkujen dispositio, rakenne ja soinnilliset ominaisuudet noudattelevat pienin poikkeuksin näitä urkuja, mutta ovat luonnollisesti sovitettut Kotkan kirkon akustiikkaan. Silbermannin opus 1 syntyi hänen Strasbourgissa saamiensa oppien mukaan. Kotkan urut ovat siksi luonteeltaan hyvin ranskalaiset, joten ne soveltuvat erinomaisesti paitsi Ranskan klassisen urkumusiikin myös Saksan 1700-luvun urkukirjallisuuden soittamiseen. Mutta kuten aina silloin kun urkujen toteutus on johdonmukainen, soinnillisesti täyteläinen ja koneistoltaan luotettava, niillä voi onnistuneesti esittää melkein minkä tyylistä musiikkia tahansa. Kotkan urkujen kuvaus ja syntyhistoria ovat *Kotkan urkukirjassa*.

Freibergin esikuvan mukaan Kotkan urkujen viritys poikkeaa nykyisin tavallisesti käytössä olevista. Virityskorkeus on *Chorton*, mikä tarkoittaa suunnilleen puolisävelaskelta normaalia korkeampaa viritystasoa. Se tekee urkujen käytön ns. barokkiorkesterin kanssa mahdolliseksi: urkujen osuus transponoidaan kokosävelaskel alaspäin. Tämä edellytti viritysjärjestelmää, joka soi näissä transponoiduissa sävellajeissa ainakin kohtuullisen hyvin. Tasavireinen järjestelmä olisi poistanut erot eri sävellajien välillä ja näin hävittänyt barokkimusiikissa tärkeän ilmaisuvälineen. Niinpä kirkon urkuhankkeen primus motor

Timo Kiiskinen laati urkuihin erään ns. hyvän viritysjärjestelmän, jossa barokkimusiikin tavallisimpien sävellajien ja transpositioiden puhtaus on hyvä tai kohtuullinen ja eri sävellajien karakterit eroavat toisistaan. Tämä järjestelmä on kuvattu *Kotkan urkukirjassa* ja tässä kirjassa Timo Kiiskisen artikkelissa *Urkujen viritysjärjestelmät ja virityskorkeudet suomalaisissa uruissa*.

Kotkan uruilla ja yhdessä niiden kanssa pidetyt konsertit sekä tietysti seurakunnan musiikkielämä osoittivat, että näissä uruissa oli onnistuttu erinomaisesti. Niinpä Sibelius-Akatemian urkumusiikin professori Olli Porthan organisoi Kotkaan urkujensoiton mestarikurssit, jonne kutsuttiin myös venäläisiä urkujensoiton opiskelijoita. Mestarikurssit olivat luonnollinen ympäristö kokonaiselle urkuviikolle monine urku- ja muine konsertteineen. Kaikki urkukonsertteja pitäneet vierailijat, suomalaiset ja ulkomaiset, olivat uruista hyvin vaikuttuneita. Konserttien ohjelmistot olivat varsin monipuolisia, mutta selvästi parhaiten urut soveltuivat J. S. Bachin, Ranskan barokin ja 1800-luvun sävellysten esittämiseen. Myös eräät uudet urkusävellykset toteutuivat näillä uruilla hienosti.

Professori Porthan ja Kotkan kaupungin musiikkinjohtaja, kapellimestari Jouko Koivukoski tekivät aloitteen kansainvälisen urkukilpailun järjestämisestä Kotkan kirkon uruilla.

Urkukilpailun tavoitteet ja järjestäminen

Kotkan kansainvälisellä urkujensoiton kilpailulla oli useita tavoitteita. Ensinnäkin oli tarkoitus tehdä Kotkan suhteellisen uusia urkuja tunnetuksi, myös kansainvälisesti. Kilpailuohjelma oli laadittava sellaiseksi, että se mittaisi ja edistäisi urkurien ammattitaidon monipuolisuutta, ei vain perusrepertoarisoittoa. Kilpailun avulla urkurit voisivat verkostoitua luontevasti toistensa kanssa, myös sukupolvien yli. Samalla tehtäisiin tunnetuksi suomalaista urkukulttuuria. Kilpailun tuoma erityinen urkuihin kohdistuva huomio ja vaihteleva ohjelmisto voisivat innostaa urkumusiikille uutta yleisöä.

Kilpailu päätettiin soittaa pelkästään Kotkan pääkirkon uruilla. Kilpailusta haluttiin kansainvälinen ja sen ohjelmasta monipuoli-

nen. Ohjelmiston haluttiin sisältävän myös muita kuin soolotehtäviä. Ohjelmiston valinta annettiin kilpailijoiden tehtäväksi kilpailun järjestäjien antamissa puitteissa. Näin myös haluttiin antaa kilpailijoille mahdollisuus esitellä omia persoonallisia taiteilijapiirteitään. Kilpailun ilmapiiirin haluttiin olevan humaani ja kollegiaalinen.

Kilpailua varten perustettiin Kotkan kaupungin ja Kotkan seurakunnan toimesta ohjausryhmä, joka organisoi ja valvoi kilpailun järjestämisen. Tälle antoivat hyvän pohjan Kotkan kirkossa vuosittain järjestetystä urkuviikosta saadut kokemukset. Kotkan kaupungin musiikinjohtajan työpanoksesta samoin kuin Sibelius-Akatemiasta asetettiin tarpeellinen määrä työtä kilpailun organisoimista varten. Kilpailun taiteellisesta suunnittelusta vastasi työryhmä, johon kuuluivat MuT Kati Hämäläinen (pj.), professori Olli Porthan, professori Kari Jussila ja Kotkan musiikinjohtaja Jouko Koivukoski. Kilpailu järjestettiin Kotkan urkuviikon yhteydessä kolmeen otteeseen, vuosina 2002, 2005 ja 2009.

Kotkan urkukilpailun ohjelma

Kilpailun ohjelman haluttiin tuovan esille Kotkan kirkon urkujen erityispiirteet. Lisäksi haluttiin mukaan osioita, joissa urkuri musisoi yhdessä muiden muusikkojen kanssa. Siksi hankittiin kilpailijoiden kanssa soittamaan korkeatasoiset barokkiorkesteri ja laulusolistit. Haluttiin myös saada esille urkureiden persoonallisia piirteitä ehkä laajemmin kuin on tavallista sellaisissa kilpailuissa, joissa kaikki kilpailijat soittavat saman ohjelmiston. Siksi ohjelmiston valinnassa annettiin kilpailijoille vapauksia. Tärkeänä pidettiin myös sitä, että kilpailijat pyrkisivät huolella sommittelemaan kiinnostavia kokonaisuuksia, jotka toimisivat aitoina konsertteina. Niinpä urkukilpailun ohjelman mukaan ”kilpailussa etsitään nuoria monipuolisen ammattitaidon omaavia urkureita, joilla on vahva taiteellinen profiili, erinomainen urkujensoittotaito, taito laatia mielenkiintoisia konserttiohjelmia, taito johtaa soitinyhtyettä ja hyvä yhteissoittotaito”

Kilpailun soolo-ohjelmisto määriteltiin seuraavaksi: (1) Ranskan klassinen urkumusiikki (1650–1800), (2) Johann Sebastian Bachin urku-

musiikki ja (3) saksalainen varhais- ja täysromantiikan urkumusiikki, joka sopii Kotkan uruille.

Esikarsinta tehtiin nauhoituksen perusteella. Nauhoituksessa pyydettiin soittamaan yllä oleviin kategorioihin kuuluvat ennalta määrättyt sävellykset. Kilpailuun kutsuttiin näistä 12 parasta hakijaa. Varsinainen kilpailu muodostui alkukilpailusta ja loppukilpailusta, johon valittiin alkukilpailusta 6 kilpailijaa.

Alkukilpailussa pyydettiin soittamaan ohjelmaltaan vapaavalintainen konsertti, joka sisälsi kuhunkin ohjelmistokategoriaan kuuluvia sävellyksiä. Loppukilpailussa tuli soittaa eri ohjelmalla konsertin ensimmäinen osa (kesto korkeintaan 40 minuuttia) sekä toinen osa, joka käsitti ennalta määrätyn yhteissoittotehtävän. Tämä tehtävä oli seuraava:

- 2002. J. S. Bachin kantaatista kolme osaa: sinfonia, jossa on urkuobligato, resitatiivi ja aaria, jossa on urkuobligato. Kantaatit olivat seuraavat: BWV 49 *Ich geh und suche mit Verlangen*, BWV 169 *Gott soll allein mein Herze haben*, BWV 188 *Ich habe meine Zuversicht*.
- 2005. George Frideric Handelin urkukonsertto. Valikoima: g-moll/G-Dur HWV 289, A-Dur HWV 296a, A-Dur HWV 307.
- 2009. Urkukonsertto seuraavista: C. H. Graun: *Konzert für Cembalo oder Orgel in F*, J. Haydn: *Konzert für Orgel in C* (Hob. XVIII, 1), J. B. Vanhal: *Concerto per l'organo in F*.

Loppukilpailun konserttien viimeiset osat soitettiin barokkiorkesterin kanssa. Urkujen *Chortonin* takia urkurin stemma oli transponoitava yhden kokosävelaskelen verran alas.¹ Kaikissa tehtävissä urkuri toimi ensemblen johtajana yhdessä konserttimestarin kanssa, ts. urkuri oli vastuussa myös taiteellisesta kokonaisvaikutelmasta.

1 Se miten soittaja teki tai harjoitteli tämän transponoinnin, ei ollut tiedossa eikä vaikuttanut arviointiin. Paradoksaalista on, että Bachin kantaattien alkuperäiset basso continuo -stemmat – sikäli kuin niitä on säilynyt – on kirjoitettu juuri näihin mataliin sävellajeihin, mutta näitä alkuperäisiä versioita ei ole saatavilla moderneissa nuottilaitoksissa.

Bachin kantaatin resitatiivi edellytti basso continuo ja säestämisen taitoja. Handelin urkukonsertoissa tarvittiin improvisointia *ad libitum* -osissa. Eräät soolostemmat edellyttivät myös tyylinmukaista lisäornamentointia.

Järjestäjä hankki barokkiorkesterin ja solistit. Heidän vaativa tehtävänsä oli paitsi tietysti harjoitella osuutensa etukäteen, myös varautua moneen erilaiseen tulkintaan kulloisenkin johtaja-urkurin mukaan. Keskustelu urkurin kanssa taiteellisista ja tulkinnallisista kysymyksistä ei ollut kielletty, mutta muusikoita oli ohjeistettu noudattamaan parhaan taitonsa mukaan urkurin järkeviä toivomuksia. Kävi ilmi, että moni urkuri soitti ensimmäisen kerran orkesterin kanssa.

Kilpailijoiden avustaminen

Kotkan kilpailusta haluttiin minimoida kilpailujen mahdolliset ikävät piirteet. Tarkoitus oli antaa kilpailijoille musisoimisen iloa, energiaa tehdä parhaansa sekä myös eväitä tulevaisuutta varten. Verkostoitumista muiden urkureiden kanssa haluttiin edistää.

Kaikille kilpailijoille osoitettiin henkilökohtainen avustaja, joka toimi tulkkina, rekisteröintiavustajana ja lehdenkääntäjänä sekä yleisenä apuna ja sosiaalistajana kilpailijan toiveiden mukaisesti. Nämä henkilöt olivat itse urkureita tai urkujensoiton opiskelijoita. Kilpailijat solmivatkin ystävyyssuhteita kollegoihinsa ja vaihtoivat ajatuksia. Kilpailijoille, heidän avustajilleen ja muille kiinnostuneille järjestettiin tapaamispaikka.

Koska vain harva kilpailija oli voinut soittaa Kotkan tai Freibergin urkuja ennen kilpailua, annettiin heille mahdollisuus muuttaa ohjelmaansa saatuaan ensin tutustua Kotkan urkuihin. Harjoitusaikaa järjestettiin runsaasti, sillä haluttiin kilpailijoiden saavan hallintaansa Kotkan urkujen ominaisuudet.

Jos kilpailija karsiutui alkukilpailussa, ei haluttu lähettää kotiin petyneitä ihmisiä, vaan tuomariston jäsenet antoivat näille rakentavaa palautetta. Moni karsiutuneista jäikin seuraamaan kilpailun loppua ja urkuviikon konsertteja. Myös koko kilpailun lopputuloksen selvittyä finalistit saivat tuomareilta palautetta suorituksistaan.

Tuomariston ohjesääntö (ks. alla) julkistettiin, joten kilpailijat saattoivat varmistua lopputulosten oikeudenmukaisuudesta. Kilpailun historian aikana osanottajia tuli 15 maasta.

Tuomariston työskentely ja arviointikriteerit

Kilpailun tuomaristo koostui kuudesta tunnetusta urkurista, jotka tulivat ympäri maailmaa. Tuomariston kokoonpano vaihtui kilpailuvuodesta toiseen. Puheenjohtaja ei osallistunut arviointiin. Tuomariston jäsenet eivät osallistuneet omien oppilaidensa arviointiin. Näiden äänten puute kompensoitiin säännöissä määritellyllä menettelyllä (ks. tarkemmin *Tuomariston ohjesääntö*).

Tuomariston työskentelyssä päätettiin pidäytyä kokonaan keskustelusta. Jokainen tuomariston jäsen nautti kunnioitusta ja arvontaa korkeiden ammatillisten ja taiteellisten saavutuksiensa perusteella. Näiden ansioiden takana olevat arvot erosivat jossain määrin toisistaan: jokaisella taiteilijalla on oma historiansa ja omanlaisensa taiteellinen profiili. Eroja arvioinnissa olisi siten odotettavissa, eikä yhden arvioijan mielipide olisi arvokkaampi kuin toisen. Retorista manipulointia haluttiin myös välttää², joten arviointi tapahtui pelkästään numeroin. Strategisten yli- tai alisuurten pisteiden antaminen tehtiin turhaksi tasoitussäännön avulla (ks. *Tuomariston ohjesääntö*). Tuomariston jäseniä ohjeistettiin välttämään keskustelua kilpailijoiden suorituksista myös arvostelukokousten ulkopuolella.

Arviointikriteerit ilmaistiin, mutta niiden soveltaminen ja painottaminen jäivät luonnollisestikin kunkin tuomariston jäsenen omaan harkintaan. Arvostelukriteerit olivat seuraavat:

- musiikillinen ja taiteellinen taso
- soittotekniikan taidot
- esitettävän musiikin tyylin ja esittämiskäytännön hallinta

2 Joidenkin tuomariston jäsenten oli ajoittain vaikea pidäytyä kertomasta mielipiteitään tai he ehdottivat ohjaavia esiäänestyksiä. Olivatko he tottuneet niihin aiemmissa tuomaristotehtävissään?

- ohjelmiston monipuolisuus ja yksilöllisyys
- mielenkiintoisten ja yhtenäisten konserttikokonaisuuksien laatiminen
- yhteissoittotaito ja yhtyeen johtaminen

Arviointi tapahtui pistein, ei sijaluvuin, jolloin saatiin vivahteikkaampi lopputulos. Lopputuloksessa otettiin huomioon sekä loppukilpailussa että aiemmin alkukilpailussa annetut pisteet. Tuomariston säännöt olivat julkiset. Arviointi pisteineen ei sen sijaan ollut missään vaiheessa julkista; vain loppukilpailun sijaluvut julkistettiin.

Eri vuosina tuomaristoon osallistuivat seuraavat henkilöt:

Puheenjohtaja Kati Hämäläinen (ilman äänioikeutta)

Edoardo Bellotti

Jean Boyer

Bine Katrine Bryndorf

Paolo Crivellaro

Pieter van Dijk

Felix Friedrich

Kari Jussila

Jon Laukvik

Davitt Moroney

Jacques van Oortmerssen

Olli Porthan

David Sanger

Kotkan kansainvälinen urkukilpailu – tuomariston ohjesääntö

- 1) Tuomaristoon kuuluu puheenjohtaja ja kuusi äänivaltaista jäsentä. Tuomaristolla on sihteeri, jonka kilpailun järjestäjä valitsee.
- 2) Puheenjohtaja johtaa puhetta tuomariston kokouksissa ja valvoo tuomariston työskentelyä. Puheenjohtaja ei osallistu äänestykseen. Niissä tapauksissa, joista nämä säännöt eivät määrää, puheenjohtaja päättää menettelytavoista.

- 3) Sihteeri pitää päätöspöytäkirjaa tuomariston kokouksissa ja avustaa puheenjohtajaa.
- 4) Tuomariston päätökset ovat lopullisia eikä niistä voi valittaa.
- 5) Tuomariston päätöksistä tiedottaa puheenjohtaja. Tuomariston tekemistä päätöksistä annetaan julkisuuteen vain äänestysten lopputulokset.
- 6) Tuomariston jäsenet eivät keskustele kilpailijoiden suorituksista kilpailun aikana kenenkään kanssa tuomariston kokouksien ulkopuolella. Niille kilpailijoille, jotka eivät pääse loppukilpailuun, varataan tilaisuus saada suorituksistaan palautetta tuomariston jäseniltä. Koko kilpailun päätyttyä varataan loppukilpailun osanottajille tilaisuus saada suorituksistaan palautetta tuomariston jäseniltä.
- 7) Tuomariston jäsenen arvostelu otetaan huomioon vain, jos hän on kuunnellut sekä alku- että loppukilpailun kaikki osasuoritukset.
- 8) Arvostelu tehdään suljetuin lipuin. Äänestysliput vahvistetaan nimikirjoituksin.
- 9) Puheenjohtaja ja sihteeri laskevat äänet.
- 10) Arvostelussa otetaan huomioon sekä alku- että loppukilpailun suoritukset. Lopputuloksessa lasketaan yhteen alkukilpailussa ja loppukilpailussa annetut pisteet.
- 11) Tuomariston jäsenet eivät äänestä omia oppilaitaan. Kilpailijoiden ja tuomariston jäsenten antamien selvitysten perusteella määritellään jääviydet tuomariston ensimmäisessä kokouksessa ennen kilpailun alkua. Omaksi oppilaaksi lasketaan kilpailija, joka parhaillaan opiskelee kyseessä olevan tuomariston jäsenen johdolla tai on valmistunut tuomariston jäsenen johdolla kahden viimeisen vuoden aikana. Epäselvissä tapauksissa äänestetään.

Äänestys alkukilpailussa

- 12) Loppukilpailuun hyväksytään enintään kuusi kilpailijaa. Ennen äänestystä päätetään, kuinka monta kilpailijaa loppukilpailuun valitaan. Kilpailun järjestäjä suosittelee valitsemaan loppukilpailuun kuusi kilpailijaa.

- 13) Alkukilpailun päätyttyä tuomariston jäsenet antavat kilpailijoille pisteitä 1–20. Tuomariston jäsenet eivät anna pisteitä niille kilpailijoille, joiden kohdalla he ovat jääne. Kun tuomariston jäsenet ovat antaneet pisteet, lasketaan jokaisen kilpailijan saama pisteiden keskiarvo. Jos jonkin tuomariston jäsenen pisteet poikkeavat keskiarvosta yli kolme pistettä, tasoitetaan hänen pisteensä kolmen pisteen päähän keskiarvosta. Tämän jälkeen lasketaan uudestaan keskiarvo tasoitettujen pisteiden mukaan. Jäävin tuomarin pistemääräksi lasketaan tämä tasoitettu keskiarvo. Kun jokaiselle kilpailijalle on täten saatu pisteet jokaiselta tuomarilta, suoritetaan äänten vertailu. Tuomariston jäsenille kerrotaan vain loppukilpailuun päässeiden nimet.
- 14) Jos karsintarajalla on useita saman pistemäärän saaneita, suoritetaan näiden välillä erillinen äänestys sijaluvuista. Jos tässä äänestysessä ei saada ratkaisua, käydään keskustelu, jossa jokainen tuomariston jäsen saa käyttää puheenvuoron. Puheenjohtaja ratkaisee asian joko näin käydyn keskustelun pohjalta tai määrää jonkin muun menettelytavan.

Äänestys loppukilpailussa

- 15) Loppukilpailun päätyttyä tuomariston jäsenet antavat pisteet samalla tavalla kuin alkukilpailun jälkeen (ks. kohta 13).

Äänestystapa koko kilpailussa

- 16) Loppukilpailun ääntenlaskun jälkeen lasketaan yhteen kullekin kilpailijalle alku- ja loppukilpailussa annetut pisteet. Palkinnot jaetaan näin saadussa pistejärjestyksessä.
- 17) Jos yhdellä palkintosijalla on useita, suoritetaan näiden välillä erillinen äänestys sijaluvuin. Jos tässä äänestysessä ei saada ratkaisua, käydään keskustelu, jossa jokainen tuomariston jäsen käyttää puheenvuoron. Tuomariston puheenjohtaja ratkaisee asian joko näin käydyn keskustelun pohjalta tai määrää jonkin muun menettelytavan.
- 18) Erityispalkinnoista äänestetään erikseen puheenjohtajan antamien ohjeiden mukaan.

- 19) Tuomariston jäsenet eivät saa tietää väliäänestysten tuloksia tai pistemääriä ennen kilpailun lopputuloksen selviämistä.

Lopuksi

Kilpailun tavoitteet saavutettiin suuressa määrin. Kotkan urut ovat tulleet tunnetuksi paitsi Suomessa myös ulkomailla, ja tässä kilpailulla on ollut huomattava merkitys. Kotkan uruilla ovat lukuisia levytyksiä tehneet suomalaiset ja muunmaalaiset urkurit. Kilpailun osanottajista on monen ura lähtenyt hyvin käyntiin, ja kilpailun myötä on tapahtunut monenlaista verkostoitumista. Kotkan urkukilpailussa oli erityisen positiivista se, että pois jäivät tällaisissa kilpailuissa valitettavan tavalliset reunailmiöt, sellaiset kuin tuomarikikkailu, kilpailijoiden ylisuuri stressi ja kilpailumentaliteetin ylikorostuminen. On kuitenkin syytä korostaa, että nämä saavutukset edellyttivät järjestäjiltä ja kilpailijoiden kanssa soittaneilta muusikoilta tavallista suurempia ponnistuksia. Kilpailun ohjelmassa ja toteutuksessa harjoitettiin tietoisesti tiettyä johdonmukaista ja etukäteen selkeästi määriteltäviä urkukulttuuripoliittikkaa.

Lähteet

Kiiskinen, Timo 1998. Kotkan urkujen viritysjärjestelmä. Teoksessa *Kotkan urkukirja*. Toim. Kati Hämäläinen. Helsinki: Kotkan seurakunta ja Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin osasto.

Kotkan urkukirja 1998. Toim. Kati Hämäläinen. Helsinki: Kotkan seurakunta ja Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin osasto.

URUT JA MUUT TAITEET /
THE ORGAN AND OTHER ARTS

Uskoa tanssin ja musiikin voimaan – enkelten kanssa kiertueella

MARJA KORHOLA

En enää muista, miten me löysimme toisemme – Olli Porthan, enkelit ja allekirjoittanut. Elettiin vuotta 1992, kun Tanssiteatteri Raatikko sai tilauksen Vantaan seurakunnilta. Seurakunnat toivoivat, että Raatikko tekisi tanssiteoksen Myyrmäen moderniin kirkkotilaan Barokin Juhlaa -festivaalille. Oliko yhteistyömme Barokin Juhlaa -festivaalin johtajan Håkan Wikmanin idea ja ehdottiko hän Sibelius Akatemian urkumusiikin professori Olli Porthania urkuriksi tanssiteokseemme vai syntyikö kontakti Ollin kanssa jostain muuta kautta, sitä en enää muista. Ehkä Olli itse muistaa, miten asian laita oli. Joka tapauksessa tapasimme Ollin kanssa keväällä 1993 Sibelius Akatemian kahvilassa ja aloitimme tanssiteoksen suunnittelun. Ajatus tanssiteoksesta, joka käsittelee enkeleitä, taisi jo tuolloin olla mielessäni. Tietämykseni urkumusiikista oli tuohon aikaan melko rajoittunut, joten ehdotin tanssiteoksen musiikiksi ”sitä Bachin Toccataa ja fuugaa”. Ollin täydennettyä asiantuntevasti ehdotustani, *Enkelten tanssi* -nimisen tanssiteoksen musiikiksi valittiin Johann Sebastian Bachin urkuteokset *Toccata con Fuga* BWV 565, *Fantasia pro Organo á 5 Vocum* BWV 562 sekä *Fantasia et Fuga* BWV 542.

Olin tehnyt Raatikolle vuonna 1992 tanssiteoksen nimeltä *Viuhka*, jossa tanssin dueton tanssija Suvi Matalalammen (nyk. Pohjonen) kanssa. Tuossa duetossa oli kohta, jossa kannoin Suvia selässäni. Kohdasta tuli jonkinlainen alkunäky *Enkelten tanssi* -teokselle. Ajatus kohtauksesta, jossa nainen kantaisi enkeliä selässään toi mieleeni myös Tampereen tuomiokirkossa olevan, Albert Edelfeltin kuuluisan

teoksen, jossa pojat kantavat haavoittunutta enkeliä. Noista ideoista ja kuvista sekä mahtavasta urkumusiikista lähti teoksen koreografia muotoutumaan. *Enkelten tanssi* kertoo naisesta, joka saapuu kirkkoon murheissaan ja kohtaa siellä oman suojelusenkelinsä. Aloitimme tanssijoiden, Suvi Matalalammen ja Mikael Aaltosen, kanssa *Enkelten tanssin* harjoitukset keväällä, ensi-ilta oli 11.8.1993. Teoksessa kaksi tanssivaa enkeliä, mies ja nainen, yllättävät kirkkoon saapuvan murheellisen naisen. Aluksi pelästyttyään nainen kuitenkin intoutuu tanssimaan enkelien kanssa. Vähitellen nainen tajuaa, että toinen enkeleistä on hänen oma suojelusenkelinsä. Teoksessa on myös kohta, jossa esitämme kirkkokansaa erilaisten hattujen kanssa – hitaasti etenevässä kulkueessa nähdään niin kuninkaita kuin työmiehiä, saattoväkeä ja vihkipareja. Musiikilla oli keskeinen osa tanssiteoksen dramaturgiassa ja liikekielen muotoutumisessa, mutta koreografia ei noudata tarkasti musiikin rakennetta. Tästä Helsingin sanomien kriitikko moitti koreografia sanoen:

On vaikea kuvitella vaativampaa musiikkia kuin kaikkien tuntema Bachin Toccata ja fuuga. Se on niin arkkitehtonista ja ”puhdasta” musiikkia, että sen kuvittamisessa on suoranaaisesti synnin makua. (Miettinen, Jukka O. 1993. *Helsingin Sanomat* 13.8.1993)

Koreografiani lähtökohta oli enemmän tarinallinen kuin puhtaasti liikkeeseen perustuva tanssiteos. Valitsemamme musiikit tarjosivat mahdollisuuden sekä kertoa tarinaa että tehdä tanssiliikettä Bachin upeaan musiikkiin. Toisen lehden kriitikko taas näkee esityksen tarinan näkökulmasta:

Huikean kaunis tanssiesitys synnytti halun lukea Raamatusta kaikki, mitä enkeleistä sanotaan. (Seppälä, Olli 1993. *Kotimaa* 20.8.1993)

Myyrmäen moderni kirkkotila tarjosi erinomaiset puitteet tanssiesitykselle, koska urut sijaitsivat kirkkosalissa. Näin uruista ja urkurista tuli myös visuaalinen osa esitystä. Kirkossa oli myös runsaasti tanssille vapaata tilaa alttarin edessä ja leveillä käytävillä. Myöhemmin esitim-

me teosta myös perinteisissä kirkkotiloissa ja jouduimme soveltamaan tanssia aina käytettävissä olevan tilan mukaan. Yksi hienoimmista kirkkoista, jossa esiinnyimme oli Sammonlahden moderni kirkko entisessä kotikaupungissani Lappeenrannassa. Mieleepi on jäänyt upea alttari-taulu, jossa elävä vesi virtaa sekä hieno ympyränmuotoinen kirkkosali, jossa oli ihanasti tilaa tanssia. Ehkä mieleepainuvaksi tuon esityksen teki myös se, että katsojien joukossa olivat sekä iäkäs äitini että ensimmäinen baletinopettajani Sonja Tammela.

Tanssiminen elävän musiikin säestyksellä on aina harvinaista herkkua tanssijoille. Siitä syystä oli upeaa, että meillä oli mahdollisuus kiertää esittämässä *Enkelten tanssia* yhdessä Olli Porthanin kanssa. Ennen esitystä Ollilla oli oma urkukonsertti, jossa hän soitti mm. Lübeckin ja Buxtehuden musiikkia. Pienen tauon jälkeen alkoi *Enkelten tanssin* esitys. Yhteensä kiertue-esityksiä oli parikymmentä eri puolilla Suomea.

Yksi mieleepainuvimmista kiertue-esityksistä oli Rääkkylän Kihaus -festivaalin esitys paikallisessa kirkossa. Matkalla Rääkkylään luimme autossa peukalonhangallisen verran lehtiartikkeleita, joita oli ilmestynyt paikallisissa lehdistä. Rääkkyläläiset kävivät lehtien sivuilla kiivasta väittelyä siitä, saako kirkossa tanssia vai ei. Tämä tapahtui vuonna 1994! Tanssin esittämisestä kirkossa oli kiistelty jo 1960-luvulla, kun modernin tanssin pioneeri Riitta Vainio ryhmineen esiintyi kirkkotiloissa eri puolilla Suomea. Kolmessakymmenessä vuodessa asenteet eivät olleet paljoa muuttuneet, ainakaan pienillä paikkakunnilla. Rääkkyläläisten kiivas kiistely tanssin puolesta ja sitä vastaan johti siihen, että esitysiltana kirkko oli tupaten täynnä ihmisiä, joista osa oli tullut paikalle taistelemaan tanssin puolesta ja osa uteliaana katsomaan, millaista se kirkossa esitettävä tanssi oikein on. Tunnelma esityksen alkaessa oli jännittynyt, mutta muuttui suorastaan hurmioituneeksi esityksen jälkeen. Uskon, että onnistuimme voittamaan puolellemme myös ne paikalle saapuneet epäilijät, joiden mielestä tanssin tuominen kirkkoon on syntiä.

Kirkkotila antaa omanlaisensa merkityksen esitykselle ja koreografin on tietenkin otettava huomioon aiheen ja toteutuksen soveltuvuus kirkkotilaan. Kriitikko Olli Seppälä kirjoittaa seuraavasti:

Esittävän tanssin liikekieli sopii kirkkoon oivallisesti. Keskustelu Enkelten tanssin sopivuudesta kirkkoon on mahdollinen vain jos ei ole nähnyt sitä. Eikä vain nähnyt, sillä aivan olennainen osa kokonaisuutta on Olli Porthanin soittamat kolme J. S. Bachin kappaletta. (Seppälä, Olli. 1993. *Kotimaa* 20.8.1993)

Enkelten tanssista katsojilta saamamme palaute on ollut toisinaan todella koskettavaa. Moni katsoja on kertonut tanssin antaneen heille voimakkaan uskonnollisen kokemuksen. Esiintyjänä olen kuunnellut palautetta joskus ihmeissäni, joskus hämmentyneenä. Mutta niinhän se on, että katsoja tulkitsee esityksen oman kokemuksensa kautta. Me esiintyjät vain toimimme taideteoksen ajatusten ja tunteiden välittäjinä. Ne ajatukset ja tunteet saavat parhaimmillaan uusia merkityksiä katsojan kokemana ja tulkitsemana. Asenteet kirkkotanssia kohtaan ovat onneksi muuttuneet sitten 1990-luvun ja nykyisin on olemassa myös nk. pyhää tanssia, jota harjoitetaan kirkoissa. Tanssi siis toimii eräänlaisena liturgisena elementtinä ja pyhän tanssin harrastajat tanssivat kirkoissa erityisesti tätä tarkoitusta varten suunniteltuja koreografioita.

Rääkkylän mieleenpainuvan kiertueen lisäksi mieleeni on jäänyt eräs huvittava tapaus, joka sattui muistaakseni Tuusulan kirkossa. Kirkko, jossa esiinnyimme on nk. ristikirkko eli kirkossa on neljä sisäänkäyntiä. Me tanssijat jouduimme usein urkukonserttiosuuden aikana kiertämään sakastista ulkokautta kirkon pääovelle, josta sitten pääsimme esityksen aloituspaikoille. Tuolla kyseisellä kerralla odotelimme ulkona kirkon pääovellä kärsimättöminä ja ihmettelimme, miksi Olli ei jo tule kysymään, olemmeko valmiita esitykseen ja voiko hän aloittaa soittamisen. Noin kymmenen minuuttia odoteltuamme päätin, että nyt aloitetaan esitys, vaikka Ollia ei näy eikä kuulu. Lähdin kävelemään sisään kirkon käytävää pitkin ja Olli alkoikin, minut urku-parvelta nähtyään, soittaa. Kuljin roolini mukaisesti pää painuksissa ja hämmästyin, kun nostin katseeni enkä nähnyt alttaria edessäni. Miten alttari on voinut vaihtaa paikkaa? Sitten huomasin enkelien juoksevan sisään sivukäytävältä vaikka heidän piti tulla perässäni pääkäytävää pitkin. Olinko tullut hulluksi? Oliko kirkko kääntynyt neljäkymmentäviisi astetta akselinsa ympäri? Ei nyt sentään, kirkko oli pysynyt pai-

koillaan, me olimme vain tulleet sisään väärästä ovesta. Ristikirkossa on neljä ovea: olimme siis laskeneet ovet väärin ja menneet sivuovelle odottamaan. Olli taas oli odottanut meitä pääovella ja ihmetellyt, mihin me tanssijat olimme kadonneet. Esitys saatiin kuitenkin odottamattoman alun jälkeen käännettyä oikeaan suuntaan eikä yleisö luullakseni huomannut mitään muuta outoa kuin pitkäksi venyneen tauon konserttiosuuden jälkeen.

Enkelten tanssi sai yleisöltä innostuneen vastaanoton ensi-illassa ja vaikka Helsingin sanomien kriitikko ei esitystä varauksetta kehuutkaan, *Enkelten tanssia* on esitetty kymmeniä kertoja eri puolilla Suomea. Vielä syksyllä 2016 vierailimme Jyväskylän kaupunginkirkossa. Myyrmäen kirkossakin esiinnyimme uudestaan pari vuotta sitten, silloin musiikin soitti urkuri Iina Katila. Allekirjoittanutta lukuun ottamatta tanssijat ovat vuosien varrella vaihtuneet, mutta *Enkelten tanssi* jatkuu. Kiitos, Olli, että lähdit tähän yhteistyöhön aikoinaan ennakkoluulottomasti mukaan, ilman sinua ei olisi syntynyt *Enkelten tanssia*.

Horisontti

KAIJA VALKONEN

Takavuosikymmenten suomalaiset kulttuurinharrastajat keksivät puheeseensa uuden iskusanan ”odotushorisontti”. Odotushorisontteja oli kaikkialla, yhteiskunnassa, politiikassa, taiteen vastaanotossa, jopa ihmissuhteissa.

Termin oli esitellyt länsisaksalainen kirjallisuudentutkija Hans Robert Jauss artikkelissaan *Literaturgeschichte als Provokation* vuonna 1970, ja teksti saatiin suomeksi Maria-Liisa Nevalan toimittamassa teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen menetelmiä* vuonna 1989. Ranskalaisen kirjallisuuden ekspertti Jauss oli joutunut pohtimaan, miksi jokin kiihkeästi rakastettu keskiajan runoelma ei liikuttanut vähääkään 1900-luvun saksalaista lukijaa. Syy oli toki selvä: jokainen aika tulkitsee teokset uudelleen oman tietämyksensä ja kokemuksensa valossa. Syntyi reseptioestetiikkaan eli taiteen vastaanoton tutkimukseen liittyvä käsite odotushorisontti. Uuteen teokseen tarttuessaan lukija ei toisin sanoen aloita puhtaalta pöydältä, vaan lukukokemusta värittävät oman ajan moraalissäännöt, estetiikka, jopa politiikka. Siihen vaikuttavat aiemmat luku- ja elämäkokemukset, maku ja temperamentti. Ja tietenkin odotuksia muokkaavat kirjailijan tunnettuus, arvostelunestykset ja kansallisuus, teoksen nimi ja nykyisin jopa kansikuva sekä takakannen esittelyteksti, jos nyt sellaisen tulee lukeneeksi.

Odotukseni olivat kovat, kun tartuin Robert Åsbackan romaanin *Urkujenrakentaja* (alkuteos *Orgelbyggaren* 2008, suom. Katriina Huttunen). Uskoin tarinan liittyvän siihen kauneuden etsinnän traditioon, jota esiintyy suomalaissa kirjallisuudessa aina Volter Kilvestä Helvi Hämäläiseen, Paavo Rintalaan, Eino Säisään ja Joel Haahtelaan. Antti Hyryn Finlandia-palkitussa *Unissa* (2009) päähenkilö lähtee matkalle Pohjois-Ruotsiin ja tapaa siellä iäkkään seurakuntalaisen, joka rakentaa urkuja kotikäyttöönsä. Siis kaipuuta ja kauneuden etsintää

tämä *Urkujenrakentaja*, tai niin minä luulin, varsinkin kun ylimmäiseksi esikuvakseni asetui ruotsalaisen Göran Tunströmin hieno romaani *Jouluoratorio* (*Juloratoriet* 1983, suom. Arto Häilä). Siinä pikkupaikkakunnan kuoro harjoittelee kymmentä vuottaan pystyäkseen esittämään Bachin suurteoksen kotikirkossaan. Oratorio alkaa olla esityskunnossa, kun maalaistalon nuori emäntä, kyltymätön musiikinrakastaja ja pienten lasten äiti lähtee pyöräilmään kuoroharjoituksiin, ajaa kolarin ja kuolee. Musiikista ja etenkin Bachista tulee äidittömäksi jäävän pikkupojan elämää kannatteleva voima.

Åsbackan urkujenrakentaja on kahdeksaakymmentä vuottaan lähestyvä Thomasson, vaisu, erakoituva ja menneisyyteen takertuva mies, ruotsinkielisen pikku rannikkokaupungin eläjä. Hän on menettänyt vaimonsa Sirin Estonian suuronnettomuudessa parisenkymmentä vuotta aiemmin eikä ole sen koommin saanut otetta elämään. Siri oli kanttori ja musiikinopettaja, monipuolisesti lahjakas, iloinen ja elinvoimainen nainen. Hän johti pariskunnan yhteiselämää niin arjessa kuin harrastuksissakin. Hän rakasti musiikkia ja kiinnostui vanhoista mutta yhä käyttökelpoisista uruista, jotka laivanrakentaja Anders Telin oli rakentanut Uudenkarlepyyn kirkkoon 1760-luvulla.

Kymmenkunta vuotta Estonian katastrofin jälkeen leskimies Thomasson ryhtyy rakentamaan kerrostaloasuntoonsa Telinin urkujen mahdollisimman tarkkaa kopiota: yksi sormio ja jalkio, kahdet palkeet ja kahdeksan äänikertaa.

Urut valmistuvat. Ne täyttävät olohuoneen pohjoisseinän ja huokuvat barokkia. Väri on siniharmaa, rekisterinupit ovat mustat. Siellä täällä on kullattuja yksityiskohtia, katon rajassa puhalttaa torveen kaksi kullattua enkeliä. Thomasson ei vain osaa soittaa eikä hän kutsu muitakaan kokeilemaan soitinta. Aika ajoin hän sentään sormeilee koskettimia, polkee jalkioita ja vetelee rekisteritappeja varmistaakseen, että kaikki toimii niin kuin pitää. Hän haluaa urkujen olevan kunnossa siltä varalta, että Siri joskus palaa niitä soittamaan. Hän tietää, ettei Siri palaa, mutta hän odottaa.

Thomasson ei ole kotikaupunkinsa ensimmäinen täysimittaisten urkujen rakentaja. Karstantekijä Granholm, leskimies hänkin, oli valmistanut viisisataapilliset urut kotitaloonsa 1800-luvun alussa. Kaikki alkoi

huilusta. Hän kuuli jonkun soittavan huilua naapurissa, ihastui ja halusi koettaa. Mutta karstantekijä oli liian vanha ja jäykkä, hengästyikin helposti. Niinpä hän keksi liittää huiluun palkeet. Hän opiskeli soittimien tekniikkaa ja oivalsi, miten voi ohjailla palkeita ja huilua koskettimilla. Hän ryhtyi kokoamaan pillistöä, keräsi tinalautasia ja -kynttelikköjä ympäriltään, sulatti ne ja valoi yhä suurempia pillejä. Lopulta hänen oli puhkaistava aukot kotitalonsa kattoon, jotta sai putket paikoilleen. Ne kohosivat kaupungin kattojen ylle kuin soivat savupiiput.

Nykyajan Thomasson ei voi puhkoa kerrostalonsa kattoa, joten hänen on turvauduttava tukittuihin pilleihin. Tukittu 16' Subbas-bassoäänikerta on kaksi ja puoli metriä korkea ja mahtuu nipin napin hänen olohuoneeseensa. Vastaava avoin olisi ollut viisimetrinen.

Jos Granholm rakensi urkunsä rakkaudesta musiikkiin, Thomasson rakentaa ne ikävästään ja elämänsä tyhjyydestä. Hän ei ole epämusiikaalinen, vaikka onkin rajoittunut harrastuksessaan. Hänen epäjumalansa on Dietrich Buxtehude, muuta musiikkia hän ei juuri kuuntele. *Membra Jesu nostri* on hänen levyhyllyssään lukemattomina eri versioina, ja kun hän sitten arvaamatta kuulee teoksen *Ich habe Lust abzuscheiden*, se täyttää koko ympäröivän tilan niin, ettei hän ole aikoihin tuntenut sellaista rauhaa. ”Hapuilevia säveliä, kuin huilulla soitettuja. Aivan itsestään selvällä tavalla ne laskeutuivat toisten lomaan.” Kyllä, Buxtehude on Thomassonille suurin, vaikka Siri tapasi toppuutella, että Buxtehude on kyllä hyvä mutta ei paras, oikeastaan vain keskinkertaisuus giganttien joukossa.

Kauneudenkaipuun elementtejä Åsbackan romaanissa siis on. Mutta miksi kokonaisuus tuntui minusta niin pirstaleiselta ja epämääräiseltä? Miksi se ei ensilukemalta vaikuttanut, niin kuin hyvän romaanin pitäisi? Teos oli ollut ehdokkaana Runeberg-palkinnon saajaksi ja kilpaili lopulta jopa Pohjoismaiden kirjallisuuspalkinnosta, mikä ei ole vähäinen juttu. Missä ja miksi minä, piintynyt ammattilukija, olin mennyt metsään?

Vastaus on selvä: olin haukkunut väärää puuta. Odotushorisonttini oli ollut pahasti pielessä.

Kirjallisuuden ammattilaisena olen tottunut lukemaan tarinoita analyttisesti eli seuraamaan tarkoin kerronnasta nousevia vihteitä.

Ensimmäisyyssefekt ja kaikki sitä seuraavat narratologiset elementit kutovat jatkumoa, josta kokonaisuus vähitellen muotoutuu. Mutta koska olen musiikin amatööri, rakastaja, tunne sekoitti järkeni, ja suuren musiikin ylistystä odottaessani analyttinen lukutapa sotkeutui. Olin umpisokea jopa Åsbackan romaanin ensimmäisyyssefektille eli ensimmäiselle ja ylivoimaisesti tärkeimmälle vihjeelle, joka on kuolema. En vilkaissutkaan teoksen mottoa, lainausta Samuel Beckettin romaanista *Malone kuolee*, joka mahdollisimman raadollisesti kuvaa vainajien röykkiötä. ”He ovat tämä harmahtavien ruumiiden sekasotku. He ovat enää vain yksinäinen röykkiö yössä, hiljaisia, tuskin näkyviä, ehkä toisiinsa tarrautuneita, päät ovat viittojen peitossa.”

Ajattelin mieluummin kuolematonta musiikkia kuin kuolemaa. Ja silti Robert Åsbackan *Urkujenrakentaja* on tarkka ja monisyinen romaani menettämisestä ja luopumisen taidosta, syksyn kallistumisesta talveen ja valmistautumisesta kuolemaan. Tarinan iäkäs päähenkilö kertoo herkeämättä mielessään vaimonsa mahdollisia vaiheita ennen Estonian uppoamista. Hän muistelee ainutta lastaan, tytärtä, joka on kuollut syöpään parhaassa nuoruusiässään. Hänen ympäriltään on mennyt lukuisia ihmisiä mitä omituisimmissa onnettomuuksissa. Kaikki he pitävät valtaa hänen mielessään. Muun lisäksi hän ajautuu vanhuuttaan tapaturmien ketjuun. Ensin häneltä nyrjähtää jalka, sitten murtuu käsi, lopulta hän jää auton alle ja ruhjoutuu pahanpäivisesti. Muutaman kuukauden sairaalahoidon jälkeen hän pääsee pyörätuolissa katsomaan Beckettin näytelmää *Voi miten ihana päivä*. Vatsaa ja rintaa kivistää, ja lopulta hän tuntee sydäninfarktin oireet. Niin päättyy Thomassonin tarina. Viimeisen puolen vuoden aikana hän on käynyt läpi Jeesuksen kärsimyshistorian *Membra Jesu Nostrin* kaikki seitsemän vaihetta Buxtehuden tulkitsemina: jalat, polvet, kädet, kylki, rinta, sydän ja lopulta kasvot. Hänen epäjumalansa ei ole jättänyt häntä.

Thomasson ei ehkä ole ollut sankari elämässään, mutta hänen lopunsa on lempeä. Ruumiillisten kärsimysten myötä hänen elämänpiirinsä on laajentunut. Lähipiiriin on tullut uusia ihmisiä, lapsia, nuoria, aikuisia. Hän on löytänyt uusia tunteita ja oppinut luottamaan ihmisiin. Hän on löytänyt elämänsä.

Musiikin ja kuoleman ohessa romaanin kolmanneksi motiiviksi nousevat laivat ja meri kääntyvine horisontteineen. Suurten kauppaketjujen vallattua markkinat pikkukauppias Thomasson on pestautunut varastopäälliköksi laivalle, joka sittemmin kastetaan Estoniaksi ja joka vie hänen vaimonsa tuhoon. Elämän oudot yhteensattumat lähinnä vain hämmentävät hänet. Silti hän viime hetkillään herää todellisuuteen nuoren taiteijajäystävänsä Agneksen näyttelyssä. *Ich habe Lust abzuschneiden* soi, kun videokuva kuljettaa suurta rekkaa halki Pohjanmaan kohti Turkua ja satamaa, jossa laiva odottaa sitä keulaportti auki. Thomasson kohtaa tragediansa kaikkien tunteittensa tasolla. Hänen ei enää tarvitse elää vain sen vuoksi, että Siri palaisi kotiin.

Thomassonin kohtaama sovitus voisi olla lainaus Beckettin romaanista *Malone kuolee* (*Malone meurt* 1951, suom. Caj Westerberg), jota Siri on lukenut hänelle ääneen ilta illan jälkeen: ”Ja jos hänessä olisi ollut vain hiukan vähemmän voimaa ja rohkeutta, hänkin olisi luovuttanut, luopunut pyrkimyksestä saada tietää, millainen olento hän oli ja miten tulisi elää, ja hän olisi elänyt tappion kärsineenä, sokeana, mielettömässä maailmassa muukalaisten keskellä.”

KIRJOITTAJAT / CONTRIBUTORS

<i>Pieter van Dijk</i>	professor of organ at Conservatorium van Amsterdam and Hochschule für Musik und Theater Hamburg, organist at Grote Sint Laurenskerk, Alkmaar
<i>Hans Fagius</i>	organist, professor emeritus
<i>Folke Forsman</i>	MuT, FM, urkuri, musiikkikriitikko
<i>Felix Friedrich</i>	Dr. phil., organist at Castle Church in Altenburg
<i>Kati Hämäläinen</i>	MuT, dosentti, cembalisti, urkuri
<i>Timo Kiiskinen</i>	MuT, kirkkomusiikin professori (ma.), Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
<i>Marja Korhola</i>	tanssija, koreografi, Tanssiteatteri Raatikon taiteellinen johtaja
<i>Susanne Kujala</i>	MuT, urkujensoiton tuntiopettaja, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
<i>Jan Lehtola</i>	MuT, urkumusiikin lehtori, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
<i>Ludger Lohmann</i>	Dr. phil., professor of organ at Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart
<i>Markus Malmgren</i>	MuT, urkujensoiton tuntiopettaja, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
<i>Peter Peitsalo</i>	MuT, urkumusiikin lehtori, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
<i>Matti Pohjoisaho</i>	MuM, urkujensoiton tuntiopettaja, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
<i>Martti Porthan</i>	urkujenrakentaja
<i>Olli Pyylampi</i>	MuM, Kallion seurakunnan kanttori, urkujensoiton tuntiopettaja, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
<i>Paavo Soinne</i>	FL, kirkkomusiikin professori emeritus
<i>Ville Urponen</i>	MuT, urkumusiikin lehtori, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
<i>Kaija Valkonen</i>	FM, kirjallisuustoimittaja

