

Kati Hämäläinen

Urkurien vallankumous vanhan musiikin parissa

Subjektin ja silminnäkijän kertomus

Kuusikymmenluvun loppu ja seitsenkymmenluku olivat kaikkialla maailmassa nuorison yhteiskunnallisen heräämisen aikaa. Se ilmeni monella eri tavalla ja monessa eri paikassa: muistetaan vaikka Pariisin katumellakat, Vietnamin sodan vastustus, suomalainen nuorisotaistolaisuus ja protestointi korkeakouluissa jne. Kyse oli myös kritiikistä edellisen sukupolven auktoriteettia ja arvoja kohtaan tai ainakin niistä irtautumisesta ja tietysti nuoruuteen kuuluvasta vapaudenkaipuusta. Myös musiikin alalla haluttiin erottautua edellisen sukupolven tekemisistä: tämä ilmeni ns. vanhan musiikin harjoittamisena ja sitä koskevan esittämiskäytännön tutkimisena ja soveltamisena. Vaikutteet tulivat aluksi ulkomailta, mutta pian vanhan musiikin harjoittajat kokivat tekemisensä itsenäiseksi ja omaehtoiseksi. Erityisesti urkujen kohdalla vanhan musiikin liikkeen tulo Suomeen tuntui dramaattisena. Tähän vaikutti arvatenkin kirkon melkoinen konservatiivisuus urkumusiikin suhteen; kirkkohan omisti suurimman osan uruista. Pitkän perinteen muuttaminen koki kirkossa ja kenties muuallakin ymmärrettävästi vastarintaa. Kyse oli myös urkumusiikin tehtävän, merkityksen ja arvon asettamisesta kriittisen tarkastelun alaiseksi.

Vanhan musiikin harjoittamisen historiaa Suomessa on viimeksi tarkasteltu kirjassa *Vanhan musiikin liike Suomessa* (2023). Sen urkuja käsittelevän artikkelin on kirjoittanut professori Erkki Tuppurainen. Mielestäni tämä artikkeli ei kuitenkaan tavoita kyseisen ilmiön todellisuutta – kenties siksi, että professori Tuppurainen kuului juuri siihen ikäpolveen ja opettajakuntaan, jota vastaan eräät nuoret urkurit ja urkujensoiton opiskelijat kapinoivat. Koska itse opiskelin urkujensoittoa Sibelius-Akatemian nuoriso-osastolla syksystä 1963, pääaineisena vuodesta 1967 ja kahden vuoden jälkeen erikoistuin vanhaan musiikkiin, voinen subjektina ja yhtenä silminnäkijöistä valottaa perusteellisemmin urkumusiikin ja sen opetuksen alalla tapahtuneita muutoksia. Kuvaamani asiat ja ilmiöt ovat muistini mukaisia ja oman erityisen kokemukseni värjäämiä. Olisikin tärkeää ja mielenkiintoista, jos asiasta saataisiin perusteellinen tutkimus. Joka tapauksessa on ilmiselvää, että suuri

osa urkureista jakautui kahteen vastakkaiseen ryhmään, joiden asenteet olivat ajoittain suorastaan ideologisesti sävyttyneitä.

Joskus kuusi- ja seitsenkymmenlukujen vaihteessa Sibeliuksen Akatemian urkureiden ja urkujensoiton opiskelijoiden keskuudessa levisi kopio artikkelista, jossa Marie-Claire Alain valotti alkuperäislähteiden mukaan Ranskan klassisen musiikin ilmiötä *notes inégales*, siis epätasaiset nuotit tai sävelet.¹ Tämä tarkoitti sitä, että vaikka nuottiparit (1/16 tai 1/8 riippuen kontekstista) oli partituurissa kirjoitettu tasaisiksi, ne tuli aikansa esittämiskäytännön mukaisesti soittaa epätasaisina, yleensä pidentäen ensimmäistä ja lyhentäen vastaavasti toista (missä suhteessa, riippui kontekstista). Joillekin vain klassista musiikkia tehneille nuottiuskollisille opiskelijoille tämä oli järkytys! Alainin artikkelin tiedot saattoivat siten olla yhtenä sysäyksenä tarkastella kriittisesti vallitsevaa esittämiskäytäntöä ja omaksua vähitellen HIP-asenne (engl. *historically informed practice*). Tärkeänä ja esikuvallisena pidän sitä, että Alain oli artikkelissaan lainannut huolellisesti niitä alkuperäislähteitä, joihin artikkelin johtopäätökset perustuivat.

Urkumusiikin ohjelmisto laajeni suuresti iältään vanhempaan, ja suhtautuminen urkumusiikkiin ja sen esittämiseen muuttui. J. S. Bachin musiikki oli tietysti ollut keskiössä kauan, mutta sitä varhaisempi musiikki oli koettu usein "helpoksi" ja vähemmän "syvälliseksi" ja oli siksi sopinut vain opintojen alkuvaiheeseen. Sinne sijoitettujen Buxtehuden teosten rinnalle tuli ensin muuta saksalaista 1600-luvun musiikkia, mutta Ranskan klassinen urkumusiikki ja muiden Euroopan kulttuurialueiden musiikki saivat pian enemmän jalansijaa. Osa opettajista seurasi kansainvälisiä suuntauksia. Nämä vaikutteet muuttivat paitsi Sibeliuksen Akatemian urkujensoiton ohjelmistoa myös vähitellen opetuksen muuta sisältöä, vaikkakaan ei kaikkien opettajien työssä yhtä nopeasti.

Seitsenkymmenluvun lopulla ja kahdeksankymmenluvulla Sibeliuksen Akatemian urkumusiikin professori Enzio Forsblom tutki vakavasti erityisesti J. S. Bachin urkuteosten musiikillista retoriikkaa ja kirjoitti siitä kirjan *Mimesis – På spaning efter affektuttryck i Bachs orgelverk* (1985, suomenkielinen versio

¹ Alainin artikkeli "Notes sur la 'manière française'" ja sen suomenkielinen käännös "Näkökoh-tia ranskalaisesta tyylistä" julkaistiin myöhemmin (1980) Organum-seuran kustantamassa Enzio Forsblomin juhlakirjassa.

1994).² Vuonna 1975 hän aloitti toimittaja Hannu Taanilan kanssa Yleisradiossa suorat lähetykset urkujen ääreltä, missä kuultujen urkusävellysten lisäksi keskusteltiin niiden sisällöistä. Näissä ohjelmissa Forsblomin analyttinen suhtautuminen erityisesti Bachin urkumusiikkiin oli jo aluillaan. Forsblom liittyi tässä kansainväliseen liikkeeseen, joka saavutti yhä enemmän mielenkiintoa ja huomiota ja jonka ansiosta julkaistiin uusia nuottieditioita sekä tutkimuksia soittimista ja historiallisista esittämiskäytännöistä. Forsblom alkoi soveltaa ajatuksiaan käytäntöön urkujensoiton opetuksessa. Niitä tukivat myös hänen Olli Porthanin kanssa pitämät luentonsa. Pian musiikin retoriikan³ opetus uskottiin säveltäjä Mauri Viitalalle ja hänen jälkeensä Timo Kiiskiselle. Lehtori Markku Heikinheimo alkoi opettaa urkumusiikin tulkintatyylit -nimistä opintojaksoa. Opittuja asioita sovellettiin myös Olli Porthanin seminaarissa, jossa laadittiin ns. tulkintamalleja barokin urkusävellyksistä. On huomattava, ettei kyse ollut kansainvälisten tutkimustulosten mekaanisesta soveltamisesta, vaan tällä tavalla uudet ajatukset ja asenteet sisäistettiin ja ne muokkasivat kunkin omia tulkintoja. Kun urkujensoittoa pääaineenaan opiskelevat saivat opetusta cembalonsoitossa, syntyi kontakti vanhan musiikin osastoon, jossa myös Kati Hämäläinen opetti barokin musiikin esittämiskäytäntöjä. Toisin sanoen musiikin retoriikan ja esittämiskäytäntöjen opetus ja soveltaminen yhdessä uuden aiemmin tuntemattoman ohjelmiston kanssa synnytti uusia asenteita ja taitoja sekä uudenlaista ymmärrystä barokin musiikkia kohtaan.⁴

Jatkuvasta legatosoitosta luopuminen aiheutti järkytystä. Vielä 60-luvun loppupuolella perusartikulaatio sekä sormiolla että jalkiossa oli ollut täydellinen legato. Tämä oli mahdollista sormiolla mykkien vaihtojen avulla ja

² Forsblomin väitöskirja vuodelta 1957 käsitteli kyllä Bachin urkuteoksia ja niiden tyylinmukaisuuden ja tulkinnan subjektiivisuuden suhdetta, mutta ei musiikin retoriikan tai esittämiskäytännön kannalta. Siinä voi kuitenkin nähdä alun pohdinnalle J.S. Bachin urkuteosten tulkinnasta ja merkityksestä käytännön musisoimisessa.

³ Opetusaineen nimi oli kuvio-oppi.

⁴ Musiikin retoriikan opetus urkureille lopahti sittemmin, mutta se jatkui vanhan musiikin linjalla Kati Hämäläisen barokin esittämiskäytännön luennoilla sekä kaikkien osastojen muusikoille tarkoitetussa seminaarissa, jossa opettivat Harri Wessman, Olli Porthan ja Kati Hämäläinen. Wessmanin lisensiaatintutkimus *Antiikin puhetaidon teoriasta musiikin retoriikkaan* syntyi samoihin aikoihin kuin hänen klassisen retoriikan keinoja tietoisesti käyttävät sävellyksensä. Huolimatta seminaarin suuresta suosiosta se lopetettiin, koska Sibelius-Akatemian johto piti sitä liian kalliina ja siten siis vähemmän tärkeänä.

jalkiossa kanta–kärkijärjestyksellä ja väliin myös jalkojen mykällä vaihdolla (ks. kuva alla).

KUVA: Legaton mahdollistavat sormitukset ja jalkojärjestykset
J.S.Bach: *Orgelbüchlein*: Wer nur den lieben Gott läßt walten



Sormitukset ja jalkojärjestykset olen kopioinut tarkkaan vuoden 1964 nuotistani. Huomion ansaitsevat mykät sormien ja jalkojen vaihdot. Viivaston yläpuolelle merkityt pilkut tarkoittivat säerajaa ja artikulaatiotaukoa. Muuten kaikki oli tarkoitus soittaa hyvässä legatossa. – Kirjoitin tähän nuottiin aikoinaan lähes kaikki sormitukset ja jalkajärjestykset dokumentiksi tulevaisuutta varten. Kaikissa muissa vanhoissa nuoteissani merkinnät ovat paljon harvemmassa. Rehellisesti sanottuna en kyllä muista, mihin tarkoitukseen ajattelin tätä dokumenttia mahdollisesti tarvittavan.⁵

Tieto barokin musiikissa olennaisesta *tactuksen* ja tahtien sisäisen hierarkian (*arsis–thesis*)⁶ ilmaisemisen merkityksestä muutti ymmärrystä urkumusiikista ja urkujen ilmaisukeinoista radikaalisti. Koska uruissa ääni on periaatteessa tasainen alusta loppuun (lukuun ottamatta aluketta, joka 1900-

⁵ Jalkioviivaston yläpuolella ovat oikean jalan merkit, alapuolella vasemman jalan merkit: V - kärki, U - kanta, X - mykkä vaihto.

⁶ Termit ovat kreikkaa. Musiikissa *tactus* ilmaistaan perinteisesti käden ylös- ja alasviemisellä. *Arsis* tarkoittaa (tässä käden) nostamista eli musiikissa kohotahtia tai heikkoa tahtiosaa, *thesis* (käden) alas tuomista eli musiikissa vahvaa tahtiosaa, jotka vuorottelevat. Puheessa tai laulussa on kyse ikään kuin hengityksestä ja sen jälkeisestä äänestä, viulun soitossa eri painoisten työntöjousen ja vetojousen vuorottelusta.

luvun alkupuolella rakennetuissa suomalaisissa uruissa oli varsin mieto), vahvojen ja heikkojen tahtiosien ja sävelten ilmaisullinen erottaminen toisistaan ei ollut mahdollista legatosoitossa. Musiikillisten kuvioden ilmentäminen ei myöskään ollut mahdollista kuin kenties harvoissa tapauksissa agogiikan avulla. Uudella ymmärryksellä oli suorastaan pakko ottaa artikulaatio aivan keskeiseksi ilmaisun välineeksi. Urkusävellykset alkoivat muuttaa merkitystään.

Suomeen alkoi 1950-luvulla lähinnä Tanskasta tulla niin kutsuttu urkujenuudistusliike, joka pyrki urkujen rakentamisessa soveltamaan ideoita barokin alkuperäisistä soittimista. Se tuotti aiempiin urkuihin verrattuna yläsävelrikkaampia äänikertoja, joiden soinnin jossain määrin jopa liioitellun ylenpalttinen kirkkaus kuitenkin edelleen houkutteli legaton viljelemiseen. Viivästyttikö tämä – paradoksaalisesti – elävämmän artikulaation omaksumista? Suomalaisten urkujen koskettimistot noudattivat pitkään lähinnä pianon koskettimien mitoitus, joten vasta barokkityylisten urkujen koskettimistojen toisenlainen "topografia" oli omiaan suosimaan ja helpottamaan vivahteikkaampaa sormiotekniikkaa puhumattakaan alkuperäisten sormijärjestyksien omaksumisesta.

Legatosoitosta luopuminen ja sävelten soivan pituuden manipuloiminen eli vaihteleva artikulaatio oli välttämätöntä *arsis–thesis*-vaihtelun toteuttamiseksi ja kuvioden ilmentämiseksi. Tämä oli aluksi monelle, varsinkin varttuneemmalle soittajalle vaivalloista, sillä legatosoitto oli aiemman huolellisen harjoittelun myötä tullut automaattiseksi. Paitsi soittotekniikan myös esittämiskäytäntöjen uudistaminen oli vaivalloista. Tämä edellytti jatkuvaa opiskelua: tutkimuskirjallisuuden ja urkukulttuurin seuraamista sekä historiallisten esittämiskäytäntöjen tutkimuksen tulosten soveltamista ja miksei myös itsenäisen tutkimuksen tekemistä. Auktoriteetit eivät olleetkaan enää lähellä, vaan niitä tuli etsiä historiasta. Vanhat itsestäänselvyydet jouduttiin asettamaan kyseenalaisiksi. Palkintona oli kuitenkin ilmaisun muutos ja ennen kaikkea sävellyksen sisällön avautuminen uudella tavalla – aivan kuten Forsblom oli tarkoittanutkin *Mimesis*-kirjallaan.

Kun HIP-asette ja -käytännöt yleistyivät, niiden rinnalle tuli kysymys soittimista. Timo Kiiskinen muistelee, että Pentti Pellon historiallisia viritysjärjestelmiä koskeva artikkeli *Organum*-lehdessä 70-luvun lopussa antoi hänelle sysäyksen erilaisiin virityskokeiluihin, aluksi Lahden Joutjärven kirkon

silloisilla itäsaksalaisilla Jemlich-uruilla. Kiiskisestä kehittyikin tärkeä asiantuntija urkujen viritysjärjestelmän valitsemisessa.⁷ Muutamat urkurit olivat suorittaneet jatko-opintoja Amsterdamissa – erityisesti Jacques van Oortmerssenin johdolla – ja päässeet soittamaan Alankomaissa historiallisilla soittimilla. He toivat Suomeen uusia vaikutteita paitsi esittävään urkutaiteeseen myös opettamiseen.

Sekä opettajien että opiskelijoiden palo alkuperäisten barokkisoittimien äärelle oli polttava. Lukuisat urkuretket ympäri Eurooppaa olivat aivan ratkaisevassa osassa vanhan urkumusiikin HIP-orientoituneisuuteen. Aloite oli usein opettajien, mutta myös opiskelijoiden, jotka vastasivat usein käytännön järjestelyistä. Urkuihin ja niiden historiaan perehdyttiin ja samalla osallistuttiin mestarikursseihin merkittävien urkureiden johdolla, kiitos opettajien kontaktien. Tietoja kunkin historiallisen urkutyylin esittämiskäytännöstä voitiin soveltaa ilman kompromisseja urkujen äärellä. Toisaalta urut itse opettivat vastaansanomattomalla voimalla, mikä ylipäättään oli mahdollista, mikä tyyppillistä ja mikä parasta. Käsitys viritysjärjestelmien merkityksestä tuli myös demonstroiduksi vakuuttavalla tavalla. Urkujen ääressä työskentely muokkasi soittotekniikkaa voimakkaasti. Etukäteen annettu mestarikurssiohjelmisto oli useinkin uutta osanottajille; näin laajennettiin ohjelmistoa. Kokemukset ja oivallukset musiikin eläväksi tekemisessä olivat todella voimakkaita. Urkuriryhmät tekivät retkiä 1980-luvun alusta lähtien mm. Pohjois-Saksan Stadeen ja Ostfrieslandin alueelle, Keski-Saksan "Silbermann-Landiin", Ranskan Alsaceen, Hollantiin useille paikkakunnille, pohjoisimpaan Italiaan, Venetsiaan ja Bolognaan, ympäri Mallorcaa... Myös pienempiä urkuriryhmiä ja yksittäisiä urkureita liikkui ympäri Eurooppaa tuoden virikkeitä oppilaille ja kollegoille.

Vanhan musiikin harjoittaminen laajensi ohjelmistoa niin opiskelussa kuin konserteissakin; niissä myös barokin kansalliset urkutyyliä huomioitiin. Siksi on ymmärrettävää, että asenteet vähän vanhoillisemmissakin piireissä muuttuivat vähitellen uusille tyyliuruille suosiollisemmiksi. Sibelius-Akatemiaan hankittiin 1994 Verschueren-urkutehtaalta pohjoissaksalaista tyyliä edustavat urut (nykyisin Musiikkitalon Organo-urkusalissa) ja hiukan myöhemmin alkuperäiset italialaiset 1700-luvun urut (samassa paikassa) sekä englantilaiset Forster &

⁷ Kiiskinen muun muassa laati innovatiivisen kaksivaihtoehtoisen (muutamia vaihtopillejä hyödyntäneen) viritysjärjestelmän Janakkalan urkuihin sekä ratkaisi Kotkan kirkon urkujen *Chortonia* käyttävien Silbermann-tyylisten urkujen viritysongelman.

Andrews -urut 1800-luvun lopulta (samoin). Paineet tilata tyyliurkuja lisääntyivät myös seurakunnissa tai oikeammin niiden urkuhankinnoissaan käyttämissä asiantuntijoissa. Niinpä Kangasalan urkutehdas aloitti tyyliorientoituneiden urkujen rakentamisen. Tässä pidemmälle meni kuitenkin Martti Porthanin urkutehdas, joka on rakentanut useita lähes kompromissittomia tyyliurkuja muun muassa Gottfried Silbermannin tyyliin (Suomessa usealla paikkakunnalla), italialaiseen barokkityyliin (Paavalin kirkon kuoriurut), ranskalaiseen barokkityyliin (Itä-Pakilan Hyvän Paimenen kirkko), Arp Schnitger -tyyliin (Helsingin Tuomiokirkon krypta) ym. Porthanin uruista tärkeimmiksi osoittautuivat Janakkalan ja Kotkan kirkkojen urut. Molemmissa paikoissa urut saivat ympärilleen musiikkijuhlat ja Kotka lisäksi urkukilpailun, joissa vanhan musiikin määrä ja vaikutus ovat olleet merkittävät.

On kerrottava, ettei vanhan musiikin vallankumous kiinnostanut kaikkia. Vanhan musiikin uudistukset saivat osakseen epäluuloa ja törmäsivät konservatiivisiin asenteisiin muuallakin kuin urkumaailmassa. Eräs Sibelius-Akatemian rehtori oli sitä mieltä, että sävellyksen tulkinnan muodostamiseksi on turhaa tarkastella alkuperäislähteitä, sillä "tarvittavan tiedon saa levyn kannesta!" Tunnettu on Tauno Äikään lausuma: "Mie vaan soitan". Tämän on tulkittu tarkoittavan, ettei soittajan tarvitse ajatella eikä tutkia, mutta ehkä Äikää halusi vain pysytellä erossa hankalien asioiden miettimisestä ja soveltamisesta. Eräs suomalainen "huippukapellimestari" lausui julkisuudessa, että vanhan musiikin alkuperäisiin esittämiskäytäntöihin palaaminen oli älytöntä, sillä silloin tulisi hyväksyä myös kirput! Toisaalla eräs tunnettu englantilainen vanhan musiikin ekspertti kertoi, että kun saadaan selville kaikki alkuperäiset esittämiskäytännöt, niiden uskollinen soveltaminen tuottaa automaattisesti "autenttisia" esityksiä – mitä hän nyt tällä sitten tarkoittikaan.

Tällaiset pilkalliset kommentit ja karkeat väärinkäsitykset olivat yleisiä. Nämä vähän kiusallisetkin sammakot kuvaavat hyvin ennakkoluulojen voimakkuutta. Toki monet vaikuttajat lievensivät kuitenkin ajan mittaan asenteitaan. Urkumaailmassa haukkumasanana oli "neobarokisti". Siinä maailmassa olevat tiesivät kyllä, keitä sillä tarkoitettiin. Toiset puolestaan tiesivät, miten tyhmiä nuo toiset olivat. Tällainen ideologinen asennointi oli välillä ilmiselvää.

Moni nykyisen aktiivisen sukupolven urkuri on selvästi menettänyt mielenkiinnon vanhaan musiikkiin. Bachin sävellykset kuuluvat edelleen

kaanoniin eivätkä siten ole "vanhaa musiikkia". Tämän muutoksen kyllä ymmärtää, jos joku niin tämän kirjoittaja juuri edellä kerrottujen kokemusten perusteella. Vanhan musiikin nousun jälkeiselle sukupolvelle 1800–1900-lukujen musiikki on mielenkiintoisempaa. Sen esittämiskäytäntö saa nyt enemmän huomiota, ja siitä on tietysti enemmän tietoa kuin mitä 1900-luvun jälkipuolen urkureilla oli. Nykyään Bachia varhemman musiikin (ja miksei Bachinkin) esittämiskäytännössä vallitsee – lainatakseni barokkiviulisti Petri Matssonin toisesta yhteydestä – eräänlainen pseudotietoisuus ja -taito. Puhun tässä yleisestä linjasta enkä tietenkään väitä kaikkien urkuriin siihen syyllistyvän. Tässä kuvatulla vanhan musiikin liikkeellä on kuitenkin ollut vaikutus siihen, miten uudempaan musiikkiin suhtaudutaan tai ainakin tulisi suhtautua: arvioiden sen esittämisperinnettä kriittisesti ja ottaen huomioon sen alkuperäiset esittämiskäytännöt ja kontekstit. Jos seuraava sukupolvi haluaa tehdä taas oman valintansa ja halajaa vanhemman musiikin pariin, onko siitä silloin enää jäljellä tieto–taitoa? Katkeaako perinne?

Tekstissä mainitut teokset

Alain, Marie-Claire 1980. Notes sur la "manière française". Näkökohtia ranskalaisesta tyylistä. Teoksessa Heikinheimo, Markku & Murto, Seppo (toim.). *Pro Organo pleno. Juhlakirja Enzo Forsblomille*. Helsinki: Organum-seura. 166–184.

Forsblom, Enzo 1985. *Mimesis – På spaning efter affektuttryck i Bachs orgelverk*. Helsingfors: Sibelius-Akademien.

Forsblom, Enzo 1994. *Mimesis – Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Särkiö–Pitkänen, Auli (toim.) 2023. *Vanhan musiikin liike Suomessa*. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. ISBN 978-952-329-318-2.

Tuppurainen, Erkki 2023. Urut Suomen vanhan musiikin kentällä. Teoksessa Särkiö–Pitkänen, Auli (toim.). *Vanhan musiikin liike Suomessa*. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. ISBN 978-952-329-318-2. 209–232.

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