

SUOMEN SUOSITUIMPIEN HÄÄMARSSIEN  
URKUSOVITUKSET

Taija Korri

Kirjallinen työ (5p8)

Taideyliopisto

Sibelius-Akatemia

Klassisen musiikin osasto

Kirkkomusiikin ja urkujen aineryhmä

Kuopion yksikkö

2015

# Sisällysluettelo

<b>1 Johdanto</b> .....	1
<b>2 Häämarssit</b> .....	3
2.1 Mikä on häämarssi? .....	3
2.2 Suosituimmat häämarssit Suomessa .....	4
2.3 Häämarssien urkusovituskokoelmat.....	5
<b>3 Sovittaminen</b> .....	7
3.1 Mitä sovittaminen on? .....	7
3.2 Uruille sovittaminen – kolme näkemystä .....	8
3.2.1 O. Merikannon ajatuksia pianotekstuurin sovittamisesta uruille.....	8
3.2.2 P. C. Buckin artikkeli uruille sovittamisesta .....	9
3.2.3 G. Robinsonin näkemyksiä uruille sovittamisesta .....	10
3.2.4 Merikannolle, Buckille ja Robinsonille yhteisiä neuvoja .....	12
<b>4 Häämarssien urkusovitusten vertailua</b> .....	13
4.1 Erkki Melartinin <i>Häämarssi</i> satunäytelmästä <i>Prinsessa Ruusunen</i> .....	13
4.2 Felix Mendelssohn Bartholdyn <i>Häämarssi</i> näytelmästä <i>Kesäyön unelma</i> .....	20
4.3 Toivo Kuulan <i>Häämarssi</i> .....	24
<b>5 Pohdintaa</b> .....	30
<b>Lähteet</b> .....	33
<b>Liite: nuottiesimerkit</b> .....	37

# 1 Johdanto

Häämarssit ovat yleensä iloisia ja juhlallisia sävellyksiä. Ne tuovat mieleen juhlallisen vihkitoimituksen ja ovat olennainen osa sitä. Monet häämarssit ovat alun perin orkesterisävellyksiä, jotka on sitten sovitettu uruille. Urkusovituksia on olemassa jonkin verran.

Kiinnostuin häämarsseista jo proseminarityötä tehdessäni. Silloin aiheenani oli *Häämarssit Suomessa*. Pidin aihetta käytännöllisenä kanttorin työtä ajatellen. Aluksi aioin laajentaa proseminarityötäni, mutta se osoittautui hankalaksi. Häämarsseja on tutkittu aika vähän, ja niihin liittyvää uutta materiaalia oli vaikea löytää. Lisäksi vaarana oli, että olisin vain toistanut samoja asioita.

En löytänyt yhtään suomalaista tutkimusta, jossa olisi käsitelty häämarssien urkusovituksia. Vihkimusiikkia käsitteleviä lopputyöitäkin löytyi vain kaksi. Outi Keskipilän lopputyössä *Häämarssi toimituksen osana* (2004) tarkastellaan vihkimusiikin valintaan liittyviä ongelmia. Samoja asioita hieman eri näkökulmasta pohtii myös Jonna Imeläinen lopputyössään *”Elämältä kaiken sain, kirkkoon sinut vien, kun aamu koittaa”*: vihkimusiikin valintojen tarkastelua (2008). Löysin vain yhden suomenkielisen tutkimuksen, jossa käsiteltiin urkusovituksia; Sanna Kuoppalan lopputyön *Kuinka Vivaldin konsertosta tuli Bachin konsertto?: J. S. Bachin urkusovitus BWV 593 Vivaldin a-molli-konsertosta op. 3 nro. 8 (RV 522)* (1993). Kuoppala käsittelee työssään urkusovituksen ja alkuperäisteoksen eroja ja niiden syitä.

Työssäni yritän selvittää, mitä tulee ottaa huomioon uruille sovittamisessa. Lisäksi etsin eroja ja yhtäläisyyksiä kunkin kolmen Suomessa suosituimman häämarssin

kahdesta eri urkusovituksesta. Aluksi määrittelen, mikä häämarssi on sekä esittelen Suomessa käytetyt yleisimmät häämarssit. Otan esille myös ne häämarssien urkusovituskokoelmat, joista otettuja sovituksia vertailen työn lopussa. Sen jälkeen käsittelen sovittamista yleensä ja esittelen George Robinsonin, Oskar Merikannon ja P. C. Buckin näkemyksiä uruille sovittamisesta.

Lopuksi vertaan häämarssien erilaisia urkusovituksia toisiinsa sekä kahta häämarssia niiden alkuperäissävellykseen. Yhden häämarssin alkuperäissävellystä en saanut käsiini, joten vertaan sitä teoksesta tehtyyn tunnettuun pianosovitukseen. Tarkastelen myös, miten Robinsonin, Merikannon ja Buckin ohjeet toteutuvat soituksissa. Rajasin tarkastelun kolmeen yleisimpään häämarssiin Suomessa, ettei työ laajenisi liikaa. Samasta syystä analysoin jokaisesta marssista lähinnä niitä osia, joita soitetaan useimmin.

## 2 Häämarssit

### 2.1 Mikä on häämarssi?

*Otavan Ison musiikkitietosanakirjan* mukaan häämarssi on ei-liturginen juhlarssi, joka soitetaan häissä ja ”joka ei useinkaan ole varsinainen urkusävellys vaan uruille sovitettua juhlasävyistä orkesterimusiikkia” (Virtamo 1978, 102). Häämarssit eivät siis aina ole alun perin urkukappaleita vaan aivan muuhun käyttöön ja muille instrumenteille sävellettyjä teoksia tai niiden osia.

Työssäni käsittelen häämarsseja, joita soitetaan kirkollisen toimituksen osana Suomen evankelis-luterilaisessa kirkossa. Häämarssit sijoittuvat *Kirkkokäsikirjassa Kirkollisten toimitusten kirjan* avioliittoon vihkimisen kaavassa johdanto- ja päätösmusiikin paikalle. Kun valitaan musiikkia, toimituksen jumalanpalvelusluonne pitää ottaa huomioon. Kanttori vastaa musiikista, ja hääparin pitää keskustella siitä hänen kanssaan. Johdanto- ja päätösmusiikki määritellään aika löyhästi. Johdantomusiikista sanotaan, että se voi olla soitinmusiikkia ja/tai virsi. (Kirkkokäsikirja III. Kirkollisten toimitusten kirja 2004, 96.) Päätösmusiikkina taas voi olla virsi, laulu ja/tai soitinmusiikkia (Kirkkokäsikirja III. Kirkollisten toimitusten kirja 2004, 108).

Mikael Helenelundin ja Mika Mäntyrannan artikkelissa Kirkolliset toimitukset (joka on julkaistu *Kirkkomusiikin käsikirjassa* vuonna 2003) kerrotaan, että avioliittoon vihkimisen ja hautaan siunaamisen kaavat noudattavat sanajumalanpalveluksen järjestystä melko tarkkaan. Kuitenkin johdanto- ja päätösmusiikilla on erilainen merkitys avioliittoon vihkimisessä ja hautaan siunaamisessa kuin sanajumalanpalveluksessa. Avioliittoon vihkimisessä merkitys on vahvasti

rituaalinen, sillä morsiuspari saapuu ja poistuu kirkosta musiikin soidessa. (Helenelund & Mäntyranta 2003, 305.)

## 2.2 Suosituimmat häämarssit Suomessa

*Otavan Ison musiikkitietosanakirjan* mukaan suosituimmat häämarssit Suomessa ovat Felix Mendelssohn Bartholdyn *Häämarssi* näytelmästä *Kesäyön unelma*, Richard Wagnerin *Morsiuskulkue* musiikkidraamasta *Lohengrin* ja Toivo Kuulan *Häämarssi* (Virtamo 1978, 102). Sirkka-Liisa Jussila-Gripentrogin artikkelissa Urkurin ohjelmisto kerrotaan, että häissä toivotaan yleensä juuri jotain näistä kolmesta tai Erkki Melartinin *Juhlamarssia* satunäytelmästä *Prinsessa Ruusunen*. Myös Jussila-Gripentrogin artikkeli on julkaistu *Kirkkomusiikin käsikirjassa* vuonna 2003. (Jussila-Gripentrog 2003, 391.) *Otavan Ison musiikkitietosanakirjan* julkaisemisesta on kohta neljäkymmentä vuotta. Vuoden 1978 jälkeen Erkki Melartinin *Juhlamarssi* on noussut suureen suosioon.

*Juhlamarssia* on käytetty elokuvamusiikkina Edvin Laineen ohjaamassa elokuvassa *Prinsessa Ruusunen* vuonna 1949 (Elonet. Prinsessa Ruusunen). Voi olla, että elokuvalla on ollut vaikutusta siihen, että Melartinin *Juhlamarssista* on tullut niin suosittu.

Turun Mikaelinkirkon kanttori Marko Hakanpää on soittanut vihkitilaisuudessa useimmin Melartinin *Juhlamarssin* (480 kertaa). Toiseksi suosituin on ollut Mendelssohn Bartholdyn *Häämarssi* (383 kertaa) ja kolmanneksi suosituin Kuulan *Häämarssi* (171 kertaa). Wagnerin *Morsiuskuoron* hän on soittanut 63 kertaa. (Hakanpää, Marko. Häämusiikkia.)

Olen itse soittanut 33 vihkimistä. Melartinin *Juhlamarssin* olen soittanut 19, Mendelssohn Bartholdyn *Häämarssin* 10 ja Kuulan *Häämarssin* 6 kertaa. Wagnerin *Morsiuskoron* olen soittanut vain kaksi kertaa. Hääparit halusivat usein jotain perinteistä, ja päätyivät Melartinin *Juhlamarssiin* tai Mendelssohn Bartholdyn *Häämarssiin* – tai välillä molempiin. Joskus hääparit halusivat myös jotain erikoisempaa, ja silloin sain esitellä heille eri vaihtoehtoja.

Tästä kaikesta voi päätellä, että nykyään suosituimmat häämarssit ovat Melartinin, Mendelssohn Bartholdyn ja Kuulan marssit – tässä järjestyksessä. Wagnerin *Morsiuskuoro* on yhä suosittu, mutta Melartinin *Juhlamarssi* on syrjäyttänyt sen aseman kolmen suosituimman häämarssin joukossa.

Näiden kolmen häämarssin suosion syynä on varmaankin juuri perinteisyys tai tuttuus, mutta joskus myös tietämättömyys muista vaihtoehdoista. Mikael Helenelund ja Mika Mäntyranta ehdottavat artikkelissaan, että hääpareille voi lainata häämusiikkiäänitteitä tai heitä voi kutsua häämusiikki-iltoihin. Tällöin kanttori voi helpottaa heidän musiikkivalintaansa ja tehdä urkumusiikkia tunnetuksi. (Helenelund & Mäntyranta 2003, 308.)

### 2.3 Häämarssien urkusovituskokoelmat

Suomessa on käytössä jonkin verran erilaisia häämarssien urkusovituskokoelmia. Päädyin käyttämään työssäni urkusovituksia kolmesta eri kokoelmasta: *Häämarsseja uruille* (toim. Heikki Uusitalo), *The Organist's Wedding Album Volume One* (toim. Matthew Drayton) ja *“Tahdon” – suomalaista häämusiikkia uruille* (toim. Jan Lehtola).

Heikki Uusitalon toimittaman *Häämarsseja uruille* on julkaissut Gummerus vuonna 1997 Jyväskylässä. Kokoelma sisältää 13 kappaletta, joista 7 on suomalaisia. Urkusovituksia ovat tehneet Matti Hannula, Kaj-Erik Gustafsson ja Harri Viitanen. Tämä kokoelma on ainoa, josta löytyvät kaikki kolme suosituinta häämarssia.

*"Tahdon" – suomalaista häämusiikkia uruille* –kokoelma on edellistä jonkin verran uudempi; Sulasol on julkaissut sen vuonna 2012 Helsingissä. Jan Lehtola on toimittanut teoksen sekä levyttänyt kaikki teoksessa esiintyvät kappaleet, joita on 44. Kaikki kappaleet ovat suomalaisia (kuten nimestä voi päätellä). Kirjassa on suosituimmista häämarsseista suomalaiset Kuulan ja Melartinin marssit, joihin Jan Lehtola on tehnyt sovitukset. Yhtä Sigurd Snåren sovitusta lukuun ottamatta muut kappaleet ovat alkuperäissävellyksiä.

*The Organist's Wedding Album Volume One* on näistä kokoelmista vanhin. Sen on julkaissut Cramer Music Ltd. vuonna 1990 Lontoossa ja toimittanut Matthew Drayton. Kirjassa on 28 kappaletta, joita yleensä toivotaan häissä (Drayton 1990, esipuhe). Teoksessa ei luonnollisesti ole suomalaisia marsseja, mutta Mendelssohn Bartholdyn *Häämarssi* sieltä löytyy. Sovituksia ovat tehneet James Preston, Bryan Hesford, Frank E. Brown, Matthew Drayton ja F. Cunningham Woods.



## 3 Sovittaminen

### 3.1 Mitä sovittaminen on?

Kun olemassa oleviin sävellyksiin tehdään tietoisesti nuotinnettuja muutoksia, voidaan *Suuren musiikkitietosanakirjan* mukaan puhua sovittamisesta. Sovituksia eivät ole esim. kuulonvaraisesti periytyneen teoksen eri versiot tai esityksestä toiseen vaihtelevat korukuviot ja kadenssit. Sovittamisesta voidaan puhua silloin, kun alkuperäisen kappaleen kokonaisuus muutosista huolimatta säilyy samana. Jos kokonaisuus muuttuu, kappaleesta tulee itsenäinen sävellys. (Aho & Pietilä 1992, 64–65.)

Teoston verkkosivut määrittelevät sovittamisen olevan *"teoksen musiikin luovaa muuntelua"*. Kappaleeseen lisätään uusia musiikillisia elementtejä, joiden on oltava selkeästi näkyvissä. Jos muutoksia ei ole helppo huomata, ei voida puhua sovittamisesta. Sovittamista ei myöskään ole esim. helpompien versioiden tekeminen tai äänialan tai sävellajin vaihtaminen. Jos kappaleeseen lisätään tai siitä poistetaan kaksinnuksia tai rinnakkaissäveliä, sekään ei ole sovittamista. (Teosto. Mikä on sovittamista?)

Käsittelen työssäni häämarssien urkusovituksia. Sovituksia tarvitaan, koska muulle instrumentille kirjoitetut teokset eivät sellaisenaan sovi uruille. Niitä pitää aina vähän muunnella. Jos esimerkiksi pianokappaleesta tehdään urkusovitus, äänet täytyy jakaa sormiolle ja jalkiolle. Täytyy myös huomioida, ettei uruissa ole kaikupedaalia kuten pianossa.

## 3.2 Uruille sovittaminen – kolme näkemystä

### 3.2.1 O. Merikannon ajatuksia pianotekstuurin sovittamisesta uruille

Oskar Merikanto on kirjoittanut Martti Tulenheimon kanssa kirjan nimeltä *Urut. Niiden rakenne ja hoito*. WSOY on julkaissut teoksen vuonna 1916, ja Organum-seura on toimittanut siitä näköispainoksen vuonna 2009. Tulenheimo on kirjoittanut kaksi ensimmäistä osaa, joissa hän käsittelee urkujen rakennetta ja niiden hoitoa. Merikanto on puolestaan kirjoittanut kolmannen osan nimeltä *Registreeraustaito*. Siinä on rekisteröintiohjeiden lisäksi neuvoja pianotekstuurin sovittamiseen uruille. Registreerauksella Merikanto tarkoittaa siis sitä, mitä nykyään sanotaan rekisteröinniksi: äänikertojen valintaa (Merikanto 1916, 151). Vaikka kolmannen osan luku V käsittelee registreerausta säestyksissä, siitä saa ohjeita myös pianosävellyksen uruille sovittamiseen. Vaikka kirja on kirjoitettu lähes 100 vuotta sitten, neuvot ovat yhä käyttökelpoisia.

Urkujen ääni on pianoon verrattuna ”*kumajava*” sekä pitkään soiva, ja uruilla ei voi tehdä samanlaisia korostuksia kuin pianolla. Pianon ääni nimittäin muuttuu, jos sitä soitetaan voimakkaammin tai kevyemmin, mutta urkujen ei. Jos bassoäänet soitetaan pianolla pitkiksi kaikupedaalia käyttäen, uruilla ne soitetaan pitkiksi seuraavaan harmoniamuutokseen asti. Lyhyiksi tarkoitetut äänet (eli *staccato*) soitetaan kuitenkin myös uruilla lyhyiksi (nuottiesimerkki 1). Jos jalkio on yhdistetty sormioon, jalkion soittamaa ääntä ei tarvitse soittaa vasemmalla kädellä. Nuottiesimerkin 1 a-kohdassa vasen käsi voisi jättää kaikista kuudestoistaosakuviosta ensimmäisen nuotin soittamatta, ja b-kohdassa puolestaan vasemman käden hyppäykset jäisivät pois.

Nopea *tremolo* ei sovi urkutyyliin. Nuottiesimerkissä 2 Merikanto esittelee eri tapoja, miten *tremolon* voi soittaa. Sen voi soittaa harvempaan kuin se on kirjoitettu, äänet

voi jättää soimaan tai sävelistä voidaan muodostaa nopeasti toistuvia kuvioita (nuottiesimerkki 2). Saman äänen tiheä toistaminen on myös urkutyyllille vierasta. Sävelet voi soittaa harvempaan tai niistä voi muodostaa esimerkiksi sellaisia kuudestoistaosa- tai triolikuviota kuin nuottiesimerkissä 3. Samaa säveltä voi kuitenkin toistaa, jos se kuuluu säestyksen melodiseen rakenteeseen (nuottiesimerkki 4).

Merikanto neuvoo käyttämään rekisteröintiä apuna, kun pianonuotissa siirrytään uruille liian matalalle tai korkealle. Uruille liian korkeat äänet voidaan soittaa muuttamalla ylä-ääniä tai siirtämällä ne oktaavia alemmaksi 4-jalkaista äänikertaa käyttäen. Basson liian matalat äänet voidaan vastaavasti soittaa oktaavia ylempää käyttämällä 16-jalkaista äänikertaa. Nopeat bassokulut toimivat parhaiten sormiolla. Niissä ensimmäisen äänen voi korkeintaan soittaa jalkiolla lyhyesti.

Joissakin säestyksissä jalkiota voi kauttaaltaan käyttää säästellen. Se tuo vaihtelevuutta ja värikkyyttä säestykseen. Joistakin kohdista tulee myös selvempiä, kun jalkiota ei käytetä. Se on myös lepoa korville: mukana ei ole aina jalkion raskasta huminaa. Jalkiota ei kuitenkaan saa jättää kokonaan pois, koska sellainen säestys, jossa ei käytetä jalkiota, ei Merikannon mukaan ole urkusäestys ollenkaan. (Merikanto 1916, 190–193.)

### 3.2.2 P. C. Buckin artikkeli uruille sovittamisesta

P. C. Buckin lehtiartikkelissa *On Arranging for the Organ* käsitellään uruille sovittamista piano- ja orkesteriteoksista. Se on julkaistu *The Musical Times* -lehdessä samoihin aikoihin kuin Merikannon ja Tulenheimon kirja on ilmestynyt, vuonna

1914. Buck käsittelee pianoteosten siirtämistä uruille kuten Merikantokin, mutta sen lisäksi hän antaa neuvoja myös orkesteriteosten uruille sovittamiseen.

Buck muistuttaa siitä, että piano on erilainen kuin muut instrumentit, eikä pianomusiikkia voi suoraan siirtää uruille. Joitakin paikkoja täytyy muunnella. Pianistilla on käytössään kaikupedaali, mutta urkurilla ei. Kun pianokappaletta sovitetaan uruille, täytyy miettiä, missä kohdissa pianisti käyttää kaikupedaalia. Sen jälkeen pitää pohtia, miten paikka soitettaisiin uruilla, joissa kaikupedaali ei ole käytössä. Pianolla kaikupedaalia voi käyttää pidentämään nuotissa lyhyeksi kirjoitettuja aika-arvoja.

Pianolla täytyy soittaa laajoja sointuja *fortissimo*-kohdissa, jotta soinnista tulee riittävän jyrkää. Uruilla ei puolestaan kannata soittaa niin isoja sointuja, koska äänikertoja lisäämällä sointiin saa tukevuutta. Buck itse haluaisi rajata uruilla soitettavat soinnut kuuteen tai jopa viiteen nuottiin. Hän kiinnittää myös Merikannon tavoin huomiota siihen, että piano vaatii musiikilta laajempaa aluetta kuin urut. Monet pianoteokset soitetaan uruilla oktaavia alemmaa, mutta joskus sävelkorkeutta voidaan myös nostaa. Jalkion soittaminen koko ajan ja saman bassoäänien soittaminen sekä vasemmalla kädellä että jalkiolla ovat pahoja virheitä. Buck kehottaa myös välttämään pianomusiikille tyypillistä kulkua: lyhyen jalkioäänien soittamista ensimmäisellä ja kolmannella iskulla ja soinnun soittamista vasemmalla kädellä toisella ja neljännellä iskulla. (Buck 1914, 316–317.)

### 3.2.3 G. Robinsonin näkemyksiä uruille sovittamisesta

George Robinsonin tutkielma *Arranging and transcribing to organ from piano arrangements and orchestral scores* on ollut osa maisterin tutkintoa Kalifornian

yliopistossa. Se on julkaistu vuonna 1980, siis huomattavasti myöhemmin kuin Merikannon ja Tulenheimon teos tai Buckin artikkeli. Robinson tutkii pianokappaleiden ja orkesteriteosten uruille sovittamista.

Robinson kiinnittää huomiota pianon ja urkujen erilaiseen soittotekniikkaan. Hyvä *legato* on tärkeä molemmissa, ja oikeilla sormijärjestyksillä saadaan aikaan pehmeitä ja lyyrisiä linjoja. Uruissa ei ole kaikupedaalia niin kuin pianossa, joten urkurin täytyy suunnitella sormijärjestyksensä tarkemmin kuin pianistin. Uruille liian isot soinnut vaikeuttavat *legatoa*. Robinson kehottaa poistamaan niistä silloin kaksinnetut nuotit, jos se on mahdollista. Joskus nopeissa sointukuluissa voi myös jättää soinnun keskimmäisen nuotin pois.

Jotkut tahdit eivät toimi jalkiolla samalla tavoin kuin jousilla. Toistuvat nuotit aiheuttavat usein hankaluuksia, ja niitä voi parantaa rytmiä muuntelemalla. Pianolla pitkät bassoäänit hukkuvat helposti. Uruilla sellaiset on helppo toteuttaa, koska ääni soi niin pitkään kuin kosketinta pitää pohjassa. Pianolla on käytössä matalampi asteikko kuin uruilla. Siksi suurta C:tä matalammat nuotit pitää transponoida oktaavia korkeammalle kuin pianonuotissa. Silloin tällöin se aiheuttaa jalkionuottiin jonkinlaisen hyppäyksen. Jos vastaavasti fraasin muut sävelet soitetaan samasta oktaavialasta, kappale muuttuu vähän.

Orkesteriteosten sovittamisessa pitää välttää ristiriitoja sovituksen ja alkuperäissävellyksen välillä. Täytyy myös huomioida, että orkesterin soittotekniikka on erilainen kuin urkujen. Sovituksen pitää olla helposti uruilla toteutettavissa, eikä siinä saa olla liikaa yhtäkkisiä hyppyjä. (Robinson 1980, 1–7.)

### 3.2.4 Merikannolle, Buckille ja Robinsonille yhteisiä neuvoja

Merikanto, Buck ja Robinson antavat kaikki myös rekisteröintiohjeita. Päätin jättää ne huomioimatta, koska en käsittele häämarsseja analysoidessani rekisteröintiä kovin tarkkaan. Lisäksi eri urkujen dispositiot vaihtelevat joskus paljonkin.

Mitä yhteistä näiden kolmen neuvoissa sitten on? Kaikki nostavat esiin sen, että pianossa on kaikupedaali, jolla voi pitkittää ja sitoa ääniä ja helpottaa joidenkin kohtien soittamista. Uruissa kaikupedaalia ei ole, joten sormijärjestykset täytyy suunnitella tarkemmin (Robinson 1980, 2). Jos pianolla kaikupedaalilla pidennetään bassoääniä, ne soitetaan uruilla pitkiksi pitämällä kosketinta pohjassa seuraavaan harmoniamuutokseen saakka (Merikanto 1916, 191).

Kaikki ovat huomanneet myös, että pianon asteikko on urkuja laajempi. Uruille liian korkeat äänet voi soittaa oktaavia alemmaa, liian matalat puolestaan oktaavia ylempää. Äänikertojen lisääminen auttaa myös. Buck ja Robinson kehottavat jättämään uruille liian laajoista soinnuista säveliä pois.

Merikannon ja Robinsonin mielestä nopeasti toistuvat sävelet eivät yleensä sovi uruille. Niitä voi parantaa esimerkiksi muuttamalla rytmiä (Robinson 1980, 3) tai soittamalla ne harvempaan (Merikanto 1916, 191). Merikannon ja Buckin mukaan jalkion soittamista koko ajan ja saman äänen soittamista sekä sormiolla että jalkiolla on vältettävä (Buck 1914, 316; Merikanto 1916, 191, 193).

## 4 Häämarssien urkusovitusten vertailua

### 4.1 Erkki Melartinin *Häämarssi* satunäytelmästä *Prinsessa Ruusunen*

Erkki Melartin sävelsi juhlararssin vanhempiensa hopeahääpäiväksi vuonna 1901. Myöhemmin siitä tuli *Prinsessa Ruusunen Juhlararssi*, joka on Melartinin sävellyksistä soitetuin ja suosituin. (Poroila 2000, 9.) Melartin sävelsi vuonna 1904 musiikkia solisteille, kuorolle ja orkesterille Topeliuksen satunäytelmään *Prinsessa Ruusunen* (op. 22) (Poroila 2000, 37). *Juhlararssi* oli osa satunäytelmää (Poroila 2000, 39). En saanut alkuperäistä sävellystä käsiini, joten minun täytyy tyytyä tunnettuun pianosovitukseen, jonka on julkaissut R. E. Westerlund Helsingissä. Nuotista ei löydy sovittajan nimeä eikä julkaisuajankohtaa.

Seuraavaksi vertailen kahta eri urkusovitusta Melartinin *Juhlararssista* ja analysoin, miten Merikannon, Buckin ja Robinsonin neuvot toteutuvat niissä. Välillä vertaan urkusovituksia myös pianosovitukseen. Toinen urkusovitus on Harri Viitasen tekemä, ja se on teoksessa *Häämarssseja uruille* (toim. Heikki Uusitalo 1997). Toisen on tehnyt Jan Lehtola, ja se löytyy kokoelmasta *"Tahdon" – suomalaista häämusiikkia uruille* (toim. Jan Lehtola 2012).

*Juhlararssi* alkaa johdannolla, jonka jälkeen se jakautuu pää- ja sivutaitteisiin. Päätaiteessa on kaksi erilaista osaa, joita nimitän tässä A- ja B-osiksi. Juhlallinen A-osa esiintyy heti johdannon jälkeen. Sitä seuraa hiljaisempi B-osa, jonka jälkeen A-osa kertaantuu. Päätaiteen rakenne on siis ABA. Kutsun sivutaitetta C-osaksi. C-osa on selkeästi erilainen ja vähemmän "marssimainen" kuin A- ja B-osat. Triomaisen sivutaitteen jälkeen päätaite kertaantuu. Häissä *Juhlararssia* joudutaan usein lyhentämään, ja C-osa jää usein pois. Niinpä keskityn tarkemmin päätaiteeseen, joka

yleensä soitetaan. Otan mukaan myös lopukkeen. Lehtolan sovituksesta analysoin tahteja 1–28 sekä 70 (kohotahteineen) –79. Pianosovituksesta ja Viitasen sovituksesta analysoin tahteja 1–36 sekä 80 (kohotahteineen) –93.

Fanfaarimainen johdanto sijaitsee kaikissa sovituksissa tahdeissa 1–4. Pääpiirteittäin johdanto on urkusovituksissa samanlainen, mutta pieniä eroja kuitenkin löytyy. Yksi merkittävä eroavaisuus on se, että Viitasen sovituksessa tahdin 1 toinen ja kuudes sävel on as, mutta Lehtolan sovituksessa ja pianosovituksessa on niissä kohdissa a. *Juhlamarssi* löytyy Kuopion kaupunginorkesterin levyltä *NORTHERN PICTURES. Orchestral classics from the top of the world*. Orkesteria johtaa Shuntaro Sato, ja levy on julkaistu vuonna 2001. Levyllä vastaavassa kohdassa on Viitasen sovituksen tavoin as. Levyn esittelyvihkosta selviää, että kyseessä ei ole Melartinin alkuperäinen sävellys vaan orkesterisarja (op. 22), jonka hän on muokannut *Prinsessa Ruusunen* –satunäytelmästä vuonna 1911. (Kuopion kaupunginorkesteri (johtajana Shuntaro Sato), 2001.) Myös Jyväskylän kaupunginorkesterin levyllä *SUOMALAISIA ORKESTERISÄVELLYKSIÄ* tahdin 1 toinen ja kuudes sävel on as. Levy on äänitetty vuonna 1982, ja johtajana on Kyösti Haatainen. (Jyväskylän kaupunginorkesteri (johtajana Kyösti Haatainen), 1982.)

Eroja löytyy myös artikulointi- ja dynamiikkamerkinnoista. Urkusovitusten artikulointimerkinnot ovat muuten samanlaiset, mutta Viitasen sovituksen 1. tahdissa *legato*-kaari ulottuu yhden sävelen pidemmälle, ja 2. tahdissa on *marcato*. Näin on myös pianosovituksessa. Dynamiikkaeroista mainittakoon se, että Viitasen sovituksessa on pianosovituksen tavoin *sforzato* tahdeissa 2 ja 4, mutta Lehtolan sovituksessa ei. Dynamiikkavaihtelut täytyy tehdä uruilla rekisteröintivaihdoksilla tai paisutuskaappia käyttämällä, koska uruilla ei voi tehdä korostuksia soittamalla koskettimia kovempaa (Merikanto 1916, 190).



Buck ja Merikanto kehottivat käyttämään jalkiota välillä säästellen (Buck 1914, 316; Merikanto 1916, 193). Tämä toteutuukin molempien urkusovitusten johdannoissa. Viitasen sovituksessa johdannossa ei ole jalkiota, ja Lehtolan sovituksessa se esiintyy vain kaksi kertaa: tahdeissa 2 ja 4. Johdanto-osan basso on niin nopealiikkeinen, että sitä olisi hankala soittaa jalkiolla. Lisäksi on tehokeino käyttää jalkiota jatkuvasti vasta A-osassa.

Lehtolan sovituksessa jalkio tehostaa tahdeissa 2 ja 4 olevia *tremolo*-kohtia. Merikanto neuvoi välttämään *tremoloa*, jos se ei kuulu sävellyksen melodiseen rakenteeseen (Merikanto 1916, 191–192). *Juhlamarssin tremolo* on kuitenkin niin olennainen osa sävellystä, että sen käyttö on perusteltua. Lehtolan soituksen oikean käden *tremolo*-kohdat on merkitty oktaavia alemmaksi kuin Viitasella. Niissä vuorotellaan molemmilla käsillä kahta säveltä. Viitasen sovituksessa sen sijaan oikealla kädellä vuorotellaan terssiä ja yhtä säveltä, ja vasemmalla kädellä on pitkä sointu (nuottiesimerkki 5). Viitasen soitus on tässä kohdassa lähempänä pianosovitusta, mutta Lehtolan soituksen *tremolo*-paikat on ehkä helpompi soittaa uruilla.

Ensimmäinen A-osa alkaa kaikissa soituksissa tahdin 4 viimeiseltä iskulta. Lehtolan soituksessa rytmikuviot ovat hieman erilaiset kuin kahdessa muussa. Viitasen soituksessa ja pianosoituksessa A-osan ensimmäinen nuotti on nimittäin kahdeksasosanuotti ja sen jälkeen tulee kuudestoistaosatauko. Lehtolan soituksessa samassa kohdassa on puolestaan pisteellinen kahdeksasosanuotti. Vastaavanlaiset rytmit (nuottiesimerkissä 5 tahtien 4–6 viimeiset iskut) ovat Viitasen soituksessa ja pianosoituksessa useimmiten tauon kanssa, Lehtolan soituksessa puolestaan ilman taukoa. Tauko saa sävelet kuulostamaan terävämmiltä.

Huomioitavaa on, että vasen käsi ja jalkio soittavat Lehtolan soituksessa jonkin verran samoja säveliä, esimerkiksi tahdeissa 5–8. Viitasen soituksessa näin ei ole.

Merikannon ja Buckin mukaan samojen äänien soittamista vasemmalla kädellä ja jalkiolla olisi vältettävä (Buck 1914, 316; Merikanto 1916, 191). Huomasin myös, että Viitasen sovituksessa on tahdeissa 4–7 *crescendo*-paikkoja, joita Lehtolan sovituksessa ei ole. *Crescendo*-paikat ovat samoissa kohdissa myös pianosovituksessa. Lehtolan ja Viitasen sovitusten ensimmäisessä A-osassa on myös paljon samaa. Tahdeissa 5–9 olevat soinnut on jaoteltu samalla tavoin vasemmalle kädelle, ja jalkio on ihan samanlainen.

Robinson mainitsi, että jalkioon voi tulla jonkinlainen hyppäys, koska suurta C:tä matalammat nuotit on transponoitava oktaavia ylemmäksi (Robinson 1980, 3). Tällaisen voi huomata molempien urkusovitusten tahdin 10 kolmannella iskulla varsinkin Viitasen sovituksessa (nuottiesimerkki 6). Jalkion olisi luontevaa jatkaa alemmas, mutta sen on pakko hypätä ylöspäin, koska sen ääniala loppuu. Viitasen sovituksessa basso hyppää oktaavin ja kvintin, Lehtolan sovituksessa vain kvintin. Pianosovituksessa vastaavaa ongelmaa ei ole, koska vasen käsi tekee muutenkin aika paljon hyppyjä, ja pianon asteikko on urkuja laajempi. Viitasen sovituksessa jalkio hyppää oktaavin myös tahdissa 11, Lehtolan sovituksessa ei. Lehtolan sovituksessa vasen käsi soittaa jalkion kanssa samoja säveliä, mutta oktaavia ylempää tahdin 10 kolmannella ja neljännellä iskulla.

Lehtolan sovituksessa A-osa kerrataan samanlaisena uudelleen. Viitasen sovituksessa ei ole kertausta vaan A-osa on kirjoitettu auki vähän muunneltuna. Viitanen seuraa pianosovituksen esimerkkiä, jossa A-osa on myös aukikirjoitettu. Tämä tuo vaihtelevuutta, mutta lisää sivumäärää. Viitasen sovituksessa sivuja onkin 7, kun Lehtolalla niitä on 4. Viitasen vaakasuoraan kirjoitetut sivut vievät lisäksi enemmän tilaa kuin Lehtolan pystysuoraan kirjoitetut. Viitasen sovituksessa A-osa on toisella kerralla erilainen kuin aluksi: dynamiikka muuttuu tahdissa 12 *forte*n ja jalkion aika-arvot pitenevät. Tahtiin 16 tulee *sforzato* ja tahdin 18 bassoäänille tulee

erilaisia aksentteja kuin aiemmin. Viitanen on tässäkin kohdassa uskollinen pianosovitukselle.

Buckin mukaan kannattaa välttää sellaista, että soittaa jalkiolla lyhyen äänen ensimmäisellä ja kolmannella iskulla ja vasemmalla kädellä soinnun toisella ja neljännellä iskulla (Buck 1914, 316). Tällainen kulku on tyypillistä pianomusiikissa, ja se löytyykin myös pianosovituksesta. Viitaseen sovituksessa tällaisia kulkuja on esimerkiksi tahdeissa 9 ja 25–26, Lehtolan sovituksessa puolestaan tahdissa 9. Kaikkien sovitusten 9. tahti löytyy nuottiesimerkistä 6. Lehtolan sovituksessa kulku on vältetty tahdeissa 17–18 tekemällä jalkiosta liikkuvampi. Molemmissa urkusovituksissa kyseinen kulku esiintyy kuitenkin harvoin eikä siitä oikeastaan ole haittaa, jos ei soita jalkion ääntä lyhyenä *staccato*na.

Ensimmäinen B-osa alkaa Viitaseen sovituksessa ja pianosovituksessa tahdin 20 sekä Lehtolan sovituksessa tahdin 12 (2. maali) neljänneltä iskulta. Kaikissa sovituksissa B-osa on merkitty A-osaa hiljaisemmaksi. A-osa liikkuu C-duurissa, B-osa puolestaan a-mollissa. A- ja B-osa muistuttavat kuitenkin toisiaan esimerkiksi rytmi- ja melodiakuluiltaan. Melodia on molemmissa osissa ylimmässä äänessä. Dynamiikassa on taas pieniä eroja. Viitaseen sovituksessa *subito piano* alkaa (kuten pianosovituksessa) jo tahdin 20 neljännellä iskulla, Lehtolan sovituksessa puolestaan *piano* alkaa tahdin 13 ensimmäisellä iskulla. Molemmissa urkusovituksissa jalkiolla on taukoa B-osaa edeltävässä tahdissa. Viitaseen sovituksessa tahdissa 20 jalkio on hiljaa toisella ja kolmannella iskulla. Lehtolan sovituksessa puolestaan jalkio on vaiti tahdin 12 (2. maali) toisella, kolmannella ja neljännellä iskulla. Neljännellä iskulla bassokulku on merkitty vasemmalle kädelle. Tauko on hyvä siksi, että jalkion rekisteröinnin vaihtamiselle jää aikaa. Lehtolan sovituksessa aikaa jää vähän enemmän.

Viitaseen sovituksessa ja pianosovituksessa jalkion äänet ovat melkein koko B-osan ajan oktaavia matalammalla kuin Lehtolan sovituksessa. Viitaseen sovituksessa on myös kauttaaltaan enemmän artikulointimerkintöjä ja dynamiikkavaihtelua. Tämä johtuu siitä, että Viitanen on ollut uskollisempi pianosovitukselle. Sovituksissa on myös jonkin verran samaa; esimerkiksi Lehtolan sovituksessa tahdeissa 13–14 ja Viitaseen sovituksessa tahdeissa 21–22 on sormiolla samat sävelet. Samat sävelet löytyvät myös pianosovituksen tahdeista 21–22, jos alinta säveltä ei oteta lukuun. Soinnut ovat urkusovituksissa samoja koko B-osan ajan, mutta ne on välillä jaoteltu eri tavoin vasemmalle ja oikealle kädelle.

Ensimmäinen B-osa päättyy a-mollin dominantille Lehtolan sovituksessa tahdissa 20 ja Viitaseen sovituksessa tahdissa 28. Lehtolan sovituksessa jalkio on siinä koko ajan mukana, kun taas Viitaseen sovituksessa jalkiolla on kaksi iskua taukoa. Nyt puolestaan Viitaseen sovituksessa jää enemmän aikaa vaihtaa jalkion rekisteröintiä.

Päätaite kertaantuu sivutaitteen jälkeen Lehtolan sovituksessa tahdin 69 sekä Viitaseen sovituksessa ja pianosovituksessa tahdin 79 viimeiseltä iskulta. Lehtolan sovituksessa on laajempia sointuja kuin Viitaseen sovituksessa. Laajat soinnut ovat ehkä juhlavamman kuuloisia, mutta esimerkiksi tahdeissa 71–73 olevat vasemman käden otteet ovat niin laajoja, että ne ovat varsinkin pienikäiselle urkurille hankalia (nuottiesimerkki 7). George Robinsonin mukaan liian laajat soinnut vaikeuttavat *legatossa* soittamista (Robinson 1980, 2). Tässä voisi jättää vasemmasta kädestä pois ainakin ne nuotit, jotka ovat samoja kuin jalkiolla. Tätähän Merikanto ja Buck korostivat (Buck 1914, 316; Merikanto 1916, 191). Robinson kehotti jättämään liian laajoista soinnuista kaksinnettuja säveliä pois (Robinson 1980, 2). Jos Lehtolan sovituksen oikean käden otteet ovat liian laajoja, niistä voisi jättää alimman sävelen pois ainakin tahdin 70 kohotahdistä tahtiin 72 (nuottiesimerkki 7).

A-osa alkaa lopussa molemmissa urkusovituksissa pianosovituksen tavoin oktaavia korkeammalta kuin alussa, ja dynamiikka on voimakkaampi. Kaikissa sovituksissa viimeinen A-osa alkaa *fortissimo* ja loppuu *forte fortissimo* (Lehtolan sovituksessa tahdissa 77 sekä Viitasen sovituksessa ja pianosovituksessa tahdissa 89). Viitasen sovituksessa on taaskin enemmän dynamiikkavaihtelua ja artikulointimerkintöjä, esimerkiksi *sforzatoja* ja *crescendoja*, jotka ovat samoja kuin pianosovituksessa. Jalkio on alkuun verrattuna molemmissa erittäin tiivis. Lehtolan sovituksessa jalkio on hieman liikkuvampi kuin Viitasen sovituksessa. Lehtolan sovituksessa melodia laskee oktaavia alemmaksi tahdissa 73 ja nousee taas oktaavia ylemmäksi tahdissa 75, Viitasen sovituksessa vastaavissa tahdeissa 83–85 melodia on pianosovituksen tapaan taas koko ajan samalla korkeudella.

Viitasen sovituksessa on lopussa neljä tahtia (tahdit 89–92), jotka puuttuvat Lehtolan sovituksesta. Katkelma löytyy myös pianosovituksesta tahdeista 89–92 (nuottiesimerkki 8). Tässä codamaisessa katkelmassa kertaantuu ensimmäisten tahtien fanfaari. Lehtolan sovituksessa katkelma sijoittuisi tahtien 78 ja 79 väliin. Molempien sovitusten loppusointu on laaja; jalkiokin on kaksoisjalkiona. Se ei kuitenkaan vaikeuta soittamista.

Urkusovituksissa on kauttaaltaan paljon samaa, vaikka pieniä eroja löytyikin. Lehtolan sovituksen soinnut olivat Viitasen sovituksen sointuja laajempia kautta linjan, ja jalkio oli Lehtolan sovituksessa liikkuvampi. Lehtolan sovituksessa jalkio ja vasen käsi soittivat välillä jonkin verran samoja säveliä, Viitasen sovituksessa eivät. Viitasen sovituksesta näki selvästi, että sen pohjana oli käytetty pianosovitusta. Viitasen sovituksessa oli myös kauttaaltaan enemmän dynamiikan ja artikuloinnin variointia, mikä johtui osittain siitä, että hän oli uskollinen pianosovitukselle.

## 4.2 Felix Mendelssohn Bartholdyn *Häämarssi* näytelmästä *Kesäyön unelma*

Felix Mendelssohn Bartholdyn *Häämarssi* on sävelletty alun perin orkesterille Shakespearen näytelmään *Kesäyön unelma*. Mendelssohn Bartholdy oli vasta 17-vuotias säveltäessään näytelmään alkusoiton (op. 21) vuonna 1826. Muut kaksitoista osaa, mukaan lukien *Häämarssin* (op. 61) Mendelssohn Bartholdy sävelsi seitsemäntoista vuotta myöhemmin vuonna 1843. (Sävelten maailma 1989, 274.)

Vertailen kahta eri urkusovitusta Mendelssohn Bartholdyn *Häämarssista*. Toisen sovituksen on tehnyt Kaj-Erik Gustafsson, ja se löytyy teoksesta *Häämarssija uruille* (toim. Heikki Uusitalo 1997). F. Cunningham Woods on puolestaan tehnyt toisen sovituksen, ja se on teoksessa *The Organist's Wedding Album Volume One* (toim. Matthew Drayton 1990). Välillä vertaan sovituksia alkuperäissävellykseen, joka on sävelletty orkesterille. Se löytyy kokoelmasta *Kleinere orchesterwerke*, ja Breitkopf und Härtel on julkaissut sen Leipzigissä. (Mendelssohn Bartholdy, Felix. Hochzeitsmarch.)

Rakenteeltaan Mendelssohn Bartholdyn *Häämarssi* muistuttaa Melartinin *Juhlamarssia*. Myös *Häämarssi* alkaa fanfaarimaisella johdannolla, jota seuraa kaikkiaan neljä erilaista osaa, jotka olen nimennyt kirjaimilla A, B, C ja D. A- ja B-osa muodostavat päätaitteen. Päätaitteen rakenne on ABA kuten Melartinin *Juhlamarssissa*. A- ja B-osa ovat kuitenkin tässä häämarssissa molemmat juhlallisia. Päätaitteen lisäksi Mendelssohn Bartholdyn *Häämarssissa* on kaksi sivutaitetta (eli osat C ja D), jotka erottuvat selvästi päätaitteesta, koska ne ovat hiljaisempia ja pohdiskelevampia. Nämä kaksi erilaista osaa esiintyvät kumpikin vain kerran. Myös Mendelssohn Bartholdyn *Häämarssia* analysoidessani keskityn tarkemmin päätaitteeseen, sillä sitäkin lyhennetään usein. Analysoin molemmista sovituksista

tahteja 1–41 ja alkuperäissävellyksestä tahteja 1–29. Johdanto sijaitsee molemmissa sovituksissa ja alkuperäissävellyksessä tahdeissa 1–5 (nuottiesimerkki 9).

Molemmissa sovituksissa dynamiikaksi on merkitty alussa *fortissimo*, joka jatkuu tahtiin 41 saakka. Sen sijaan alkuperäissävellyksen dynamiikka on alussa *forte*, ja *fortissimo* alkaa vasta tahdista 6. Tahdeissa 4–5 on *crescendo*, jota ei löydy kummastakaan sovituksista (nuottiesimerkki 9). Alkuperäissävellyksessä dynamiikka vaimenee *forteen* myös tahdissa 13 ja palaa *fortissimoon* tahdissa 14 (2. maali). Joillakin stemmoilla on myös *sforzato*-kohtia (esim. tahdeissa 19 ja 26), joita ei löydy kummastakaan sovituksista. Tempomerkintä puolestaan on Gustafssonin sovituksessa *allegro*, mutta F. Cunningham Woodsin sovituksessa alkuperäissävellyksen tavoin *allegro vivace*.

*Häämarssi* alkaa juhlallisesti fanfaareilla, jotka on alkuperäissävellyksessä merkitty kolmelle trumpetille (*Trombe*). Fanfaarit löytyvät nuottiesimerkistä 9. Kolmen ensimmäisen tahdin sävelet ovat molemmissa sovituksissa samoja, mutta ne on kirjoitettu vasemmalle kädelle Gustafssonin sovituksessa ja oikealle kädelle F. Cunningham Woodsin sovituksessa. Jälkimmäisen sovituksen johdanto on kirjoitettu viidennen tahdin viimeistä iskua lukuun ottamatta oikealle kädelle. Gustafssonin sovituksessa puolestaan fanfaarit jakaantuvat kahdelle kädelle: oikea käsi tulee mukaan tahdissa 4. Gustafssonin sovituksessa soinnut ovat laajempia ja sointi ehkä tukevampi, mutta F. Cunningham Woodsin sovitus on selkeämpi ja lähempänä alkuperäissävellystä (nuottiesimerkki 9).

Kummankaan sovituksen johdannossa ei ole jalkiota, mikä on järkevää nopeiden triolifanfaarien vuoksi. Ne saattaisivat kuulostaa jalkiolla kömpelöiltä. Sitä paitsi alkuperäissävellyksessä on mukana ainoastaan kolme trumpettia. Buck ja Merikanto kehittivätkin välillä säästelemään jalkion käyttöä (Buck 1914, 316; Merikanto 1916,

193). Jalkio vaikenee pitemmäksi aikaa molemmissa sovituksissa myös tahdeissa 14–17, joissa alun fanfaarit kertautuvat.

Ensimmäinen A-osa alkaa molemmissa sovituksissa tahdista 6 ja kestää tahtiin 25 saakka. Alkuperäissävellyksestä se löytyy tahdeista 6–17 (1. maali). F. Cunningham Woodsin tekemässä sovituksessa soinnut ovat hieman paksumpia kuin Gustafssonin sovituksessa. Soinnut eivät kuitenkaan ole niin laajoja, että niiden soittaminen olisi hankalaa.

Gustafssonin sovituksessa ei ole artikuloitimerkintöjä ollenkaan, mutta F. Cunningham Woodsin sovituksesta niitä löytyy. Merkinnät ovat enimmäkseen samoja kuin alkuperäissävellyksessä, mutta F. Cunningham Woods on lisäillyt esim. tahtien 6 ja 10 on ensimmäiselle iskulle aksentteja, joita ei löydy originaalista. F. Cunningham Woodsin sovituksessa vasemmalla kädellä ja jalkiolla on myös nopeampia aika-arvoja, mikä tekee siitä terävämmän ja ilmeikkäämmän. Siinäkin mielessä F. Cunningham Woods on uskollisempi alkuperäissävellykselle, jossa aika-arvot ovat yleensä kaikilla stemmoilla nopeampia kuin kummassakaan sovituksessa. Jalkio ja vasen käsi eivät soita kummassakaan sovituksessa juurikaan samoja säveliä, mikä on Merikannon ja Buckin mukaan hyvä asia (Buck 1914, 316; Merikanto 1916, 191).

Tahdin 13 viimeiseltä iskulta alkaa fanfaarimainen välike, jonka jälkeen tekstuuri toistuu samanlaisena. Originaalissa on kertausmerkki, mutta molemmissa sovituksissa tekstuuri on aukikirjoitettu. Välikkeessä, joka sijaitsee sovituksissa ja originaalissa tahdin 13 viimeiseltä iskulta tahtiin 17, sovituksissa on vain pieniä eroja. Tekstuuri on niissä välillä jopa identtistä, mutta esimerkiksi oikean käden soinnut tahdin 17 ensimmäisellä ja kolmannella iskulla ovat erilaisia. Molemmissa sovituksissa alkuperäistä orkesterisatsia on ohennettu, mikä helpottaa soittamista,



koska soinnut eivät ole liian laajoja (Robinson 1980, 2). Alkuperäissävellyksessä on merkitty trumpeteille tahdeissa 13–17 (1. maali) samanlaiset fanfaarit kuin alussa, mutta niitä ei löydy kummastakaan sovituksesta.

Ensimmäinen B-osa löytyy molemmissa sovituksissa tahdeista 26–33. Alkuperäissävellyksessä se on tahdeissa 14 (2. maali) –21. B-osa on A-osan tavoin juhlallinen, mutta kuitenkin selkeästi erilainen ja mahdollisesti hieman hillitympi. Soinnut ovat molemmissa sovituksissa laajoja. B-osassa vasen käsi on F. Cunningham Woodsin sovituksessa liikkuvampi kuin Gustafssonin sovituksessa, mutta Gustafssonin sovituksen jalkio on puolestaan aktiivisempi. Alkuperäissävellyksen aika-arvot ovat kaikilla stemmoilla taas nopeampia kuin kummassakaan sovituksessa.

B-osan jälkeen A-osan sävelet toistuvat jo kolmannen kerran samanlaisina molemmissa sovituksissa. Alkuperäissävellyksessä sen sijaan on aika paljon vaihtelua, kun A-osa kerrataan tahdeissa 14 (2. maali) –29. Dynamiikka on erilainen, ja tahdeissa 25–29 artikulointi muuttuu tiiviimmäksi. Joillakin stemmoilla on myös aksentteja, joita ensimmäisessä A-osassa ei ole. Merkittävää on myös basson muuttuminen nopeammaksi tahdeissa 26–27 (nuottiesimerkki 10). Basso ei muutu mihinkään kummassakaan sovituksessa vastaavassa kohdassa (eli tahdeissa 38–39). F. Cunningham Woodsin sovituksessa kyseinen bassokulku esiintyy sen sijaan tahdeissa 116–117, Gustafssonin sovituksessa ei ollenkaan.

Sovitukset ovat kaiken kaikkiaan melko samanlaisia. F. Cunningham Woodsin sovituksessa oli kauttaaltaan enemmän artikulointimerkintöjä, laajempia sointuja ja nopeampia aika-arvoja. Se on myös uskollisempi alkuperäisteokselle. Kummassakaan sovituksessa jalkio ja vasen käsi eivät soittaneet juurikaan samoja säveliä. Merikanto, Buck ja Robinson korostivat urkujen asteikon olevan pianon

asteikkoa suppeampi. Robinsonin mukaan suuria hyppäyksiä ei saanut olla (Robinson 1980, 7). Tekstuuri liikkuikin molemmissa sovituksissa uruille sopivalla alueella eikä suuria melodian hyppäyksiä ollut.

### 4.3 Toivo Kuulan *Häämarssi*

Toivo Kuula sävelsi paljon suosiota saavuttaneen *Häämarssinsa* (op. 3 b nro 2) huhtikuussa 1908 alun perin pianolle (Koivisto 2008, 637). Kanttori Mooses Putro soitti sen ensimmäisen kerran kuitenkin uruilla Emmi Silventoisen ja Yrjö Putkisen häissä. Illalla häjäjuhlassa Kuula soitti pianoversion ensiesityksen. (Koivisto 2008, 177.) Tästä voi päätellä, että Kuula ajatteli, että *Häämarssi* voidaan soittaa sekä pianolla että uruilla. Kuula sävelsi marssin oman rakastettunsa sisaren häihin. Kuula ei ollut varma, miten hänelle ja hänen rakastetulleen kävisi, ja ehkä siksi kappaleesta tuli niin melankolinen. Marssi on kuitenkin kaunis, juhlallinen, jyrkäsointuinen ja soinnutukseltaan voimakas. (Koivisto 2008, 174.)

Kuulan *Häämarssi* on huomattavasti erilainen kuin Melartinin ja Mendelssohn Bartholdyn marssit. Se on luonteeltaan kaihoisampi, dynamiikaltaan hillitympi ja muutenkin rauhallisempi. Vertailen myös Kuulan marssin kahta eri urkusovitusta keskenään. Toisen sovituksen on tehnyt Jan Lehtola, ja se on kokoelmassa "*Tahdon*" – *suomalaista häämusiikkia uruille* (toim. Jan Lehtola 2012). Toinen sovitus on puolestaan Harri Viitasen tekemä, ja se löytyy teoksesta *Häämarsseja uruille* (toim. Heikki Uusitalo 1997). Sovittajat ovat siis samat kuin aiemmin Melartinin *Juhlamarssissa*. Välillä vertaan sovituksia alkuperäissävellykseen, joka löytyy teoksesta *Kaksi pianokappaletta*. Sen on julkaissut R. E. Westerlund Helsingissä. Alkuperäissävellyks on H-duurissa, mutta Lehtolan sovitus on C-duurissa. *Häämarsseja uruille* –kirjasta

löytyy kaksi sovitusta: toinen H- ja toinen C-duurissa. Käytin C-duurissa olevaa versiota, koska sitä oli helpompi verrata Lehtolan sovitukseen.

Alkufanfaareja tai johdantoa Kuulan *Häämarssista* ei löydy. Teoksessa on kolme erilaista osaa, joita kutsun tässä A-, B- ja C-osiksi. Kuten kahdessa edellisessä marssissa, tässäkin kaksi ensimmäistä osaa muodostavat päätaitteen. Päätäite esiintyy alussa ja kertaantuu lopussa sivutaitteen jälkeen, ja sen rakenne on tuttuun tapaan ABA. Sivutaite (eli C-osa) ei kuitenkaan eroa Kuulan *Häämarssissa* yhtä radikaalisti päätaitteesta kuin Melartinin ja Mendelssohn Bartholdyn marseissa. Kuulan *Häämarssin* kaikki osat ovat melko hiljaisia ja pohdiskelevia – lukuun ottamatta A-osan kertausta. Keskityn kuitenkin tarkemmin A- ja B-osiin, koska C-osa jää usein soittamatta, jos kappaletta täytyy lyhentää. Molemmista sovituksista ja originaalista analysoin siis tahteja 1–30.

Viitasen sovituksessa koko tekstuuri on taas kirjoitettu auki alkuperäissävellyksen tavoin, Lehtolan sovituksessa puolestaan siirrytään tahdin 49 jälkeen tahtiin 1 ja kerrataan alku samanlaisena tahtiin 30 saakka, johon kappale sitten päättyy. Viitasen sovituksessa tahdit 1–30 ovat lähes identtisiä tahtien 50–79 kanssa, joten auki kirjoittaminen oikeastaan vain lisää sivumäärää. Sivuja onkin Viitasen sovituksessa 5 ja Lehtolan sovituksessa 3. Viitasen sovituksen vaakasuoraan kirjoitetut sivut vievät lisäksi enemmän tilaa kuin pystysuoraan kirjoitetut. Viitasen sovituksessa on lopussa hidas ja hiljainen *coda* (tahdit 80–83), joka löytyy myös alkuperäissävellyksestä. Lehtolan sovituksessa *coda* ei ole.

Ensimmäinen A-osa on molemmissa sovituksissa ja alkuperäissävellyksessä tahdeissa 1–8. Se alkaa molemmissa sovituksissa *piano, dolce* ja *sostenuto* eli hiljaa, suloisesti ja pidätellen. Molemmissa sovituksissa dynamiikka voimistuu A-osan loppua kohti, mutta dynamiikkamerkinnot ovat hieman erilaisia. Lehtolan

sovituksessa on *mezzo piano* tahdissa 5, mutta Viitasen sovituksessa ei. Alkuperäissävellykseen on merkitty, että tahdeissa 1–4 käytetään *una corda* –pedaalia. Dynamiikka voimistuu vähän, kun *una cordaa* ei enää käytetä tahdissa 5. Luultavasti Lehtola on lisännyt *mezzo piano* –merkinnän tämän takia.

Viitasen sovituksessa on *crescendo* tahdeissa 6–7 kuten alkuperäisessä sävellyksessä, mutta Lehtolan sovituksessa ei. Originaaliin on merkitty *mezzo forte* tahtien 6 ja 7 väliin. Viitasen sovituksessa *mezzo forte* alkaa jo tahdin 6 viimeiseltä iskulta, Lehtolan sovituksessa vasta tahdistä 7. Kuten Viitasen sovituksessa Melartinin *Juhlamarssista*, on tässäkin enemmän alkuperäissävellyksen artikulointimerkintöjä kuin Lehtolan sovituksessa. Lehtolan sovituksessa ei itse asiassa ole ollenkaan artikulointia tahdeissa 1–30.

Lehtolan sovituksessa jalkiolla ja vasemmalla kädellä on taaskin jonkin verran samoja ääniä esimerkiksi tahdeissa 1–7 ja 15–30. Tätä kannattaisi siis Merikannon ja Buckin mukaan välttää. Viitasen sovituksessa jalkio menee alemmaksi kuin Lehtolan sovituksessa. Jalkiolla ei kuitenkaan ole häiritsevän suuria hyppyjä kummassakaan sovituksessa (Robinson 1980, 3).

Ensimmäinen B-osa alkaa molemmissa sovituksissa sekä originaalissa tahdin 8 kolmannelta iskulta ja kestää tahtiin 22 saakka. Viitasen sovituksessa B-osan alkuun on merkitty alkuperäissävellyksen mukaan *cantabile* (laulavasti), Lehtolan sovituksessa ei. B-osa on hieman A-osaa liikkuvampi. Se alkaa hiljaa ja voimistuu molemmissa sovituksissa vähitellen loppua kohti kuten A-osakin. Viitasen sovituksessa (ja alkuperäissävellyksessä) on *forte* tahdissa 20, Lehtolan sovituksessa ei. B-osan sävelet ovat molemmissa sovituksissa melkein samoja tahdeissa 8–13.

Originaalissa B-osa on merkitty soitettavaksi kaikupedaalin kanssa. Jalkio on molemmissa sovituksissa B-osassa A-osaa tiiviimpi. Kun A-osassa jalkiolla on eniten neljäsosanuotteja, B-osassa sillä on puolinuotteja. Merikanto neuvoikin soittamaan jalkion pitkäksi seuraavaan harmoniamuutokseen asti, koska uruissa kaikupedaali ei ole käytössä (Merikanto 1916, 191).

Tahdeissa 14–21 on Viitasen sovituksessa vasemmalle kädelle merkitty kahdeksasosatauko ja sen jälkeen kolme kahdeksasosanuottia. Tämä rytmikuvio toistuu joka tahdissa kaksi kertaa. Lehtolan sovituksessa puolestaan on vastaavasti kahdeksasosatauon jälkeen yleensä kahdeksasosa- ja neljäsosanuotti. Oikean käden alimmalla äänellä on puolestaan Lehtolan sovituksessa välillä vähän lyhyempiä aika-arvoja (nuottiesimerkki 11). Tahdeissa 17–22 Viitasen sovituksessa oikea käsi liikkuu oktaavia korkeammalla kuin Lehtolan sovituksessa. Vasen käsi liikkuu kuitenkin molemmissa samalla oktaavialalla. Viitanen toimii tässäkin alkuperäissävellyksen mukaan. On makuasia, kumpi kuulostaa paremmalta, mutta periaatteessa oktaavia alemmaa soittamalla ja 4-jalkaista äänikertaa käyttämällä saisi lähes saman kuulokuvan (Merikanto 1916, 193).

A-osa kertaautuu molemmissa sovituksissa tahdeissa 23–30. Soinnut ovat molemmissa sovituksissa laajoja, mikä saa lopetuksen kuulostamaan juhlalliselta. Lehtolan sovituksessa tahdeissa 23 ja 25–27 (nuottiesimerkki 12) olevat otteet ovat niin laajoja, että ne on vaikea soittaa *legatossa* (Robinson 1980, 2). Tässäkin kohdassa voisi jättää vasemmasta kädestä ainakin ne nuotit pois, jotka ovat jalkion kanssa samoja (Buck 1912, 316; Merikanto 1916, 191). Lehtolan sovituksessa dynamiikka on *fortissimo* koko A-osan kertauksen ajan. Viitasen sovituksessa dynamiikka voimistuu vielä *forte fortissimo*on tahdissa 27 – kuten alkuperäissävellyksessä.

Viitaseen sovituksessa oikea käsi on oktaavia ylempänä kuin Lehtolan sovituksessa tahdeissa 23–30. Vasen käsi kuitenkin liikkuu samalla alueella molemmissa sovituksissa. Sekä Merikanto, Buck että Robinson korostivat, että urkujen ääniala on pianon äänialaa suppeampi. Viitaseen sovituksessa tahdin 30 kolmannen iskun soinnun ylin sävel on g, kun taas Lehtolan sovituksessa se on c. Tämä johtuu siitä, että urkujen ääniala loppuu kolmiviivaiseen g:hen, eikä Viitaseen ole voinut siksi kirjoittaa sointua ylemmäksi. Alkuperäissävellyksessä pianolla soitetään niin ikään sointu, jossa h on ylimpänä (nuottiesimerkki 13). Transponoituna C-duuriin tämä tarkoittaisi c:tä. Loppusointu on siis Viitaseen sovituksessa epätäydellisempi kuin Lehtolan sovituksessa. Lopetus kuulostaisi lähes samanlaiselta oktaavia alemmaa, jos äänikertoja lisättäisiin (Merikanto 1916, 193; Buck 1914, 316).

Viitaseen sovituksessa on A-osan kertauksessa hieman paksumpia sointuja kuin Lehtolan sovituksessa. Molemmissa sovituksissa jalkio on tiiviimpi kuin ensimmäisessä A-osassa. Kun alussa jalkiolla oli eniten neljäsosanuotteja, nyt sillä on kokonuotteja sekä pisteellisiä ja pisteettämiä puolinuotteja. Lehtolan sovituksessa on tahdissa 27 kaksoisjalkio, Viitaseen sovituksessa taas ei. Kaksoisjalkio tuo sointiin jyrkyyttä. Tahdin 30 toisella iskulla on Viitaseen sovituksessa vasemmalla kädellä neljäsosanuoteista koostuva sointu kuten alkuperäissävellyksessäkin. Lehtolan sovituksen 30. tahdissa on puolestaan puolinuotti ensimmäisellä ja neljäsosanuotti kolmannella iskulla, kuten nuottiesimerkistä 13 voi huomata.

Kuten kahden muunkin marssin sovitukset, myös Kuulan *Häämarssin* sovitukset muistuttavat toisiaan. Sovituksissa oli silti pieniä eroja. Viitaseen sovituksessa oli kauttaaltaan enemmän artikulointimerkintöjä, jotka olivat samoja kuin alkuperäisessä sävellyksessä. Viitaseen sovituksesta kävi taas selkeästi ilmi, että sen pohjana oli käytetty alkuperäistä pianoteosta. Lehtolan sovituksessa taas jalkio ja vasen käsi toistivat usein samoja säveliä, Viitaseen sovituksessa taas eivät. Lisäksi

Viitanen sovituksessa oikea käsi soitti välillä alkuperäissävellyksen tavoin oktaavia korkeammalta kuin Lehtolan sovituksessa. Viitanen oli siis tässäkin sovituksessa uskollisempi alkuperäissävellykselle.

## 5 Pohdintaa

Melartinin, Mendelssohn Bartholdyn ja Kuulan marssit ovat tällä hetkellä Suomen suosituimmat häämarssit. Hääparit haluavat usein jotain perinteistä ja tuttua, ja päätyvät johonkin tai joihinkin näistä kolmesta. Voi olla, että tilalle astuu jossakin vaiheessa joitakin uusia kappaleita. Toisaalta nämä häämarssit ovat perinteisyyden takia suosittuja, ja voi kestää kauankin, että jostakin kappaleesta tulee perinteinen. Nykypäivänä kysymyksiä herättää myös elokuvamusiikin käyttö vihkimusiikkina. Aika näyttää, nouseeko vaikkapa elokuvamusiikin syövereistä jokin uusi suosittu häämarssi vai pysyykö tilanne samanlaisena.

Luvussa 2.1 valaisin häämarssin määritelmää. Melartinin, Mendelssohn Bartholdyn ja Kuulan marssit ovat häissä soitettavia juhlallisia marsseja, eikä mikään niistä ole alun perin urkusävellys. Melartinin ja Mendelssohn Bartholdyn marssit ovat lisäksi alun perin orkesterisävellyksiä, jotka on sitten sovitettu uruille. Kaikki kolme marssia täyttävät siis *Otavan Ison musiikkitietosanakirjan* määritelmän kirkkaasti. (Virtamo 1978, 102.) Ne ovat myös kaikki soitinmusiikkia, joka sopii *Kirkollisten toimitusten kirjan* mukaan alku- ja päätösmusiikiksi (Kirkollisten toimitusten kirja 2004, 96, 108).

Kaikki vertailemani urkusovitukset täyttävät myös luvussa 3.1 esitellyt sovittamisen kriteerit. Teokseen tehdyt muutokset oli helppo huomata, vaikka jotkut sovitukset olivatkin lähempänä originaalia kuin toiset (Teosto. Mikä on sovittamista?). Lisäksi kappaleen kokonaisuus oli kaikkien kolmen häämarssin kahdessa eri urkusovituksessa säilynyt samana sovittamisesta huolimatta, eikä mikään niistä siis ollut muuttunut itsenäiseksi sävellykseksi (Aho & Pietilä 1992, 64–65).



Oskar Merikanto, P. C. Buck ja George Robinson antoivat ohjeita siihen, millainen hyvän urkusovituksen tulisi olla. Täytyy kuitenkin muistaa, ettei kyse ole mistään yleisistä säännöistä. Osa ohjeista on myös makuasioita – joku toinen voi pitää jotain neuvoa enemmän käyttökelpoisena kuin toinen. Täytyy myös pitää mielessä, että neuvot ovat aika vanhoja. Buckin artikkeli on julkaistu toukokuussa 1914 – siis yli sata vuotta sitten. Myös Tulenheimon ja Merikannon teoksen julkaisemisesta on pian sata vuotta. Robinsonin tutkielma on paljon uudempi, mutta on senkin julkaisemisesta pian 35 vuotta. Suurin osa ohjeista pätee kuitenkin vielä nykypäivänäkin.

Yllätyin, miten paljon samaa analysoimissani sovituksissa loppujen lopuksi oli. Niiden väliset erot olivat oikeastaan vain pikkuseikkoja. Osittain tätä selittää se, että sovitusten täytyy olla uskollisia alkuperäisteokselle. Jos sävellyksen kokonaisuoto olisi muuttunut, ei olisi enää puhuttu sovituksesta vaan itsenäisestä sävellyksestä (Aho & Pietilä 1992, 64–65). Alkuperäinen kappale määrittää loppujen lopuksi sovitukselle rajat, joita ei voi ylittää, jos ei halua tehdä itsenäistä sävellystä.

Oli myös yllättävää, että jotkut sovitukset olivat selvästi lähempänä alkuperäisteosta kuin jotkut toiset. En voi sanoa, kumpi olisi parempi vaihtoehto: olla lähempänä alkuperäisteosta vai tehdä sellainen versio, jossa oma kädenjälki näkyy selvemmin. Ehkäpä ne ovat kumpikin hyviä vaihtoehtoja omalla tavallaan. Sovitusten olennaisimpia eroja olivat artikulointimerkintöjen puuttuminen joistakin sovituksista, joidenkin sovitusten laajemmat soinnut ja erilainen dynamiikka. Jokaisen sovittajan omat mieltymykset tulivat myös selvästi esille.

Tarkoituksenani ei ollut asettaa sovituksia tai sovituskokoelmia mihinkään paremmuusjärjestykseen. Kaikki analysoimani sovitukset ovat varmasti oivallisia, ja

on rikkaus, että erilaisia sovituksia on olemassa. Näin kanttorikin voi välillä käyttää jotain toista sovitusta ja saada sillä tavoin vaihtelua häämarssien soittamiseen.

## Lähteet

### Kirjallisuus

Aho, Kalevi ja Pietilä, Riitta 1992. Sovitus. *Suuri musiikkitietosanakirja 6*. (toim. Raija Asikainen, Ilari Hetemäki, Kirsi Sievänen ja Keijo Virtamo). Otava, Keuruu. 64–65.

Buck, P. C. 1914. On Arranging for the Organ. *The Musical Times*, vol. 55 (no 855) 1914. 316–320.

Helenelund, Mikael ja Mäntyranta, Mika 2003. Kirkolliset toimitukset. *Kirkkomusiikin käsikirja*. (toim. Lasse Erkkilä, Ulla Tuovinen ja Erkki Tuppurainen). Kirjapaja, Helsinki. 301–310.

Isopuro, Jukka ja Paananen, Riitta-Liisa (toim.) 1989. Felix Mendelssohn. *Sävelten maailma 1*. WSOY, Porvoo. 271–277.

Jussila-Gripentrog, Sirkka-Liisa 2003. Urkurin ohjelmisto. *Kirkkomusiikin käsikirja* (toim. Lasse Erkkilä, Ulla Tuovinen ja Erkki Tuppurainen). Kirjapaja, Helsinki. 387–399.

Koivisto, Jukka, 2008. *Tuijotin tulehen kauan. Toivo Kuulan lyhyt ja kiihkeä elämä*. WS Bookwell Oy, Juva.

Merikanto, Oskar 1916. Registreeraustaito. *Urut. Niiden rakenne ja hoito*. (kirj. Martti Tulenheimo ja Oskar Merikanto), Organum-seuran toimittama näköispainos Helsingissä 2009. WSOY, Porvoo. 151–194.

Poroila, Heikki, 2000. *Erkki Melartinin sävellykset. Osa 1 Valmistuneet sävellykset.* Suomen musiikkikirjastoyhdistys, Helsinki.

*Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkkokäsikirja III. Kirkollisten toimitusten kirja. 1. Kasuaalitoimitukset*, 2004. Kirkkopalvelut, Helsinki.

Virtamo, Keijo 1978. Häämarssi. *Otavan Iso musiikkitietosanakirja 3.* (toim. Tuula Kaurinkoski, Eija Leskinen, Marjut Nieminen ja Keijo Virtamo). Otava, Helsinki. 102.

## Julkaisemattomat opinnäytteet

Imeläinen, Jonna 2008. *"Elämältä kaiken sain, kirkkoon sinut vien, kun aamu koittaa": vihkimusiikin valintojen tarkastelua.* Lopputyö. Kirkkomusiikin osasto. Sibelius-Akatemia, Kuopio.

Keskisipilä, Outi 2004. *Häämarssi vihkitoimituksen osana.* Lopputyö. Kirkkomusiikin osasto. Sibelius-Akatemia, Kuopio.

Kuoppala, Sanna 1993. *Kuinka Vivaldin konsertosta tuli Bachin konsertto?: J. S. Bachin urkusovitus BWV 593 Vivaldin a-molli-konsertosta op. 3 nro. 8 (RV 522).* Lopputyö. Kirkkomusiikin osasto. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Robinson, George, 1980. *Arranging and transcribing to organ from piano arrangements and orchestral scores.* Tutkielma. California State University, Long Beach.

## Elektroniset lähteet

Elonet. Prinsessa Ruusunen. <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/113168> (Viitattu 24.3.2015)

Hakanpää, Marko. Häämusiikkia. <http://www.haamusiikki.info/> (Viitattu 8.1.2015)

Teosto. Mikä on sovittamista? <http://www.teosto.fi/teosto/artikkelit/mika-on-sovittamista> (Viitattu 8.1.2015)

## Nuottimateriaali

Drayton, Matthew 1990. *The Organist's Wedding Album Volume One*. Cramer Music Ltd, Lontoo.

Kuula, Toivo 1908. Häämarssi op. 3b. no 2. *Kaksi pianokappaletta*. R. E. Westerlund, Helsinki. 4–6.

Lehtola, Jan (toim.) 2012. *"Tahdon" – suomalaista häämusiikkia uruille*. Sulasol, Helsinki.

Mendelssohn Bartholdy, Felix 1843. Hochzeitsmarch aus der Musik zu Shakespeares "Sommernachtstraum" op. 61 Nr. 4. *Kleinere Orchesterwerke*. Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Melartin, Erkki. *Festmarsch aus "Dornröschen". Festmarsch ur "Prinsessa Törnrosa". Juhlamarssi "Prinsessa Ruususesta"*. op. 22 no 30. Pianosovitus. R. E. Westerlund, Helsinki.

Uusitalo, Heikki (toim.) 1997. *Häämarsseja uruille*. Gummerus, Jyväskylä.

## Äänitteet

Jyväskylän kaupunginorkesteri (johtajana Kyösti Haatainen), 1982. *SUOMALAISIA ORKESTERISÄVELLYKSIÄ*. Finlandia Records FACD 906

Kuopio Symphony Orchestra (johtajana Shuntaro Sato), 2001. *NORTHERN PICTURES. Orchestral Classics from the top of the world*. Finlandia Records 8573-85573-2.

## Liite: nuottiesimerkit

a)

*vasen käsi:*



*jalkio:*

b)

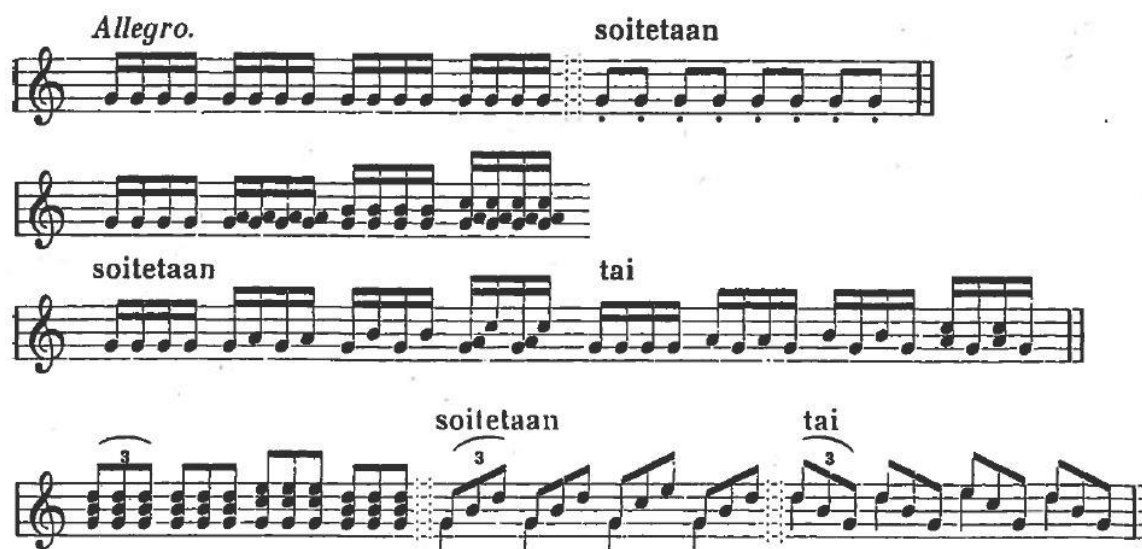


Nuottiesimerkki 1. Oskar Merikannon neuvoja jalkiosoitosta. (Merikanto 1916, 191.)

trem. soitetaan tai tai trem. soitetaan tai


Nuottiesimerkki 2. Merikannon ohjeita *tremolon* soittamisesta. (Merikanto 1916, 191.)

*Allegro.* **soitetaan**



**soitetaan** **tai**

**soitetaan** **tai**

Nuottiesimerkki 3. Nopeasti toistuvat äänet voi muuttaa hitaammiksi tai niistä voi muodostaa kuvioita. (Merikanto 1916, 192.)

*Moderato.*  
oikea käsi. **soitetaan**



**soitetaan**

**soitetaan**

Sensijaan tavallinen säestyskuvio:  
**soitetaan**  
jalk.

Nuottiesimerkki 4. Aina saman äänen toistamista ei kuitenkaan kannata jättää pois. (Merikanto 1916, 192.)



The image displays three different piano arrangements of the piece 'Erkki Melartin, Op. 22. No 30'. The top arrangement shows a vocal line with a piano accompaniment, featuring dynamic markings like *f* and *sfz*. The middle arrangement is a piano solo with a vocal line, including markings like *f marc.* and *mf*. The bottom arrangement is another piano solo, also with *mf* markings. The score is presented in a clear, modern layout with a white background.

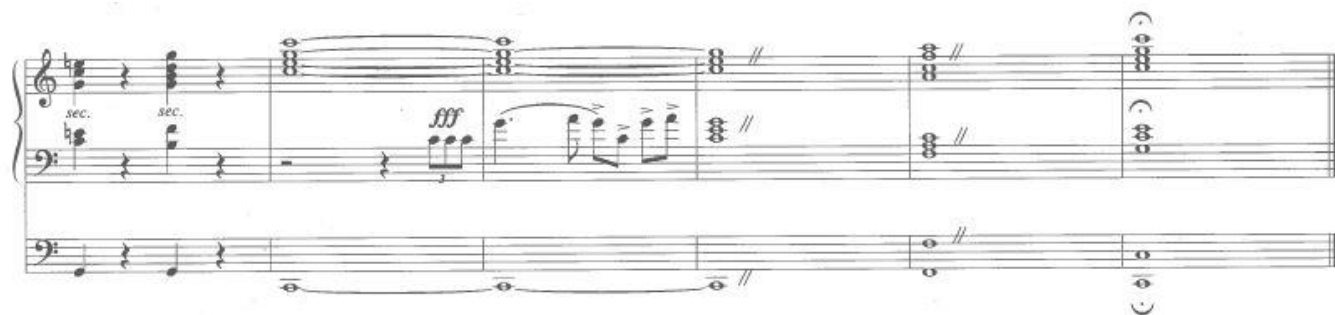
Nuottiesimerkki 5. Tahdit 2–6 Erkki Melartinin *Juhlamarssista*. Ylimpänä Jan Lehtolan sovitus (Lehtola 2012, 10), keskellä Harri Viitasen sovitus (Uusitalo 1997, 37) ja alimpana tuntemattoman tekijän pianosovitus.

The image displays three different piano arrangements of measures 9-11 from Erkki Melartin's 'Juhlamarssista'. The top arrangement is a modern score with a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The middle arrangement is a handwritten manuscript with a grand staff and a separate bass line. The bottom arrangement is another handwritten manuscript, also with a grand staff and a separate bass line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Nuottiesimerkki 6. Tahdit 9–11 Erkki Melartinin *Juhlamarssista*. Ylempänä Jan Lehtolan sovitus (Lehtola 2012, 10), keskellä Harri Viitaseen sovitus. (Uusitalo 1997, 38–39) ja alimpana tuntemattoman tekijän pianosovitus.

The image shows a piano arrangement of measures 69-73 from Erkki Melartin's 'Juhlamarssista' by Jan Lehtola. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes a separate bass line. The notation features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo). The manuscript is handwritten and shows some signs of age.

Nuottiesimerkki 7. Jan Lehtolan sovitus Melartinin *Juhlamarssista*, tahdin 69 viimeiseltä iskulta tahtiin 73. (Lehtola 2012, 13.) Sekä oikean että vasemman käden soinnut ovat laajoja ja hankalia erityisesti urkurille, jolla on pienet kädet.



Nuottiesimerkki 8. Ylimpänä Melartinin *Juhlamarssin* tahdit 78 ja 79 Lehtolan sovituksesta (Lehtola 2012, 13), keskellä Viitasen sovituksesta tahdit 88–93 (Uusitalo 1997, 43) ja alhaalla pianosovituksesta tahdit 88–93. Lehtolan sovituksessa ei ole *codaa* kuten kahdessa muussa sovituksessa.

Allegro

Allegro vivace

Corni in G.

3 Trombe in C.

Tromboni Alto.  
Tenore.

Nuottiesimerkki 9. Felix Mendelssohn Bartholdyn *Häämarssin* viisi ensimmäistä tahtia. Ylimpänä Kaj-Erik Gustafssonin sovitus (Uusitalo 1997, 13), keskellä F. Cunningham Woodsin sovitus (Drayton 1990, 87) ja alimpana Mendelssohn Bartholdyn alkuperäissävellyksen trumpettien stemma (muilla stemmoilla on taukoa).

The image displays musical notation for two different arrangements of Mendelssohn's 'Häämarssi' (Wedding March). The top system shows the original cello and double bass parts from Mendelssohn's score, with stems for both instruments. The middle system shows a piano arrangement by Gustafsson, with a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The bottom system shows a piano arrangement by F. Cunningham Woods, also with a grand staff and a separate bass line. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

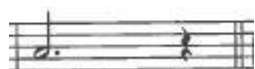
Nuottiesimerkki 10. Ylimpänä sellon ja kontrabasson stemmat Mendelssohn Bartholdyn *Häämarssin* alkuperäissävellyksen tahdeista 26–27, keskellä Gustafssonin sovituksesta vastaavat tahdit 38–39 (Uusitalo 1997, 15) ja alimpana F. Cunningham Woodsin sovituksesta tahdit 38–39. (Drayton 1990, 89.) Sovituksissa basson teema ei muutu alkuperäissävellyksen tavoin.

The image displays two musical systems for piano. The top system, representing Harri Viitasen's arrangement, features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. A 'poco' marking is present above the second measure. The bottom system, representing Jan Lehtolan's arrangement, shows a similar melodic line in the treble clef but with a significantly different and more complex left-hand accompaniment in the bass clef.

Nuottiesimerkki 11. Tahdit 14–15 Kuulan *Häämarssista*. Ylempänä Harri Viitasen sovitus (Uusitalo 1997, 32) ja alempana Jan Lehtolan sovitus. (Lehtola 2012, 7.) Vasemman käden kuviot on kirjoitettu sovituksissa eri tavalla.

The image shows a musical score for piano. The left side contains measures 23-27, with a 'ff' (fortissimo) dynamic marking at the beginning. The right side shows a 'largamente' (ad libitum) section with a 'ff' dynamic marking. The score is written for piano with treble and bass clefs, showing complex chordal textures and wide intervals.

Nuottiesimerkki 12. Lehtolan sovitus Kuulan *Häämarssista*, tahdit 23–27 (Lehtola 2012, 8.). Tahdeissa 23 ja 25–27 olevat soinnut ovat niin laajoja, että ne vaikeuttavat *legatossa* soittamista.



Nuottiesimerkki 13. Kuulan *Häämarssin* 30. tahti. Ylimpänä Viitasen sovitus (Uusitalo 1997, 33), keskellä Lehtolan sovitus (Lehtola 2012, 8) ja alimpana Kuulan alkuperäissävellys.