



SUOMALAISTEN URKURIEN OPINTOMATKOJA 1860-LUVULTA 1950-LUVULLE

Peter Peitsalo, Jan Lehtola, Ville Urponen

26

DocMus-tohtorikoulun
julkaisuja

Suomalaisten urkurien opintomatkoja 1860-luvulta 1950-luvulle

DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 26

SUOMALAISTEN
URKURIEN
OPINTOMATKOJA
1860-LUVULTA
1950-LUVULLE

Peter Peitsalo, Jan Lehtola, Ville Urponen

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
2026



SUOMALAISTEN URKURIEN OPINTOMATKOJA
1860-LUVULTA 1950-LUVULLE

Peter Peitsalo (toimittaja, kirjoittaja), Jan Lehtola (kirjoittaja),
Ville Urponen (kirjoittaja)

Kannen suunnittelu: Jan Rosström

Kansikuva: Jaegersborgin kirkon Marcussen & Søn -urut (1944).
Wikimedia Commons CC BY-SA 4.0.

Taitto: Paul Forsell

Paino: Grano Oy

DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 26

ISBN 978-952-329-409-7 (painettu)

ISBN 978-952-329-410-3 (pdf)

ISSN 2341-8257 (painettu)

ISSN 2341-8265 (pdf)

Tämä kirja on luettavissa avoimena julkaisuna Taideyliopiston
sähköisessä julkaisuarkistossa. <https://taju.uniarts.fi/>

© kirjoittajat ja Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Helsinki 2026

Sisällys

- 7 Johdanto: Suomalaisten urkuriensa opintomatkat tutkimuksen kohteena
Peter Peitsalo
- 15 Lauri Hämäläisen opinnot Tukholmassa ja hänen asemansa ensimmäisten suomalaisten konserttiurkureiden joukossa
Ville Urponen
- 47 Oskar Merikannon matka Euroopan kulttuurikeskuksiin vuonna 1907
Jan Lehtola
- 79 Oskar Merikanto opettajana
Jan Lehtola
- 105 Eräs häämatka: Marcel Duprén vaikutus suomalaiseen urkuriin Yrjö Marjokorpeen
Jan Lehtola
- 147 Finn Viderøn opissa Tanskassa: Aika, tila ja toimijuus Geo Böckermanin ja Enzo Forsblomin muistelukirjoituksissa
Peter Peitsalo
- 183 Jarmo Parviainen tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen aallonharjalla
Ville Urponen

Johdanto: Suomalaisten urkuri- opintomatkat tutkimuksen kohteena

PETER PEITSALO

Tämän kirjan kohteena ovat suomalaisten urkuri- opintomatkat 1860-luvulta 1950-luvulle. Tehtävänä on selvittää, mikä merkitys opintomatkoina on ollut urkuri- ammatilliselle toiminnalle sekä laajemmin Suomen urkutaiteelle erityisesti urkujensoiton ja urkujen- rakennuksen näkökulmista. Tarkastelu on rajattu yhdeksään urkuriin, joiden toiminta ulottuu 1860-luvulla alkaneesta kotimaisen urkukulttuurin ekspansioon tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen vastaanottoon 1950-luvulla. Mukaan on valikoitunut koulutustaan viimeisteleviä ja asemansa jo vakiinnuttaneita urkureita niin pääkaupungista kuin muualtakin Suomesta. Kirjassa käsitellyt opintomatkat ovat suuntautuneet Euroopan maihin tai maakunnista Helsinkiin. Matkojen vaikuttimia ovat olleet ammatillinen verkostoituminen, uudenlaisiin taiteellisiin näkemyksiin tutustuminen, tutkimusaineistojen keruu tai oman opetustyön kehittäminen. Kirjan artikkelit tarjoavat uutta tietoa sekä tutkimuskohteina vakiintuneista että katveeseen jääneistä urkureista. Kirja ei kuitenkaan pyri olemaan kaiken kattava esitys tarkasteltavasta ilmiöstä kohdehenkilöiden edustaessa vain pientä, joskin varsin vaikutusvaltaista osaa opintomatkoina tehneistä urkureista kyseisenä ajanjaksona. Myös tämän kirjan kirjoittajat ovat ulkomailla opintojaan täydentäneitä urkureita, urkopedagogeja ja urkumusiikin tutkijoita.

Tutkimusaineistona on hyödynnetty kohdehenkilöiden julkaistuja ja julkaisemattomia muistelukirjoituksia, matkakertomuksia, esitelmiä, kirjeitä ja akateemisia opinnäytteitä. Täydentäviä biografisia tietoja

ovat tarjonneet oppilaitosten matriikkelit ja lehtiartikkelit. Oman ryhmänsä muodostavat urkureille kuuluneet esineet, kuten kotiurut.

Tutkimusaineiston lähdekriittisen tarkastelun avulla on luotu kuva matkakohteiden valintaan vaikuttaneista tekijöistä sekä matkojen sisällöistä, vaiheista ja merkityksistä. Tutkittavien henkilöiden toiminta on myös asetettu laajempaan musiikin- ja tapahtumahistorialliseen kontekstiin. Kirjan artikkelit ovat ensinnäkin biografista tutkimusta niiden selventäessä urkuriel toimintaa erilaisissa ammatillisissa verkostoissa. Toiseksi tekstit valottavat urkujensoiton ja urkujen rakennuksen kansainvälisten virtausten vastaanottoa suomalaisten urkuriel keskuudessa. Kolmanneksi artikkelit edustavat musiikin esittämisen historiallista tutkimusta tarkastelun kohdistuessa niin koti- kuin ulkomaistenkin urkuriel soitto- ja opetustapoihin sekä ohjelmistoihin.

Tutkimushankkeen varhaisena inspiraation lähteenä toimi kahden taidehistorioitsijan, Teppo Jokisen ja Hanne Selkokarin, toimittama antologia *Italiassa ja Saksanmaalla – taiteilijoiden ja taiteentuntijoiden matkassa 1840–1930* (Jokinen ja Selkokari 2011). Uusin Suomen musiikin historian tutkimus on kansallisesta katseesta irtautuessaan kiinnittänyt erityistä huomiota muusikoiden toiminnan ylijärjaisiin ulottuvuuksiin. Opintomatkat ovat osa tätä kokonaisuutta. Tarkastelu on kohdistunut niin esittäväen kuin luovan säveltaiteen edustajiin (esim. Heikkilä 2009; Rahkonen 2023; Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023; Torvinen 2024; Ranta-Meyer 2025). Myös muutamien johtavien kirkkomusiikoiden opintomatkoja on tutkittu tämän kirjan kattamalta ajanjaksolta (Maasalo 1998; Böckerman-Peitsalo 2005; Laitinen 2020). Vaikka ulkomaisia opintomatkoja on sivuttu suomalaisia urkureita ja urkujen rakentajia koskevissa aikaisemmissa tutkimuksissa (esim. Tuppurainen 1980; 1994a; 1994b; 2023; Peltö 1994; Lehtola 2009; Urponen 2010; Peitsalo 2018; 2021; Gustafsson Burgmann 2024), ei urkuriel matkakokemuksia ole juurikaan nostettu järjestelmällisen tarkastelun kohteeksi.

Erkki Tuppurainen (1994a, 207) on koonnut suomalaisten urkuriel Bach-soittoa vuosina 1920–50 käsittelevän tohtorintutkielmansa liitteeksi alustavan luettelon Suomessa vaikuttaneiden urkuriel opintomatkoista 1850-luvulta vuoteen 1950. Luettelosta käy ilmi opintomatkojen painottuneen tiettyinä ajanjaksoina tiettyihin paikkoihin:

Tukholmaan 1850–60-luvuilla, Saksaan, etenkin Leipzigiin, Dresdeniin ja Berliiniin, 1850-luvulta 1940-luvulle, Pariisiin 1900-luvun alusta sekä Kööpenhaminaan 1940-luvun jälkipuolelta. Nämä painotukset näkyvät myös tämän kirjan sisällössä.

Kirjan artikkelit paneutuvat kronologisessa järjestyksessä yhdeksän suomalaisen urkurin opintomatkoihin. Aluksi Ville Urponen tarkentaa arkistolähteiden avulla kuvaa Helsingin Vanhan kirkon urkurin Lauri Hämäläisen (1832–88) opintojen sisällöstä ja opintomenestyksestä Tukholman kuninkaallisessa musiikkiakatemiassa. Urponen arvioi myös Hämäläisen asemaa konsertoivana urkurina aikalaissiinsa Richard Faltiniin (1835–1918) ja Oscar Pahlmaniin (1839–1935) nähden. Rautalammilla syntynyt Hämäläinen opiskeli urkujensoittoa ensin Oulussa aikana, jolloin lukkarien ja urkuriopintojen koulutus ei ollut Suomessa vielä institutionalisoitunutta. Opettajansa Anton Bernhard Kuneliuksen (1833–93) tavoin hän hakeutui Tukholmaan jatkamaan opintojaan (Jalkanen 1978, 50–52). Rahankeräyksellä ja apurahalla tuetut monivuotiset opinnot siellä 1860-luvulla johtivat musiikkitirehtöörin tutkintoon, joka loi pohjaa Hämäläisen monipuoliselle toiminnalle muun muassa urkurina, säveltäjänä ja Helsingin lukkari-urkurikoulun opettajana.

Jan Lehtola puolestaan tarkastelee Lauri Hämäläisen oppilaan Oskar Merikannon (1868–1924) matkaa Euroopan kulttuurikeskuksiin vuonna 1907. Senaatin tukema matka Ruotsiin, Tanskaan, Saksaan, Italiaan, Sveitsiin, Ranskaan ja Englantiin pohjusti taiteilijana asemansa jo vakiinnuttaneen Merikannon työtä Helsingin Musiikkiopiston urkujensoiton opettajana. *Säveletär*-lehdessä julkaistu kaksiosainen matkakertomus ja kirjeet vaimolle, Elise (Liisa) Merikannolle (1869–1949), valaisevat opintomatalla saatuja vaikutelmia ja matkustajan kansainvälisiä kontakteja. Matkan ohjelma heijasteli Merikannon musiikillisten mielenkiinnon kohteiden laaja-alaisuutta. Kirkkomusiikkiesitysten ja aikansa johtavien urkopedagogien työskentelyn kriittinen seuraaminen antoi virikkeitä opetuksen kehittämiseksi ja liturgisen musiikin uudistamiselle kotimaassa (Peitsalo 2021, 125–126, 130–132). Lisäksi ohjelmaan sisältyi orkesterikonsertteja ja oopperanäytäntöjä, kuten Münchenissä Merikannossa ristiriitaisia tunteita herättänyt Richard Straussin

(1864–1949) *Salome* (1905). Nykyajan turistien tavoin Merikanto hal-
tioitui historiallisista kirkkorakennuksista veistoksineen ja kaupun-
kiympäristöjen muista matkailunähtävyyksistä.

Seuraavaksi Lehtola kohdistaa katseensa Oskar Merikannon omaan
opetustoimintaan oppilaidensa Hjalmar Lindforsin (1893–1959, vuo-
desta 1918 Juhani Pohjanmies), Onni Pakarisen (1887–1968) ja Armas
Maasalon (1885–1960) muisteloiden pohjalta. Artikkelin laajentaa ku-
vaa Merikannon ammatillisesta toiminnasta ja tarjoaa uutta tietoa
kolmesta hänen oppilaastaan, jotka kukin tekivät merkittävän uran
kirkko- ja urkumusiikin parissa eri puolilla Suomea. Oskar Merikanto
peri Helsingin lukkarin-urkurikoulun opettajan toimen opettajaltaan
Lauri Hämäläiseltä vuonna 1889 ja hoiti tehtävää vuoteen 1914 saak-
ka. Helsingin Musiikkiopistossa Merikanto opetti edistyneempiä ur-
kuoppilaita Richard Faltinin jälkeen vuosina 1906–20. (Dahlström 1982,
79–80, 337.) Oppilaat luonnehtivat Merikantoa helposti lähestyttäväksi,
tasapuolisesti oppilaitaan huomioivaksi, kannustavaksi ja taiteellisesti
kunnianhimoiseksi opettajaksi. Opettajana Merikanto rinnastuu näin
Erkki Melartiniin (1875–1937) (ks. Ranta-Meyer 2025, 718–720).

Jan Lehtolan kolmannen artikkelin aiheena on Tampereella vaikut-
taneen urkurin ja urkopedagogin Yrjö Marjokorven (1903–74) hää- ja
opintomatka Pariisiin loppuvuodesta 1931, jolloin tämä opiskeli kahden
kuukauden ajan maineikkaan ranskalaisen urkurin ja säveltäjän Marcel
Duprén (1886–1971) johdolla. Ennen Marjokorpea suomalaisista urku-
reista ainakin Armas Maasalo, Venni Kuosma (1895–1953) ja Tampereen
tuomiokirkon urkurina toiminut Mauno Suomi (1894–1955) olivat pääs-
seet kontaktiin Duprén kanssa Pariisissa (Tuppurainen 1994a, 148–149,
207; Maasalo 1998, 29–32). Artikkelin sisältyy Marjokorven vuonna
1962 pitämä, aiemmin julkaisematon ja Lehtolan kontekstualisoima
esitelmä Duprén opetuksesta ja tulkintatyylisestä.

Peter Peitsalo tarkastelee artikkelissaan ajan, tilan ja toimijuuden
rakentumista kahden suomenruotsalaisen urkurin, Geo Böckermanin
(1921–99) ja Enzio Forsblomin (1920–96), muistelukirjoituksissa opin-
noistaan Finn Viderøen (1906–87) johdolla Tanskassa 1940-luvun jälki-
puoliskolla. Böckermanin Ruotsissa julkaistuja kirjoituksia ei ole huo-
mioitu aikaisemmassa tutkimuksessa. Kaikki kolme urkuria vaikuttivat

merkittävästi urkujenuudistusliikkeen tanskalaisen haaran rantautumiseen Suomeen 1940- ja 50-luvun taitteessa. Muistelukirjoituksista käy ilmi nuorten urkuriopintomatkien kokema sodanjälkeisen Helsingin ja Kööpenhaminan välinen henkinen etäisyys. Artikkelit valottaa Finn Viderønen opetustapaa muistelukirjoitusten varsin yhteneväisten kuvausten perusteella. Tutustuminen tanskalaisiin reformiurkuihin oli käännekokemus, joka sai molemmat suomalaiset urkurit hankkimaan mekaanisella soittokoneistolla varustetut kotiurut. Artikkelit nostaa Böckermanin ja Forsblomin Tanskasta tilaamat, vuonna 1951 valmistuneet kotiurut osaksi tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen varhaista reseptiä Suomessa.

Kirjan viimeisessä artikkelissa Ville Urponen analysoi kriittisesti urkuri ja säveltäjä Jarmo Parviaisen (1928–94) urkukäsitystä tämän musiikkitieteen alan pro gradu -tutkielman *Urkudisposition tarkoituksenmukaisuudesta* (1956) ja muiden kirjoitusten perusteella. Parviainen oli tutustunut kesällä 1955 Pohjois-Saksan historiallisiin urkuihin. Urponen selvittää, mikä merkitys tällä matkalla oli Parviaisen urkukäsityksen muotoutumiselle. Böckermanin ja Forsblomin tavoin Parviainen täydensi urkujensoiton opintojaan Finn Viderønen johdolla ja osallistui tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen ihanteiden levittämiseen, joskin hän oli myös hyvin perehtynyt aikansa saksalaiseen urkujenrakennustaiteeseen. Vakava sairastuminen vuonna 1958 kuitenkin katkaisi Parviaisen lupaavasti alkaneen uran ennenaikaisesti. Nykyään hänet tunnetaan etupäässä urkusäveltäjänä.

Kirjoittajat toivovat, että tulevassa tutkimuksessa huomioitaisiin ne suomalaiset urkurit, joiden opintomatkoihin ei tämän kirjan puitteissa ollut mahdollista syventyä. Tutkimus tulisi ulottaa 1950-luvun jälkeiseen aikaan ja naispuolisiin urkureihin. Suomalaisten urkuriopintomatkoja koskeva historiallinen tutkimus on laajennettavissa myös yksittäisten opettajien, oppilaitosten tai opiskelupaikkakuntien laajempaan merkitykseen ja vaikutukseen. Kirjoittajat kiittävät kaikkia niitä yksityishenkilöitä ja arkistoja, jotka ovat luovuttaneet aineistojaan tämän tutkimushankkeen käyttöön sekä DocMus-tohtorikoulun julkaisuja -sarjan toimituskuntaa myönteisestä julkaisupäätöksestä.

Lähteet

Böckerman-Peitsalo, Anna Maria 2005. *Objektivitet och liturgisk förankring: Strävanden att införa ny saklighet inom kyrkomusik och gudstjänstliv i Borgå stift åren 1923–1943*. Väitöskirja. Åbo: Åbo Akademis förlag.

Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Suomentanut Rauno Ekholm. Sibelius-Akatemian julkaisuja 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Gustafsson Burgmann, Marianne 2024. Suomalainen kirkkokonsertti 1850–1917 ja keskieurooppalaiset asetelmat: Näkökulma Suomen musiikkikulttuurin muotoutumiseen ja katsaus esitettyyn urkuohjelmistoon. *Trio* 13 (1), 7–33. Saatavissa: <https://doi.org/10.37453/tj.143603> (luettu 28.9.2025).

Heikkilä, Leena 2009. *Holger Fransman: Suomalaisen käyrätörvikoulun uranuurtaja*. *Studia musica* 38. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Jalkanen, Kaarlo 1978. *Lukkarin- ja urkurinvirka Suomessa 1870–1918*. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 108. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura.

Jokinen, Teppo ja Hanne Selkokari (toim.) 2011. *Italiassa ja Saksanmaalla: Taiteilijoiden ja taiteentuntijoiden matkassa 1840–1930*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Laitinen, Martti 2020. Ilmari Krohn Leipzigin 1886–1890. Teoksessa Markus Mantere, Jorma Hannikainen ja Anna Krohn (toim.) *Ilmari Krohn: Tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti*. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 15. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 135–165.

Lehtola, Jan 2009. *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 31. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Maasalo, Kai 1998. *Armas Maasalo (1885–1960): Johdatus hänen elämänsä ja musiikkiuraansa*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 15. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Peitsalo, Peter 2018. The Organ Music of Lauri Hämäläinen in the Light of Liturgical Organ-Playing in Nineteenth-Century Finland. Teoksessa Peter Peitsalo, Sverker Jullander ja Markus Kuikka (toim.) *Liturgical Organ Music in the Long Nineteenth Century: Preconditions, Repertoires, and Border-Crossings*. DocMus Research Publications, vol. 10. Helsinki: Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki, 245–278.

Peitsalo, Peter 2021. The Liturgical Music of Oskar Merikanto Revisited in the Context of the 1913 Orders of Worship. Teoksessa Juha Ojala ja Lauri Suurpää (toim.) *Musical Performance in Context: A Festschrift in Celebration of Doctoral Education at the Sibelius Academy*. DocMus Research Publications 17. Helsinki: Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki, 113–142.

Pelto, Pentti 1994. *Kaksi suomalaista urkuperinnettä: Tutkimus kangasalalaisten ja uusikaupunkilaisten 1800-luvun mekaanisten urkujen musiikillisista ominaisuuksista*. Väitöskirja. *Studia musica* 3. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Rahkonen, Margit 2023. *Margaret Kilpinen: Pianisti, pedagogi, puoliso*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Ranta-Meyer, Tuire 2025. *Niin nuori, niin palava: Erkki Melartinin elämä, työ ja musiikki*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 32. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Torvinen, Juha 2024. Säveltäjä propagandan välineenä: Erik Bergmanin toiminta kansallissosialistisessa Saksassa 1937–1943. *Musiikki* 54 (2), 12–55. Saatavissa: <https://doi.org/10.51816/musiikki.146664> (luettu 28.9.2025).

Tuppurainen, Erkki 1980. Suomen urkutaiteen kehitysvaiheita. Teoksessa Seppo Murto ja Markku Heikinheimo (toim.) *Pro organo pleno: Juhlakirja Enzo Forsblomille 14.3.1980*. Sibelius-Akatemian julkaisusarja A n:o 2. Helsinki: Sibelius-Akatemia ja Organum-seura ry., 10–42.

Tuppurainen, Erkki 1994a. *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–1950*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 8. Kuopio: Sibelius-Akatemia.

Tuppurainen, Erkki 1994b. Oskar Merikanto Suomen esittävän säveltaiteen tienraivaajana. Teoksessa Reijo Pajamo (toim.) *Näkökulmia Suomen kirkkomusiikkiin*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 6. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 114–135.

Tuppurainen, Erkki 2023. Urut Suomen vanhan musiikin kentällä. Teoksessa Auli Särkiö-Pitkänen (toim.) *Vanhan musiikin liike Suomessa*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 25. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 209–232.

Urponen, Ville 2010. *Intomielisen nuoruuden vääjäämätöntä voimaa: Suomalainen urkumusiikki toiseen maailmansotaan asti*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 34. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Välimäki, Susanna ja Nuppu Koivisto-Kaasik 2023. *Sävelten tyttäret: Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lauri Hämäläisen opinnot Tukholmassa ja hänen asemansa ensimmäisten suomalaisten konserttiurkureiden joukossa

VILLE URPONEN

Johdanto

Koska Suomessa ei ollut järjestäytyntä kirkkomusiikin tai ylipääntään musiikin koulutusta, kävivät suomalaiset urkurit opintomatoilla ulkomailla 1800-luvun puolivälistä lähtien. Erityisesti Saksa muodostui vuosisadan loppupuolelta lähtien suomalaisen musiikkikulttuurin hengen mukaisesti tyypilliseksi opintomaaksi aina 1940-luvun alkupuolelle asti. (Tuppurainen 1994, 105–116.) Myös Tukholma ja siellä sijaitseva Kungliga Musikaliska Akademien veti suomalaisia puoleensa. Kuninkaallisen musiikkiakatemian urkujensoiton professori oli aikakauden kuuluisin pohjoismainen urkuri, tanskalaissyntyinen Gustaf Mankell (1812–88).

Tässä artikkelissa kirjoitan Lauri Hämäläisen (1832–88) tiestä kiertelevästä kansanmuusikosta Helsingin Vanhan kirkon urkuriksi ja merkittäväksi kirkkomuusikkojen kouluttajaksi 1800-luvun jälkipuolen Suomessa. Esittelen arkistotietojen valossa Hämäläisen opintoja Tukholmassa. Lisäksi kartoitan lyhyesti suomalaisen esittävän urkutaiteen alkutaivalta ja taustoitan kahden muun 1860-luvulla konsertoinnin aloittaneen urkurin, Richard Faltinin (1835–1918) ja Oscar Pahlmanin (1839–1935), opintoja ja urkujensoittotaitoa. Pyrin artikkelissani vastaamaan seuraaviin kysymyksiin: Ensinnäkin, mitä Lauri Hämäläinen todellisuudessa opiskeli Tukholman kuninkaallisessa

musiikkiakatemiassa, mistä aineista hän sai arvosanan, ja johtivatko hänen urkuopintonsa konserttitasoiseen soittotaitoon? Toiseksi, mikä oli Hämmäläisen asema konserttiurkurina verrattuna Richard Faltiniin ja Oscar Pahlmaniin, jotka kilpailivat samoista urkurin viroista Helsingissä ja olivat Hämmäläisen tavoin ensimmäisiä suomalaisia urkukonserttien soittajia.

Lähteinä käytän arkistoaineistoja, konserttiohjelmia ja sanomalehdissä julkaistuja konserttiarvosteluja sekä Hämmäläisen kohdalla niitä vähäisiä muisteluja, joita hänestä on säilynyt. Artikkelini on ensimmäinen, jossa hyödynnetään Tukholman kuninkaallisen musiikkiakatemian arkiston (Musik- och teaterbiblioteket [MTB], Kungliga Musikaliska Akademiens arkiv [KMA], Musikhögskolan med föregångares arkiv [MFA]) Hämmäläistä koskevia dokumentteja, ja mukana on myös monia muita aiemmin käyttämättömiä lähteitä.

Ensimmäinen Lauri Hämmäläistä laajemmin esittelevä kirjoitus on Heikki Klemetin (1876–1953) laatima biografia *Suomen säveltäjiä* -kirjassa (1945, toinen laitos 1965). Folke Forsman esittelee *Hämmäläisen urkusävellyksiä* kirjassaan *Suomalaiset urkusävellykset ja suomalainen urkujenrakennus* (1985). Jukka Lohi on kirjannut Lauri Hämmäläisen elämäkertatietoja tämän pojasta kirjoittamassaan kirjassa *Väinö Hämmäläinen: Taidemaalarin elämä* (2005). Esittelen Hämmäläistä hieman laajemmin kirjassani *Intomielisen nuoruuden väjäämätöntä voimaa: Suomalainen urkumusiikki toiseen maailmansotaan asti* (Urponen 2020 [2010]). Käsittelem kirjassani myös Richard Faltinin ja Oscar Pahlmanin uraa. Kaarina Kärkkäisen artikkelissa ”Kuka oli Lauri Hämmäläinen?” (1981) on elämäkertatietoja, joita ei löydy muualta. Lukuun ottamatta Kärkkäistä, kaikkien edellä mainittujen kirjoitusten elämäkertatiedot pohjautuvat pitkälti Heikki Klemetin edellä mainittuun biografiaan. Ainoa tiettyyn Hämmäläistä koskevaan osa-alueeseen keskittyvä artikkeli on Peter Peitsalon ”The Organ Music of Lauri Hämmäläinen in the Light of Liturgical Organ-Playing in Nineteenth-Century Finland” (2018), jossa Peitsalo käsittelee seikkaperäisesti Hämmäläisen urkusävellyskokoelmien taustoja ja tarkoituseriä liturgisessa kontekstissa. Erkki Tuppurainen kirjoittaa Hämmäläisestä, Faltinista, Pahlmanista ja aikakauden konserttikäytännöistä artikkelissaan ”Suomen urkutai-

teen kehitysvaiheita” (1980) sekä tohtorintutkielmassaan *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–1950* (1994). Tuppurainen on myös kirjoittanut Hämäläisestä kertovan osion *Suomen musiikin historia: Kirkkomusiikki* -kirjaan (Pajamo ja Tuppurainen 2004). Kaarlo Jalkanen (1978) sivuaa Hämäläistä kirkkomusiikin koulutuksen historian näkökulmasta.

Tiedot Hämäläisen opinnoista Tukholmassa perustuvat edellä mainituissa teoksissa pääosin Heikki Klemetin (1945) laatimaan biografiaan ja Kansalliskirjastossa säilytettävään Lauri Hämäläisen arkistoon (Kansalliskirjasto [KK], Lauri Hämäläinen Coll. 314). Heikki Klemetillä ei selvästikään ole ollut käytössään primaarilähteitä. Kansalliskirjastossa on mahdollisesti Armi Klemetin (1885–1979) kokoama luettelo isänsä Tukholmassa saamista arvosanoista (KK, Lauri Hämäläinen Coll. 314, luettelo Lauri Hämäläisen 1866 Ruotsin Kuninkaallisessa Akatemiassa suorittaman loppututkimuksen aineista Coll. 314.1). Kansalliskirjastossa ei kuitenkaan ole mitään todistuksia tämän opinnoista.

Kuten Matti Huttunen (2020, 92) toteaa, sivuutetaan monissa Richard Faltinia käsittelevissä elämäkerrallisissa kirjoituksissa hänen toimintansa urkurina lähes täydellisesti (ks. esim. Flodin 1900; Siltanen 2020). Faltinin toimintaa kirkkomuusikkona ja urkuihin liittyvissä erityisasioissa käsitellään seikkaperäisemmin Karl Flodin ja Otto Ehrströmin Faltin-elämäkerrassa (1934) sekä Erkki Tuppuraisen (1994), Peter Peitsalon (2010; 2017) ja Ville Urposen (2020 [2010]) tutkimuksissa.

Lauri Hämäläinen

Vuonna 1832 syntyneen Lauri (Lars) Hämäläisen elämäntarina on köyhän suomenkielisen pojan sankaritarina. Hämäläisen perhe oli talonpoikaistaustainen, ja esimerkiksi Oskar Merikanto (1888) alleviivasi muistokirjoituksessaan Hämäläisen olleen sanan täydessä merkityksessä ”kansanlapsi”. Laurin isä, Rautalammin Pirkkalan torpan isäntä Johan Gabriel (1800–81) oli paitsi taitavaksi sanottu seppä myös kansanmuusikko, joka ansaitsi perheelle lisätienestejä soittamalla viulua

häissä ja muissa tilaisuuksissa (*Lördagsqvällen* 13.10.1888). Kaikki tulot olivat tarpeen, sillä kymmenlapsisella perheellä ei ollut varoja laittaa lapsia edes kiertokouluun, ja heitä opetettiin kotona (Kärkkäinen 1981, 15). Isä ja pojat työskentelivät pajassa, ja joskus he saattoivat kesken työpäivän soittaa konsertin ohikulkijoille. Perhe oli suuri, ja kodissa vallitsi toisinaan jopa suoranaisten kurjuus. Tämän vuoksi Lauri lähti täytettyään 18 vuotta kiertelemään kahden veljensä¹ kanssa paikasta toiseen soittaen kansanmusiikkia. ”Lohipojat” – nimi juontui suvun kotipaikasta Lohilahdesta – tienasivat musiikilla elantonsa, mutta mitään ei jäänyt säästöön (*Lördagsqvällen* 13.10.1888)². Muiden veljien jätettyä kiertelevän muusikon uran Lauri jatkoi yksinään soittamista Savossa ja Karjalassa. Kuopiossa Hämäläinen sai opetusta nuottien luvussa (Kärkkäinen 1981, 16). Lopulta Hämäläinen päätyi Ouluun, missä hän liittyi ruotuväen soittokuntaan ja sai sen kapellimestarilta ensimmäistä kertaa ohjattua opetusta (Lohi 2005, 18). Lisäksi urkuri Anton Bernhard Kunelius (1833–93) antoi Hämäläiselle ohjausta sointuopissa sekä urkujen- ja pianonsoitossa (*Lördagsqvällen* 13.10.1888). Edistyminen oli nopeaa, sillä Hämäläinen sai pian urkurin tehtäviä jumalanpalveluksissa (Merikanto 1888). Hämäläisen lahjakkuus huomioitiin, ja oululaiset musiikinystävät toimeenpanivat keräyksen ”Pelimanni-Lassen” hyväksi, jotta hän pääsisi opiskelemaan Tukholman kuninkaalliseen musiikkiakatemiaan. Hänelle opetettiin ruotsin kieltä ja muita aineita, kuten musiikinteorian perusteita, jotta hänen olisi mahdollista pärjätä opinnoissaan. (KK, Lauri Hämäläinen Coll. 314, Oma Tuomo Leander > Armi Klemetti 1.12.1926 Coll. 314.1.) Keräyksen ansiosta syyskuussa 1860 tuolloin jo 28-vuotias³ Hämäläinen lähti pyrkimään Tukholman kuninkaalliseen musiikkiakatemiaan. Hämäläinen ei läpäissyt pääsykoetta helpolla, sillä vaikka

- 1 Aikalaislähteissä sanotaan kierteleviä veljeksiä olleen kolme (*Lördagsqvällen* 13.10.1888), Forsmanin (1985, 81) saaman tiedon mukaan neljä ja Kärkkäisen (1981, 16) mukaan viisi.
- 2 *Lördagsqvällenin* muistokirjoituksen oli lähettänyt Hämäläisen ”lapsuuden ystävä”.
- 3 Vuonna 1832 syntynyt Hämäläinen ilmoitti Kuninkaalliselle musiikkiakatemiale syntyneensä 1835 (MTB, MFA, Katalog öfver Kongl. Musikaliska Akademiens Undervisningsverk 1860 D1BA:1).

hänen musikaaliset kykynsä todettiin erinomaisiksi, katsottiin hänen muiden tietojensa olevan hyvin puutteelliset. (Lohi 2005, 18.) Hän kertoi olleensa jo epätoivoinen, mutta onneksi yksi opettajista ehdotti, että he tutkisivat Hämäläisen musiikkikorvan tarkkuutta. Toisessa huoneessa olevasta flyygelistä soitettiin sävel, jonka Hämäläisen piti tunnistaa. Koe toistettiin useamman kerran. Hämäläinen kertoi Oskar Merikannolle (1888), että heikkojen perustietojensa takia hän ei olisi päässyt musiikkiakatemiaan ”ilman nöyriä rukouksia”.

Elämä Tukholmassa oli hankalaa ruotsin kieltä heikosti osanneelle ja ajoittain jopa nälästä kärsineelle Hämäläiselle. Hän kertoi olleensa usein ”niin suuressa köyhyydessä, etten voinut syödä kuin suolaa ja leipää, sitäkin vaan kerran päivässä”. Ateriansa Hämäläinen hankki antamalla musiikin tunteja. (Merikanto 1888.) Hän myös pääsi Kuninkaallisen oopperan orkesteriin viulunsoittajaksi. Ansiot olivat kuitenkin pienet, eikä hänellä ollut varaa vuokrata asuntoa, mutta hän löysi perheen, jonka talon ullakkohuoneessa sai asua ilmaiseksi, kunhan kiipesi huoneeseen ulkokautta tikapuita pitkin. Hämäläinen piti alkeelliset asumisolonsa salassa, mutta kerran tarvittiin musiikkiakatemian konserttiin sairastuneen viulistin tilalle sijainen, ja Hämäläistä päätettiin pyytää soittamaan. Hämmästys oli suuri, koska hän ei ollut ilmoittanut osoitetta. Viimein hänen asuinpaikkansa löydettiin, mutta hän ei saanut osakseen odottamaansa pilkkaa, vaan ”hän voitti sillä täydellisesti opettajien ja tovereiden ihailun ja myötätunnon”. (Kärkkäinen 1981, 16.)

Hämäläinen oli ahkera ja vakavaluonteinen oppilas, eivätkä huhut hänen menestymisestään jääneet huomaamatta Suomessa. Auttajien tuella Hämäläinen pystyi opiskelemaan Tukholmassa kaksi lukukautta. Hän palasi Suomeen kesäkuussa 1861 ja antoi konsertteja kotikaupungissa⁴ ja lähiseuduilla. Hämäläinen työskenteli Jyväskylän lyseon laulunopettajan sijaisena syksystä 1862 kevääseen 1863. Opettajiensa suosituksen (ks. liite 1) avulla Hämäläinen haki keisarilliselta senaatilta

4 Lokakuussa 1861 Hämäläinen soitti viululla opintojensa hyväksi ”vokaali- ja instrumentaalikonsertin” Oulun seuraintalolla (*Oulun Wiikko-Sanomia* 12.10.1861) ja keväällä 1862 hän soitti konsertin Jyväskylässä (*Finlands Allmänna Tidning* 5.3.1862).

stipendiä jatkaakseen opiskelujaan ja saikin vuosittaisen 250 ruplan stipendin⁵ kahdeksi vuodeksi voidakseen suorittaa loppuun musiikki-tirehtöörin tutkinnon (*Helsingfors Tidningar* 29.6.1864).

Hämäläisen Tukholmassa opiskelemat aineet

Tiedot Lauri Hämäläisen Tukholmassa suorittamista opinnoista ja hänen saamistaan arvosanoista ovat olleet tähän asti epätäydellisiä. Musiikkiakatemian lukuvuodet etenivät kalenterivuositain. Hämäläinen opiskeli Tukholmassa syyslukukauden 1860, kevätlukukauden 1861, kokonaiset lukuvuodet 1864 ja 1865 sekä kevätlukukauden 1866. Musiikkiakatemian kirjanpidon mukaan Hämäläisellä oli, epäilemättä perustietojen puutteiden vuoksi, ensimmäisenä lukukautena syksyllä 1860 aineita maltillisesti. Hän opiskeli viulunsoittoa, harmoniaoppia sekä alkeis- ja kuorolaulua. (MTB, MFA, Katalog öfver Kongl. Musikaliska Akademiens Undervisningsverk 1860 D1BA:1.) Kevätlukukaudella 1861 hän aloitti urkujensoiton opiskelun Gustaf Mankellin johdolla (MTB, MFA, Katalog öfver Kongl. Musikaliska Akademiens Undervisningsverk 1861 D1BA:1).

Hämäläinen opiskeli myös puhallinsoittimia, musiikin historiaa ja pianoviritystä sekä osallistui orkesteriluokalle (MTB, MFA, Katalog öfver Kongl. Musikaliska Akademiens Undervisningsverk 1860; 1861; 1864; vårterminen 1865; höstterminen 1865; vårterminen 1866 D1BA:1). Forsman (1985, 24) kirjoittaa, ettei Hämäläisen tiedetä opiskelleen sävellystä, mutta tämä opiskeli Hermann Berensin (1826–80) sävellysluokalla syyslukukautena 1864 ja viimeisenä kokonaisena

5 Lieneekö senaatin myöntämästä apurahasta jäänyt osa käyttämättä, sillä päätettyään opiskelunsa keväällä 1866 Hämäläinen toi synnyinkotiinsa paikkakunnan ensimmäisen öljylampun ja kahvia, jota kukaan ei ollut kotona aikaisemmin maistanut (Kärkkäinen 1981, 17). Rautalammin museon (2019) mukaan öljylamppu oli ensimmäinen koko Savossa, ja lisäksi Hämäläinen oli tuonut konjakkia ja posetiivin. Hämäläinen oli muutenkin hoitanut talousasiansa hyvin vaikeiden opiskeluvuosien jälkeen, sillä Kärkkäisen (1981, 17) mukaan hän oli ajanut hevosen vetämällä reellä kotitaloonsa nälkävuotena 1867 ja lahjoittanut perheelleen säkillisen jauhoja ja hevosen. Vuonna 1869 Hämäläinen lunasti vanhemmilleen Pynnölän perintötilasta 2/9 manttaalia (ibid.). Tämä tapahtui ennen kuin hän sai viran Helsingin Vanhan kirkon urkurina.

lukuvuotenaan 1865 (MTB, MFA, Katalog öfver Kongl. Musikaliska Akademiens Undervisningsverk 1864; vårterminen 1865; höstterminen 1865 D1BA:1) ja sai lukuvuoden lopussa 1864 aineesta jopa palkinnon (*gratifikation*) (MTB, KMA, Kongl. Musik. Akad. Protokoller 1864 A1A:22). Hämäläinen sai urkujensoitosta arvosanan viimeisenä lukukautenaan helmikuussa 1866, vaikka ei käynyt ainakaan virallisesti urkutunneilla. Sen sijaan hän otti viulutunteja, opiskeli edelleen orkesteri- ja puhallinsoitinluokalla sekä kävi alkeis- ja kuorolaulun tunneilla. (MTB, MFA, Katalog öfver Kongl. Musikaliska Akademiens Undervisningsverk vårterminen 1866 D1BA:1.)

Kansalliskirjastossa säilytettävässä luettelossa on kirjattu Hämäläisen saaneen kiitettävän arvosanan kymmenessä aineessa: sointu- ja sävellysoppi, soitinnus ("instrumenteraus"), partituurin luku, pianonviritys, urkujen- ja viulunsoitto, laulu, urkujen viritys ja hoito, orkesterinjohto, puupuhallinsoitin (KK, Lauri Hämäläinen Coll. 314, luettelo Lauri Hämäläisen 1866 Ruotsin Kuninkaallisessa Akatemiassa suorittaman loppututkinnon aineista Coll. 314.1). Musiikkiakatemiaan kirjanpidon mukaan (ks. liite 3) Hämäläinen suoritti arvosanan ainoastaan kuudessa eri aineessa: 1864 ja 1866 urkujensoitossa, 1864 harmoniaopissa ja klarinetinsoitossa, 1865 koulukanttori-aineessa ja pianonvirityksessä, 1866 urkujen virityksessä ja hoidossa (MTB, MFA, Innehållsförteckning öfver K. Musikaliska Akademiens Examens Journal 1857– D5A:1). Hämäläinen suhtautui vakavasti urkujensoittoon, sillä se oli ainoa aine, mistä hän teki suorituksen kahteen kertaan. Yllättävää kyllä, hän ei suorittanut lainkaan tutkintoa viulunsoitossa, vaikka hänet nostettiin keväällä 1864 ylemmälle tasolle koesoiton jälkeen, jossa 11 oppilasta kilpaili kolmesta avoinna olevasta paikasta (MTB, KMA, Kongl. Musik. Akad. Protokoller 1864 A1A:22).⁶

6 "Sedan upplyst blifvit att endast 3ne platser finns lediga i klassen, börjades profspelnin- gen med 11 sökande, hvarvid Herrar O. C. Tyboni, L. Hämäläinen och A.V. Winroth blef, såsom de skickligaste, antagne till elever i berörde klass" (MTB, KMA, Kongl. Musik. Akad. Protokoller 1864, 6.2.1864 A1A:22). Loppujen loppuksi ylemmälle tasolle otettiin vain kaksi oppilasta: "Dessutom blev eleven Tyboni och Hämäläinen, efter genomgången examen, upptagne i berörde afdelning" (MTB, KMA, Kongl. Musik. Akad. Protokoller 1864, 26.3.1864 A1A:22).

Kärkkäisen (1981, 17) mukaan Hämäläinen sai sen ansiosta kutsun soitamaan kuninkaanlinnassa järjestettyihin musiikkiakatemia ylempien luokkien oppilaiden tanssiaisiin, joissa Ruotsin kuningas Kaarle XV kätteli häntä ja taputti olalle.

Musiikkiakatemia myös palkitsi menestyneitä opiskelijoitaan: korkeimmat tunnustukset olivat ensimmäisen ja toisen luokan jetonit eli mitalit, kolmanneksi korkein oli *Mazerska* ja neljänneksi korkein *Bergska*. Edellä mainitut olivat pelkästään kunniapalkintoja. Niiden lisäksi jaettiin stipendejä ja palkintoja (*gratifikation*), joiden mukana seurasi rahapalkinto (Lindblom 2023). Lisäksi oli tavallista, että oppilaat saivat vuosikertomukseen kunniamaininnan (*med beröm nämadas* tai harvoin *med utmärkt beröm nämadas*). Lohen (2005, 18) mukaan Musiikkiakatemia palkitsi Hämäläisen kahtena peräkkäisenä vuonna kunniapalkinnolla ja kultaisella mitalilla. Nämä tiedot saattavat perustua aikalaislehtiin; joulukuussa 1864 kerrottiin Hämäläisen saaneen Musiikkiakatemia vuositutkinnoissa ensimmäisen luokan jetonin urkuluokalla ja pianonviritysluokalla sekä rahapalkinnon (*Åbo Underrättelser* 27.12.1864). Musiikkiakatemia kirjanpidon mukaan Hämäläinen sai syyslukukauden 1864 päätteeksi kunniamaininnan urkujensoitossa, pianonvirittämisessä, puhallinsoitinluokalta ja sävellysluokalta. Palkinnon (*gratifikation*) hän sai sävellysluokalta (MTB, KMA, Kongl. Musik. Akad. Protokoller 1864 A1A:22). Syyslukukauden 1865 päätteeksi Hämäläinen sai palkinnon (*gratifikation*) orkesteri- ja viululuokilta sekä kunniamaininnan uruista (MTB, KMA, Kongl. Musik. Akad. Protokoller 1865 A1A:23).⁷

Musiikkiakatemiassa suoritettiin pääasiassa musiikinjohtajan tutkintoja, mutta siellä voitiin suorittaa myös urkurintutkintoja (Lindblom 2023). Hämäläinen suoritti loppututkinnon helmikuussa 1866 ja sai tuolloin päästötodistuksen. Samalla hän suoritti myös ”musiikkitirehtöörin”

7 Musiikkiakatemia tiedot ovat tosin ristiriitaisia. Marraskuussa 1865 Hämäläisen kohdalle on kirjattu, että hän sai kunniamaininnan urkujensoitossa ja palkinnon viululuokalta ja orkesteriluokalta. Mutta joulukuussa 1865 on kirjattu, että Hämäläinen sai, ainetta mainitsematta, palkinnon ja urkujensoitosta kunniamaininnan. Viulunsoiton ja orkesteriluokan kohdalla Hämäläistä ei mainita. (MTB, KMA, Kongl. Musik. Akad. Protokoller 1865 A1A:23.)

tutkinnon. (KK, Lauri Hämäläinen Coll. 314, luettelo Lauri Hämäläisen 1866 Ruotsin Kuninkaallisessa Akatemiassa suorittaman loppututkinnon aineista Coll. 314.1.) Valitettavasti todistusta ei ole säilynyt, eikä Kuninkaallisen musiikkiakatemian arkistossa ole tallella kuin satunnaisia loppututkintotodistuksia (Lindblom 2023).

Takaisin Suomeen

Suomeen palattuaan Hämäläinen teki monenlaisia musiikkiin liittyviä töitä. Hän soitti viulua August Meissnerin (1833–1903) johtamassa Helsingin uuden teatterin orkesterissa, ja hänet nimitettiin keväällä 1866 ruotuväen pataljoonan kapellimestariksi Viipurissa (Klemetti, H. 1945, 99). Hämäläinen antoi yksityistunteja musiikissa, ja Tukholmassa opitut pianovirittäjän taidot tekivät hänestä luotetun pianovirittäjän, millä alalla häntä pidettiin ”taitavimpana koko maassa”. Hänen sanottiin olleen niin taitava, että hän sai opiskelunsa loppuaikoina Tukholmassa viritettäväkseen jopa paikallisten teattereiden pianoja. (*Säveleitä: Suomalainen soitannollinen kuukauslehti* 1.10.1888.) Hämäläisellä oli säännöllisesti ilmoituksia Helsingin lehdissä, joissa hän kertoi virittävänsä pianoja sekä opettavansa harmoniaoppia, viulun-, pianon- ja urkujensoittoa (esim. *Hufvudstadsbladet* 18.5.1868), tai pelkästään virittävänsä pianoja (esim. *Helsingfors Dagblad* 19.2.1869). Hämäläinen haki Helsingin Nikolainkirkon urkurin virkaa syksyllä 1869. Hänet oli sijoitettu ehdokasasettelussa kolmanneksi valituksi tulleen Richard Faltinin ja Johan August Gottlieb Hymanderin (1831–96) jälkeen. Kesäkuussa 1870 Hämäläinen valittiin Helsingin Vanhan luterilaisen kirkon urkuriksi. Virkaa haki myös Oscar Pahlman. ”Urkunistinvaalissa” sai ”soittoniekka” Hämäläinen eniten ääniä; Nikolainkirkon vaalissa mukana ollut ”lukkari” Hymander tuli toiseksi ja ”urkunisti” Pahlman kolmanneksi. (*Uusi Suometar* 30.6.1870.) Hämäläinen toimi Vanhan kirkon urkurina aina kuolemaansa asti 1888.

Hämäläinen suunnitteli yksityisen ”lukkari-urkunistikoulun” perustamista Helsinkiin 1873, ehtipä siitä olla esittelykin sanomalehdessä (*Uusi Suometar* 27.6.1873), mutta ilmeisesti hanke kaatui varojen puutteeseen. Kun Helsinkiin 1882 perustettiin lukkari- ja urkurikoulu,

valittiin Hämmäläinen opiston urkujensoiton opettajaksi. Hämmäläinen oli musiikin saralla yritteliäs. Kuten edellä mainittiin, oli hänellä yksityisoppilaita ja hän viritti pianoja. Käydessään muualla Suomessa tarkastamassa urkuja saattoi hän etukäteen ilmoittaa lehdessä, milloin hän oli milläkin paikkakunnalla käytettävissä pianojen virittämiseen. Säveltämänsä *Preludi Bachin pieneen g-molli-fuugaan* (1865) lisäksi Hämmäläinen julkaisi liturgiseen käyttöön tarkoitettuja urkumusiikkikoelmia: *Orgel-Musik för Kyrkan I-II* (1869, 1870) ja *Helmivyö: Praeludioita ja koraaleja, kirkkoa ja kotoa varten* (1878) (Peitsalo 2018, 246).

Hämmäläinen kuoli äkillisesti syyskuun lopussa 1888. Hänen kuolemansa huomioitiin lehdistössä ympäri Suomen,⁸ joten *Säveleitä*-lehden väite, että hän oli ”laajalti maassamme tunnettu sävelmiehemme”, ei ollut väärä. Myöskään ajatus, että Hämmäläinen oli ”sanan parhaimmassa merkityksessä ’oman onnensa’ seppä” (*Säveleitä: Suomalainen soitannollinen kuukauslehti* 1.10.1888), ei ollut hänen kohdallaan turha. Hänen elämänsä voidaan katsoa olleen tarina ryysyistä rikkauksiin, sillä kuollessaan 1888 Hämmäläinen oli varakas mies. Hän omisti muun muassa kokonaisen, joskin tuolloin vielä keskeneräisen kivitalon Helsingin keskustassa.⁹

Hämmäläisen opetustyö ja improvisointitaito

Lauri Hämmäläinen aloitti vasta perustetun Helsingin lukkari-urkurikoulun urkujensoiton opettajana 1882. Oppilaiden ohjelmistosoiton tasosta kertoo se, että Hämmäläisen aikana koulun kevätkonserteissa esiintyi solistina vain yksi urkuri, joka hänkään ei ollut koulun oppilas – Oskar Merikanto (1868–1924).¹⁰ Kirkollista urkujensoittoa korostettiin,

8 Hämmäläisen Ruotsissa etunimenään käyttämä Lars oli ruotsinkielisissä lehdissä käytössä muistokirjoituksissa.

9 *Finlandin* (30.9.1888) muistokirjoituksessa kerrotaan Hämmäläisen omistaneen ”pari isompaa kivitaloa”.

10 Oskar Merikanto opiskeli urkujensoittoa aluksi Kaartin seurakunnan urkurin johdolla, mutta pian hän pääsi Helsingin lukkari-urkurikoulun perustajan Lorenz Nikolai Achtén (1835–1900) ja hänen vaimonsa Emmyn Achtén (1850–1924) suojiin. Lukkari-urkurikoulun opettaja Hämmäläinen otti yhdeksänvuotiaan Merikannon yksityisoppilaak-

koska oli tärkeää saada ammattitaitoisia muusikoita kirkon palvelukseen. Turun lukkari-urkurikoulun toiminnan vuonna 1903 tarkastaneen Ilmari Krohnin (1867–1960) mielestä ei ollut tarkoituksenmukaista opiskella konserttitasoisien ohjelmiston vaatimaa soittotekniikkaa, vaan oli keskityttävä kirkollisten tehtävien harjoittamiseen. Urkurit, joilla oli taiteellisia ambitioita, opiskelivat Helsingin musiikkiopistossa Richard Faltinin johdolla. (Pajamo ja Tuppurainen, 257, 329.) Hämäläinen keskittyikin kaksivuotisessa koulutuksessa erityisesti liturgisen urkujensoiton opetukseen. Koulutus kattoi (improvisoidut) alkusoitot ja responsoriot, moduloimisen mistä tahansa sävellajista toiseen, koraalisoiton prima vista myös triossa, helppojen urkuteosten soittamisen lyhyellä varoitusajalla sekä jumalanpalvelusten kuorolaulujen säestämisen (Jalkanen 1978, 62).¹¹

Armi Klemetti keräsi 1920–30-luvuilla tietoa isästään tämän oppilailta ja oppilaiden lapsilta. Niissä toistuu Hämäläisen improvisointitaito, jossa auttoi epäilemättä se, että hän oli lapsuudessaan tottunut soittamaan viululla korvakuulolta (Merikanto 1888). ”Tavallisesti olivat etusoitot lyhyitä ja oma ajatuksisia, mutta tavattoman kauniita” (KK, Lauri Hämäläinen Coll. 314, Ulrik Järvinen > Armi Klemetti 17.1.1933 Coll. 314.1). Elias Kahra (1857–1942) kertoi ihailleensa ”hänen erinomaisista improvisointitaitoistaan, jota niin usein olin tilaisuudessa kuulemaan. Preludiot ja välisoitot soitti Hän aina vapaasti ja ilman minkäänlaista valmistusta.” (KK, Lauri Hämäläinen Coll. 314, Elias Kahra > Armi Klemetti 24.1.1933 Coll. 314.1.) Laulajatar Alma Fohström (1856–1936) kuuli Hämäläistä usein jumalanpalveluksissa ja piti erityisesti tämän improvisoinneista (Klemetti, A. 1955, 43). Oma Tuomo Leanderin (1865–1938) isälle Hämäläinen kertoi pystyvänsä improvisoimaan ”preludioita” vaikka koko päivän (KK, Lauri Hämäläinen Coll. 314, Oma Tuomo

seen. Merikanto lähestulkoon adoptoitiin Hämäläisen perheeseen, ja hän ”oli melkein aina” Hämäläisten luona. (Klemetti, A. 1955, 59.) Oskar Merikanto oli Armi Klemetin (o.s. Hämäläinen) kummisetä.

11 Hämäläisen oli pakko keskittyä aineisiin, joissa ei välttämättä tarvittu juurikaan nuotinlukutaitoa, mikäli opiskelijoiden taidot olivat samalla tasolla kuin vuonna 1883 aloittaneen Oulun lukkari-urkurikoulun ensimmäisen vuoden opiskelijoiden: 12 opiskelijasta yksikään ei tuntenut nuotteja (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 254).

Leander > Armi Klemetti 1.12.1926 Coll. 314.1). ”Etu- ja välisoittojen” improvisoisesta kerrottiin myös *Keski-Suomen* (6.10.1888) muistokirjoituksessa.

1860-luku – suomalaisen esittävän urkutaiteen alkuvuosikymmen

1860-luvusta muodostui suomalaisen esittävän urkutaiteen ensimmäinen vuosikymmen. Keväällä 1865 ensin Hämmäläinen ja saman vuoden syksyllä Oscar Pahlman soittivat Helsingin Nikolainkirkossa ensikonsertin, ja konserttoijien joukkoon liittyi Helsingissä Richard Faltin vuonna 1868. Hämmäläinen ei tosin ollut ensimmäinen suomalaissyntyinen urkukonsertin soittaja. Oulun tuomiokirkon urkuri Gustaf Ulrik Lindeman (1803–74) soitti kirkon urkujen vihkiäiskonsertissa huhtikuussa 1841 kaksi urkusooloa (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 203). Myös Rudolf Lagi (1823–68) soitti Helsingin Nikolainkirkossa kaksi konserttia vuosina 1852 ja 1854. Lagi opiskeli vuonna 1850 urkujensoittoa Tukholmassa Gustaf Mankellin johdolla ja sai opettajaltaan erinomaiset todistukset musiikillisista kyvyistään (Jalkanen 1976, 71).¹² Kotimaahan palattuun hänet valittiin vastavalmistuneen Nikolainkirkon urkuriksi vuonna 1851. Virkaan oli toivottu erityisesti suomalaista henkilöä. (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 232.) Vaikka Lagi eli jälkimmäisen konsertin jälkeen vielä lähes 15 vuotta, hän ei soittanut enää muita urkukonsertteja. Koska kahden konsertin soolonumerot olivat melko vaatimattomia ja pääosin ilman jalkiota, ei Lagia voikaan pitää esittäjänä urkutaiteilijana.

Hämmäläisen ensikonsertti

Gustaf Mankell oli modernin urkutekniikan pioneeri Ruotsissa. Hän julkaisi 1867 urkukoulun, joka oli pääasiassa lyhennetty laitos Jacques-Nicolas Lemmensin (1823–81) kuuluisasta, 1862 julkaistusta urkukou-

¹² Opiskelu on tapahtunut virallisen protokollan ulkopuolella, koska Kuniinkaallisen musiikkiakatemian arkistossa ei ole tietoa Lagin opiskelusta.

lusta *Ecole d'Orgue* (Fagius 2003, 221). On oletettavaa, että Mankell käytti opetuksessaan Lemmensin urkukouluu. Tähän viittaa se, että Hämäläinen soitti ensikonsertissaan Helsingin Nikolainkirkossa syyskuussa 1865 Lemmensin urkukouluun sisältyvän teoksen *Symphonique concertante* ja seuraavana vuonna, oltuaan vielä vuoden lisää Mankellin oppilaana, urkukouluun sisältyvät teokset *Finale* ja *Marche Triomphale*. Mankell konsertoi ympäri Eurooppa, ja yksi näistä matkoista toi hänet Suomeen. Hän soitti Uudenkaupungin kirkon uusien Marcussen-urkujen vihkiäiskonsertin elokuussa 1865 ja konsertoi samalla matkalla myös Turun tuomiokirkossa. Jälkimmäinen konsertti oli 19.8.1865, ja heti sen jälkeen uutisoitiin, että Hämäläinen konsertoi kuukauden päästä Helsingin Nikolainkirkossa (*Helsingfors Dagblad* 22.8.1865). Herman Paul (1827–85) (nimimerkki H. P.) kirjoitti konsertista etukäteen toivoen musiikin ystävien täyttävän kirkon (*Hufvudstadsbladet* 15.9.1865). Ehkä Hämäläinen koki viulun olevan hänelle läheisempi instrumentti kuin urut, sillä konsertin ennakkomainoksessa kerrottiin viulun olevan hänen ”varsinainen” soittimensa (*Helsingfors Dagblad* 22.8.1865). Konsertin ohjelma oli seuraava (*Helsingfors Tidningar* 16.9.1865):

Preludium af undertecknad och Fuga (G-moll) [BWW 578] af
J. S. Bach
Koral för blandad kör af J. S. Bach
Orgel-Sonat af F. Mendelssohn [todennäköisesti *Sonata V*, op. 65]
Introduktion
Andantino
Allegro maestoso
Adagio religioso, Solo för violin med orgel-ackomp. af
J[ean] J[oseph] Bott, spelas af undertecknad
Den 100 Konung Davids Psalm för blandad kör af
Hermann Küster
Bön för blandad kör af K[arl] I[Johan] Moring
Symphonique Concertante för orgel af
J[acques] N[icolas] Lemmens.

Hämäläisen ohjelma oli tyypillinen aikakauden urkukonserteille¹³, joissa oli usein kahden tai kolmen urkusoolon lisäksi nimettömien amatöörien esittämiä hengellisiä soolo- tai kuorolauluja. Näiden amatöörien esityksiä ei arvioitu lehdissä. Hengellinen laulumusiikki toi konsertteihin tarvittavan kirkollisen aspektin. Vaikka samana iltana järjestettiin kilpailevia tilaisuuksia, oli kuulijoita paikalla noin 700. Herman Paul katsoi Hämäläisen preludin Bachin g-molli-fuugaan olleen huolella valmistettu ja sen harmonisten käännteiden olevan paikoin yllättäviä. Moderni flaamilainen urkumusiikki ei ollut mieluista Paulille. Hän kirjoitti Lemmensin teoksen olevan teeskentelevä, siinä oli lapsellisia kevytmielisyyksiä, ja teos unohti kokonaan urkujen vakavuuden ja arvokkuuden. Jostain syystä Paul ei maininnut lainkaan Felix Mendelssohnin (1809–47) sonaattia, jonka sävelkielen olisi kuvitellut olevan hänen mieltymystensä mukaista.¹⁴ Paulin mielestä Hämäläinen oli jo hankkinut kunnioitettavan tekniikan urkujensoitossa, mutta esitysten varmuus olisi ollut korkeammalla tasolla, jos hän olisi valinnut soitettavaksi hieman helpompia teoksia. Paul neuvoikin Hämäläistä suhtautumaan työhönsä näin alussa kaksinkertaisella varovaisuudella. (*Hufvudstadsbladet* 19.9.1865.)

Helsingfors Tidningar -lehden anonyymi arvostelija oli sitä mieltä, että Lemmensin teos oli mauttominta, mitä kirkossa voi soittaa. Hän katsoi ”vaikeiden” urkusoolojen osoittavan Hämäläisen oppineen soiton perusteet, vaikkei hän vielä osoittanut merkittävämpää taitoa. Kirjoittaja piti silti tulosta tyydyttävänä ottaen huomion sen lyhyen ajan, minkä Hämäläinen oli opiskeluun käyttänyt (*Helsingfors Tidningar* 18.9.1865).

13 Kirkkokonsertteja kutsuttiin nimellä hengellinen konsertti, ruotsiksi *andlig konsert*.

14 Myös Suomessa käytiin debattia, jossa asetettiin vastakkain Gioachino Rossinin (1792–1868) ja Ludwig van Beethovenin (1770–1827) musiikki. Edelliseen kategoriaan sisällytettiin yleistäen kaikki italialaiset oopperat. Rossinin musiikkiin yhdistettiin aistimellisuus ja pinnallisuus ja Beethovenin musiikkiin järki ja syvällisyys. Jukka Sarjala toteaa, että ”viime kädessä kummankin säveltäjän nimi ja tuotanto toimivat eräänlaisina tunnusmerkkeinä tai nimilappuina kahdelle erilaiselle esteettiselle periaatteelle ja rintamalle”. Herman Paul oli Martin Wegeliuksen (1846–1906) ohella tämän vastakkainasettelun suurimpia puolestapuhujia Suomessa. (Sarjala 1994, 182–184.) Wegelius oli intohimoinen wagneriaani. Koska Wagner ei arvostanut Mendelssohnin musiikkia, on mahdollista, että Paul sivuutti Mendelssohnin sonaatin Wagnerin hengessä.

Helsingfors Dagblad -lehden anonyymi kirjoittaja ei halunnut arvioida konserttia yksityiskohtaisesti, mutta totesi, että Hämäläinen oli lupaava lahjakkuus maan hengellisen musiikin harvalukuisten virtuoosien joukossa. Kirjoittaja nosti Jean Joseph Bottin (1826–95) viuluteoksen esityksen konsertin ehkä ihastuttavimmaksi hetkeksi (*Helsingfors Dagblad* 18.9.1865). *Finlands Allmänna Tidning* -lehden anonyymi arvostelija, mahdollisesti Fredrik Berndtson (1820–81), katsoi Hämäläisen esittäneen urkuteokset musikaalisesti ja hyvällä maulla, vaikka totesikin olevan liian aikaista vaatia esityksiltä ”voimaa, väriä ja inspiraatiota” (*Finlands Allmänna Tidning* 18.9.1865).

Hämäläinen soitti ensikonsertissaan hänen urkuopintojensa pituuden huomioon ottaen kaksi kunnianhimoista sooloteosta: Felix Mendelssohnin urkusonaatin, joka ilmoitettujen osien perusteella oli viides, ja Lemmensin *Scherzo Symphonique Concertanten*. Lemmensin teos vaatii soittajaltaan perusasioiden hallintaa, kuten sormionvaihdoksia, kahdelta eri sormiolta yhtä aikaa soittamista ja paisutuskaapin käyttöä. Jalkio-osuus ei ole kovin vaikea, mutta sekä jalkion että sormion oktaavikulut eivät ole helppoja, etenkin kun artikulaation lähtökohtana on legato. Mendelssohnin sonaatti on edellistä vaativampi teos. Etenkin sen viimeinen osa, Allegro maestoso, on käsien ja jalkojen yhteistyön kannalta haastava, ja siinä on muutamia vaikeita jalkiolle kirjoitettuja asteikkokuluja. Yksikään arvostelija ei maininnut sanalakaan sonaattia, jonka olisi klassisuudessaan olettanut olevan arvostelijoiden mieleen. Se voisi toisaalta viitata siihen, että Hämäläinen on jättänyt sonaatin kokonaan pois ohjelmasta.

Hämäläisen muut urkukonsertit

Ensikonsertin jälkeen Hämäläinen palasi vielä opiskelemaan Tukholmaan kahdeksi lukukaudeksi. Hän soitti toisen urkukonserttinsa Nikolainkirkossa toukokuun lopussa 1866. Konsertin soolonumeroina olivat Adolph Hessen (1809–63) *Konzert Fantasie*, Lemmensin *Finale* ja *Marche Triomphale* sekä Mendelssohnin Adagio (”kolmelle manuaalille”). Jostain syystä konserttia ei arvosteltu lainkaan. *Helsingfors Tidningar* (28.5.1866) raportoi yhdellä lauseella siitä, että paikalla oli vähän kuu-

lijoita, ja *Helsingfors Dagblad* -lehdessä (28.5.1866) oli alle kymmenen rivin raportti, jossa todettiin Tukholmassa vietetyn lyhyen ajan tehneen Hämäläiselle hyvää ja toivotettiin onnea hänen valitsemalleen tielle.

Hämäläisen tässä konsertissa soittamista teoksista on Lemmensin *Marche Triomphalessa* paljon samoja soittoteknisiä piirteitä kuin *Symphonique Concertantessa*, mutta jälkimmäinen on huomattavasti pidempi ja sormiovaihdokset ovat tiheämpiä. Myös *Marchessa* Lemmens on kirjoittanut hänelle tyypillisesti jalkiolle oktaavikulkuja, jotka etenkin liikkuvassa tempossa ovat haastavia. Tosin teosta voi halutessaan helpottaa jättämällä joko ala- tai yläoktaavin pois. A-B-A-muotoinen *Final* on jalkio-osuudeltaan *Marchea* hankalampi, mutta toisaalta jalkion stemma liikkuu suurimman osan aikaa alimman oktaavin alueella, mikä helpottaa soittoa teknisesti. Sormio-osuudessa vaaditaan vaihtelua legaton ja Lemmensin merkitsemän kevyemmän artikuloinnin välillä, ja väliosian *Hymne* vaatii sujuvaa legaton hallintaa.

Hämäläinen konsertoi syyskuussa 1866 Oulun kaupunginkirkossa esittäen samat urku- ja viulusoolot (*Oulun Wiikko-Sanomia* 1.9.1866) kuin syyskuussa 1865 Nikolainkirkossa. Lehti raportoi olleen ”varsin ihanata ja mieltä ylentävää kuunnella hra Hämäläisen tasaista urku-soitantoa” ja mainitsi Hämäläisen soittaneen Mendelssohnin teoksen (*Pohjan-Tähti* 12.9.1866). Tämän konsertin jälkeen Hämäläinen konsertoi urkurina ilmeisesti vain kaksi kertaa:¹⁵ Kirkkonummella elokuussa 1869 ja kotipitäjänsä Rautalammin uusien urkujen vihkimiskonsertissa syyskuussa 1871 (*Tapio* 12.9.1877). Näiden konserttien ohjelmista ei ole löytynyt tietoa.

Hämäläisen kaksi kilpailijaa:
Oscar Pahlman ja Richard Faltin

Oscar Pahlman

Hämäläisen kilpakumppanit Helsingin Nikolainkirkon ja Vanhan luterilaisen kirkon urkurivaaleissa olivat myös ainoat Hämäläisen lisäksi

¹⁵ Huomio perustuu Armi Klemetin (KK, Lauri Hämäläinen Coll. 314) keräämiin tietoihin ja Kansalliskirjaston ylläpitämän historiallisen sanomalehtiarkiston hakuihin.

si Suomessa 1860-luvulla konsertoineet suomalaiset urkurit: Oscar Pahlman ja saksalaissyntyinen Richard Faltin. Turkulaissyntyinen Oscar (Oskar) Pahlman opiskeli ensin Helsingissä muun muassa Carl Gottlob Ganszaugen (1820–68) johdolla ja myöhemmin Dresdenissä vuosina 1862–64. Pahlman oli ensimmäinen suomalainen kirkkomuusikko, joka opiskeli ulkomailla valtion stipendiaattina (*Åbo Underrättelser* 1.2.1928). Dresdenissä hänen urkuopettajana oli maineikas Gustav Merkel (1827–85). Kaksi vuotta myöhemmin Pahlman opiskeli puolen vuoden ajan Tukholmassa Gustaf Mankellin johdolla. (Jalkanen 1978, 42.)¹⁶ Vielä keväällä 1896 hän teki opintomatkan Leipzigiin ja Berliiniin (*Åbo Underrättelser* 20.3.1896). Pääettyään opiskelunsa Dresdenissä 1864 Pahlman asettui Helsinkiin. Siellä hän elätti itsensä antamalla opetusta urkujen- ja pianonsoitossa sekä harmoniaopissa (*Helsingfors Tidningar* 1.11.1864).

Pahlman työskenteli Vaasan kaupunginkirkon urkurina vuodesta 1866 vuoteen 1876, jolloin hänet valittiin urkuriksi Turun tuomiokirkkoon. Vuonna 1887 hän perusti Turkuun yhdessä Carl Gustaf Waseniuksen (1821–99) kanssa Suomen ensimmäisen lukkari-urkurikoulun. Pahlman toimi koulun opettajana peräti 50 vuoden ajan. Kun Wasenius erosi virastaan 1891, jäi koulun johtaminen Pahlmanin tehtäväksi (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 251). Pahlmanin lisääntyneet työtehtävät olivat todennäköisesti syynä siihen, että hän soitti vuoden 1890 jälkeen¹⁷ soolourkunumeroita lähinnä virallisten tapahtumien yh-

16 Lagin tavoin Pahlmanin opiskelu on tapahtunut virallisen protokollan ulkopuolella, koska Kuninkaallisen musiikkiakatemian arkistossa ei ole siitä tietoa.

17 Pahlman soitti lehtitietojen mukaan vuosina 1865–90 soolourkuteoksia yli 30 konsertissa, mikä on tuohon aikaan ollut suuri määrä. Hän toimitti ulkomaisten urkuteosten kokoelman nimellä *Urkuin-Säveliä: Valittu kokoelma lähtökappaleita käytettäväksi julkisessa Jumalan palveluksessa*, joka julkaistiin Turussa G. L. Grönlundin kustannuksella 1891. Pahlman (1891) kirjoittaa esipuheessaan, että kokoelma sisältää kappaleita, ”jotka ovat kokonaan kirkollisia, soinnukkaita, helpotajuisia ja vähemmänkin harjaantuneen urkurin verrattavasti helppoja soittaa”. Kokoelmassa on sävellyksiä muun muassa Hesseltä, Rinckiltä, Mülleriltä, Wedemannilta ja Volckmarilta. Kokoelman laajin teos on Johann Gottlob Töpferin *Fantasie c-moll*, joka on kokoelmassa nimetty Allegroksi. Julkaisun säveltäjänimet ovat perusteltuja, sillä esimerkiksi Hesse, Rinck, Wedemann tai Volckmar olivat arvostettuja säveltäjiä, eikä esimerkiksi J. S. Bachin asema ollut urkukonserteissa niin näkyvä kuin myöhemmin. Heikki Klemetti (1929) kirjoittaa, että Pahlmanin ”1880-luvun oppilaat soittivat kaikki kohtuullisen yksinkertaisia Rinckin, Lemmensin

teydessä Turun tuomiokirkossa, vaikka hän oli muun työmäärän takia urkurinvirastaan virkavapaalla vuosikymmeniä.

Pahlman järjesti konsertin Helsingin Nikolainkirkossa toukokuussa 1865. Hän soitti ensikonserttinsa alussa Bachin ”introduktionin” ja fuugan, g-molli (todennäköisesti BWV 535), toccatan ja fuugan, d-molli (BWV 538 tai 565), ja keskellä konserttia Mendelssohnin Andanten (*Helsingfors Tidningar* 24.5.1865). Pahlman esitti Mendelssohnin tunteella ja hyvin musikaalisesti, ja anonyymi arvostelija kiitti myös Pahlmanin tekniikkaa; erityisesti Bachin d-molli-fuuga sai kehuja. Kirjoittaja totesi, että vaikkei näin nuorelta esiintyjältä voinut odottaa vielä täysin kehittyntä taiteellisuutta, niin kaikki merkit lupasivat hyvää soittajan tulevaisuudelle, kunhan hän vain jaksaa tehdä työtä taitojensa kehittämiseksi. (*Helsingfors Tidningar* 26.5.1865.)

Seuraavan kevään Nikolainkirkon konsertin jälkeen Herman Paul kehui Pahlmanin edistyneen sekä rauhallisuudessa että taidoissa, ja tämä soitti erityisesti Lemmensin *Cantabilen* varmuudella ja erinomaisilla rekisteröinneillä. Friedrich Kühmstedtin (1809–58) fantasian esitys osoitti, että Pahlman hallitsi mahtavan instrumentin hyvin. (*Hufvudstadsbladet* 28.3.1866.) Fredrik Berndtson oli kriittisempi. Hänen mielestään konsertti osoitti, että Pahlman oli saavuttanut hyvän tason käytännön osaamisessa, mutta esityksissä ei kuulunut vielä itsenäisiä tulkinnan aspekteja: sielua, luonnetta tai väriä. Hän moitti Pahlmanin soittoa energisyyden, eläväisyyden ja aksenttien puutteesta, jolloin kuulokuvasta tuli epäselvä; vaikutelma oli kuin olisi katsonut epäselvää ja epämääräistä piirustusta. Energian ja eläväisyyden puuttuminen tulkinnossa ei kuitenkaan Berndtsonin mielestä johtunut välttämättä musiikillisen lahjakkuuden puutteesta, vaan kehittymättömille nuorille lahjakkuuksille ominaisesta epävarmuudesta. (*Finlands Allmänna Tidning* 28.3.1866.)

Pahlmanin Viipurin Pietari–Paavalin kirkossa marraskuussa 1865 soittamasta konsertista oli myöhemmin pitkä lehden ulkopuolisen kir-

y.m. urkukappaleita, mutta erittäin varmasti, vakuuttavalla täsmällisyydellä”.

joittajan (nimimerkki ”W”¹⁸) arvostelu (*Wiborgs Tidning* 11.11.1865). Hän kirjoitti, että joidenkin kuulijoiden mielestä Pahlman ei soittanut tarpeeksi ilmeikkäästi. Kirjoittaja muistutti, etteivät urut pystyneet tuottamaan samaa tunneilmaisua kuin muut instrumentit. Sen sijaan uudenaikaisilla uruilla, toisin kuin Pietari-Paavalin kirkon ”vanhanaikaisilla” uruilla, onnistuisi ekspressiivinen rekisteröinti, joka lisäisi tunneilmaisun määrää. Siksi ilmaisun köyhyys ei ollut Pahlmanin vika, mutta hän olisi silti voinut rekisteröidä yksittäiset stemmat itseenäisemmin, jotta ne olisivat erottuneet kokonaisuudesta. Arvostelija moitti Pahlmania virtuoosisuuden puutteesta, tosin moite liittyi osaksi teosvalintoihin, sillä kirjoittaja piti Bachin teoksia vanhanaikaisina ja olisi toivonut kuulevansa nykyaikaista makua edustavia sonaatteja tai fantasioita. Hänen mielestään Bachin d-molli-fuugan, BWV 538 tai BWV 565, esitys oli täydellinen epäonnistuminen, sillä se olisi pitänyt soittaa lähes puolet nopeammassa tempossa ja täydellä voimalla. Silloin teos olisi tehnyt jäykästä luonteestaan huolimatta pysyvän vaikutuksen ja saanut oikean karakterin. Siellä täällä saattoi myös erottaa väärän sävelen ja harmonian, mikä saattoi johtua hermostuneisuudesta. Edellä mainitut seikat eivät kuitenkaan olleet kirjoittajan mielestä sellaisia, etteikö Pahlman voisi niitä korjata ajan kuluessa. Ja vaikka hän kuulisi-kin hyvää tarkoitettavia moitteita, ei hänen pitäisi menettää rohkeuttaan ponnistella eteenpäin tullakseen taitavaksi urkuriksi. (*Wiborgs Tidning* 11.11.1865.)

Pahlmanin soitettua parisenkymmentä vuotta myöhemmin Ludwig van Beethovenin kolmannen sinfonian Andante-osan urkusovituksen, kaipasi anonyymi arvostelija esitykseen enemmän rauhallisuutta ja tasaisempaa tempoa ja aprikoi, johtuiko levottomuus vaikeuksista, joita Turun tuomiokirkon suurien urkujen käsittely aiheutti (*Åbo Underrättelser* 3.5.1886). Pahlmanin pari vuotta myöhemmin soittama Mendelssohnin Andante con moto taas vaikutti anonyymistä

18 Koska kirjoittaja on ymmärtänyt urkujen hallinnasta ja rekisteröinnistä, on hän todennäköisesti ollut Viipurin ruotsalais-saksalaisen seurakunnan urkuri Heinrich Wächter (1818–81), johon myös nimimerkki ”W” viittaa. Wächter ystävystyi Viipurissa Richard Faltinin kanssa, ja ystävyys jatkui vielä tämän muutettua Helsinkiin (Siltanen 2020, 28).

arvostelijasta paikoittain hermostuneelta ja epätäsmälliseltä, mutta hän arveli sen johtuvan rekisteröintiavustajien virheistä, jotka vaikeuttivat Pahlmanin ”yleensä tunnettua taitavuutta” (*Åbo Underrättelser* 17.4.1888). Ensimmäisten konserttien arvioista voi päätellä, että Pahlman soitti tiiviissä legatossa, suoraviivaisesti, ja että hänen temponsa olivat osin hitaahkoja ja hieman flegmaattisia. Myöhemmät esitykset olivat ilmeisesti jotenkin levottomia.

Joka tapauksessa Pahlman esiintyi säännöllisesti, laajensi ohjelmistoaan eikä kaihtanut jalkiollisia teoksia. Siten hän oli ensimmäinen suomalaissyntyinen urkuri, jonka kohdalla voi selkeästi puhua konsertoivasta urkutaiteilijasta. *Helsingfors Dagblad* (14.9.1875) julisti konsertin ennakkomainoksessa Pahlmanin olevan lähes ainoa *suomalainen*¹⁹ (kursivointi alkuperäinen) urkuri, joka osasi käsitellä jaloa ja suuremmoista soitinta taiteellisella tavalla. Tämän jälkeen Pahlman loi uraa urkutaiteilijana soittaen säännöllisesti konsertteja. Parhaimmillaankin niitä oli vuodessa puolisen tusinaa, mutta silti enemmän kuin muiden urkureiden soittamia konsertteja yhteensä. Yleensä Pahlmanin konsertit keskittyivät hänen työskentelykaupunkeihinsa ja niiden lähiympäristöön, ensin Vaasaan ja myöhemmin Turkuun.

Richard Faltin

Danzigissa syntynyt Richard Faltin oli Fredrik Paciuksen (1809–91) ohella tärkein Saksasta Suomeen 1800-luvulla muuttaneista muusikoista. Opiskeltuaan Dessausissa puolentoista vuoden ajan Faltin siirtyi opiskelemaan Leipzigin konservatorioon keväällä 1854 (Krohn 1965, 179–181). Felix Mendelssohnin vuonna 1843 perustamassa oppilaitoksessa Faltinin opettajina oli aikansa kuuluisimpia muusikoita: viulunsoitossa Friedrich Hermann (1828–1907), partituurin- ja yhteissoitossa Ferdinand David (1810–73) sekä pianonsoitossa Louis Plaidy (1810–74) ja Beethovenin oppilas Ignaz Moscheles (1794–1870). Urkujensoittoa ja musiikinteoriaa Faltinille opetti Ernst Friedrich Richter (1808–79)

¹⁹ Lieneekö kirjoittaja painottanut tätä erotukseksi saksalaissyntyisestä Faltinista?

ja kontrapunktia Moritz Hauptmann (1792–1868). (Siltanen 2020, 25.) Davidia lukuun ottamatta Faltinilla oli samat opettajat hänen täydentäessä opintojaan Leipzigissä vuosina 1861–62. Viulunsoiton opettajana oli tuolloin Engelbert Röntgen (1829–97). (KK, Friedrich Richard Faltin Coll. 52, Lehrer-Zeugniss für Richard Faltin 3.10.1855; Johannis 1862 Coll 52.1.)

Faltin valmistui 1856, ja hän otti vastaan saksalaisen poikakoulun musiikinopettajan viran Viipurissa (Krohn 1965, 182). Jo Viipurissa tuli ilmi hänen organisointikykynsä. Hän perusti muun muassa Viipurin orkesterin, joka piti ensimmäisen konserttinsa vuonna 1860 (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 244). Faltin muutti vuonna 1869 Helsinkiin johtamaan lähinnä tilapäisistä voimista koostuvaa Uuden teatterin orkesteria. Kun Nikolainkirkon urkuri Lagi kuoli 1868, ja Fredrik Pacius jäi eläkkeelle Helsingin yliopiston musiikinopettajan virasta 1869, valittiin Faltin vuonna 1869²⁰ molempiin virkoihin²¹. Virallisesti hän aloitti töissään vuonna 1871. (Krohn 1965, 179.) Helsingissä hän johti myös Suomalaisen oopperan orkesteria, opetti Helsingin Musiikkiopistossa urkujensoittoa, perustipa hän pianoliikkeenkin. Kaiken kaikkiaan Faltinin panos suomalaisessa musiikkielämässä oli merkittävä.

Faltinin aktiivisin konsertoimiskausi sijoittui 1870-luvulle ja 1880-luvun alkuvuosiin, eikä hän ylipäätään ollut Pahlmanin lailla ahkera konsertoija. Herman Paul²² mainitsi arvostelussaan helmikuussa 1884, että Faltinin ”upeaa” soittoa urkujen ääressä sai kuulla kerran vuodessa (*Hufvudstadsbladet* 2.2.1884). Tuon konsertin jälkeen Faltin esiintyi harvoin, eikä ilmeisesti soittanut enää yhtäkään konserttia Helsingin Nikolainkirkossa.

20 Faltin aloitti Nikolainkirkon väliaikaisena urkurina 1.10.1870 ja virallisesti vuoden 1871 alusta (Faltin 1894).

21 Samalla viikolla, jolloin oli Nikolainkirkon urkurin vaali, Faltin soitti Frans August Tavaststjernan (1821–82) konsertissa Nikolainkirkossa [Felix] Mendelssohnin preludin ja Niels Wilhelm Gaden (1817–90) Allegretton (*Helsingfors Dagblad* 2.11.1869). Konsertin ilmeisesti ainoassa arvostelussa Faltinin urkusoolot ohitettiin maininnalla (*Finlands Allmänna Tidning* 3.11.1869).

22 Faltin oli tutustunut *Hufvudstadsbladetin* arvostelijaan, Helsingin yliopiston saksan kielen lehtoriin Herman Pauliin jo Viipurissa 1850-luvun lopussa. Paul myös houkutteli Faltinia muuttamaan Helsinkiin. (Siltanen 2020, 50.)

Syyskuussa 1868 Faltin soitti Helsingin Nikolainkirkossa Bachin toccatan ja fuugan, BWV 538 tai BWV 565, Gustav Merkelin Adagion ja Ernst Friedrich Richterin fantasian ja fuugan, op. 19 (*Hufvudstadsbladet* 24.9.1868). Berndtson ei kokenut olevansa tarpeeksi asiantuntija kirjoittaakseen yksityiskohtaista arviota Faltinin urkujensoitosta, mutta innostui kertomaan, että soitto teki vaikutuksen ihailtavalla varmuudellaan ja tarkkuudellaan, ja Faltin sai esiin soittimesta puolia, joita Berndtson oli tuskin koskaan kuullut. Erityisesti uruilla vaikeasti saatettava pehmeä ja sulava legato sai erityismaininnan. Myös rekisteröinnit Faltin toteutti hyvällä maulla teosten karakterien mukaisesti. (*Finlands Allmänna Tidning* 26.9.1868.) Paulin mielestä Faltinin legato johti nopeiden tempojen kanssa epäselvään sointikuvaan, joka olisi parantunut maltillisemmilla tempoilla. Joka tapauksessa Faltinin soitto oli vakuuttavaa. (*Hufvudstadsbladet* 29.9.1868.)

Neljä vuotta myöhemmin Paul katsoi, että Faltin oli edistynyt urkujen hallinnassa. Paul kertoi harvoin kuulleensa niin hyvällä maulla laadittua ja vaikuttavaa rekisteröintiä. Nikolainkirkon akustiikassa etenkin diskantti ja jalkio-osuudet muuttuivat epäselviksi, mutta kaiken kaikkiaan hän piti Faltinin instrumentin hallintaa mestarillisena ja mainitsi erikseen Bachin Es-duuri-fuugan, BWV 552, esityksen. (*Hufvudstadsbladet* 24.9.1872.) Toisen lehden anonyymi arvostelija piti Faltinia perusteellisesti koulutettuna ja inspiroituneena taiteilijana, joka soitti urkuja taiteellisen mestarillisesti ja hyvällä maulla (*Finlands Allmänna Tidning* 25.9.1872).

Faltinin ilmeisesti viimeiseksi jääneestä Nikolainkirkon konsertista Paulilla ei ollut huomautettavaa. Urkusooloina olivat J. S. Bachin toccata ja fuuga, d-molli, BWV 538 tai 565, ja Felix Mendelssohnin viides sonaatti, op. 65. Esitykset olivat Paulin mielestä upeita, rekisteröinnit jälleen ihailtavia, ja tapa, jolla Faltin välitti suurten mestareiden ajatuksia, oli ylevä ja vakava. (*Hufvudstadsbladet* 2.2.1884.) Faltin oli antanut uuden todisteen kyvystään soittaa legato, ja hän toi esille sekä pehmeän että voimakkaan ilmaisun kaikki vivahteet (*Finlands Allmänna Tidning* 1.2.1884). Tämän konsertin jälkeen Faltinia kuultiin urkurina konsertissa Helsingissä ilmeisesti vasta joulukuussa 1891, kun hän soitti Uuden kirkon eli nykyisen Johanneksenkirkon urkujen vih-

kiäiskonsertissa sooloina Bachin toccatan ja fuugan, BWV 538 tai 565, Merkelin *Adagio im freien Styl*, op. 35, ja Mendelssohnin ensimmäisen sonaatin, op. 65 (*Suometar* 11.12.1891). Tätä pitkää väliä harmiteltiin etukäteispuffeissa (*Finland* 10.12.1891; *Nya Pressen* 11.12.1891).

Johtopäätökset

Suomessa ei 1860-luvulla ollut juurikaan urkureita, joilla olisi ollut pitempiaikaisia opintoja ulkomailla ja todistuksia opinnoistaan. Siten Lauri Hämäläisen opinnot Tukholmassa avasivat hänelle mahdollisuuksia edetä tärkeämpiin urkurinvirkoihin. Ulkomaisten opintojen tärkeydestä kertoo sekin, että myös ulkomailla opiskelleet Richard Faltin ja Oscar Pahlman kilpailivat samoista viroista. Kuninkaallisen musiikkiakatemian arkistoissa löytämieni tietojen perusteella Hämäläinen opiskeli Tukholmassa monipuolisesti. Arkiston tiedot arvosanoista kertovat Hämäläisen vahvuuksista ja heikkouksista. Hän sai parhaimmat arvosanansa muista aineista kuin instrumenttien hallinnasta. Epäilemättä se, että hän aloitti ohjatun instrumenttiopiskelun myöhäisellä iällä, vaikutti oppimistuloksiin. Parhaan arvosanan 5/5 hän sai pianonvirityksestä, joten hänellä lienee ollut tarkka sävelkorva.

Hämäläisellä oli ensikonsertissaan 1865 kaksi suhteellisen haastavaa teosta: Mendelssohnin viides sonaatti ja Lemmensin *Scherzo Symphonique Concertante*, joita hän oli epäilemättä opiskellut Tukholmassa Mankellin johdolla. Koska arvosteluissa ei mainittu lainkaan Mendelssohnin teosta, ja koska Herman Paul neuvoi Hämäläistä soittamaan hieman helpompia teoksia, ja toinen arvostelija katsoi, että Hämäläinen osasi vasta urkujensoiton perusteet, voisivat nuo kommentit ja vaikeneminen sonaatista viitata siihen, että esitys ei ollut onnistunut. Mutta on myös mahdollista, että Hämäläinen ei soittanut teosta lainkaan. Hämäläinen soitti seuraavana vuonna Nikolainkirkon konsertissa Lemmensin *Marche Triumphalen*, jota sitäkin Mankell oli todennäköisesti ohjannut. Edellä mainitut kolme teosta eivät ole teknisesti aivan yksinkertaisia, ja niistä voi päätellä, että Hämäläisellä oli kunnianhimoa, mutta arvostelujen perusteella voi myös päätellä, että

hänen urkutekniikkansa ei välttämättä ollut teosten vaatimalla tasolla. Ilmeisesti Mankell katsoi, että Hämmäläinen ei ollut kehittynyt vaadittavalla tavalla, sillä hän antoi saman arvosanan 3/5 sekä lokakuussa 1864 että helmikuussa 1866. Sekin kertonee siitä, että Hämmäläisen soittotaito ei ollut korkeinta mahdollista tasoa. Hämmäläisen ohjelmistosoittotaidot lienevät siten olleet perustasoiset, eikä hän ollut teknisiltä taidoiltaan konserttiurkuri. Hämmäläinen ei ilmeisesti enää esiintynyt urkurina kuin kaksi kertaa Helsingin konserttien jälkeen.

Etsittäessä vastausta siihen, mikä oli Hämmäläisen asema konserttiurkurina verrattuna Richard Faltiniin ja Oscar Pahlmaniin, on muistettava, että Suomessa ei ylipäättäen ollut montaa konserttitasoisia urkutaiteilijaa ennen 1800-luvun loppua. Heikki Klemetin (1929) mukaan Suomessa oli Pahlmanin nuoruudessa ”pari kolme vähänkään vaativampaan tehtävään pystyvää urkuria”. Tämä johtui siitä, että Suomessa ei ollut järjestelmällistä musiikkikoulutusta. Pohdittaessa Hämmäläisen, Faltinin ja Pahlmanin urkujensoiton tasoa ollaan pääosin konserttiarvostelujen varassa. Konserttiarvostelujen kirjoittaminen oli tuohon aikaan Suomessa uutta, ja niitä kirjoittivat musiikin harrastajat. Usein kirjoitukset olivat kuvailevia. Niissä kerrottiin kuulijoiden määrä, esiintyjien nimet ja esitetyt teokset sekä kuvailtiin konsertin kuulijaan tekemää vaikutusta. Koska urkujen luonne instrumenttina ymmärrettiin kirkolliseksi, toistuivat konserttien yhteydessä usein tietyt adjektiivit, kuten ”hengellinen”, ”ihana” ja ”kaunis”. Vaikka Suomessa konsertoi ulkomaisia urkureita silloin tällöin etenkin 1840-luvulta lähtien, olivat urut harvinainen instrumentti konserttikäytössä. Siksi arvostelijoillakaan ei ollut juurikaan kokemusta urkukonserteista.

Usein jo pelkästään harjoittelu aiheutti urkurille hankaluuksia; hän tarvitsi aina seurakseen urkujenpolkijan, ja kirkot olivat etenkin talvisin hyytävän kylmiä. Asiasta ei liene dokumentteja, mutta oletettavasti urkurit harjoittelivat ohjelmistoaan pianon ääressä ja lisäsivät jalkio-osuuden niinä todennäköisesti suhteellisen harvoina tunteja, jolloin he harjoittelivat kirkossa. Faltin oli jo nuoruudessaan etulyöntiasemassa suomalaisiin kollegoihinsa nähden esimerkiksi jalkiosoiton alueella, sillä hän harjoitteli jo Leipzigissa säännöllisesti pedaaliflyygeillä, soittimella, jolle esimerkiksi Robert Schumann (1810–56) sävelsi

useita merkittäviä teoksia. Faltin tilasi myöhemmin itselleen flyygeliiin liitettävän jalkiokoskettimiston (Peitsalo 2010, 197). Lisäksi hän omisti elämänsä aikana kahdet kotiurut. Faltin saikin kolmesta urkurista alusta asti varauksettomimmat arviot. Monet hänen esittämistään teoksista olivat laajempia ja soittoteknisesti vaikeampia kuin suomalaissyntyisten kollegojensa. Vaikka arvosteluissa käsiteltiin kaikkien kohdalla osin samoja asioita, on huomionarvoista, että Faltinin kohdalla ei koskaan puhuttu soittoteknisistä vaikeuksista. Saattaa olla, että Faltinin soittotaidon vertaileminen Pahlmaniin ja erityisesti Hämäläiseen on mahdotonta. Faltin oli pienestä pitäen kasvanut musiikillisesti virikkeellisessä ympäristössä ja saanut alusta lähtien ammattitaitoista, järjestelmällistä ja korkeatasoista opetusta. Siihen ei Suomessa ollut mitään mahdollisuuksia.

Tämän artikkelin kolmesta urkurista vain Pahlmanin voidaan katsoon luoneen konserttiurkurin uraa. Hämäläisen konsertit olivat irrallisia, ja Faltin – vaikka hän oli epäilemättä kolmesta urkurista taitavin – näyttää keskittyneen virat saatuaan soittamaan vuosittaisen konsertin Nikolainkirkossa, kunnes luopui siitäkin. Pahlman oli urkukonsertoijana tienraivaaja Suomessa, sillä hänen konserttiansa määrä oli aivan toista luokkaa kuin kenenkään muun tuon aikaisen urkurin. Hänen saamistaan arvosteluista voi päätellä, että hän hallitsi urut. Hänen ohjelmistonsa ei pääosin ollut teknisesti kovin vaikeatasoinen, ja vaikka hän laajensi ohjelmistoaan koko aktiivisen konsertoimiskautensa ajan, mukaan ei tullut juurikaan kovin kunnianhimoisia teoksia.

Kaiken kaikkiaan Hämäläisen opintomenestys urkujensoitossa ja hänen konserteistaan saamansa arvostelut eivät viittaa siihen, että hän olisi ollut urkurina yhtä korkealla tasolla kuin Faltin ja Pahlman. Armi Klemetin keräämissä muistikuvissa ei mainita ohjelmistosoittoa tai teknistä osaamista, mutta sen sijaan muistellaan Hämäläisen improvisointitaitoa. Muisteluista päätellen Hämäläinen hallitsi hyvin kirkollisten toimitusten vaatiman urkujensoittotaidon ja oli kirkollisten työtehtäviensä vaatimissa puitteissa taitava improvisoija. Hänen monipuoliset opintonsa Tukholmassa olivat epäilemättä pohja sille, että Hämäläisestä tuli nimenomaan arvostettu opettaja suomalaisen kirkkomusiikin koulutuksen alkutaipaleella.

Lähteet ja kirjallisuus

Arkistolähteet

Kansalliskirjasto, Helsinki (KK).

Friedrich Richard Faltin Coll. 52.

Lauri Hämäläinen Coll. 314.

Musik- och teaterbiblioteket, Tukholma (MTB).

Kungliga Musikaliska Akademiens arkiv (KMA).

A1A:22, A1A:23.

Musikhögskolan med föregångares arkiv (MFA).

D1BA:1, D5A:1.

Ville Urposen arkisto, Turku.

Lindblom, Sebastian 2023. Sähköpostiviesti tekijälle 21.9.2023.

Painetut lähteet

Faltin, Richard 1894. Finska kompositörer: Richard Faltin; Själfbiografi. *Wasa Tidning* 17.6.1894.

Klemetti, Armi 1955. *Muistelen*. Porvoo: WSOY.

Klemetti, Heikki 1929. Oscar Pahlman 90-vuotias. *Uusi Suomi* 25.1.1929.

Merikanto, Oskar 1888. Muutamia sanoja Lauri Hämäläisen muistolle. *Keski-Suomi* 6.10.1888.

Pahlman, Oscar (toim.) 1891. *Urkuin-Säveliä: Valittu kokoelma lähtökappaleita käytettäväksi julkisessa Jumalan palveluksessa*. Turku: G. L. Grönlund.

Sanoma- ja aikakauslehdet

Finland 1888, 1891

Finlands Allmänna Tidning 1862, 1865, 1866, 1868, 1869, 1872, 1884

Helsingfors Dagblad 1865, 1866, 1869, 1875

Helsingfors Tidningar 1864–66

Hufvudstadsbladet 1865, 1866, 1872, 1884

Keski-Suomi 1888

Lördagsqvällen 1888

Nya Pressen 1891

Oulun Viikko-Sanomia 1861, 1866

Pohjan-Tähti 1866

Suometar 1891

Säveleitä: Suomalainen soitannollinen kuukauslehti 1888

Tampereen Sanomat 1867

Tapio 1877

Uusi Suometar 1870, 1873

Wiborgs Tidning 1865

Åbo Underrättelser 1864, 1865, 1886, 1888, 1896, 1928

Tutkimuskirjallisuus

Fagius, Hans 2003. Svensk romantisk orgelmusik och dess förutsättningar. Teoksessa Peter Peitsalo (toim.) *Urut ajassa: Juhlakirja Kari Jussilalle 1.11.2003*. Helsinki: Sibelius-Akatemia ja Organum-Seura ry., 215–234.

Flodin, Karl 1900. *Finska musiker och andra uppsatser i musik*. Helsingfors: Söderström & C:o.

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

Forsman, Folke 1985. *Suomalaiset urkusävellykset ja suomalainen urkujenrakennus*. Helsinki: Organum-seura ry.

Huttunen, Matti 2020. Richard Faltin: Näkökulmia reseptioon ja konteksteihin. *Musiikki* 50 (4), 91–104.

Jalkanen, Kaarlo 1976. *Lukkarin- ja urkurinvirka Suomessa 1809–1870*. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 101. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura.

Jalkanen, Kaarlo 1978. *Lukkarin- ja urkurinvirka Suomessa 1870–1918*. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 108. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura.

Klemetti, Heikki 1945. Lauri Hämäläinen. Teoksessa Sulho Ranta (toim.) *Suomen säveltäjiä puoleentoista vuosisadan ajalta*. Porvoo: WSOY, 99–106.

Klemetti, Heikki 1965. Lauri Hämäläinen. Teoksessa Einari Marvia (toim.) *Suomen säveltäjiä puoleentoista vuosisadan ajalta I*. Porvoo: WSOY, 163–168.

Krohn, Ilmari 1965. Richard Faltin. Teoksessa Einari Marvia (toim.) *Suomen säveltäjiä I*. Porvoo: WSOY, 179–189.

Kärkkäinen, Kaarina 1981. Kuka oli Lauri Hämäläinen? *Konneveden joulu 1981*. Konnevesi: Konneveden kotiseutuyhdistys.

Lohi, Jyrki 2005. *Väinö Hämäläinen: Taidemaalarin elämä*. Hämeenlinna: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Pajamo, Reijo ja Erkki Tuppurainen 2004. *Suomen musiikin historia: Kirkkomusiikki*. Porvoo: WSOY.

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

Peitsalo, Peter 2017. Richard Faltin ja *Orgelbüchlein*. Teoksessa Jan Lehtola ja Peter Peitsalo (toim.) *Ars et usus musicae organicae: Juhlakirja Olli Porthanille 11.12.2017*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 16. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 177–191.

Peitsalo, Peter 2018. The Organ Music of Lauri Hämäläinen in the Light of Liturgical Organ-Playing in Nineteenth-Century Finland. Teoksessa Peter Peitsalo, Sverker Jullander ja Markus Kuikka (toim.) *Liturgical Organ Music in the Long Nineteenth Century: Preconditions, Repertoires, and Border-Crossings*. DocMus Research Publications, vol. 10. Helsinki: Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki, 245–278.

Rautalammin museo 2019. *Pirkkala: Taiteen tekijöitä ja kansakouluvaikuttamista*. <https://explori.es/fi/Article/9566/pirkkala-taiteen-tekijoita-ja-kansakouluvaikuttamista> (luettu 30.10.2025).

Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide: Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdissä 1860–1888*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto.

Siltanen, Riikka 2020. Richard Faltin ja Viipurin taidemusiikkielämän rakentuminen 1856–1869. Teoksessa Anna Ripatti ja Nappu Koivisto (toim.) *Monumenteista tanssiaskeliin: Taiteiden ja kulttuurin Viipuri 1856–1944*. Helsinki: Viipurin Suomalainen Kirjallisuusseura ry., 22–65.

Tuppurainen, Erkki 1980. Suomen urkutaiteen kehitysvaiheita. Teoksessa Seppo Murto ja Markku Heikinheimo (toim.) *Pro organo pleno: Juhlakirja Enzo Forsblomille 14.3.1980*. Sibelius-Akatemian julkaisusarja A n:o 2. Helsinki: Sibelius-Akatemia ja Organum-seura ry., 10–42.

Tuppurainen, Erkki 1994. *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–1950*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 8. Kuopio: Sibelius-Akatemia.

Urponen, Ville 2020 [2010]. *Intomielisen nuoruuden väjäämätöntä voimaa: Suomalainen urkumusiikki toiseen maailmansotaan asti*. Sähköinen, laajennettu laitos. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-211-6> (luettu 30.10.2025).

Liite 1. Lauri Hämäläisen opettajien antama suositus.

”Hr Lars Hämäläinen från Uleåborg i Finland, som varit inskriven i kongl. svenska musikaliska-akademins läroverk tre och en half termin och erhållit lektioner uti harmoni-musikens historia och estetik, kantors och chörsång, orgel, violin, kornetti och piano stämning, har, den 27 sistl. Februari aflagt examensprof i violinspelning, hvarvid han befanns innehafva så stor skicklighet, att han uppflyttades till den högre afdelningen i samma klass, samt den 30 derpåföljande April, då han erhöll med beröm godkändt betyg i harmoni. Herr Hämäläinen ämnar taga examen såsom organist, kantor och regementsmusikdirektör, men som alla examina blifvit betydligt försvårade torde han ännu behöfva ett års tid för att studera dessa ämnen. Emedan han är medellös och hoppas kunna i sitt fädernesland vinna något ekonomiskt stöd för sin härvaro, så har han anhållit om intyg öfver sina studier m.m., och kunna vi med nöje försäkra, att herr Hämäläinen icke allenast egnat mycken nit och arbetsamhet åt sina studier, utan äfven gjort så stora framsteg i ofvannämnde ämnen, att vi hysa den förhoppning det han efter ett års förlopp skall kunna taga en fullständig och hedrande afgangsexamen. Beträffande hans uppförande, är detta till alla delar berömligt. Stockholm den 18 Maj 1864.”
(Helsingfors Tidningar 29.7.1864.)

Liite 2. Lauri Hämäläisen opiskelemat aineet ja opettajat (MTB, MFA, Katalog öfver Kongl. Musikaliska Akademiens Undervisningsverk 1860; 1861; 1864; vårterminen 1865; höstterminen 1865; vårterminen 1866 D1BA:1).²³

1860: syyslukukausi

Harmoniska klassen – Otto Daniel Winge
 Elementar- och chörsång-klassen – Johan Peter Cronhamn
 Violin-klassen – Andreas Randel

1861: kevät- ja syyslukukauden opintoja ei ole eroteltu

Harmoniska klassen – Otto Daniel Winge
 Elementar- och chörsång-klassen – Johan Peter Cronhamn
 Orgelspelnings-klassen – Gustaf Mankell
 Violin-klassen – Andreas Randel
 Blås-klassen – Carl Ehrenreich
 Historiska klassen – Wilhelm Bauck
 Pianostämmnings-klassen – Carl Sillén

1864: kevätlukukausi

Harmoniska klassen – Otto Daniel Winge
 Orgelspelnings-klassen – Gustaf Mankell
 Violin-klassen – Eduard d'Aubert. Andreas Randel opetti ilmeisesti alemman tason opiskelijoita, joten Hämäläinen on ainakin aloittanut lukukauden hänen ohjauksessaan, koska hänet nostettiin ylemmälle tasolle koesoiton jälkeen vasta helmikuussa 1864.
 Historiska klassen – Wilhelm Bauck

1864: syyslukukausi

Orgelspelnings-klassen – Gustaf Mankell
 Violin-klassen – Eduard d'Aubert
 Blås-klassen – Carl Ehrenreich

23 *Helsingfors Tidningar* -lehden (29.6.1864) mukaan Hämäläinen opiskeli musiikin historiaa ja estetiikkaa, laulua, kuorolaulua ja pianonviritystä ja sai tunteja urkujen-, viulun- ja kornetinsoitossa. Lisäksi hän opiskeli lehden mukaan yksityisesti pianon- ja klarinetinsoittoa sekä instrumentaatiota.

Komposition och instrumentation-klassen – Hermann Berens
Historiska och Estetik-klassen – Wilhelm Bauck
Pianostämmnings-klassen – Carl Sillén

1865: kevätlukukausi

Elementär- och chörsång-klassen – Johan Peter Cronhamn
Orgelspelnings-klassen – Gustaf Mankell
Violin-klassen – Eduard d'Aubert
Blås-klassen – Carl Ehrenreich
Komposition och instrumentation-klassen – Hermann Berens
Historiska och Estetik-klassen – Wilhelm Bauck
Pianostämmnings-klassen – Carl Sillén
Orchester-klassen – Hermann Berens

1865: syyslukukausi

Elementär- och chörsång-klassen – Johan Peter Cronhamn
Orgelspelnings-klassen – Gustaf Mankell
Violin-klassen – Eduard d'Aubert
Blås-klassen – Carl Ehrenreich
Komposition och instrumentation-klassen – Hermann Berens
Historiska och Estetik-klassen – Wilhelm Bauck
Orchester-klassen – Hermann Berens

1866: kevätlukukausi

Elementär- och chörsång-klassen – Johan Peter Cronhamn
Violin-klassen – Eduard d'Aubert
Blås-klassen – Carl Ehrenreich
Orchester-klassen – Hermann Berens

Liite 3. Lauri Hämäläisen saamat arvosanat.

Musiikkiakatemian pöytäkirjojen mukaan Hämäläinen suoritti arvosanan seuraavissa aineissa (MTB, MFA, Innehållsförteckning öfver K. Musikaliska Akademiens Examens Journal 1857- D5A:1):

30.4.1864: harmoniaoppi 4/5, ”Hämäläinen, som erhåll med beröm godkändt”

9.[?]10.1864: urkujensoitto 3/5, ”upplyftning till högre afdel.”

15.12 tai 16.12.1864: klarinetinsoitto 3/5, ”uppflyg”

31.5.1865: koulukanttori-aine 2/5²⁴

24.2.1866: urkujensoitto 3/5, urkujen viritys ja hoito 4/5, ”Lars Hämäläinen, erhåll i Orgelspelning godkändt och i Orgelhets skötsel och vård med beröm godkändt”.

Kiitos MuM Kira Lankiselle arkistolähteitä koskevasta avusta Tukholmassa.

24 Käsin kirjoitetussa pöytäkirjassa Hämäläisen nimi on pyyhitty yli historian tentin kohdalla (MTB, KMA, Kongl. Musik. Akad. Protokoller 1865 A1A:23). Lienevätkö kielivaikudet estäneet Hämäläistä osallistumasta tenttiin?

Oskar Merikannon matka Euroopan kulttuurikeskuksiin vuonna 1907

JAN LEHTOLA

Oskar Merikantoa (1868–1924) voidaan pitää ensimmäisenä merkittävänä suomenkielisenä urkurina, jonka toiminta ei ainoastaan urkutaidetta vaan koko maamme musiikkikulttuuria kohtaan oli aikaansaavaa ja moniulotteista. Merikanto toimi päätyökseen Helsingin Johanneksenkirkon urkurina vuodesta 1892 lähtien kuolemaansa saakka. Hän opetti kanttoreita Helsingin lukkari-urkurikoulussa ja oli vuodesta 1907 Musiikkiopiston (nykyisen Sibelius-Akatemian) urkujensoiton opettajana ehdoton alansa ja aikansa auktoriteetti. Hän sai Suomen valtionhoitajalta Carl Gustaf Emil Mannerheimilta professorin arvonimen vuonna 1919. Opetustyötään varten hän kirjoitti tai käänsi toistakymmentä kirjaa ja soitto-opasta. Hän myös työskenteli läheisessä yhteistyössä eri urkurakentajien kanssa ja kirjoitti tarkastuslausuntoja useista uruista. Merikannon esteettiset näkemykset konserttiarvostelujen muodossa muokkasivat yleisiä näkemyksiä ja rakensivat kansallista identiteettiä.

Kansainvälisten vaikutteiden myötä Merikanto kehitti urkujensoiton opetusmetodin, joka noudatti uusimpia modernin urkurakennuksen varaan rakennettuja soittoteknisiä virtauksia. Merikanto ei itse kirjoittanut opetusmenetelmästään metodin nimellä, mutta hänen kirjoittamansa oppikirjat antavat ymmärtää, että taustalla on ollut selkeä oppisuunta, miten luoda pätevä soittotekniikka. Senaatille 1906 jättämässään anomuksessa matka-apurahaa varten hän kirjoitti tavoitteistaan urkujensoiton opettajana. Seuraavana vuonna toteutuneella matkalla hän hakikin kansainvälisiä ja moderneja vaikutteita johtavista musiikkioppilaitoksista. (Kansallisarkisto, Senaatin arkisto, talousosasto, Oskar Merikannon matka-apurahahakemus 1906.)

Kun nyt olen parhaat voimani ja kykyeni pannut lukkarien ja urkuri-
 en opettamiseen ja aijon niin vastakin tehdä, olisi harras haluni
 saada tutkia, miten nykyään lukkari- ja urkuriopetus ulkomailla on
 järjestetty ja mitkä vaatimukset näille virkailijoille siellä asetetaan.
 Ja koska erittäinkin urkusoiton opetus on ollut minulla pää-aineena
 opettajatoimessani ja nyt olen myöskin Helsingin Musiikkiopistoon
 kiinnitetty ensimmäisenä urkusoiton opettajana, olisi erittäin tärkeätä,
 että pääsisin tilaisuuteen etevimmissä konservatorioissa kuulemaan
 urkusoiton opetusta ja tutustumaan nykyajan parhaimpiin opetus-
 metoodeihin tällä alalla. Samalla olisin tietysti tilaisuudessa yleensä
 kirkkomusiikkia tutkimaan maissa, joissa se tiettävästi on korkealla
 kannalla. – – [M] atkasuunnitelmani tulisi olemaan seuraava: Saksassa
 Berlin, Leipzig, Dresden ja München, Italiassa Rooma, Milano, Bologna,
 Ranskassa Pariisi ja paluumatkalla Englannissa Lontoo. Ranskassa ja
 Saksassa ovat nykyajan kuuluisimmat urkusoiton opettajat (Grunicke,
 Homeyer, Fährmann, Reger, Guilmant ja Widor), jotapaitsi urkuri-
 koulujen suhteen näistä maista saisin parhaat ohjaukset. Italiassa ja
 Englannissa on taas ammoisista ajoista kirkkomusiikkia erityisellä har-
 taudella viljelty ja on siellä sekä kirkkoköörin että urkusoiton alalla ai-
 van ensiluokkaista taidetta kuultavana. (Kansallisarkisto, Senaatin ar-
 kisto, talousosasto, Oskar Merikannon matka-apurahahakemus 1906.)

Oskar Merikanto matkusti kolme ja puoli kuukautta. Hän pysähtyi
 Tukholmassa, Kööpenhaminassa, Berliinissä, Dresdenissä, Leipziginä,
 Münchenissä, Venetsiassa, Bolognassa, Firenzessä, Roomassa,
 Genovassa, Milanossa, Bernissä, Pariisissa ja Lontoossa. Hän tapa-
 si lukuisia tunnettuja urkureita, laulajia ja muita kulttuurihenkilöitä.
 Matkan jälkeen vielä samana vuonna Merikanto laati kaksi artikkelia
*Sävelettäre*en otsikoilla ”Ulkomaanmatkalta I: Urkurikoulut ja urku-
 rien opetus” ja ”Ulkomaanmatkalta II: Kirkkomusiikki ja seurakun-
 nan laulu” (Merikanto 1907a; 1907b). Niissä hän otsikoiden mukaisesti
 raportoi seikkaperäisesti eri maiden lukkari- ja urkurikoulutuksesta,
 teki suunnitelmia koulutuksen uudelleen järjestämiseksi Helsingissä,
 perusteli lukkarin- ja urkurinvirkojen erottamista toisistaan sekä ku-
 vaili kuorolaulun ja virsien osuutta jumalanpalveluksissa.

Tarkastelen tässä artikkelissa, miten Merikannon matka kirjeiden antaman tiedon perusteella vastasi hänen tarkoituksiaan urkutaiteen näkökulmasta. Merikanto piti matkalla päiväkirjaa, mutta se on nähtävästi kadonnut. On kuitenkin todennäköistä, että kirjeiden sisällöt ovat yhteneväiset päiväkirjan kanssa. Tässä käytettävät kirjeet kokosi ja lahjoitti Kansalliskirjastoon Liisa Merikanto (1869–1949), joka oli kirjeiden vastaanottaja (Kansalliskirjasto, Ms.Mus. Oskar Merikanto Coll. 148, kirjeitä Liisa Merikannolle Coll. 148.3). Olen toimittanut Merikannon kirjeet, ja ne on julkaistu kirjassa *Rakas, kaivattu muori-seni! Oskar Merikannon kirjeitä Liisa-vaimolle vuosilta 1889–1922* (Lehtola 2015). Kirjeistä välittyy monisyinen kuva yhdestä aikansa tunnetuimmasta taiteilijasta. Vaikka matkan tarkoitus oli ammatillinen, kirjeissä sivutaan myös paljon niin matkanteon rasituksia, nähtyä ja kuultua maailmalla kuin myös esitetään analyysyjä alan ihmisistä. Kirjeiden anti on tutkimuksen näkökulmasta vajaa, ja sitä täydentävät merkittävästi artikkelit *Sävelettäressä*. Niissä Merikanto on systemaattinen ja analyttinen, kun taas kirjeissä näkyy halu kertoa päivän tapahtumista verekseltään sen suuremmin olematta systemaattinen. Kirjeissä ei myöskään käsitellä ammatillisia asioita yhtä tyhjentävästi kuin artikkeleissa.

Voidaan pitää selvänä, että Merikanto kehitti suomalaista musiikkielämää esittävänä säveltaiteilijana, säveltäjänä, kriitikkona ja esseistinä. Kirjeistä välittyykin rikas kuva aikansa kosmopoliitista persoonasta, jonka huomiokyky suuntautui elämän eri osa-alueille monipuolisesti ja inspiroituneesti. Siinä missä Merikannon opintomatkan tavoitteena olivat kirkkomusiikkiin liittyvät kysymykset, hän oli myös kiinnostunut oopperasta. Olen jättänyt sen kuitenkin pois tästä artikkelista, sillä vaatisi oman tutkimuksensa tarkastella matkan aikana nähtyjä ooperoita ja niiden vaikutusta vaikkapa Suomalaisen Oopperan toimintaan, ohjelmistoon ja solistien kiinnityksiin.

Materiaalinani on alkuperäislähteitä eli kirjeitä ja artikkeleita, joiden sisältöä analysoin ja vertailen lähdekriittisesti. Etsin aineistosta teemoja ja pyrin ymmärtämään Merikannon toimintaa ja ajattelua historiallisessa kontekstissaan.

Olen käsitellyt aikaisemmin Merikannon opintomatkaa taiteellisen tohtorin tutkinnon kirjallisessa työssä ja *Organum*-lehdessä julkaistun artikkelisarjan ”Näkökulmia Oskar Merikannon elämään ja työhön” toisessa osassa (Lehtola 2009a; 2009b). Lisäksi Merikannon matkaa ovat käsitelleet Hannele Ketomäki, Peter Peitsalo ja Erkki Tuppurainen tutkimuksissaan. Tuppuraisen artikkeli ”Suomen urkutaiteen kehitysvaiheita” on julkaistu Enzo Forsblomin juhlakirjassa *Pro organo pleno* (1980). ”Oskar Merikanto als Bahnbrecher des konzertanten Orgelspiels in Finnland” on ilmestynyt artikkelikokoelmassa *Kirchenmusik in Finnland* (1993). Samansuuntainen ”Oskar Merikanto Suomen esittävän urkutaiteen tienraivaajana” löytyy teoksesta *Näkökulmia Suomen kirkkomusiikkiin* (1994). Peitsalo sivuaa Merikannon opintomatkan merkitystä Merikannon messusävelmistölle käsitellessään Merikantoa liturgisen musiikin säveltäjänä (2021). Ketomäki mainitsee Merikannon opintomatkan merkityksen kanttoreiden koulutuksen organisoinnissa (2012).

Urkureita ja konservatorioita

Oskar Merikanto aloitti matkanteon tammikuun lopussa vuonna 1907 ja suuntasi ensin Ruotsiin. Matka taittui aluksi laivalla ja myöhemmin Keski-Euroopassa junalla. Nykypäivään verrattuna matkanteko päiviä kestävine siirtymisineen merkitsi pysähtymistä paikoilleen. Samalla se antoi tilaisuuden tehdä työtä, kirjoittaa ja säveltää, rauhasa. Merikanto oli tottunut matkamies. Kotimaassa hän kiersi Suomea konsertoimassa, tarkastamassa vastavalmistuneita urkuja ja sukulaisten luona. Ennen suurta opintomatkaa hän oli opiskellut Leipzigin (1887–90) ja Berliinissä (1890–91) sekä konsertoinut Amerikassa (1900) ja Venäjällä (1916).

Tukholmassa Merikanto tapasi ruotsalaisen urkurin ja säveltäjän Gustaf Häggin (1850–1928). Merikanto teki aika ajoin hänen kanssaan tiiviistikin yhteistyötä, kun Merikannon piti konsertoida Ruotsissa. Kollegiaalisuuden ja ehkä myös ystävyysmerkinä Hägg omisti teoksensa *Sorg*, op. 22/2, Merikannolle saatesanoin ”Till vännen Oskar Merikanto”. Se, mikä tämän päivän lukijalle voi tuntua vaikealta ymmärtää, on että Tukholmassa Merikanto sai tuntea olevansa kiinnos-

tava mediapersoonallisuus, sillä sanomalehdissä uutisoitiin hänen opintomatkastaan ja oleskelustaan kaupungissa (28.1.1907)¹. Pari päivää myöhemmin hän kirjoitti Kööpenhaminasta Liisalle, että oli nähnyt kaupungin komeimmat kirkot. Hän oli kuullut ”Tanskan etevimmän urkurin prof. Mallingin soittoa ja kirkkoköörin laulua” hautajaisissa. Hän oli myös tavannut Otto Mallingin (1848–1915) tämän kotona. Malling oli Kööpenhaminan konservatorion johtaja, jonka kanssa todennäköisesti keskusteltiin urkujensoiton opetuksesta ja sen järjestämisestä. (30.1.1907.)

Matka jatkui Berliiniin, mistä Merikanto kirjoitti yleisiä vaikutelmia, joita on kiinnostavaa ottaa tässä esiin, vaikka ne eivät liitykään suoraan matkan tavoitteisiin. Näissä kommenteissa Merikanto arvioi kokemuksiaan ja osoittaa olevansa analysoiva kriitikko, joka tarkastelee sävelpuhtautta ja yhteissoittoa, toisin sanoen seikkoja, joihin hän kapellimestarina joutui puuttumaan päivittäin. Nähtyään Kööpenhaminan oopperassa *Don Juanin* ja kuultuaan Berliinissä Arthur Nikischin (1855–1922) johtaman Beethovenin yhdeksännen sinfonian Merikanto totesi, että

– – mehän olemme Helsingissä musiikkielämässä paljoa etempänä ja korkeammalla kuin Skandinaavian maissa. Tukholmassa kuulin Aulinin orkesterin soittavan sinfoniakonsertin kenraaliharjoituksessa ja siinä piti vielä monia paikkoja korjata eikä soitto ollut edes puhdasta. Samalla kertaa kuulin rouva [Wilma] Hallenin (syntyisin tuo kuuluisa Neruda) viulunsoittoa. Se ei enää ollut paljosta kotoisin. (1.2.1907.)

Seuraavana päivänä hän kirjoitti olleensa konsertissa, jossa esiintyi Pariisista kotoisin ollut, tosin kirjeessä nimettömäksi jäänyt urkuri. Merikanto oli myös kuullut Berliinin tuomiokirkossa kuorolaulua, joka oli tehnyt suuremman vaikutuksen kuin katolisen Hedwig-kirkon tilaisuudessa kuultu esitys. (3.2.1907.) Seuraavana päivänä Merikanto kävi

1 Sulkeisiin merkityt päivämäärät viittaavat kirjeisiin, jotka Oskar Merikanto kirjoitti vaimolleen Liisalle (Kansalliskirjasto, Ms.Mus. Oskar Merikanto Coll. 148, kirjeitä Liisa Merikannolle Coll. 148.3).

Berliinin musiikkikorkeakoulussa ja ”kirkkoakatemiassa” (4.2.1907). Jälkimmäisessä oppilaitoksessa hän oli kuullut kolme tuntia urkujensoiton opetusta, ja seuraavana päivänä hän pääsi seuraamaan laulunopetusta (5.2.1907). Pari päivää myöhemmin hän pääsi kirkkokonserttiin, joka oli hänen laskujensa mukaan jo kolmas matkan aikana (7.2.1907). Berliinissä olo oli kaikesta päätellen onnistunutta ja antoisaa. Leipzigin hän kirjoitti, että ”Berliinissä oli minulla suuri hyöty opintoihin nähden Akatemiassa kirkkomusiikkia varten” (11.2.1907).

Sama kaava toistui Leipzigissa. Lauantaina Merikanto oli kuuntelemassa Tuomas-kirkon motettia (*die Motette*), joka on siellä edelleen toteutettava, kuoro- ja urkumusiikkia sisältävä musiikkihartauden muoto. ”Ihanata oli kuulla Tuomaskööriä,” kirjoitti Merikanto kirjeessään. Sunnuntaiamuna hän oli Nikolainkirkossa messussa, jossa Tuomas-kuoro lauloi. Hän tapasi myös konservatoriossa (Königliches Konservatorium der Musik zu Leipzig) ”tirehtöörin” ja [Paul] Homeyerin (1853–1908). Tässä jää epäselväksi kehen Merikanto viittaa termillä ”tirehtööri”. Todennäköisesti hän oli pianisti Alfred Reisenauer (1863–1907). ”Erittäin ystävällisesti otettiin minut vastaan. Alan nyt käydä siellä Homeyerin urkutunneilla. Keskiviikkona menen Gewandhaus-konserttiin (kenraaliharjoitus), perjantaina on konservatoriossa yksi julkisista tutkinnoista. Tänäin ja ylihuomen-illalla olen konserteissa,” kirjoitti hän Liisalle Helsinkiin. (11.2.1907.) Tähtäin oli edelleen selvä: saada muodostetuksi kuva urkujensoiton opetuksesta ja sen järjestämisestä. Seuraavana päivänä hän olikin ollut Homeyerin urkutunneilla. Suomalainen Karl Sjöblom (1861–1939) oli Merikannon mukaan Leipzigin konservatorion paras urkujensoittaja, eivätkä muut olleet likimainkaan yhtä pitkällä. Samalla Merikanto iloitsi siitä, että oli ystäväystynyt Homeyerin kanssa. (12.2.1907.) Henkilökohtaiset suhteet olivat tuohon aikaan tärkeitä. Niiden avulla suomalaiset opiskelijat saivat jatko-opintopaikkoja ulkomailta ja taiteilijat tekivät vaihtokauppoja konserteilla. Tosin Merikannon ei tiedetä järjestäneen konsertteja Johanneksenkirkossa sellaisille ulkomaisille taiteilijoille, jotka olisivat kutsuneet hänet vastavierailulle. Tänä päivänä nimitämme tämän tapaista suhteiden rakentamista verkostoitumiseksi.

Seuraavina päivinä aikataulu oli täynnä kiinnostavia musiikillisia kohokohtia. Merikanto näki oopperassa Wagnerin *Reininkullan* ja kuuli Gewandhaus-konserttitalossa Nikischin johtaman orkesterikonserтин. Kirkkomusiikinkin suhteen hänellä kävi hyvä tuuri. Merikanto kuvasi Liisalle ”Leipzigin parhaan urkurin” Karl Strauben (1873–1950) soittoa ja vertasi sitä omaansa mainiten, että

– – urkusoitto meillä ainakin Helsingissä paljon maukkaampaa kuin täällä. Leipzigin paras urkuri, [Karl] Straube, Tuomaskirkossa, soittaa koraalit aivan samassa vilkkaammassa tahdissa, kuin minäkin, mutta päryyttää kaiken aikaa niin vahvoilla uruilla, eikä koskaan niin, että melodia kuuluisi vahvemmin kuin muut äänet. Mitä kirkolliseen urkusoittoon tulee, ei täällä siis meikäläiselle ole mitään opittavaa. (15.2.1907.)

Myös konservatorion urkuluokan tasoon hän suhtautui kriittisesti ja sanoi, että siellä ”on hyvin keskinkertaisia oppilaita ainakin tänä vuonna. Meillä on urkurikoulussa parempia soittajia, ainakin useimpina vuosina. Olen parina kolmena päivänä ollut Homeyerin tunneilla, mutta mitään kunnollista en ole saanut kuulla.” Vaikka kokemukset olivatkin ristiriitaisia, innostivat ne kuitenkin Merikantoa itseään. Hän kirjoitti, että ”olen kuitenkin yhä enemmän innostunut urkusoittoon, ja alan ehkä ensi syksystä pitämään maksuttomia urkuesityksiä (ainoastaan ohjelma 10p.) Johanneksen kirkossa kerran viikossa.” (15.2.1907.)

Samalla, kun Merikanto löysi uusia toimintamuotoja Johanneksen-kirkkoon, omaa itsetuntoa varmasti kohottivat uutiset hänen teostensa esityksistä. Aino Acktélla (1876–1944) oli tarkoitus laulaa helmikuun 25. päivänä konsertti, jonka ohjelmassa olisi ollut myös Merikannon tunnettu yksinlaulu *Pai, pai paitaressu*, op. 2/1. Edellisenä vuonna Maikki Järnefelt (1871–1929) oli laulanut sen ”niin suurella menestyksellä, että se piti toistaa. On hyvin harvinaista kuulemma, että Gewandhaus-konserteissa ainakaan mitään vieraskielistä laulua toistetaan. Nyt kaikki täällä puhuvat ja muistavat Paitaressun”, kirjoitti Merikanto vaimolleen. (15.2.1907.)

Seuraava pysäkki sijaitsi Dresdenissä, mistä Merikanto raportoi Liisalle Leipzigissa koetuista tutkinnoista ja muista musiikkitalaisuuksista.

Konservatoriossa olin viime perjantaina julkisessa tutkinnossa. Ohjelma oli erittäin hyvä ja suoritettiin mainiosti. Yksi urkunumero oli ohjelmassa. Paraat numerot olivat yhden 15-vuotiaan amerikkalaisen pojan pianonsoitto ja yhden amerikkalaisen neidin soitto. (19.2.1907.)

Siirtymisten aikana oli mahdollisuus suunnata keskittymistä myös muihin ammatillisiin aktiviteetteihin, sillä Merikanto oikoluki uusia julkaisujaan ja kirjoitti: ”Joko mainitsin viime kirjeessäni, että luin korrehtuurin kansanlaulujen 4:teen ja 5:teen vihkoon? Ne siis piakkoin valmistuvat. Käsikirjoitukseni niihin lahjoitin Reinholdille.” (19.2.1907.) Lauseesta tulee esiin yksi Merikannon luonteenpiirre: hän lahjoitti käsikirjoituksiaan mielellään ystäville ja oppilaille. Tämän vuoksi edelleen osa hänen teoksistaan on kateissa.

Dresdenissä Merikanto edelleen muisteli Tuomas-kirkon iltahartauksia ja muita Leipzigissa koettuja messuja. ”Lauantaina olin taas motetissa tietysti Tuomaskirkossa.” Sunnuntiaamuna hän meni messuun, tällä kertaa Leipzigin Johanneksenkirkkoon.

Mitä urkusoittoon ja seurakunnan lauluun tulee, tuntui Johanneksen kirkko Leipzigissa vievän muista voiton (ihan niin kuin Helsingissä). Urkurin nimi siellä Joh: kirkossa on [Franz] Thiele. Ja eikö se ole oimtuinen sattuma, että [Hans] Fährmann täällä Dresdenissä (etevin urkuri) on *Johanneksen* kirkon urkuri?! (19.2.1907.)

Dresdenissä ohjelma jatkui konsertin merkeissä:

Heti Dresdeniin tultuani näin ilmoituksista, että Kreuzkirchessä on kirkkokonsertti. Se oli kuin Jumalan sallimus. Kreuzkirchen urkuri, nuori (ehkä 25-vuotias) [Alfred] *Sittard* antoi konsertin hyvin pulskalla ohjelmalla, m. m. soitti hän saman sonaatin Guilmantilta, jonka minä

viime pääsiäisenä soitin. Urut ovat aivan uudet (vuodelta 1901) ja suurimmat Dresdenissä (92 äänik.) (19.2.1907.)

Myöhemmin, 1920-luvulla, Merikanto teki matkan Saksaan tutustuakseen oopperoiden solisteihin ja oopperakirjallisuuteen Suomalaisen Oopperan kapellimestarin ominaisuudessa. Samalla matkalla hän vieraili tunnetun saksalaisen urkutehtaan Walckerin toimitiloissa Ludwigsburgissa ja tapasi edellä mainitun urkurin Alfred Sittardin (1878–1942) Hampurissa.² Hampurin matkasta ja uruista hän kirjoitti laajasti vaimolleen. Samalla se osoitti, että Merikanto oli sosiaalisesti lahjakas ja pystyi solmimaan tuttavuussuhteita, jotka säilyivät ja kehittyivät vuosikymmenten aikana. (14.6.1922.)

Dresdenissä Merikanto tapasi Hans Fährmannin (1860–1940) ja keskusteli tämän kanssa myöhäiseen yöhön saakka:

Tänään lähdän Müncheniin. Eilen illalla olin Fährmannin kanssa yhdessä klo 7–1:een. Oli oikein hauska ilta. Paljon siinä ennätettiin musiikista puhua. Meillä oli – – paljon yhteisiä mielipiteitä musiikkiasioissa. Hän lähetti sekä omasta että rouvansa puolesta sinulle paljon terveisiä.” (22.2.1907.)

Merikanto tapasi Fährmannin myös toisen kerran:

Eilen olin pari tuntia pakinoissa Fährmannin kanssa. Hänen oppilailaan on valmistukset tutkintoja varten, joten Fährmannin urkutunteja ei nyt ole. Sain häneltä kuitenkin kaikki tiedot, mitä tarvitsin, sekä opetukselle että urkurinvaatimuksiin, palkkioihin y. m. nähden. Hän on erittäin ystävällinen ja puhuttelee minua ”Herr College”. Tänään

2 Myös Armas Maasalo (1885–1960) kirjoittaa Sittardista artikkelissaan ”Uruista ja urkureista: Havaintoja ulkomaanmatkalta” Suomen musiikkilehdessä vuonna 1928. Maasalo kuvaa artikkelissaan Hampurin Mikaelinkirkon suuria Walcker-urkuja ja Sittardia soittajana. Mikaelinkirkon urut edustavat hänen mukaansa ”mitä parhaita saksalaista urkuteollisuutta. Niissä on loistavaa voimaa värikkäitä sooloäänikertoja.” Sittardista hän mainitsee, että, ”tämä vilkas taiteilija innostui pitkiin keskusteluihin, oli hauska ja puoleensavetävä, vaikka hän onkin ärtyisän ja hermostuneen miehen maineessa.” (Maasalo 1928, 165.)

ollaan koko ilta yhdessä. Eilen illalla olin oopperassa näin Weberin *Oberonin* ensi kertaa. Esitys ei ollut mitään erinomaista eikä itse oopperakaan. (21.2.1907.)

Münchenissä Merikanto nautti kovasti kirkkomusiikista eri kirkoissa:

Sunnuntai-aamuna olin sitten kahdessa parhaassa katool. kirkossa. (Baijeri on katoolinen maa). Frauenkirche on täällä suurin kirkko. Mahtava ja juhlallinen sisältö. Köörilaulu ei kuitenkaan ollut ensiluokkaista. Mutta sieltä menin Allerheiligen Hofkircheen (pieni, mutta erittäin kaunis kirkko), jossa parasta kirkkomusiikkia saa kuulla. Siellä oli erinomainen kööri (naisia ja miehiä), vaan koulutettuja ääniä. Kuulin kokonaista 3 motettia paitsi jumalanpalvelukseen kuuluvia messuja. Se oli juhlahetki, joka teki aivan liikuttavan vaikutuksen. Kyllä meidän jumalanpalveluksien musiikkipuoli sentään on köyhää siihen nähden mitä katoolisessa jum. palveluksessa tarjotaan. Ajattelin, että jos Italiassa saa vielä kauniimpaa kuulla, niin aivan hulluksihan sitä tulee ihminen. Kyllä tuo vanha latinankielinen kirkkomusiikki on sentään kauneinta, mitä ajatella voi. Ja se on niin puhdasta ja senvuoksi nykyajan särkyneissä oloissa (myöskin musiikkiloissa) niin peräti terveellistä. Kun vaan joka päivä olisi sunnuntai, että saisi sitä kuulla! Mutta minun matkallani on aivan liian vähän sunnuntaita. (25.2.1907.)

Merikanto oli yrittänyt saada jo Berliinissä lippuja Richard Straussin (1864–1949) oopperan *Salome* esitykseen, mutta epäonnistunut siinä. Münchenissä kuitenkin tärppäsi, mutta musiikki ei ollut tehnyt kovin hyvää vaikutusta. Siitä hän kirjoitti kirpein sanoin, että

Salome oli jotain kamalata. Niin epäsointuista ja meluavaa musiikkia en ole koskaan kuullut. Yhtenä meluna se käy läpi kappaleen, niin että lauluosia tuskin kuulee. Ei ainoatakaan kaunista kohtaakaan teoksessa. Vaikka se on vaan yksi näytös, väsyttää se ja räökkää hermoja kauheasti. Näyttämölle pano oli kyllä suuremmoista, dekoratioonit ja puvut erinomaisia ja Salome – neiti Larsen – kyllä solakkavartalainen,

mutta inhottavan liioiteltu, raaka ja epähieno. Ei kuulu koko Saksassa olevan Salomea, joka neiti Tompurille piisaisi. Olihan se nykyajan dekadenssia monessa suhteessa kuvaava ooppera, mutta surkeata se on, että musiikki on siinä määrin väärälle tolalle joutunut. (1.3.1907.)

Merikanto tunnustettiin Suomessa napolilaisen oopperan kannattajaksi, mikä asetti hänet vastakkain wagneriaanien kanssa. Wagnerin oopperoilla oli Suomessa vahva kannattajajoukko Musiikkiopiston johtajasta Martin Wegeliuksesta (1846–1906) moniin sanomalehtikriitikoihin ja jopa Jean Sibeliukseen (1865–1957). Sen sijaan napolilainen ooppera nähtiin heidän joukossaan eräänlaisena heikkouden merkinä.³ (Lehtola 2009a, 20.) Tällaiset yleistykset ovat jokapäiväisiä nykyäänkin, ja usein ne oikaisevat totuutta merkittävästi. Kuten myöhemmin 18.4. kirjoitetusta kirjeestä käy selville, Wagner oli myös Merikannon sydäntä lähellä.

Matka Saksanmaalta vei etelämmäksi, ja ennen pidempää pysähdystä Roomassa Merikanto vietti hetken Venetsiassa. Siellä hän kirjoitti käyneensä parissa kirkossa sisällä. Tuomiokirkko oli hänen mielestään

3 Martin Wegeliuksen omaksuma rotuopillinen tulkinta ja sitä kautta musiikin totuudellisuuden tai originaalisuuden vaatimus näyttää osaltaan kohdistuneen myös Merikantoon. Wegeliuksen historiakäsitys perustui hänen suuresti ihailemalleen wagnerilaiselle historiakuvalle ja ranskalaisen Arthur de Gobineau (1816–82) rotukäsitykselle. Sen mukaan historian kuluessa arjalainen rotu on sekoittunut muihin, epäpuhtaisiin rotuihin, ja samalla kulttuuri on vaarantunut. Wegeliuksen mukaan saksalainen musiikki oli arvokkainta, ja vaikka italialaisella ja belgialaisella musiikilla oli kukoistuskautensa, ei näiden ”sekarotujen” musiikki voinut saavuttaa pitkäaikaista tai lopullista merkitystä. Vaikka saksalaiset olivat ottaneet paljonkin vaikutteita muilta kansoilta, heidän kulttuuritraditionsa oli niin vahva, etteivät ulkoiset vaikutteet olleet tehneet heidän musiikistaan vähemmän kansallista. Wegelius suuntasi kritiikkinsä napolilaisista oopperaa kohtaan, jonka synty merkitsi hänen mielestään oopperan kehitystä väärään suuntaan. Napolilaiselle oopperalle oli ominaista virtuoosisuus ja ”totuuden” puute. Napolilaisessa oopperassa Heikki Klemetti (1876–1953) totesi arvostavansa sen luonnollisuutta erityisesti melodoiden rakentelussa. Hän luki Oskar Merikannon ainoaksi napolilaisen tyylin edustajaksi Suomessa. Klemetin kannanottoja leimasi hänen patrioottisuutensa ja fennomaanisuu- tensa, jotka korostuivat musiikkiarvostelijan toiminnassa. Merikannon kannalta ei ollut eduksi hänen asettamisensa voimakkaasti tietyn, tässä tapauksessa vastakkaisen leirin edustajaksi, koska siitä seurasi koko elämäntyön aliarvioiminen. Klemetin fennomaanisuus korosti kielikiistoja ja samalla alensi Merikannon arvostusta ruotsinkielisen sivistys- neistön keskuudessa. (Lehtola 2009a, 19–20.)

sekä päältä että sisältä suurenmoinen (3.3.1907). Muuten Venetsiassa oleilu kului oopperan parissa ja nähtävyyksiä ihailen.

Bolognassa Merikanto kävi kolmessa kirkossa. Postikortissa kuvattu San Domenicon kirkko oli hänen mielestään sisältä kaunein, mitä hän siihen asti oli nähnyt, ja tuomiokirkko oli suuri ja jopa suurempi kuin Venetsian Pyhän Markuksen kirkko. Seuraavana päivänä hänellä oli tarkoitus käydä konservatoriossa (6.3.1907). Ehkä kuitenkin yksi tärkeimmistä matkan tapaamisista tapahtui juuri Bolognassa, missä Merikanto tapasi urkuri Marco Enrico Bossin (1861–1925). Hänen kanssaan ei puhe ollut tahtonut oikein luistaa, kun Bossi ei osannut saksaa eikä Merikanto ranskaa (7.3.1907). Siitä huolimatta Bossista kehkeytyi tärkeä kollega Merikannolle jopa siinä määrin, että Bossi vieraili vielä samana vuonna Suomessa konsertoimassa. Taiteilijaveljet omistivat myös toisilleen urkuteokset, Merikanto sävellyksensä *Passacaglia*, op. 80 ja Bossi Merikannolle kappaleen *Marcia dei Bardi* teoksessa *Deux morceaux caractéristiques* (1909). (Lehtola 2009a, 44.)

Firenzessä Merikanto kävi Santa Crocen kirkossa, jonka

– – fasadi on kokonaan, kuten Tuomiokirkonkin, marmorista, ja sisällä kirkon sivulla on muistopatsaita ja hautapatsaita, yksi toistaan kauniimpia, kaikki valkoisesta marmorista. Siellä oli Michelangelon hauta, Rossinin hauta, Machiavellin ja Galilein haudat, Danten ja Cherubinin muistopatsaat! Ihan päätä pyörryttää kun ajattelen, mitä kaikkea jo olen nähnyt, ja mahdoton olisi puoliakaan muistaa, ellei panisi muistikirjaan. Tuomiokirkkoa vastapäätä on pieni, pyöreä temppele, entinen kaste-kirkko (Battisterio). Sen rautaovet ovat mestariteoksia kuvanveiston alalla.

Muuten Merikanto väitti käyneensä peräti viidessä eri kirkossa päivän aikana. ”Niissä on aina niin hauska käydä, sillä arvokkainta taidetta näkee täällä juuri kirkoissa. Kauniimmasti sisustettu ja lukemattomilla kauniilla alttaritauluilla koristeltu on Santissima Annunciata -kirkko.” (8.3.1907.)

Saavuttuaan Roomaan Merikanto kävi

– heti aamulla kuuluisassa Pietarin kirkossa. Kyllä se on sisältä niin sanomattoman juhlallinen ja kaunis temppeli. Äärettömän paljon alttareita ja maalauksia, kuvanveistoksia, sarkofaageja, monet urut ja keskellä temppeliä korkean kupoolin kohdalla on äärettömän komea alttari, jonka alla on apostoli Pietarin hauta.” (11.3.1907.)

Yksi matkan kohokohta oli Bossin konsertti Roomassa:

Ensi maanantaina on täällä sinfoniakonsertti, jossa johtajana ja solistina esiintyy Enrico Bossi Bolognasta. Sattuu niin äärettömän hauskaasti, että saan kuulla hänen soittavan urkuja, yhden Bach-numeron ja oman urkukonserttinsa (saman jonka minäkin olen orkesterin kanssa soittanut). (14.3.1907.)

Merikanto siis tunsu Bossin musiikkia jo ennen kuin hän tapasi säveltäjän henkilökohtaisesti. Sekä hänellä että Karl Sjöblomilla oli Bossin konsertto ohjelmassaan pääsiäisenä 1903. Sjöblom esiintyi Nikolainkirkossa ja Merikanto Johanneksenkirkossa (*Uusi Suometar* 10.4.1903). Tämä kertoo siitä, että Merikanto oli valveutunut ja kiinnostunut aikansa musiikista. Bossin konsertto oli Merikannon ohjelmistossa Helsingissä arvosteluiden perusteella myös vuonna 1913. Silloin teoksen johti Leevi Madetoja (1887–1947). (Lehtola 2009a, 58.) Merikanto oli itse kirjoittanut orkesterin stemmat. Mainittu orkesterimateriaali on olemassa Taideyliopiston kirjaston arkistossa. Bossin konsertti oli 18.3. Rooman konservatorion salissa: ”Tänään olen Bossin konsertissa ja oopperassa (*Fra Diavolo*) konsertti on klo 4” (18.3.1907). Seuraavana päivänä konsertti ja sen musiikki saivat Merikannolta ylistävän kritiikin:

Eilen oli Enrico Bossin konsertti. Se oli juhlahetki. Sali (konservatorion konserttisali, suuri, juhlallinen) oli täpötäynnään hienointa yleisöä, m. m. leskikuningatar oli saapuvilla. Bossi johti Brahmsin F-dur-sinfonian ja yhden uuden omansäveltämän sviitin. Hän johti mainion tarkasti, selvästi ja elävästi, vaikka liikkeet eivät aina olleet kauniit ja

niissä joskus ilmeni jonkinlaista kokehteriiaa. Hän esiintymisessään muistutti paljon Sivoraa. Hänen uusi sviittinsä on nykyaikaista meluaavaa, räikeäväristä musiikkia, mutta instrumentatsiooni on mainiota. (19.3.1907.)

Mitä Bossin soittoon tulee, Merikanto ei säästellyt sanojaan:

Urkujensoittajana esiintyi hän paljoa vaatimattomammin ja suoritti tehtävänsä oikein kauniisti. Hän soitti Bachin C-dur-Toccatan ja fuugan, sekä oman konserttinsa orkesterin säestyksellä. Oli hauska havaita, että hän sekä registratioonin että tempon puolesta soitti konserttinsa melkein niin kuin minä sen olen soittanut. Yli ohjelman soitti hän yhden erittäin hienon pikkupalan (oman sävellyksen). Urkujensoittajana saavutti hän erinomaiset suosionosoitukset. Ajattelin, että täällä pitäisi kerran saada esiintyä. Urkusoitto ei yleensä Italiassa ole paljon viljeltyä eikä kovin korkealle kohonnutta, sitä kun jumalanpalveluksissa niin vähän tarvitaan. (19.3.1907.)

Myöhemmin Merikanto tutustui myös roomalaiseen opetustarjontaan laihoin tuloksin. ”Ihana päivä tänäin. Kävin aamupäivällä konservatoriossa [Giovanni] Sgambatin puheilla. Kuten arvasin ei täällä urkusoitossa ole mitään kuultavaa.” (25.3.1907.) Pari päivää myöhemmin Genovassa Merikanto vielä muisteli Rooman antia:

Pietarinkirkossa esitettiin Miserere ja useita muita suuremmoisista köörinumeroita. Kööri oli tavallista suurempi, mutta ilman kastraatteja, ja lauloi paremmin kuin koskaan. Kannatti hyvin jäädä sitä varten Roomaan keskiviikon yli. Varsinkin kun tuli hämärä kirkossa ja ainoastaan alttarilla ja köörilehterillä muutamat kynttilät tuikkivat, teki tuo ihana laulu vielä syvemmän vaikutuksen. (28.3.1907.)

Kirjeessä hän vertailee eri kaupunkien kirkkolaulua ja nostaa esiin erityisesti kokemukset Münchenissä, Leipzigissa ja Roomassa.

Se hetki ja Münchenissä kuultu kirkkolaulu ovat nyt parasta, mitä tällä matkalla sillä alalla olen kuullut. Ne vievät voiton Leipzigin tavallisista lauantai-moteteista. Mutta tavallisina pyhinä Pietarin kirkon laulu ei lainkaan ole ollut Leipzigitä parempaa, päinvastoin. (28.3.1907.)

Milanossakin Merikanto ehti vierailta useissa kirkoissa. ”Kävin kuudessa eri kirkossa. Kaunein sisältä oli Santa Annunciatan kirkko. San Ambrogion kirkossa kuulin tavallisen miesköörin. Tuomiokirkossa vaan tavallisen miesköörin. Villetta di Negrin mäkinen puisto oli suu-remmoinen.” (1.4.1907.)

Kirjeestä, joka on päivätty aprillipäiväksi, välittyy haltioitunut ja iloinen tunnelma. Kaikesta näkee, että Merikanto on elementissään, kun hän saa matkustaa. Ammatilliset kokemukset sekoittuvat maise-miin ja arkkitehtuuriin.

Matka Genovasta tänne Milanoon meni hauskasti, sillä sattui samassa vaunu-osastossa olemaan saksalaisia matkustajia. Eilen aamulla (Pääsiäispäivänä) riensin tietysti kuuluisaan tuomiokirkkoon. Se on päältäpäin kyllä ihmeteltävä laitos ja sisältä se on myöskin erinomaisen vaikuttava korkeilla pylväillään ja salaperäisellä hämärällään (joka johtuu värillisistä ikkunoista), mutta se ei ole niin komea ja loistava kuin Pietarin kirkko Roomassa. Tänään kuulin Tuomiokirkossa aivan eri kappaleita ja hyvin huvittavia; niin että molempina Pääsiäispäivinä olen tullut tyytyväisenä kirkosta. (1.4.1907.)

Milanosta Merikanto matkusti Sveitsin Berniin ja tapasi siellä urkuri Carl Locherin (1843–1915) (3.4.1907):

Matka Milanosta on muistettava varsinkin muutamien kauniitten seutujen ja Simplon tunnelin takia. Mutta siitä kerron huomenna kirjeessä. Lausannessa olin yli 3 tuntia. Tänä aamuna kävelin täällä Berniä vähä katselemassa, ennenkuin menin [Carl] Locherin luo. Siellä herttainen vastaanotto. Saat kai nyt samalla ukoltakin kirjeen. Huomenna on koko suku täällä koolla valokuvattavana. Ukon kanssa otetaan yhteinen kuva. Hyvästi huomiseksi! Oskarisi. (8.4.1907.)

Bernissä Merikanto vietti muutaman päivän. Osan ajasta hän kiersi läheisen Thuninjärven alppimaisemia ihastellen, osan keskustellen ammattiasioista.

Sitten käytiin kahdessa kappelissa (rukoushuoneessa), joissa oli ukko Locherin ehdotuksen mukaiset urut. Suuremmat niistä olivat 34-äänikertaiset, Luzernissa rakennetut, aivan erinomaiset. Lähemmäs tunnin fantiseerailin näillä uruilla ukon suureksi ihastukseksi. Illalla oli sitten illanvietto vanhusten luona. Hauska musiikki-ilta. (8.4.1907).

Locher oli tärkeä mutta jo tuttu yhteys Merikannolle vuosien takaa. Merikanto käänsi vuonna 1902 Locherin kirjasen *Erklärung der Orgelregister und ihrer Klangfarben* (1896). Kirjan painoi Päivälehdessä kirjapaino Helsingissä. Esipuheessaan Merikanto toteaa, miten hän oli jo Saksassa opiskellessaan ajatellut Locherin kirjan kääntämistä, koska vastaavaa ei suomen kielellä ollut olemassa. Kirjassa käsitellään a:sta ö:hön urkuihin liittyvää terminologiaa, kuten äänikertanimiä. Joidenkin urkujenrakennusalaan liittyvien termien suomentamisessa apuna oli ollut urkujenrakentaja Bror Axel Thulé (1847–1911). Alun perin Merikannolla oli aikomus liittää kirjaseen myös luettelo kaikista Suomen uruista, niiden äänikerroista ja yhdistimistä, mutta riittämättömien tietojen takia hän päätti jättää tämän työn myöhemmässä vaiheessa toimitettavaksi. (Locher 1902, 5.) Tällaista luetteloa hän ei milloinkaan julkaissut.

Seuraavaksi matka suuntasi kohti kulttuurin ja urkumusiikin eräänlaista pääkaupunkia, Pariisia. Sinne päästyään Merikanto meni suoraan konserttiin: ”Pariisin Madeleinein kirkossa ja kuullut kaunista kirkkomusiikkia” (7.4.1907). Seuraavana päivänä hän jatkoi samasta aiheesta: ”Sitten riensin Madeleine-kirkkoon. Siellä kuulin erittäin hauskaa urkusoittoa (Guilmant) ja kaunista köörilaulua tenor- ja baryton-soolojen kanssa.” (8.4.1907).

Pariisilaiset urkurit ovat kautta aikojen olleet kuuluisia. Tultaessa 1900-luvulle heidän maineensa ja asemansa maailman urkueliitin huijulla on ollut vertaansa vailla. Amerikkaa myöten urkurit matkustivat Pariisiin kuulemaan Charles-Marie Widorin (1844–1937) soittoa ja opis-

kelemaan hänen johdolla (Ochse 1994, 191). Ei siis ole lainkaan poikkeuksellista, että Merikantokin suhtautui ranskalaisiin kollegoihin suurella intohimolla. Hän sai suositukset, jotka ”[Alexandre] Guilmantille ja [Charles-Marie] Widorille ovat aivan erinomaiset. Sitä paitsi sain myöskin ukko Locherilta kortin kumpasellekin (hän on persoonallinen ystävä kumpasenkin kanssa). Odotan nyt vaan neiti Poschneria tulevaisuuteksi, että pyytäisin hänet kanssani noiden professorien luo tulkiksi.” (11.4.1907.)

Pariisissa oleskelu ei rajoittunut ainoastaan passiiviseen seuraamiseen ja suhteiden luomiseen, vaan Merikanto pääsi siellä myös konsertoimaan itse:

Keskiviikkona nimittäin esiinnyn Le Figaron matinéessa. Asia on näet niin, että rouva Burjam [Mally Burjam-Borga] menestyksensä johdosta Monte Carllossa on saanut kutsumuksen esiintyä tuossa matinéessa yhdessä van Dyckin ja jonkun laulajattaren kanssa suuresta oopperasta. Silloin rouva B. päätti ehdottaa minua säestäjäksi ja aikoo laulaa useampia lauluja minulta. Minusta se on erinomaisen hauskaa tulla sillätapaa vähän enemmän tunnetuksi Parisin musiikkimaailmassa. Sen takia kannattaa kyllä pari päivää kauvemmin viipyä kaupungissa. Lontoossa oloni supistuu sitten vähemmäksi, mutta pää-asia on, että saan olla siellä yhden sunnuntain yli. Tällätapaa ennätän myöskin konservatoriossa käydä useamman kerran. (19.4.1907.)

Pääsipä Merikanto Pariisissakin kokemaan kirkkomusiikin voiman:

Madeleine-kirkossa suuret häät, jonne siis aivan sattumalta ohimennen jouduin. Siellä vasta oli ihanata musiikkia. Suuri kööri ja hyvät solistit ja kaksilla uruilla vuoroonsa säestettiin (toiset urkuparvella, toiset alttarin luona, jossa kööri seisoo). Tunnin ajan oli vaan laulua ja urkusoittoa. (19.4.1907.)

Oopperassa Merikanto näki Wagnerin *Valkyyrian* sekä *Tristan ja Isolden*, mikä antoi tilaisuuden palata myös aiempaan *Salomen* esitykseen:

Ei kukaan ole rakkauden säveleitä kauniimmin kuvannut, kuin Wagner tässä oopperassaan; ja kuitenkin löytyy ihmisiä, jotka eivät Wagnerissa löydä mitään melodiaa. Kyllä on Straussin *Salome* kuin kamala irvikuva musiikista Wagnerin oopperain rinnalla. (18.4.1907.)

Pariisin maailmannäyttelyyn 1878 rakennettiin suuri konserttisali Trocadéron kaupunginosaan. Se oli merkittävä konserttipaikka purkamiseensa vuoteen 1938 saakka ja muodosti tärkeän parin vuonna 1838 avatulle Salle Pleyelille. Merikanto kävi Trocadérossa konsertissa ja kuvaili kokemaansa kirjeessä:

Eilen päivällä olin eräässä Trocadéron konsertissa, jossa oli mitä vaihtelevin ohjelma. Siellä sain kuulla yhden näytöksen *Orfeuksesta*, yhden näytöksen *Lucretiasta*, lausuntoa (m. m. Coquelin), soololaulua, hienompaa varieteeta (m. m. tuo kuuluisa Yvette Guilbert), numeroita eri opereteista ja *Sylvia*-baletin. Suuri ja mahtava on tuo Trocadéro-sali, jossa niin moni suomalainenkin on esiintynyt (m. m. filharm. seuran orkesteri), mutta minuun se ei tee mitään hienoa vaikutusta; se on enemmän niinkuin Wintergarten Berliinissä. (19.4.1907.)

Kuuluisa ranskalainen urkurakentaja Aristide Cavaillé-Coll (1811–99) rakensi Trocadéron saliin myös urut, jotka siirrettiin sieltä 1938 ensin Chaillot-palatsin saliin ja edelleen nykyiseen sijoituspaikkaansa, Lyonin Maurice Ravel -auditorioon, jossa Lyonin orkesteri konsertoi. Trocadérossa Merikanto ei kuitenkaan saanut kuulla salin kuuluisia urkuja. Urkuaiheet olivat kuitenkin muuten aktiivisesti läsnä, sillä Merikanto vieraili Pariisin konservatoriossa tunnettujen maestrojen tunteja seuraamassa. ”Guilmantin ja Widorin kanssa olen tullut hyväksi tuttavaksi. Sitä paitsi olen käynyt paria muutakin urkuriä tervehtimässä.” (25.4.1907.) Päiviä myöhemmin Lontoossa Merikanto palasi vielä Pariisissa kokemiinsa asioihin:

Prof. Widor ei enää opeta urkusoittoa konservatoriossa, ainoastaan sävellysooppia, mutta hän oli erittäin kohtelias ja pyysi minua käymään kotonaan. Meninkin sinne yhtenä päivänä Gebhardin kanssa ranska-

laiselle visiitille. Hän oli erittäin ystävällinen ja näytti huone-urkunsa minulle ja puhui saksaa (vaan kohteliaisuudesta sillä hän osasi sitä hyvin huonosti). Hän pyysi myöskin käymään oppilaansa, Notre Damen urkurin luona. Se oli puolisokea mies, [Louis] Vierendeime nimeltään. Hänen luonaan myöskin käytiin ja oli hän visiitistä hyvin mielissään. Kun sitten menin konservatorioon viimeiselle Guilmantin tunnille, oli siellä ukon paras oppilas juuri tunnilla. Hän improviseerasi erittäin taitavasti fuugia urkujen ääressä. Näyttääkseen minulle oikein, mihin tuo oppilas kykeni, pyysi Guilmant minun kirjoittamaan joku fuugan teema, josta sitten tuo oppilas heti soittaisi valmiin fuugan. Tekasin siinä paikassa vaikeanlaisen teeman, jota ukko G. kehui hyvin kauniiksi, ja panin tuon oppilaan eteen. Hän sitä vähän aikaa katseli ja alkoi sitten soittaa pitkän ja erinomaisen mahtavan fuugan tuosta teemasta. Se oli aivan ihmeellinen kyky tuo nuori mies. Ukko G. pyysi minua lähettämään hänelle jotain sävellyksiäni (hän tahtoi niitä soitella) ja oli kovasti 'smikrattu' kun kuuli että minä olen soittanut kaikki hänen urkusonaattinsa. Hyvästi jätettyäni tuli ukko saattamaan porstuaan asti. Hän oli kovasti herttainen. Ukko Locherilta olin kuullut, että Parisissa on eräs urkuri ja professori [Eugène] Gigout, jolla on urkurikoulu. Kävin häntäkin tavoittamassa, mutta en tavannut kotoa. Neiti Poschner auttoi minua kirjeenkirjoittamisessa hänelle, jossa häneltä pyysin vähän tietoja hänen koulunsa suhteen ja pyysin vastausta tänne Lontooseen. (26.4.1907.)

Lontoossa Merikanto vieraili merkittävässä kirkkomusiikkikirkoissa. "Kävin Westminster Abbeyssa, Nationalgallerissa ja St. Paul-cathedralissa. Näin yhtäkkiä Lontoon suurimmat kirkot ja etevimmän museon." (26.4.1907.) Vaikka sää ei suosinut, oli Lontoolla paljon annettavaa musiikillisesti.

Satoi koko ajan ja jalat olivat pian läpimärät. Piti siis taas junalla rientää kotiin jalkineita kuivaamaan ja sukkia muuttamaan. Iltapäivän ja illan olen nyt ollut hauskan isäntäväen kanssa. Olen näytellyt heille rikkaita kuvakokoelmiani ja albumeita eri maista ja kaupungeista. (26.4.1907.) Tänäin olin Albert-hallissa pulskassa konsertissa, jonka Lontoon sin-

foniaorkesteri antoi. Ohjelma oli yksinomaan Tschaikowskia. Komealta tuntui olla tuossa valtavassa salissa, johon 10 tuh. ihmistä mahtuu. Eilen olin myöskin Kristallipalatsissa (lasista ja raudasta rakennettu jättiläistalo suuren ja komean puiston kanssa). Siellä on joka päivä urkukonsertti. Hyvä soittaja ja komeat urut. (28.4.1907.)

Monen kuukauden matka huipentui Westminster Abbeyn messuun:

Tänä aamuna olin Westminster Abbeyssa kuulemassa mitä ihaninta kirkkomusiikkia. Kööri oli parhaimpia, mitä matkallani olin kuullut, urkusäestys mestarillisen hienoa, ja jumalanpalvelus äärettömän rikasta musiikista. Se oli juhlahetki. Niin kauniita poika-ääniä tuskin missään kuulee. St. Margerit -kirkossa ei ollut läheskään yhtä hyvää laulua. Nyt illalla kuulin komeata laulua ja juhlallista urkusoittoa myöskin St. Paulin katedraalissa. Vahinko vaan, että urkusäestys usein oli liiaksi vahvaa ja peitti köörin. Jo 10 minuuttia ennen jumalanpalveluksen alkua alkoi urkumusiikki, se oli kylläkin kaunista. Sen kestäessä lisääntyi vähitellen valaistus kirkossa. Olen oppinut täällä hyvän ja kauniin konstin. Kun loppuvirsi on laulettu, soivat urut hiljalleen niinkauan kun ihmiset siunaavat itsensä ja sitten siitä vähitellen kasvaa lähtökappale yhteen jaksoon. Se tekee erittäin hyvän vaikutuksen. Sitä konstia tulen käyttämään. (28.4.1907.)

Englantilainen konserttikäytäntö herätti Merikannossa positiivisia ajatuksia:

Päivän aikaan menin yhden kirkon sivu, siellä oli parastaikaa urkukonsertti, mutta juuri loppumaisillaan. Tänäin olen sensijaan yhdessä keskikaupungin kirkossa kuullut koko konsertin. Niitä annetaan täällä useissa kirkoissa arkipäivinä ja tavallisesti kerta viikossa ainakin samassa kirkossa. Pääsymaksua ei ole lainkaan. Sen sijaan kootaan haavilla kolehti kirkossaolijoilta. Sisäänkäytävällä saa jokainen ohjelman. (30.4.1907.)

Esitettävä musiikki nosti kuitenkin ristiriitaisia ajatuksia pintaan: ”Se on suuremmoista, miten paljon täällä urkumusiikkia viljellään. Minua vaan kummastuttaa, että se ei ole juuri lainkaan kirkollista musiikkia. Menuetteja, marsseja, oopperafantasioita y. m. ja sitten välillä joku vieno Andante, – sellaisia ovat ohjelmat.” (30.4.1907.)

Mitä Merikanto koki?

Merikanto matkusti vuoden 1907 tammikuun lopusta toukokuun alkuun. Hän vieraili seitsemässä maassa ja kymmenessä kaupungissa. Kirjeiden perusteella hän kävi lukuisissa kirkoissa. Näitä olivat Berliinin Hedwig-kirkko ja tuomiokirkko, Leipzigin Tuomas-kirkko, Nikolainkirkko ja Johanneksenkirkko, Dresdenin Kreuzkirche, Münchenin Allerheiligen Hofkirche ja Frauenkirche, Venetsian tuomiokirkko ja Pyhän Markuksen kirkko, Bolognan San Domenico ja tuomiokirkko, Firenzen Santa Croce, tuomiokirkko, Battisterio, Santissima Annunciata ja Rooman Pietarinkirkko. Milanossa Merikanto kävi kuudessa eri kirkossa, joista hän nimeää Santa Annunciatan kirkon, San Ambrogion kirkon ja tuomiokirkon. Pariisissa hän vieraili ainakin Madeleinein kirkossa ja Lontoossa St Paulin katedraalissa, St Margaretin kirkossa ja Westminster Abbeyssä.

Matkan aikana Merikanto vieraili konservatorioissa ja tapasi niiden johtajia ainakin Kööpenhaminassa, Berliinissä, Leipzigissa, Bolognassa, Roomassa ja Pariisissa. Merikannon tapaamat urkurit olivat Gustaf Hägg Tukholmassa, Otto Malling Kööpenhaminassa, Karl Straube ja Paul Homeyer Leipzigissa, Alfred Sittard ja Hans Fährmann Dresdenissä, Marco Enrico Bossi Bolognassa, Carl Locher Bernissä sekä Alexandre Guilmant (1837–1911) ja Charles-Marie Widor Pariisissa.

Merikanto kuuli konsertteja Kööpenhaminassa, Berliinissä, Gewandhausissa Leipzigissa, Rooman konservatoriossa, Pariisin Trocadérossa sekä Royal Albert Hallissa ja Kristallipalatsissa Lontoossa. Hän kommentoi esitysten ja opetuksen tasoa useaan kertaan. Kuultuaan *Don Juanin* Kööpenhaminassa ja Beethovenin yhdeksännen sinfonian Berliinissä Merikanto sanoi, että ”mehän olemme Helsingissä musiikkielämässä paljoa etempänä ja korkeammalla kuin

Skandinaavian maissa” (1.2.1907). Tukholmassa hän kuuli orkesterin soittavan sinfoniakonsertin kenraaliharjoituksessa ja piti esitystä puutteellisenä (ibid.).

Urkumusiikkia ja sen opetusta arvioidessaan Merikanto totesi Karl Sjöblomin olleen Leipzigin konservatorion paras urkuri, eivätkä muut olleet likimainkaan yhtä pitkällä (12.2.1907). Homeyerin urkuluokalla oli hänestä hyvin keskinkertaisia oppilaita ainakin sinä vuonna. Leipzigin Tuomas-kirkossa Merikanto koki, että ”urkusoitto meillä ainakin Helsingissä paljon maukkaampaa kuin täällä”. (15.2.1907.) Sama koski liturgista urkujensoittoa (ibid.). Dresdenissä Merikanto kuuli konservatorion julkisen tutkinnon, jonka ohjelmaa ja tasoa hän kehui. Ohjelmaan sisältyi yksi urkunumero. Edelleen hän oli sitä mieltä, että ”mitä urkusoittoon ja seurakunnan lauluun tulee, tuntui Johanneksen kirkko Leipzigin vievän muista voiton (ihan niin kuin Helsingissä)”. (19.2.1907.)

Italialaisen Marco Enrico Bossin konsertti Roomassa oli ollut Merikannolle juhlahetki. Hänen mielestään Bossi johti ”tarkasti, selvästi ja elävästi, vaikka liikkeet eivät aina olleet kauniit ja niissä joskus ilmeni jonkinlaista kokehteriiaa”. Bossin uusi orkesterisarja oli Merikannosta ”nykyaikaista meluavaa, räikeäväristä musiikkia, mutta instrumentatsiooni on mainiota”. Urkurina Bossi oli esiintynyt vaatimattomammin ja oli suorittanut ”tehtävänsä oikein kauniisti”. Merikantoa ilahdutti erityisesti, ”että hän sekä registratioonin että tempon puolesta soitti konserttinsa melkein niin kuin minä sen olen soittanut”. (19.3.1907.) Kiinnostavaa tässä on se, että Merikanto kertoo soittaneensa Bossin konserttoa jo ennen vuotta 1907. Säilyneissä arvosteluissa mainitaan Merikannon esitykset Leevi Madetojan johdolla vuonna 1913, jotka asettuvat niin sanotun orkesterisodan yhteyteen. Siinä paljolti poliittisista syistä kaksi kuuluisaa maestroa, Georg Schnévoigt (1872–1947) ja Robert Kajanus (1856–1933), asetettiin vastatusten sillä seurauksella, että kumpikin sai hetkellisesti johdettavakseen omat sinfoniaorkesterinsa. Leevi Madetoja kuului Kajanuksen kannattajiin, ja hän pyrki estämään Kajanuksen syrjäyttämisen orkesterin johdosta. Kiistassa päästiin lopulta sopuun 1914, minkä seurauksesta Helsingin kaupunginorkesteri kunnallistettiin ja johtamis-

tehtävät jaettiin tasan Kajanuksen ja Schnéevoigtin välillä. (Huttunen 2002, 360–361.)

Lontoossa Merikantoa hellittiin edelleen taitavilla esityksillä. Hän kirjoittikin, että Westminster Abbeyssä oli ollut ”urkusäestys mestarillisen hienoa, ja jumalanpalvelus äärettömän rikasta musiikista” (28.4.1907). Lontoossa hän muutenkin ilahtui, että ”paljon täällä urkumusiikkia viljellään,” vaikka ”se ei ole juuri lainkaan kirkollista musiikkia. Menuetteja, marsseja, oopperafantasioita y. m. ja sitten välillä joku vieno Andante, – sellaisia ovat ohjelmat.” (30.4.1907.)

Kirjeet pursuavat myös ajan, arkkitehtuurin ja arkielämän kuvausta. Joissakin harvoissa lauseissa kiinnitetään huomiota opetuksen organisointiin, kuten kirjeessä Münchenistä, jossa Merikanto kertoo saaneensa Hans Fährmannilta ”kaikki tiedot, mitä tarvitsin, sekä opetukselle että urkurinvaatimuksiin, palkkioihin y. m. nähden” (21.2.1907).

Asetin tämän artikkelin tavoitteeksi selvittää, miten Merikannon matka kirjeiden antaman tiedon perusteella vastasi hänen tarkoitukseensa urkutaiteen näkökulmasta. Hän kirjoitti anomuksessaan senaatille, että ”olisi harras haluni saada tutkia, miten nykyään lukkari- ja urkuriopetus ulkomailla on järjestetty ja mitkä vaatimukset näille virkailijoille siellä asetetaan”. Hän myös korosti, että ”olisi erittäin tärkeitä, että pääsisin tilaisuuteen etevimmissä konservatorioissa kuulemaan urkusoiton opetusta ja tutustumaan nykyajan parhaimpiin opetusmetoodeihin tällä alalla”. Matkasuunnitelma oli seuraava: ”Saksassa Berlin, Leipzig, Dresden ja München, Italiassa Rooma, Milano, Bologna, Ranskassa Pariisi ja paluumatkalla Englannissa Lontoo”. Hän myös totesi, että ”Ranskassa ja Saksassa ovat nykyajan kuuluisimmat urkusoiton opettajat (Grunicke, Homeyer, Fährmann, Reger, Guilmant ja Widor), jotapaitsi urkurikoulujen suhteen näistä maista saisin parhaat ohjaukset”. Hän myös uskoi, että ”Italiassa ja Englannissa – – urkusoiton alalla aivan ensiluokkaista taidetta kuultavana”. (Kansallisarkisto, Senaatin arkisto, talousosasto, Oskar Merikannon matka-apurahahakemus 1906.)

Matkasuunnitelma piti hyvin, ja hän tapasi henkilöitä, joihin oli halunnutkin saada kontaktin. On kuitenkin sanottava rehellisesti, että kirjeiden perusteella ei pysty saamaan tarkkaa kuvaa siitä, mitä kaikkea

Merikanto oppi matkan aikana. Siksi on selvä, että hänen matka-artikkelinsa *Säveletär*-lehdessä täydentävät merkittäväällä tavalla matkojen antia. On ymmärrettävää, ettei päivittäisessä kirjeenvaihdossa voi kirjata ylös kaikkea koettua. Kirjeet ovat kuin puhelut nykyään; vapaalla ajatuksenjuoksulla käydään läpi päivän tapahtumat. Tästä huolimatta Merikannon kirjeet muodostavat kiinnostavan kaunokirjallisen kokonaisuuden; vaikka niitä ei ole suunniteltu etukäteen, ne ovat muodoltaan ja rakenteeltaan yhtenäisiä ja loogisesti ymmärrettäviä kokonaisuuksia. Kuten edellä on todettu, Merikanto julkaisi matkan jälkeen kaksi laajaa artikkelia *Säveletär*-lehdessä niistä vaikutteista, joita hän matkan aikana sai. Ensimmäinen artikkeleista käsittelee urkureiden koulutusta ja konservatorioita (Merikanto 1907a, 186–190; ks. myös Lehtola 2015, 202–208). Toisessa artikkelissa hän kirjoittaa kirkkomusiikista ja seurakuntalaulusta (Merikanto 1907b, 203–206; ks. myös Lehtola 2015, 208–212). Kirjoitusten tyyli on analyttinen. Merikanto vertailee Ruotsin, Tanskan, Saksan, Italian, Ranskan ja Englannin koulutusjärjestelmiä. Hän listaa oppiaineet ja vertailee opetusmateriaaleja. Lopuksi hän tekee joitakin johtopäätöksiä ja antaa virikkeitä suomalaisen koulutusjärjestelmän kehittämiseksi. (Merikanto 1907a, 186–190; ks. myös Lehtola 2015, 202–208.)

Tämän artikkelin lähtökohdista käsin on kiinnostavaa tutustua tarkemmin artikkeleista ensimmäiseen, jossa Merikanto (1907a, 186–190; ks. myös Lehtola 2015, 202–208) pureutuu tarkemmin urkumusiikin opetukseen ja esittämiseen. Kysymykseen kanttoreiden koulutuksen järjestämisestä ja vaatimuksista Merikanto vastaa järjestelmällisesti ja analyttisesti. Aluksi hän kertoo että ”varsinaisia lukkari- ja urkurikouluja tapaa aniharvassa”. Lukkarit ja urkurit saivat tuolloin opetuksensa konservatorioissa, seminaareissa tai yksityisen opettajan luona. Erityisiä urkurikouluja tai kirkkomusiikkiakatemiaita löytyi Tanskasta, Saksasta, Ranskasta ja Englannista, ja näissä maissa annettiin arvoa koulun todistukselle. (Merikanto 1907a, 186.)

Kanttorin työn vaatimuksista Merikanto (1907a, 186) kirjoittaa, että ”ainoastaan pohjoismaissa lukkari enää on esilaulaja”. Saksassa ja Sveitsissä kanttori ei enää laulanut, vaan hän oli kuoronjohtaja. Kanttorin toimi voitiin yhdistää urkurin toimeen, jolloin kuoro ilman

johtoa lauloi urkujen säestyksellä jumalanpalvelukseen kuuluvat mes-
sut, ja kun erityinen kuoronumero esitettiin, johti urkuri sen, sillä siinä
ei ollut urkujen säestystä mukana. Ranskassa ja Englannissa ei ollut
varsinaista kanttoria lainkaan, vaan urkuri joko itse harjoitti kuoron
tai käytti siinä apulaista. Ruotsissa tehtiin selvä ero nimitysten *kantor*
ja *klockare* välillä. Merikannon (ibid.) mukaan ”kanttori on esilaulaja,
mutta ’klockare’ on papin passari saarnatuolissa, sakastissa ja kirk-
kokonttorissa”.

Urkureiden vaatimuksista Merikanto toteaa, että ne ”ovat yleensä
korkealla kannalla, kaikkialla suuremmat kuin meillä”. Seuraavaksi
hän kirjoittaa tarkasti siitä, miten opetus on järjestetty Ruotsissa,
Tanskassa, Saksassa, Italiassa ja Ranskassa. Raportissaan hän esit-
telee, millaisia arvosanoja opiskelijoille annetaan, mitä taitoja heiltä
vaaditaan ja millaisia tutkintovaatimuksia eri kirkkoissa edellytetään.
Joidenkin kohdalla hän antaa myös tarkempia arviointeja parhaista
opettajista, kuten Saksassa ”Leipzigin (prof. Homeyerin luokka) ja
Dresdenin (prof. Fährmannin luokka) konservatorioissa”. (Merikanto
1907a, 186–188.)

Italiasta Merikanto sanoo, ettei urkujensoitto ole ”läheskään niin
korkealla kannalla kuin Saksassa”. Tämä johtuu Merikannon mukaan
siitä, ”ettei Italiassa urkuja jumalanpalveluksissa paljon tarvitakaan.
Joitakuita alkusoittoja ja suurempien kööri numeroiden säestämistä
kuulee uruilla suoritettavan, muuten pitää kööri ja papit rikkaasta mu-
sikaalisesta puolesta huolta.” Hän mainitsee vierailleensa ”Milanon,
Rooman, Bolognan ja Neapelin konservatorioissa” ja sanoo, että niissä
”italialaiset kuitenkin tilaisuudessa saamaan perusteellista opetus-
ta urkujen käyttämisessä, ja Bolognan konservatorion johtaja, tun-
nettu säveltäjä Enrico Bossi on nykyään Italian suurin urkutaiteilija”.
(Merikanto 1907a, 187.)

Ranska vei kuitenkin kaikesta voiton, sillä Merikannon mielestä
”siellä asetetaan myöskin urkurille (ainakin Parisissa) suuremmat vaa-
timukset kuin missään muualla”. Jotta oppilas läpäisisi opintonsa, oli
Pariisissa hallittava

suurimmat Bachin teokset, Mendelssohnin y. m. sonaatteja sekä ranskalaisten César Franckin, Guilmantin ja Widorin teoksia, sitä paitsi taito vapaasti liikkua kirkko-äänilajeissa, vapaasti suorittaa alkusoittoja, harmoniseraata suorastaan uruilla annettu melodia, fantiseraata annetusta tai omasta teemasta. (Merikanto 1907a, 188.)

Samalla Merikanto (1907a, 188) muistelee Alexandre Guilmantin improvisaatio-opetusta:

Minulla oli tilaisuus antaa yhdelle prof. Guilmantin oppilaalle urkuttunilla teema; sitä hän vähän aikaa silmäili ja sitten suoraapäätä ja kertaakaan kompastumatta tai haparoimatta soitti siitä pitkän, suuremman fuugan. Tämä on sekä harvinaisin että suuremman tulos, mihin teorian ja urkusoiton alalla yhdessä voidaan päästä. Teema oli muuten tämänköinen:



Nuottiesimerkki 1. Oskar Merikannon antama teema (Merikanto 1907a, 188).

Urkujensoitosta Merikanto (1907a, 188) erityisesti mainitsee, että

on nautinto kuunnella sellaisia vapaita alku- ja välisoittoja ja vaihtelevia rikassisältöisiä improvisaatioita, joita Widor (Pariisin St-Sulpice-

kirkossa), Dubois (Madeleine-kirkossa), Vierne (Notre-Dame-kirkossa) ja Gigout (St-Augustin-kirkossa) esittävät.

Englannissa Merikannon (1907a, 188) mielestä viljeltiin urkujensoittoa enemmän kuin muualla. Messuissa urkuja käytettiin eniten ennen ja jälkeen jumalanpalveluksen.

Mutta siellä muuten saa paljon kuulla urkusoittoa, etupäässä tietysti Lontoossa. Kristallipalatsissa esim. on joka päivä urkukonsertti, sunnuntaisin kaksikin (urkutaiteilija W. Hedg[e]cock); Albert-Hallissa, jossa on Englannin suurimmat urut (110 äänik.) kuullaan urkuesityksiä joka kuukauden ensimmäisenä sunnuntaina, ja useimmissa Lontoon pienemmissä kirkoissa on kerran viikossa urkukonsertti. (Merikanto 1907a, 188.)

Lisäksi hän mainitsee ohjelmistosta sen, että

kun urkukirjallisuus ei yksin näin moniin konsertteihin riitä, soitetaan lisäksi kaikellaisia maallisia lauluja, marsseja, pianokappaleita ja oopperasäveleitä uruille sovitettuina. Ettei tässä paljokaan tule urkutyyliä noudatettua, on luonnollista; – ja vielä vähemmin tämä kaikki on kirkollista. Mutta yleisö on tämän kautta oppinut rakastamaan urkumusiikkia kaikissa sen eri muodoissa, ja kun tulee kysymykseen joku suuri hengellinen konsertti, olkoon siinä sitten päättehtävä kööriellä tai uruilla, voi Englannissa aina olla varma täysistä huoneista. (Merikanto 1907a, 188–189.)

Artikkelin lopussa Merikanto (1907a, 189) tuo vielä keskusteluun palkanäkökulman. Vertailtuaan eri maiden korvauksia hän toteaa, että Suomessa samasta työstä saa jopa parempaa palkkaa kuin ulkomailla. Siitä hän tekee sen johtopäätöksen, että moni urkuri ulkomailla joutuukin jättämään kirkon työn sivutoimeksi, kun palkka ei riitä elämiseen. Samalla hän toteaa, että urkureiden laajan ja vaativan koulutuksen pitäisi tarjota elanto työtä tekeväille. Toisaalta hän ei myöskään hyväksy vaatimusten kaventamista ja kurssien vähentämistä.

Lopuksi

Saatuaan paikan Helsingin Musiikkiopiston urkujensoiton opettajana Merikanto anoi senaatilta tukea opintomatkan tekemiseen Euroopan merkittäviin kaupunkeihin. Hän halusi tutustua siihen, miten opetus on järjestetty ja millaisia vaatimuksia kirkkomuusikoille on asetettu. Matkan varrelta hän kirjoitti lukuisia kirjeitä vaimolleen Liisalle Helsinkiin. Niissä hän analysoi näkemäänsä ja kuulemaansa, mutta ei kirjoita kovin kattavasti konservatorioiden toiminnasta. Sen sijaan matkan jälkeen toimitetut artikkelit *Sävelettäressä* ovat analyttisiä ja systemaattisia. Merikanto antaa niissä hyvin tarkan kuvan seikoista, jotka hän asetti matkansa tavoitteiksi.

Kirjeiden ja artikkeleiden lukeminen rinnatusten on kiehtova tehtävä. Niissä epävirallinen ja virallinen vertautuvat ihailtavalla tavalla täydentäen toisiaan hyvin. Todennäköisesti kaikkein arvokkain ja voimakkaimman elämyksen tuottanut kokemus esiintyy vaimolle kirjoitetussa kirjeessä. Artikkelissa saattaa olla sama mainittuna hieman virallisemmässä muodossa. Olen analysoidessani kahta erilaista materiaalia pyrkinyt saamaan mahdollisimman täydellisen kokonaiskuvan. Toisin kuin Erkki Tuppurainen tutkimuksissaan, olen halunnut saada tietää, minkälaisia vaikutuksia Merikannon tekemällä matkalla oli Merikannon toimintaan. Tuppuraisen tekstit ovat keskenään sisällöltään samankaltaisia, ja niissä opintomatka jää maininnan tasolle. Merkittävimpänä anekdoottina niissä on Merikannon suhde italialaiseen urkuvirtuoosiin Marco Enrico Bossiin (Tuppurainen 1980, 27–31; 1994, 121–124). Sen sijaan Peitsalo (2021, 125–126) tuo hyvin esiin opintomatkan kokemusten vaikutuksen kuoron liturgisen käytön lisääntymiselle Merikannon aikana. Se vahvistaa näkemystäni opintomatkan merkityksellisyydestä Merikannon toimintaan.

Mitä itse tietoon opetuksen sisällöistä tulee, Merikanto on osannut kaivaa tietoa esiin hyvin perusteellisesti. Hän jäsentää materiaalin täsmällisesti ja kirjoittaa ilman pienintäkään epävarmuutta. Kun otetaan huomioon, että hän on joutunut välillä kommunikoimaan kielillä, joita ei hyvin osaa, on hämmästyttävää, miten tarkasti hän on saanut selvityksi lukuisia yksityiskohtia aina titteleistä ja sisällöistä palkkaukseen

saakka. Merikantohan hallitsi äidinkiellensä lisäksi hyvin sekä ruotsin että saksan.

Kun kirjeitä puolestaan lukee jättäen matkan virallisen syyn taka-alalle, niistä syntyy rikas kosmopoliittinen kuva merkittävien keskieurooppalaisten kulttuurikaupunkien elämäntavoista ja arvoista. Matkoillaan Merikanto ei ollut vain suomalainen urkuri toteuttamassa matkasuunnitelmaa vaan taiteilija, joka kaikilla aisteillaan reagoi ja analysoi kokemaansa välittäen sen mahdollisesti myöhemmin omassa taiteessaan erilaisissa muodoissa, kuten sävellyksissä, konserttiohjelmissa ja suomalaisten taiteilijoiden konserttiarvosteluissa. Lopuksi on myös sanottava, että matkasta hyötyi suomalainen urkurisukupolvi niin Merikannon aikana kuin sen jälkeenkin merkittäväällä tavalla. Suomalainen urkurikoulutus asettui kansainväliseen vertailuun, ja Merikanto haki metodologisia ja opetuksen järjestämiseen liittyviä kehittämiskohteita vastaavista laitoksista ulkomailta.

Olisi uuden tutkimuksen paikka selvittää kuinka koulutus konkreettisesti kehittyi Merikannon matkan jälkeen. Kuten Ketomäki (2012, 106) mainitsee, Merikanto ei vuonna 1889 kirjoittamansa matkakirjeen perusteella pitänyt Leipzigia enää maineensa veroisena. Myös Tuppurainen (1994, 125) pohdiskelee, olisiko Kaarle Saarilahti mennyt Merikannon johdattamana Dresdeniin Leipzigin sijaan. Selvää on kuitenkin, että yhä useampi suomalaisurkuri hakeutui ulkomaille jatko-opintojen pariin. Leipzigin rinnalle tuli nyt myös muita saksalaiskaupunkeja sekä Ranska ja Italia.

Lähteet ja kirjallisuus

Arkistolähteet

Kansallisarkisto, Helsinki.

Senaatin arkisto, talousosasto.

Oskar Merikannon matka-apurahahakemus 1906.

Kansalliskirjasto, Helsinki.

Ms.Mus. Oskar Merikanto Coll. 148.

Kirjeitä Liisa Merikannolle Coll. 148.3.

Painetut lähteet

Locher, Carl 1902. *Selitys urkuäänikerroista ja niiden ääniväryksestä*. Toisesta saksalaisesta painoksesta tekijän luvalla mukailemalla suomentanut ja valaisevilla selityksillä varustanut Oskar Merikanto. Helsinki: Eero Erkko.

Merikanto, Oskar 1907a. Ulkomaanmatkalta I: Urkurikoulu ja urkurien opetus. *Säveletär* (13–14), 186–190.

Merikanto, Oskar 1907b. Ulkomaanmatkalta II: Kirkkomusiikki ja seurakunnan laulu. *Säveletär* (15–16), 203–206.

Sanoma- ja aikakauslehdet

Uusi Suometar 1903

Suomen musiikkilehti 1928

Tutkimuskirjallisuus

Huttunen, Matti 2002. Suomalaisen esittävän säveltaiteen historia. Teoksessa Martti Haapakoski, Anni Heino, Matti Huttunen, Hannu-Ilari Lampila, Katri Maasalo (toim.) *Suomen musiikin historia: Esittävä säveltaide*. Helsinki: WSOY, 305–435.

Ketomäki, Hannele 2012. *Oskar Merikannon kansalliset aatteet: Merikannon musiikkijuhlatoiminta sekä ooppera Pohjan neiti ja kuorolaulut venäläistämiskauden laulu- ja soittojuhlien ohjelmissa*. Studia musica 48. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Lehtola, Jan 2009a. *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 31. [Helsinki]: Sibelius-Akatemia.

Lehtola, Jan 2009b. Näkökulmia Oskar Merikannon elämään ja työhön: Osa 2; Amerikan ja Keski-Euroopan matkakirjeitä vuosilta 1900 ja 1907. *Organum* 2/2009, 4–19.

Lehtola, Jan 2015. *Rakas, kaivattu muoriseni! Oskar Merikannon kirjeitä Liisa-vaimolle vuosilta 1889–1922*. Helsinki: Kulttuuriosuuskunta Partuuna.

Ochse, Orpha 1994. *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Peitsalo, Peter 2021. The Liturgical Music of Oskar Merikanto Revisited in the Context of the 1913 Orders of Worship. Teoksessa Juha Ojala ja Lauri Suurpää (toim.) *Musical Performance in Context: A Festschrift in Celebration of Doctoral Education at the Sibelius Academy*. DocMus Research Publications 17. Helsinki: Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki, 113–142.

Tuppurainen, Erkki 1980. Suomen urkutaiteen kehitysvaiheita. Teoksessa Seppo Murto ja Markku Heikinheimo (toim.) *Pro organo pleno: Juhlakirja Enzio Forsblomille 14.3.1980*. Sibelius-Akatemian julkaisusarja A n:o 2. Helsinki: Sibelius-Akatemia ja Organum-seura ry., 10–42.

Tuppurainen, Erkki 1993. Oskar Merikanto als Bahnbrecher des konzertanten Orgelspiels in Finnland. Teoksessa Reijo Pajamo (toim.) *Kirchenmusik in Finnland*. Kirkkomusiikin osaston julkaisu 5. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 123–136.

Tuppurainen, Erkki 1994. Oskar Merikanto Suomen esittävän säveltaiteen tienraivaajana. Teoksessa Reijo Pajamo (toim.) *Näkökulmia Suomen kirkkomusiikkiin*. Kirkkomusiikin osaston julkaisu 6. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 114–135.

Oskar Merikanto opettajana

JAN LEHTOLA

Oskar Merikannon (1868–1924) vaikutus suomalaiseen urkukulttuuriin on ilmeinen ja kiistaton hänen pedagogisen toimintansa ansiosta. Oskar Merikanto loi suomalaiselle urkukulttuurille perustan tinkimättömällä ja ammattitaitoisella työllään. Hän sai koulutuksensa ajan tavan mukaisesti saksalaisten oppien viitoittamalla tiellä Helsingissä, Leipzigissa ja Berliinissä. Myöhemmin hän tutustui ranskalaiseen, italialaiseen ja englantilaiseen urkukulttuuriin, mutta säilytti silti yhä kosketuksen Saksaan. Eri maiden tyylilliset elementit sekoittuivat Merikannossa yhdeksi ja muodostivat omalaatuisen kansallisromanttisen persoonallisuuden.

Urkutaiteilijana Merikanto seurasi aikaansa ja suosi silloisten nykysäveltäjien teoksia konserteissaan, joita hän antoi kotimaan ja Euroopan lisäksi Venäjällä ja Amerikassa. Ohjelmakokonaisuudet saattoivat sisältää samalla kertaa useita teknisesti vaativia teoksia, eivätkä vanhempienkaan säveltäjien teokset loistaneet täysin poissaolollaan, vaikka niiden määrä olikin vähäinen. Konserttiarvostelut kertovat Merikannon nauttineen niin teknisessä kuin musiikillisessakin mielessä suuren urkuvirtuoosin maineesta. Merikanto oli ensimmäinen levyttänyt suomalainen pianisti.

Urkupedagogina Helsingin lukkari-urkurikoulussa sekä Musiikkiopistossa Merikanto loi pitkävaikutteisimman elämäntyönsä. Opetusmateriaalin puuttuessa hän kirjoitti tai suomensi itse toistakymmentä oppikirjaa tai soitonopasta. Merikanto loi toiminnallaan suomalaista urkumusiikin historiaa. Hän oli ensimmäinen suomenkielinen urkuri, joka kirjoitti pedagogista materiaalia oppilaiden käyttöön. Viimeinen opetuskäyttöön tarkoitettu julkaisu oli vuonna 1923 ilmestynyt *Musiikkiopin alkeitten katkismus* (Merikanto 1923). Ammattimaisena säveltäjänä hän loi vuosien kulutusta kestävänsä sävellystuotannon.

Opettaminen oli Merikannon toiminnassa keskiössä aivan alusta saakka. Hän aloitti opettamisen 1882 perustetussa lukkari-urkurikoulussa 1889 heti opettajansa Lauri Hämäläisen (1832–88) kuoltua. Lukkari- ja urkurikoulu oli yksi neljästä kanttoreiden koulutuslaitoksesta Suomessa; ensimmäinen niistä aloitti toimintansa Turussa 1878, toinen Helsingissä 1882, kolmas Oulussa 1883 ja neljäs Viipurissa 1893 (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 251–255). Helsingin lukkari-urkurikoulun perustivat Helsingin Vanhan kirkon kanttori Lorenz Nikolai Achté (1835–1900) ja hänen puolisonsa oopperalaulaja Emmy Achté (1850–1924). Koulu toimi alkuun Nikolainkirkon eli nykyisen Helsingin tuomiokirkon itäisessä paviijongissa. Myöhemmin 1890-luvulla koulu muutti Fabianinkadulle ja vuonna 1904 Unioninkatu 43:n varrella sijainneeseen vuonna 1868 rakennettuun kivitaloon. (Maasalo, A. 1932, 13.) Talo on edelleen olemassa. Koulu oli alusta saakka kaksikielinen, ja koulutus kesti kolme vuotta. Se oli alkuun täysin ilmaista, mutta vuodesta 1917 lähtien koulutus muuttui maksulliseksi. (Maasalo, A. 1932, 5, 7.)

Oskar Merikannon kiinnostus opettamiseen ja vaikutus koulutuksen organisoimiseen tuli esiin jo nuorena. Merikanto ehdotti 1893 *Nuoressa Suomessa* julkaistussa artikkelissa, että Helsingin Musiikkiopisto, Käytännöllinen orkesterikoulu ja Helsingin lukkari-urkurikoulu tulisi yhdistää (Kuha 2017, 281–282). Myöhemmin Merikanto näyttää vakiinnuttaneen asemansa urkujensoiton auktoriteettina. Otto Kotilaisen (1868–1936) kirjoitus vuonna 1903 nosti musiikinteorian ja urkujensoiton opetuksen vakuudeksi Oskar Merikannon (Kuha 2017, 285). Merikanto teki laajan opintomatkan 1907 saadakseen tietoja koulutuksen organisoinnista ulkomailla (ks. tämän kirjan edellinen artikkeli). Suomen kanttori- ja urkuriyhdistyksen valiokunta käytti 1909 Merikantoa asiantuntijanaan urkujensoiton opetusta suunniteltaessa, ja vuonna 1912 hän puolsi Emil Sivorin (1864–1929) senaatille jättämää hakemusta muuttaa Viipurin lukkari-urkurikoulu koko maata palvelevaksi Suomen kirkkomusiikkiopistoksi. Hanke tosin kaatui. (Kuha 2017, 310, 312.)

Merikannon opetustehtäviin kuului Helsingin lukkari-urkurikoulussa urkujensoitto, pianonsoitto, musiikinhistoria, musiikinteoria ja kuorolaulu (Maasalo, A. 1932, 11). Juhani Pohjanmies (1893–1959), joka oli Merikannon oppilaana kaikkiaan seitsemän vuotta 1911–1918, muis-

teli Merikannon opetustyyliä ylistäen hänen tietämystään opetettavista aiheista:

Ukon hallussa olivat koulun tärkeimmät aineet: urkujen- ja pianonsoitto kokelasluokalla ja musiikin teoria ja historia kaikille. Teoria ei hänen opettamanaan tuntunut vaikealta ja historiassa hän oli vertaansa hakeva luennoitsija. Isällisen kodikkaasti hän kertoi tyylikausista ja säveltäjistä; hän höysti usein kertomaansa hauskoilla jutelmilla ja nauroi niille itsekin. Sanomattakin on selvää, että sellainen opettaja sai osakseen oppilaittensa jakamattoman ihailun ja kunnioituksen. Hänestä voitiin sanoa, jos kenestä: ”opettaja Jumalan armosta”. Mutta sen ymmärsi monikin vasta jälkeen päin nautittuaan hänen opetustaan edelleen Musiikkiopistossa ja varsinkin vertailtuaan hänen kykyään opettajana myöhemmin ulkomailla saatuun opetukseen. (Pohjanmies, J. 2019, 53–54.)

Toki koulutus sisälsi muutakin musiikinopetusta kuin vain kirkkomusiikkia, kuten Pohjanmies tämän muotoili kuvatessaan erään tutkinnon luonnetta:

– – tilaisuudessa tultaisiin kuulemaan näytteitä yksinomaan maallisen musiikin esittämiskyvystä. Kanttorithan edustavat paikkakunnillaan oman alansa korkeinta huippua ja asiantuntemusta, joten heidän täytyy osata ja tietää musiikista muutakin kuin vain virrenveisuuta ja virsisoittoa. (Pohjanmies, J. 2019, 109.)

Musiikillinen koulutus oli yleissivistävää ja laaja-alaista sekä taidollisesti että taidollisesti. Armas Maasalo (1885–1960) kirjoitti koulun historiikissa kanttoreiden ja urkureiden koulutuksesta, miten sen on määrää ”sävelin kaunistaa, kohottaa ja auttaa ihmishengen luonnollisinta ja korkeinta pyrkimystä ikuisen valon ja elämän lähteille” (Maasalo, A. 1932, 21).

Merikanto lopetti opettamisen kuitenkin koulussa 1914, ja hänen työtään jatkamaan valittiin Armas Maasalo, josta vuonna 1923 tuli koulun johtaja. On ymmärrettävää, että Merikanto luopui vastuistaan lukka-

ri-urkurikoulussa, sillä 1904 hän pääsi Musiikkiopiston apuopettajaksi ja kaksi vuotta myöhemmin 1906 vakinaiseksi opettajaksi Richard Faltinin (1835–1918) jälkeen. Musiikkiopiston toimessa Merikanto toimi ylimpänä urkuopetuksen auktoriteettina maassamme. Hänen opiskelijakaartinsa oli komea, ja entiset oppilaat, kuten Armas Maasalo, Juhani Pohjanmies, Onni Pakarinen (1887–1957), Elis Mårtenson (1890–1957), Frans Linnavuori (1880–1926), John Sundberg (1891–1963) ja Aarne Wegelius (1891–1957), ottivat paikkansa merkittävässä kirkoissa läpi Suomen.

Terveydelliset seikat pakottivat Merikannon luopumaan Musiikkiopiston opettajan toimestaan tyystin jo 1920. Silloin hänen seuraajakseen valittiin Elis Mårtenson, josta tuli myöhemmin Sibelius-Akatemian ensimmäinen urkujensoiton professori. Kun Mårtenson valittiin tehtävään, Leipzigin suuri urkumestari Karl Straube (1873–1950), joka puolsi Mårtensonin valintaa, korosti Merikannon ansioita maamme urkuelämässä (Tuppurainen 1980, 22). Merikannon merkitys kirkkomuusikoiden kouluttajana ja taiteilijana huomattiin, ja Suomen valtionhoitaja myönsi Merikannolle professorin arvonimen 1919.

Lukkari-urkurikoulu muuttui nelivuotiseksi 1923 ja otti samana vuonna nimekseen Helsingin kirkkomusiikkiopisto (Maasalo, A. 1932, 18). Lukkari-urkurin nimike muuttui kanttori-urkuriksi, ja vuonna 1907 perustetun Lukkari- ja urkuriyhdistyksen nimi muutettiin pari vuotta myöhemmin Suomen kirkon kanttori-urkuriyhdistykseksi (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 372). Armas Maasalo, joka oli valittu jatkamaan Merikannon työtä vuonna 1914, johti koulua edelleen, kun se muutti Sibelius-Akatemian tiloihin vuonna 1933. Alan koulutus siirrettiin kokonaan Sibelius-Akatemian kirkkomusiikkiosaston hoidettavaksi vuonna 1951 (Dahlström 1982, 184–185). Sibelius-Akatemian toiminta oli alkanut Helsingin Musiikkiopistona 1882, ja nimi muutettiin Helsingin Konservatorioksi vuonna 1924. Nimenmuutos konservatoriosta Sibelius-Akatemiaksi tapahtui Jean Sibeliuksen hyväksynnällä 8.11.1938. Valtiollinen korkeakoulu siitä tuli 1980. (Dahlström 1982, 9, 115, 139, 303.) Yliopisto Sibelius-Akatemiasta tuli vuonna 1998, ja vuoden 2013 alusta lähtien se on ollut yhdessä Kuvataideakatemian ja Teatterikorkeakoulun kanssa osa Taideyliopistoa (Taideyliopisto 2025).

Kuten edellä todettiin, Merikannon pedagoginen toiminta ei rajoittunut vain opettamiseen, vaan hän myös loi itse opetusmateriaalia. Ulkomailta saaduilla vaikutteilla oli merkittävä osa uuden materiaalin synnyssä, mikä osaltaan asetti Merikannon kansainvälisesti ajanmukaisen urkuasiantuntijan asemaan.

Merikanto julkaisi erilaisia kirjoja ja soittonoppaita toistakymmentä kappaletta. Niistä kymmenen oli suunnattu suoraan musiikinopiskelijoille ja -harrastajille soittotaidon kehittämiseen. Kirjat syntyivät vuosina 1901–23 eli 22 vuoden aikana. Merikannon voidaankin katsoa tuottaneen lähes koko aktiiviuransa ajan pedagogista materiaalia. Merikannon toimittamat suomennokset Gustav Merkelin (1827–85) urkukoulusta ja Karl Wohlfartin (1874–1943) pianokoulusta olivat merkittäviä kulmakiviä suomalaisten pianistien ja urkureiden soitotekniikan kehittäjinä. Muita Merikannon kirjoittamia soittamisen tekniikkaan liittyviä teoksia ovat *25 jokapäiväistä harjoitusta*, op. 39, *Musiikkiopin alkeitten katkismus*, *Selitys urkuäänikerroista ja niiden ääniväristä*, *Urkuharmonikoulu*, *Uusia sormiharjoituksia pitemmälle kehittyneille piano-oppilaille*, *Pedaali-koulu*, op. 72, *Registreeraus-taito* ja *Urkuharmoniaalbumit 1 ja 2*.

Oppikirjat tulivat tarpeeseen, sillä suomenkielistä materiaalia ei ollut. Kaarlo Jalkanen (1978, 88) kirjoittaa kirjassaan *Lukkarin- ja urkurinvirka Suomessa 1870–1918* käytetyistä oppimateriaaleista, että

– pianonsoiton kurssiin kuuluivat Herzin, Köhlerin, Czernyn, Germerin ja Merikannon harjoitukset – urkujensoitto käsitti Ritterin ja Merkelin urkukoulut, Merikannon ja Schneiderin pedaalietydit, Merikannon koraalialkusoitot, Faltinin koraalikirjan alku- ja loppusoittoineen – Samaan aineeseen sisältyi myös luentokurssi urkujen historiasta ja niiden rakenteesta samoin kuin kurssi urkujen virityksestä ja rekisteröimistäidosta Locherin–Merikannon oppikirjan mukaan.

Juhani Pohjanmies (2019, 103) vahvisti muisteluissaan sormiharjoitusten merkityksen:

Täytyi soitella skaaloja ja sormiharjoituksia ennen kuin rohkeni käydä muuhun käsiksi. – – huomasi sormensa alussa voimattomiksi, ne kieltäytyivät tottelemasta ja kompastelivat kuin kauan tallissa laiskotelleet hevoset. Täytyi tämän tästä levätä ja pyyhkiä hikeä.

Merikannon ensimmäinen pedagoginen julkaisu olikin juuri sormiharjoitusvihko *25 jokapäiväistä harjoitusta pianon ääressä*. Merikanto kirjoitti sen 1901, ja vihkon julkaisi Lindgren. Vaikka otsikko viittaakin pianonsoittajiin, esipuhe paljastaa Merikannon suunnan harjoitukset myös urkureille. Hän toteaaakin: ”urkureille, jotka tahtovat sormitekniikkansa säilyttää tai sitä kehittää, ovat nämä harjoitukset pianon ääressä aivan välttämättömät” (Merikanto 1901, 2). Sormiharjoitusten merkittävyyttä Merikanto (1901, 2) korostaa sanomalla:

– – sormet kangistuvat, jos yhdenkään päivän on soittamatta. – – Jos pianonsoiton oppilaat käyttäisivät tällaisia harjoituksia joka päivä hyväkseen, voimistuisi ja notkistuisi heillä sormet ja tekniikka kehittyisi huimaavaa vauhtia.

Merikannon elämäntyö uusien vaikutteiden tuojana on merkittävä, sillä hän laajensi näkökulmaansa tekemällä matkoja muihinkin Keski-Euroopan maihin kuin Saksaan. Matkoillaan hän tutustui kansainvälisiin urkureihin – kuten Marco Enrico Bossiin (1861–1925), Karl Straubeen, Alexandre Guilmantiin (1837–1911) ja Charles-Marie Widoriin (1844–1937) – sekä seurasi heidän työtään konservatorioissa. Merikannon oma kansainvälinen vaikuttaminen lienee ollut näkyvintä hänen kirjoittamansa *Pedaali-koulun* ansiosta, joka käännettiin myös saksaksi ja oli siten tunnettu oppikirja maamme rajojen ulkopuolellakin. Myös hänen urkusävellyksensä, erityisesti Bossille saatesanoin omistettu ja Wilhelm Hansenin kustantama urkuteos *Passacaglia*, tunnettiin ulkomailla.

Tässä artikkelissa pohdin, millainen pedagogi Merikanto oli. Käytän lähteinäni hänen oppilaittensa kuvauksia opettajastaan. Juhani Pohjanmiehen muistelmateos *Risto Kustaanpoika, lukkarikoululainen* syntyi 1950-luvulla, ja se julkaistiin 2019. Fiktiivisessä kirjassa viitataan

Merikantoon ja hänen opettajuuteensa aidontuntuisesti. Materiaali on yhtenevä Onni Pakarisen, artikkelini toisen päähenkilön muisteluiden kanssa. Ne on Pakarisen suvulta saanut haltuunsa Paavo Soinne (1930–2020), kopioinut Erkki Tuppurainen ja julkaistu Reijo Pajamon ja Erkki Tuppuraisen kirjoittamassa teoksessa *Suomen musiikin historia: Kirkkomusiikki* (2004). Kolmas tässä käytetty Merikannon opettajuutta käsittelevä lähde on Armas Maasalon artikkeli Merikannosta opettajana *Musiikkitieto*-lehdessä vuodelta 1934, jolloin Merikannon kuolemasta oli kulunut 10 vuotta. Lisäksi käytän Maasalon (1932) toimittamaa historiikkaa *Helsingin Kirkkomusiikkiopisto 1882–1932*. Siinä jotkut lukkari-urkurikoulun entiset opiskelijat muistelevat Merikantoa.

Merikannon roolia opettajana ei ole tutkittu aikaisemmin tässä laajuudessa. Aikalaiskuvauksia hänen opetustyylistään ei myöskään ole ennen hyödynnetty. Artikkelini on biografinen ja se perustuu narratiiviseen materiaaliin, joka on muodoltaan henkilökohtaista ja kertovaa. Käsittelem kolmen henkilön kertomuksia, joista ensimmäinen on fiktiivinen mutta faktaan perustuva romaani, toinen litteroitu haastattelu ja kolmas muistokirjoitus. Yhdistäessäni erilaisista aineistoista tietoa, olen analysoinut aineistoa teemoja etsien. Kolmea eri aineistotyyppiä (romaani, haastattelu, muistokirjoitus) käyttäessäni sovellan aineistotriangulaatiota, mikä vahvistaa analyysin luotettavuutta, vaikka yksittäiset lähteet ovatkin subjektiivisia. Koska tavoitteenani on luoda kokonaiskuva persoonasta ja opetuksesta irrallisten aineistojen kautta, olen tulkinnut tekstejä kontekstissaan hermeneuttisen analyysin keinoin. Tämä on erityisen tärkeää, kun käsitellään fiktiivistä mutta faktoihin pohjaavaa aineistoa.

Kolme oppilasta ja kolme uraa urkurina

Merikannon kolme oppilasta – Juhani Pohjanmies, Onni Pakarinen ja Armas Maasalo – tekivät kukin toinen toisistaan eroavan elämäntyön. Juhani Pohjanmies oli merkittävän osan elämästään Kangasalan urkutehtaan palveluksessa ja Onni Pakarinen Sortavalan ja myöhemmin Kuopion tuomiokirkon urkurina. Armas Maasalo toimi Merikannon jalanjäljissä ehkä tiukemmin kuin yksikään toinen hänen oppilaistaan.

Maasalo oli urkurina Helsingin Johanneksenkirkossa, mutta jatkoi myös opettajana Merikannon viitoittamalla tiellä sekä lukkari-urkurikoulussa että Musiikkiopistossa.

Juhani Pohjanmies

Juhani Pohjanmiehen nimi oli vielä hänen Merikannon johdolla opiskellessaan Hjalmar Johan Aleksander Lindfors, sillä hänen lapsuudenkotiinsa oli ruotsinkielinen (Pohjanmies, J. 1945, 584). Pohjanmies suomensi 1918 koko nimensä, ja otti sukunimen Pohjanmies isänsä äidin Anna Nordmanin tyttönimen mukaan. Anna Nordman oli Ullavan kanttorin tytär. (Pohjanmies, H. 2016, 22.)

Pohjanmies (tuolloin vielä Lindfors) valmistui kanttori-urkuriksi Helsingin lukkari-urkurikoulusta vuonna 1914 opettajanaan Oskar Merikanto, jonka johdolla Pohjanmies jatkoi urkujensoiton opiskelua myös Helsingin Musiikkiopistossa. Aktiivisesti musiikkielämän hyväksi toimineena urkuri-pianisti-säveltäjänä Merikanto oli erittäin tärkeä, ”himentymätön” esikuva Pohjanmiehelle. Sävellyksen opettajakseen hän sai Erkki Melartinin (1875–1937), jonka hän myös mainitsee kehitykseensä syvästi vaikuttaneena opettajana: ”Nämä molemmat suuret opettajat eivät yrittäneet tehdä katajasta koivua, vaan osasivat innoittaa oppilaansa löytämään itsensä” (Pohjanmies, J. 1945, 586).

Pohjanmiehen pianonsoiton opettajina toimivat Helsingin lukkari-urkurikoulussa Waldemar Nordbäck (1870–1925) ja Oskar Merikanto, mikä käy ilmi kyseisen koulun päästötodistuksesta toukokuulta 1914 (HPA, Juhani Pohjanmiehen arkisto). Helsingin Musiikkiopistossa Pohjanmies opiskeli kevätlukukauden 1916 alusta syyslukukauden 1917 loppuun (Karvonen 1957, 334). Pohjanmies sai Helsingin Musiikkiopistosta päästötodistuksen urut pääaineenaan vuonna 1918 (Dahlström 1982, 443).

Pohjanmies hakeutui vuonna 1922 jatko-opintojen pariin Leipzigiin, joka oli tuolloin merkittävä musiikkielämän keskus. Leipzigin konservatoriossa hän sai urkujensoiton opetusta Tuomas-kirkon urkurilta Karl Straubelta, jolla oli muutenkin merkittävä rooli suomalaisurkureiden kouluttajana noihin aikoihin (Pohjanmies, H. 2016, 23).

Pohjanmies hakeutui koulutuksensa viitoittamana urkuriksi ensin Tampereelle ja Helsinkiin sekä lopulta vuosiksi 1919–28 Jyväskylän kaupunkiseurakuntaan. Kirkon työn ohella hän antoi tunteja Jyväskylän seminaarin soitonopettajana ja vuodesta 1928 alkaen oppikoulujen laulunopettajana. Pohjanmies asui Jyväskylässä vuoteen 1934 saakka. Muutto Jyväskylästä koettiin menetykseksi kaupungille. (*Suur-Jyväskylän lehti* 14.6.2008.)

Pohjanmies liittyi 1920-luvulla teosofiseen Ruusu-Risti-yhdistykseen, mikä johti siihen, että hän joutui eroamaan Jyväskylän kaupunginkirkon urkurin tehtävästä. Kirkkoneuvosto katsoi Pohjanmiehen vakaumuksen olevan ristiriidassa kristillisen uskonkäsityksen kanssa. (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 435.)

Jyväskylästä lähtö ei päättänyt ainoastaan hänen aikakauttaan siinä kaupungissa, vaan myös uran kirkkomuusikkona. Sen sijaan Pohjanmiehen ura urkujensuunnittelijana avautui, kun hänet kutsuttiin Kangasalan urkutehtaan palvelukseen. Hän toimi vuosina 1936–42 tehtaan suunnittelijana, piirtäjänä ja apulaisjohtajana. Tänä aikana hän suunnitteli kymmeniä soittimia, joista suurimpiin kuuluvat yhä käytössä olevat Oulun tuomiokirkon 62-äänikertaiset urut. Apulaisjohtajan roolissa Pohjanmies oli mukana käytännössä kaikissa urkutehtaan soitinrakennusprojekteissa; hän suunnitteli dispositioita ja julkisivuja, äänitti urkupillejä sekä kirjoitti tarkastuslausuntoja valmistuneista soittimista. (Pohjanmies, H. 2016, 26.)

Pohjanmies lopetti Kangasalan urkutehtaan palveluksessa ja muutti Lahteen vuonna 1942. Hän kuitenkin jatkoi samalla Kangasalan urkutehtaan suunnittelijana aina vuoteen 1951 saakka. (Pohjanmies, H. 2016, 27.) Vielä vuonna 1954 hän tarkasti Kangasniemen kirkon urut. Kaikkiaan Pohjanmiehen suunnittelema urkuja rakennettiin Suomeen 80 kappaletta. Vuonna 1948 Pohjanmies muutti Lahdesta Hollolaan puolisonsa Lii Hannukkalan (1913–2007) kotitalalle ja omistautui siellä kirjoittamiseen, teosofiaan sekä keksinnöilleen. Hänen kynästään syntyivät varhaiset suomalaiset tieteisseikkailukirjat *Helikopteri* (1946), *Laboratorio 13* (1948) ja *Avaruuslaiva* (1948). Pohjanmies tutki teosofiaa hartaasti; hänen suunnittelemansa hirrestä veistetty atel-

jee Pohjanpirtti valmistui 1950 ja vihittiin Ruusu-Ristin temppeliksi. (Pohjanmies, H. 2016, 35–37.)

Juhani Pohjanmies kirjoitti 1950-luvulla muistelmateoksen *Risto Kustaanpoika, lukkarikoululainen*. Siinä hän kertoo myrskyisästä lähdöstä kotoa Helsinkiin mukanaan matka-arkku. Pohjanmiehen Pohjanpirtin ullakolla Hollolassa on säilynyt pieni merimiesarkku. Siihen oli pakattu nuoren miehen koko omaisuus, kun hän lähti kotoa Helsinkiin ovet paukkuen etsimään uutta elämää. Rahaa ei ollut edes ruokaan, mutta mieli paloi taidemaalariksi tai sitten merille. (Pohjanmies, J. 2019, 132.) Suunnitelmat kuitenkin muuttuivat, kun nuori matkalainen näki lukkari-urkurikoulun ilmoituksen ja meni pääsykokeisiin. Muistelmassaan Pohjanmies kertoo, millainen oli muusikon uran alkutaival ja millaista oli opiskelu 1900-luvun alussa Helsingin lukkari-urkurikoulussa. Kuten edellä mainittiin, Pohjanmies jatkoi Merikannon oppilaana vielä Musiikkiopistossa. Side opettajan ja oppilaan välillä oli tiukka, ja siitä kertoo osaltaan Merikannolle 1917 omistettu fis-molli-urkusonaatti sekä hänen muistolleen 1924 sävelletty pianosonaatti. Pidän Pohjanmiehen muisteluita varsin todenmukaisina, sillä vertailu on osoittanut, että Pakarisella ja Maasalolla oli samankaltaisia muistikuvia Merikannosta opettajana.

Onni Pakarinen

Toinen tämän artikkelin muistelijana on Onni Pakarinen. Hän syntyi Sortavalassa vuonna 1887. Valmistuttuaan Viipurin lukkari-urkurikoulusta 1907 hän jatkoi opintojaan Helsingin Musiikkiopistossa seuraavana vuonna. Pakarisella oli pääaineessaan eli urkujensoitossa opettajanaan Merikanto, jonka johdolla opinnot huipentuivat valmistumiseen lokakuussa 1911. Kaksi vuotta myöhemmin 1913 hän lähti opiskelemaan Leipzigin konservatorioon Karl Strauben johdolla. Samaan aikaan siellä opiskeli Oskar Merikannon poika Aarre Merikanto (1893–1958), joka oli päässyt Max Regerin (1873–1916) sävellysluokalle. Kaverukset ystävystyivät, ja tuolta ajalta on myös peräisin Aarre Merikannon urkuteos preludi ja fuuga, e-molli, joka on omistettu Onni Pakariselle muistoksi Leipzigin ajoilta (Merikanto 1987).

Pakarinen työskenteli Viipurissa lukkari-urkurikoulun opettajana hetken, ja hänet valittiin Sortavalan kirkon urkuriksi vuonna 1915. Siellä hän myös teki merkittävimmän osan työstään. Pakarinen oli toimis- saan monipuolinen, sillä urkujensoiton lisäksi hän opetti laulua opet- tajaseminaarissa, lyseossa ja pappisseminaarissa, johti useita kuoroja, toimi *Laatokka*-lehden musiikkikriitikkona sekä monien taiteilijoiden säestäjänä. Sodat katkaisivat lupaavasti edenneen uran Karjalassa, ja evakkovuosien jälkeen Pakarinen päätyi Kuopioon, missä hän työsken- teli tuomiokirkon urkurina vuoteen 1957 saakka.

Onni Pakarinen kirjoitti käsin muistelmia opettajastaan Merikan- nosta (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 338). Sortavalasta kotoisin ollut ja Viipurin lukkari-urkurikoulussa alkuopetuksensa saanut Pakarinen oli Merikannon oppilaana Helsingin Musiikkiopistossa kolme vuotta, 1908–1911. Pakarisen tunteneet muistavat hänet edelleen kaskuja ker- tovana persoonana. Hänellä oli tapana istua pitkät tovit ystäviensä seu- rassa jutellen tauotta muistoistaan ja elämän menosta.

Armas Maasalo

Kolmas tutkimukseni primaarilähde on Armas Maasalon (1934) artik- keli Merikannosta opettajana. Maasalo (vuoteen 1905 saakka Masalin) syntyi Rautavaaralla 28.8.1885. Hän opiskeli Musiikkiopistossa Oskar Merikannon oppilaana ja Filharmonisen seuran orkesterikoulussa 1907–10. Lisäksi hän suoritti filosofian kandidaatin tutkinnon Helsingin yliopistossa 1911. Maasalo teki opintomatkoja Ranskaan 1919–20 ja Saksaan 1921. Hänen toimintansa oli laaja-alaista. Maasalo toimi Suomalaisen normaalilyseon musiikinopettajana 1916–52, Helsingin eteläisen suomalaisen seurakunnan urkurina 1926–58, Helsingin lukkari-urkurikoulun ja myöhemmin Helsingin kirkkomusiikkiopis- ton opettajana 1914–51 ja johtajana 1923–51 sekä Sibelius-Akatemian kirkkomusiikkiosaston johtajana 1951–55. Maasalo johti myös useita kuoroja sekä toimi konserttiurkurina, säestäjänä ja kapellimestarina. (Määttänen 1978, 145.) Maasaloa pidettiin yhtenä lahjakkaimmista nuorista säveltäjistä, ja hänellä oli sävellyskonsertti Helsingissä 1920 (Maasalo, K. 1998, 27, 33).

Maasalonsävellystuotanto sisältää enimmäkseen kirkkomusiikkia. Sen perusilme pohjautuu myöhäisromanttiselle harmonia- ja melodiarakennukselle välttäen ajan uusimpia ilmaisumuotoja. Urkuteoksissa on aistittavissa opiskelukauden perintönä ranskalaisia vaikutteita. Polyfoniolla oli merkittävä rooli hänen sävellystekniikassaan.

Maasalo oli myös aktiivinen järjestömiehenä. Hän toimi Suomen kirkkokuoroliiton puheenjohtajana 1931–59 ja Suomen kanttori-urkuriunionin puheenjohtajana 1945–60. Hän oli myös vuoden 1928 kirkolliskokouksen virsikirjakomitean jäsen sekä vuoden 1938 kirkolliskokouksen koraalikomitean jäsen. Koraalikirja, joka julkaistiin 1943, on toimitus- ja soinnutustyön osalta suurelta osin Maasalonsävellystä. Maasalo sai professorin arvonimen 1947. (Määttä 1978, 145.)

Armas Maasalo muisteli opettajaansa kymmenen vuotta tämän kuoltua *Musiikkitieto*-lehdessä. Maasalo oli ehkä lähempänä kuin yksikään toinen urkuri Merikannon perintöä hänen työnsä jatkajana lukkarinurkurikoulun ja Musiikkiopiston opettajana sekä Helsingin Johanneksenkirkon urkurina. Mittava panostus järjestötyöhön ja koraalikirjan toimitustyöhön jatkoi osaltaan Merikannon alulle panemia kirkkomusiikin kehittämishankkeita.

Merikanto oppilaittensa silmissä

Oskar Merikannon opettajapersoonallisuudesta on säilynyt tietoa hänen oppilaittensa Juhani Pohjanmiehen, Onni Pakarisen ja Armas Maasalonsävellyksissä. Juhani Pohjanmies oli Merikannon oppilas lukkarinurkurikoulussa ja Musiikkiopistossa sangen pitkän ajan, ehkä jopa pisimpään muihin verrattuna, vuosina 1911–18, Onni Pakarinen puolestaan vain Musiikkiopistossa 1908–11. Armas Maasalo oli hänkin Merikannon oppilaana ainoastaan Musiikkiopistossa vuodesta 1907 lähtien. Kolmikosta Maasalo lienee ollut vahvimmin Merikannon työn jatkaja urkurikoulutuksen ja kirkkomusiikkielämän kehittäjänä.

Maasalonsävellystä leimaa virallisuus. Se on kirjoitettu muistokirjoituksen tapaan kymmenen vuotta Merikannon kuolemasta. Siinä kirjoittaja tuo esiin sen, miten Merikannon arvostus johtui hänen selväpiirteisestä, valoisasta ja tasaisesta luonteestaan. Samalla Maasalo

alleviivaa Merikannon täsmällisyyttä ja taidokkuutta. (Maasalo, A. 1934, 21.) Merikannon maine urkurina epäilemättä edesauttoi hänen kohoamistaan merkittäväksi auktoriteetiksi opiskelijoiden silmissä. Merikanto oli ensimmäinen suomenkielinen urkuvirtuoosi, joka konsertoi myös ulkomailla. Arvi Karvonen¹ kirjoitti muistokirjoituksessaan Merikannosta 1924, että ”me tiesimme hänet suureksi taiteilijaksi ja sentähden me häntä kunnioitimme” (sitaatti Maasalo, A. 1932, 12 muukaan). Juhani Pohjanmies sanoi saman toteamalla, että

”Ukko” oli koulun varsinainen sielu, se napa, jonka ympärillä koko koneisto todellisuudessa rullasi. Hänen nimensä pojat tunsivat jo kauan ennen kuin tulivat kouluun. Ja hänet tunsi koko Suomen kansa. Kaikki rakastivat hänen sävellyksiään ja tiedettiin, että hän oli etevä urkuvirtuoosi ja etevä pianisti, joka säesti miltei kaikki pääkaupungissa esitetyt solistikonsertit. Hänen arvovaltainen persoonansa se antoi urkurikoulullekin sen maineen hohteen, minkä ansiosta laitosta vaatimattomuudestaan huolimatta kunnioitettiin alansa parhaana kouluna. (Pohjanmies, J. 2019, 53–54.)

Maasalo (1932, 11) kirjoitti Helsingin kirkkomusiikkiopiston historiikissa, että ”jokainen oppilas rakasti häntä ja kunnioitti ensimmäisestä kohtaamisesta asti”. Karvonen totesi vielä, että ”Merikannossa olivat yhtyneinä kaksi suurta harvinaisuutta: hyvä *taiteilija* ja hyvä *opettaja* kolmanteen vielä suurempaan harvinaisuuteen: hyvä *ihminen*” (ibid.).

Kun huomioidaan, ettei oppilailta ollut välttämättä varaa käydä konserteissa, he seurasivat Merikannon työskentelyä Johanneksenkirkossa ja oppivat siitä, kuten Pohjanmies todistaa:

1 Arvi Karvonen (1888–1969) valmistui Helsingin lukkari-urkurikoulusta 1908 ja opiskeli Maasalon tavoin myös Helsingin Filharmonisen seuran orkesterikoulussa 1909–10 ja Helsingin Musiikkiopistossa 1911–14. Karvonen työskenteli opettajana Helsingin kirkkomusiikkiopistossa ja Sibelius-Akatemiassa, viimeiset kuusi vuotta lehtorina. Hän oli myös Pasilan kirkon urkuri vuosina 1927–45. Karvosen urkuteoksista laajimmat ovat kaksi urkusonaattia.

Hänellä ei ollut aikaa eikä varaa käydä konserteissa kuin ani harvoin, mutta sen puutteen hän korvasi kuuntelemalla sunnuntaisin Merikannon kuuluja saarnavirren alkusoittoja. Niissä saarnasi viisas ja hyvä ihminen ikuisia totuuksia sydämellisin, sanattomin sanoin. Ne laskeutuivat hartaan kuulijan nälkäiseen sieluun kuin lämmin sade kylvettyyn maahan ja jäivät sinne ruokkimaan oraalle pyrkivää ikuisuuden viljaa. (Pohjanmies, J. 2019, 65.)

Tosin kirkossa käynti kuului myös opiskelijoiden velvollisuuksiin: ”Johanneksen kirkon kirkonmenoissa käynti kuului muuten lukkarikoululaisten velvollisuuksiin. Heille oli tärkeätä seurata tulevan virkansa esikuvallista suoritusta” (Pohjanmies, J. 2019, 65). Lukkari-urkurikoulun ja Johanneksenkirkon lisäksi opetusta järjestettiin Vanhassa kirkossa: ”Ja kun tenttien yli päästiin, ei ollut muuta jäljellä kuin koulun tutkinto ja julkiset näytteet Vanhassa kirkossa.” (Pohjanmies, J. 2019, 103.) Kiinnostavaa on kirjoittajan huomio Vanhasta kirkosta, sillä Merikanto itse aloitteli urkurintaivaltaan juuri samaisessa kirkossa opettajanaan lukkari-urkurikoulun opettajana toiminut Vanhan kirkon urkuri Lauri Hämäläinen (Lehtola 2009, 27).

Samalla, kun Merikannosta tuli opettaja sekä lukkari-urkurikouluun että Musiikkiopistoon, hänen opetustyönsä Maasalon (1934, 21) sanoin ”oli vaikutusvaltaista ja hedelmällistä”. Pohjanmiehen kuvaus vahvistaa tämän ja tuo esiin myös Merikannon huolitellun ulkonäön, joka varmasti oli osa autoritääristä olemusta: ”Pienenlääntä, vaaleaviiksinen ja hyvin totinen herra; herrasmies kiireestä kantapäähän puhtaan valkoisine kauluksineen ja kalvosimineen ja kultaisine kellonperineen, joista riippui pieni kultainen risti.” (Pohjanmies, J. 2019, 37.)

Maasalo toi esiin, miten oppilaat tunsivat hänen johdolla elävänsä kehitysikänsä nousuaikaa. Merikanto ei tuonut auktoriteettiaan esiin pahantuulisuutena vaan esiintyi sävyisänä ja ystävällisenä. Merikanto ei ollut hermostunut tai ärtyisä vaan luotettava ja isällinen. (Maasalo A. 1934, 21.) Karvonen sanoitti saman sanoen

– – hän oli aina rauhallinen ja iloinen – – hänellä riitti mielenkiintoa kaikkein mahdottominpiinkin oppilaisiin – – ei hän jättänyt ketään

oman onnensa nojaan, vaan ikään kuin talutti jällelle jääneet toisten joukkoon (sitaatti Maasalo A. 1932, 12 mukaan).

Pohjanmies totesi, että ”hänen astuessaan huoneeseen nousivat kaikki kunnioittavasti seisomaan. – Opettaja yksin pysyi totisena ja vain nyökkäsi hyväksyvästi”. (Pohjanmies, J. 2019, 37.) Olisiko piirteessä ollut hieman vakavuutta, vai meneekö tämä kuvaus kaunokirjallisen fiktion piikkiin?

Pakarinen muisteli, että opettajana Merikanto oli rauhallinen ja kehotti maltillisesti. Jos oppilas ei onnistunut kerrasta, Merikanto pyysi ottamaan saman uudestaan. (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 339.) Karvosen mukaan ”hän osasi tarvittaessa selittää saman asian niin monella eri tavalla, että sen kaikki oppilaat ehdottomasti ymmärsivät” (sitaatti Maasalo, A. 1932, 12 mukaan). Pohjanmies muisteli samaa piirrettä:

– tarkasti nuoteissa; eikä saa katsoa käsiin, sanoi opettaja. Ensi kerran koko tunnin aikana hän puhui näin paljon. Risto aloitti rivin alusta mutta väärinhän se meni, kun ei saanut katsoa käsiin eikä nuotteihin katsomisesta ollut vähintäkään apua. – Jatketaan tästä samasta sitten ensikerralla, sanoi opettaja rauhallisesti mutta tinkimättömästi. Nousi ja lähti. (Pohjanmies, J. 2019, 38.)

Pohjanmies toi muisteluissaan myös esiin ilmapiirin, jonka Merikanto olemuksellaan luokkatilaan loi. Hänen ollessa paikalla opiskelija tunsu olonsa turvalliseksi ja osaavaksi.

Oma lukunsa pitäisi kirjoittaa Ukon osuudesta oppilaansa innoittajana. Jos joku sattuisi kysymään, miten hän opetti, ei sitä osaisi selittää. Täytyisi sanoa: – Hän istui vieressä ja kuunteli. Ukon istuessa vieressä oppilas tiesi ilman muuta, miten piti soittaa. Hän tiesi myös, milloin opettaja oli tyytyväinen tai tyytymätön. Sellainen aivan kuin leijaili ilmassa. Eikä suurempaa iloa voinut olla kuin sisäinen tunne siitä, että Ukko oli tyytyväinen. (Pohjanmies, J. 2019, 92.)

Merikannon tapa käyttäytyä tunnin aikana on kiinnostava. Kuvaukset kertovat, että opettaja seurasi oppilaan vieressä soiton edistymistä. Tämä ehkä osaltaan vahvisti oppilaan ja opettajan yhteenkuuluvuuden tunnetta ja piirsi opettajasta työhönsä vakavasti suhtautuvan kuvan. Hän istui Pakarisen mukaan soittopöydän vasemmalla puolen tuolillaan, joka oli nostettu erikoiselle korokkeelle. Merikannon vasen käsi heilutti soiton aikana tahtia soittopöytään, kun oikea samanaikaisesti nojasi urkupunkeihin. (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 339.) Pohjanmies todisti, että Merikanto ”istui nyt Ristonkin opettajana urkupukin ja pianon vieressä. Se antoi vissii arvokkuutta jo sinänsä, mutta samalla lisäsi soittamisenhalua aivan vimmatusti.” (Pohjanmies, J. 2019, 64.)

Maasalonen (1934, 21) mielestä Merikanto oli luonnostaan ja vaiston-
sa avulla uudenaikainen ja kasvatusopillisesti koulutettu ihanneopettaja. Ei ole tiedossa, suorittiko Merikanto erityisiä kasvatusopillisia opintoja vai oliko tuo piirre sisäsyntyistä. Merikannosta tiedettiin, että hän loi pianistina säestettävään hyvän suhteen ja olemuksellaan rauhoitti esiintyjää. Merikannon kirjeistä vaimolleen Liisalle tulee esiin kaunosieluinen ja herkästi ympäristöään tarkkaileva persoonallisuus. Hänet tunnettiin oivana seuramiehenä, ja hänellä tuntui olevan tuttavilla kaikkialla, minne hän vain meni. Tähän pedagogiseen taipumukseen Maasalo viittaa kertomalla, että Merikanto ”tuli oppilastaan lähelle, oli tuttavallinen ja ymmärtävä, mutta samalla tarkka ja vaativa”. Merikanto tuntui olevan asiallinen opetuksessaan, sillä hän Maasalonen kertoman perusteella

– – sanoi sanottavansa suoraan ja selvästi, korjasi, antoi tehtävän usein uudestaan, harvoin kiitti, ei koskaan kehunut, sillä hän varoi nostattamasta nuoreen mieleen helposti syttyviä omahyväisyyden ja etevämmyyden itsetietoisia tunteita. (Maasalo, A. 1934, 21.)

Kuitenkin Maasalo (1934, 21) myös mainitsee, että ”Merikanto osasi ihmeellisesti rohkaista ja kannustaa”. Myös Pakarinen alleviivaa Merikannon kannustavaa suhtautumista oppilaisiinsa. Pakarisen mukaan ”Ukko hyrisi tapansa mukaan ja sanoi: ’Hyvin menee, väliin taas suurenmoista’”. (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 340.) Kannustavalla

ilmapiirillä oli positiiviset vaikutuksensa: ”Urkujensoitosta muodostui – – vähitellen intohimo. Siitä ei tuntunut milloinkaan saavan tarpeekseen. Kun fuuga alkoi luistaa, oli siinä vauhdin hurmaa kuin kiitäessä jäätyneessä kelkkamäessä. Eikä tiennyt sanoa kumpi viehätti enemmän, osaaminenko vai ko musiikin aarnioihin tunkeutumisen riemu.” (Pohjanmies, J. 2019, 91.)

Tasa-arvoisuus näkyi myös siinä, ettei Merikanto jakanut opiskelijoita taitojen mukaan eri kasteihin, vaan

– – hänen menettelynsä oli kaikkia kohtaan jakamattoman tasa-arvoinen. Ryhmä- ja luokkaopetuksessa hän ei jättänyt heikompaa ainesta jäljelle, vaan erikoisella huolella selitti ja valaisi asiaa eri puolilta tehdäkseen sen kaikille käsitettäväksi. (Maasalo, A. 1934, 21.)

Ehkä siksi opettajan ja oppilaiden välille syntyi vahva ystävyysyhteys. Maasalo (1934, 21) toikin esiin, että ”oppilaat kiintyivät häneen kuin jaloon vanhempaan ystävään kestävällä luottamuksen ja rakkauden siteillä”. Kun opintoaika oli kolme vuotta, syntyi siinä ajassa pakostakin luottamuksellinen suhde opettajan ja oppilaan välille. Parhaimmillaan oppilas ymmärsi oman kehityksensä ja motivoitui sekä oppimastaan että oppimiskokemuksestaan, kuten Pohjanmies tämän muotoilee:

Tänä kolmantena kouluvuotena Ristolle valkeni, että musiikinopiskelijan työ voi olla muutakin kuin musiikkivirkaan valmistumista, se voi olla kullankaivajan porautumista kultakaivokseen, ja vielä enemmän: henkisten siipien kasvattamista kohoutumaan ylimalle arvojen korkeuksiin. Bachit, Beethovenit sekä monet muut tähän asti tuntemattomat käsitteet tulivat päivä päivältä tutummiksi, jopa läheisemmiksi sitä mukaa kun alkoivat selvemmin hämöttää peloittavissa korkeuksissaan. Niiden saavuttaminen nopeasti tuntui vaativan miltei toivottomia ponnistuksia; vei oman aikansa ennen kuin aivot tottuivat selvittämään niiden mustia nuottirykelmiä ja kädet seuraamaan aivojen käsittämättömiä havaintoja. Vasta sitten, kun sormet ja jalat toistivat fuugat ja sonaatit puolittain konemaisesti, alkoi niiden sisäl-

lystä ymmärtää. Se oli uuden kielen opettelemista mutta se näytti kannattavan. (Pohjanmies, J. 2019, 65.)

Opintojen loppuvaiheessa kiire ja stressi lisääntyi. Pakarinen mainitsi, että

– – loppuaikoina sain uuden kappaleen valmiiksi parissa viikossa m.m. sellaisetkin kuin Bossin konsertti a-mollissa ja Fischerin Pääsiäiskonsertti d-mollissa, jotka ovat orkesterin kanssa soitettavia Bachista puhumattakaan (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 340).

Pohjanmies toi myös esiin, ettei Merikannon luokalla pelätty haasteita:

Oli jo saatu opettajalta tutkintokappaleetkin ja niiden kimpussa kamppailtiin kiukkuisesti. Eivätkä olleetkaan mitään lastenloruja vaan vaativia konserttinumeroita. Alussa ne näyttivät niin mahdottoman vaikeilta, että tuli vahvasti epäilyksi opettajan yliarvioineen oppilaansa mahdollisuudet. – Mutta mitä korkeammalla tavoite, sitä kunniaikkaampi voitto – –. (Pohjanmies, J. 2019, 92.)

Pohjanmies myös totesi, että ”hermostuneisuus lisääntyi päivä päivältä. Ukkokin asteli koulun mäkeä ylös tavallista totisempaan ja siikaari joka kerta lyhyemmäksi palaneena.” (Pohjanmies, J. 2019, 105.) Pakarinen muisteli valmistaneensa ”viimeisenä keväänä – – 9 suurta kappaletta” (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 340).

Tutkinnot pidettiin Johanneksenkirkossa, jonka urut rakensi saksalainen Walcker vuonna 1892. Niistä tuli 61-äänikertaiset ja kolmesormioiset. Koneistosta tehtiin pneumaattinen, ja urut olivatkin yhdet ensimmäisistä Walckerin rakentamista pneumaattisista uruista. Urkuja moitittiin kuitenkin erityisesti pneumaattisen koneiston myöhästelystä. Niihin haluttiin tehdä muutoksia ja parannuksia monien ongelmien vuoksi 25 vuotta myöhemmin. Putket ja palkeet vuotivat, esiintyi häiritseviä sivuääniä, ja urkujen toiminta oli käynyt epävarmaksi. Merikanto ehdotti, että urut pitäisi laajentaa nelisormioisiksi, mutta näin ei tehty.

Muuten moitittiin yleisesti soittimen tekniikkaa ja äänen myöhästelyä. Walcker teki parannustyön 1921. (Lehtola 2009, 38.)

Pakarinen muisteli Helsingin Johanneksenkirjon urkuja ja niiden myöhästelyä:

Johanneksen kirjon uruilla oli siihen aikaan varsin outoa soittaa. Ääni myöhästyi nopeissa kuluissa niin paljon, että ennätti lyödä toisen koskettimen, kun ensimmäinen vasta äänsi. Ei saanut kuunnella soittoaan, piti vain antaa mennä. (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 340.)

Myös Pohjanmies muisti, miten outoa oli asettua ison soittimen ääreen. Ilmeisesti urkutunteja ei säännöllisesti pidetty Johanneksenkirjossa.

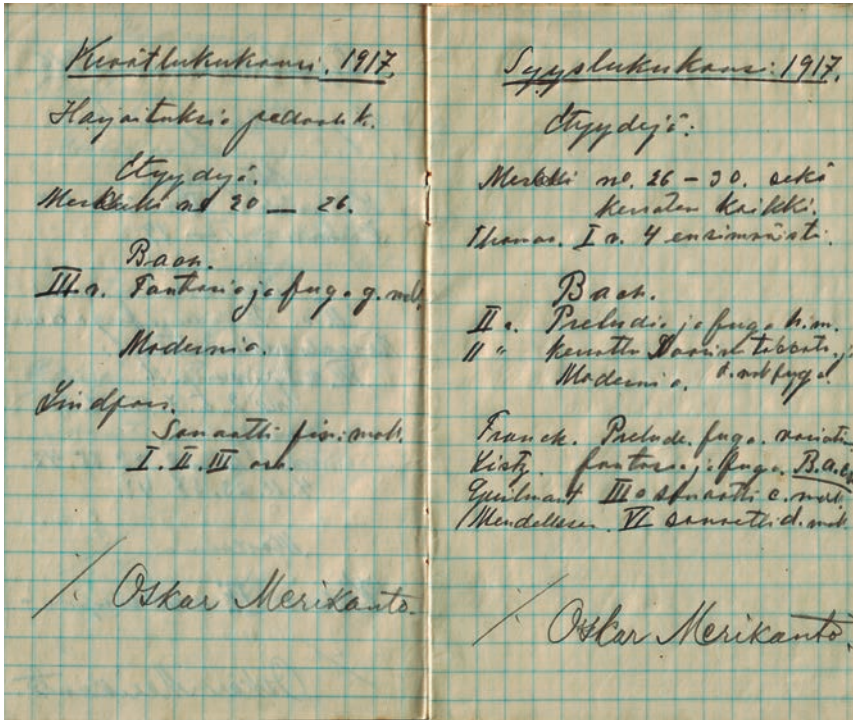
Niinpä koitti vihdoon se päivä, jona kirkkomuusikon viran kompetenssi lopullisesti sinetöitiin. Oltiin jo käyty parin päivän aikana harjoittelemassa kirjon mahtavilla uruilla. Ukko itse oli hoidellut ”rekistereitä”, merkinnyt nuotteihin äänivahvuudet ja antanut soittajille viimeiset ohjeet. Kyllä oli tuntunut juhlalliselle istua suuren urkujättiläisen soittopöydän ääreen mitättömien koulu-urkujen jälkeen, soittopöytäkin ihan pelotti kolmine kosketinriveineen ja lukemattomine nappuloineen ja polkimineen. Ja selän takana kohosi korkeuteen silmiä huikaiseva kullin ja hopean välke, josta fortet ja fortissimot karjahtelivat jotta kylmät värinät puistattivat selkäpiitä ja sielu oli lentää nahkan läpi. Pieneksi tunsii itsensä ihminen tuon valtavan laitoksen liepeillä – pieneksi senkin joskus eläneen urkujentekijän rinnalla, joka neronsa mahdollilla vangitsii luonnonvoimat ja kätkei ne tuohon välkkyvien torvien ja humisevien pilareiden aarnioon, mistä soittajan oli mahdollista vapauttaa ne tahtonsa mukaan ilmentämään niitä maailmoita, joissa sävelten meret tyyninä kimaltelevat tai myrskyävinä massoina vyöryilevät. Ei ollut aivan helppoa nuoren ja kokemattoman soittajakokelaan tottua suurta soittoonetta käsittelemään. Pahasti kompasteli yksi ja toinen – katkeilemaan pakkasi valmiskin työ. Tuiskahti siinä viimein aina rauhallinen Ukkokin: – Täytyy kirotta kun paha paikka tulee, mutta ei saa päästää poikki! (Pohjanmies, J. 2019, 113.)

Vaikka tutkintotilanne olikin paineinen, oli opettajan rohkaiseva läsnäolo monelle avuksi:

Urut parahtivat soimaan kuin ihmetellen, että mitähän tästä nyt tulee, kun on ”äänten käskijänä” kalpea mies vapisevin sormin. Vaan eipä hätää, olihan peräsिमessä Ukko itse, selvisihän siitä vuorollaan itse kukin, jotkut hyvinkin: olihan aivoissa tutkintokappaleen kohdalla tavallista syvempi ura, jotta sen kun vaan sitä pitkin lasketteli. (Pohjanmies, J. 2019, 114.)

Sekä Pohjanmiehen että Pakarisen muisteluissa tulee esiin esitetty ohjelmisto. Juhani Pohjanmiehen muistivihko *Soitettuja kurssikappaleita urkusoitossa* (HPA, Juhani Pohjanmiehen arkisto) kertoo piirteittä Merikannon oppilaiden ohjelmistosta (ks. kuva 1). Sen voi jakaa kolmeen ryhmään: etydit, Johann Sebastian Bachin teokset ja uusi musiikki. Jokaisena lukuvuonna opiskelija valmisti joukon urkuetydejä, joiden säveltäjäniminä esiintyvät Oskar Merikanto (*Pedaalikoulu*), Johann Schneider (1805–85) (*Pedalstudium für Orgel*, op. 67), Gustav Merkel (*Pedal-Etüden*, op. 182) ja Gustav Adolph Thomas (1842–70) (*Etüden für Orgel*, op. 2). Sibelius-Akatemian kirjaston arkistossa on useiden menneiden aikojen urkureiden nuotteja, ja niiden joukossa on myös edellä mainittuja etydikokoelmia. Niitä selailemalla voi merkinnöistä ja kuluneista lehdistä päätellen vakuuttua siitä, että etydejä on soitettu ahkerasti. Johann Sebastian Bachin teoksista Pohjanmies esitti luettelon perusteella preludin ja fuugan, g-molli, BWV 535 (?), toccatat ja fuugat, d-molli, BWV 538 ja BWV 565, fantasian ja fuugan, g-molli, BWV 542, preludin ja fuugan, c-molli, BWV 546 (?), preludin ja fuugan, h-molli, BWV 544, sekä laajan joukon urkukoraaleja. Dieterich Buxtehuden (1637–1707) *Ciacona* ja Bossin sovitus Baldassare Galuppin (1706–85) cembalosonaatista olivat ainoat vanhempaa tyyliä edustavat teokset. Sen sijaan uutta musiikkia edustivat Charles-Marie Widorin neljäs urkusinfonia, Hjalmar Lindforsin eli Juhani Pohjanmiehen sonaatti, osia Josef Rheinbergerin (1839–1901) kokoelmasta *Miscellaneen*, César Franckin (1822–90) preludi, fuuga ja muunnelma, op. 18, Franz

Lisztin preludi ja fuuga nimestä B-A-C-H, Alexandre Guilmantin kolmas ja Felix Mendelssohnin kuudes sonaatti.²



Kuva 1. Juhani Pohjanmiehen ohjelmistovihko, kevät- ja syyslukukausi 1917. HPA, Juhani Pohjanmiehen arkisto.

Tutkinnoissa esitettiin kaksi teosta, joista toinen edusti Johann Sebastian Bachin musiikkia ja toinen uudempaa tyyliä, mikä on to-

² Pohjanmiehen arkistossa on hänen käyttämiään nuottilaitoksia, ja todennäköisesti Pohjanmiehen itse sidottamissa kirjoissa on eri säveltäjien teoksia yksissä kansissa seuraavasti: kirja 1: Widorin sinfoniat, op. 13 ja 42; kirja 2: Merkelin, Schneiderin ja Thomasin etydit; kirja 3: Franckin, Händelin, Rheinbergerin, Martinin ja Regerin teoksia; kirja 4: Ritterin, Gaden, Lisztin, Bachin ja Regerin sovituksia ja sävellyksiä; kirja 5: Mendelssohnin urkuteokset, Bossin sävellyksiä ja Merikannon sovitus Bachin teoksesta; kirja 6: Franckin kolme koraalia; kirja 7: Bossin, Melartinin, Guilmantin ja Thomasin sovituksia ja sävellyksiä. Lisäksi jäämistössä on yksittäisiä sävellyksiä Bachilta, Merikannolta, Wolframilta, Herzogilta, Backmanilta, Lullylta, Klemetiltä, Händeliltä ja Sibeliukselta. (HPA, Juhani Pohjanmiehen arkisto.)

dennettävissä Pohjanmiehen muistivihkon luettelonkin perusteella. Onni Pakarisella oli teoksinaan ”Bachin Passacaglia ja fuuga c-mollissa ja [Franz] Lisztin Profeetta-fantasia³. Jälkimmäinen kestää noin puoli tuntia. Edellinen 12 min.” (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 340.) Myös Pohjanmies muisteli soittaneensa kaksi teosta, joista ensimmäinen oli sanomalehtiarvostelun mukaan Bachin preludi ja fuuga, c-molli⁴:

Ristolla oli ohjelmassa kaksi numeroa. Ensimmäistä alkaessaan hän ihmetteli, ettei pahemmin pelännyt. – No niin, rauhallisesti vaan, saneli Ukko vierellä järjesteltyään rekisterit. Risto lähti taipaleelle – ei tosin rauhallisesti vaan niin kuin kilpajuoksija joka ei muuta näe kuin etäällä häämöttävän maalinauhan ja sivullaan pinkovat kilpaveikot. Hän ajatteli soittaessaan, että koko kouluaika oli ollut yhtä ainoata kilpajuoksua ja tämä oli nyt sitä loppukiriä. Niinpä Bachin kauniista fuugasta ei syntynytkään musiikkia vaan eräänlainen osaamista osoitava etyydi. (Pohjanmies, J. 2019, 115.)

Toisesta numerosta, joka sanomalehtiarvostelun mukaan oli ollut Josef Rheinbergerin passacaglia (*Uusi Suometar* 28.5.1914), Pohjanmies kirjoitti:

Toinen numero edusti nykyaikaista musiikkia. Se oli sijoitettu ohjelmassa viimeistä edelliseksi, mikä merkitsi sitä, että Ylioppilas⁵ oli säilyttänyt etumatkansa loppuun asti. Tosin Risto tiesi kappaleensa vaativammaksi kuin mitä ylioppilaan loppunumero oli – Riston kappaleen oli Ukko itse esittänyt vaalinäytteenään, mutta Ylioppilaan numero vaikutti juhlavammalta ja kenties siksi sai loppunumerolle kuuluvan kunniapaikan. (Pohjanmies, J. 2019, 115.)

3 Fantasia ja fuuga ”Ad nos, ad salutarem undam” (1850).

4 ”Lindfors [Pohjanmies] esitti Bachin c-molli-Preludin ja Fuugan sekä Rheinbergerin Passacaglian varmasti ja selväpiirteisesti.” Nimimerkki Y. (*Uusi Suometar* 28.5.1914.)

5 Erkki Tuppurainen on arvellut lehtiarvostelujen perusteella, että Pohjanmiehen mainitsema ylioppilas on paremmin laulajana tunnettu Oiva Soini (1893–1971). (Erkki Tuppurainen tekijälle 8.4.2025.)

Lopuksi

Olen tutkinut tässä artikkelissa suomalaisen urkutaiteen ensimmäisen suuren mestarin Oskar Merikannon persoonaa pedagogisesta näkökulmasta. Tutkimuskysymyksessäni otin esiin, millainen opettaja Merikanto oli. Tämä on kiinnostava kysymys pohdittavaksi, sillä Oskar Merikanto loi suomalaiselle urkukulttuurille perustan tinkimättömällä ja ammattitaitoisella työllään.

Esitin artikkelissani kolmen Merikannon oppilaan kokemuksia opettajastaan. Juhani Pohjanmies, Onni Pakarinen ja Armas Maasalo tekivät kukin toisistaan poikkeavan uran urkureina. He kuitenkin opiskelivat samoihin aikoihin 1910-luvun molemmin puolin joko Helsingin lukkari-urkurikoulussa tai Musiikkiopistossa Merikannon johdolla. Pohjanmies oli Merikannon oppilaana pisimpään kummankin oppilaitoksen oppilaana. Muisteluista tuli hyvin esiin kolme selvää piirrettä: Merikantoa pidettiin taitavana ja arvossa. Merikanto jaksoi tukea ja kannustaa myös heikompia opiskelijoita. Merikanto oli luonteeltaan helposti lähestyttävä ja valoisa.

Merikannon vaikutus suomalaiseen urkukulttuuriin oli voimakas ja uutta synnyttävä. Hän nousi merkittäväksi auktoriteetiksi, jonka oppilaat valtasivat maamme merkittävät urkurinvirat kirkoissa ja urkujensoitonopettajan toimet musiikkioppilaitoksissa. Merikanto toimi esimerkkinä nuorille urkureille. Moni heistä lähti ulkomaille hakemaan uusia vaikutteita, usein Saksaan Merikannon jalanjäljissä, he alkoivat järjestää konsertteja omissa virkapaikoissaan, moni piti yksityisoppilaita ja useat heistä myös sävelsivät. Esimerkiksi urkusonaatti sävellystyypinä oli 1900-luvun alussa Suomessa vielä harvinainen. Merikannon tiedetään säveltäneen ensimmäisenä urkuteoksenaan sonaatin, jonka hän esitti urkuensikonsertissaan vuonna 1887 Helsingin Nikolainkirkossa. Teoksessa oli kolme osaa: Koraali variationeilla, Moderato ja Finale (Poroila 1994, 25). Teos on myöhemmin kadonnut, eikä siitä ole säilynyt kopioita (Lehtola 2009, 55). Vähitellen Merikannon oppilaskunnasta nousi uusia sonaattisäveltäjiä, kuten Fredrik Isacsson (1883–1962) Turun ruotsalaisessa seurakunnassa, Arvi Karvonen Pasilan kirkossa, Armas Maasalo Helsingin Johanneksenkirkossa,

Viljo Mikkola (1871–1960) Turun Mikaelinkirkossa, Juhani Pohjanmies Jyväskylän kaupunginkirkossa ja Rikhard Mäkinen (1875–1944) Uskelan kirkossa.

Merikannon oppilas Elis Mårtenson jatkoi työtä Musiikkiopistossa ja myöhemmin Sibelius-Akatemiassa, jonka ensimmäinen urkujensoiton professori hän oli. Huolimatta urkujenuudistusliikkeen tuhoavasta vaikutuksesta 1900-luvun puolivälin Suomessa Merikannon perintö eli taustalla, eikä sitä milloinkaan unohdettu täysin. Merikanto loi Suomessa pohjan ajanmukaiselle urkujen käsittelylle ja ohjelmistolle. Itse perusasia, soittaminen, ei muutu, vaikka soittamisen estetiikka on alituisessa muutostilassa. Samalla kiinnostus vieraita urkukulttuureja kohtaan, modernin musiikin merkitys ohjelmistoissa, halu kehittää urkujen rakennusta yhteistyössä rakentajien kanssa ja oppimateriaalin tuottaminen ovat säilyneet Merikannon ajoista meidän päiviimme aktiivisena ja rikkaana. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia toimii tänä päivänä merkittävimpänä kirkkomuusikkojen ja urkureiden kouluttajana maassamme, ja sillä on suora yhteys Merikannon kehittämään malliin yli sadan vuoden taakse. Merikanto kirjoitti opetuksen sijoittamisesta artikkelissaan *Sävelettäressä* 1907. Siinä hän puhui painokkaasti siitä, että koulutuksen pitäisi olla pääkaupungissa, kuten se on monissa muissakin maissa.⁶

Merikannon menestys opettajana perustui kolmeen seikkaan: luonteeseen, ammattitaitoon ja maineeseen. Merikanto oli luonut kansainvälisesti ja Suomen oloissa merkittävän urkurin maineen. Hän verkos-

6 ”Minusta ei lainkaan tunnu välttämättömältä, että meillä lukkari- ja urkurikouluja on monta – meillä on jo enemmän kuin tarpeeksi virkoja odottavia lukkari- ja urkurikokelaita –, mutta minä en käsitä, että lukkari- ja urkurikoululle voitaisiin muuta paikkaa ehdoittaa kuin Helsinki. Katsokaamme ulkomaille: musiikin suurimmissa pesäpaikoissa siellä urkurit opiskelevat; sillä ei ainoastaan se, mitä he koulussa oppivat, vaan se mitä he saavat musiikin alalla kuulla, vie heidän musikaalista kehitystään eteenpäin. Ja jokainen myöntänee, että Helsingissä musiikkioppilas on tilaisuudessa arvokasta musiikkia kuulemaan enemmän kuin jossain maaseutukaupungissa. Mutta jos välttämättömästi tahdotaisiin maaseudulla lukkarikouluja pitää, tulisi Helsingissä kuitenkin olla ylempi jatkokurssi, jossa lopullisesti valmistuttaisiin ja päästötodistus saataisiin. Omasta puolestani olen täydellisesti yhden koulun kannalla. Se olisi pääkaupungissa. Se olisi joka suhteessa laajennettu, eri luokkiin tai kursseihin järjestetty oppilaitos, jossa kullakin oppiaineella olisi tunnettu ammattimies opettajana.” (Merikanto 1907, 186–190; ks. myös Lehtola 2015, 202–208.)

toitui helposti ja solmi tuttavuussuhteita vaivattomasti. Hän oli kuin kotonaan missä päin vain matkustikin. Hän loi merkittävän määrän pedagogista materiaalia suomen kielellä ja lavensi oppilaiden mahdollisuuksia oppia heidän kulttuurillisista taustoistaan tai varallisuudesta riippumatta. Pohjanmies oli kotoisin Jyväskylästä, Pakarinen Sortavalasta ja Maasalo Rautavaaralta, kukin taloudellisesti, jos ei heikoista niin ei varmastikaan rikkaista oloista. Kaikki ammatilliset seikat yhdistyivät Merikannon avoimessa ja helposti lähestyttävässä persoonassa kokonaisuudeksi, joka loi pohjan oppimiselle. Kuten Pohjanmiehen muistelmista ilmenee, oppimisympäristö oli turvallinen ja tuttu opiskella. Merikannon ansiosta suomalainen urkujensoiton koulutus on tänä päivänä maailmanluokkaa ja on yhä kykenevä kehittymään.

Lähteet ja kirjallisuus

Arkistolähteet

Hannele Pohjanmiehen arkisto, Kärkölä (HPA).

Juhani Pohjanmiehen arkisto.

Painetut lähteet

Maasalo, Armas 1932. *Helsingin Kirkkomusiikkiopisto 1882–1932*. Helsinki.

Maasalo, Armas 1934. Oskar Merikanto opettajana. *Musiikkitieto* 2/1934, 21.

Merikanto, Oskar 1901. *25 jokapäiväistä harjoitusta pianon ääressä*. Helsinki: Axel E. Lindgren.

Merikanto, Oskar 1907. Ulkomaanmatkalta I: Urkurikoulut ja urkurien opetus. *Säveletär* (13–14), 186–190.

Merikanto, Oskar 1923. *Musiikkiopin alkeitten katkismus*. Helsinki: R. E. Westerlund.

Pohjanmies, Juhani 1945. Juhani Pohjanmies. Teoksessa Sulho Ranta (toim.) *Suomen säveltäjiä puoleentoista vuosisadan ajalta*. Porvoo: WSOY, 584–587.

Pohjanmies, Juhani 2019. *Risto Kustaanpoika lukkarikoululainen*. Muistelmateos. Toim. Hannele Pohjanmies. Helsinki: Organum-seura ry.

Sanomalehdet

Suur-Jyväskylän lehti 2008

Uusi Suometar 1914

Nuottijulkaisut

Merikanto, Aarre 1987. *Prehudi ja fuuga e-molli*. Helsinki: Fazer.

Tutkimuskirjallisuus

Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882-1982*. Suomentanut Rauno Ekholm. Sibelius-Akatemian julkaisuja 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Jalkanen, Kaarlo 1978. *Lukkarin- ja urkurinvirka Suomessa 1870-1918*. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 108. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura.

Karvonen, Arvi 1957. *Sibelius-Akatemia 75 vuotta: Helsingin musiikkiopisto 1882-1924, Helsingin konservatorio 1924-1939, Sibelius-Akatemia 1939-*. Helsinki: Otava.

Kuha, Jukka 2017. *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa - toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969*. Väitöskirja. Studia musicologica Universitatis Helsingiensis 27. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Lehtola, Jan 2009. *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 31. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Lehtola, Jan 2015. *Rakas, kaivattu muoriseni! Oskar Merikannon kirjeitä Liisa-vaimolle vuosilta 1889-1922*. Helsinki: Kulttuuriosuuskunta Partuuna.

Maasalo, Kai 1998. *Armas Maasalo (1885-1960): Johdatus hänen elämäänsä ja musiikkiuraansa*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 15. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Määttänen, Jukka 1978. Hakusana Maasalo, Armas. Teoksessa *Otavan iso musiikkitietosanakirja* 4. Helsinki: Otava.

Pajamo, Reijo ja Erkki Tuppurainen 2004. *Suomen musiikin historia: Kirkkomusiikki*. Porvoo: WSOY.

Pohjanmies, Hannele 2016. Säveltäjä Juhani Pohjanmies, Pohjanpirtin erikoinen isäntä. Teoksessa Heikki Mantere (toim.) *Hollolan kotiseutukirja XXX: Kolmaskymmenes tolen tekie*. Hollola: Hollolan kotiseutuyhdistys, 20-39.

Poroila, Heikki 1994. *Oskar Merikannon sävellykset*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.

Taideyliopisto 2025. *Historiamme*. <https://www.uniarts.fi> -> yleistieto -> historiamme (luettu 5.10.2025).

Tuppurainen, Erkki 1980. Suomen urkutaiteen kehitysvaiheita. Teoksessa Seppo Murto ja Markku Heikinheimo (toim.) *Pro organo pleno: Juhlakirja Enzo Forsblomille 14.3.1980*. Sibelius-Akatemian julkaisusarja A n:o 2. Helsinki: Sibelius-Akatemia ja Organum-seura ry, 10-42.

Eräs häämatka: Marcel Duprén vaikutus suomalaiseen urkuriin Yrjö Marjokorpeen

JAN LEHTOLA

Tämän artikkelin ydin ja merkittävin lähde on tamperelaisen urkurin Yrjö Marjokorven (1903–74) vuonna 1962 pitämä esitelmä opettajastaan Marcel Dupréstä (1886–1971). Esitelmä sisältää kuvauksen Duprén elämänvaiheista, toiminnasta taiteilijana, opettajana ja improvisoijana sekä tietoa Pariisiin Saint-Sulpicien kirkon Cavaillé-Coll-uruista. Dupré oli noussut tuohon aikaan sangen huomattavaan asemaan maailman valiourkureiden joukossa. Marjokorven esitelmästä voi aistia ihailun ja kiinnostuksen soittamisen eri teknisiä näkökulmia kohtaan. Vierailusta Duprén luona oli vierähtänyt jo yli 30 vuotta, mutta maestro oli ilmi-selvästi säilyttänyt asemansa oppilaan mielessä kaikki nämä vuodet.

Marjokorpi ei ollut ensimmäinen, joka vieraili Suomesta Duprén luona, vaan ennen häntä matkan tekivät Armas Maasalo (1885–1960), Mauno Suomi (1894–1955), Venni Kuosma (1895–1953) ja Jouko Kunnas (1907–70). Maasalo kirjoitti suomalaisiin lehtiin Dupréstä kaksi artikkelia, joista ensimmäinen ilmestyi *Suomen musiikkilehdessä* vuonna 1925, reilu kuusi vuotta ennen Marjokorven opintomatkaa. Toinen, tuorempi teksti oli sekä varttuneen että vaikutusvaltaisen urkapedagogi Maasalon käsialaa *Uusi Suomi* -lehdessä vuodelta 1952. Mauno Suomi opiskeli Marcel Duprén johdolla 1926 (Tuppurainen 1980, 35–36). Samana vuonna hänet valittiin Tampereen tuomiokirkon urkuriksi, ja hän osallistui Aarne Wegeliuksen kanssa tuomiokirkon urkujen (1929) suunnitteluun (Tuppurainen 2023, 219). Olisiko Mauno Suomi ollut myös yksi Marjokorven opintomatkan innoittajista? Venni Kuosma suunta-

si opintomatkinsa Pariisiin Duprén luo 1927 (Tuppurainen 1980, 36). Duprén Meudonissa järjestämille kesäkursseille osallistui myös Jouko Kunnas arviolta samoihin aikoihin kuin Marjokorpi (Tuppurainen 1980, 37; Pajamo ja Tuppurainen 2004, 397). Kunnas toimi urkurina Helsingissä, viimeksi 1946–70 Kallion kirkossa (Tuppurainen 2023, 219).

Koska ranskalaisella urkukulttuurilla ja soittoestetiikalla näytti olevan merkittävä rooli nuorten urkureiden tiedonjonon sammuttamisessa, on kiinnostavaa pysähtyä tarkastelemaan lähemmin niitä seikkoja, joista urkurit olivat Duprässä kiinnostuneita. Ranskalaisen tyylin viehätys on noista päivistä edelleen vain kasvanut, ja moni suomalainen urkuri on viettänyt urkuopintojen parissa aikaa Ranskassa. Heistä mainittakoon Sibelius-Akatemian pitkäaikainen professori Enzio Forsblom (1920–96) ja urkumusiikin lehtori Kaj-Erik Gustafsson (s. 1942), joka opiskeli Gaston Litaizen (1909–91) johdolla improvisointia. Pian myös Duprén oppilaan Marie-Claire Alainin (1926–2013) maine kasvoi, ja hänen oppilaanaan kävi moni suomalaisurkuri lyhyemmän tai pidemmän ajan. Heitä olivat muassa Markku Heikinheimo (s. 1948), Kari Jussila (s. 1943), Anne Nietosvaara ja Maija Lehtonen (s. 1962). Nuorempi polvi on löytänyt uudet mestarinsa, ja itse opiskelin Pariisissa säveltäjä-urkuri Naji Hakimin (s. 1955) ja Lyonissa urkuri Louis Robilliardin (s. 1939) johdolla. Ranska on siis ollut ja pysyy edelleen merkittävänä urkumetropolina ja pyhiinvaelluskohteena urkureille, eivätkä kaikki mene enää automaattisesti Pariisiin, vaan myös muissa Ranskan kaupungeissa on puoleensa vetäviä konservatorioita opettajineen, kuten Strasbourg ja Toulouse.

Artikkelin tehtävänä on pohtia, miten Marcel Dupré vaikutti Yrjö Marjokorpeen. En tee kattavaa analyysiä Marcel Dupréstä soittajana tai opettajana, vaan keskityn piirteisiin, jotka nousevat esiin Marjokorven esitelmästä. Muita artikkelin lähteitä ovat jo mainitut Armas Maasalon kirjoitukset Dupréstä *Suomen Musiikkilehdessä* ja *Uudessa Suomessa* sekä Maasalon pojan Kai Maasalon kirjoittama kirja isästään (1998). Armas Maasalo kävi Duprén oppilaana Meudonissa, ja Kai Maasalo on kuvaillut tätä kirjassaan. Duprén opetusta ja Meudonin urkuja kuvatessani olen käyttänyt lähteinäni Duprén amerikkalaisen oppilaan Michael Murrayn (s. 1943) kirjaa Dupréstä (1998) ja Duprén

omia muistelmia (1981). Michael Murray opiskeli Duprén johdolla yksityisesti ja oli tämän viimeinen merkittävä urkujensoiton opiskelija. Duprén opetusmetodista kertoo brasilialaisen urkurin Domitila Ballesterosin Duprén oppilaan Jeanne Demessieux'n (1921–68) urkueytydejä käsittelevä tutkimus (2004). Graham Steed (1913–99) oli amerikkalainen urkuri, joka oli kiinnostunut Dupréstä säveltäjänä, esittäjänä ja persoonana. Hän on kirjoittanut tämän sävellyksiä käsittelevän kirjan, joka pohjautuu keskusteluihin Duprén kanssa (1999).

Aikaisemmin suomalaisurkureiden opinnoista on kirjoittanut Erkki Tuppurainen artikkeleissaan ”Suomen urkutaiteen kehitysvaiheita” (1980), ”Oskar Merikanto als Bahnbrecher des konzertanten Orgelspiels in Finnland” (1993), ”Oskar Merikanto Suomen esittävän urkutaiteen tienraivaajana” (1994a) ja ”Urut Suomen vanhan musiikin kentällä” (2023). Olen halunnut artikkelissani viedä aiheen käsittelyn Tuppuraista pidemmälle. Katson Marcel Duprétä yksilön eli opintomatkan tehneen Yrjö Marjokorven näkökulmasta. Tutkimus nojaa biografiseen lähestymistapaan, jossa keskiössä on, miten yksilön kokemukset ja kertomukset valaisevat toista henkilöä tai ilmiötä. Keskeinen lähde on paljon myöhemmin kirjoitettu esitelmä eli kertomus, joka sisältää henkilökohtaisia muistoja, tulkintoja ja arvioita. Täydennän Marjokorven kertomuksen tietoja muilla lähteillä, kuten Maasalon artikkeleilla, valokuvalla ja passileimalla. Pyrin luomaan kokonaiskuvan henkilöstä puutteellisen ja hajanaisen aineiston perusteella käyttäen rekonstruktivistista tutkimusotetta, toisin sanoen luon menneisyydestä mahdollisimman eheän tulkinnan olemassa olevan aineiston avulla. Koska Marjokorven esitelmän teksti on kirjoitettu paljon matkan jälkeen, siihen liittyy väistämättä tulkintaa, muistojen muokkauksia ja ajan vaikutusta. Tällaisen aineiston analyysissä hermeneuttinen lähestymistapa on tärkeä: pyrin ymmärtämään tekstiä suhteessa sen syntykontekstiin ja kirjoittajan elämäntilanteeseen. Myös aineiston lähdekriittinen tarkastelu on keskeistä, kun pääasiallinen lähde on myöhäinen ja subjektiivinen.

Suomesta maailmalle kohti Ranskaa

Ulkomaisilla opinnoilla on aina ollut suuri merkitys suomalaiselle urkutaiteelle ja sen toimijoille, sillä Suomen urkuhistoria on kapea ja lyhyt, eikä vanhoja, alkuperäisiä historiallisia instrumentteja ole meillä juurikaan säilynyt. Ennen Oskar Merikantoa (1868–1924) vain harva suomalainen kävi opintiellä maan rajojen ulkopuolella. Merikannon oma opettaja, Helsingin Vanhan kirkon urkuri Lauri Hämäläinen (1832–88) oli opiskellut Tukholmassa Gustaf Mankellin (1812–80) johdolla (Tuppurainen 1994b, 106; ks. myös Ville Urponen artikkeli tässä kirjassa). Häntä ennen ainakin Turun lukkari-urkurikoulun perustaja Oscar Pahlman (1839–1935) oli opiskellut Dresdenissä Gustav Merkelin (1827–85) johdolla 1862–64 (Urponen 2010, 43–47). Sen sijaan Merikanto itse suuntasi kulttuurin keskuksen Leipzigiin vuosiksi 1887–89 ja tämän jälkeen vielä heti perään vuodeksi Berliiniin. Leipzigin merkitys suomalaisten muusikoiden opiskelupaikkakuntana säilyi vielä Merikannon jälkeen pitkään, aina toiseen maailmansotaan saakka. Merikannon opettajan Robert Papperitzin (1826–1903) oppilaina kävivät ainakin Ilmari Krohn 1886–90 (Laitinen 2020, 139), Emil Sivori 1890–93 (Tuppurainen 1994b, 207) ja Elis Jurwa 1896–98, Karl Homeyerilla Heinrich Järviö 1905–06, Karl Sjöblom 1906–07, Kyösti Alho 1907–09 ja Gerda Schybergson 1907–08, Karl Straubella Elis Mårtenson 1919–20, John Granlund 1919–20, Venni Kuosma 1920–22, 1929 ja Paavo Raussi 1925–26 ja Günther Raminilla Arvo Kaarne 1923–24, Henrik Miettinen 1925–27 ja Oiva Saukkonen 1935–36, 1939 (Lehtola 2009, 29).

Vaikka Saksan ylivalta urkujenrakennuksessa säilyi vielä muihin maihin verrattuna tämän jälkeenkin, se ei estänyt hakemasta sävellys- ja soittoteknisiä vaikutteita ranskalaisesta tai italialaisesta urkumusiikista. Merikanto itse oli muiden etunenässä valveutunut ja myös kiinnostunut erilaisista vaikutteista. Senpä takia hän saatuaan opettajan paikan Musiikkiopistosta teki laajan, usean kuukauden mittaisen opintomatkan Keski-Eurooppaan vuonna 1907. Tällä matkalla hän tapasi saksalaisten kollegoiden lisäksi merkittäviä urkureita Ruotsissa, Tanskassa, Italiassa, Ranskassa, Sveitsissä ja Englannissa. Ranska tuntui olevan Merikannolle uusi Leipzig. Palattuaan Suomeen hän kir-

joitti laajan reportaasin matkan annista *Säveletär*-lehdessä ja ylisti siinä ranskalaisen kirkko- ja urkumusiikin loistokkuutta:

R a n s k a s s a on kööri ja urut yhtyneet mitä kauniimpaan yhteistyöhön ja siellä on uruilla hyvin tärkeä osansa jumalanpalveluksen suorittamisessa. Siellä asetetaan myöskin urkurille (ainakin Parisissa) suuremmat vaatimukset kuin missään muualla. Palkinnon saamista varten Parisin konservatorion urkuluokalla vaaditaan teknillisen soiton alalla suurimmat Bachin teokset, Mendelssohnin y. m. sonaatteja sekä ranskalaisten César Franckin, Guilmantin ja Widorin teoksia, sitä paitsi taito vapaasti liikkua kirkko-äänilajeissa, vapaasti suorittaa alkusoittoja, harmoniseraata suorastaan uruilla annettu melodia, fantiseeraata annetusta tai omasta temasta. – Ranskalaisten hieno aisti tulee selvästi esille myös heidän urkusoitossaan. Kun Saksassa urkusoitto jumalanpalveluksissa useinkin on kuivaa ja väritöntä, on se Ranskassa erittäin värikästä ja sydämellistä. Ranskalaiset urkurit ovat mestareita registrationissa ja moduleerauksessa. On nautinto kuunnella sellaisia vapaita alku- ja välisoittoja ja vaihtelevia rikassäältäisiä improvisatsioneja, joita Widor (Pariisin St-Sulpice-kirkossa), Dubois (Madeleine-kirkossa), Vierne (Notre-Dame-kirkossa) ja Gigout (St-Augustin-kirkossa) esittävät. (Merikanto 1907, 186–190; ks. myös Lehtola 2015, 202–208.)

Merikanto ei toki ollut ensimmäinen, joka pyrki laajentamaan kotimaisen urkutaiteen saksalaista vaikutusta muiden maiden suuntaan. Ennen Merikantoa Ranskassa oli käynyt jo suomalaisista ensimmäisenä oppia hakemassa Richard Faltinin (1835–1918) oppilas Vilho Mikkola (1871–1960), joka opiskeli Alexandre Guilmantin johdolla 1900–01 (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 334). Myöhemmin ilmeisesti Merikannon vaikutuksesta Ranskaan hakeutui myös Armas Maasalo, joka pääsi Eugène Gigout'n (1844–1925) oppilaaksi 1919 (Maasalo 1998, 28). Mikkolasta ja Maasalosta Pariisissa mainitsee myös Tuppurainen (1994b, 207).

Merikanto oli tutustunut Eugène Gigout'n työhön vuonna 1907 vieraillessaan Pariisissa.¹ Merikanto oli yrittänyt sveitsiläisen Carl Locherin² kehotuksesta tavata Gigout'n Pariisissa, mutta ei ollut tavoittanut häntä edes tämän kotoa. Gigout oli tuolloin vielä perustamansa urkurikoulun palveluksessa, mutta hänestä tuli Pariisin konservatorion urkujensoiton professori Alexandre Guilmantin kuoltua 1911, ja hän oli tehtävässä kuolemaansa saakka eli vuoteen 1925.³ Maasalo opiskeli Gigout'n johdolla 1919–20 ja oli haltioissaan ranskalaisesta koulutuksesta ja elämänmenosta. Hän kirjoitti, että

– – on aivan varmaa, etten enää koskaan halua valita opiskelupaikaksi mitään muuta kuin Pariisin – – Olen aivan ihastunut moderniin ranskalaiseen kouluun, varsinkin orkesterimusiikkiin, sen raikkaaseen, valoisaan luonteeseen ja väriytykseen. – – Myös olen ollut ahkera urku-luokalla, jossa olen voinut ihailla rakkautta ja taitoa, jolla prof. Gigout opettaa oppilaitaan. (Maasalo, K. 1998, 29.)

Maasalo pääsi opiskelukevänsä huipennukseksi 1920 seuraamaan Marcel Duprén konserttisarjaa, jossa hän esitti kymmenessä konsertissa koko Johann Sebastian Bachin urkutuotannon ulkoa (Maasalo, K. 1998, 29). Maasalo kuuli sarjan konserteista viimeisen (*Uusi Suomi* 3.9.1952). Koska ranskalaisella musiikkikulttuurilla oli suuri merkitys Maasalolle, hän vieraili Pariisissa vielä uudelleen moneen otteeseen. Seuraavan kerran hän meni sinne vuosina 1922 ja 1925 sekä vielä pidem-

-
- 1 "Ukko Locherilta olin kuullut, että Pariisissa on eräs urkuri ja professori Gigout, jolla on urkurikoulu. Kävin häntäkin tavottamassa, mutta en tavannut kotoa. Neiti Poschner auttoi minua kirjeen kirjoittamisessa hänelle, jossa häneltä pyysin vähän tietoja hänen koulunsa suhteen ja pyysin lähettämään vastausta tänne Lontooseen." (Kansalliskirjasto, Ms.Mus. Oskar Merikanto Coll. 148, kirjeitä Liisa Merikannolle Coll. 148.3, Oskar Merikannon kirje Liisa Merikannolle 26.4.1907; ks. myös Lehtola 2015, 149–150.)
 - 2 Carl Locher (1843–1915) oli sveitsiläinen urkuri ja urkuteoreetikko. Merikanto oli kääntänyt Locherin kirjan urkujen rekisteröinnistä vuonna 1902, ja he tapasivat toisensa Bernissä keväällä 1907.
 - 3 Eugène Gigout oli Saint-Saënsin oppilas, joka toimi Pariisin Saint-Augustinin kirkon urkurina ja konservatorion urkujensoiton professorina Guilmantin seuraajana. Gigout oli hakenut professuuria jo kahdesti aiemmin, mutta hävinnyt ensin Widorille ja sitten Guilmantille. Gigout sai lopulta viran 67-vuotiaana.

mäksi aikaa 1928 (Maasalo, K. 1998, 30). Maasalo kirjoitti paljon matkoistaan suomalaisissa lehdissä, kuten *Kirkkomusiikkilehdessä* ja *Suomen musiikkilehdessä*, ja sai täten osaltaan innostuksen ranskalaista musiikkikulttuuria kohtaan kehittymään positiiviseen suuntaan. Pariisilla oli suomalaistaiteilijoiden keskuudessa hyvä maine. Sinne lähtivät niin kirjailijat kuin kuvataiteilijatkin, kuten Mika Waltari (1908–79), Olavi Paavolainen (1903–64), Albert Edelfelt (1854–1905) ja Hugo Simberg (1873–1917), useita kertoja.

Maasalo kuuli Charles-Marie Widorin (1844–1937) soittoa Saint-Sulpicessa kahdesti vuosina 1922 ja 1925. Jälkimmäisenä vuonna hän oli kuulijana myös Trocadéron salissa, missä Dupré esiintyi improvisoiden konsertin päätösnumeron. Maasalo kävi kahdesti Duprén kotona Meudonissa. Vielä vuonna 1949 Maasalo sai seurata Duprén urkuluokan loppututkintoa, jossa soitti myös myöhemmin Suomessakin moneen otteeseen konsertoinut Marie-Claire Alain (Maasalo, K. 1998, 32). Alainin työ suomalaisen urkukulttuurin hyväksi huomioitiin promovoimalla hänet Sibelius-Akatemian kunniatohtoriksi vuonna 1997.

Kuten edellä on todettu, suomalaisten urkureiden vaellukset Ranskaan eivät päättyneet Maasaloon vierailuihin, vaan monet, ei vain nuorista vaan myös varttuneemmista, urkureistamme matkustivat sinne kuulemaan urkuja ja urkureita. Yksi heistä oli Elis Mårtenson, tuleva Sibelius-Akatemian urkujensoiton professori.⁴ Hän oli tehnyt matkallansa ainakin nuottihankintoja, sillä Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kirjaston arkistossa on Mårtensonin nuottijäämistö, ja siellä on vuonna 1927 painettu Joseph-Maria Erbin (1858–1944) kolmas urkusonaatti (Erb 1927), jonka Mårtenson on signeerausensa perusteella hankkinut Pariisista 6.6.1931. Matkan aikana oli ollut tarkoitus myös tavata urkureita, mutta ainakaan Marcel Duprén kanssa Mårtenson

4 Elis Mårtenson suoritti kanttori-urkurin tutkinnon Helsingin lukkarikouluissa 1911 ja urkudiplomin Musiikkiopistossa Oskar Merikannon oppilaana 1914. Kuten edellä on todettu, jatkoi Mårtenson opintojaan Karl Strauben johdolla Leipzigin 1919–20. Mårtenson toimi Helsingin eteläisen ruotsalaisen seurakunnan urkurina 1922–57, Helsingin Musiikkiopiston urkujensoiton opettajana 1920–39, Sibelius-Akatemian urkujensoiton professorina 1939–57 ja Helsingin kirkkomusiikkiopiston urkujensoiton opettajana 1933–51.

ei päässyt tekemisiin. Tämä käy ilmi kirjeestä, jonka hän kirjoitti oppilaalleen Yrjö Marjokorvelle, ks. kuva 1. Konservatorion konserttisaaliin oltiin hankkimassa urkuja, ja Mårtenson pyysi, olisiko Marjokorpi voinut näyttää urkus suunnitelmia Duprélle. (MMA, Yrjö Marjokorven arkisto, Elis Mårtensonin päiväamätön kirje Yrjö Marjokorvelle.)

H.V.

Kiitos kirjeestäsi, josta iloitsin saadessani. Tulee olemaan erittäin mielenkiintoista tavata Sinut matkasi jälkeen ja saada kuulla uutisia ja vaikutelmiasi Parisista.

Pyytäisin saada vaivata Sinua eräällä asialla, joka koskee Sinuakin yhtäpaljon kuin meitä tšekäläisiä. Tämä koskee nimittäin Konservatorion uusia konserttiurkuja. Lähetän Sinulle tässä ehdotuksen rekisterisuunnitelmaan, jonka pyytäisin Sinua näyttämään Duprélle ja pyytämään hänen lausuntonsa. Jos hän katsoo tarpeelliseksi tehdä siinä muutoksia, taikka jos hän haluaisi tehdä kokonaan uuden suunnitelman mielensä mukaan, olisin erittäin kiitollinen. Voit kertoa hänelle, että olin samoissa asioissa viime kesänä Parisissa, mutta ikävä kyllä, en saanut tilaisuutta säilyänhtavata häntä. Jos hänellä ei ole tilaisuutta Sinun siellä ollessasi tehdä tätä, pyytäisin lähettämään jämälestä päin postitse minulle, sillä olisi hyvin tärkeätä tietää hänen mielipiteensä.

Pyydän samalla lähettää Duprélle tuntemattomat mutta kuitenkin hänen suurta taidettaan ihailevat terveiset, ja toivon vilpittömästi joskus tilaisuuden saada lähemmän yhteyden hänen kanssaan.

Kun Herrasväki saapuu kotimaahan, pyydän Teitä molempia ensitilassa käymään luoksemme. Terveisiä rouvallesi ja Sinulle ja tervetuloa takaisin.



Kuva 1. Elis Mårtensonin päiväamätön kirje Yrjö Marjokorvelle. MMA, Yrjö Marjokorven arkisto.

Yrjö Marjokorpi (ent. Hahl) syntyi 25.6.1903 Heinolan pitäjässä ja kuoli Tampereella 18.3.1974. Marjokorpi kävi Helsingin kirkkomusiikkiopiston, josta hän valmistui kanttori-urkuriksi vuonna 1924. Hän jat-

koi opintojaan Konservatoriossa vuodesta 1926 ja suoritti urkujensoiton diplomitutkinnon vuonna 1930 Elis Mårtensonin johdolla⁵ ja antoi ensikonserttinsa Helsingissä samana vuonna. Marjokorpi meni naimisiin Alli Maria Vehasen (1907–43) kanssa 27.8.1931 ja lähti häämatkalle Ranskaan lokakuussa. Samalla, kun nuoripari vietti kuherruskuukauttaan, oli Yrjö Marjokorpi suunnitellut osallistuvansa Marcel Duprén urkutunneille. Näin myös tapahtui, ja Marjokorpi oli Duprén oppilaana kaksi kuukautta. Opintojen päätteeksi hän sai todistuksen Pariisissa viettämistä kuukausista Duprén allekirjoituksella varustettuna, ks. kuva 2. Lausunnon mukaan aika Pariisissa oli ollut onnistunut, ja oppilas oli osoittanut huomattavaa edistymistä.⁶ Harmillisesti tässä onkin lähes kaikki materiaali, mitä matkasta on säilynyt, sillä vaimo kuoli synnytyksessä 16.6.1943, ja uusi vaimo tuhosi kaiken materiaalin ensimmäisestä vaimosta. Tuona kohtalokkaana päivänä, kun Marjokorven ensimmäinen vaimo kuoli, syntyi urkuri Juhani Marjokorpi (1943–2020), joka toimi Tampereen konservatoriossa ja ammattikorkeakoulussa kanttoreiden kouluttajana jatkaen näin alalla isänsä jalanjäljissä. Yrjö Marjokorven yksityisarkisto on säilynyt hänen poikansa ansiosta suvun hallussa. Arkistossa, joka käsittää matkalaukullisen papereita, on matkaan liittyen Duprén todistuksen lisäksi kortti maestroilta ja tämän signeeraama valokuva sekä Marjokorven passi.

Opintojen jälkeen Marjokorpi suuntasi energiansa työtehtäviin Lopen seurakunnan kanttorina vuoteen 1934 saakka ja sen jälkeen Tampereen Aleksanterinkirkon urkurina vuodesta 1934 eläköitymiseensä vuonna 1967. Marjokorpi opetti urkujensoittoa Tampereella

5 Opettaja ei käy ilmi hakuteoksista, mutta Yrjö Marjokorven arkistossa on käsin kirjoitettu luokkatunnin ohjelma, jossa hänenkin nimensä esiintyy. Opettajaksi on nimetty Elis Mårtenson. Myös *Tammerfors Aftonblad* -sanomalehden ilmoituksessa 6.3.1935 mainitaan Marjokorven opettajaksi Mårtenson.

6 ”Ilmoitan, että Herra Yrjö Marjokorpi, joka on tullut työskentelemään kanssani kahden kuukauden aikana, on sinä aikana suorittanut mitä parhaita ja tunnollisinta työtä. Hän on saavuttanut suurta edistystä sekä teknilliseen että musikaaliseen puoleen nähden, ja minä olen ollut erittäin tyytyväinen hänen pyrkimyksiinsä. Marcel Dupré 1. päivänä joulukuuta 1931, ylläolevan käännöksen oikeaksi todistaa Helsingissä maaliskuun 2 p:nä 1933 Aate L. Lehto Valantehnyt kielenkääntäjä.” (MMA, Yrjö Marjokorven arkisto, Marcel Duprén todistus Yrjö Marjokorvelle 1.12.1931; käännös 2.3.1933.)

40, BOULEVARD ANATOLE FRANCE
 MEUDON S.-ET-O.
 Tél. Bellevue 445

Je declare que Monsieur
 Yrjö Marjokorpi
 qui est venu travailler avec
 moi pendant deux mois a
 joué pendant ce temps le meilleur
 Il a accompli de grands progrès
 tant au point de vue technique
 qu'au point de vue musical, et
 j'ai été extrêmement satisfait
 de ses efforts

Marcel Dupré
 1^{er} Décembre 1931

Kuva 2. Marcel Duprén todistus Yrjö Marjokorvelle 1.12.1931. MMA, Yrjö Marjokorven arkisto.

1935–39 ja 1949–66. Hän oli myös aktiivinen urkuyhteisön kokoaja ja oli perustamassa Diplomiurkureiden kerhoa toimien sen ensimmäisenä puheenjohtajana pitkään vuosina 1951–63. (Pajamo 1978, 187.)

Yrjö Marjokorpi vietti nuoren Alli-vaimonsa kanssa matkalla Pariisissa kaksi kuukautta, 10.10.–7.12.1931. Lyhyt, mutta arvokas aika

siellä oli kauaskantoinen. Kotimaassaan Marjokorpi opetti nuoria urkureita välittäen oppimiaan asioita uusille sukupolville. Dupré oli teostensa välityksellä läsnä myös suomalaisoppilaan konserteissa. Säilyneiden konserttiohjelmien mukaan Marjokorpi soitti ainakin teokset preludi ja fuuga, g-molli, op. 7/3, ja *Cortège et Litanie*, op. 19/2. Nuottijäämistön perusteella myös *Variations sur un Noël*, op. 20, on ollut hänen ohjelmistossaan.

Arvosteluista voidaan lukea, että musiikkikriitikot arvostivat Marjokorpea. Hän oli teknisesti ja musiikillisesti ilmeisen pätevä soittaja. *Helsingin Sanomissa* (24.4.1932) todettiin, että

Hra Marjokorpi osoittautui muuten teknillisen taitamisen puolesta soittimensa täysin hallitsevaksi urkuriksi; erittäinkin Duprén yllämainitussa sävellyksessä kiinnitti huomiota taiteilijan kevyt ja monipuolinen sormiotekniikka.

Nimimerkki Ces⁷ sanoi, että

– – musikaalisuus ja urkutekniikan taitaminen ovat hra Marjokorven hyviä avuja, joita hän kunnioittavalla ahkeruudella ja itsekritiikillä viljelee sekä kehittää siitäkkin huolimatta, että hänellä tässä on käytettävään Aleksanterin kirkon jo vanhentuneet urut. (*Aamulehti* 27.2.1936.)

Nimimerkki Y. S.⁸ kiinnitti huomiota soittajan selvään tekniikkaan ja kiinteään rytmisyyteen. Samalla moitittiin, että ohjelmassa oli vain suuria numeroita:

Hänen soittonsa on teknillisesti selvää ja rytmi kiinteää, se kävi hyvin selville eilississä suorituksissa. Ohjelma kuulijoita ajatellen oli jäyhä, käsittäen vain suuria numeroita. (*Uusi Suomi* 24.4.1932.)

7 Nimimerkin Ces henkilöllisyys on jäänyt kirjoittajalle epäselväksi. Lehdessä saattaa olla painovirhe, ja jos nimimerkki olisi Cis, olisi sen takana Tampereen Aleksanterinkirkon edellinen urkuri Ilmari Krohn (1867–1960). Krohn toimi kirkon urkurina 1894–1905.

8 Mahdollisesti Yrjö Suomalainen (1893–1964).

Marjokorpi näyttäytyy jälkipolville suurten muotojen hallitsijana. Hänellä saattoi olla ohjelmissaan useita suuria numeroita, kuten vaikkapa saman illan aikana Franz Lisztin *Ad nos, ad salutarem undam*, Marcel Duprén preludi ja fuuga, g-molli, sekä Bachin laajoja teoksia. Duprén sävellykset, kuten muutenkaan ranskalainen urkumusiikki, ehkä aikansa modernina musiikkina, eivät saaneet varauksetonta kiitosta kriitikoilta. *Uudessa Suomessa* (24.4.1932) kirjoitettiin, että ”pala ranskalaista väri musiikkia. Viime mainittua edusti ohjelmassa Marcel Duprén Preludi ja fuuga g-molli, ehkei semmoisena mikään erikoisen koloristinen näyte.” *Aamulehti* (27.2.1936) ei ollut vakuuttunut Widorin musiikista:

Marjokorpi piti eilen Tuomiokirkossa oman urkukonsertin – –. Mutta sellainen todistuskappale kuin Widorin V sinfonian Toccata, olisi kyllä saanut jäädä pois. Se on urkusinfonian katkelmaksi liian vähäsisältöistä ”maneerimusiikkia” puolustaakseen paikkansa edes teknillisenä taiturinäytteenä.

Päiväämättömässä arvostelussa Marjokorven rekisteröintitaidosta sanottiin, että

– – hän soittaa herkästi ja valitsee registerinsä säästeliäin värein, välttää suurta pauhua ja miellyttää yksinkertaisuudella ja hartaudella. Varsin kiintoisaa kuultavaa olivat Karg-Elertin 54 muunnelmaa Händelin teemoista, sarja, jossa urkurilla on laajat mahdollisuudet vaihteluihin. (MMA, Yrjö Marjokorven arkisto.)

Arvo Laitinen⁹ noteerasi positiivisesti Marjokorven opinnot Duprén luona, mutta ei antanut tunnustusta Duprén saati Lisztin teosten esityksille:

9 Arvo Laitinen (1893–1966) oli säveltäjä ja Sibelius-Akatemian teoria-aineiden opettaja. Hän oli opiskellut myös urkujensoittoa.

Parisin matkan hyödytys kuvastuu ennen muuta soiton teknillisessä vapautuneisuudessa. Siten nuoren, miellyttävän taiteilijan esityksellinen voimapuoli, musikaalinen hartaus, pääsee esteettä tarkoitettuun vaikutukseen. Tästä olivat molemmat suuret Bach-tulkinnat vakuuttavana todisteena, ei vähiten väritteellisesti. Dupré ja Liszt olivat sujuvia opinnäytteitä, mutta kumpikaan säveltäjä ei ole Yrjö Marjokorven alaa. Hänestä oli vastenmielistä tehostaa tarpeellisessa määrin jälkimmäisen mestarin ”koloristis-dekoratiivista retoriikkaa”. (*Kotimaa* 26.4.1932.)

Kaikesta päätellen Marjokorpi suhtautui ammattiinsa vakavasti ja intohimolla. Arvostelijat paljastivat soitosta ja soittajasta erilaisia musiikillisia ja teknisiä puolia ja suhtautuivat häneen kuin kehen tahansa ammattilaiseen. Marjokorpi ei kuitenkaan ollut vain esittävä säveltaiteilija, vaan hän näyttäytyy jälkipolville myös tiedosta kiinnostuneelta oppijalta. Paljon myöhemmin, 59-vuotiaana, Marjokorpi kokosi aineiston ja piti esitelmän opettajastaan musiikkinäyttein Tampereella, Tammelan kirjastossa maaliskuun 5. päivänä vuonna 1962. Musiikkinäytteinä hän soitti äänilevyiltä Marcel Duprén esittäminä Johann Sebastian Bachin preludin ja fuugan, e-molli, César Franckin koraalit, h-molli ja a-molli, Duprén preludit ja fuugat, op. 38, sekä Olivier Messiaenin teokset *Le Banquet céleste* (Taivaalliset pidot) ja *Les Bergers* (Paimenet), viimeksi mainittu teos sarjasta *La Nativité du Seigneur*. (MMA, Yrjö Marjokorven arkisto.)

Marcel Dupré ja Meudonin urut

Marcel Dupré syntyi 3.5.1886 Rouenissa. Hänen maailmansa oli musiikin ympäröimä, ja 16-vuotiaana hän aloitti opinnot Pariisin konservatoriossa, jossa häntä opettivat urkujensoitossa Alexandre Guilmant ja sävellyksessä Charles-Marie Widor. Dupré menestyi hyvin, ja hän voitti arvostetun sävellyksen palkinnon Grand Prix de Rome vuonna 1914. Tästä seurasi ura säveltävänä urkurina, joka loi 65:n opuksen ja 100:n teoksen tuotannon. Urkurina hänen maineensa saavutti ennennäkemättömän suosion, ja opettajana hän koulutti suu-

ren määrän merkittäviä urkureita, kuten Jehan Alain (1911–40), Marie-Claire Alain, Jean Guillou (1930–2019) ja Olivier Messiaen (1908–92). Widor jätti Duprélle urkurinvirkansa 1934 Saint-Sulpicessa, missä Dupré toimi kuolemaansa 30.5.1971 saakka.

Dupré seurasi opetuksessaan edeltäjiensä jalanjäljissä. Konservatorion urkujensoiton professorit César Franck (1822–90) ja tämän jälkeen Charles-Marie Widor olivat opiskelleet belgialaisen urkurin Jacques-Nicolas Lemmensin (1823–81) johdolla. Lemmens seurasi Bach-traditiota; hän oli nimittäin Johann Sebastian Bachin oppilaan oppilaan oppilaan Adolf Friedrich Hessen (1809–63) oppilas. Franckin kuoltua 1890 Widor otti paikan urkujensoiton professorina. Kun Widorista tuli sävellyksen professori kuusi vuotta myöhemmin 1896, nousi professoriksi Alexandre Guilmant, joka hänkin oli opiskellut Lemmensin oppilaana. Kun Guilmant kuoli, sai professorin paikan Eugène Gigout, joka hoiti tehtävää vuosina 1911–25. Gigout'n kuoltua professoriksi nimitettiin Marcel Dupré, joka oli virassa pitkään, 1926–56. Dupré myötäili Lemmensin opetustraditiota Guilmantin ja Widorin oppilaana ja seuraajana.

Siinä, missä Dupré oli taitava pedagogi, oli hän ennen kaikkea vuosisadan merkittävimpiä ja tuotteliaimpia urkusäveltäjiä. Hänen tuotannossaan keskipisteessä ovat urut, vaikka hän kirjoitti lukuisan määrän teoksia myös muille soittimille sekä kamarimusiikkikokoonpanoille. Hänen sävelkielensä ei ylittänyt tonaalisuuden rajoja, vaikka hänen pyrkimyksensä olivatkin kovin ekspressiivisiä. Dupré käytti klassisia muotoja, mutta pyrki samanaikaisesti laajentamaan niiden ilmaisukaalaa uusille urille. Urkusävellyksiä leimaa rikas mielikuvituksellisuus ja kyky virtuoosina nostaa soittotekniset menetelmät uusiin sfääreihin. Duprén ammattimaisuutta leimaa intellektuaalisuus musiikillisten aiheiden valinnassa ja käsittelyssä, mutta myös tonaalisuuden, rytmisyyden, harmonian ja polyfonian täydellinen tasapaino.

Marcel Dupré sai vaikutteita aikanaan Amerikasta ja oli vaikuttanut maan isoista uruista ja jazzista. Tämä kuuluu monissa teoksissa, kuten toisessa urkusinfoniassa, joka lyhydestään huolimatta on tiivis ja täyteläinen paketti ranskalaisten sinfonisten urkujen temperamenttia. Teos syntyi aikana, jolloin Dupré oli jo vakiinnuttanut asemansa

ranskalaisen urkumaaailman kärkinimenä. Hän oli saanut professuurin Pariisin konservatoriosta, ja oli tehnyt jo neljä menestyksestä konserttimatkaa Atlantin taakse. Palatessaan USA:han viidennen kerran 1929 hän vei mukanaan tuoreen, vasta valmistuneen toisen sinfoniansa. Teos toimi pommin lailla yleisössä, sillä se oli teknisesti vaativa ja luonteeltaan häiritsevä, aggressiivinen ja tumma. Sinfoniassa kuuluu jo Duprén tavaramerkiksi viisi vuotta aiemmin ensimmäisessä sinfoniassa, *Symphonie-Passionissa*, assosioituneet staccatot ja kromatiikka.

Duprén lahjakkuus improvisoijana oli laajasti tunnustettua. Monet hänen teoksistaan syntyivätkin alun perin konsertti-improvisaatioina, ja vasta jälkikäteen hän nuotinsi teokset. Yksi sellainen on *Le Chemin de la Croix* (Ristin tie), op. 29, joka syntyi konsertissa 13.2.1931. Dupré soitti Brysselin konservatorion konserttisalissa Aristide Cavaillé-Collin (1811–99) vuonna 1880 rakentamilla uruilla improvisaatioita. Hän oli inspiroitunut Ristin tie -tematiikasta kirjoitetuista teksteistä, jotka ranskalainen runoilija ja diplomaatti Paul Claudel (1868–1955) oli kirjoittanut 1911 kristillisestä mystiikasta innoittuneena. Tekstit konsertissa luki konservatorion opettaja Madeleine Renaud-Thévenet (1886–1963). Jokaisen tekstiluennan väliin Dupré improvisoi musiikillisen kommentin. Dupré tunsu tekstit etukäteen, ja hän oli luonut jokaiselle neljälletoista Ristin tien asemalle oman luonteenpiirteensä rekisteröinnin ja sävellajin keinoin. Hän myös laati teemat tai musiikilliset motiivit, joille sävellys perustui. Ennen konserttia Dupré kävi sävellyksen läpi mielessään kenraaliharjoituksen omaisesti, ja koska esitys saavutti suuren suosion, Dupré päätti kirjoittaa teoksen muistiin. Säveltäminen vaati vuoden työn, ja vaikka sarja eroaa improvisaatiosta merkittävästi, ovat sen johtoaiheet samat. Nuotinetun version kantaesitys oli 18.3.1932 Trocadéron konserttisalissa Pariisissa ja se on omistettu venäläiselle pianistille ja säveltäjälle Nikolai Medtnerille (1879–1951). (Steed 1999, 57–59.)

Duprén ehkä merkittävin urkusävellys, *Symphonie-Passion* (Passiosinfonia), op. 23, syntyi myös alun perin improvisaationa. Dupré oli konsertoimassa Philadelphiassa USA:ssa maailman suurimmilla uruilla Wanamakerin tavaratalossa 8.12.1921. Matka oli Duprén ensimmäinen Amerikkaan suuntautunut kiertue; se osoittautui suureksi

menestykseksi, eivätkä kriitikot säästelleet ylisanoja, kun he sanoivat New Yorkin konserttia musiikilliseksi ihmeeksi. Dupré valitsi esitystään varten gregoriaanisia teemoja, jotka kuvaavat parhaiten Kristuksen elämän eri vaiheita. Ne olivat *Jesu redemptor omnium*, *Adeste fideles*, *Stabat Mater dolorosa* ja *Adoro te*. Heti konsertin jälkeen Dupré kirjoitti muistiin improvisaationsa johtoaiheet, mutta vasta kolme vuotta myöhemmin hän kirjoitti teemoista sävellyksen. Kirjoitettu versio sai kantaesityksensä Duprén esittämänä Westminsterin katedraalissa Lontoossa 9. lokakuuta 1925. (Steed 1999, 31.)

Opettajana Dupré korosti pianonsoiton merkitystä urkureille, ja hän harjoitteli itse päivittäin tunnin pianonsoittoa kuolemaansa saakka. Pianonsoiton merkitys periytyi niin ikään jo Lemmensin päivistä, sillä urkurit pääsivät pitkälle pelkän pianonsoittotekniikan turvin. Lemmens kirjoitti urkukoulunsa esipuheessa, että hän tuo kirjassaan esiin vain sen, mitä pianokoulut eivät opeta, mutta mikä on urkujensoitolle tyypillistä. Hän mainitsee tästä esimerkkinä mykät vaihdot. (Lemmens 1862, II.) Ajalle tyypillisesti ei ollut mitenkään tavatonta, että Duprén tavoin muusikko saattoi olla sekä pianisti että urkuri. Romantiikan aikakauden urkusäveltäjistä varsin monet olivat myös pianisteja, mistä johtuen 1800-luvun urkujensoiton opetus perustui pianonsoittotekniikalle¹⁰. Vanhojen urkukoulujen mukaan pianonsoiton opinnot ennen urkujensoiton aloittamista edistävät urkujensoiton tekniikan oppimista, ja useimmissa tapauksissa syynä huonoon urkutekniikkaan pidettiin puutteellista pianonsoiton peruskoulutusta. (Lemmens 1862, II; Merikanto 1901, 2.) Oskar Merikanto niin ikään samaisti pianon- ja urkujensoiton tekniikat toisiinsa omissa kirjoituksissaan luodessaan pohjaa suomalaiselle urkutaiteelle (Lehtola 2009, 70). Merikannon mukaan sekä pianistin että urkurin on päivittäin harjoitettava sormiharjoituksia pianon ääressä. Hän kirjoittaa sormiharjoituksia pianisteille sisältävän vihkosensa *25 jokapäiväistä harjoitusta* esipuheessa: ”Urkureille, jotka tahtovat sormitekniikkaansa säilyttää

10 Tästä aiheesta laajemmin tohtorin tutkintoon kuuluvassa kirjallisessa työssäni Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle (Lehtola 2009, 70–71).

tai sitä kehittää, ovat nämä harjoitukset pianon ääressä aivan välttämättömät.” (Merikanto 1901, 2.)

Dupré piti usein urkutunteja kansainväliselle opiskelijajoukolle kotonaan omassa urkusalissaan, Marcel Dupré -auditoriossa. Se sijaitsee Meudonin kaupunginosassa talossa, jossa Dupré eli vuosina 1925–71. Urut rakensi Aristide Cavaillé-Coll Pariisiin Trinité-kirkon urkurille ja Pariisin konservatorion urkujensoiton professorille Alexandre Guilmantille vuonna 1897. Urut sijoitettiin Charles Mutinin (1861–1931) asentamana 1900 Meudoniin säveltäjän kotiin, joka sijaitsee nykyisin hänen nimeään kantavan kadun varrella talossa numero kaksi. Uruissa oli 28 äänikertaa, kolme sormiota ja jalkio. Koneisto oli mekaaninen. Urut uudistettiin tai rakennettiin täysin uudelleen kolme vuotta myöhemmin. (Steed 1999, 238–239.)

Dupré osti itselleen myös talon Meudonista vuonna 1925 osoitteesta Boulevard Anatole France 40 läheltä Guilmantin taloa. Seuraavana vuonna hän osti Guilmantin urut, ja Joseph Beuchet (1904–70), vuodesta 1931 Cavaillé-Collin tehtaan johtaja, asensi ne Duprén taloon erilliseen musiikkisaliin. Vuonna 1932 urkuihin asennettiin uusi soolopillistö, jolla oli kuusi uutta äänikertaa. Koneisto muutettiin sähköpneumaattiseksi ja urkuihin lisättiin siirtoäänikertoja, jotta äänikertojen käyttäminen eri sormiolla olisi mahdollista. Sormioiden laajuutta kasvatettiin oktaavilla. Uuden soittopöydän ja kombinaatiokoskettimien suunnittelussa lähestyttiin suorastaan futuristisia ulottuvuuksia. Soitin oli monipuolisesti käytössä, ja Dupré soitti niillä lukuisia konsertteja aina kuolemaansa vuoteen 1971 saakka. (*The Organs of Paris* 2022.)

Kun Armas Maasalo vieraili Pariisissa, hän tapasi muutaman kerran Duprén ja pääsi myös käymään tämän talossa Meudonissa. Maasalo kuvaili taloa runollisin sanakääntein:

Hän toimeenpanee edelleen kotikonsertteja kutsuen luokseen oppilaitaan ja muita urkutaiteen tuntijoita, jotka mielellään tekevät lyhyen matkan Pariisista Meudonin idylliseen huvilakaupunkiin junalla tai Seine-laivalla. Siellä ystävällinen ja vilkas maestro istuttaa vieraansa viihtyisään konserttisaliinsa ja soittaa tai antaa oppilaansa soittaa Guilmantilta perimiään kallisarvoisia urkuja. Musisoinnin päätyttyä

hän johtaa vieraansa toiseen kerrokseen, jossa on hänen työhuoneensa ja josta vie ovi konserttitalin parvekkeelle. Jatkaen nousua kolmannen kerroksen huoneiden läpi tulemme talon tasaiselle katolle. Mikä hurmaava näky! Alhaalla välkkyä Seine tummanvehreine, jyrkkine rantapengermineen pehmeästi poimutellen, ja tuossa kuin jalkojen alla autereisessa auringon säteilyssä levittäytyy koko jättiläiskaupunki tuhansine torneineen ja toreineen, monumentteineen ja bulevardeineen. Näky ikään kuin kuvastaa maestron rikasta, yli tavallisten rajojen laajoihin mittoihin kasvanutta elämäntyötä. (*Uusi Suomi* 3.9.1952.)

Kun katson Marcel Dupré -auditoriosta otettua valokuvaa (*The Organs of Paris* 2022), huomio kiinnittyy sekä näyttäviin urkuihin että flyygeliin urkujen vieressä. Siitä nousee mielikuvia Duprésta sekä pianistina että urkurina. Myös tietyt teokset, erityisesti duoteokset pianolle ja uruille, heräävät soimaan tuossa kuvassa. Duprén tytär Marguerite Dupré-Tollet (1909–63) oli konserttipianisti, jonka kanssa Dupré esiintyi duokonserteissa ympäri USA:ta ja jolle syntyivät *Ballade*, op. 30, *Variations sur deux thèmes*, op. 35, ja *Sinfonia*, op. 42.

Yrjö Marjokorven esitelmä Marcel Dupréstä
Tammelan kirjastossa 5.3.1962

Marcel Dupré. Elämänvaiheet. Dupré syntyi toukok. 3 p:nä 1886 ja on lähtöisin muusikkoperheestä, joka on tuottanut useita urkureita. Seitsenvuotiaana hän aloitti opintonsa. Seuraavana vuonna hän jo vihki erään kirkon urut. Kaksi vuotta myöhemmin hän piti urku-illan, soittaen ulkoa Bachin pääteoksia. Vuonna 1898 hänestä tuli – siis 12-vuotiaana, syntymäkaupunkinsa erään kirkon urkuri. Samaan aikaan hänestä tuli Alexandre Guilmantin oppilas ja sai tärkeitä neuvoja Louis Vierneltä.

Vuonna 1905 hän sai ensimmäisen palkinnon pianonsoitossa Pariisin Konservatoriossa, 1907 ensimmäisen palkinnon urkujensoitossa, vuonna 1909 ensimmäisen palkinnon fuugasävellyksessä

ja vuonna 1914 ensimmäisen palkinnon Suuren Rooman sävellyskilpailussa.

Vuonna 1906 Duprésta tuli Widorin sijainen St. Sulpice -kirkossa. Hän toimi myös Viernen sijaisena Notre-Damessa. Vuonna 1920 hän soitti Pariisin Konservatoriossa kymmenessä urkuillassa Bachin koko urkutuotannon ulkoa. Vuotta myöhemmin hän toisti samana suurtyön Trocadéron paljon suuremmissa ympäristöissä, missä hän myös vuonna 1922 pani toimeen useita historiallisia konsertteja, jotka olivat omistettut Bachille ja ranskalaiselle koululle. Nämä edellä mainitut konsertit perustivat hänen maineensa.

Vuodesta 1921 häntä kutsuttiin Amerikkaan pitämään konsertteja New Yorkissa ja Philadelphiassa. Näistä ajoista lähtien hän usein matkusti Pohjois-Amerikkaan ja vuonna 1949 hän teki kymmenen konserttimatkaa sinne. Vuodesta 1921 lähtien hän on esiintynyt myös Englannissa ja antanut konsertteja ympäri maailmaa. Vuonna 1939 hän esim. piti Australiassa 30 konserttia. Vuoteen 1953 mennessä hän oli pitänyt 1900 urkuilta.

Vuonna 1926 Dupré kutsuttiin Pariisin Konservatorion urkujensoiton professoriksi ja vuonna 1934 hänestä tuli Widorin seuraaja St. Sulpice -kirkon urkurina. Vuonna 1954 hänet vihdoinkin nimitettiin Pariisin Konservatorion johtajaksi.

Sen ohella, että on toiminut opettajana, virtuoosina ja improvisaattorina, on Dupré säveltänyt huomattavan määrän teoksia ja on vuoteen 1955 mennessä ehtinyt opus 49:ään. Dupré on Ranskan kunniaseuran (ritari ja upseeri ja) komentaja.

Marcel Duprén oma lausunto. Urkuri ei voi sallia itselleen muiden tulkitsijoiden vapauksia, koska hän useimmiten soittaa hyvin avarissa tiloissa, hänen täytyy taistella liian yliherkkää kaikua vastaan ja sovittaa esitettävien teosten tempo tilan mukaan.

Väitetään siis kernaasti, että urut eivät voi saada aikaan aksentteja. Siksi on urkurin tehtävänä luoda ne, mikä kuitenkin on mahdollista vain, jos hänen soittonsa on ehdottoman selkeätä. Tämä selkeys saavutetaan vain matemaattisen tarkalla nuottiarvojen säilyttämisellä. Ilman tätä syntyy sävelkulun sekavuutta. Fraseerausta, joka on niin

tärkeä osa tulkinnasta, ei määrää mielikuvitus (fantasia), vaan klassillisen polyfonian säännöt.

Selkeys saavutetaan tämän lisäksi siten, että teoksen rakenne tuodaan esiin. On välttämätöntä, että urkuri määrää jokaisen musikaalisen jakson alun huolellisella rekisteröinnillä.

Rekisteröimisen taidossa ilmenee osaksi urkurin persoonallisuus. Vanhoihin teoksiin tarvittavien sointivärien täytyy rajoittua niiden syntymisen aikoina käytettyyn sointitilanteeseen ja laatuun. Modernissa musiikissa, jonka väriasteikko on niin paljon laajempi, täytyy urkurin hallita ”soittimellesovitus”, soitinnus kuin muusikon, joka osaa antaa teoksen jokaiselle osalle sitä vastaavan sointilaadun ja oikeat värit. Siitä johtuu, että hyvät urkurit, vieläpä nämä järkkähtämättömän ankarat ehdot täyttäessään, eroavat selvästi toisistaan maun, rakentamisen, selkeyden ja mielikuvituksen puolesta.

Opettajana. Dupré opettajana on sitten luku erikseen, enkä pysty sitä kuin vajavaisesti kuvaamaan. Niin äärimmäisen tarkkaa työtä en sitä ennen ollut joutunut tekemään. Musiikin ”hengitys” ja linjakkuus piti kertakaikkiaan olla rikkeetöntä, iskevyyttä rytmiin urkujen soiton vaikeaan pulmaan opetettiin rohkeasti otettavalla kosketuksella (ei liian sidotusti) kun vain linjakkuus myönsi. Värimestareitahan ranskalaiset yleensä ovat. Dupré mielestäni hallitsi suvereenisti eri tyylien mukaisissa tehtävissä. Tyylistä puheen ollen, me täällä Suomessa saimme soittaa viime vuosisadalla ja tämän alkupuolella ns. romanttisen ajan uruilla, joissa ei juuri yläsävelistöjä ollut, ja sormioitten suhteet olivat peräti luonnottomat. (Sipilän juttu ”ensimmäinen s parkasi ja toinen huokasi”). Soittotapa, jolla minäkin olin opiskellut vaati melkein sirkustemppeja kun piti esim. fuugissa teema yrittää koukkia samalla kädellä erisormiolta erikseen. Yläsävelistöt puuttuivat miltei kokonaan ja kahdeksanjalkaiset enemmistönä muissakin. Siinä se, soittaminen ei kuulunut miltään[,] kaikki raikkaus ja kirkkaus puuttui. Näin ei ole tietääkseni koskaan ollut Ranskassa.

Opettajana ja improvisoijana. Läheskään aina eivät suuret esittävät taiteilijat ole opettajina aivan samaa luokkaa. Duprén kohdalla on kuitenkin sanottava, että kyllä hän oli myös opettaja korkeinta luokkaa.

Hänen yksityisoppilaansa olivat melkoisen kansainvälistä joukkoa, luullakseni amerikkalaisia oli siihen aikaan eniten. Opetustyössään hän tietenkin oli hyvin tarkka, ja pyrki ohjaamaan oppilaansa mahdollisimman linjakkaaseen soittotapaan, nimenomaan legatosoittoon kiinnitettiin erityistä huomiota. Toisaalta taas rytmien korostamiseksi käytettiin apukeinona melkoisen rohkeata kosketusta. Tämähän riippuu tietenkin paljon huoneen kaikusuhteista. Duprén kaltainen mestari hallitsi tietenkin erilaiset tyyliä vanhemmasta nykyiseen suvereenisti ja värimestareita ranskalaiset yleensäkin ovat. (Mahd. viittaus siihen mitä sai allekirj. tarttumaan M:son).

Improvisaattorina kuulin Dupréta hänen konsertissaan. Oli onni että hän piti yhden konsertin sen 2 kk aikana, jonka siellä olin. Konsertti pidettiin Konserttisalissa (Pleiel). Nelisorm. sähköurku. Ohjelmassa mm. Bachin C toccata A:io ja F:a ja Franckin sinfonia, jotka numeroksi oli merkitty. Improvisatio yleisön antamasta teemasta. Eräs mieshenkilö vei sellaisen kirjoitettuna ja luettuaan sen Dupré pani lapun urkujen pöydälle, soitti teeman yksinäisesti ja sitten alkoi vyöryä muunnelmia mitä moninaisimmissa asuissa ja lopuksi Fuuga. Sellainen teko on jo mestaruutta. Vaikutus oli todella ihmeellinen. Yleisön riemulla ei ollut rajoja. Monien ylimääräisten jälkeen, kun valoja alettiin sammutella piti lähteä lopulta pois.

Saint-Sulpice -kirkon uruista. Urku, jota Dupré soittaa, on suurin kirkon kolmesta uruista. Se on ihmeen kaunis rakennelma, joka olennaisesti hallitsee kirkon sisäpuolen arkkitehtuuria. Kooltaan se on suurin urku manner-Euroopassa ja monien ihailijoiden mielestä kaunein maailmassa. Se rakennettiin vuonna 1781 64 äänikertaisena silloin. Alkuperäinen ulkoasu on säilytetty. Lukuisat puuveistokset koristavat sitä ja suurin osa pillistöstä sijaitsee sirojen korinttilaisten pylväiden takana. Urut rakennettiin uudelleen kokonaan 100 vuotta sitten (1862). Nykyisin siinä on 102 äänikertaa, 6,588 pilliä, viisi sormiota ja jalkio. Ilmanantajana luonnollisesti sähkömoottori. Ennen moottorin asentamista tarvittiin 5 miestä käyttämään palkeita. (MMA, Yrjö Marjokorven arkisto, Yrjö Marjokorven esitelmä 5.3.1962.)

Ajatuksia Duprén urkujensoiton opetuksesta
Marjokorven esitelmän pohjalta

Yrjö Marjokorven esitelmä alkaa lyhyellä kuvauksella Marcel Duprén elämänvaiheista. On mahdollista, että tiedot ovat konserttiohjelmista ja levyistä, joissa on ollut myös Duprén biografia luettavissa. Lähes neljäkymmentä vuotta aikaisemmin Armas Maasalo kirjoitti artikkelin ”Marcel Dupré: Nykyajan Ranskan suurin urkuvirtuoosi” *Suomen musiikkilehdessä* (1925)¹¹. Myös Maasalon myöhemmässä artikkelissa vuodelta 1952 on biografisia tietoja, mikä osoittaa sen, että ranskalaismestarin elämämpiiri oli pääpiirteissään hyvin tunnettu Suomessa tuossa vaiheessa. Samana vuonna ilmestyi myös Robert Delestren kirja *L’Oeuvre de Marcel Dupré* kirjasarjassa nimeltään Editions de la Musique Sacrée. Maasalo on tuntenut kirjan, koska hän mainitsee sen artikkelissaan. (*Uusi Suomi* 3.9.1952.)

Marjokorpi mainitsee Pariisin konservatoriossa vuonna 1920 pidetyt Bach-illat. Maasalon vuonna 1925 kirjoittamasta artikkelista näkee, että hän on ollut paikan päällä jossakin noista konserteista. Asia tarkentuu vuoden 1952 artikkelissa, jossa Maasalo kirjoittaa olleensa sarjan viimeisessä konsertissa (*Uusi Suomi* 3.9.1952). Hänhän opiskeli Eugène Gigout’n johdolla vuodesta 1919. Maasalo kertoo, miten Dupré oli hämmästyttänyt Pariisin musiikkimaailman antamalla kymmenen Bach-konserttia konservatorion vanhoilla kaksisormioisilla uruilla. Näissä konserteissa Dupré oli soittanut käytännössä koko Bachin urkututannon: 19 preludia ja fuugaa, viisi toccataa ja fuugaa, kolme fantasiaa, kuusi fuugaa, kuusi sonaattia, 90 urkukoraalia ja 16 muuta sävellystä.

11 ”Hän on syntynyt Rouenissa v. 1886 ja sai isältään, joka oli urkuri, jo aikaiseen hyvän ohjauksen pianon ja urkujen soitossa. Kun hän oli 7-vuotias, kävi kuuluisa parisilainen Guilmant kaupungissa, ja silloin sai nuori Marcel tilaisuuden soittaa muutamia Bachin fuugia kunnianarvoiselle vieraalle. Tämä ihastui pojan harvinaiseen lahjakkuuteen ja otti hänet oppilaakseen Pariisiin. Tultuaan tarpeelliseen ikään jatkoi hän opiskeltuaan Konservatoriossa, saaden ensimmäiset palkinnot pianon- ja urkujensoitossa sekä fuugasoitossa ja Rooman sävellyspalkinnon 1914. Widorin sijaisena Saint Sulpice-kirkossa, jossa on Parisin suurimmat urut, ja Viernen sijaisena Notre-Damen uruissa Dupré sai tilaisuuden varmentaa taituruuttaan ja varsinkin kokeilla hämmästyttävällä valmiudellaan improvisoinnissa. Messun aikana kerääntyi urkulehterille musiikkiyleisö, joka ihmetyksellä ja ihailulla seurasi nuoren mestarin soittoa.” (Maasalo, A. 1925, 95.)

Dupré oli soittanut kaikki 145 teosta ulkomuistista. Maasalo (1925, 95) muistelee, miten Widor oli noussut paikaltaan viimeisessä konsertissa ja kohdistanut lämpimiä ”tunnustuksen sanoja” taiteilijalle.¹²

Marjokorpi lisää edellä mainittuun sen, että Dupré toisti saman konserttisarjan vielä Trocadéron konserttisalissa, missä hän myös aloitti historialliset konsertit vuonna 1922 esittäen huomattavan määrän Bachin ja historiallisesti merkittävien ranskalaissäveltäjien teoksia. Marjokorpi listaa Duprén konserttiurasta muutakin, kuten konsertit Amerikassa vuodesta 1921 lähtien ja vuoden 1949 kymmenen konserttimatkaa siellä, konsertit Englannissa vuodesta 1921 lähtien, 30 konserttia Australiassa vuonna 1939 ja vuoteen 1953 mennessä kaikkiaan 1 900 urkuilta ympäri maailmaa. Tämän perusteella nuoren suomalaisen mieli oli varmasti lämmennyt Duprén maineelle. Tällaisen ihailun jälkeen on vaikea vastustaa esikuvan vaikutusta ja esimerkkiä. Siksi on mielenkiintoista pohtia, mikä vaikutus Dupréllä todellisuudessa oli suomalaisiin urkureihin.

Jos halutaan tiivistää Duprén opetuksen kulmakivet kahteen teesiin, ne ovat selkeys ja matemaattinen tarkkuus¹³ (Ballesteros 2004, 78; ks. myös Dupré 1927, 4). Murrayn mukaan kaikkein velvoittavin tavoite oli soittaa kuten on kirjoitettu. Dupré vaati, että legaton oli oltava täydellistä, rytmien tarkkaa, taukojen pituuksien täsmällisiä, samanaikaisten äänten moitteettomia ja soinnun sävelten painallusten aivan yhtäaikaisia. Murray kirjoittaa Duprén legatosta, ettei se ollut tahmeaa eikä kuivaa vaan hengityksillä maustettua. (Murray 1998, 152–153.) Selkeys saatiin aikaan rytmien tarkkuudella ja sopivalla rekisteröinnillä (Ballesteros 2004, 78–79; Murray 1998, 153). Sävellyksen erilaiset tasot piti saada kuuluviin urkujen rekisteröinnin avulla, äänikerroilla. Polyfonisen tekstuurin avain piili selkeydessä (Ballesteros 2004, 78). Itse frasee-

12 Duprén kymmenen Bach-konserttia sijoituivat perjantai-iltoihin tammikuusta maaliskuulle vuonna 1920 (Murray 1993, 85). Graham Steed (1999, 23) toteaa, kuten Maasalo ja Marjokorpikin, että konserttisarjan myötä Dupréstä tuli yksi Ranskan tunnustetuimmista muusikoista.

13 Huomautettakoon, että kaikki tulkinnan tarkkuus sekä teksti- tai teosuskollisuus on suhteellista – niin ”matemaattiseksi” kuin aikalaiset ja jälkipolvet Duprén urkutaiteen vertauskuvallisesti kokivatkin.

raus juontui klassisen polyfonian säännöistä (Murray 1993, 147; 1998, 152). Dupré seurasi useissa pedagogisissa oppilauseissaan Lemmensin traditiota, josta monet ranskalaismestarit ennen Duprétä olivat saaneet vihiä suoraan mestarilta. Lemmensin opetuksen mukaan oli tärkeää karsia soittajan liikkeitä. Widor kirjoitti aivan samasta asiasta; ylimääräiset liikkeet piti eliminoida. Sen lisäksi polvet ja nilkat oli pidettävä yhdessä soiton aikana. Soittimen hallinta perustui siihen, miten kosketin painaminen ja nostaminen hallittiin teknisesti. Soiton rytmisyys oli tärkeää. (Ballesteros 2004, 65–66.) Dupré painotti, ettei tempo saa olla liian nopea selkeyden kustannuksella. Duprén tempot olivat kuitenkin nopeampia kuin Widorilla, mutta Murrayn mukaan säälimättömiä ja vastustamattomia. (Murray 1998, 153.)

Duprén improvisaatiot

Suomalaisten urkureiden ihastelua lisäsi Duprén improvisointitaito. Dupré saattoi improvisoida kokonaisen urkusinfonian *ex tempore* annetuista teemoista. Marjokorpi kuuli Duprétä vuonna 1838 rakennetussa Salle Pleyelissä. Maasalo puolestaan kuuli Duprétä uudemmassa Trocadéron salissa, joka oli valmistunut Pariisin maailmannäyttelyyn vuonna 1878 ja sijaitsi nimensä mukaisesti Trocadéron kaupunginosassa.¹⁴ Aristide Cavallé-Collin rakentamat urut olivat Duprén mieleiset, ja hän piti niitä kaikista Ranskan konserttialisoittimista häikäisevimpinä. Vain muutama vuosi Maasalon kultua soitinta, vuonna 1926, Trocadéron urut vaativat korjausta. Dupré oli organisoinut konserttisarjan, jonka tuloilla urut piti saada restauroiduksi. Näin myös ta-

14 Oskar Merikanto oli käynyt vuonna 1907 Trocadérossa konsertissa, mutta ei ollut kuullut urkuja. Hän kuvaili kokemaansa kirjeessä vaimolleen Liisalle näin: ”Eilen päivällä olin eräässä Trocadéron konsertissa, jossa oli mitä vaihtelevin ohjelma. Siellä sain kuulla yhden näytöksen Orfeuksesta, yhden näytöksen Lucretiasta, lausuntoa (m. m. Coquelin), soololaulua, hienompaa varieteeta (m. m. tuo kuuluisa Yvette Guilbert), numeroita eri opereteista ja Sylvia-baletin. Suuri ja mahtava on tuo Trocadéro-sali, jossa niin moni suomalainenkin on esiintynyt (m. m. filharm. seuran orkesteri), mutta minuun se ei tee mitään hienoa vaikutusta; se on enemmän niinkuin Wintergarten Berliinissä.” (Kansalliskirjasto, Ms.Mus. Oskar Merikanto Coll. 148, kirjeitä Liisa Merikannolle Coll. 148.3, Oskar Merikannon kirje Liisa Merikannolle 19.4.1907; ks. myös Lehtola 2015, 196.)

pahtui, ja korjaustyön teki Cavaillé-Collin urkurakentamo. (Dupré 1981, 72–73.)

Marjokorven huomio kiinnittyi Duprén improvisaatioissa ulkoisiin seikkoihin eli siihen, miten teema annettiin ja kuinka improvisaatio lähti liikkeelle vyöryen erilaisten muunnelmien kautta fuugaan. ”Sellainen teko on jo mestaruutta. Vaikutus oli todella ihmeellinen. Yleisön riemulla ei ollut rajoja. Monien ylimääräisten jälkeen, kun valoja alettiin sammutella, piti lähteä lopulta pois.” (MMA, Yrjö Marjokorven arkisto, Yrjö Marjokorven esitelmä 5.3.1962.)

Maasalon reaktiot olivat samansuuntaisia. Aluksi hän ihasteli sitä, miten konsertti veti väkeä paikalle, vaikka kyseessä oli urkukonsertti. Maasalonkin kuvauksessa huomio keskittyy siihen, miten teemat annettiin konsertissa Duprélle ja kuinka teos kasvoi kuin valmis, harjoiteltu sävellys. Maasalo kirjoittaa vastaavanlaisesta konsertista tällä kertaa Trocadérostä. Ohjelmassa oli kaksi suurta Bach-numeroa, Duprén oma sävellys ja improvisoitu sinfonia annetuista teemoista. Maasalo kuvaa innostuneesti, että

– – allekirjoittanut ei voinut olla ihmettelemättä väen paljoutta, joka tulvi saliin ennen konsertin alkamista. En ollut vielä ennen nähnyt yleisöä, joka riensi nauttimaan laajasta ja arvokkaasta urkuohjelmasta ilman solisteja, ilman kuoroa. Raikuvat kättentaputukset tervehtivät taiteilijaa, joka kumarrettuaan kaukaiselta lehteriltä häviää kokonaan leveän soittopöydän taakse. – – Kun ohjelma oli kulunut improvisoitavan sinfonian kohdalle, avattiin yleisön nähden teemoja sisältävät kirjeet, konsertinantaja valitsi niistä neljä (Widor, Ravel, Florent Schmitt ja Pierné), katseli niitä jännittävän hiljaisuuden vallitessa, soitti sitten ne yleisölle pianolla, hävisi sen jälkeen taas urkuihinsa ja – teoksen esitys alkoi. Neliosainen sävellys suurissa muodoissa kasvoi siinä kuin edeltäpäin kirjoitettuna ja harjoitettuna, muotoselvänä ja mielikuvitusrikkaana rajattomalta tuntuvan teknillisen taidon kannattamana. (Maasalo, A. 1925, 95.)

Lähtökohdat vaikutteiden vastaanottamiseen olivat olemassa, mutta valitettavasti Maasalo ja Marjokorpi eivät kirjoituksissaan analysoi

tarkemmin kuulemaansa. Olisi ollut kiinnostavaa saada tietää, miten Dupré käsitteli teemoja, millaisissa rytmisissä ja harmonisissa asetelmissä hän niitä käytti, kuinka hän rekisteröi ja kuinka paljon soitossa oli sellaista, jonka jokainen ammattimainen improvisoija voi opiskella eräänlaiseksi omaksi sanastokseen tai keinovaraksi.

Maasalo kuvaa lyhyesti sitä, miten Dupré opetti improvisaatiota. Hän kirjoittaa, miten

– aluksi saa oppilas Duprén julkaisemien kurssikirjojen johdolla harjaantua liikkumaan vapaasti kaikissa sävellajeissa ja sävelaloissa sekä soinnuttaa eri asenteissa (Cantus firmus eri sormioilla ja jalkiossa), aste asteelta yhä vaativampia harjoituksia. Soinnutusharjoituksista siirrytään polyfoniseen tyyliin, kaanon- ja fuugaharjoituksiin. Kestää tavallisesti 4–5 vuotta, ennen kuin nuori urkuri kypsyy sellaiselle asteelle, että hän saattaa soittaa valmistamatta 4-äänisen fuugan. (*Uusi Suomi* 3.9.1952.)

Fuugan improvisoinnista Maasalo kirjoittaa, että

– harjoittaminen käy seuraavaan tapaan: Opettaja antaa nuottipaperille kirjoitetun teeman, jota soittaja saa katsella jonkin aikaa. Sitten alkaa fuugan rakentaminen. Teema siirtyy äänestä toiseen säännönmukaisessa järjestyksessä, seuraa välike, tonaalinen vaihdos jne. Silloin tällöin ottaa oppilas uudelleen tai opettaja keskeyttää. On mielenkiintoista todeta, miten pitkälle musiikillisen ajattelun ja muistin avulla voidaan kehittyä, miten tuota salaperäistä improvisaatiotaitoa voidaan järjestelmällisesti opettaa ja oppia. (*Uusi Suomi* 3.9.1952.)

Maasalon tekstistä käy ilmi improvisaation rakenteen hahmottaminen ja harmonian hallinta. Sen sijaan siitä ei tule esiin vastaänten improvisointi, saati jaksojen harmonisen rakenteen hallinta. Kiinnostavaa olisi tietää, miten Dupré opetti vaikkapa jalkioteeman sisääntulon ja sille vastaänten improvisoinnin. Väliäännet jäivät usein alussa olevan opiskelijan improvisaatioissa lapsipuolen asemaan, ja niiden tekninen

toteuttaminen vaatii erityistä harjoittelua. Se, miten Dupré asiaa lähestyi, jää tässä arvoitukseksi.

Duprén urkujensoitosta

Dupré oli omistautunut opettaja. Michael Murray on verrannut häntä Franz Lisztiin (1811–86), jota myös kannusti intohimo opettamiseen. Murray kutsuukin Duprén kotia Meudonissa ”toiseksi Weimariksi” viitaten nimenomaan Lisztiin. Duprén luokalla oli opiskelijoita monista maista, ja kotimaissaan he jakoivat opettajaltaan samaansa taitoa ja kulttuuriperintöä seuraavalle sukupolvelle. (Murray 1993, 143.) Myös Marjokorpi kertoo esitelmässään, että Duprén yksityisoppilaat ”olivat melkoisen kansainvälistä joukkoa, luullakseni amerikkalaisia oli siihen aikaan eniten”.

Myös Maasalo kiinnittää huomiota Duprén kansainväliseen maineeseen opettajana:

Marcel Dupré on pedagogina saanut aikaan korkeita tuloksia ja luonut metodin, jonka loogisuus ja selvyys on ainutlaatuinen. Hänen kasvattejaan ovatkin nykypolven kaikki nimekkäät urkurit Ranskassa sekä useat englantilaiset ja amerikkalaiset urkutaiteilijat. (*Uusi Suomi* 3.9.1952.)

Ehkä siinä oli osa opettajan viehätystä; oli houkuttelevaa päästä sisälle kansainväliseen parhaiden joukkoon.

Duprén soittoa leimasi kurinalaisuus, ja Michael Murrayn (1993, 150) mukaan kuri oli Duprélle myös opetuksessa kaikki kaikessa. Hän ei sallinut lainkaan ylimääräisiä kehon liikkeitä. Myös Marie-Claire Alain on todennut, että Dupré oli tarkka siitä, ettei keho liikkunut soiton aikana (Lehtola 2001, 26). Tarkkuuteen ja kurinalaisuuteen viittaa myös Marjokorpi todetessaan, että ”niin äärimmäisen tarkkaa työtä en sitä ennen ollut joutunut tekemään”. Marjokorpi muistelee, että Dupré pyrki ohjaamaan oppilasta mahdollisimman ”linjakkaaseen soittotaapaan”, ja erityisesti legatoon kiinnitettiin erityistä huomiota. ”Toisaalta taas rytmin korostamiseksi käytettiin apukeinona melkoisen rohkeata

kosketusta.” (MMA, Yrjö Marjokorven arkisto, Yrjö Marjokorven esitelmä 5.3.1962.)

Kun ajatellaan soittotekniikkaa kokonaisuutena, sen muodostavat eri elementit, jotka ovat riippuvaisia toisistaan. Näin ollen istuma-asento, kosketus, sormitukset ja tulkinta muodostavat yhden suuren teknisen kokonaisuuden. Kun Dupré on puhunut ”linjakkuudesta” ja ”rytmin korostamisesta”, on kehon asento ollut siinä tärkeä tekninen urkujensoiton osa. Ranskalaismestari Charles Tournemiren (1870–1939) lausuma, jossa hän puhuu soittajan ylvään ja rauhallisen olemuksen kertovan hänen tekniikkansa palvelevan kaikkein korkeinta ideaa (Tournemire 1915, 7), vastaa hyvin sekä Alainin kuvausta Dupréstä että kuvia tästä soittopöydän ääressä. Tournemire (ibid.) lisää vielä, että täydellisen yhteistyön saavuttaminen käsien ja jalkojen välille on tärkeää, jotta opitaan soittamaan paikallaan keho selvästi liikkumatta.

Marjokorpi korostaa esitelmässään linjakkuutta toistamiseen:

– – musiikin ”hengitys” ja linjakkuus piti kertakaikkiaan olla rikkeettöntä, iskevyyttä rytmiin urkujen soiton vaikeaan pulmaan opetettiin rohkeasti otettavalla kosketuksella (ei liian sidotusti) kun vain linjakkuus myönsi.

Olisiko rohkea kosketus tarkoittanut irtonaisempaa *non legato*-kosketusta, koska hän lisää kommentin ”ei liian sidotusti”. Muutenhan Duprén koulu kunnioitti sidottua soittoa eli legatoa yli kaiken. Marjokorpi sanookin, että ”legatosoittoon kiinnitettiin erityisesti huomiota”.

Maasalo kirjoittaa rytmistä ja soittamisen tarkkuudesta liittäen aiheen kosketuksen erilaisiin muotoihin:

Urkujahan pidetään yleensä mekaanisena soittimena, joka ei reflektoi herkästi kuten esim. viulu tai piano soittajan sormiliikkeisiin. Mutta tämän ranskalaisen mestarin käsissä urku elää, se saa rytmiä ja kimmoisuutta. Tämä riippuu sitomisen (*legato*) ja katkaisemisen (*respiratio*) oikeasta ja tarkalla harjoittelulla aikaansaadusta suhteesta. Dupré pitää pianon harjoittamista urkurille erittäin tärkeänä. ”Jos tahdot

tulla hyväksi urkuriksi, harjoita pianoa kaksi kertaa enemmän kuin urkuja!” sanoo hän oppilailleen. (*Uusi Suomi* 3.9.1952.)

Maasalo kiinnittää huomiota myös seikkaan, joka on hyvin esillä Duprén urkukoulussa eli liukumiseen koskettimelta toiselle. ”Legaton saavuttamiseksi hän ei pidä suositeltavana sormien vaihtoa samalla koskettimella. Parempi liukua – sanoo hän. Jos katselee Duprén revidoimia Bach-kokoelmia huomaakin, että hän harvoin käyttää ’vaihtoa.’” (*Uusi Suomi* 3.9.1952.)

Mitä erilaisiin tulkinnan vapauksiin tulee, ne liittyvät sekä rytmin että nuottikuvan tarkkaan toteuttamiseen mutta samalla kehon käyttöön. Dupré korosti, että urkuri ei voi sallia itselleen tulkinnan vapautta, sillä avarat tilat ovat kaikuisia, ja kaikua vastaan pitää taistella. Samalla esitettävien teosten tempo on sovitettava tilan mukaiseksi. Dupré eli sitä musiikillis-esteettistä aikakautta, jossa sana ekspressiivisyys oli kokenut uudelleen määrittelyn. Se tapahtui 1900-luvun alkupuolella, eikä sillä enää tarkoitettu tulkintaan liittyviä agogisia tai dynaamisia asioita, vaan musiikin kaikkien parametrien viemistä äärimmilleen, sekä tulkinnallista että sävellysteknistä määrittelyä, joka johti dodekafonian syntyyn. Ekspressiivinen tyyli toisen Wienin koulukunnan tarkoittamassa merkityksessä oli vastakohtainen romantiikan ajan vellovalle tulkinnalle (Boulez 2003, 61).¹⁵ Uudessa merkityksessään sen ihanteita voidaan kuvata sanoilla selkeä, puhdas, määritelty tai hallittu. Duprén kurinalainen soittotapa oli sukua myös hänen kurinalaiselle esitystavalleen. Soiton selkeys oli saavutettavissa juuri sen ansiosta.

Selkeys oli myös edellytys sille, että urkuri sai aikaan aksentteja. Niitä ei uruilla pysty saamaan aikaan samaan tapaan kuin pianolla tai orkesterisoittimilla. Näin ollen Duprén mielestä, Marjokorven sanoin

15 Boulez viittaa tässä todennäköisesti siihen yleiseen romanttiseen esitystapaan, jossa rytmisen eloisuus ja agogiikka on liitetty jollakin tavoin epämääräiseen tulkintatraditioon. Hugo Riemann (1849–1919) loi tarkan motiivien painotussysteemin, jonka tuloksena agogiikka oli aivan yhtä tarkka ja tiedostettu tulkinnallinen tekniikka kuin mikä tahansa muukin. Hän jakoi motiivit kolmeen ryhmään – *inbetont*, *anbetont*, *abbetont* – ja loi niille omat fraseerauksen periaatteet. (Riemann 1884, 11.) Tästä enemmän taiteellisen tohtorintutkintoni kirjallisessa työssä (Lehtola 2009, 101–102).

”urkurin tehtävänä on luoda ne, mikä kuitenkin on mahdollista vain, jos hänen soittonsa on ehdottoman selkeätä”. Selkeys saavutetaan ”matemaattisen tarkalla nuottiarvojen säilyttämisellä”. Ilman täsmällisyyttä ”syntyy sävelkulun sekavuutta”. Sen sijaan ”fraseerausta, joka on niin tärkeä osa tulkinnasta, ei määrää mielikuvitus (fantasia), vaan klassillisen polyfonian säännöt.”¹⁶ (MMA, Yrjö Marjokorven arkisto, Yrjö Marjokorven esitelmä 5.3.1962.)

Duprétä edeltävä ajanjakso oli tulkinnan vapaudessa aivan erilaisessa asemassa. Saksalaisprofessori, musiikkitieteilijä ja säveltäjä Hugo Riemann kirjoitti paljon fraseerauksesta ja laati sääntöjä sen toteuttamiseksi. Riemann (1903, 49) rinnasti fraseeraamisen hengitykseen ja sanoi, että laulu musiikin perustana johti siihen, että hengityksellä oli tärkeä rooli musiikin hahmottumisessa: yhden uloshengityksen kesto on yhden mahdollisimman pitkän fraasin kesto. Fraasirajat Riemann (1912, 7–11) rinnasti tekstin jaksottumiseen: vääränlaisilla fraasituksilla laulu on tylsää, mutta oikeilla aksentit asettuvat kohdalleen ja teksti on jäsentynyttä. Fraseeraamisen toteuttaminen oli hänestä helpointa artikulaation avulla (Riemann 1884, 145), vaikkakin samaan tulokseen voidaan päästä myös pidentämällä fraasin viimeistä nuottia. Uruillahan tämä käytäntö on hyvä, koska uruilla ei Riemannin (1884, 8) mielestä saada aikaan aksentteja, crescendoa tai decrescendoa legato-artikulaation vuoksi. Riemannin mukaan jokaisessa fraasissa on vain yksi huippukohta, johon noustaan tekemällä crescendo ja josta poistutaan decrescendon avulla. Fraasin huippukohdan voi ottaa esiin agogisen aksentin avulla, jonka merkki Riemannilla on \wedge . Agoginen aksentti sopii huippukohtaan, jos se on harmonisesti merkittävä dissonanssin tai pidätyksen johdosta. (Riemann 1884, 52.)

16 Oskar Merikanto kirjoitti fraseerauksesta samaan tapaan vuonna 1916: ”Mutta selvään esittämiseen kuuluu myöskin musikaalinen ’fraseeraus’. Kappaleen arkkitehtonista rakennetta on jäseneltävä, vississä kohdissa on käsi nostettava ylös, vaikkei paussia olekaan, toisia kohtia ei ole lainkaan soitettava legato jne. Soitto ei saa kuulua kuin katkeamatomalta langalta, se ei saa olla koneen työtä, siinä pitää olla elävä henki ja sielu mukana. Soittajan pitää siis ennen kaikkea ymmärtää sävellyksen henki ja sisältö. Hänen tulee sekä teknillisesti että musikaalisesti hallita tehtävänsä. Silloin hän myöskin voi onnistuneen registratsionin löytää ja soittoonsa selvyyttä luoda.” (Tulenheimo ja Merikanto 1916, 174.)

Marjokorpi kirjoittaa selkeydestä vielä, että Duprén mukaan selkeys ”saavutetaan siten, että teoksen rakenne tuodaan esiin”. Tämän saavuttaakseen urkurin pitää rekisteröidä huolellisesti jokainen musikaalisen jakson alku. Tämä ei ole ajatuksena täysin kirkas. Tarkoitetaanko tässä fuugasoittoa niin, että jokainen teeman sisääntulo rekisteröidään uudella värillä? Tuskin, sillä myöhemmin Marjokorpi toteaa, että Suomessa ”soittotapa, jolla minäkin olin opiskellut vaati melkein sirkustemppeja, kun piti esim. fuugissa teema yrittää koukkia samalla kädellä erisormiolta erikseen”. Todennäköisesti musiikillisten alkujen rekisteröinti tarkoitti uuden karakterisen jakson alkua ja sen rekisteröimistä, kuten muunnelmateoksissa tai laajoissa sonaateissa usein on tapana. Marjokorpi huomauttaakin rekisteröinnin yhteydessä, että ranskalaiset ovat värimestareita. (MMA, Yrjö Marjokorven arkisto, Yrjö Marjokorven esitelmä 5.3.1962.)

Maasalo korostaa Marjokorven tavoin urkujensoiton selkeyttä:

Urkusoiton selvyys riippuu luonnollisesti myöskin itse soittimesta, so. uruista. Joka tapauksessa erottaa kuulija Marcel Duprén soittaessa selvästi jokaisen aiheen ja jakson sävellyksen polyfonisessa kokonaisuudessa. Hänen käsissään Bachin laaja fuuga muodostuu arkkitehtuuriseksi rakennelmaksi, joka saa kuulijan mielikuvituksessa häikäisevää valoa, varjoa ja värejä. (*Uusi Suomi* 3.9.1952.)

Puhuessaan Duprén rekisteröintitaidosta Marjokorpi mainitsee erityisesti urkurin persoonallisuuden. Rekisteröinti ei toisin sanoen ole pelkästään sääntöjen noudattamista, vaan jokaisen soittajan oma persoona vaikuttaa lopputulokseen. Varsin käytännöllinen on ohje, jonka mukaan ”vanhoihin teoksiin tarvittavien sointivärien täytyy rajoittua niiden syntymisen aikoina käytettyyn sointitilanteeseen ja laatuun”. Jokaisen teoksen tyyli on siis tunnettava. Urkuteokset ovat syntyneet tiettyssä maantieteellisessä paikassa tiettyinä aikakautena, jolloin vain tietynlaiset urut ovat olleet käytettävissä. Sen sijaan ”modernissa musiikissa, jonka väriasteikko on niin paljon laajempi, täytyy urkurin hallita ’soittimellesovitus’”. Jo César Franckin ajoista lähtien urkurit puhuivat uruista kuin orkesterista, erityisesti ranskalaiset Aristide

Cavaillé-Collin rakentamista instrumenteista. Urkumusiikki sai yhä pidemmälle 1900-lukua mentäessä vaikutteista orkesterimusiikista, ja silloin urkurin oli hyvä ymmärtää, miten sointiväreillä voi leikitellä samaan tapaan kuin säveltäjä instrumentaatioissaan. Tähän liittyy Marjokorven toteamus, että urkurin on hallittava ”soitinnus kuin muusikon, joka osaa antaa teoksen jokaiselle osalle sitä vastaavan sointilaadun ja oikeat värit”. Kiinnostavaa tässä on se, että rekisteröinti nousee suureen asemaan, kun puhutaan hyvistä urkureista. Ei siis riitä, että hallitsee soittimen ja teoksen, vaan on osattava myös rekisteröidä. Lopputulemana Marjokorpi toteaaakin, että ”siitä johtuu, että hyvät urkurit, vieläpä nämä järkähtämättömän ankarat ehdot täyttäessään, eroavat selvästi toisistaan maun, rakentamisen, selkeyden ja mielikuvituksen puolesta”. (MMA, Yrjö Marjokorven arkisto, Yrjö Marjokorven esitelmä 5.3.1962.)

Uutta Ranskassa olivat Marjokorven mukaan yläsäveläänikerrat, joita ei sen aikaisissa uruissa Suomessa ollut. Sen takia soitosta ”kaikki raikkaus ja kirkkaus puuttui”. Tässä hän puhuu etenkin vanhoista suomalaisista uruista todeten, että ”Suomessa saimme soittaa viime vuosisadalla ja tämän alkupuolella ns. romanttisen ajan uruilla, joissa ei juuri yläsävelistöjä ollut, ja sormioitten suhteet olivat peräti luonnottomat.” (MMA, Yrjö Marjokorven arkisto, Yrjö Marjokorven esitelmä 5.3.1962.)

Se on totta, sillä esimerkiksi vanhat Thulé-urut perustuivat usein lähes kokonaan perusäänikerroille, eikä niiden tehtävänä ollutkaan toimia konserttisoittimina vaan virsien säestyssoittimina. Kun Marjokorpi sai toimipaikkaansa Tampereen Aleksanterinkirkkoon vuonna 1939 uudet urut entisten, tulipalossa tuhoutuneiden tilalle, oli niiden äänikertaluettelossa runsaasti väriä aikaansaavia kieli- ja yläsäveläänikertoja. Urkujen kokonaisuus oli näin sovelias erityisesti ranskalaisen 1900-luvun musiikin esittämiseen.

Lopuksi

Matkustaminen Ranskaan opiskelemaan Marcel Duprén johdolla on ollut rohkea ja ennakkoluuloton hanke nuorelta suomalaiselta urkuril-

ta. Lähteminen itsessään on jo tapaus, mutta meno Duprén luo on osoitus valveutuneisuudesta. Dupré oli aikansa merkittävin ranskalainen urkuri, joka saavutti urkurin toimissaan käytännössä lähes kaiken. Hänen Bach-editioitaan käytettiin ympäri maailmaa, hänen sävellyksensä soivat kaikkialla virtuoosien soittamana, ja improvisoijana hän oli sensaatiomainen.

Yrjö Marjokorpi piti esitelmän Marcel Duprésta Tampereella Tammelan kirjastossa 30 vuotta Ranskasta paluunsa jälkeen. Hän johdatti kuulijat Duprén elämään lyhyellä biografialla ja musiikkiin levytyksin. Kiinnostavaa esitelmässä on se, että Marjokorpi ei tyytynyt yleiseen esittelyyn vaan puhui myös analyttisesti urkujensoitosta ja opettamisesta. Todennäköisesti yleisössä oli myös alan ammattilaisia, sillä Marjokorpi oli mukana perustamassa Diplomiurkureiden kerhoa, joka oli nykyisen Organum-seuran edeltäjä.

Marjokorpi käsitteli urkujensoiton estetiikkaa ja tekniikkaa kiinnostavalla tavalla ja toi esiin piirteitä, jotka mullistivat urkujensoiton kulttuuria maailmanlaajuisesti. Yksi sellainen seikka oli legato-soitto, joka myös Duprén (1927, 63) vaikutuksesta johti niin sanottuun *note commune* -sääntöön. Siitä huolimatta legatoa ei edellytetty ainoana artikulaatiomuotona, vaan niin pitkälle kuin linjakkuus antoi myöten, soiton ei tarvinnut olla liian sidottua etenkin rytmin vaatiessa rohkeampaa kosketusta.

Dupré kehotti välttämään tulkintaa. Hänestä urkurin, muista muusikoista poiketen, piti tilojen kaikuisuuden takia huolehtia rytmin selkeydestä. Urkujensoitossa ei pystytä saamaan aikaan aksentteja samalla tavalla kuin muissa soittimissa, ja siksi aksenttien tekeminen vaati ehdotonta selkeyttä. Selkeys tarkoitti rakenteen selkeyttä, joka toteutettiin myös rekisteröinnin avulla. Jokainen musiikillinen aloitus piti ottaa esiin huolellisella rekisteröinnillä. Marjokorpi toi vahvasti esiin tässä urkujenrakennuksen erilaisuuden Ranskan ja Suomen välillä. Hänen mukaansa 1800-luvun suomalaisissa uruissa ei ollut yläselväänikertoja, ja siksi soitostakin puuttui kirkkaus, mikä pitää suurelta osin paikkansa. Erityisesti Marjokorpi kiinnitti huomiota ranskalaisen urkureiden mestarilliseen sointivärien käyttöön. Hänen mukaansa urkurin oli etenkin modernissa musiikissa osattava orkestroida teos

uruille. Nuori opiskelija oli täysin tyytyväinen käyntiinsä Ranskassa ja opettajaansa. Hän totesikin, että ”Dupré mielestäni hallitsi suvereenisti eri tyylien mukaisissa tehtävissä”. (MMA, Yrjö Marjokorven arkisto, Yrjö Marjokorven esitelmä 5.3.1962.)

Kaksi kuukautta vuonna 1931 olivat ilmeisen merkitykselliset, sillä Marjokorpi kirjoitti esitelmässään vuonna 1962 samoista seikoista, joilla Duprén pedagogisia teesejä on kuvattu monissa kansainvälisissä tutkimuksissa. Marjokorpi piti opeista kiinni ja nähtävästi jatkoi niiden syventämistä läpi urkurin uransa. Hän teki tärkeän kansallisen uran: opetti urkujensoittoa Tampereen musiikkioppilaitoksissa, toimi ison keskustakirkon urkurina pitkään ja osallistui järjestötoimintaan urkureita yhdistävänä voimana. Tämän päivän näkökulmasta katsottuna herää kysymys, jäikö Marjokorpi kuitenkin liiaksi oppimansa vangiksi? Oliko Dupréltä opittu kiveen hakattua, josta ei päässyt uudistumaan ja kehittymään?

Urkujensoiton kulttuuri koki Suomessa voimakkaan muutoksen 1950-luvulla tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen toimesta ja myös 1980-luvulla, kun urkujen rakennuksessa alettiin jäljitellä vanhojen mestareiden työtapoja. Samalla vanhan musiikin liike nosti voimakkaasti päätään, ja soittamisen ihanteet muuttuivat lähes kaikissa instrumenteissa, myös uruissa. Nykyisin miellämme urkukulttuurin rikkaana ja monipuolisena maailmana, jossa kaikki kuudensadan vuoden aikana sävelletty musiikki jaetaan maantieteellisiin ja ajallisiin perusteisiin tyylikausiiin, joilla kullakin on omat erityispiirteensä niin soitinrakennuksen kuin urkujen käsittelynkin eli soittotekniikan kannalta. Näin ollen Duprén soinnillinen ja soitannollinen maailma on vain yksi pieni osa-alue laajassa ja monipolvisessa kulttuurillisessa kokonaisuudessa.

Aikakautensa merkittävimpiin urkureihin ja urkopedagogeihin lukeutunut Marie-Claire Alain valmistui Duprén luokalta vuonna 1952. Haastattellessani häntä Marcel Duprén opetuksesta hän sanoi, että Dupré antoi ymmärtää, että oli vain yksi tapa soittaa eli tiukasti legatossa ja hyvässä rytmissä. Keho ei saanut liikkua, koska se ”häiritsi musiikkia ja asetti teknisiä ongelmia”. Naispuolisten opiskelijoiden piti lisäksi varoa tuijottamasta liian vihaisesti nuotteja! Dupré puhui vähän



Kuva 3. Marcel Duprén valokuva omistuskirjoituksella Yrjö Marjokorvelle. MMA, Yrjö Marjokorven arkisto.

ja vain tekniikasta, mutta musiikillisesti hän oli Alainin mielestä tylsä. (Lehtola 2001, 26.) Samaan seikkaan puuttui yllättäen myös *Aamulehti* kritisoidessaan Marjokorven soittoa, joka oli teknisesti moitteetonta mutta jätti musiikillisesti vielä toivomisen varaa.

Hra Marjokorpi soitti kaiken teknillisen laittamattomasti ja käytti soittimen värityskeinoja aistikkaasti, mutta ei käsityksemme mukaan täysin vakuuttavasti vielä täysin todistanut olevansa myös musikaalisena muotoajana yhdenvertainen tekijä. ”Kiitollisimmin”, oikeastaan epäkiitollisimmin tämä tuli esiin Bachin h-molli opuksen Fuugassa, jonka hra Marjokorpi soitti horjahtamattomasti, mutta miltei orjallisen samanrytmisesti. Kuvio eteni, mutta ei kuvannut. Hra Marjokorven taidollinen valmius on siksi huomattavan korkea, että vastaisen kehityksen kernaasti toivoisi johtavan suurempaan taiteelliseen herkistymiseen. (*Aamulehti* 27.2.1936.)

Myös vuotta aikaisemmin sama lehti oli puuttunut Marjokorven musiikilliseen muotoiluun:

Hän näyttää kerta kaikkiaan karttavan kummassakin – niin jäsenyyksessä kuin rekistroimisessa – liioittelevia korostuksia ja tehostuksia, mikä piti soiton kautta ohjelman vakuuttavalla ”asiallisuuden” pohjalla. (*Aamulehti* 11.3.1935.)

Marjokorpi oli ilmeisen hyvin omaksunut Duprén ehdottomuuden nuottikuvan matemaattisen toteuttamisen suhteen. Legaton ja tasaisen esittämisen juuret ulottuvat Ranskaan, missä 1800-luvulla toteutettiin järjestelmällinen musiikkikoulutuksen vallankumous. Sen vaikutuksesta kehittyi uusi artikulaatitapa, legato. Lähtökohtana oli puheen sijaan maalaus, suuri linja, joka jatkui saumattomasti. (Harnoncourt 1986, 30.) Koko esittämisen kulttuuri oli murroksessa maailmansotien välisenä aikana, sillä uusi, historiallisesti tiedostava esittämiskäytäntö

nosti päätään, mihin vaikutti Arnold Dolmetschin¹⁷ (1858–1940) kirja *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries* (1915), joka oli yksi alansa ensimmäisiä merkittäviä julkaisuja. Sitä edelsivät Arnold Scheringin (1877–1941) tutkimukset muun muassa 1500-luvun alun urkumessusta (1912). Vielä 1900-luvulle saakka esitettävä musiikki muokattiin ajan hengen mukaiseksi, ja Dolmetschin tutkimuksesta voidaan katsoa alkaneen esittävien taiteilijoiden jakautuminen kahteen leiriin, eli niihin, joiden näkemys perustui 1800-luvulla syntyneisiin käsityksiin, ja niihin, jotka rakensivat tulkintakäsityksensä autenttisuusperiaatteen mukaan.¹⁸

Musiikkipiireissä tahdottiin päästä eroon myöhäisromanttisesta, tulkitsevasta ja agogisesti moni-ilmeisestä soitosta. Hugo Riemannin edustama ekspressiivinen esitystapa, jota monet merkittävät saksalais-säveltäjät suosivat Max Reger (1873–1916) etunenässä, ei enää vastannut aikakauden vaatimuksia. Samalla sana ekspressiivisyys koki uudelleen määrittelyn, kuten edellä todettiin. Enää sillä ei tarkoitettu tulkintaan liittyviä agogisia tai dynaamisia vaihteluja vaan musiikin kaikkien parametrien äärimmilleen vietyä tulkinnallista ja sävellysteknistä määrittelyä, mikä johti dodekafonian syntyyn. Ekspressiivinen tyyli toisen Wienin koulukunnan tarkoittamassa merkityksessä oli vastaakohtainen romantiikan ajan vellovalle tulkinnalle (Boulez 2003, 61).

Tätä taustaa vasten on helppo ymmärtää sitä, mitä Duprén opetuksesta on kirjoitettu, mutta myös Marjokorven soittoa kohtaan osoitettua kritiikkiä eräänlaisesta hengettömyydestä. Yhtenä tärkeimmistä 1900-luvulla eläneistä urkopedagogeista Dupré edusti yhtä merkittävää aikakautta. Hän oli kansainvälisesti suosittu, ja hänen maineensa sai Suomessakin aikaan urkureiden liikehdintää. Tietävästi hän ei

17 Arnold Dolmetsch oli brittiläinen, syntyperältään ranskalais-sveitsiläinen musiikintutkija ja soitinrakentaja. Dolmetsch opiskeli viulunsoittoa Henri Vieuxtempsin (1820–81) johdolla. Dolmetsch keräsi, korjasi ja soitti vanhoja soittimia. The Dolmetsch Foundation perustettiin 1928 ajamaan ja tukemaan Dolmetschin ajatuksia. Dolmetschin ansioksi luetaan periodisoittimiin kohdistuneen kiinnostuksen kohoaminen.

18 ”Vasta esityskäytäntöihin kiinnittynyt tieteellinen huomio ja historismin myötä korostunut valmius tiedostaa historiallisten puitteiden merkitys tietyn teoksen ominaispiirteille loi edellytykset vanhan ja vanhemman musiikin alkuperäisten intenttioiden ymmärtämiselle.” (Mäkelä 2003, 137.)

kuitenkaan konsertoinut kertaakaan Suomessa, vaan Suomesta aina lähdettiin hänen luokseen. Mestarin toimintaa seurattiin sangen tiiviisti suomalaisissa musiikkilehdissä. Duprén merkitys ranskalaisen urkutaiteen kehitykseen oli niin suuri, etteivät sen vaikutuksesta jää vaille nykyiset urkuritkaan. Tekniikan varmuus ja virheettömyys, nuottitekstin tarkka noudattaminen ja soittimen hallinta ovat selkeitä arvoja, joihin yhä uudet urkurisukupolvet pyrkivät. Marjokorven lyhyt opintomatka ranskalaismestarin luo ja paljon myöhemmin kirjoitettu tiivis mutta kattava analyysi tämän urkuripersoonan eri puolista ovat todiste siitä, ettei Duprén vaikutus suomalaiselle urkurikoulutukselle ollut vähäpätöinen.

Mitä Marjokorven musiikilliseen ilmaisuun tulee, myöhemmin, Aleksanterinkirkon uusien urkujen vihkimiskonsertin arvioissa, hänen sanottiin löytäneensä soittoonsa ”agogista elävyyttä”.

Samalla saattoi erikoiseksi mielihyväkseen todeta, että hän yhä enemmän tavoittaa ja saa soittoonsa urkurille niin ensiehtoisen tärkeätä agogista elävyyttä. – – tuo agogiikka todistaa vain sen parempaa hänen muusikkopyrkimyksistään, joihin myös kuuluu taiteellisesti punnittu väritysten valinta. Hän ei ole antanut taitonsa eikä tahtonsa herpaantua; niinpä ei tuloskaan ole jäänyt saavuttamatta. Hän on urkurina kohoamassa huomattavaan kypsytyteen. (*Aamulehti* 10.3.1939.)

Olisivatko uudet urut yläsäveläänikertoineen auttaneet Marjokorpea vapautumaan ja avautumaan musikaalisessa mielessä? Arviota vasten Yrjö Marjokorpi näyttäytyy itsenäisenä ja herkkänä taiteilijana, ei vain yhden koulukunnan orjallisena noudattajana. Ehkä siksi hänen uransa urkutaiteilijanakin kesti useita vuosikymmeniä – alati kehittyvänä. Yhdistetty hää- ja urkumatka Pariisiin ei ollut missään mielessä turha vaan todennäköisesti varmuutta antava ja pitkälle tulevaisuuteen tähtäävä järkevä panostus. Duprén perintö elää ja saa uusia ilmenemis- muotoja uusissa tutkimuksissa myös Suomessa, ja hänen musiikkinsa löytää yhä uusia yleisöjä. Siinä on kerrakseen merkityksiä ja merkkejä merkittävästä persoonasta ja ainutlaatuisesta toiminnasta urkukulttuurin keskiössä.

Lähteet ja kirjallisuus

Arkistolähteet

Kansalliskirjasto, Helsinki (KK).

Ms.Mus. Oskar Merikanto Coll. 148, kirjeitä Liisa Merikannolle Coll. 148.3.

Mari Marjokorven arkisto, Varkaus (MMA).

Yrjö Marjokorven arkisto.

Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kirjaston arkisto, Helsinki.

Elis Mårtensonin urkunuotit.

Painetut lähteet

Dupré, Marcel 1927. *Ecole d'orgue*. Paris: Leduc.

Dupré, Marcel 1981. *Erinnerungen*. Saksannos: Hans Steinhaus. Kassel: Merseburger.

Lemmens, Jacques 1862. *Orgel-Schule*. Mainz: Schott.

Maasalo, Armas 1925. Marcel Dupré: Nykyajan Ranskan suurin urkuvirtuosi. *Suomen musiikkilehti* (6), 95.

Merikanto, Oskar 1901. *25 jokapäiväistä harjoitusta pianon ääressä*. Helsinki: Axel E. Lindgren.

Merikanto, Oskar 1907. Ulkomaanmatkalta I: Urkurikoulut ja urkurien opetus. *Säveletär* (13–14), 186–190.

Riemann, Hugo 1884. *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf der Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*. Leipzig: Fr. Kistner.

Riemann, Hugo 1903. *Musik-Ästhetik*. Leipzig: Max Hesse.

Riemann, Hugo 1912. *Vademecum der Phrasierung*. Leipzig: Max Hesse.

Tulenheimo, Martti ja Oskar Merikanto 1916. *Urut: Nüiden rakenne ja hoito sekä registreeraustaito*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Sanomalehdet

Aamulehti 1935, 1936, 1939

Helsingin Sanomat 1932

Kotimaa 1932

Tammerfors Aftonblad 1935

Uusi Suomi 1932, 1952

Nuottijulkaisut

Erb, Marie-Joseph 1927. *Sonate*. Paris: Editions Maurice Senart.

Tournemire, Charles 1915. *D. Buxtehude: Passacaille, chaconnes, préludes et fugues, toccatas, canzonette*. Paris: Editions Maurice Senart.

Tutkimuskirjallisuus

Ballesteros, Domitila 2004. *Jeanne Demessieux's Six Études and the Piano Technique*. Rio de Janeiro.

Boulez, Pierre 2003. *Boulez on Conducting*. London: Faber and Faber.

Harnoncourt, Nikolaus 1986. *Puhuva musiikki*. Suomentanut Hannu Taanila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Laitinen, Martti 2020. Ilmari Krohn Leipzigiissa 1886–1890. Teoksessa Markus Mantere, Jorma Hannikainen ja Anna Krohn (toim.) *Ilmari Krohn: Tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti*. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 15. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 135–165.

Lehtola, Jan 2001. Rautarouva hehkuu yhä: Marie-Claire Alain näyttää mallia nuoremmille. *Rondo* 6/2001.

Lehtola, Jan 2009. *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 31. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Lehtola, Jan 2015. *Rakas, kaivattu muoriseni! Oskar Merikannon kirjeitä Liisa-vaimolle vuosilta 1889–1922*. Helsinki: Kulttuuriosuuskunta Partuuna.

Maasalo, Kai 1998. *Armas Maasalo (1885–1960): Johdatus hänen elämänsä ja musiikkiuraansa*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 15. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Murray, Michael 1993. *Marcel Dupré: Leben und Werk eines Meisterorganisten*. Saksannos: Hans Uwe Hielscher. Dornbirn: Wenin OHG.

Murray, Michael 1998. *French Masters of the Organ*. New Haven and London: Yale University Press.

Mäkelä, Tomi 2003. Länsimaisen taidemusiikin tutkimus. Teoksessa Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala (toim.) *Johdatus musiikintutkimukseen*. Jyväskylä: Suomen musiikkiteollinen seura, 131–148.

Pajamo, Reijo 1978. Hakusana Marjokorpi, Yrjö. Teoksessa *Otavan iso musiikkitietosanakirja* 4. Helsinki: Otava.

Pajamo, Reijo ja Erkki Tuppurainen 2004. *Suomen musiikin historia: Kirkkomusiikki*. Porvoo: WSOY.

Steed, Graham 1999. *The Organ Works of Marcel Dupré*. Hillsdale, New York: Pendragon Press.

The Organs of Paris 2022. *The Organs of Paris: Meudon, Auditorium Marcel Dupré*. <https://www.organsparisaz.organsofparis.eu/meudon%20dupre.htm> (luettu 21.2.2022).

Tuppurainen, Erkki 1980. Suomen urkutaiteen kehitysvaiheita. Teoksessa Seppo Murto ja Markku Heikkinen (toim.) *Pro organo pleno: Juhlakirja Enzo Forsblomille 14.3.1980*. Sibelius-Akatemian julkaisusarja A n:o 2. Helsinki: Sibelius-Akatemia ja Organum-seura ry, 10–42.

Tuppurainen, Erkki 1993. Oskar Merikanto als Bahnbrecher des konzertanten Orgelspiels in Finnland. Teoksessa Reijo Pajamo (toim.) *Kirchenmusik in Finnland*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 5. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 123–136.

Tuppurainen, Erkki 1994a. Oskar Merikanto Suomen esittävän säveltaiteen tienraivaajana. Teoksessa Reijo Pajamo (toim.) *Näkökulmia Suomen kirkkomusiikkiin*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 6. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 114–135.

Tuppurainen, Erkki 1994b. *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–1950*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 8. Kuopio: Sibelius-Akatemia.

Tuppurainen, Erkki 2023. Urut Suomen vanhan musiikin kentällä. Teoksessa Auli Särkiö-Pitkänen (toim.) *Vanhan musiikin liike Suomessa*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 25. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 209–232.

Urponen, Ville 2010. *Intomielisen nuoruuden vääjäämätöntä voimaa: Suomalainen urkumusiikki toiseen maailmansotaan asti*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 34. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Finn Viderøn opissa Tanskassa: Aika, tila ja toimijuus Geo Böckermanin ja Enzo Forsblomin muistelukirjoituksissa

PETER PEITSALO

Johdanto

Tässä artikkelissa tarkastelen ajan, tilan ja toimijuuden rakentumista kahden suomalaisen urkurin, Geo Böckermanin (1921–99) ja Enzo Forsblomin (1920–96), muistelukirjoituksissa opinnoistaan Finn Viderøn (1906–87) johdolla Tanskassa 1940-luvun jälkipuoliskolla. Kysyn, millaisia ovat muistelukirjoitusten aikatasot ja rakenteet, miksi Böckerman ja Forsblom hakeutuivat juuri Tanskaan täydentämään opintojaan, ja miten he luonnehtivat Viderøn opetusta? Böckermanin ja Forsblomin toimijuutta tarkastelen erityisesti Tanskasta hankittujen kotiurkujen näkökulmasta. Millaisia nämä urut ovat, miten hankkijat kuvaavat urkujensa merkitystä ammatilliselle ja taiteelliselle toiminnalleen sekä Suomen urkutaiteelle?

Lähdeaineistona käytän Geo Böckermanin vuonna 1987 julkaisua artikkelia ”Att studera orgel för Finn Viderø” ja Enzo Forsblomin omaelämäkerrallista, Kööpenhaminassa 17.12.1995 päivättyä esseettä ”Enzo Forsblom Karl Straubesta, Finn Viderøstä ja Enzo Forsblomista vuonna 1948, ja mitä sitten tapahtui”. Edellinen artikkeli ilmestyi Svenska Orgelsällskapet -yhdistyksen jäsentiedotteessa *Orgelforum information* Viderøn täytettyä 80 vuotta, jälkimmäinen postuumisti Organum-seuran julkaiseman *Organum*-lehden Forsblomerikoisnumerossa. (Böckerman 1987b; Forsblom 1996.) Täydentävänä

aineistona hyödynnän Böckermanin artikkelia ”Min hemorgel” tanskalaisen Wilhelm Hemmersamin (1913–94) rakentamista kotiuuristaan ja Forsblomin julkaisemattomia muistiinpanoja Viderøn urkutunneista Kööpenhaminassa kesäkuussa 1948 (Böckerman 1986b; Forsblom 1948a). Olen myös vertaillut Böckermanin artikkelien käsikirjoitusversioita (Böckerman 1986a; 1987a) *Orgelforum*-lehden toimittajan lyhentämiin ja muokkaamiin painettuihin versioihin.

Tekstini asemoituu kirjoitetun muistelukerronnan ja Suomen urkutaiteen historian tutkimukseen. Lähdeaineiston analyysimenetelmänä olen käyttänyt vertailevaa lähilukua, joka on kohdistunut tapoihin, joilla aikaa, tilaa ja toimijuutta kuvataan muistelukirjoituksissa. Lähiluku on useammassa vaiheessa tapahtuvaa analyttistä lukemista, jossa uudet lukukerrat syventävät tulkintaa käsillä olevasta tekstistä ja mahdollistavat sen osien ja eri tekstien vertailevan lukutavan (Pöysä 2015, 30–33). Asetan tutkimani ilmiöt laajempaan tapahtumaympäristöön toimijoiden muiden kirjoitusten ja tutkimuskirjallisuuden avulla. Lähilukuni on siten myös kontekstualisoivaa.

Muistelukirjoituksia tutkittaessa on huomioitava niiden ajallinen etäisyys kuvattuihin tapahtumiin. Tutkimissani teksteissä se on jopa yli neljäkymmentä vuotta. On pidettävä erillään muistelijan kertova ja kerrottu minä sekä tiedostettava, että muistojen kirjaaminen on ollut valikoivaa ja kirjoittajan toivomia puolia korostavaa. Muistelukirjoituksen kirjoittaja tuottaa tilannekohtaisen ja osittaisen kuvauksen itsestään ja huomioimistaan muista henkilöistä. Toimijuudella tarkoitan kykyä ja mahdollisuuksia tarkoitukselliseen, itsenäiseen toimintaan tai siitä pidättäytymiseen. Toimija on itsekin toiminnan kohde. Koska toimijuus rakentuu suhteessa muihin, on kiinnitettävä huomiota myös siihen, mikä muistelukirjoituksissa sivuutetaan. Tämä edellyttää perehtymistä tutkittavan ilmiön laajempaan viitekehykseen. (Pöysä 2015, 21, 82–83, 129, 132–133, 135; Tieteen termipankki 2024, toimijuus.)

Böckermanin ja Forsblomin opintomatkoja koskevia muistelukirjoituksia ei ole aikaisemmin tutkittu järjestelmällisesti, vaikka tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen vastaanottoa Suomessa muuten on selvitetty soitinrakennuksen, urkujensoiton ja uruille säveltämisen näkökulmista. Erkki Tuppurainen (1994) on tarkastellut Finn Viderøn

suomalaisten oppilaiden soittoa Helsingissä vuonna 1950 järjestetyn Bach-konserttisarjan sanomalehtiarvostelujen näkökulmasta. Markku Enbuske (1981) on haastatellut Böckermania ja Forsblomia pro gradu -tutkielmaansa *Urkujenuudistusliike Suomessa* varten. Kati Koskinen (2013) puolestaan on vertaillut Forsblomin ja hänen opettajansa Elis Mårtensonin (1890–1957) urkuihanteita. Forsblomin toimintaa on käsitelty myös juhla kirjassa *Pro organo pleno* (Murto ja Heikinheimo 1980) ja antologiassa *1800-luku saa mennä, Bach saa tulla* (Peitsalo 2022). Forsblomiin nähden Geo Böckermanin toimintaa urkutaiteen alalla on tutkittu vähemmän. Enbusken ohella on mainittava Asko Rautioaho (2008), joka on nostanut esiin Böckermanin merkityksen Veikko Virtasen (s. 1928) urkurakentamon synnylle. Nostaessani Böckermanin aiemmin tutkimattomat kirjoitukset Forsblomin tekstien rinnalle pyrin osaltani edistämään moniäänisyyttä Suomen urkutaidetta koskevassa historiankirjoituksessa.

Toimijoiden tausta

Ennen muistelukirjoitusten tarkempaa analyysiä selvitän lähtökohtia, joista Böckerman ja Forsblom hakeutuivat Viderøn oppiin. Valaisen lyhyesti myös heidän ammatillista profiliaan.

Geo Böckerman opiskeli Sibelius-Akatemiassa vuosina 1940–44 ja 1949–50 pääaineenaan urkujensoitto. Hänen urkujensoiton opettajansa oli Paavo Raussi (1901–87). Urkujensoiton I-kurssitutkinnon Böckerman suoritti jo 17-vuotiaana Helsingin konservatorion alkeiskoulussa. Päästötodistus Sibelius-Akatemian konservatorio-osaston loppututkinnosta, johon sisältyi Urkujensoiton II-kurssi, hänelle annettiin 24.5.1947. Urkujensoiton III-kurssin vuoro oli 11.5.1949, ja diplomaurkurin arvon hän sai 24.11.1952. Kaikkien kolmen kurssitutkinnon arvosanat olivat korkeita, III-kurssin keskiarvosana 9.8/10 oli sama kuin Enzio Forsblomin. (Sibelius-Akatemian arkisto [SAA], Helsingin konservatorion nimikirja, n:o 3582; SAA, Sibelius-Akatemian tutkin-topäiväkirja, kevätlukukausi 1949.)

Finn Viderøn johdolla Böckermanin opiskeli vuosina 1946, 1948 ja 1950–51 (Inkinen, Salmi ja Berghem 1957, 178). Opinnot Tanskassa ajoit-

tuivat siten sekä III-kurssitutkintoa edeltävään että 29.10.1949 soitettun ensikonsertin jälkeiseen aikaan. Enzio Forsblomin juhla-kirjassa julkais-tussa haastattelussa Harald Andersén (1919–2001) toteaa Böckermanin olleen heistä kolmesta ensimmäinen, joka kävi Tanskassa ja ”toi tänne Suomeen Viderøn näkemyksen ja soittotyylin” (Andersén ja Taanila 1980, 80).

Ensikonsertissaan Helsingin Mikael Agricolan kirkossa Böckerman soitti valikoiman sävellyksiä Johann Sebastian Bachin kokoelmasta *Dritter Theil der Clavier Übung* (julkaistu 1739). Preludi ja fuuga Es-duuri kehysti seitsemää niin sanottua katekismuskoraalia. Idean tähän ohjelmaan Böckerman oli mahdollisesti saanut Fritz Heitmannin (1891–1953) levytyksestä vuodelta 1938 Berliinin Charlottenburgin linnankirkon Eosander-kappelin Schnitger-uruilla. Erkki Tuppurainen on pannut merkille, että kyseessä oli ensimmäinen Bachin omiin kokoelmiin pe-rustuva urkukonserttiohjelma Suomessa. Sanomalehtiarvosteluista päätellen Böckerman sovelsi konsertissaan Viderøltä omaksumiaan tulkinnallisia periaatteita, kuten säästeliästä fraseerausta ja runsas-ta yläsäväläänikertojen käyttöä. Pian ensikonsertin jälkeen, 11.3.1950, Böckerman soitti monipuolisuutta osoittaakseen toisen konsertin, jonka ohjelmassa oli myöhäisempää urkuohjelmistoa (C. P. E. Bach, Franck, Mendelssohn, Reger). (Tuppurainen 1994, 142, 157, 215.)

Mielikuva aktiivisesta ja monipuolisesta nuoresta muusikos-ta välittyy myös *Kirkkomusiikkilehdestä*, jonka toimituskuntaan Böckerman kuului vuosina 1946–49 (Arhinmäki et al. 1974, 46). Lehden toimittajan mukaan uusi avustaja, teologian ylioppilas Geo Böckerman on ”nuoremman urkutaiteilijapolvemme jo varsin nimekäs ja vank-ka edustaja” (Böckerman 1947, 8 nimetön ingressi). Böckerman laa-ti lehteen liturgista urkumusiikkia, musiikin teologiaa, virsiä ja vir-silaulua koskevia kirjoituksia sekä käännökset Finn Viderøn *Dansk Musik Tidsskrift* -lehden kirjoittamista laajoista artikkeleista ”Om udførelsen av Bachs orgel- og klavermusik” (Viderø 1941; 1947a) ja ”Barokmusikkens fortolkning” (Viderø 1947b; 1947c). *Kirkkomusiikkilehti* julkaisi myös katkelmia Böckermanin suomentamasta, ruotsalaisen Carl Eric Rosenquistin (1906–82) kirjoittamasta urkujen rakenteen op-pikirjasta *Orgelkonst: Handbok i orgelkänndom* (Rosenquist 1937; 1950).

Kirjallisella toiminnallaan Böckerman jakoi tietoa ja herätti keskustelua suomenkielisten kirkkomuusikoiden keskuudessa liturgisen liikkeen ja tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen periaatteista sekä Finn Viderøn tulkintatyylistä.

Helsingin suomalaisen yhteiskoulun kasvattina Geo Böckerman opiskeli myös Helsingin yliopistossa ensin musiikkitiedettä, sitten teologiaa. Pappisvihkimyksen jälkeen 1949 hän toimi seurakuntapappina Helsingissä ja vasta perustetun Helsingin hiippakunnan tuomio-
kapitulin notaarina 1959–69. Työskennellessään pappina Meilahden seurakunnassa 1950-luvulla hän osallistui aktiivisesti sen musiikki-toimintaan muun muassa kustantamalla uuteen kirkkorakennukseen väliaikaiset, Veikko Virtasen Wilhelm Hemmersamin avustuksella rakentamat urut. Pappisuransa ohessa Böckerman konsertoï urkurina, suunnitteli ja tarkasti urkuja sekä opetti urkujensoittoa Helsingin kansankonservatoriossa 1964–68 ja yksityisesti. 1960-luvun lopulla hän muutti Etelä-Ruotsiin, mistä palasi 1980-luvulla hoitamaan Helsingin pohjoisen ruotsalaisen seurakunnan kappalaisen virkaa ennen eläköitymistään. (Inkinen, Salmi ja Berghem 1957, 178; Aro ja Salmenhaara 1972, 140; Arhinmäki et al. 1974, 46; Sieversen 2000; Rautioaho 2007, passim; Rautioaho 2008, 20–21; Karhu 2015.) Tämän artikkelin kirjoittaja aloitti urkujensoiton opintonsa Geo Böckermanin yksityisoppilaana vuosina 1985–87.

Enzio Forsblom soitti Hangon kirkon pneumaattisia Rieger-urkuja jo koululaisena, opettajansa Sune Carlssonin (1892–1966) sijaisena (SAA, Enzio Forsblomin arkisto [EFA], Enzio Forsblomin päiväämätön lausunto Hangon kirkon uruista; Forsblom 1990, 9). Sibelius-Akatemiassa urkujensoiton opinnot jatkuivat pääaineena Elis Mårtensonin johdolla vuosina 1938–41 ja sotapalveluksen jälkeen 1944–48. Urkujensoiton III-kurssitutkinnon Forsblom suoritti 5.3.1948 eli noin vuotta aikaisemmin kuin Böckerman. (SAA, Helsingin konservatorion nimikirja, n:o 3430; SAA, diplomikortisto; Andersén ja Taanila 1980, 73–74, 79.) Ensikonsertti oli Mikael Agricolan kirkossa 17.4.1948, siis vain kuukausi ylimmän opintosuorituksen jälkeen (Tuppurainen 1994, 215). Forsblomin opintomatka Tanskaan kesällä 1948 ajoittui näin ollen III-

kurssin ja ensikonsertin jälkeiseen aikaan. Samaan aikaan siellä opiskeli myös Böckerman.

Forsblom harjoitti Böckermanin tavoin opintoja myös Helsingin yliopistossa. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielmassaan hän syvennyi Karl Strauben (1873–1950) ja Albert Schweitzerin (1875–1965) tulkintoihin J. S. Bachin urkupreludeista ja fuugista (Forsblom 1947). *Kirkkomusiikkilehdessä* Forsblom (1948b) julkaisi aiheesta artikkelisarjan, joka päättyy katsaukseen Marcel Duprén (1886–1971) tulkintatyylisiin. Tätä taustaa vasten on ymmärrettävää, että Forsblomin mielenkiinto Viderøn soittoa ja opetusta kohtaan oli myös tutkimuksellinen. Vuonna 1957 ilmestyneessä väitöskirjassaan *Studier över stiltrohet och subjektivitet i interpretationen av J. S. Bachs orgelkompositioner* Forsblom omisti yhden luvun Viderøn tulkintatyylille. Väitöskirjasta käy ilmi hänen vierailleen Viderøn luona myös elokuussa 1952 (Forsblom 1957, 131). Lisäksi he kävivät 1950-luvulla kirjeenvaihtoa urkujenuudistuksen etenemisestä Suomessa (SAA, Enzo Forsblomin arkisto, Finn Viderøn kirjeet Enzo Forsblomille; Forsblom 1996, 22–23).

Forsblom toimi 1940–60-luvuilla kanttori-urkurina ja urkurina Helsingin ruotsinkielisissä seurakunnissa ja opetti Mårtensonin jälkeen Sibelius-Akatemiassa lehtorina ja vuosina 1969–86 urkumusiikin professorina (Tuppurainen 2020 [2001]). Tohtorin oppiarvo ja professuuri tekivät Forsblomista auktoriteetin, jonka näkemykset ovat värittäneet myös urkujenuudistusliikkeen tanskalaisen haaran suomalaista reseptiä koskevaa tutkimusta.

Finn Viderø oli saanut sekä urkurin että musiikkitieteilijän koulutuksen. Böckermanin ja Forsblomin opiskellessa Tanskassa hän toimi Jaegersborgin kirkon (1941–47) ja Kööpenhaminan Trinitatiskirken (1947–71) urkurina. (Schiørring 2023.) Urkujenrakentaja ja arkkitehti Poul-Gerhard Andersenin (1904–80) kanssa Viderø suunnitteli Kööpenhaminan pohjoispuolella sijaitsevan Jaegersborgin esikaupunkialueen kirkon vuonna 1944 valmistuneet Marcussen & Søn -urut, jotka Sorøn luostarikirkon urkujen (1942) kera ovat kansainvälisesti tunnetuimmat esimerkit Marcussenin rakentamon 1940-luvun urkujenrakennustyylistä (Brouwer 2020, 7–9, 12). Käsitellessään väitöskirjassaan Viderøn tulkintatyylisiä Forsblom (1957, 129–131) viittaa juuri

Jaegersborgin kirkon ikonisiin urkuihin. Palaan yksityiskohtaisemmin molempiin soittimiin myöhemmin tässä kirjoituksessa.

Urkurin toimensa ohella Viderø opetti musiikinteoriaa sekä urku- ja cembalomusiikin historiaa Kööpenhaminan yliopistossa (Schiørring 2023). Böckerman kertoi minulle osallistuneensa näille luennoille lukuvuonna 1950–51. Viderø julkaisi useita artikkeleita uruista, urkumusiikista ja barokin ajan, erityisesti J. S. Bachin, kosketinsoitinmusiikin esittämisestä. Artikkeleissaan hän perusteli tulkinnallisia näkemyksiään kohdesävellysten muotorakennetta, kuten konserttomuotoa, koskevilla havainnoilla, viittauksilla musiikin esittämistä koskeviin historiallisiin teksteihin ja suunnittelemiensa tanskalaisten reformiurkujen musiikillisilla ominaisuuksilla. (Viderø 1947a; 1947b; 1955; Bøggild 1986, 132–135; Tuppurainen 1994, 129–130.)

Kirjaamansa periaatteet Viderø dokumentoi soivassa muodossa lukuisilla, kansainvälisillä levymerkeillä julkaistuilla äänitteillään (His Master's Voice, The Gramophone Shop, The Haydn Society, Metronome, Disques Valois, CBS jne.). Hän saattoi kuultavaksi 1500–1600-lukujen musiikkia, jota tuolloin tunnettiin lähinnä vain nuottijulkaisuita. Urkulevytyksissään hän hyödynsi Marcussenin, Frobeniuksen ja Hemmersamin rakentamien reformiurkujen ohella muutamia tanskalaisia historiallisia soittimia, etenkin Frederiksborgin linnankirkon Esaias Compenius -urkuja vuodelta 1610. Viderøn äänitteistä mainittakoon tässä yhteydessä The Gramophone Shop -levymerkillä julkaistut *Seventeenth Century Organ Music* (1948) Jaegersborgin kirkon uruilla (säveltäjänimet: Buxtehude, Froberger, Marchand, Pachelbel, Tunder, Weckmann) ja *Compenius Organ Album* (1949, säveltäjinä Scheidt, Frescobaldi, Scheidemann, Cabezón, Titelouze, Schildt, Gibbons, Sweelinck sekä Jakob ja Michael Praetorius). Viderø levytti 1950-luvulla suuren määrän Dieterich Buxtehuden ja J. S. Bachin teoksia. Näitä levyjä julkaistiin uusintapainoksina eri puolilla Eurooppaa ja Yhdysvalloissa. (Bøggild 1986, 138–148.)

Levytystensä, laajalevikkisen urkukoulunsa (1933, uudistettu 1962) ja toimittamiensa nuottijulkaisujen ansiosta Viderø saavutti mainetta ja tunnustusta myös maansa rajojen ulkopuolella. Yhdysvalloissa hän hoiti kahta vierailuprofessuuria 1950- ja 1960-luvuilla. Kotimaassaan ja

muissa pohjoismaissa hänet tunnettiin myös liturgisen musiikin uudistajana ja säveltäjänä. (Bøggild 1986, 136–148; Schiørring 2023.) Viderøn säveltämiä koraalialkusoittoja on julkaistu kahdessa suomalaisessa alkusoittokokoelmassa (*Korta preludier* 1952; Tuomi 1961).

Suomessa Viderøn nimi mainittiin jo 1930-luvun jälkipuolella Kööpenhaminassa järjestettyjen Dieterich Buxtehuden syntymän 300-vuotisjuhlallisuuksien ja kolmannen pohjoismaisten kirkkomusiikoiden kokouksen raportoinnissa (*Kotimaa* 27.4.1937; Salomon 1937, 116; *Borgåbladet* 8.6.1939; *Församlingsbladet* 15.6.1939). Viderøn soittoa kuultiin myös radiossa (*Radiokuuntelija* 19.2.1939; 7.9.1941; *Västra Nyland* 24.1.1946). Harald Andersénin mielestä Viderøn maine oli kuitenkin Ruotsin kautta kantautunut Suomeen (Andersén ja Taanila 1980, 80).

Pohdittaessa, miksi akateemisesti koulutetut Böckerman ja Forsblom hakeutuivat Viderøn oppiin, taiteellisen työn ja tutkimuksen vuorovaikutus lienee yksi syy. Tähän piirteeseen viittaa Geo Böckerman (1987c) muistokirjoituksessaan tanskalaisesta opettajastaan:

Elever sökte sig till honom som en framstående konstnär. Men så upptäckte man, att han egentligen var vetenskapsman. Han var slutligen lika mycket bådadera. Alla hans forskningar mynnade till sist ut i hans interpretationskonst. Hans skrev aldrig någon doktorsavhandling. Han spelade den.

Viderøn tutkimustulokset saivat soivan muodon hänen tulkintataiteessaan, Böckerman toteaa. Viderøn työskentely ennakoi näin nyt pinnalla olevaa taiteellista tutkimusta. Vuonna 1964 Åbo Akademi myönsi hänelle kirkkomusiikillisista ansioista teologian tohtorin arvon *honoris causa*. Musiikin esittämisen tutkimus ja tutkimustulosten soveltaminen käytäntöön konserteissa ja äänilevyillä oli tunnusomaista myös Forsblomille, jolle Viderø tarjosi esikuvan.

Kööpenhaminassa nuoret suomalaisurkurit kohtasivat siis vanhan musiikin edelläkävijän ja tutkijan. Avautui ikkuna uusiin ohjelmistoihin ja niiden tyylinmukaiseksi miellettyyn esitystapaan, jota tuki uudenlainen urkutyyppi. Molemmat suomalaisurkurit puhuivat äidinkielenään

ruotsia, mikä helpotti toimintaa tanskankielisessä ympäristössä, ja ainakin Böckerman opetteli tanskan kielen. Seuraavaksi tarkastelen lähemmin, miten urkurit itse luonnehtivat opintomatkojensa antia.

Aikatasot ja kertomusten rakenne

Millaisia ovat muistelukirjoitusten (Böckerman 1987b; Forsblom 1996) temporaaliset tasot, miten tekstit jäsentyvät kokemuskertomuksiksi ja kasvutarinoiksi? Böckermanin kirjoitus on Forsblomin tekstiä huomattavasti lyhyempi, mikä myös liittyy niiden erilaisiin aikajänteisiin. Böckermanin ydinkertomus ajoittuu välirauhan (1940–41) ajasta 1950-luvulle, kun taas lyhyt johdanto ja lopetus ankkuroivat tekstin kirjoitusajankohtaan. Kirjoituksen keskiössä ovat ensimmäinen tapaaminen Viderøn kanssa kesällä 1946 ja siihen johtaneet tapahtumat, kuvaus Viderøn soittotavasta ja opetuksesta kesän 1948 matkaan ja myöhempiin opintomatkoihin nojaten sekä lyhyt luonnehdinta Tanskasta hankituista kotiuruista ja niiden merkityksestä suomalaiselle urkujenrakennukselle. Ensimmäisen tapaamisen kuvaus on upotettu tekstiin omaksi kertomukselliseksi kokonaisuudekseen, mikä alleviivaa tapahtuman elämysvoimaista, henkilökohtaisesti käännteentekevää luonnetta (ks. Pöysä 2015, 69, 72). Böckerman (1987a, 1; 1987b, 8;) kertoo siinä vaikuttuneensa Jaegersborgin kirkon uruista sekä Viderøn kevyestä ja lennokkaasta soitosta.

Forsblomin tekstin aikajänne on laajemman tehtävänasettelun vuoksi pidempi kuin Böckermanin. Tarkastellessaan opintojaan ja uraansa Karl Strauben ja Finn Viderøn toimintaa vasten Forsblom samalla asemoi itsensä näiden kahden kansainvälisen auktoriteetin rinnalle. Tätä vaikutelmaa tehostaa hänen nimensä esiintyminen kaksi kertaa kirjoituksen otsikossa. Kertomuksen keskiössä on Forsblomin kannalta tapahtumarikas vuosi 1948, yksi hänen elämänsä taitekohdista. Tuohon vuoteen ajoittuu, kuten edellä mainittiin, urkujensoiton III-tutkinto, ensikonsertti ja opintomatka Viderøn luokse Tanskaan, mutta myös äidin kuolema ja ensimmäisen lapsen syntymä (Forsblom 1996, 16–17, 19). Kontekstualisoidessaan opettajansa Elis Mårtensonin opettajan, Karl Strauben tulkintatyöliä Forsblom ulottaa kirjoituksensa aikajänteen

1800-luvun jälkipuolelle. Vastaavasti hän tarkastelee Viderøen tulkintatapaa 1930-luvun funktionalismin taustaa vasten. (Forsblom 1996, 16, 18.) Otsikon mukaisesti tarkastelu ulottuu myös vuoden 1948 jälkeiseen ammatilliseen toimintaan ja kriittisemmäksi muuttuvaan asenteeseen Viderøen tulkintatyyliä kohtaan. Ajanjakso 1949–57 hahmottuu tekstissä omana kokonaisuutenaan sisältäen kuvauksen Pariisin opintomatkestä 1949 ja tanskalaisen urkureformin ristiriitaisesta vastaanotosta kotimaassa. Vuosi 1957 näyttäytyy vastaavanlaisena käännekohtana kuin 1948. Mårtensonin eläköitymisen ja kuoleman sekä ylimmän akateemisen oppiarvon ja korkeakouluopettajuuden mahdollistama auktoriteetin asema antaa kirjoituksen lopussa aihetta pohdinnalle omasta suhteesta valtaan. (Forsblom 1996, 19–27; ks. myös Heikinheimo 2022, 104.)

Forsblomin tekstin alku metodipohdintoineen ja loppu taiteellisen uran päättymisineen ankkuroivat kertomuksen kirjoittamisen ajankohtaan. Paikoitellen kertova minä etäännyttää itsensä kuvatuista tapahtumista. Forsblom (1996, 16) välttää yksikön ensimmäistä persoonaa kuvatessaan Strauben tulkintatyylin mukaista Bach-esitystään diplomitutkinnossaan ja ensikonsertissaan (”Oppilaamme suoritti – – Bach-numeronaan hän soitti”) sekä todetessaan uransa päättyneen (”Tänään hän ei enää soita.”). Böckermanin tavoin Forsblom upottaa muistelukirjoituksensa alkupuolelle pienemmän kertomuksellisen kokonaisuuden. Dramaattisessa preesensissä laaditun kertomuksen aiheena ovat urkujensoiton opiskelua koskevat motivaatio-ongelmat, joiden syyksi ilmoitetaan Mårtensonin innottomaksi koettu opetus, Sibelius-Akatemian luokkahuoneen multiplex-urut ja kriittinen asenne Strauben tulkintatyyliä kohtaan. (Forsblom 1996, 13–14.) Kirjoittaja rakentaa näin kontrastia Helsingissä ja Kööpenhaminassa koetun välille, johon palaan tarkemmin artikkelini seuraavassa luvussa.

Vaikka Böckermanin ja Forsblomin muistelukirjoituksissa on samankaltaisuuksia, poikkeavat ne kokemukseksina ja kasvutarinoina toisistaan. Tämä käy ilmi tarkasteltaessa kirjoituksia William Labovin ja Joshua Waletzky (1967) kehittämän narratiivisen mallin kategorioiden avulla. Niin sanotussa Labovin mallissa kertomuksen sisältö jaennetaan kuuteen kategoriaan: abstrakti/tiivistelmä, orientaatio, komplikaatio, evaluaatio, ratkaisu ja coda. Abstrakti ja coda kui-

tenkin usein puuttuvat epämuodollisemmista kertomuksista. (De Fina ja Georgakopoulou 2012, 40–42; Pöysä 2015, 57–59.)

Böckermanin muistelukirjoituksessa ei ole varsinaista abstraktia, mutta otsikko ja Viderøn 80-vuotisjuhlinta koskeva ensimmäinen tekstikappale valmistelevat lukijaa aiheeseen ja tarkastelun kohteena olevaan henkilöön. Kertomus ensimmäisestä tapaamisesta (Böckerman 1987b, 7–8) toimii kertomusmaailmaa rakentavana, orientoivana osuutena, jonka avulla lukija muodostaa käsityksen ajasta, paikasta, keskeisistä toimijoista ja kyseessä olevasta toiminnasta. Toimintaa jännitteistävää mutkistumista eli komplikaatiota edustaa osuus, jossa kirjoittaja toteaa kohdanneensa soittoteknisiä haasteita ennen ensimmäistä Tanskan matkaansa; käsikirjoitusversiossa hän mainitsee suorastaan päättäneensä vaihtaa alaa (Böckerman 1987a, 1; 1987b, 8–9). Forsblomin tavoin Böckerman siis mainitsee urkujensoiton opintoja koskevat motivaatio-ongelmat kotimaassa, mikä selittää sodanjälkeisen katkoksen hänen opinnoissaan Sibelius-Akatemiassa.

Erilaiset soittotyylit kuvataan jännitteiden aiheuttajana. Böckerman (1987b, 9) kertoo, kuinka hän Strauben koulukunnan kasvattina väittelee Viderøn kanssa, mutta lopulta hyväksyy tämän näkemyksen. Viderøn soittotyylin omaksuminen muodostaa kertomuksen ratkaisun. Tästä seuraa mekaanisella soittokoneistolla varustettujen tanskalaisien kotiurkujen hankinta ja, kuten edellä esitetyistä matrikkelitiedoistakin voi havaita, opiskelumotivaation palautuminen. Kertomuksen arvioivassa osuudessa eli evaluaatiossa Böckerman (1987a, 2; 1987b, 9–10) mainitsee Jaegersborgin ja Sorøn urkujen tehneen vaikutuksen Viderøn loogisen ja koherentin tulkinnallisen näkemyksen lisäksi. Codassa Böckerman (1987b, 11–12) rakentaa siltaa kirjoittamisen ajankohtaan mainiten kotiurkujensa ja Hemmersamin merkityksen Veikko Virtasen urkujenrakennustoiminnalle sekä ilmaisten kiitollisuuttaan tanskalaiselle opettajalleen.

Forsblomin muistelukirjoituksen abstraktina on johdannon metodipohdinta Strauben ja Viderøn soittotyylin vastakkainasettelun orientoidessa lukijaa (Forsblom 1996, 12–19). Viderøn näkemyksen omaksumisesta seuranneet tulehtuneet välit Mårtensoniin ja muihin konservatiivisiksi kuvattuihin urkureihin mutkistavat kertomuk-

sen. Forsblom (1996, 15, 21–26) käyttää varsin paljon tila suomalaisten opettajiensa sekä urkuri- ja musiikintutkijakollegoidensa kritisoimiseen, mikä luo vaikutelman muista riippumattomasta toimijuudesta. Viderø'n ajatusten omaksuminen näyttäytyy väitöskirjaan ulottuvana välivaiheena. Arvio Viderøstä on lopulta ristiriitainen. Yhtäältä hän saa kunnioitusta ”ei vain suurena uudistajana ja pioneerina, vaan yhtä paljon miehenä, joka pysyi näkemyksiensä takana eikä koskaan tehnyt kompromisseja” (Forsblom 1996, 19). Toisaalta ”Viderølle kaikki oli joko mustaa tai valkoista. Hän ei tuntenut mitään vivahduksia ääri- ja vastakkainasettelun välillä” (Forsblom 1996, 25). Forsblomin kertomuksen ratkaisu ei ole Böckermanin tavoin Viderø'n soittotyylin omaksuminen vaan siitä irtaantuminen. Forsblom ei muistelukirjoituksessaan kuvaa taiteellisen näkemyksensä kehittymistä jatkossa, mutta hän on käsitellyt asiaa muualla, esimerkiksi artikkelikokoelmassa *Panin huilu* (Forsblom 1990). Coda väitöksen jälkeisestä ajasta uran päättymiseen palauttaa kertomuksen kirjoittamisen ajankohtaan.

Kuten edellä on käynyt ilmi, Böckerman ja Forsblom asettavat kertomuksissaan vastakkain Strauben ja Viderø'n tulkintatyylin. Strauben näkemyksen välittäjinä toimivat Elis Mårtenson ja Paavo Raussi. Böckermanin kasvutarinassa Viderø'n näkemyksen omaksuminen tarjoaa ratkaisun soittotyylien väliseen ristiriitaan ja opiskelumotivaatiota koskeviin haasteisiin. Forsblomilla Viderø'n tulkintatyylillä edustaa Straubelta omaksuttujen vaikutteiden tavoin väli-vaihetta, josta irtaantuminen on osa itsenäistä toimijuutta korostavaa kasvutarinaa.

Tila: Helsinki versus Kööpenhamina lähialueiden urkuineen

Miten muistelukirjoituksissa kuvataan Tanskaan hakeutumisen syitä ja tilaan liittyviä kokemuksia? Kuten edellä on käynyt ilmi, Tanskasta etsittiin vaihtoehtoa Strauben koulukunnan tulkintatyylille ja ratkaisua urkuopintoja koskeviin motivaatio-ongelmiin. Siellä tutustuttiin myös uudenlaiseen urkutyyppiin. Lisäksi Viderø'n näkemyksiin kohdistui tutkimuksellinen mielenkiinto. Viderø'n nimi oli mainittu satunnai-

sesti suomalaisissa tiedotusvälineissä, mutta Böckerman ja Forsblom kertovat kuulleensa hänestä kolmannelta henkilöltä. Böckerman (1987a, 1; 1987b, 7–8) mainitsee Tanskassa asuneen suomalaisen opiskelutoverin, joka oli opiskellut Viderøn johdolla ennen sotia ja johon hän tutustui Sibelius-Akatemiassa välirauhan aikana. Sodan päätyttyä kyseinen henkilö oli palannut Tanskaan ja esitellyt Böckermanin Viderølle kesällä 1946. Böckerman kertoi kirjoittajalle opiskelutoverin olleen Tage Forsman (1919–2012), joka opiskeli Margaret Kilpisen (1896–1965) piano-oppilaana Sibelius-Akatemiassa vuosina 1940–41 ja 1945 (Dahlström 1982, 412; Rahkonen 2023, 448). Myös Forsblom (1996, 17) kertoo kuulleensa Viderøstä ”eräältä kollegalta”, joskaan tekstistä ei ilmene, oliko kyseinen henkilö Böckerman, Forsman vai joku muu.

Forsblom asettaa muistelukirjoituksessaan vastakkain Helsingin ja Kööpenhaminan henkisen ilmapiirin. Suomessa ahdisti ajan henki: auktoriteettiä, sotavuosien edellyttämä ”[a]llistuminen, totteleminen ja yleisen edun asettaminen etusijalle” (Forsblom 1996, 13). Kööpenhaminassa sen sijaan

– – elämä kaupungissa ja sen ilmapiiri jättivät myös syvät jälkensä. Kansallismielisyydestä, sisäänpäinkääntyneisyydestä, epäaitoudesta ja pysähtyneisyydestä olin saapunut avoimeen, ennakkoluulottomaan ja iloiseen ilmapiiriin. Raitiovaunussa vanhat hattupäiset tädit tuprutelivat paksuja sikareitaan, alkoholia sai ostaa ruokakaupasta kulman takaa, eivätkä *smørrebrødit* olleet tästä maailmasta. Ihmiset olivat välittömiä, avoimia ja iloisia. (Forsblom 1996, 17.)

Myös Böckermanin (1987b, 8) kertomuksesta välittyy edellä kuvattun kaltainen välitön tunnelma Viderøn tarjoillessa ensitapaamisella *jordbaer med fløde* (mansikoita kerman kera). Oppituntien ohella suurkaupunki lähialueineen tarjosi monenlaisia virikkeitä ja mahdollisuuksia. Forsblom (1996, 17, 18) mainitsee konsertit ja lainaamansa urkuhistoriallisen kirjallisuuden, Böckerman (1986a, 1; 1987a, 3; 1987b, 1) puolestaan urkurin sijaisuuden ja pääsyn kontaktiin urkujenrakentaja Hemmersamin kanssa.

Molempien urkurien kertomuksissa käännekokemuksiksi nousevat Viderøn soiton rinnalla tanskalaiset reformiurut, erityisesti niiden sointi ja soitettavuus. Käännekokemukset kyseenalaistavat voimakkuudessaan edeltävien kokemusten perustan ja antavat aiemmin koetulle uuden merkityksen (Kivimäki 2019, 10, 17–18). Tämä käy hyvin ilmi Forsblomin kuvauksesta ensimmäisistä kohtaamistaan Marcussen-uruista. Tekstikatkelmassa on käännekokemukseen liittyvää voimakasta tunnelatausta, ja se havainnollistaa uudenlaisen urkusoinnin aiheuttamaa ristiriitaa Suomessa vallinneeseen urkuihanteeseen nähden:

En voi koskaan unohtaa vaikutusta, jonka ensimmäiset Marcussen-urut tekivät minuun eräässä konsertissa Kööpenhaminassa. Kaikki tunkkaisuus ja epäselvyys oli poissa, poissa kaikki vetelehtiminen ja ähkiminen, poissa puuromaisuus. Sointi oli luonnollinen, kaunis, se oli selkeä ja värikäs. Ensimmäistä kertaa pystyin erottamaan alton ja tenorin Bachin fuugan äänikudoksessa. Istuin liikuttuneena kyyneleet silmissäni. Voiko tämä olla totta? On siis olemassa urkusointi, jolle antaa koko elämänsä. Siinä silmänräpäyksessä tiesin, mitä elämässäni halusin, minkä puolesta työskentelin. (Forsblom 1996, 17.)

Lainaus asettaa epäsuorasti, asenteellisestikin vastakkain kotimaan pneumaattiset tai sähköpneumaattiset urut ja tanskalaiset mekaaniset reformiurut. Edellisissä soittokoneisto reagoi soittajan impulsseihin mekaanisia urkuja hitaammin (”vetelehtiminen ja ähkiminen”) urkujen soinnin ollessa leveämpi ja perussävelvoittoisempi (”tunkkaisuus ja epäselvyys”, ”puuromaisuus”). Tanskalaisten reformiurkujen pillistöjä sivuilta ja takaa ympäröivät urkukaapit heijastavat sointia kuulijoita kohti ja korostavat alukkeita, mikä selkeyttää sointia (Pelto 2023, 45, 97). Värikkyyttä tarjoavat alikvootit, korkeat kuoroäänikerrat ja erilaiset kieliäänikerrat, joita ei tosin puuttunut elsassilaisista ja saksalaisista reformiuruistakaan. Urkupillien äänityksessä tanskalaiset huomioivat polyfonisen musiikin vaatimukset siten, että kudoksen väliäännetkin erottuisivat kuulijalle (”pystyin erottamaan alton ja tenorin Bachin fuugan äänikudoksessa”). Tanskalaiset 1940-luvun reformiurut olivat reaktio vuosisadan alun urkujen perussävelvoittoista sointia, viu-

luäänikertoja, paisutuspillistöjä, pneumaattista tai sähköpneumaattista soittokoneistoa ja soittoapulaitteita vastaan (Andersen 1955, 280).

Böckerman (1987a, 2) vaikutui Jaegersborgin kirkon urkujen lisäksi Sorøn luostarikirkon Marcussen-uruista. Viimeksi mainittujen urkujen arvostuksesta kertoo myös se, että hän liitti niiden kuvan suomentamansa Carl E. Rosenquistin oppikirjan kanteen alkukielisestä julkaisusta poiketen (Rosenquist 1950). Viderø oli osallistunut molempien urkujen suunnitteluun (Viderø 1985, 15–16).



Kuva 1. Jaegersborgin kirkon vuonna 1944 valmistuneet Marcussen & Søn -urut. Wikimedia Commons CC BY-SA 4.0.

Jaegersborgin urkuja on luonnehdittu Sorøen urkujen pikkusisariksi (Damlund 2019, 44). Kummatkin ovat eklektisiä siinä mielessä, että niihin haettiin inspiraatiota valikoiduista 1800-lukua edeltävistä urkujenrakennusperinteistä. Tyylikopioiden sijaan kehiteltiin uudenlaista urkutyyppiä, joka palvelisi laaja-alaisesti urkumusiikin eri tyytlejää. (Andersen 1955, 291; Prip 1985, 43.) Barokin ajan pohjoissaksalaisen *Werk*- eli pillistöperiaatteen mukaisesti kukin pillistö on sijoitettu omaan urkukaappiinsa. Pillistöjä on molemmissa uruissa neljä: pää-, rinta- ja jalkiopillistö sekä 1800-luvun urkujenrakennuksessa vieroksuttu selkäpillistö. Gotiikan urkujen tapaan pääpillistön urkukaappi on alaspäin kapeneva (Andersen 1955, 290; Zachariassen 1955, 30). Sorøen uruissa on hyödynnetty historiallista julkisivua. Jaegersborgin urkujen julkisivu selkäpillistöineen, jalkiotorneineen, puuleikkauksineen ja lehtikullalla koristeltuine julkisivupilleineen puolestaan muistuttaa 1600-luvun jälkipuolen pohjoissaksalaisia urkufasadeja (ks. kuva 1). Niistä poiketen julkisivun pillit ovat kuparia, mikä yhdessä kapeiden pillimensuurien kanssa antaa soinnille ”tarkan, ankaramman luonteen”, Viderøen (lainaus Damlund 2019, 78) mukaan. Soinnin erittelevyyttä edistävät myös principalien ja huiluäänikertojen sylkevät, jopa hieman perkussiiviset alukkeet (Brouwer 2020, 11).

Pohjoissaksalaisista barokkiuruista poiketen osa Jaegersborgin urkujen trumpettiäänikerran pilleistä on sijoitettu espanjalaisittain vaakatasoon julkisivuun. Ratkaisu toistuu monissa myöhemmissä Marcussen-soittimissa, esimerkiksi Sipoon kirkon uruissa (1951), joihin palaan edempänä. Jaegersborgin urkujen suunnitteluun ja rakennustyöhön keskeisesti osallistuneen Poul-Gerhard Andersenin (1955, 287) mielestä huuliäänikerratkin saivat espanjalaista luonnetta pillien kapeiden mensuurien ja miedon äänityksen vuoksi. Matalahkolle ilmanpaineelle – Jaegersborgin uruissa 60 mm vp – löytyi samaten esikuvia eteläeurooppalaisesta urkujenrakennuksesta (Prip 1985, 43; Damlund 2019, 63). Frederiksborgin linnankirkon historialliset Esaias Compenius-urut tarjosivat esikuvan urkujen viidelle äänikerralle (Cymbel I, Spidsgedackt 4', Ranket 16', Regal 4', Fagot 16'). Jaegersborgin urkujen suunnittelijat ja rakentajat olivat vuosina 1940–41 inventoineet ja do-

kumentoineet tämän ainutlaatuisen historiallisen soittimen. (Damlund 2019, 46, 64.)

Sorøn ja Jaegersborgin urkujen soittokoneisto on mekaaninen, mutta ei barokkiurkujen tapaan riippuva vaan kaksivartinen. Koskettimien muotoilu ei noudata historiallisia esikuvia, joskin Jaegersborgin urkujen sormioiden ääniala on ajankohdan standardiin nähden hieman suppeampi (C–f³). Viritysjärjestelmä on edelleen tasavireinen. Liitteestä 1 ilmenee molempien urkujen dispositioiden rakentuvan sointifunktioltaan ahtaiden, laajojen ja kieliäänikertojen perustalle romantiikan sointimaailmaan viittaavien viuluäänikertojen, hujuvien ja ylipuhaltavien äänikertojen sekä läpilyövien kieliäänikertojen puuttuessa valikoimasta kokonaan. Jaegersborgin uruissa herättää huomiota jopa tremolon sekä J. S. Bachin suosimien terssipitoisten äänikertojen puttuminen. Forsblom (1948a, 3) tosin luonnehtii pääpillistön Rohrflöten sointia ”terssinmakuiseksi”. Paisutustehotkaan eivät ole mahdollisia näillä uruilla, sillä rintapillistön edessä on käsin siirrettävät luukut kaikutehoja ja hiljaisia säestyksiä varten, Viderøn (1985, 12) arvostamien Lyypekin Pyhän Jaakobin kirkon Stellwagen-urkujen tapaan. Jaegersborgin urkujen luonne on edellä mainittujen ominaisuuksien vuoksi korostetun anti-romanttinen, ja ne poikkeavat Sorøn urkujen tavoin radikaalisti 1950-lukua edeltävästä urkujenrakennuksesta Suomessa.

Finn Viderø opettajana

Miten Böckerman ja Forsblom luonnehtivat Viderøtä opettajana? Millaisia samankaltaisuuksia ja eroja heidän kuvauksissaan on? Viderøn oppitunnit olivat pitkiä, Forsblomin (1948a, 3) muistiinpanojen mukaan ne saattoivat kestää jopa neljä tai viisi tuntia. Ilmeinen syy tähän oli opetuksen periodimuotoisuus, Forsblomin kuukauden mittaiseen vierailuun oli mahdutettu kahdeksan oppituntia. Opetus perustui mallioppimiseen. Opettaja havainnollisti soittoteknisiä ja tulkinnallisia näkemyksiään soittamalla oppilailleen konsertinomaisesti, esittelemällä urkuja, luennoimalla ja keskustelemalla. (Böckerman 1987a, 1–3, 10; 1987b, 8, 9, 11; Forsblom 1948a; 1996, 18.)

Suomalaisurkurit kertovat arvostaneensa Viderøn johdonmukaisista, loogista kokonaisnäkemystä urkujensoiton tyylikysymyksistä, joka poikkesi Suomessa saadusta opetuksesta (Böckerman 1987a, 2; 1987b, 9–10; Forsblom 1996, 17–19). Vaikka Viderø (1955, 46; ks. myös Forsblom 1948a, 4; 1996, 17) ilmoitti lähestyvänsä näitä kysymyksiä sävellysten syntyajan kontekstista käsin, viitaten musiikin esittämistä koskeviin aikalaiskirjoituksiin ja historiallisiin soittimiin, oli hänen soitotekniikkaa koskevissa näkemyksissään – aivan kuten Jaegersborgin uruissa – myös piirteitä oman ajan käytännöistä. Suosiessaan vanhan musiikin esittämisessä legatoa Viderø (1963, 1) tukeutui ”1900-luvun alkuvuosikymmenien suurten ranskalaisten urkujensoittajien periaatteisiin, modifioituna tietyssä määrin modernin pianonsoiton periaatteilla” (käännös tämän artikkelin kirjoittajan). Viderøn mielestä non legato -artikulaatio ja fraseeraus eivät saisi häiritä pillien täsmällistä ääntämistä ja musiikin tasaista sykettä. Fraseeraus ei hänen mukaansa ole fraasien erottelemista vaan niiden yhdistämistä: ”[f]raseeraus on ajateltava ja tunnettava (mutta sinänsä ei soitettava)”. (Viderø 1955, 52; käännös tämän artikkelin kirjoittajan.) Vastaavanlainen ajatus pitkälinjaisesta fraseerauksesta ja liikkeen jatkuvuudesta esiintyy myös Viderøn vanhemmalla maanmiehellä Carl Nielsenillä (1865–1931), esimerkiksi urkuteoksessa *Commotio*, opus 58 (1930–31), jonka ensimmäisiin esittäjiin Viderø lukeutui (Bryndorf 2016, 265), ja neljännessä sinfoniassa *Det Uudslukkelige* (Sammumaton), opus 29 (1916), jonka ideasta säveltäjä kirjoittaa vaimolleen vuonna 1914:

Jeg har en ide til en ny komposition, som ikke har noget program, men vil udtrykke, hvad vi forstår ved livets ånd eller manifestationer af livet, det vil sige: Alt der rører sig, som vil leve ... kun liv og bevægelse, skønt forskelligartet – meget forskelligartet – dog er forbundet, og som om det konstant er i bevægelse, i én stor bevægelse eller strøm. (Schousboe 1983, 385.)

Nielsen hahmottelee kirjeessään teosta, joka ilmaisisi liikettä elämän ilmentymänä, yhtä suurta, mutta varioitua liikettä tai virtaa. Artikkelissaan ”Lidt om rytme” Viderø (1938) viittaa tähän orgaaniseen

rytmiin, jonka Nielsenin (1963 [1925], 49, 54) mukaan tulee resonoida musiikin vastaanottajassa ”voimakkaana, varmana”.

Sekä Böckerman (1987a, 2; 1987b, 10) että Forsblom (1996, 18) hämmästelivät Viderøn soiton sähköistävää vaikutusta ja tiedostivat sen liittyvän rytminkäsittelyn ohella soittotekniikkaan. Asian kuvaamisessa he käyttävät orgaanisen kasvun metaforia. Viderøn soittaessa ”[u]rut muuttuivat eläväksi olennoiksi”, Böckerman toteaa. Urkurin on ”kasvettava yhteen soittimensa kanssa, jotta uruista tulee kuin oma raaja”, hän jatkaa. (Böckerman 1987a, 2; käännökset tämän artikkelin kirjoittajan.) Lainaukset havainnollistavat Pöysän (2015, 145) kuvaamaa esineiden elollistamisen kautta syntyvää duaalista toimijuutta. Tässä toimijoita ovat urkuri ja hänen soittimensa. Muistiinpanoissaan Forsblom (1948a, 3–4) yhdistää Viderøn rytminkäsittelyyn jopa bruttaaleja, alistavia piirteitä:

Rytminkäsittely on urkujensoiton A ja O. Rytmien on sykittävä tasaisesti ritardandoja ja accelerandoja myöten. Sävellyksen alkaessa soida soittajan ja myös kuulijan on koettava, että jokin pääsee valloilleen. Sen jälkeen soittaja hallitsee ja kesyyttää tuota valloille päässyttä. Läpi sävellyksen pitäisi tuntua siltä, että soittajalla on voimia kurittaa valloille päässyttä rytmiä, joka jatkuvasti pyrkii yliotteeseen.

Viderøn oppilaat korostavat mentaalisen harjoittelun tärkeyttä. Harjoittelu tapahtuu aluksi kirjoituspöydän ääressä, sitten pianolla ja lopuksi uruilla. (Böckerman 1987a, 2; 1987b, 10; Forsblom 1948a, 1–2.) ”Sormien tulee tuntea sävellyksen rytmi ennen kuin esitys alkaa”, Forsblom (1948a, 2) toteaa. Mekaanisella koneistolla varustetuilla uruilla soitettaessa on käden painon aina oltava aina sillä sormella, joka on koskettamassa (Forsblom 1948a, 1; Viderø 1963, 2). Tätä tarkoitusta palvelee myös Viderøn (1963, 5) urkukoulussaan kuvaama käsivarren, ranteen ja kämmenen rotaatio sormen alituksen tai ylityksen yhteydessä.

Johann Sebastian Bachin vapaiden urkuteosten tulokinnassa Forsblomia (1996, 17–18) puhuttelivat muotorakennetta korostavat, terassidynamiikkaa hyödyntävät rekisteröintiratkaisut, jotka olivat huomattavasti pelkistetyimmät kuin Straubella ja perustuivat Viderøn

(1929; 1931; 1933) omiin tutkimuksiin. Sävellyksen pääjaksot soitettiin pääpillistöllä ja sivujaksot toisella pillistöllä, etenkin selkäpillistöllä (Forsblom 1957, 130–131; 1996, 18). Kotimaassaan Böckerman ja Forsblom analysoivat yhdessä Harald Andersénin kanssa J. S. Bachin vapaiden urkuteosten muotorakennetta ja laativat sormiovaihtoja koskevat teos- ja urkurikohtaiset suunnitelmat Viderøen näkemyksiin peilaten (Andersén ja Taanila 1980, 80–81).

Böckerman (1987a, 3; 1987b, 10) liittää Viderøen tulkintatyylin 1900-luvun puolivälin teosuskollisuuden (*Werktreue*) ihanteeseen, jossa esittäjän rooli rajautuu säveltäjän nuottikuvassaan ilmaisemien merkien ja merkitysten välittämiseen (ks. Taruskin 1995, 51–66; Goehr 2007, 243–286; Moormann 2019, 317–318).

Han [Viderø] vill låta musiken vara musik, tala för sig själv, utan att vilja framstå som den stora virtuos eller trollkarl, som gör musiken ”demonisk” eller ”lyrisk”, eller vad allt det nu kan heta. Man skall själv vara endast ett medium, en förmedlare av den stora musiken. Man gör inte något ”intressant” av den, utan går in i den så, att den får tala själv. Man skall icke vara den stora konstnären, som spelar Bach, Buxtehude eller Distler, utan man blir själv en Bach, en Buxtehude eller en Distler. (Böckerman 1987a, 3.)

Böckerman ei tekstissään problematisoi tällaista säveltäjään eläytymistä. Myös Viderøen levytykset ilmentävät edellä kuvatun kaltaista lähestymistapaa musiikin tulkitsemiseen (Urponen 2022, 50). Legato-soitto ja niukka agogisten keinovarojen käyttö luovat niissä illuusion objektiivisesta, säveltäjän intentioille uskollisesta esitystavasta.

Opinnot Viderøllä tarjosivat Forsblomille virikkeitä tyyliuskollisuutta ja subjektiivista tulkinnanvapautta koskevalle väitöskirjalle. Hänen siinä esittämät päätelmänsä kuitenkin poikkeavat Böckermanin kirjaamasta näkemyksestä. Forsblom (1957, 156, 160) tunnistaa esittäjän luovan panoksen välttämättömyyden ja tarjoaa ratkaisuksi tyyliäsidonnaisten ja ajankohtaistavien, subjektiivisten piirteiden synteesiä (ks. myös Huttunen 2022, 26).

Kokoavasti voidaan todeta, että Viderøn oppitunnit sisälsivät Böckermanin ja Forsblomin kuvausten perusteella observointia, luennointia ja keskusteluja. Aihealueita olivat soittotekniikka, musiikin jäsentäminen, harjoittelutekniikat, urkujenrakennus ja musiikin esittämisen filosofia. Musiikin jäsentäminen varioidun artikulaation ja fraseerauksen keinoin oli rytminkäsittelylle alisteista varsinkin, kun lähtökohtana olivat mekaanisella soittokoneistolla varustetut urut. Kuvaukset ovat varsin yhteneväiset, joskin Forsblom käsittelee henkilökohtaisissa muistiinpanoissaan soittoteknisiä ja urkujenrakennusta koskevia asioita vuonna 1996 julkaistua esseetään yksityiskohtaisemmin.

Kotiurut toimijuuden heijastajina

Seuraavassa tarkastelen Geo Böckermanin ja Enzo Forsblomin toimijuutta materiaalisesta, Tanskasta hankittujen kotiurkujen näkökulmasta. Millaisia nämä urut ovat, miten niiden hankkijat kuvaavat urkujensa merkitystä ammatilliselle ja taiteelliselle toiminnalleen sekä Suomen urkutaiteelle laajemmin? Tarkastelen kotiurkuja esineinä, jotka aineellistavat urkujensoittoa ja urkujenrakennusta koskevia pyrkimyksiä, välittävät sosiaalista toimijuutta ja toimivat myös yksilöiden rakennuspalikoina (Immonen 2014, 156–158). Böckermanin ja Forsblomin kotiurut ovat Sipoon kirkon urkujen ohella Suomen ensimmäiset tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen ihanteiden mukaisesti rakennetut soittimet. Yksityisomisteiset kotiurut eivät kuitenkaan ole saaneet osakseen samanlaista tutkimuksellista huomiota kuin kirkkourut.

Böckerman (1986a, 1) kuvaa mekaanisten harjoitusurkujen hankintaa välttämättömyytenä, *conditio sine qua non*, koska vastaavanlaisia urkuja ei Suomessa ollut 1940-luvulla. Samaten Forsblom (1996, 25) toteaa mekaanisella koneistolla varustettujen harjoitusurkujen hankinnan olleen tärkeää. Koska Viderøn opetuksen lähtökohtana olivat juuri tanskalaisten mekaanisten reformiurkujen sointi, soitettavuus ja rekisteröintimahdollisuudet, on ymmärrettävää, että oppilaat kokivat tarvitsevansa vastaavanlaisen soittimen oppien soveltamiseksi kotimaassaan. Böckermanin (1986a, 1) mielestä pneumaattisella tai sähköi-

sellä koneistolla ei ollut samanlaista reaktioherkkyttä kuin mekaanisella soittokoneistolla. Tähän käsitykseen vaikuttivat pneumaattisille uruille tyypillinen viive koskettimen painalluksesta äänen syttymiseen ja toisaalta soittoventtiilin liikenopeuden hienoinen säätelyn mahdollisuus mekaanisilla uruilla soitettaessa.

Kotiurkujen rakentajiksi valikoitui kaksi Marcussen-rakentamon Kööpenhaminan toimipisteen työntekijää, jotka molemmat perustivat oman rakentamonsa. Böckerman (1986a, 3) kertoo tutustuneensa Viderøn välityksellä urkujenrakentaja Wilhelm Hemmersamiin, joka oli osallistunut Frederiksborgin linnankirkon Compenius-urkujen inventointiin ja Jaegersborgin urkujen rakentamiseen ja saanut näistä molemmista soittimista vaikutteita omiin urkuihinsa. Itsenäisenä rakentajana vuodesta 1948 Hemmersam erikoistui pienurkuihin, joissa oli tyypillisesti yksi tai kaksi sormiota, jalkio ja 6–12 äänikertaa. Finn Viderølle hän rakensi kahdet tällaiset urut vuosina 1949 ja 1952. (Prip 2019, 119–120.)

Böckermanin vuonna 1951 valmistuneet kotiurut ovat Viderøn jälkimmäisten urkujen kaltaiset julkisivujen ollessa lähes identtiset. Puisen, verrattain kapeamensuurisen kahdeksanjalkaisen Gedackt-äänikerran pillit on aseteltu M-kirjaimen muotoon julkisivuun siten, että kolme pitkäkököä pilliä koristavat sen keskiosaa, ks. kuva 2. Molemmissa uruissa on Hemmersamille tyypillinen ylöspäin kapeneva penkki ja sama koskettimistojen ulottuvuus, sormioissa Jaegersborgin tapaan C-f³ ja jalkiossa C-e¹. Äänikertavalikoimakin on sama, joskin Böckermanin uruissa on pari äänikertaa vähemmän. Lisäksi kaksi sormioäänikertaa (Nasat 1 1/3', Scharf II) on vaihtanut paikkaa, ks. liite 2. (Rautioaho 2007, 145; Prip 2019, 120; Palsgård 2024.)

Böckerman (1986a, 4) luonnehtii yhdeksänäänikertaisia kotiurkujaan jalkiolla varustetuksi, kahdelle sormiolle jaetuksi selkärillistöksi. Yhtäläisyys käy ilmi verrattaessa niiden dispositiota Jaegersborgin ja Sipoon urkujen selkärillistöihin, ks. liitteet 1 ja 2. Varsinkin nelijalkaisen Principalin ja Scharfin yhdistelmä viittaa tähän lähtökohtaan. Kotiurkujen dispositiossa ovat tanskalaisen urkureformin ihanteiden mukaisesti edustettuina ahtaat äänikerrat (Principal 4', Scharf II), laajat äänikerrat (Gedackt 8', Rohrflöte 4', Gedacktflöte 2', Spitzquinta 1 1/3')



Kuva 2. Geo
Böckermanin
Hemmersam-urut (1951).
Valokuva: Anna Maria
Böckerman.

ja sooloryhmä (Regal 8' ja 4', Sordun 16'). Jaegersborgin ja Viderøn urkujen tavoin Böckermanin urkujen jalkiossa on kaksi pehmeäsointista kieliäänikertaa (16', 4') bassolinjan tai cantus firmuksen proflointiin. Böckerman (1986a, 1; 1986b, 56; 1987a, 4) toteaa Hemmersamin hake-
neen inspiraatiota regaaliäänikertoihin ja pillien ahtaaseen sijoitte-
luun Frederiksborgin linnankirkon Compenius-uruista. Tähän esiku-
vaan viittaa myös puisten pillien suuri määrä. Suomentamansa Carl E.
Rosenquistin (1950, 103) kirjan esimerkkeihin Böckerman liitti tulevien
kotiurkujensa disposition, joskin sormioiden järjestys on käänteinen.

Enzio Forsblom (1996, 25) toteaa kotiurkujensa valmistuneen yhtä aikaa Sipoon kirkon urkujen kanssa, Böckermanin urkujen tavoin siis vuonna 1951. Forsblomin soittimen suunnitteluun osallistuivat Marcussen-rakentamon johtaja Sybrand Zachariassen (1900–60) ja urkujen rakentaja Bruno Christensen (1918–2011). (Rautioaho 2007, 87.) Böckermanin urkujen muistuttaessa selkärivistöä Forsblomin urkuja voi luonnehtia jalkiolla varustetuksi, kahdelle sormiolle jaetuksi rintapillistöksi. Yhtymäkohdat Jaegersborgin, Sorøn ja Sipoon urkujen rintapillistöihin ovat ilmeiset principal-pohjan ollessa kaksijalkainen, ks. liitteet 1 ja 2. Jalkiopillistö koostuu kahdesta lyhyttorvisesta kieläänikerrasta, kuten Böckermanin uruissa. Jaegersborgin urkujen rintapillistön tapaan Forsblomin soittimessa on käsin liikuteltavat taiteovet, ks. kuva 3. Urkukaappi on kapea ja siro jalkion ulottuessa vain yksiviivaiseen d:hen.

Kotiuruilla saattoi demonstroida uudistusliikkeen ja Viderøn pyrkimyksiä sekä saada aikaan vastaavanlaisten mekaanisten urkujen valmistuksen Suomessa (Böckerman 1987a, 4; 1987b, 11; Forsblom 1996, 25). Forsblom mainitsee tässä yhteydessä syksyllä 1951 käynnistämässä kotikonserttien sarjan ja soittimensa äärellä pitämänsä Sibelius-Akatemian urkutaiteen historian opetuksen. Konsertit ja opetus laajensivat kotiurkujen vaikutuspiiriä. Ne toimivat näin myös omistajansa taiteilijaprofilin rakennusaineena.

Böckerman (1987a, 4; 1987b, 11) mainitsee muistelukirjoituksessaan kotiurkujensa vaikutuksen Veikko Virtasen varhaiseen urkujenrakennukseen. Virtanen (2008, 13) vahvistaa tämän ja kertoo Böckermanin järjestäneen hänelle mahdollisuuden työskennellä Wilhelm Hemmersamin verstaalla kesällä 1951. Hemmersamin vaikutus onkin ilmeinen Virtasen 1950-luvulla rakentamissa uruissa. Hemmersamille tunnusomaiset puiset julkisivupillit ja kapeneva urkukpenkki ovat nähtävissä rovasti Matti Pesosen Virtanen-uruissa vuodelta 1955 (kuva: Peltto 2014, 105). Näiden urkujen julkisivu on samanlainen kuin Viderøn ja Böckermanin kotiuruissa. Puiset pillit koristavat myös Meilahden kirkon väliaikaisten, Hemmersamin avulla rakennettujen ja Böckermanin omistamien urkujen (1954) sekä Pakilan kirkon urkujen (1959) julkisivua. Hemmersamin oma urkujenrakennustoiminta jäi



Kuva 3. Enzo Forsblomin Christensen-urut (1951) Taideyliopiston Sibelius-Akatemian Nervanderinkadun rakennuksessa. Valokuva: Peter Peitsalo.

Suomessa vähäiseksi. Böckermanin kustannuksella hän rakensi vielä yhden liitejalkiolla varustetun urkupositiivin, joka oli lainasoittimena ja myöhemmin Virtasen uudelleen rakentamana Helsingin seurakuntayhtymän omistuksessa (Rautioaho 2007, 87).

Enzio Forsblomilla oli merkittävä rooli Sipoon (1951) ja Houtskarın (1954) kirkon Marcussen-urkujen synnyssä, edellisessä tapauksessa yhtenä urkujen suunnittelijana ja jälkimmäisessä urkuhankkeen asiantuntijana (Forsblom 1996, 24; Rautioaho 2007, 324; Sarelin 2022, 11–12, 15–16). Houtskarın urut ovat myös hänen Buxtehuden urkumusiikkia sisältävän nuottijulkaisunsa referenssisoitin (Forsblom 1960). Nämä kaksi soitinta ovat kokonsa ja dispositionsa puolesta vastineita Jaegersborgin ja Sorøn uruille, ks. liite 1. Pillien äänitustekniikkaa

koskevaan vertailuun ei tämän artikkelin puitteissa kuitenkaan ole ollut mahdollisuutta. Espanjalaiset trumpetit ja kupariset julkisivupillit ovat siirtyneet Jaegersborgista Sipooseen, joskin Suomeen rakennettujen urkujen julkisivut ovat tanskalaisia vastineitaan pelkistetympiä. Houtskarín uruissa huomio kiinnittyy pääpillistön korkeiden, itsenäisten principal-äänikertojen ja selkällistön nelijalkaisen huiluäänikeran puuttumiseen, mikä johtunee puisen kirkkotilan pienuudesta ja taloudellisista rajoitteista. Jaegersborgin uruista poiketen Houtskarín urkujen selkällistössä on terssipitoinen Sesquialter-äänikerta.

Houtskarín uruissa Marcussen-rakentamo käytti ensimmäistä kertaa Bruno Christensenin kehittämää itsesäätyvää koneistoa (Brouwer 2019, 144). Forsblomin kotiurut rakentanut Christensen perusti oman rakentamon vuonna 1966 työskenneltyään Marcussenilla vuodesta 1945. Forsblomin ja Christensenin yhteistyö jatkui tiiviinä läpi vuosikymmenten. Christensenin rakentamo pystytti Suomeen kuusitoista soitinta vuosina 1967–2002 (Rautioaho 1997, 413). Forsblom puolestaan äänitti Christensenin rakentamilla uruilla Ruotsissa ja Tanskassa useita LP-levyjä 1970-luvulla (Urponen 2022).

Kangasalan urkutehdas rakensi 1960-luvun alussa Forsblomin kotiurkujen dispositiolla varustetut urut Espoon Otaniemen kappeliin, opus 668, ja Sibelius-Akatemiaan, opus 679 (Rautioaho 2007, 29, 82, 84). Lehti-ilmoituksessa urkupositiiviksi nimetty soitin oli kehitelty sarjatuotantoa varten (*Kyrkomusik* december 1960, 22). Sibelius-Akatemian soitin poikkesi soinnin ja soitettavuuden kannalta merkittävästi esikuvastaan havainnollistaen tuolloista kangasalalaisen ja tanskalaisen urkujenrakennuksen eroa.

Edellä on käynyt ilmi, että Böckermanin ja Forsblomin kotiurussa on piirteitä soittimista, joihin he tutustuivat Tanskassa. Alankomaalaisen urkuhistorioitsijan Frans Brouwerin (2019, 144) mielestä 1940-luvulla rakennettujen ”Grundtvig–Sorø–Jaegersborg-urkujen äänet hukkuivat Suomessa täysin 1950-luvun Marcussen-urkujen ääniin” (käännös tämän artikkelin kirjoittajan). Böckermanin ja Forsblomin kotiurkujen tarkastelu kuitenkin osoittaa Marcussen-rakentamon 1940-luvun soitinten olleen historiallisten Compenius-urkujen ohella tärkeä inspiraation lähde.

Johtopäätökset

Tässä tutkimuksessa tarkastelin ajan, tilan ja toimijuuden rakentumista Geo Böckermanin ja Enzo Forsblomin muistelukirjoituksissa opinnoistaan Tanskassa Finn Viderøn johdolla 1940-luvun jälkipuoliskolla. Forsblomin vuonna 1996 postuumisti julkaistun muistelukirjoituksen aikaperspektiivi on aiheen laajemman kontekstualisoinnin vuoksi pidempi kuin Böckermanin vuonna 1987 julkaistun kirjoituksen, joka keskittyy tiiviimmin 1940-luvun ja 1950-luvun alun tapahtumiin. Böckerman vieraili Viderøn luona ensimmäisen kerran vuonna 1946, siis jo varsin pian rajojen avauduttua sotien jälkeen. Molemmat suomalaiset urkurit opiskelivat Viderøn johdolla kesällä 1948 ja vielä 1950-luvun alussa. Muistelukirjoituksissaan Böckerman ja Forsblom asettavat vastakkain Sibeliuksen Akatemiassa oppimansa Karl Strauben koulukunnan tulkintatyylin ja Finn Viderøn pelkistetyimmän lähestymistavan barokin ajan urkumusiikin esittämiseen. Böckermanilla Viderøn soittotavan omaksuminen näyttäytyy ratkaisuna tyylien väliseen ristiriitaan. Forsblomin kertomuksessa Viderøn tulkintatyylillä edustaa välivaihetta, josta hän väitöskirjansa jälkeisellä urallaan etäännyttää.

Vaikka Viderøn nimi esiintyi suomalaisissa tiedotusvälineissä jo 1930-luvulla, Böckerman ja Forsblom nostavat esiin henkilökohtaiset kontaktit Viderølle hakeutumiseen vaikuttavina tekijöinä. Taustatekijöiksi mainitaan myös sodan jälkeiset urkujensoiton opiskeluun liittyvät motivaatio-ongelmat sekä vaihtoehdon etsiminen Strauben koulukunnan tulkintatyylille. Akateemisesti koulutetuilla suomalaisilla urkureilla opintoihin liittyi myös tutkimuksellinen intressi, joka Forsblomilla johti Viderøn tulkintatyylin analyysiin osana vuonna 1957 tarkastettua väitöskirjaa.

Viderøn soittotapa ja opetus oli muistelukirjoitusten perusteella kiinteästi sidoksissa tanskalaisiin, mekaanisella soittokoneistolla varustettuihin reformiurkuihin. Näistä soittimista etenkin Jaegersborgin ja Sorøn Marcussen-urut tekivät suomalaisiin urkureihin voimakkaan vaikutuksen, jota voi luonnehtia käännekokemukseksi. Viderøn näkemyksen johdonmukaisuus ja hänen tukeutumisensa musiikin esit-

tämistä koskeviin historiallisiin kirjoituksiin ja muotoanalyysiin puhuttelivat myös. Viderøn esityksissä huomio kiinnittyi suggestiiviseen, ankaraan rytminkäsittelyyn, jota tuki Duprén koulukunnan mukainen soittaminen legatossa.

Olen tässä tutkimuksessa nostanut Böckermanin ja Forsblomin Tanskasta tilaamat, vuonna 1951 valmistuneet kotiurut osaksi tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen varhaista reseptiota Suomessa. Molempien kotiurkujen rakenne on samankaltainen: kahdelle sormiolle jaettu ja jalkiolla varustettu positiivi tai rintapillistö. Soittimissa on havaittavissa piirteitä Jaegersborgin uruista ja Frederiksborgin linnankirkon Compenius-uruista. Kotiurut edustivat yhdessä samana vuonna valmistuneiden Sipoon kirkon Marcussen-urkujen kanssa Suomessa uudenlaista, kiistanalaista urkujenrakennustyyliä. Ne tarjosivat virikkeitä suomalaisille urkujenrakentajille ja toimivat omistajiensa taiteilijaprofilin rakennusaineiksina. Koska Viderøn johdolla opiskeli muitakin suomalaisia urkureita, voisi tutkimukseni aiheetta laajentaa heihin kokonaisvaltaisemman kuvan saamiseksi tämän tanskalaisen auktoriteetin vaikutuksesta suomalaiseen urkujensoittoon ja -rakennukseen.

Lähteet ja kirjallisuus

Arkistolähteet

Peter Peitsalon arkisto, Espoo.

Böckerman, Geo 1986a. *Min hemorgel*. Artikkelikäsittekirjoituksen valokopio.

Böckerman, Geo 1987a. *Att studera för Finn Viderö*. Artikkelikäsittekirjoituksen valokopio.

Sibelius-Akatemian arkisto, Taideyliopisto, Helsinki (SAA).

Diplomikortisto.

Enzio Forsblomin arkisto (EFA).

Forsblom, Enzio 1948a. *Muistiinpanoja Finn Viderøn urkutunneista Kööpenhaminassa kesäkuussa 1948*. Tekstinkäsittelyohjelmalla tehty puhtaaksikirjoitus.

Enzio Forsblomin päiväämätön lausunto Hangon kirkon uruista.

Finn Viderøn kirjeet Enzio Forsblomille.

Helsingin konservatorion nimikirja.

Sibelius-Akatemian tutkintopäiväkirja, kevätlukukausi 1949.

Muut painamattomat lähteet

Forsblom, Enzo 1947. *En brytning i uppfattningen av Bachs orgelmusik: Karl Straubes och Albert Schweitzers tolkningar av J.S. Bachs orgelpreludier och fugor*. Pro gradu-avhandling. Helsingfors universitet.

Painetut lähteet

Böckerman, Geo 1947. Eräs kirkkomusiikkimme suurimpia puutteita. *Kirkkomusiikkilehti* (3–4), 8–9.

Böckerman, Geo 1986b. Min hemorgel. *Orgelforum* 2/1986, 56.

Böckerman, Geo 1987b. Att studera orgel för Finn Viderø. *Orgelforum information* Febr. 1987, 7–12.

Böckerman, Geo 1987c. Till minnet av en organist. *Hufvudstadsbladet* 19.3.1987.

Forsblom, Enzo 1948b. J. S. Bachin urkupreludien ja fuugien tulkinnasta eri aikakausina. *Kirkkomusiikkilehti* (3–4), 3–4; (5–6), 3–4; (10), 5–6; (11), 4–6; (12), 5–6.

Forsblom, Enzo 1957. *Studier över stiltrohet och subjektivitet i interpretationen av J. S. Bachs orgelkompositioner*. Doktorsavhandling. Acta Academiae Aboensis, Humaniora XXIII,1.

Forsblom, Enzo 1990. *Panin huilu: Kirjoituksia, esitelmiä, puheenvuoroja neljän vuosikymmenen ajalta*. Helsinki: Organum-seura.

Forsblom, Enzo 1996. Enzo Forsblom Karl Straubesta, Finn Viderøstä ja Enzo Forsblomista vuonna 1948, ja mitä sitten tapahtui. *Organum* Enzo Forsblom 14.3.1920–10.2.1996, 12–27.

Rosenquist, Carl E. 1937. *Orgelkonst: Handbok i orgelkännedom*. Lund: C. W. K. Gleerups förlag.

Rosenquist, Carl E. 1950. *Urut, niiden rakenne ja toiminta*. Suomentanut Geo Böckerman. Porvoo, Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Salomon, Kurt 1937. Musiikkikirje Kööpenhaminasta: Buxtehude-juhlat Skandinaaviassa. *Suomen musiikkilehti* (6), 116.

Viderø, Finn 1929. Bachs Koncertform: En studie. *Dansk Musik Tidsskrift* 4 (2), 26–31.

Viderø, Finn 1931. Om fugaen hos J.S. Bach. *Dansk Musik Tidsskrift* 6 (7), 162–166.

Viderø, Finn 1933. Chaconne og passacaglia. *Dansk Musik Tidsskrift* 8 (9), 193–196.

Viderø, Finn 1938. Lidt om rytme. *Dansk Musik Tidsskrift* 13 (4), 81–87.

Viderø, Finn 1941. Om udførelsen av Bachs orgel- og klavermusik. *Dansk Musik Tidsskrift* 16 (8), 117–124.

Viderø, Finn 1947a. J. S. Bachin musiikin tulkinnasta. Suomentanut Geo Böckerman. *Kirkkomusiikkilehti* (1–2), 13–14; (3–4), 5–7.

Viderø, Finn 1947b. Barokmusiikkens fortolkning. *Dansk Musik Tidsskrift* 22 (1), 9–12, 35–37; (3), 64–69.

Viderø, Finn 1947c. Barokkimusiikin tulkinnasta. Suomentanut Geo Böckerman.
Kirkkomusiikkilehti (7), 2–3; (8), 3–4; (9), 2–4.

Viderø, Finn 1955. Nyorientering inom orgelspelet. Teoksessa Poul-Gerhard Andersen, Sybrand Zachariassen ja Finn Viderø *Orgelbygge och orgelspel*. Lund: Gleerups, 45–60.

Viderø, Finn 1985. Fra Orgelbevægelsens første år. Teoksessa Per Kynne Frandsen, Henrik Fibiger Nørfelt ja Svend Prip (toim.) *Dansk orgelaarvog 1983–1984*. København: Det danske Orgelselskab, 9–21.

Sanoma- ja aikakauslehdet

Borgåbladet 1939

Församlingsbladet 1939

Kotimaa 1937

Kyrkomusik 1960

Radiokuuntelija 1939, 1941

Västra Nyland 1946

Nuottijulkaisut

Forsblom, Enzo (toim.) 1960. *Vox organi II: Dietrich Buxtehude*. Helsinki: Westerlund.

Korta preludier 1952. *Korta preludier till samtliga koraler i Finlands svenska korallbok*. Helsingfors: Förbundet för svenskt församlingsarbete i Finland.

Tuomi, Reima (toim.) 1961. *Lyhyitä alkusoittoja suomalaisen korallikirjan kaikkiin koralleihin*. Helsinki: Fazerin musiikkikauppa.

Viderø, Finn 1963. *School of Organ Playing: Orgelschule*. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen.

Tutkimuskirjallisuus

Andersén, Harald ja Hannu Taanila 1980. Andersénin–Forsblomin linja: Harald Andersén kertoo, Hannu Taanila haastattelee. Teoksessa Seppo Murto ja Markku Heikinheimo (toim.) *Pro organo pleno: Juhlakirja Enzo Forsblomille*. Helsinki: Organum-seura, Sibelius-Akatemia, 72–83.

Andersen, Poul-Gerhard 1955. *Orgelbogen: Klangtechnik, arkitektur og historie*. København: Munksgaard.

Arhinmäki, Erkki et al. 1974. *Suomen teologit ja kirkkomusiikot*. Helsinki: Suomen kirkon pappisliitto.

Aro, Mirja ja Anja Salmenhaara 1972. *Harrastajaopistosta konservatorioksi*. Helsinki: Helsingin kansankonservatorion säätiö.

Brouwer, Frans 2019. En unik blomst, næsten alene i sit hjemland. Teoksessa Mads Damlund *Om levende blev hvert træ i skov - et portræt af Jægersborg Kirkes orgel*. Store Heddinge: Slotsforlaget, 140–163.

Brouwer, Frans 2020. A unique blossom almost left alone to its nation: The organ in Jægersborg Church in relation to the Danish Organ Reform Movement and its direct impact on organ building abroad. *The Organ Yearbook* 48. Lilienthal: Laaber-Verlag, 7–87.

Bryndorf, Bine Katrine 2016. Den genfundne klang og den inspirerende trekant: Komposition – instrument – musiker. Teoksessa Anne Gry Haugland (toim.) *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed – antologi 2016*. Frederiksberg: Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, 247–269.

Bøggild, Kai Ole 1986. Finn Viderø – En fortegnelse over artikler, foredrag, oversættelser, kompositioner, arrangementer, udgivelser og gramofonindspilninger. Teoksessa Ingeborg Krogh, Hans Thomas Eriksen ja Kai Ole Bøggild (toim.) *Festskrift til Finn Viderø*. Herning: Poul Kristensens Forlag, 132–148.

Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Suomentanut Rauno Ekholm. Sibelius-Akatemian julkaisuja 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Damlund, Mads 2019. *Om levende blev hvert træ i skov – et portræt af Jægersborg Kirkes orgel*. Store Heddinge: Slotsforlaget.

De Fina, Anna ja Alexandra Georgakopoulou 2012. *Analyzing Narrative: Discourse and Sociolinguistic Perspectives*. New York: Cambridge University Press.

Enbuske, Markku 1981. *Urkujenuudistusliike Suomessa*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

Goehr, Lydia 2007. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Revised Edition. New York: Oxford University Press.

Heikinheimo, Markku 2022. Enzo Forsblom – urkutaiteen ideologi ja poliitikko. Teoksessa Peter Peitsalo (toim.) *1800-luku saa mennä, Bach saa tulla: Näkökulmia urkuri ja musiikintutkija Enzo Forsblomin toimintaan*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 21. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 99–107.

Huttunen, Matti 2022. Enzo Forsblom musiikin tutkijana. Teoksessa Peter Peitsalo (toim.) *1800-luku saa mennä, Bach saa tulla: Näkökulmia urkuri ja musiikintutkija Enzo Forsblomin toimintaan*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 21. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 21–37.

Immonen, Visa 2014. Neljä esinettä valtionarkeologi Juhani Rinteen elämästä. Teoksessa Heini Hakosalo et al. (toim.) *Historiallinen elämä: Biografia ja historiantutkimus*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 151–171.

Inkinen, Edvard, Paavo Salmi ja Harry Berghem (toim.) 1957. *Suomen ev.-luth. kirkon kanttori-urkurien matrikkeli*. Helsinki: Suomen kanttori-urkuriliitto.

Karhu, Emilia 2015. Tapio Tiitu: ”Ihminen on pieni, luonto suuri ja Jumala mysteeri”. *Kotimaa* 5.1.2015. Saatavissa: <https://www.kotimaa.fi/tapio-tiitu-ihminen-on-pieni-luonto-suuri-ja-jumala-mysteeri/> (luettu 25.10.2024).

Kivimäki, Ville 2019. Reittejä kokemushistoriaan: Menneisyyden kokemus yksilön ja yhteisön vuorovaikutuksessa. Teoksessa Johanna Annola, Ville Kivimäki ja Antti Malinen (toim.) *Eletty historia: Kokemus näkökulmana menneisyyteen*. Tampere: Vastapaino, 9–38.

Koskinen, Kati 2013. *Pala Suomen urkujenuudistusta 1930–1950-luvuilla: Elis Märtonsonin ja Enzo Forsblomin urkuihanteiden vertailu ajankohdan kirjoitusten valossa*. Kirjallinen työ. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

- Labov, William ja Joshua Waletzky 1967. Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience. Teoksessa June Helm (toim.) *Essays on the Verbal and Visual Arts: Proceedings of the 1966 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society*. Seattle: American Ethnological Society, 12–44.
- Moormann, Peter 2019. Interpretations- und Performanceanalyse. Teoksessa Frank Hentschel (toim.) *Historische Musikwissenschaft: Gegenstand – Geschichte – Methodik*. Laaber: Laaber-Verlag, 308–319.
- Murto, Seppo ja Markku Heikinheimo (toim.) 1980. *Pro organo pleno: Juhlakirja Enzio Forsblomille*. Helsinki: Organum-seura, Sibelius-Akatemia.
- Nielsen, Carl 1963 [1925]. *Levende musik*. Alkuteos *Levende musik*. Översättning av Bengt Pleijel. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Palsgård, André 2024. *Wilhelm Hemmersams orgler*. <http://www.orgelsamling.dk/Internetartikler/Hemmersam/Hemmersamindex.html> (luettu 26.10.2024).
- Peitsalo, Peter (toim.) 2022. *1800-luku saa mennä, Bach saa tulla: Näkökulmia urkuri ja musiikintutkija Enzio Forsblomin toimintaan*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 21. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Pelto, Pentti 2014. *Puoli vuosituhatta suomalaisia urkuja*. Helsinki: Organum-seura.
- Pelto, Pentti 2023. *Urkujen tekniikkaa kahden vuosituhtaanen ajalta*. Toimittanut Peter Peitsalo. Sibelius-Akatemian julkaisuja 26. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Prip, Svend 1985. Adolf Wehding og Orgelbevægelsen. Teoksessa Per Kynne Frandsen, Henrik Fibiger Nørfelt ja Svend Prip (toim.) *Dansk orgelaarvog 1983–1984*. København: Det danske Orgelselskab, 38–48.
- Prip, Svend 2019. Jægersborg – og hvad dermed fulgte – med særlig henblik på Poul-Gerhard Andersens virke. Teoksessa Mads Damlund *Om levende blev hvert træ i skov – et portræt af Jægersborg Kirkes orgel*. Store Heddinge: Slotsforlaget, 118–139.
- Pöysä, Jyrki 2015. *Lähiluvun tieto: Näkökulmia kirjoitetun muistelukerronnan tutkimukseen*. Kultaneito XVII. Joensuu: Suomen kansantietouden tutkijain seura.
- Rahkonen, Margit 2023. *Margaret Kilpinen: Pianisti, pedagogi, puoliso*. Tietolipas 285. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Rautioaho, Asko 2007. *Suomen urut 2006: Urkumatrikkeli*. Helsinki: Suomen Kanttori-urkuriliitto.
- Rautioaho, Asko (toim.) 2008. *Veikko Virtanen ja puoli vuosisataa suomalaista urkujenrakennusta*. Espoo: Urkurakentamo Veikko Virtanen.
- Sarelin, Birgitta 2022. *Orglarna i Houtskärs kyrka: En liten orgelhistorik*. Pargas: Pargas kyrkliga samfällighet.
- Schiørring, Nils 2023. Finn Viderø. *Dansk Biografisk Leksikon*. https://biografiskeksikon.lex.dk/Finn_Viderø (luettu 26.10.2024).
- Schousboe, Torben (toim.) 1983. *Carl Nielsen: Dagbøger og brevveksling med Anne Marie Carl-Nielsen*. København: Gyldendal.
- Sieversen, Sverker 2000. Diplomiurkuri, rovasti Geo Böckerman. Muistokirjoitus. *Helsingin Sanomat* 7.1.2000. Saatavissa: <https://www.hs.fi/ihmisia/art-2000003853887.html> (luettu 25.10.2024).

Suikkanen, Pekka 2022. Enzo Forsblom urkujen suunnittelijana: Poimintoja Suomen urkujenrakennuksen taitekohdasta. Teoksessa Peter Peitsalo (toim.) *1800-luku saa mennä, Bach saa tulla: Näkökulmia urkuri ja musiikintutkija Enzo Forsblomin toimintaan*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 21. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 85–98.

Taruskin, Richard 1995. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press.

Tieteen termipankki 2024. Toimijuus. <https://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Nimitys:toimijuus> (luettu 24.10.2024).

Tuppurainen, Erkki 1994. *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–1950*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 8. Kuopio: Sibelius-Akatemia.

Tuppurainen, Erkki 2020 [2001]. Forsblom, Enzo. *Kansallisbiografia-verkkójulkaisu*. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:skskbg-001470> (luettu 26.10.2024).

Urponen, Ville 2022. ”Erilaisia näkemyksiä samasta asiasta”: Enzo Forsblomin levytykset. Teoksessa Peter Peitsalo (toim.) *1800-luku saa mennä, Bach saa tulla: Näkökulmia urkuri ja musiikintutkija Enzo Forsblomin toimintaan*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 21. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 39–56.

Virtanen, Veikko 2008. Kirkkomusiikkiopiston kautta urkujenrakentajaksi. Teoksessa Asko Rautioaho (toim.) *Veikko Virtanen ja puoli vuosisataa suomalaista urkujenrakennusta*. Espoo: Urkurakentamo Veikko Virtanen, 11–16.

Zachariassen, Sybrand 1955. Aktuella orgelbyggnadsfrågor. Teoksessa Poul-Gerhard Andersen, Sybrand Zachariassen ja Finn Viderø *Orgelbygge och orgelspel*. Lund: Gleerups, 25–43.

Liite 1. Jaegersborgin (1944), Houtskarin (1954), Sorø (1942) ja Sipoon (1951) Marcussen & Søn -urkujen dispositiot (Damlund 2019, 44, 64; Rautioaho 2007, 94–95, 323; Suikkanen 2022, 89).

Jaegersborg 25/IIIP	Houtskari/Houtskär 23+1/IIIP	Sorø 37/IIIP	Sipoo/Sibbo 38/IIIP
<i>Hovedvaerk C-f³</i>	<i>Huvudverket C-g³</i>	<i>Hovedvaerk C-g³</i>	<i>Huvudverket C-g³</i>
		Gedaktpommer 16'	Quintadena 16'
Principal 8'	Principal 8'	Principal 8'	Principal 8'
Rørfløjte 8'	Rörflöjt 8'	Spidsfløjte 8'	Rörflöjt 8'
		Gedakt 8'	
Oktav 4'	Oktava 4'	Oktav 4'	Oktava 4'
Gedaktfløjte 4'	Spetsflöjt 4'	Rørfløjte 4'	Spitzflöjt 4'
Quint 2 2/3'		Quint 2 2/3'	Spitzquinta 2 2/3'
Oktav 2'		Oktav 2'	Oktava 2'
Mixtur IV	Mixtur IV (2')	Mixtur V	Mixtur V
			Cymbel III
Trompet 8' (C-A pysty- tasossa, B-f ³ <i>en chamade</i>)	Trumpet 8'	Trompet 8'	Spansk trumpet 8'
<i>Rygpositiv C-f³</i>	<i>Rygpositivet C-g³</i>	<i>Rygpositiv C-g³</i>	<i>Rygpositivet C-g³</i>
Gedakt 8'	Gedaktpommer 8'	Rørgedakt 8'	Gedackt 8'
		Quintatøn 8'	Quintadena 8'
Principal 4'	Principal 4'	Principal 4'	Principal 4'
Rørfløjte 4'		Gedaktfløjte 4'	Rörflöjt 4'
			Oktava 2'
Quintatøn 2'	Gemshorn 2'	Gemshorn 2'	Waldflöjt 2'
	Sesquialter II	Sesquialtera II	Sesquialtera II
			Sivflöjt 1 1/3'
Scharf II	Scharf III	Scharf III	Scharf IV
		Dulcian 16'	Dulcian 16'
Krumhorn 8'	Dulcian 8'	Krumhorn 8'	Krumhorn 8'
			Tremulant

<i>Brystvaerk C-f³</i>	<i>Bröstverket C-g³</i>	<i>Brystvaerk C-g³</i>	<i>Bröstverket C-g³</i>
Gedakt 8'	Gedakt 8'	Traegedakt 8'	Gedackt 8'
	Rörflöjt 4'	Nathorn 4'	Gedackt-flöjt 4'
Spidsgedakt 4'		Spidsgedakt 4'	
Principal 2'	Principal 2'		Principal 2'
		Gedaktflöjte 2'	Blockflöjt 2'
			Sesquialtera II
Nasat 1 1/3'	Nasat 1 1/3'	Nasat 1 1/3'	Schwegel 1'
Cymbel I	Cymbel I	Cymbel II	Cymbel I
Ranket 16'	Regal 16'	Vox humana 8'	Regal 8'
		Tremulant	Tremulant
<i>Pedal C-f¹</i>	<i>Pedalverket C-f¹</i>	<i>Pedal C-f¹</i>	<i>Pedalverket C-f¹</i>
		Principal 16'	Principal 16'
Subbas 16'	Subbas 16'	Subbas 16'	Subbas 16'
		Quint 10 2/3'	
Principal 8'	Oktava 8'	Oktav 8'	Oktava 8'
Gedakt 8'	Gedakt 8' (komb. Sb 16')	Gedakt 8'	Gedackt 8'
	Oktava 4' (komb. Okt 4')	Oktav 4'	Oktava 4'
		Nathorn 4'	
		Blokkfløjte 2'	Nachthorn 2'
		Mixtur IV	Mixtur V
Fagot 16'	Fagott 16'	Fagot 16'	Basun 16'
Regal 4'	Trumpet 8' (siirtoäk. II)	Trompet 8'	Trompet 8'
Bv-Hv, Rp-Hv, Hv-P, Rp-P	H+R, H+B, P+H, P+R, P+B	Rp-Hv, Bv-Hv, Hv-P, Rp-P, Bv-P	H+R, H+B, P+R, P+H, P+R 4'
käsin suljettavat luukut Bv:n edessä		2 vapaata kombinaatiota, 1 jalkion vapaaryhmitin, Tutti	jalkiolla 2 pneumaattista vapaaryhmitintä

Liite 2. Finn Viderøn ja Geo Böckermanin Hemmersam-urkujen sekä Enzo Forsblomin Christensen-urkujen dispositiot (Palsgård 2024; Böckerman 1986a, 2; Rautioaho 2007, 87). Uruissa ei ole rekisterikylttejä tai -kilpiä.

Finn Viderøn urut (1952) II/IIP	Geo Böckermanin urut (1951) 9/IIP	Enzo Forsblomin urut (1951) 9/IIP
<i>Manual I C-f³</i>	<i>Yläsormio II C-f³</i>	<i>I C-f³</i>
Gedackt 8' (puuta, julkisivussa)	Gedackt 8' (puuta, julkisivussa)	Traegedakt 8'
Principal 4'	Principal 4' (puuta)	Quintatøn 4'
Blokløjtje 2'	Gedacktflöte 2'	Principal 2'
Nasat 1 1/3'	Scharf II	
<i>Manual II C-f³</i>	<i>Alasormio I C-f³</i>	<i>II C-f³</i>
Spidsgamba 8' (C-F yhd. Ged. 8')		
Rørfløjtje 4'	Rohrflöte 4' B/D	Rørfløjtje 4'
	Spitzquinta 1 1/3' B/D	Quinta 1 1/3'
Scharf II		Cymbel I
Regal 8' (puuta)	Regal 8' (puuta) B/D	Regal 8'
<i>Pedal C-e¹</i>	<i>Pedal C-e¹</i>	<i>Pedal C-d¹</i>
Gedackt 8' (osin siirtoäk. I)		
Ranket 16'	Sordun 16'	Sordun 16'
Regal 4' (puuta)	Regal 4' (puuta)	Vox humana 4'
I+II, I+P, II+P	II/I, I/P, II/P	II/I, I/P, II/P

Jarmo Parviainen tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen aallonharjalla

VILLE URPONEN

Johdanto

Suomalaiset urkurit kävivät opintomatkoilla ulkomailla 1800-luvun puolivälistä lähtien, ja erityisesti Saksa muodostui suomalaisen musiikkikulttuurin hengen mukaisesti tyyppilliseksi kohdemaaksi. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen Leipzig tuli tärkeimmäksi opintokaupungiksi, mutta 1920-luvulla myös Ranska alkoi vetää urkureita puoleensa. (Tuppurainen 1994, 207.) Matkat keskittyivät urkujensoiton ja laajemmin musiikin opiskeluun, mutta vain harvat muistellut kertovat tarkemmin instrumenteista, joita urkurit soittivat ja kuulivat. Ilmeisesti ainoat urkuihin ja urkujenrakennukseen liittyvät, muiden kuin urkurakentajien ennen toista maailmansotaa tekemät opintomatkat olivat Tampereen Vanhan kirkon urkurin Aarne Wegeliusen (1891–1957) kaksi matkaa; syksyllä 1926 hän teki opintomatkan Saksaan, Ranskaan ja Englantiin (Wegelius 1927a; 1927b; 1927c) ja syksyllä 1929 Ruotsiin, Saksaan, Tšekkoslovakiaan, Ranskaan ja Hollantiin (Wegelius 1930a; 1930b).¹ Wegelius tutustui matkoillaan poikkeuksellisesti myös historiallisiin soittimiin ja kirjoitti osin omiin kokemuksiinsa perustuen kaksiosaisen artikkelin Silbermannin urku-

1 Vaikka Wegelius ei työskennellyt urkurakentamon alaisuudessa, jäi hän suomalaisen urkujenrakennuksen historiaan visionäärinä. Hän suunnitteli Suomeen 26 urut, joista Kangasalan urkutehdas rakensi 21 (Pelto 2014, 95). Niissä näkyy hänen pyrkimyksensä luoda osin elsassilaisen reformin ihanteiden pohjalta omanlaisensa urkutyyppi. Vaikka Aarne Wegelius ja Jarmo Parviainen edustivat 1950-luvun Suomessa ääripäitä urkukäsitksissään, oli Wegelius Parviaisen hengenheimolainen; molemmat olivat urkujenrakennuksesta erittäin kiinnostuneita kirkkomuusikkoja. Wegelius jätti suomalaisen urkujenrakennukseen pysyvän jäljen, mutta Parviaisen uran katkaisi vakava sairaus.

jenrakentajasuvusta aikana, jolloin suomalaisissa lehdissä ei käsitelty ainakaan syväluotaavasti barokin ajan urkujenrakennusta (Wegelius 1933a; 1933b).

Toisen maailmansodan jälkeen Suomessa heräsi tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen myötä jonkinasteinen kiinnostus historiallisia urkuja kohtaan. Dokumentoidut matkat historiallisiin urkukohteisiin ovat kuitenkin harvassa. Enzo Forsblom (1920–96) tutustui vuonna 1954 Andreas Silbermannin (1678–1734) vuonna 1710 valmistuneisiin urkuihin Marmoutier'ssä ja kirjoitti Silbermannista ja Marmoutier'n uruista seikkaperäisen artikkelin (Forsblom 1954). Jarmo ja Thea Parviaisen automatka Eurooppaan heidän uudella Citroën 2CV -autollaan kesällä 1955 ja hakeutuminen historiallisten soittimien pariin oli tuon ajan suomalaisissa urkupiireissä silti uraauurtavaa. Ehkäpä heidän matkansa innoittamana Finlands svenska kantor-organistförening järjesti kolme vuotta myöhemmin, vuonna 1958, kohteiltaan samankaltaisen matkan, joka suuntautui Ruotsiin, Tanskaan, Länsi-Saksaan ja Hollantiin. Matkan vetäjänä toimi Enzo Forsblom.²

Tutkin tässä artikkelissa Jarmo Parviaisen (1928–94) urkukäsitystä ja sen taustoja. Esittelen lyhyesti kolme urkujenuudistusliikettä ja niiden saamaa vastaanottoa Suomessa. Pohdin Parviaisen kirjoitusten pohjalta, miten vuoden 1955 opintomatka mahdollisesti vaikutti hänen urkukäsitykseensä ja hänen kirjoittamaansa pro gradu -tutkielmaan *Urkudisposition tarkoituksenmukaisuudesta* (Parviainen, J. 1956c). Analysoin Parviaisen urkujensuunnittelusta esittämiä pääkohtia ja sitä, miten hänen kirjaamansa ajatukset mahdollisesti peilasivat nimenomaan tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen ihanteita. Esittelen myös aikalaisten välittömiä reaktioita Parviaisen *Kirkkomusiikkilehteen* kirjoittamaan matkakertomukseen ja Toukolan urkupäivillä³ pidettyyn esitelmään (Parviainen, J. 1955; 1956b).

2 Paavo Salmi (1912–60) kirjoitti matkasta neliosaisen raportin *Kirkkomusiikkilehteen* (Salmi 1958a; 1958b; 1958c; 1958d).

3 Toukolan urkupäivillä 1956 pidetyt esitelmät on painettu (*Kirkkomusiikkilehti* 5–6/1956), ja niissä tulevat esiin niin vanhoillisten kuin uudistusmielistenkin argumentit.

Artikkelini materiaalina on Jarmo Parviaisen *Kirkkomusiikkilehdessä* julkaistut kirjoitukset, hänen Toukolan urkupäivillä pitämänsä esitelmä, pro gradu -tutkielma *Urku disposition tarkoituksenmukaisuudesta* sekä hänen vaimonsa Thea Parviaisen kirjoittama matkakertomus (Parviainen, J. 1955; 1956a; 1956b; 1956c; Parviainen, T. 2011 [1955]). Lisäksi olen käyttänyt lähdemateriaalina eri lehdissä julkaistuja artikkeleita ja muita kirjallisia lähteitä.

Jarmo Parviaisen lehtikirjoituksia tai pro gradu -tutkielmaa ei ole tarkasteltu aikaisemmin, eikä hänen urkukäsitystään ole analysoitu. Vaikka tanskalainen urkujenuudistusliike johti mullistaviin muutoksiin suomalaisessa urkutaiteessa, on sitä tutkittu viime vuosina yllättävän vähän. Pentti Peltö (2017) käsittelee uudistusliikettä osin kriittisestikin kirjassaan *Hyvä paha urkujenuudistus*. Erkki Tuppurainen (2023) esittelee uudistusliikkeen historiaa Suomessa artikkelissaan ”Urut Suomen vanhan musiikin kentällä”, mutta sivuuttaa Parviaisen vain maininnalla. Tanskalaista uudistusliikettä käsittelee myös artikkelini ”Turun tuomiokirkon urkujen historiaa, osa 2: Tanskalainen urkujenuudistusliike rantautuu Turkuun” (2021), ja Toukolan urkupäiviä taustoittaa artikkelini ”Tie Toukolaan” (2006).

Jarmo Parviainen

Jarmo Parviainen oli kirkkomuusikko ja säveltäjä. Parviainen valmistui kanttori-urkuriksi Helsingin kirkkomusiikkiopistosta vuonna 1949. Hän oli ennen kirkkomusiikin opintojaan opiskellut viulunsoittoa, mutta urkujensoiton opinnot veivät hänet mukanaan. Opiskeltuaan Tanskassa Finn Viderøen (1906–87) johdolla keväällä 1950 hän suoritti seuraavana vuonna Sibelius-Akatemiassa urkujensoiton diplomitutkinnon. Hänen urkuopettajansa oli Paavo Raussi (1901–87). Parviainen opiskeli myös liturgista urkujensoittoa ja improvisointia Herfordissa, Saksassa Arno Schönstedtin (1913–2002) johdolla. Siellä hän sävelsi teoksensa *Toccata con fuga* (1958), joka on edelleen urkureiden ohjelmistossa. Lisäksi Parviainen opiskeli Helsingin yliopistossa valmistuen filosofian kandidaatiksi 1956 pääaineenaan musiikkitiede. Parviainen toimi kirkkomuusikkona Espoon suomalaisessa seurakunnassa sekä

Helsingin Töölön ja Meilahden seurakunnissa. (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 527–528.) Jarmo Parviainen oli ennen vakavaa sairastumistaan vuonna 1958 tärkein suomenkielinen tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen ihanteiden puolestapuhuja.

1900-luvun alun urkujenuudistusliikkeet:
Elsassilainen reformi ja saksalainen
urkujenuudistusliike (*Orgelbewegung*) sekä niiden
vastaanotto Suomessa

Urkujen sointi-ihanteeksi tuli 1800-luvun jälkipuolella romantiikan ajan suuri sinfoniaorkesteri. Rikkaaseen sointikuvaan pyrittiin rakentamalla suuria urkuja. Koska suuret mekaaniset urut ovat raskaat ja yhdistimien päällä ollessa toisinaan jopa mahdottomat soittaa, siirryttiin uruissa soittoa keventäviin koneistoihin Barker-koneen, pneumatiikan tai sähköistämisen avulla. Lisäksi urkuihin rakennettiin uudenlaisia äänikertoja ja soittoapulaitteita, kuten yleispaisuttimia, kiinteitä ja vapaita ryhmittimiä sekä oktaaviyhdistimiä. (Williams 1980, 164–169.) Urkujenrakennuksen kehitykseen vaikutti osaltaan 1800-luvun teollinen vallankumous ja rationalismi. Osa perinteisistä urkuverstaista laajeni niin paljon, että ne muuttuivat tehdasmaisiksi samalla, kun joi-takin urkujenrakennuksen osa-alueita rationaalistettiin suuremman kapasiteetin saavuttamiseksi. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen tehdasmaisuudesta tuli kirosana ja vastakohta niin sanotulle aidolle käsityölle.

1800-luvun lopulla syntyi elsassilaiseksi urkureformiksi kutsuttu liike, jonka avainhenkilöitä olivat urkuri, lääkäri ja teologi Albert Schweitzer (1875–1965) sekä urkuri Émile Rupp (1872–1948). Reformin esikuviksi nostettiin 1700-luvulta Andreas Silbermannin ja Johann Andreas Silbermannin (1723–83) sekä niiden jatkumona Aristide Cavaillé-Collin (1811–99) rakentamat urut. Schweitzer kritisoi voimakkaasti saksalaisia orkesteriurkuja, erityisesti niiden kuoro- ja kieliäänikertoja, yleispaisutinta, pneumaattista koneistoa ja korkeita ilmanpaineita. Pneumaattinen koneisto oli Schweitzerin mielestä huonompi kuin Cavaillé-Collin käyttämä Barker-kone tai kokonaan sähköistetty koneis-

to. Pienissä ja keskikokoisissa uruissa mekaaninen koneisto olisi paras ratkaisu. (Schweitzer 1906.) Elsassilaista reformia voidaan kuitenkin pitää eräänlaisena romantiikan ajan urkujenrakennuksen viimeisenä huipennuksena, sillä sen sisältämät ajatukset olivat jatkoa 1800-luvun puolivälin urkujenrakennusperinteelle. Elsassilainen reformi ei vaatinut palaamista vanhoihin rakennustapoihin, vaan historiallisten soittimien soinnin kauneus piti yhdistää uusiin teknisiin keksintöihin. Myöhemmin Schweitzer oli sitä mieltä, että saksalaisen urkujenuudistusliikkeen halu palata vanhoihin urkuihin ei ollut järkevää, koska 1800-luvulla urut olivat saavuttaneet täydellisyyden Cavaillé-Collin ja muiden ranskalaisten rakentajien toimesta. Ihanteelliset urut olivat niin suuret, että niihin voi sisällyttää niin monta erilaista äänikertaa, että uruilla voi soittaa kaikkien eri aikakausien musiikkia. (Pelto 2017, 39–42.)

Elsassilaisen reformin ideat eivät olleet Suomessa tuntemattomia. Esimerkiksi *Säveletär*-lehdessä esiteltiin Albert Schweitzerin vuonna 1906 julkaistua kirjaa *Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst* lähes tuoreeltaan todennäköisesti lehden päätoimittajan Heikki Klemetin (1876–1953) toimesta.⁴ Suomessa reformi ei saanut suoranaisesti jalansijaa, koska maassa oli käytännössä vain yksi urkujenrakentaja: Kangasalan urkutehdas. Sen johtaja Martti Tulenheimo (1883–1945) oli tavannut Schweitzerin, tunsu reformin periaatteet, mutta ei hyväksynyt niitä (Pelto 2014, 89). Tämä on aistittavissa Tulenheimon kirjoituksesta, jossa hän ylistää ja esittelee Johann Andreas Silbermannin urkuja Strasbourgin Pyhän Tuomaan kirkossa.

4 Klemetin kirjoittama esittely laajeni kolmiosaiseksi sarjaksi, jossa hän etääntyi kirjan aiheesta kerta kerralta kauemmas, ja viimeinen osa on lähinnä ranskalaisten urkureiden esittelyä ([Klemetti] 1908a; 1908b; 1908c). Kirja on antanut todennäköisesti sysäyksen artikkelille, jossa kirjoittaja – nähtävästi jälleen Klemetti – ylistää elsassilaisen reformin yhden esikuvan, Johann Andreas Silbermannin Strasbourgin Pyhän Tuomaan kirkkoon rakentamia urkuja ja Schweitzerin suosiman Dahlstein & Haerpferin Strasbourgin esikaupungin Cronenburgin evankeliseen kirkkoon rakentamia urkuja (*Säveletär* 1909). Klemetti palasi uudistusliikkeisiin vielä vuosikymmeniä myöhemmin kirjoittaessaan lyhykäisen artikkelin ollessaan *Suomen Musiikkilehden* päätoimittaja. Pakinamainen artikkeli moittii romantiikan ajan urkuja siitä, ettei Bachin aikakauden musiikki kuulosta niillä selkeältä, mutta toisaalta kirjoittaja kritisoi uudistajia siitä, että monesti on menty liian pitkälle yläsäveläänikertojen määrässä suhteessa perusäänikertojen määrään. (Klemetti 1938.)

Tulenheimo mainitsee artikkelinsa lopussa myös joitakin elsassilaisen reformin piirteitä, mutta toteaa, ettei paluuta vanhoihin urkuihin ole, koska myös urkumusiikki kehittyi, nostaen esimerkiksi Max Regerin (1873–1916) musiikin. Kädenojennuksena reformille Tulenheimo kuitenkin kirjoittaa, että ”yhä enemmän tulee nykyajan urkuihin koettaa saada se ’Silbermanns Silberglanz’ (Hopeamiehen Hopeakiilto)”. (Tulenheimo, M. 1910, 87.) 1920-luvun puolivälissä Tulenheimon oli taivuttava ottamaan Kangasalan urkutehtaan urkujen dispoitioihin joitakin reformin piirteitä, osin Aarne Wegeliuksen voimakkaan painostuksen alla.

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen Saksassa ryhdyttiin tutkimaan vanhojen urkujen mensurointia, äänitystä ja dispositioita sekä urkumusiikin rekisteröinti- ja esittämiskäytäntöjä. Uusiin urkuihin haettiin esikuvia renessanssin ja barokin ajan soittimista. Tärkeä merkkipaalu saksalaiselle urkujenuudistusliikkeelle (*Orgelbewegung*) oli Hampurin Pyhän Jaakobin kirkon Schnitger-urkujen niin sanottu löytäminen vuonna 1922. Vaikka yksi uudistusliikkeen teoreetikoista, Hans Henny Jahnn (1894–1959), kiinnitti huomiota Pyhän Jaakobin kirkon urkujen käytännön ratkaisuihin, uudistusliike ei niinkään halunnut kopioida vanhoja rakennustapoja, vaan rakentaa mahdollisimman monipuolisia soittimia, joissa otettiin nykyaikaisella tavalla huomioon urkujen rakennuksen historiallisia piirteitä (Peltö 2017, 44–46). Saksalaisella urkujenuudistusliikkeellä oli yhteyksiä liturgiisiin uudistuspyrkimyksiin, ja urut miellettiin ensisijaisesti kirkolliseksi soittimeksi. Samalla alettiin vastustaa myös niin kutsuttua tehdasmaista rakentamista.

Martti Tulenheimo (1926, 165) tutustui seikkaperäisesti saksalaiseen urkujenuudistusliikkeeseen vuoden 1926 matkallaan Ruotsiin, Ranskaan ja Saksaan. Hän suhtautui saksalaiseen urkureformiin selvästi positiivisemmin kuin elsassilaiseen. Ehkäpä siksi, että saksalainen uudistusliike oli hyvin pragmaattinen, eikä se vastustanut esimerkiksi sähköpneumaattista koneistoa. Sibelius-Akatemian ensimmäinen urkujensoiton professori Elis Mårtenson (1890–1957) opiskeli Leipzigissä 1900-luvun alkuvuosikymmenten vaikutusvaltaisimman urkurin Karl Strauben (1873–1950) johdolla. Hän säilytti hyvät suhteensa Straubeen ja saksalaiseen urkukulttuuriin koko elämänsä ajan. Hänen ansiostaan

Gebrüder Rieger rakensi Helsingin Mikael Agricolan kirkkoon 1935 saksalaisen uudistusliikkeen ehdottoman helmen Suomessa. Kuten Mårtenson (1935) kirjoittaa, olivat urut ”täysin mannermaiset”, olihan niiden suunnitteluun osallistunut yksi uudistusliikkeen tärkeimmistä teoreetikoista, Christhard Mahrenholz (1900–80). Perusajatus oli, että niillä pystyi soittamaan kaikkien aikakausien musiikkia, ja niissä oli aikakauden suomalaisiin urkuihin verrattuna suhteellisen suuri määrä yläsävel- ja kieliäänikertoja, mutta toisaalta myös suuri määrä tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen hyljeksimiä soittoapulaitteita.

Tanskalainen urkujenuudistusliike ja sen rantautuminen Suomeen

Saksalaisesta uudistusliikkeestä versonut tanskalainen urkujenuudistusliike oli esikuvaansa dogmaattisempi. Urkuihanne, johon tanskalainen uudistusliike perustui, oli vuodesta 1922 Marcussen & Søn -urkurakentamoja johtaneen Sybrand Zachariassenin (1900–60), vuonna 1925 Marcussenille soitinrakennusoppilaaksi tulleen Poul-Gerhard Andersenin (1904–80) ja urkujen äänittäjä Adolf Wehdingin (1903–94) kehittelyn tulos (Pelto 2017, 65). Sybrand Zachariassen oli tutustunut saksalaisen uudistusliikkeen näkemyksiin vieraillessaan vuonna 1922 Hampurin urkupäivillä. Tanskalaiset urkujenrakentajat pyrkivät luomaan soittimen, jonka rakenne, dispositio, ilmalaatikot, mekaniikka, urkukaappi ja julkisivu olivat riippuvaisia toisistaan ja yhdistyivät ehyeksi kokonaisuudeksi. Näiden periaatteiden avulla yritettiin palata urkujen yksilöllisyyttä ja samalla käsityötä korostavan rakentamisen perinteeseen. Lähtökohtana oli barokin ajan pohjoissaksalainen urkutyypin ja sen edustama pillistöperiaate (*Werkprinzip*), mutta urkuihin sisällytettiin piirteitä myös muista eurooppalaisista urkujenrakennuksen perinteistä. Tarkoitus ei ollut kopioida vanhoja urkuja, vaan luoda perinteen pohjalta uutta. (Andersen 1955, 15–17.) Ero oli selvä saksalaiseen uudistusliikkeeseen, jonka mukaan oli mahdollista lainata piirteitä vanhemmasta traditiosta ja yhdistää ne urkujenrakennuksen myöhempisiin keksintöihin.

Tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen myötä puhalsivat Suomessa toisen maailmansodan jälkeen urkujenrakennuksessa uudet tuulet. Liikkeen ideat tulivat Suomeen pääasiassa Tanskassa Finn Viderøn (1906–87) johdolla opiskelleiden suomalaisten urkuriensa mukana. Heistä mainittakoon erityisesti Geo Böckerman (1921–99) ja Enzio Forsblom (1920–96) (ks. Peter Peitsalon artikkeli tässä kirjassa). Viderøn johdolla opiskelivat myös Jorma Panula (s. 1930) ja Jarmo Parviainen. Böckermania lukuun ottamatta opiskeluajat Tanskassa olivat lyhyitä. Kalenterimerkintöjen mukaan Parviainen osallistui Viderøn Lapualla elokuussa 1949 pitämälle urkukurssille ja sai tältä tunteja myös tammi-kuussa 1950 Viderøn vieraillessa Helsingissä. Kesäkuussa 1950 Parviainen vietti kolmisen viikkoa Kööpenhaminassa ja tutustui siellä yhdessä Geo Böckermanin kanssa eri urkuihin ja opiskeli urkujensoittoa Viderøn johdolla. (Eija-Riitta Bussman tekijälle 17.1.2023.) Suomalaiset urkurit tutustuivat 1940-luvulla saksalaiseen urkujenuudistusliikkeeseen *Musik und Kirche* -lehden avulla (Tuppurainen 2023, 220).

Enzio Forsblomista tuli toisen maailmansodan jälkeisen Suomen urkujen suunnittelun ja urkujensoiton kannalta merkittävin henkilö aina 1980-luvulle asti. Hän opiskeli Finn Viderøn johdolla vuonna 1948 ja tutustui samalla uudensuomalaisiin, tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen urkuihin. Forsblom (1996, 17) kertoi, ettei voinut koskaan unohtaa vaikutusta, jonka ensimmäiset hänen kuulemansa Marcussen-urut tekivät. Forsblom esitteli vuonna 1948 *Kirkkomusiikkilehdessä* barokin ajan saksalaisia urkuja. Hän kertoi urkujen perustuvan pillistöperiaatteeseen, mainitsematta sitä nimeltä. Äänikerrat sulautuivat toisiinsa, uruissa oli matala ilmanpaine, mekaaninen koneisto ja listelaatikko. Forsblom (1948a, 4) kirjoitti, ettei Bachin aikaisissa uruissa ollut teknisiä apulaitteita. Bachin kuoleman jälkeen urut kehittyivät vaihteittain yhä enemmän orkesterisoittimen suuntaan, minkä tuloksena syntyivät 1800-luvun loppupuolen romanttiset orkesteriurut. Niissä ei ollut enää erillisiä pillistöjä vaan ”yksi ainoa sointimassa”. Listelaatikko ja mekaaninen koneisto väistyivät pneumatiikan ja sähkön tieltä. Uruista tuli suuria, dynaamisia soittimia, mutta samalla ne menettivät Forsblomin (1948b, 5) mukaan tyypillisen sointinsa. Forsblom painotti, ettei artik-

kelin kirjoittamisajankohdan urkujenrakennuksen pyrkimyksenä ollut palata barokin aikakauden urkutyyppiin, vaan siinä pyrittiin ottamaan huomioon urkujenrakennuksen historian onnistumiset ja epäonnistumiset. Uusi urkutyyppi pyrki ”uruille tunnusomaiseen sointiin”, joka teki polyfonisen musiikin esittämisen ”täysin nautittavaksi”. Listelaatikot olivat ”voittamattomat urkujen sointia ja täsmällistä soittotapaa ajatellen”. (Forsblom 1948c, 5.)

Suomessa oli uudenlaiseen urkusointiin voinut tutustua kahden Marcussenin rakentaman soittimen ääressä: ensimmäinen oli rakennettu Sipoon kirkkoon 1951 ja toinen Houtskarın kirkkoon 1954.⁵ Ehkäpä sijaintinsa takia jäivät jälkimmäiset urut vähemmälle huomiolle, mutta nimenomaan Sipoon urut olivat 1950-luvun nuorelle urkuripolvelle innoittaja. Urkujen kirkasta ja raikasta sointia ihannoitiin. Sointi olikin muutamien teknisten ominaisuuksien rinnalla tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen kannattajille suurin inspiraation lähde. Forsblom (1996, 17) kirjoitti, että hän voisi omistaa koko elämänsä tällaiselle urkujen soinnille.

Vuonna 1947 *Kirkkomusiikkilehti* julkaisi Finn Viderø:n kaksiosaisen artikkelin ”J. S. Bachin musiikin tulkinnasta” (Viderø 1947a; 1947b). Ilmeisesti Geo Böckermanin laatimassa esittelytekstissä Viderø:n kerrottiin olevan ”eräs alan nimekkäimpiä erikoistuntijoita ja luotettavimpia suunnannäyttäjiä”. Viderø tunnusti velkansa elsassilaiselle urkureformille ja ilmaisi Schweitzerin tavoin inhonsa saksalaisia orkesteriurkuja kohtaan. Niissä oli Viderø:n mukaan ”hämmästyttävän monimutkainen koneisto ja järisyttävä äänenvoimakkuus, mutta niiden soinnista puuttui selvyys ja läpikuultavuus, koska niissä ei ollut ylääänimikstuureja, jotka ovat vanhalle urkusoinnille tyypilliset”. Karl Strauben Viderø kuului niihin urkureihin, jotka toivat ”mylvi-vien äänihirviöiden” yleispaisuttimen käytön Bachinkin musiikkiin, koska soittoapulaitteen mahdollistamalla näyttävillä tehoilla sai ”nopeas-

5 Vaikka tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen periaatteet nousivat valtavirtaan Suomessa 1960-luvulla, ei Marcussen & Søn kuitenkaan rakentanut Suomeen monia urkuja. Tärkeimmät kahden edellä mainitun lisäksi olivat Helsingin Meilahden (1959), Turun linnan kirkon (1964) ja Helsingin tuomiokirkon (1967) urut.

ti ihailevan hurmaantuneen kuulijakunnan osakseen”. (Viderø 1947a, 13.) Schweitzer jäi Viderø:n mielestä urkujenuudistuksessa puolitiehen, koska hän katsoi Cavaillé-Coll-urkujen edustavan Silbermann-urkujen manttelinperijöinä korkeinta urkujenrakennustaitoa. Schweitzer ei omaksunut ajatusta, että oli palattava kokonaan barokin ajan urkutyyppiin. Viderø:n mielestä Schweitzer jäi Cavaillé-Coll-urkujen vangiksi, aivan kuten Straube oli jäänyt niin sanottujen tehdasurkujen vangiksi. (Viderø 1947a, 14.)

Kompromissiurut Viderø ohitti lyhyesti. Näiden ”valitettavan yleisten” urkujen vikana hän piti sitä, että

niiden pitäisi samassa määrin soveltua sekä klassillisen että romanttisen ja modernin musiikin esitykseen, mutta itsestään selvää on, kun nimenomaan ei ole puhetta suurista soittimista, että aina tulee olemaan liian vähän äänikertoja kutakin lajia, jotta dispositio voisi muodostaa johdonmukaisen kokoelman. (Viderø 1947b, 5.)

Viderø teki ensimmäisen virallisen vierailunsa Suomeen elokuussa 1949, jolloin hän konsertoi Lapualla.⁶ *Kirkkomusiikkilehdessä* oli nimimerkki Pasuunan eli Antero Lintuniemen (1902–64) tekemä haastattelu. Viderø kertoi, että ”Tanskassa suositaan klassillistyyppisiä urkuja, jotka nykyaikaisen käsityskannan mukaan edustavat parhaiten oikeata puhdasta kirkkosoitintyyppiä.” Epäkohdaksi hän mainitsi selkäpillistön puuttumisen. Viderø ei osannut vastata haastattelijan kysymykseen siitä, miten klassillisilla uruilla voi soittaa nykyaikaista (sic) urkumusiikkia, kuten Regeriä tai ranskalaisia säveltäjiä Franckia,

6 Tammikuussa 1950 Viderøllä piti olla konsertti Helsingin Mikael Agricolan kirkossa. Hän kuitenkin ilmoitti, että kirkon urut olivat sopimattomat ajateltuun ohjelmaan, eivätkä myöskään Helsingin tuomiokirkon urut kelvanneet hänelle. Asiasta kehkeytyi julkinen skandaali, jota käsiteltiin laajasti pääasiassa ruotsinkielisissä päivälehdissä. Uudistusliikkeen vastustajat olivat sitä mieltä, että liikkeen kannattajat olivat suunnitelleet skandaalin saadakseen asialleen mahdollisimman paljon julkisuutta. Tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen puolesta kirjoittivat erityisesti ”barokisteiksi” haukutut Harald Andersén (1919–2001), Geo Böckerman ja Enzio Forsblom. Vastustajista merkittävimpiä olivat Elis Mårtenson, Aarne Wegelius, Jouko Kunnas (1907–70) ja Antero Lintuniemi. Rajalinja nuoremman ja vanhemman urkuripolven välillä oli vedetty. (Ks. esim. Urponen 2006.)

Guilmantia tai Widoria. Viderø mainitsi Strauben yritykset yksinkertaistaa Regerin musiikkia klassillisille uruille sopiviksi, mutta totesi, että ranskalaisen musiikin suhteen asia oli paljon vaikeampi. Viderøn mielestä ”Guilmantin ja Widorin aika on jo ollut ja mennyt; en ole kuullut heitä soitettavan 22 vuoteen”. Silti hän esitti mahdolliseksi ratkaisuksi sen, että urkuihin rakennettaisiin neljä sormiota, joista yksi olisi ranskalaistyyppinen paisutuspillistö. (Lintuniemi 1949, 18–20.)

Parviaisten matkan historialliset soittimet

Jarmo Parviainen ei matkallaan ainoastaan soittanut historiallisia urkuja, vaan hän halusi myös tutustua ”barokkiurkujen rakenteisiin, äänikertasuunnitteluun, pillistöjen mitoituksiin eli mensuureihin, kaikkiin yksityiskohtiin, jotka yhdessä saivat aikaan urkujen harkitun hienon kokonaisuuden” (Parviainen, T. 2011 [1955], 3). Alkuperäisessä matkasuunnitelmassa oli historiallisten urkujen joukossa monta soitinta, joiden katsotaan edustavan oman aikansa urkujenrakennuksen huipputa. Matkan aikana urkuja tuli muutama lisää *ex tempore*. Esimerkiksi Lyypekin Pyhän Jaakobin kirkon urut vuosilta 1437 ja 1515 (31/III), jotka Friedrich Stellwagen (1603–60) uudisti vuonna 1637, olivat saksalaisen urkujenuudistusliikkeen tärkeimpiä innoittajia yhdessä Hampurin Pyhän Jaakobin kirkon Schnitger-urkujen ja toisessa maailmansodassa tuhoutuneiden Lyypekin Pyhän Marian kirkon Stellwagen-urkujen kanssa. Hugo Distler (1908–42), yksi urkujenuudistusliikkeen tärkeimmistä säveltäjistä, työskenteli Lyypekin Pyhän Jaakobin kirkon urkurina vuosina 1931–37, ja urkujen sointi innoitti häntä moniin uusklassisiin urkusävellyksiin (*Orgeln der Jakobikirche* 2025), joiden tyyli vuorostaan innoitti muita säveltäjiä, kuten Parviaista. Urut tekivät suuren vaikutuksen Jarmo Parviaiseen: Gedackt-äänikerrat soivat ”hennon pehmeästi”, ja principalien, kuoro- ja kieliäänikertojen raikkaus teki *organum plenum* -rekisteröinnistä loisteliaan ja täyteläisen. Mitkä tahansa kaksi äänikertaa pystyi yhdistämään, ja tulos oli aina nautittava. (Parviainen, J. 1955, 148.) Parviainen ei päässyt tekemään tärkeiksi kokemiaan mittauksia, mutta hän ei myöskään yrittänyt analysoida, mistä äänikertojen häneen tekemä vaikutus johtui.

Seuraavassa kohteessa, Hampurin Neuenfelden Pyhän Pankratiuksen kirkossa on suurimmat Arp Schnitgerin (1648–1719) rakentamat kaksisormioiset urut. Vuonna 1688 valmistuneisiin urkuihin on tyypillisesti tehty useita muutoksia vuosien varrella. Georg Wilhelm Wilhelm (1748–1806) rakensi uudet koskettimistot 1700-luvun loppupuolella, ja Paul Ott (1903–91), yksi urkujenuudistusliikkeen tärkeimmistä rakentajista, rakensi vuonna 1938 lähes kokonaan uudet kuoro- ja kieliäänikerrat. Rudolf von Beckerath Orgelbau uudisti vuosina 1950–51 ilmanantolaitteiston ja koneiston. (Edskes ja Vogel 2016, 146.) Siten urut olivat vuonna 1955 sekä soinnillisesti että tekniikaltaan toisenlaiset kuin alkuperäinen soitin. Jarmo Parviaisella oli mahdollisuus olla kirkossa useita tunteja (Parviainen T. 2011 [1955], 14–15), mutta silti hänen raporttinsa uruista oli lyhyt. Hän mainitsi lähinnä vain sen, että uruissa oli kaksi sormiota ja ”rikas pedaali” (Parviainen, J. 1955, 148).

Sen sijaan Steinkirchenin 28-äänikertaiset, kaksisormioiset⁷ Schnitger-urut tekivät Parviaiseen suuren vaikutuksen. Hän piti niitä yhtenä parhaista uruista, joita hän oli soittanut. Urut olivat mekaniikaltaan kevyet soittaa. Toisaalta hän ei maininnut, että alkuperäinen soittopöytä oli vaihdettu Beckerath-rakentamon toimesta nykyaikaiseen vuosina 1947–48.⁸ Erityisesti pääsormion Principal 8' oli Parviaiselle mieluinen. Sen mensurointi ”vaikutti hyvin kapealta”, ja siksi soitin ei ollut matalallakaan alueella paksu. Kokonaisuointi oli kirkas, ja äänet erottuivat toisistaan. Urkutyyppin erityisominaisuus oli se, että ”kapeat” principalit sulautuivat yhteen muiden äänikertojen kanssa. Sitä oli Parviaisen mukaan vaikea saada aikaiseksi, jos ilmanpaine oli korkea. Urkujen suurin ansio olikin ”verrattain matala ilmanpaine”. (Parviainen, J. 1955, 148.) Nykyisin urkujen ilmanpaine on 72 mm vp (Edskes ja Vogel 2016, 158), mikä lienee sama kuin vuonna 1955.

7 Artikkelissaan Jarmo Parviainen (1955, 148) sanoo virheellisesti uruissa olevan 29 äänikertaa. Pro gradu -tutkielmassa äänikertamäärä on oikein, mutta hän kirjoittaa urkujen olevan kolmisormioiset (Parviainen, J. 1956c, 52).

8 Alkuperäinen soittopöytä säästettiin, ja se on myöhemmin palautettu urkuihin (Edskes ja Vogel 2016, 158).

Vaikka tutustuminen Cappelin Pyhän Pietarin ja Paavalin kirkon Schnitger-urkuihin vuodelta 1680 jäi pintapuoliseksi, Jarmo Parviainen kirjoitti niistä pisimpään. Vaikka uruissa on tyypillisesti vanhemmista soittimista peräisin olevia äänikertoja, ne ovat silti yhdet harvoista säilyneistä Arp Schnitgerin soittimista, jotka eivät ole vanhojen urkujen laajennuksia tai uudelleen rakentamisia. Ne ovat myös yhdet harvoista Schnitgerin uruista, joissa on edelleen jäljellä alkuperäiset fasadipillit. Urut olivat alun perin Hampurin Pyhän Johanneksen luostarikirkossa, mistä ne ostettiin Cappeliin vuonna 1816. Suurin soinnillinen muutos tapahtui urkujen siirron yhteydessä, kun Georg Wilhelmy joutui muuttamaan pillien pituuksia muuttaessaan viritysjärjestelmän tasavireiseksi. Paul Ott entisöi urut 1939, ja viimeisin suuri restaurointi on vuosilta 1977–78. (Edskes ja Vogel 2016, 136–137.) Jarmo Parviainen mainitsi erikseen urkujen pääsormion Hohlflöte 8' -äänikerran, joka oli hänen mielestään harvinaisen laaja, sooloäänikertana erittäin hieno, mutta joka ei silti ollut soinniltaan lainkaan paksu. *Organum plenum* -sointi täytti intensiivisyydellään ja kirkkaudellaan koko kirkon. Tämän pystyi Parviaisen mukaan arvaamaan jo disposition perusteella, ”tietäessään sen tyyppisten urkujen äänitystavan”. (Parviainen, J. 1955, 148.)

Stadessa Parviaiset tutustuivat Berendt Husin (n. 1630–76) vuosina 1668–75 rakentamiin Pyhän Kosmaksen ja Damianoksen kirkon (St. Cosmae et Damiani) urkuihin, joiden rakentamiseen Schnitger osallistui työskennellessään Husin rakentamossa kisällinä. Pian urkujen valmistumisen jälkeen Vincent Lübeck (1654–1740) tuli kirkkoon urkuriksi ja ystäväystyi Schnitgerin kanssa. Todennäköisesti Lübeckin toivomuksesta Schnitger rakensi neljä uutta äänikertaa vuonna 1688. Georg Wilhelm Wilhelmyn vuosina 1781–82 tekemien pienempien muutosten jälkeen hänen poikansa Georg Wilhelmy (1781–1858) korjasi urut 1837–41. Tämä rakensi uudet koskettimistot ja lisäsi yhdistimen selkä- ja pääpillistön välille. Vuonna 1870 Johann Hinrich Röver (1812–95) siirsi selkäpillistön urkujen taakse ilman sen urkukaappia, vaihtoi muutaman äänikerran ja alensi virityskorkeutta sävelaskeleen verran. Paul Ott restauroi urut vuonna 1947. Hän siirsi selkäpillistön takaisin urkujen eteen ja rakensi sille Schnitger-tyylisen urkukaapin, mutta koska lehteriä oli laajennettu syvyyssuunnassa, hän ei sijoittanut selkäpillistöä

alkuperäiselle paikalleen lehterin reunaan. (Edskes ja Vogel 2016, 156.) Lisäksi Ott alensi ilmanpainetta ja muutti urkujen äänitystä (*Orgel von St. Cosmae et Damiani* 2025). Jarmo Parviaisen mukaan Staden urkujen äänitys poikkesi edellisistä kuulemistaan uruista, mutta hän ei selittänyt asiaa tarkemmin. Hän myös sanoi Staden urkujen olevan huomattavasti voimakkaammaksi äänitetyt kuin Neuenfelden ja Steinkirchenin urut. (Parviainen, J. 1955, 148.)

Rakentamovierailuja ja uusia soittimia

Huolimatta useista historiallisista urkukohteista, oli matkan pääanti Jarmo Parviaisen mukaan tutustuminen urkujenrakennuksen uusiin tuuliin Euroopassa. Parviaiset vierailivat matkan aikana kolmessa urkujenuudistusliikkeen periaatteita noudattaneessa urkurakentamossa: Marcussen & Søn, Rieger Orgelbau ja Flentrop Orgelbouw.⁹ Kuten edellä todettiin, viitoittivat Marcussenin rakentamon vuonna 1951 Sipoon kirkkoon rakentamat urut tietä tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen mukaisille uruille Suomessa. Parviaisten vierailu rakentamolle ei sujunut niin hyvin kuin he odottivat. Tehtaan johtaja Sybrand Zachariassen oli kohtelias, mutta ei antautunut ammatilliseen keskusteluun eikä esitellyt tarkemmin rakentamon työtapoja tai rakennusperiaatteita. Siksi sekä matkaraportissa (Parviainen, J. 1955) että matkakertomuksessa (Parviainen, T. 2011 [1955]) Marcussenin rakentamolle tehdyn vierailun esittely jää vähäiseksi. On mahdollista, että Jarmo Parviainen oli urkujenrakennuksen alan ammattilaisen silmissä nuori urkuentusiasti, jolle Zachariassen uhrasi vain kohteliaisuussääntöjen mukaisesti aikaa.

Ennen tutustumista Rieger Orgelbau -rakentamoon matkailijat kuulivat Münchenissä kyseisen yrityksen uusia kaksisormioisia urkuja, joihin Jarmo Parviainen ihastui ”heti ensikuulemalta aivan tavatto-

9 Parviainen kommentoi vierailua Flentropin rakentamolle lyhyesti toteamalla, että Flentropin tyyli poikkeaa hieman Riegerin rakentamon tyylistä, mutta pääpiirteet ovat samat. Hollantilainen Flentrop rakensi vuodesta 1938 lähtien pelkästään mekaanisia urkuja, ja heidän urkujensa ilmanpaine oli Jarmo Parviaisen (1955, 150) mukaan noin 50 mm vp. Flentrop ei ole rakentanut yksiäkään urkuja Suomeen.

masti” (Parviainen, T. 2011 [1955], 23). Vierailu Riegerin rakentamolle oli Parviaiselle selvästi matkan yksittäisistä kohteista tärkein, sillä hän uhrasi vierailulle vajaan kahden ja puolen sivun raportista lähes sivun (Parviainen, J. 1955, 149). Ehkäpä yksi syy innostukseen oli se, että vastaanotto urkurakentamon johtajan Joseph Glatter-Götz nuoremman (1914–89) taholta oli aivan toisenlainen kuin Marcussenilla, ja Glatter-Götz kutsui Parviaiset jopa kotiinsa yöpymään (Parviainen, T. 2011 [1955], 34). Glatter-Götzillä saattoi myös olla arkinen syy ystävällisyyteen: siinä missä Marcussenin tilauskanta oli varmallalla pohjalla, oli Riegerin rakentamo vasta aloittamassa. Uudistusliike moitti 1900-luvun taitteen urkuja tehdasmaisuudesta, ja Glatter-Götz alleviivasi moneen kertaan, että kyseessä oli käsityöhön panostava verstaas, joka toimi kahdessa vaatimattomassa puurakennuksessa. Alussa rakentamo keskittyikin pieniin urkujenuudistusliikkeen ihanteiden mukaisiin mekaaniisiin soittimiin. Rieger Orgelbaun edeltäjä Gebrüder Rieger¹⁰ rakensi Helsinkiin kaksikin merkittävää sähköpneumaattista soitinta ennen toista maailmansotaa: 1935 rakennettuja Mikael Agricolan kirkon urkuja, joiden suunnitteluun osallistui saksalaisen urkujenuudistusliikkeen tärkeimpiin teoreetikoihin kuulunut Christhard Mahrenholz, pidettiin yhtenä aikansa hienoimmista ja moderneimmista uruista Suomessa, ja syksyllä 1939, juuri ennen sotaa, valmistuivat Sibelius-Akatemian konserttisalin urut. Kun Parviainen mainitsi Glatter-Götzille Mikael Agricolan kirkon urut, kertoi Glatter-Götz olleensa pystyttämässä niitä isänsä mukana, mutta kertoi, että he valmistivat nykyään *yksinomaan* (kursivointi alkuperäinen) mekaanisia urkuja (Parviainen, J. 1955, 149).

Jarmo Parviainen ylisti Riegerin uusia soittimia ainutlaatuisiksi sanoen niissä olevan kaikki barokin ajan urkujenrakentamisen positiiviset puolet yhdistettyinä moderniin julkisivuun. Hän hämmästeli sitä, että ilmanpaine oli sormioissa vain 40 mm vp ja jalkiossa 60 mm vp verrattuna Suomessa yleisesti käytettyyn 75 mm vp paineeseen. Siitä johtui Parviaisen mukaan se, että Riegerin rakentamien huiluää-

10 Rieger Orgelbau jatkoi vuonna 1845 perustetun Gebrüder Rieger -urkutehtaan toimintaa lännessä. Alkuperäinen tehdas jäi toisen maailmansodan jälkeen Tšekkoslovakian puolelle, missä se jatkoi nimellä Rieger-Kloss. (Rautioaho 2007, 422–423.)

nikertojen sointi oli pehmeä, ja principal-äänikerrat sulautuivat sointiin ahtaista mensuureista huolimatta. Toinen tärkeä seikka oli listelaatikko, joka oli urkujenuudistusliikkeen mukaan akustisesti paras kaikista vaihtoehdoista. Lisäksi Riegerin urut olivat Parviaisen mukaan hämmästyttävän helpot soittaa. Pillien mensuurit olivat pääosin ahtaat, minkä takia sointi oli ohut, kuulakas ja sopi parhaiten polyfoniseen musiikkiin. Lisäksi Rieger oli luopunut pillien hammastuksesta, jota käytettiin yleisesti myöhäisromantiikan urkujenrakennuksessa korkeiden ilmanpaineiden takia. Hammastamattomalla ja matalalla ilmanpaineella toimivalla pillillä oli Parviaisen mukaan luonnollinen ja pehmeä, mutta samalla kantava ääni. Koska Rieger oli Parviaisen mielestä poiminut barokin ajan urkujenrakennuksesta parhaat puolet, oli suurimmasta osasta totutuista soittoapulaitteista, kuten paisutuskaapista, yleispaisuttimesta ja vapaista ryhmittimistä luovuttu, ja ostaja sai ”koko rahallaan urkuja eikä puolella hinnalla apulaitteita”.¹¹ (Parviainen, J. 1955, 149.)

Bremenissä Parviaiset kävivät Unser Lieben Frauen -kirkossa, jossa olivat Paul Otin 1953 valmistuneet kolmisormioiset ja 39-äänikertaiset urut selkäpillistöllä. Jarmo Parviaisen (1955, 149–150) mukaan soitin osoitti, ettei suurikaan äänikertamäärä asettanut esteitä mekaanisille uruille, sillä soittotuntuma ei ollut liian raskas edes täysillä uruilla soitettaessa. Sormioita ei tarvinnut yhdistää kuin poikkeustapauksissa, koska kuoro- ja kieliäänikerrat antoivat tarvittavan loiston ja voimakkuuden ilman sormioiden yhdistämistä.

11 Parviaisen peittelemättömästä innostuksesta huolimatta Rieger Orgelbau rakensi sodan jälkeen Suomeen vain kolmet urut, joista viimeiset vuonna 1960 Vaasan siunauskappeliin. Kahdet aikaisemmat, Helsingin Toukolan seurakuntatalon (1956) ja Kallion rukoushuoneen urut (1956) (Rautioaho 2007, 423), tilattiin Parviaisen ansiosta. Kuten Pentti Peltö (2014, 107–108) huomauttaa, urkujenuudistusliikkeen periaatteiden vastaisesti kummassakaan soittimessa ei ollut urkukaappia, ja urut olivat keskenään samantyyppiset, mikä soti uudistusliikkeen kaipaamaa yksilöllisyyttä vastaan. Ulkomaiset soittimet olivat kuitenkin poikkeuksia 1950-luvun suomalaisessa urkukannassa, jota hallitsi Kangasalan urkutehdas. Ulkomaisten tilausten vähäinen määrä 1950–60-luvuilla johtui pääosin tuontitulleista ja muista lisäkustannuksista, mutta myös siitä, että markkinoille tuli uudistusliikkeen periaatteiden mukaisesti rakentaneita kotimaisia toimijoita, Veikko Virtanen (s. 1928) ja saksalaissyntyinen Hans Heinrich (s. 1935) etunensä. Myös perinteikäs Kangasalan urkutehdas muutti rakennustyyliinsä pakon edessä 1960-luvulla enemmän uudistusliikkeen ihanteiden mukaiseksi.

Jarmo Parviaisen neljä perusteeseä

Matkaraportissaan Jarmo Parviainen kirjasi neljä teesiä, jotka olivat onnistuneiden urkujen edellytys: (1) matalat ilmanpaineet, (2) listelaa-tikko, (3) pillien mensuurit, (4) hammastamattomat pillit. Nämä oli suunnattu 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkuvuosikymmenten urkujenrakennustapaa vastaan. Raportissaan hän nosti esiin toistuvasti soinnin, mensuroinnin, matalan ilmanpaineen ja niiden lisäksi tietyt yksittäiset äänikerrat. Esimerkiksi Steinkirchenissä Parviainen sai vaikutelman, että mensurointi oli hyvin kapea, minkä vuoksi sointi ei ollut matalallakaan alueella ”paksu”, vaan äänet erottuivat toisistaan, ja sointi oli kokonaisuudessaan kirkas. Hän päätteli, että yksi reformiurkujen soinnin salaisuuksista oli se, että kapeamensuuriset principalit sulautuivat yhteen ahtaiden huuliiäänikertojen kanssa. (Parviainen, J. 1955, 148.)

Parviainen esitteli ajatuksiaan urkujen suunnittelusta Helsingissä toukokuussa 1956 Diplomiurkureiden kerhon järjestämällä Urkuasiain neuvottelupäivillä, joita myöhemmin on kutsuttu Toukolan urkupäiviksi.¹² Toisen kokouspäivän keskustelutilaisuudessa kohtasivat kahden eri urkukäsityksen edustajat. Uudistusmielisiä edustivat Parviainen ja Enzo Forsblom, kun taas vastakkaisia näkemyksiä esittivät Elis Mårtenson, Lars Johan Gustav (Gösta) Stråhle (1894–1965) ja Aarne Wegelius. Kangasalan urkutehtaan johtaja Pertti Tulenheimo (1923–83) yritti luovia kahden katsantokannan välissä. (*Kirkko ja musiikki* 1956, 28–29.)

Esitelmässään Jarmo Parviainen (1956b) kiteytti ajatuksiaan urkujen suunnittelusta. Hän sanoi, että olisi luultavasti mahdotonta rakentaa ihanneurkuja. Tärkeintä ei ollut urkujen koko, vaan niiden laatu. Hyvän disposition laatiminen oli ensimmäinen edellytys onnistuneelle soitti-

12 Ensimmäisenä kokouspäivänä osallistujat tutustuivat Helsingin Vanhan kirkon Kangasalan urkutehtaan rakentamiin urkuihin, Sipoon kirkon Marcussen-urkuihin, Helsingin Meilahden kirkon ruotsinkielisen puolen Kangasala-urkuihin ja suomenkielisen kirkkosalin Veikko Virtasen rakentamiin väliaikaisiin, vain kuusiäänikertaisiin urkuihin. Lopuksi kokoonnuttiin Toukolan seurakuntatalolle, missä Jarmo Parviainen ja hänen sisarensa Seija-Sisko Parviainen (myöh. Raitio) (1931–2024) soittivat Jarmo Parviaisen kirkkoon hankkimien Rieger-urkujen vihkiäiskonsertin.

melle, ja 15–20 äänikertaa oli riittävä määrä. Äänikertavalikoimasta pitäisi löytyä mahdollisimman monia yhdistelymahdollisuuksia, ja olisi virhe, jos esimerkiksi viisiäänikertainen sormio jätettäisiin ilman sointikruunua. Toiseksi pääasiaksi hän nosti ilmanpaineen ja pillien hammastuksen. Ihanteellisin ilmanpaine oli 40–60 mm vp, jolloin pillijä ei tarvinnut hammastaa. Hammastus vähensi pillin niin sanottua sylkäisyä eli aluketta ja muutti äänen ilmeettömäksi ja kuolleeksi. (Parviainen, J. 1956b, 72–73.)

Kolmas pääasia oli koneisto: mekaaninen oli ainoa oikea ja luonnollinen urkujen koneisto. Parviaisen mukaan nykyaikaiset mekaaniset koneistot pystyttiin tekemään helposti soitettaviksi, ja piti varoa saamasta väärää kuvaa vanhojen ”urkurahjusten” huonosti toimivista mekaanisista koneistoista. Mekaanisten urkujen kosketus oli parempi, koska siinä oli vastusta. Myös virhehipaisut vähenivät, kun kosketus ei ollut liian kevyt. Parviaisen kokemuksen mukaan soittaja pystyi mekaanisissa uruissa vaikuttamaan jossain määrin äänen syntyyn, mutta tärkeämpää oli se, että soittajalla oli välitön ja luonnollinen yhteys soittimen eri osiin. (Parviainen, J. 1956b, 73.)

Neljäntenä kohtana oli pillistöperiaate. Jokainen pillistö oli rakennettava itsenäiseksi yksikökseen, eivätkä pillistöt saaneet olla perätysten. Lisäksi ne oli rakennettava niin tiiviisti, ettei pillistön äänikertojen pillien keskinäinen välimatka kasvanut liian suureksi, mikä aiheutti kuultavissa olevaa epätasaisuutta ja vähemmän intensiivistä sointia. Pillistöperiaatteen mukaisesti rakennetut urut muodostivat arkkitehtonisen kokonaisuuden, ja uruista pystyi heti näkemään pillistörakenteen. Viides ja viimeinen kohta koski pillien mensuureita. Parviaisen mukaan mensuurit olivat Suomessa yleisesti liian laajoja ja suuaukot liian korkeita. Tämä johti voimakkaasti perussävelvoittoiseen, tummaan ja paksuun sointiin. Vaikka urut ovat ensisijaisesti polyfoninen soitin, eivät väliäännet päässeet esille. Parviainen oli ihmetellyt jo lapsuudessaan, miksi principalit soivat yksinään niin rumasti ja muiden äänikertojen kanssa yhteensopimattomasti. ”Oikea Principal” oli raikas, kuulakas ja kaiken urkusoinnin perusta, jota saattoi käyttää myös triosoitossa tai sooloäänikertana. Mensuureista riippui myös oktaavi- ja kuoroäänikertojen miellyttävyys. (Parviainen, J. 1956b, 74–75.)

Yllättäen yksi uudistusliikkeen perusteeseistä, palaaminen listelaatikkoon, sai Parviaiselta vähän huomiota, vaikka hän sanoikin listelaatikon todetun kautta maailmanärkevimmäksi ja parhaaksi ilmalaatikkoksi. Lisäksi hän toisti urkujenuudistusliikkeen väitteen, että koska kaikki yhden koskettimen pillit ovat saman ilmakanan päällä, ne sulautuvat äänellisesti parhaiten yhteen. (Parviainen, J. 1956b, 74.)

Soittoapulaatteet Parviainen sivuutti kohtuullisen lyhyesti myöntäen, että niitä oli vaikea rakentaa, jos uruissa oli mekaaninen koneisto. Rekisterikoneiston voi rakentaa sähköiseksi, jolloin uruissa voi olla myös vapaaryhmittimiä ja yleispaisutin. Etenkin pieniin urkuihin oli kuitenkin voimavarojen tuhlausta rakentaa soittoapulaatteita. Paisutuskaapin hän myönsi olevan tarpeellinen etenkin suurissa uruissa. Paisutuskaapin ja yleispaisuttimen avulla rikottiin kuitenkin monesti aitoa urkumaisuutta vastaan tehden luonnottomia, jatkuvia dynaamisia vaihteluja. Yleispaisuttimen Parviainen katsoi olevan ”kaikkein epäluonnollisin ja epätaiteellisin urkujen nykyisistä varusteista”. (Parviainen, J. 1956b, 75.)

Parviainen kiteytti ajatuksensa ponsiksi:

1. Urut pitäisi rakentaa 8–50 äänikertaisiksi, sillä alle kahdeksan äänikerran urkuja ei voinut rakentaa pillistöperiaatteen mukaisesti ja yli 50 äänikerran uruille ei ollut Suomessa tarpeeksi suuria tiloja.
2. Urkujen koneiston täytyi olla mekaaninen; jos urut olivat 40–50 äänikertaiset voitiin jokin sormio kuitenkin rakentaa sähköiseksi. Rekisterikoneisto voi olla mikä tahansa, mutta alle 20-äänikertaisissa uruissa ei ollut tarkoituksenmukaista rakentaa muuta kuin mekaaninen rekisterikoneisto. Soittoapulaatteita ei tarvittu etenkään alle 20-äänikertaisissa uruissa, mutta ne eivät olleet välttämättä tarpeen suuremmisakaan.
3. Lisäksi hän niputti yhteen kolme asiaa: nykyistä matalamman ilmanpaineen, disposition tarkoituksenmukaisuuden ja urkujen suunnittelun pillistöperiaatteen mukaisesti.

Lopuksi hän painotti, ettei halunnut urkujen olevan ”historiallista museotavaraa”, tai että uruilla voisi esittää vain jotain tiettyä musiikkia. Kaiken A ja O oli urkujen sointi, johon jokainen hänen mainitsemansa seikka vaikutti. (Parviainen, J. 1956b, 75.)

Pro gradu -tutkielma

Urkudisposition tarkoituksenmukaisuudesta

Pro gradu -tutkielmansa *Urkudisposition tarkoituksenmukaisuudesta* johdannossa Jarmo Parviainen esittää kolme kysymystä: ”Onko siten dispositio jonkin lain alainen? Voidaanko jotain määrättyä dispositiota pitää ihanteellisena ja jotakin toista puutteellisena?” ja ”Onko mitään objektiivista arvosteluperustetta, jonka nojalla disposition arvo voidaan määrätä?” Hän myöntää, että ehdottomia vastauksia näihin kysymyksiin ei ole, ja hänen tutkielmassaan esittelemä tasoryhmäjakoteoria on vain yksi perusta, mille tarkoituksenmukaisen disposition voisi rakentaa. (Parviainen, J. 1956c, 3.)

Parviaisen mukaan romantiikan ajan uruissa ei ole sellaista sointiryhmäjakoa kuin hänen oman aikansa uruissa, joissa jako perustuu pillien mitoittamiseen ja sen aiheuttamaan äänenväriin muuttumiseen (Parviainen, J. 1956, 20). Perinteisesti äänikerrat jaetaan kolmeen ryhmään: laajoihin, ahtaisiin ja sooloäänikertoihin. Jako on epätarkka, koska jonkin äänikerran voi katsoa mitoituksensa puolesta kuuluvan kahteen eri ryhmään. Parviaisen mukaan urkujen äänikerroista noin 30–40 % kuuluu ensimmäiseen, 35–45 % toiseen ja 20–25 % kolmanteen ryhmään, vaikka suhteet vaihtelevat soittimen koon mukaan. Jotta soitin olisi mahdollisimman värikäs ja monipuolinen, pitäisi sointiryhmien olla dispositiossa edustettuina tasapuolisesti. Sointiryhmät pitää äänittää suurin piirtein tasavahvoiksi. Pääasiallinen ero on sointiväreissä, ei niinkään voimassa. (Parviainen, J. 1956c, 17–18.)

Parviainen esittää tasoryhmäjakoteoriansa tueksi alkudispositioksi nimittämänsä dispositioperustan. Sen mukaan toimivan disposition lähtökohtana on kolme äänikertaa:

- laajamittainen perusäänikerta 8', joka on ”taloudellisista ja käytännöllisistä syistä” tukittu Gedackt 8'

- ahdas yläoktaavi Principal 4'
- korkea sointikruunu, joko Scharff 3f 1' tai Mixtur 3f 1 1/3', joka tuo messun riemullisiin kohtiin raikkautta.

Alkudisposition esikuva on saksalaisen urkujenuudistusliikkeen teoretikon Walter Supperin (1908–84) vuonna 1950 julkaistusta kirjasta *Die Orgel-Disposition* (Parviainen, J. 1956c, 40–41). Parviainen kirjoittaa, että Supperin kaavan mukaisesti myös hänen alkudispositionsa on vain ohje, mutta se sisältää ”lisäksi erään lain, jota kaikki hyvät urkudispositiot noudattavat ajasta, paikasta ja tekijästä riippumatta”. Ilmeisesti väite perustuu siihen, että hänen alkudispositiossaan, johon tasoryhmä-jako perustuu, on sointikruunu kolmantena äänikertana (8', 4', Scharff), kun taas Supperin kaaviossa sointikruunu tulee vasta neljäntenä (8', 4', 2', Scharff). (Parviainen, J. 1956c, 41.) Parviaisen tasoryhmäjakoteoria ei toteutuisi, jos dispositiossa olisi Supperin tapaan kaksi äänikertaa ahtaiden äänikertojen ryhmästä.

Alkudispositiosta Parviainen johtaa niin sanotun tasoryhmäjaon (Parviainen, J. 1956c, 42–44):

1. Perusäänikerrat = P. Gedackt 8' on ryhmän tyypillinen edustaja ja perusta. Samaan perusäänikertojen ryhmään kuuluvat kaikki 8-, 16- ja 32-jalkaiset äänikerrat. Näitä on alkudispositiossa laskennallisesti 33,3 %.
2. Oktaaviäänikerrat = O. Kaikki kahdeksanjalkaista tasoa korkeammat äänikerrat ovat yläsäveläänikertoja, mutta koska niiden funktiot ovat erilaisia, on ryhmä jaettava kahtia. Ensimmäisen ryhmän muodostavat oktaaviäänikerrat, joiden perusta on Principal 4'. Muut tähän oktaavikerranaisten ryhmään kuuluvat äänikerrat ovat 4', 2' ja 1'. Niiden tarkoitus on selventää ja kirkastaa sointia. Näitä on alkudispositiossa laskennallisesti 33,3 %.
3. Sekaäänikerrat = S. Alkudispositiossa niitä edustaa Scharff. Muita ovat esimerkiksi Nasat- ja Terz-äänikerrat. Näitä on alkudispositiossa laskennallisesti 33,3 %.

Lisäksi edellä mainittujen ulkopuolella on ryhmä kieliäänikerrat = K. Koska pienet urut voidaan suunnitella ilman kieliäänikertoja, jättää Parviainen ne alkudisposition ulkopuolelle.

Kullekin ryhmälle laskettu ihanteellinen prosenttiluku on huuliäänikertojen määrästä 33,3 %. Dispositiossa prosentit eivät kuitenkaan koskaan jakaudu tasan ryhmien ulkopuolelle jäävien kieliäänikertojen takia. Siksi tasoryhmäjako laadittaessa olisi otettava huomioon se, että kieliäänikerrat lohkaisevat urkujen äänikerroista noin 20 %. (Parviainen, J. 1956c, 44.) Tasoryhmäjaon tehtävänä ei ole korvata sointiryhmäjako, vaan täydentää ja tarkentaa epätarkkuuksia. Vaikka hyvän disposition voi tehdä sointiryhmäjaon mukaisesti, voivat urut epäonnistua, jos tasoryhmäjako on väärin suoritettu. Onnistuneen suunnittelun avain on alkudispositio. (Parviainen, J. 1956c, 43.) Jos jokin ryhmä saa osakseen enemmän kuin 45 % huuliäänikerroista, on taiteellinen vapaus dispositiota laadittaessa ylitetty. (Parviainen, J. 1956c, 44.)

Parviainen todistaa uuden tasoryhmäjakoteoriansa äänikertojen jakautumisesta soveltamalla sitä ”vanhojen mestareiden tunnetusti korkeatasoisiin soittimiin nähden”. Esimerkkinä on 12 soitinta, joista yhdeksän dispositiot Parviainen on kirjoittanut itse muistiin urkujen äärellä. (Parviainen, J. 1956c, 52.) Leimallisesti lähes kaikki esimerkkisoittimet edustavat pohjoissaksalaista barokin ajan rakennustraditiota. Ainoastaan Gottfried Silbermannin (1683–1753) ja Zacharias Hildebrandtin (1688–1757) Röthan Pyhän Yrjön kirkkoon (Georgenkirche) 1721 rakentamat urut (23/II) sekä Andreas Silbermannin Ebersmünsterin luostarikirkon ranskalaisvaikutteiset urut vuodelta 1723 (28/III) poikkeavat niistä. Ensimmäisessä ei ole sormiolla yhtään kieliäänikertaa, mutta jalkiopillistön kolmesta äänikerrasta peräti kaksi ovat kieliäänikertoja. Parviainen laatimasta taulukosta voi saada ”varmuuden siitä, että poikkeamat ovat erisuuntaisia ja satunnaisia ja että ne siis voidaan laskea taiteellisen vapauden tilille”. (Parviainen, J. 1956c, 54.) Hänen laatimassaan taulukossa yhteenlaskettu kahdentoista disposition poikkeama on P:n kohdalla -11,1 % (p.o. -8,9 %), O:n kohdalla + 8,8 % ja S:n kohdalla + 0,3 % (p.o. +0,6 %). Parviainen saa tulokseksi sen, että ”keskimääräinen poikkeama

ryhmässä P [perusäänikerrat] = 0,92 % [p.o. 0,74 %], ryhmässä O [oktaaviäänikerrat] = 0,73 %, ryhmässä S [sekaäänikerrat] = 0,02 % [p.o. 0,05 %]. Kaikkien poikkeamien keskiarvo on 0,56 % [p.o. 0,51 %].¹³ Siten poikkeamat ovat niin pieniä, etteivät ne muuta tai horjuta teorian luotettavuutta. (Parviainen, J. 1956c, 55.)

Parviainen vertailee, miten hänen esittelemänsä kansalliset urkutyypit, pohjoissaksalainen, ranskalainen, italialainen ja espanjalainen, suhteutuvat tasoryhmäjakoon. Hän jättää eteläsaksalaisen urkutyypin pois, ”koska se on niin puutteellinen”. (Parviainen, J. 1956c, 56.) Pohjoissaksalainen urkutyypin on ainoa tasoryhmäjaon toteuttava dispositio. Siten se on Parviaisen mielestä monipuolisin. Ranskalaisten, nimeämättömien urkujen dispositio nousee melkein samalle tasolle. Nämä kaksi urkutyyppeä ovat saaneet Parviaisen mukaan eniten suosiota, ja hänestä on luonnollista, että Pohjois-Euroopassa on päädytty nostamaan esikuvaksi pohjoissaksalainen urkutyypin. Hänen mukaansa tulevaisuudessa voisi mahdollisesti olla suomalainen urkutyypin, mutta ”edullisinta” olisi ottaa urkujen suunnittelun lähtökohdaksi pohjoissaksalainen urkutyypin, joka ”olemassa olevista on paras”. (Parviainen, J. 1956c, 58.)

Jarmo Parviaisen kirjoitusten saama palaute

Aikakaudelle kuvaavaa on, että Jarmo Parviaisen matkaraportin historialliset kohteet eivät jälkeinpäin saaneet huomiota lainkaan. Sen sijaan Parviaisen raportissaan esittämät ajatukset urkujen suunnittelusta herättivät keskustelua.¹⁴ Tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen ideat eivät olleet vielä 1950-luvun puolivälissä yleisesti hyväksytyjä Suomessa. Etenkin vanhemman sukupolven urkurit olivat vastahangassa, koska he olivat tottuneet soittamaan uruilla, joissa oli pneumaattinen tai sähköpneumaattinen koneisto, ja lisäksi he arvostivat

13 Parviainen on laskenut poikkeamat ryhmissä P ja S väärin ja sitä myöten niiden keskiarvon. Suluissa ovat laskemani oikeat tulokset.

14 Myös Alvar Kaihilahti (1955) ja K. Turunen (1956) osallistuivat *Kirkkomusiikkilehdessä* keskusteluun pakinamaisilla kirjoituksilla ottaen kantaa ilman varsinaisia perusteluja.

urkujen soittoapulaitteita. *Kirkkomusiikkilehden* päätoimittaja Lars Johan Gustav (Gösta) Strähle arvioi Parviaisen hieman sokaistuneen vieraillessaan suuressa maailmassa, eikä tämä ollut osannut suodattaa kaikkea näkemäänsä ja kuulemaansa. Strähle puolusti urkujen soittoapulaitteita, koska juuri niiden avulla saatiin musiikki eläväksi. Vapaaryhmittimet olivat tarpeellisia, koska niillä saattoi rekisteröidä kokonaisen teoksen valmiiksi. Yleispaisuttimella sai aikaan portaattoman crescendon ja diminuendon, kun taas yksittäisiä äänikertoja lisäämällä tai poistamalla soinnin sävy muuttui oleellisesti ja usein liian suurilla porrastuksilla. Myös kirkollisessa käytössä soittoapulaitteilla sai aikaan erilaisia vivahteita. Yksi Strählen argumentti oli, että jos Bachilla olisi ollut käytettävissään erilaisia soittoapulaitteita, hän olisi käyttänyt niitä innolla. (Strähle 1955, 196–197.) Tätä argumenttia käytettiin usein, ja Strähle (1951, 10) mainitsi sen jo 1951.

Strählen mukaan äänitykseen ei vaikuttanut pelkästään pillien hammasrusketus, mensuuri tai ilmanpaine, vaan lukemattomat muut seikat. Hän kertoi soittaneensa Parviaisen mainitsemien rakentamoiden urkuja monessa maassa ja totesi, että toisissa paikoissa saman rakentajan soittimet kuulostavat hyviltä, kun taas jossain muualla ne soivat huonosti, eivätkä tekniset seikat edes yhdessä selitä sitä, miksi näin on. Hän myös väitti monien Parviaisen mainitsemien rakentajien urkujen olevan teknisesti ja soinnillisesti vajavaisia. Lopuksi hän kehotti suomalaisia luomaan omiin tarpeisiinsa sopivan urkutyyppin ulkomaisia esikuvia kumartelematta. (Strähle 1955, 197.)

Parviainen kirjoitti vastineessaan, ettei hän ihailnut ulkomaisia rakentajia niiden ulkomaisuuden vuoksi, vaan perehdyttyään vuosikautia erilaisiin urkuihin hän oli todennut ne parhaimmiksi. Hän kertoi viettäneensä yli kolminkymmenien mekaanisten urkujen ääressä satoja tunteja; molemmat luvut ovat kieltämättä paljon silloisessa suomalaisessa urkuympäristössä. Hän ihmetteli, missä Strähle oli päässyt soittamaan Riegerin, Flentropin tai Marcussenin sodanjälkeisiä urkuja niin paljon, että hän saattoi muodostaa niistä mielipiteensä. Parviainen huomautti, ettei hän itsekään arvostanut esimerkiksi Riegerin ennen toista maailmansotaa valmistamia urkuja. (Parviainen, J. 1956a, 7.)

Parviainen ei vastustanut soittoapulaitteita, mutta asetti ensi sijalle soinnilliset ominaisuudet ja vasta toiselle sijalle apulaitteet. Suurissa uruissa soittoapulaitteita voi olla, mutta pienemmissä uruissa, jotka on tarkoitettu enemmänkin kirkolliseen käyttöön, on esimerkiksi liturgin säestyksessä Gedackt 8' hyvä ja tarpeeksi hiljainen äänikerä, eikä uruissa siksi tarvitse olla paisutuskaappia. Hän katsoi yleispaisuttimen ja Tutti-kytkimen olevan tarpeettomia soittoapulaitteita ja tölväisi vanhemmalle urkurisukupolvelle tärkeää säveltäjää Max Regeriä sanomalla, että on turha rakentaa yleispaisutinta vain hänen musiikkiaan varten. Parviainen totesi, että suomalaisilla on Sipoon Marcussen-urkujen äärellä tilaisuus tutustua sellaiseen urkusointiin, josta hän kirjoitti. Hänen mukaansa harvat urkurit olivat käyneet tutustumassa Sipoon urkuihin ja vielä harvemmat olivat soittaneet niitä niin pitkään, että pystyisivät muodostamaan niistä objektiivisen mielipiteen. (Parviainen, J. 1956a, 7.)

Reima Tuomi (1929–61) reagoi Strählen kirjoitukseen, ja *Kirkkomusiikkilehdessä* julkaistiin hänen kaksiosainen, uudistusliikettä voimakkaasti puolustanut artikkelinsa (Tuomi 1956a; 1956b). Hän esitti uudistusliikkeen mielipiteen, että aidoin urkumusiikki on luonteeltaan polyfonista, ja nimenomaan J. S. Bachin urkumusiikki on urkujen mitta. Bachin musiikki kuulosti Tuomen mukaan epäselvältä väärien periaatteiden mukaan rakennetuilla myöhäisromantiikan ajan uruilla, koska ”solistisuus, sointiväri, alituiset rekisterivaihdokset ja orkesterimaisuus olivat valtteja tuona kirkkomusiikin alennustilan aikana”. (Tuomi 1956a, 23.) Hän perusti urukäsityksensä Ernst Karl Rösslerin (1909–80) ja Hans Klotzin (1900–87) kirjoihin. Tuomen (1956b) artikkelin jälkimmäinen osa esittääkin uudistusliikkeen teesit lähinnä Klotzin kirjaa *Das Buch von der Orgel* (1. painos 1937) referoiden. Samat ajatukset Forsblom (1948a; 1948b; 1948c) oli esittänyt jo vuonna 1948 *Kirkkomusiikkilehdessä* julkaistuissa kirjoituksissaan.

Vanhemman polven urkurit olivat silti valmiit hyväksymään pakon edessä mekaanisen koneiston pienemmissä uruissa. Antero Lintuniemi haastatteli Elis Mårtensonia vuonna 1952 *Kirkkomusiikkilehteen* ja kysyi tämän mielipidettä urkujen koneistoista. Mårtenson ei halunnut omaan kirkkoonsa mekaanista soitinta, mutta piti silti mekaanista koneistoa

sopivana 15–20-äänikertaisiin urkuihin asti. Suuremmissa uruissa koneiston oli oltava sähköpneumaattinen, jotta kosketus ei tulisi liian raskaaksi. (Lintuniemi 1952, 14.) Samankaltainen mielipide oli Aarne Wegeliuksella. Tämä puolsi parhaita pneumaattisia ja sähköpneumaattisia koneistoja, mutta jos joku halusi urkuihinsa mekaanisen koneiston, oli hänellä siihen Wegeliuksen (1956, 70) mukaan täysi oikeus.

Toukolan urkupäivien herättämä keskustelu

Toukolan urkupäivät herättivät ammattilehdissä yllättävän vähän keskustelua. *Kirkkomusiikkilehti* ja *Kirkko ja musiikki* raportoivat päivistä, mutta ainoastaan jälkimmäisessä kommentoitiin joitakin esitelmiä. *Kirkko ja musiikki* -lehden perustaja ja päätoimittaja Antero Lintuniemi oli aikaisemmin ollut *Kirkkomusiikkilehden* päätoimittaja. Hän oli Finn Viderøn Helsingin vierailun aiheuttaman skandaalin jälkeen kielteisellä kannalla uudistusliikkeen pyrkimysten suhteen. Forsblomin Lintuniemi (1956, 29) katsoi perääntyneen jyrkimmistä mielipiteistään. Forsblom (1956) olikin Toukolan urkupäivien esitelmässään diplomaattinen ja luovi eri näkökantojen välillä. Silti hän ei tinkinyt perusnäkemyksistään, mikä jäi ilmeisesti Lintuniemeltä huomaamatta. Strähle ei sen sijaan yrittänytäkään olla esitelmässään diplomaattinen. Hän leimasi uudistusliikkeen äärimmäisyysuuntaukseksi ja muotivirtaukseksi, jota leimasi ”akateeminen jäykkyys”. Seurakuntalaisten keskuudessa herättivät hänen mukaansa vakavaa huolta nuoret urkurit, jotka rekisteröivät jumalanpalveluksissa alkusoitot ja virret kirkuvilla yläsävelrekisteröinneillä. (Strähle 1956, 55.)

Parhaiten Lintuniemen suhtautuminen nuorempiin uudistusliikkeen edustajiin käy ilmi hänen referoidessaan Parviaisen esitelmää – hyvin lyhyesti verrattuna muiden saamaan tilaan. Lintuniemi otsikoi osuuden ”Barokki-julistusta” ja aloittaa mainitsemalla, että Parviainen oli nuorin esitelmänpitäjistä. Lintuniemi listaa neutraalisti Parviaisen esitelmän pääkohdat todeten lopuksi: ”Alustus oli kauttaaltaan puhtainta ja oikeaoppista barokkijulistusta, mitä päivien aikana saatiin kuulla. Siitä myös kävi ilmi, että Jarmo Parviainen on vielä täydellisesti barokki-ihanteiden lumossa.” (Lintuniemi 1956, 30.)

Wegeliuksen (1956) ja Mårtensonin (1956) esitelmät Lintuniemi referoi myönteiseen sävyyn mainiten uudistusliikkeen vastaiset argumentit. Wegeliuksen esitelmän Lintuniemi otsikoi ”Barokki ei kelpaa esikuvaksi”, vaikka Wegeliuksen analyttisen esitelmän otsikko oli julkaistussa muodossa ”Ajatuksia urkujen suunnittelusta” (Wegelius 1956). Lintuniemi (1956, 30) poimi Mårtensonin esitelmästä saksalaisen uudistusliikkeen käynnistäneet Freiburgin yliopiston Praetorius-urut, jotka saivat innoitusta barokin ajan saksalaisesta urkujenrakennuksesta.

Kangasalan urkutehtaan johtaja Pertti Tulenheimo käytti Toukolan urkupäivien viimeisen puheenvuoron kommentoiden aikaisempia esitelmiä. Hän totesi, ettei uudenlaisia urkuja voinut alkaa rakentaa jonkin muoti- tai tyylivirtauksen mukaan, vaan uusien tyylien on ensin vakiinnutettava paikkansa, ja urkurien keskuudessa vallitsevista erimielisyyksistä on päästävä jonkinlaiseen sopuun. Esimerkkinä hän kertoi, että Parviaisen mukaan urkupillin on ”sylkäistävä”, kun taas Wegelius kauhistui sylkäisystä ja käskisi poistamaan sen. Lisäksi Tulenheimo kommentoi Parviaisen väitettä, että hammastettu pilli soi huonosti ja ylipuhaltaa, sanomalla, ettei ylipuhaltamisella ole mitään tekemistä hammastuksen kanssa. (Tulenheimo, P. 1956, 95–97.)

Julkaistuista esitelmistä ei jälkikäteen herännyt kunnollista keskustelua, ei *Kirkkomusiikkilehdessä*, jossa kaikki esitelmät julkaistiin, eikä *Kirkko ja musiikki* -lehdessä, jossa esitelmiä pääasiassa referoitiin. *Kirkkomusiikkilehdessä* nimimerkki O.P. eli Kuopion tuomiokirkon urkuri Onni Pakarinen (1887–1968) kuitenkin ihmetteli sitä intoilua, jolla ”eräät asiantuntijat” halusivat urkuihin ”sylkemisiä” ja muita ”erikoisuuksia”, kuten listelaatikoita. Hän kertoi, että saksalaiset urkurit, kuten Volker Gwinner (1912–2004), olivat haltioituneet Kuopion tuomiokirkon Kangasalan urkutehtaan rakentamista sähköpneumaattisista uruista. Pakarinenkin esitti väitteen, että jos Bachilla olisi ollut käytettävissään nykyaikaiset urut, olisi hän innostunut soittamisesta vielä enemmän. (Pakarinen 1956, 130–131.) Lehden seuraavassa numerossa Reima Tuomi vastasi Pakariselle. Hän kertoi soittaneensa Saksassa kolmilla mekaanisilla uruilla, eikä ollut koskaan kokenut pneumaattisten tai sähköpneumaattisten urkujen ääressä sellaista tunnetta kuin mekaanisten urkujen ääressä: ”soittaminen oli niin kosketuksen kuin

soinninkin puolesta helppoa, hauskaa ja varmaa”. Lisäksi Tuomi sanoi tuntevansa Gwinnerin hyvin ja tietävänsä, että tämä piti mekaanista koneistoa ”ehdottomasti parhaana”, mistä hänellä oli todisteena lukuisia kirjeitä. (Tuomi 1956c, 145.)

Johtopäätökset

Thea Parviaisen (2011 [1955], 3) mukaan vuoden 1955 ulkomaanmatkan päätarkoitus oli kerätä aineistoa Jarmo Parviaisen pro gradu -tutkielmaa varten. Jarmo Parviaisen näkemykset vahvistuivat hänen tutustuttua paikan päällä historiallisten ja nykyaikaisten urkujen dispoitioihin ja pillistöperiaatteeseen. Matkalla saadut kokemukset auttoivat häntä hahmottelemaan tutkielmassa esittämänsä tasoryhmäjakoteoriaa (Parviainen, J. 1956c). Tasoryhmäjakoteoria on kunnianhimoinen yritys rakentaa teoreettiselta pohjalta yleispätevä urkujen dispositio. Teorian heikkoutena on, että se pätee lähinnä yhdenlaisen urkutyyppin suunnittelussa, jonka esikuvana ovat pohjoissaksalaiset barokin ajan urut. Parviainen tuomitsi melko suoraan muun tyyppiset urut puutteellisiksi. Hän ihmetteli, miksi kansalliset urkutyyppit olivat kehittyneet sellaisiksi kuin ne olivat, mutta ei lähtenyt etsimään syitä. Nimeämättömien 1600-luvun alun ranskalaisten urkujen disposition kohdalla hän kummasteli, miksei jalkiopillistössä ollut yhtään kuusitoistajalkaista äänikertaa (Parviainen, J. 1956c, 16). Myös eteläsaksalaisen urkutyyppin hän määritteli puutteelliseksi pohtimatta sille sävelletyn musiikin ja urkujen suhdetta (Parviainen, J. 1956c, 56). Hän arvosteli 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun dispositioiden köyhyyttä tasoryhmäjaon näkökulmasta pysähtymättä pohtimaan, mihin seurakunnalliseen tarkoitukseen urut oli aikoinaan suunniteltu (Parviainen, J. 1956c, 59–68).

Myöhäisromantiikan ajan suurissa orkesteriuruissa käytettiin korkeaa ilmanpainetta, jonka katsottiin urkujenuudistusliikkeen piirissä olevan haitallinen aidolle urkusoinnille. Uudistusliike kaipasi sointiin alukkeellisuutta, joka liikkeen kannattajien mielestä lisäsi polyfonisen musiikin selkeyttä. Matala ilmanpaine olikin yksi Parviaisen perusajatuksista. Myös Carl E. Rosenquist (1906–82) totesi sellaista

käytetyn vanhemmissa uruissa ja liitti ilmanpaineen asiayhteyteen, korostaen erityisesti pillin matalaa suuaukkoa (Rosenquist 1950, 30–32). Toisaalta tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen avainhahmo Sybrand Zachariassen (1955) mainitsi ilmanpaineen vain ohimennen kirjoittaessaan ajankohtaisista urkukysymyksistä.

Parviaisen käsitys vanhojen urkujen matalasta ilmanpaineesta ei välttämättä perustunut tutkittuun tietoon. Esimerkiksi Arp Schnitgerin vuosina 1685–87 Steinkirchenin St. Martini et Nicolai -kirkkoon rakentamista uruissa oli Parviaisen mukaan verraten matala ilmanpaine (Parviainen, J. 1955, 148). Urkujen ilmanpaine on viimeisen restauroinnin jälkeen kuitenkin 72 mm vp. Hampurin Neuenfelden uruissa ja Staden St. Cosmae et Damiani -kirkon uruissa ilmanpaine on peräti 80 mm, kun taas Cappelin uruissa se on 68 mm. (Edskes ja Vogel 2016, 137, 147, 157, 158.) Mainittujen pohjoissaksalaisten urkujen ilmanpaineet ovat siis Parviaisen teesin kannalta korkeita.

Matkakertomuksessaan Parviainen kertoo, että Toukolan seurakuntasaliin on tulossa Riegerin rakentamat urut, joiden sormioiden ilmanpaine on 40 mm ja jalkion 60 mm. Hän kirjoittaa eron olevan huomattava ”meillä tavalliseen 80–90 mm paineella aikaansaatuun säveleen”.¹⁵ Parviaisen mielestä korkealla ilmanpaineella aikaansaatu sävel on vapaa sivuäänistä ja ”sylkäisystä”, mutta samalla se on myös ”vapaa kaikesta elämästä, kuollut, ilmeeton ja kalsea”. Pilli soi luonnollisesti ja elävästi, kun ilmanpaine on 40–50 mm, pilliä ei ole hammastettu eikä pillinjalan aukkoa ole pienennetty liiaksi, vaikka pilli silti saa täyden ilmamäärän. (Parviainen, J. 1955, 149–150.) Tämä oli yleinen käsitys urkujenuudistusliikkeen piirissä. Todellisuudessa sointi riippuu monien asioiden keskinäisestä suhteesta, eikä ilmanpaine itsessään ole ratkaiseva tekijä. 1960-luvun lopulla saksalainen urkujenrakentaja Gerhard

15 Aarne Wegeliuksen suunnitteleminen urkujen ilmanpaine vaihteli yleensä ensimmäisellä sormiolla välillä 75–95 mm, toisella sormiolla välillä 80–100 mm, kolmannella sormiolla välillä 85–120 mm ja jalkiopillistöissä välillä 75–95 mm (Vatanen 1979, 122). Parviaisen urkukäsitykseen kriittisesti suhtautunut Elis Mårtenson asennoitui myös varauksellisesti ”meillä käytettyyn verrattain korkeaan ilmanpaineeseen 90–115 mm”. Hänen mukaansa 70–75 mm ilmanpaine tuotti rauhallisen, pehmeän ja samalla kantavan täyteläisen soinnin. (Mårtenson 1933, 10.)

Schmidt (1925–2004) rakensi kaksi samanlaista liitejalkiollista urkupositiivia, joista yhden ilmanpaine oli 90 mm ja toisen 45 mm. Hän vei urut kuunneltavaksi Gesellschaft der Orgelfreunde -yhdistyksen kokoukseen ja pyysi läsnäolijoita erottamaan soittimet toisistaan ilmanpaineen perusteella, mutta he eivät pystyneet sitä tekemään. Selitys on seuraava:

molempien soittimien vastaavien pillien ääniraot, suuaukkojen korkeudet ja pillinjalkojen paineet olivat yhtä suuria. Jalan reiät olivat isommat siinä soittimessa, jossa oli pieni palkeen paine, kun taas isomman palkeen paineen yhteydessä ne olivat pienempiä. Äänityksen parametrit olivat siis samanlaiset, ero oli vain siinä paineessa, joka saatteli ilman palkeesta laatikkoon. Siksi urut soivat yhtäläisesti riippumatta palkeiden paine-eroista. (Pelto 2017, 136–137.)

Kirkas, erittelevä ja yläsävelrikas sointi oli urkujenuudistusliikkeen yksi päätavoitteista. Soinnin kirkkaus oli myös Parviaiselle ensiarvoisen tärkeää, mikä on myös pääteltävissä hänen rekisteröintiohjeistaan (Parviainen, J. 1956c, 35–36). Hän myös katsoi, että sointikruunu on liitettävä pieniinkin urkuihin (Parviainen, J. 1956c, 40). Parviainen väitti, että 1800-luvulla uruista poistettiin korkeat yläsäveläänikerrat ”melkein täydellisesti” (Parviainen, J. 1956c, 13). On totta, että urkujen sointi muuttui 1800-luvun loppua kohti homogeenisemmaksi ja vähemmän yläsäveliseksi. On silti yleistävää väittää, että 1800-luvulla olisi poistettu yläsäveläänikerrat dispositioista lähes kokonaan. Toki tendenssi on havaittavissa erityisesti pienemmissä uruissa, mutta Parviainen ei tarkentanut väitettään koskemaan vain niitä.

Jarmo Parviainen (1955) ei kirjoittanut käytännössä yhdenkään historiallisen soittimen soitettavuudesta tai mekaniikasta. Hän kertoi ainoastaan, että Steinkirchenin urkujen soittotuntuma oli kevyt ja että urkuja oli helppo soittaa, mutta hän ei maininnut, että alkuperäinen soittopöytä oli vaihdettu nykyaikaiseen. Toisaalta hän kertoi, että Bremenin Unser Lieben Frauen -kirkon moderneja mekaanisia Paul Ott -urkuja vuodelta 1953 oli helppo soittaa, eikä sormioita tarvinnut yhdistää kuin poikkeustapauksissa. Näkemys saattoi olla pakon sanelema: Parviaisella ei ollut juurikaan kokemusta suurista mekaanisista

uruista, ja siksi ne ovat voineet tuntua raskailta soittaa sormiot yhteen kytkettyinä. Mekaaninen koneisto oli Parviaiselle kuten koko tanskalaiselle urkujenuudistusliikkeelle itsestäänselvyys, ja mekaanisen koneiston mukana seurasi listelaatikko, jota pidettiin uudistusliikkeessä parempana muihin ilmalaatikkotyyppeihin verrattuna. Listelaatikon paremmuutta perusteltiin muun muassa väittämällä pillien äänten sulautuvan paremmin toisiinsa, ja koska eri koskettimien pillit sijaitsevat eri kanavilla, auttoivat nämä yhdessä selkeyttämään polyfoniaa – väite, jota ei ole voitu todistaa oikeaksi, päinvastoin (Pelto 2017, 99–102). Pillistöperiaate oli tärkeä: jokaisella pillistöllä piti olla oma urkukaappinsa, ja jokaisen pillistön piti muodostaa oma, kiinteä kokonaisuutensa. Pillistöt piti myös rakentaa tiiviisti, jotta yksittäiset pillit sulautuisivat kokonaisuointiin mahdollisimman hyvin.

Parviainen ei pohtinut urkujen viritysjärjestelmiä tai -tasoja. Todellista vallankumouksellisuutta olisikin edustanut ajatus, että uusien urkujen viritysjärjestelmä olisi ollut jokin muu kuin tasavireinen, tai että viritystaso olisi ollut jokin muu kuin moderni viritystaso. Soittoapulaiteisiin Parviainen suhtautui urkujenuudistusliikkeen periaatteiden mukaisesti. Hän tuomitsi tarpeettomiksi yleispaisuttimen ja kiinteät ryhmittimet, mutta suurempiin urkuihin oli hyväksyttävää rakentaa paisutuskaappi ja sähköisen rekisterikoneiston yhteyteen vapaaryhmittimiä.

Parviainen ei myöskään pohtinut historiallisten urkujen yksittäisiä teknisiä ratkaisuja kokonaisuuden kannalta. Asian sivuuttaminen oli uudistusliikkeelle ominaista, sillä tarkoituksena ei ollut palata vanhoihin rakennustapoihin vaan rakentaa nykyaikainen, helposti soitettava koneisto. Tanskalainen urkujenuudistusliike päätyikin modernisoimaan barokin ajan käytäntöjä, kuten Håkan Wikman (1991, 9) kirjoittaa:

Maamme 1950- ja 1960-luvuilla rakennetut urut muistuttavat dispositioiltaan silmiinpistävästi pohjoissaksalaisia barokkiurkuja. Tähän yhtäläisyydet loppuvatkin. Rakennusmateriaalit, mittasuhteet, temperoinnit, ilmansyöttö, koneistot ym. poikkeavat ratkaisevasti esikuvistaan.

Lopuksi

Jarmo Parviaisen kirjoituksista voi päätellä, että hänellä muusikkona ei ymmärrettävästi ollut kokonaisvaltaista käsitystä urkujen rakentamisesta. Urkujenuudistusliikkeessä oli mukana teoreetikkoja, joilla ei ollut käytännön kokemusta urkujen rakentamisesta ja jotka edistivät uudistusliikkeen asiaa irrallisten teesien avulla. Niin nuoret kuin vartuneemmatkin urkuentusiastit tukeutuivat toisinaan enemmän fiktion kuin faktaan.

Parviaisen saamasta palautteesta voi nähdä vanhemman urkuri-polven vähättelevän suhtautumisen nuoremman sukupolven edustajan mielipiteisiin. Pitää muistaa, että 1950-luvun suomalainen yhteiskunta oli hierarkkinen ikää ja asemaa koskevissa kysymyksissä. Parviainen oli nuori, eikä hänellä ollut vielä saavutettua asemaa urkuripiireissä, vaikka diplomiurkuri olikin. Lisäksi hän ilmaisi mielipiteensä avoimesti ja osin kärjekkäästi, mikä saattoi loukata vanhempia urkureita. Toisaalta vanhempi sukupolvi takertui totuttuun tapaan rakentaa urkuja ja oli haluton ymmärtämään toisenlaisia näkökantoja; toki viimeksi mainittu oli usein molemminpuolista. Sovittelevatkin puheenvuorot kääntyivät eri osapuolten välillä nopeasti oman näkemyksen pönkittämisiksi. Esimerkiksi Elis Mårtenson (1954) aloitti artikkelinsa ”Aikamme urkuongelma” tasapainotellen näennäisen objektiivisesti kahden eri näkökannan välillä, mutta lainasi sen jälkeen kymmenen ulkomaisen asiantuntijan osin pitkiäkin lausuntoja, jotka olivat kaikki lähes täydellisesti tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen periaatteiden vastaisia. Olisi yksinkertaistamista leimata kiistat vain erimielisyyksiksi urkujen teknisistä ratkaisuista. Urkujenuudistusliikkeeseen heijastui myös liturgisen liikkeen pyrkimys palata niin sanottuun objektiivisyyteen. Urkujenrakennuksessa ja urkumusiikissa sitä edusti barokin ajan urkujen ja urkumusiikin niin sanottu puhdas urkumaisuus erotuksena romantiikan ajan urkujenrakennuksen ja urkumusiikin subjektiivisyydelle. Myös Jarmo Parviainen haki barokin ajan urkumusiikista esikuvia säveltäessään kaksi koraalipartitaa (1954, 1956) sekä toccatan ja fuugan (1958).

Vaikka tanskalainen urkujenuudistusliike käänsi katseensa barokin ajan soittimiin, oli suomalaisittain poikkeuksellista, että Parviaisten matkan punainen lanka oli tutustuminen historiallisiin urkuihin ja muutamaaan uudistusliikkeen periaatteita noudattavaan urkurakentamoon. Jarmo Parviainen lähti määrätietoisesti tutustumaan historiallisiin esikuviin, joihin saksalainen ja tanskalainen uudistusliike perustivat näkemyksensä. Vastaavanlaisia urkuretkiä on tehty myöhemminkin, ja erityisesti 1980-luvulta lähtien barokkimusiikin esittämiskäytäntöjen erottamaton kytkös historiallisiin soittimiin on tiedostettu syvällisellä tasolla. Suomeen rakennettiin etenkin 1990-luvulla urkuja, joiden tyyllisinä esikuvina ovat historialliset soittimet. Urkujenuudistusliikkeistä poiketen historiallisista esikuvista ei poimittu vain yksittäisiä piirteitä, vaan esikuviin tutustuttiin perin pohjin, koska tarkoituksena oli kopioida historiallisten soittimien rakennustavat ja rakentaa mahdollisimman tarkasti esikuvien tyylliset urut.

Lähteet ja kirjallisuus

Painamattomat lähteet

Parviainen, Jarmo, 1956c. *Urkudisposition tarkoituksenmukaisuudesta*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Parviainen, Thea 2011 [1955]. *Rätti-Sitikalla 1950-luvun Eurooppaa kiertämässä: Matkapäiväkirja*. Valokopio artikkelin kirjoittajan hallussa.

Painetut lähteet

Andersen, Poul-Gerhard 1955. Orgelns arkitektur. Teoksessa Poul-Gerhard Andersen, Sybrand Zachariassen ja Finn Videre *Orgelbygge och orgelspel*. Lund: Gleerups, 15–24.

Forsblom, Enzo 1948a. J. S. Bachin urkupreludien ja fuugien tulkinnasta eri aikakausina I. *Kirkkomusiikkilehti* (3–4), 3–4.

Forsblom, Enzo 1948b. J. S. Bachin urkupreludien ja fuugien tulkinnasta eri aikakausina III. *Kirkkomusiikkilehti* (10), 5–6.

Forsblom, Enzo 1948c. J. S. Bachin urkupreludien ja fuugien tulkinnasta eri aikakausina V. *Kirkkomusiikkilehti* (12), 5–6.

Forsblom, Enzo 1954. Andreas Silbermann ja Marmoutier. *Uusi Musiikkilehti* (6), 14–16.

Forsblom, Enzo 1956. [Urkupäivien alustus]. *Kirkkomusiikkilehti* (5), 51–54.

- Forsblom, Enzo 1996. Enzo Forsblom Karl Straubesta, Finn Videröstä ja Enzo Forsblomista vuonna 1948, ja mitä sitten tapahtui. *Organum* Enzo Forsblom 14.3.1920–10.2.1996, 12–27.
- Kaihilahti, Alvar 1955. Urkujen soittoapuvälineistä. *Kirkkomusiikkilehti* (12), 197–198.
- Kirkko ja musiikki* 1956. Urkuasiain neuvottelupäivillä. *Kirkko ja musiikki* (3–4), 28–31.
- [Klemetti, Heikki] 1908a. Saksalainen ja ranskalainen urkujenrakennus- ja soittotaito I. *Säveletär* (2), 17–19.
- [Klemetti, Heikki] 1908b. Saksalainen ja ranskalainen urkujenrakennus- ja soittotaito II. *Säveletär* (9), 93–95.
- [Klemetti, Heikki] 1908c. Saksalainen ja ranskalainen urkujenrakennus- ja soittotaito III. *Säveletär* (11–12), 117–119.
- Klemetti, Heikki 1938. Urku-uudistus. *Suomen Musiikkilehti* (11), 149.
- Lintuniemi, Antero (nimimerkki Pasuuna) 1949. Mestaria haastattelemassa. *Kirkkomusiikkilehti* (9), 18–20.
- Lintuniemi, Antero 1952. Vieläkin ”ihanneuruista”. *Kirkkomusiikkilehti* (11–12), 12–14.
- Lintuniemi, Antero 1956. Urkuasiain neuvottelupäivillä. *Kirkko ja musiikki* (3–4), 28–31.
- Mårtenson, Elis 1933. Aikamme urkukysymys. *Kirkkomusiikkilehti* (2), 8–10.
- Mårtenson, Elis 1935. Uudet merkittävät urut Suomessa. *Suomen Musiikkilehti* (4), 78–79.
- Mårtenson, Elis 1954. Aikamme urkuongelma. *Uusi Musiikkilehti* (4), 6–7, 13.
- Mårtenson Elis 1956. [Urkupäivien alustus]. *Kirkkomusiikkilehti* (6), 75–78.
- Pakarinen, Onni 1956. Lukijat kirjoittavat. *Kirkkomusiikkilehti* (9), 130–131.
- Parviainen, Jarmo 1955. Urku-uutisia tämän hetken Keski-Euroopasta. *Kirkkomusiikkilehti* (6), 148–150.
- Parviainen, Jarmo 1956a. Keskustelua urkuasioista: Jarmo Parviainen vastaa. *Kirkkomusiikkilehti* (1), 7–8.
- Parviainen, Jarmo 1956b. [Urkupäivien alustus]. *Kirkkomusiikkilehti* (6), 72–75.
- Rosenquist, Carl E. 1950. *Urut, niiden rakenne ja toiminta*. Suomentanut Geo Böckerman. Porvoo, Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Salmi, Paavo 1958a. Urkuretellä I. *Kirkkomusiikkilehti* (7), 107–108.
- Salmi, Paavo 1958b. Urkuretellä II. *Kirkkomusiikkilehti* (8), 131–133.
- Salmi, Paavo 1958c. Urkuretellä III. *Kirkkomusiikkilehti* (9), 145–147.
- Salmi, Paavo 1958d. Urkuretellä IV. *Kirkkomusiikkilehti* (10), 170–175.
- Schweitzer, Albert 1906. *Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Strähle, L[ars] J[ohan] G[ustav] 1951. Urkudispositioiden kehitys ”barokkikaudelta” nykypäiviimme ja mihin nyt olemme menossa II. *Kirkkomusiikkilehti* (11), 9–11.
- Strähle, L[ars] J[ohan] G[ustav] 1955. Urku-uutisen johdosta. *Kirkkomusiikkilehti* (12), 196–197.
- Strähle, L[ars] J[ohan] G[ustav] 1956. Millaiset ovat ihanneurkuni? *Kirkkomusiikkilehti* (5), 54–57.

- Säveletär* 1909. Uudistuksia urkurakennuksen alalla. *Säveletär* (7–8), 81–83.
- Tulenheimo, Martti 1910. Silbermann-urkuja. *Säveletär* (7), 85–87.
- Tulenheimo, Martti 1926. Uusia virtauksia urkurakenteen kehityksessä. *Suomen Musiikkilehti* (8), 165.
- Tulenheimo, Pertti 1956. [Urkupäivien alustus]. *Kirkkomusiikkilehti* (7), 95–97.
- Tuomi, Reima 1956a. Aikamme urkukysymyksen tarkastelua. *Kirkkomusiikkilehti* (2), 23–25.
- Tuomi, Reima 1956b. Aikamme urkukysymyksen tarkastelua. *Kirkkomusiikkilehti* (3), 38–39.
- Tuomi, Reima 1956c. Audiatur et altera pars. *Kirkkomusiikkilehti* (10), 145.
- Turunen, K. 1956. Vastinetta L. J. G. Strählen ja A. Kaihilahden kirjoituksiin. *Kirkkomusiikkilehti* (1), 16–17.
- Viderø, Finn 1947a. J. S. Bachin musiikin tulkinnasta. *Kirkkomusiikkilehti* (1–2), 13–14.
- Viderø, Finn 1947b. J. S. Bachin musiikin tulkinnasta. *Kirkkomusiikkilehti* (3–4), 5–7.
- Wegelius, Aarne 1927a. Ulkomaanmatkalta I: Havaintoja Saksasta. *Kirkkomusiikkilehti* (6), [1–3].
- Wegelius, Aarne 1927b. Ulkomaanmatkalta II: Havaintoja Ranskasta. *Kirkkomusiikkilehti* (9), [1–3].
- Wegelius, Aarne 1927c. Ulkomaanmatkalta III: Havaintoja Englannista. *Kirkkomusiikkilehti* (13), [2–6].
- Wegelius, Aarne 1930a. Havaintoja urkurakennusalalta ulkomailla I. *Suomen musiikkilehti* (5), 69–71.
- Wegelius, Aarne 1930b. Havaintoja urkurakennusalalta ulkomailla II. *Suomen musiikkilehti* (6), 84–85.
- Wegelius, Aarne 1933a. Piirteitä Silbermanneista ja heidän uruistaan I. *Suomen Musiikkilehti* (3), 50–52.
- Wegelius, Aarne 1933b. Piirteitä Silbermanneista ja heidän uruistaan II. *Suomen Musiikkilehti* (5), 101–102.
- Wegelius, Aarne 1956. Ajatuksia urkujen suunnittelusta. *Kirkkomusiikkilehti* (5), 57–60; (6), 70–72.
- Zachariassen, Sybrand 1955. Aktuella orgelbyggnadsfrågor: Teoksessa Poul-Gerhard Andersen, Sybrand Zachariassen ja Finn Viderø *Orgelbygge och orgelspel*. Lund: Gleerups, 25–43.

Tutkimuskirjallisuus

- Edskes, Cornelius H. ja Harald Vogel 2016. *Arp Schnitger and His Work*. Bremen: Edition Falkenberg.
- Orgeln der Jakobikirche* 2025. *Orgeln der Jakobikirche (Lübeck)*.
[https://de.wikipedia.org/wiki/Orgeln_der_Jakobikirche_\(Lübeck\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Orgeln_der_Jakobikirche_(Lübeck)) (luettu 2.11.2025).
- Orgel von St. Cosmae et Damiani* 2025. *Orgel von St. Cosmae et Damiani(Stade)*.
[https://de.wikipedia.org/wiki/Orgel_von_St._Cosmae_et_Damiani_\(Stade\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Orgel_von_St._Cosmae_et_Damiani_(Stade)) (luettu 2.11.2025).
- Pajamo, Reijo ja Erkki Tuppurainen 2004. *Suomen musiikin historia: Kirkkomusiikki*. Porvoo: WSOY.

- Pelto, Pentti 2014. *Puoli vuosituhatta suomalaisia urkuja*. Helsinki: Organum-seura.
- Pelto, Pentti 2017. *Hyvä paha urkujenuudistus*. Helsinki: Organum-seura.
- Rautioaho, Asko 2007. *Suomen urut 2006: Urkumatrikkeli*. Helsinki: Suomen Kanttori-urkuriliitto.
- Tuppurainen, Erkki 1994. *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–1950*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 8. Kuopio: Sibelius-Akatemia.
- Tuppurainen, Erkki 2023. Urut Suomen vanhan musiikin kentällä. Teoksessa Auli Särkiö-Pitkänen (toim.) *Vanhan musiikin liike Suomessa*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 25. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 209–232.
- Urponen, Ville 2006. Tie Toukolaan. *Organum* (3), 3–18.
- Urponen, Ville 2021. Turun tuomiokirkon urkujen historiaa, osa 2: Tanskalainen urkujenuudistusliike rantautuu Turkuun. *Organum* (1), 15–27.
- Vatanen, Osmo 1979. *Aarne Wegeliuksen (1891–1957) kehittämä urkutyyppi suomalaisen urkujenrakennuksen uudistajana*. Käytännöllisen teologian julkaisuja C 1/1979. Helsinki: Helsingin yliopiston käytännöllisen teologian laitos.
- Wikman, Håkan 1991. Pohjoissaksalaisia barokkiurkuja. *Organum* (1), 9–27.
- Williams, Peter 1980. *A New History of the Organ: From the Greeks to the Present Day*. London: Faber & Faber.

Suomalaiset urkurit ovat 1800-luvun jälkipuolelta lähtien matkustaneet ulkomaille viimeistelemään opintojaan ja hakemaan virikkeitä ammatilliseen toimintaansa. Tässä kirjassa tarkastellaan yhdeksän suomalaisen urkurin opintomatkoja 1860-luvulta 1950-luvulle. Matkat ovat suuntautuneet Euroopan kulttuurikeskuksiin, mutta myös maakunnista 1900-luvun alkuvuosikymmenten Helsinkiin. Kirjan tehtävänä on selvittää, mikä merkitys opintomatkoilla on ollut urkurien ammatilliselle toiminnalle ja laajemmin Suomen urkutaitteelle. Kirjassa hyödynnetään uusia lähdeaineistoja, kuten kohdehenkilöiden muistelukirjoituksia, matkakertomuksia, esitelmiä, kirjeitä ja akateemisia opinnäytetöitä sekä urkureille kuuluneita esineitä.

**TAIDE-
YLIOPISTO****X SIBELIUS-AKATEMIA**ISBN 978-952-329-409-7
ISSN 2341-8257