

AUGUST GOTTFRIED RITTER

Musiikin monitoimimies kaanonin katveessa

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
Klassisen musiikin osasto
Kirkkomusiikin ja urkujen aineryhmä, Kuopio
Kirjallinen työ (5p18)
Rami Tuomikoski
2019

Sisällysluettelo

1 Johdanto	2
2 Säveltäjä August Gottfried Ritter	
2.1 Lapsuus ja opinnot	4
2.2 Työelämä	7
3 Sävellystuotanto	10
4 Analyysi Ritterin kolmannesta urkusonaatista	17
5 Päättäntö	25
6 Lähdeluettelo	27

1 Johdanto

Tässä kirjallisessa työssäni tutustuin saksalaiseen urkusäveltäjään, August Gottfried Ritteriin (1811–1885). Ritter oli urkuvirtuoosi, säveltäjä, taitava improvisoija, musiikintutkija, opettaja, kapellimestari ja urkujenrakennuksen asiantuntija. Kaikilla näillä alueilla hänen vaikutuksensa näkyy vielä tänäkin päivänä. Hänen tärkeimmät urkuteoksensa, neljä sonaattia, op. 11, 19, 23, 31 kuuluvat myös aikamme konserttimuusikoiden ohjelmistoon. Olen soittanut hänen ensimmäistä urkusonaattiaan sekä tutkinut muitakin urkuteoksia, ja pidän kovasti hänen säveltämästään musiikista sen dramaattisuuden ja hienojen muotorakenteiden vuoksi. Suomessa säveltäjän elämäntarinasta ei ole kirjoitettu laajemmin. Kiinnostuin tutkimaan lisää hänen elämäänsä ja sävellystuotantoaan, ja tämän vuoksi päädyin kyseessä olevaan aiheeseen kirjallisessa työssäni.

Valittuani työni aiheen tarkistin ensi töikseni Sibelius-Akatemian opinnäytetietokannasta, olisiko joku aiemmin tutkinut työssään Ritteriä, mutta ei ollut. Olen etsinyt tietoa myös Taideyliopiston kirjaston verkkosivujen tietokannoista: *Academic Search Elite*, *EBSCO*, *Classical Music Reference Library*, *ARTO*, *Elektra*, *JSTOR*, *Melinda*, *The Garland Encyclopedia of World Music Online* ja *ProQuest Music Online*. Osa näistä tietokannoista ei antanut minkäänlaista osumaa hakemastani säveltäjästä. Päädyin käyttämään musiikkikeskuksen kirjastosta lainaamaani teosta *Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*, jonka ovat kirjoittaneet *Busch*, *Heinemann* ja *Heinrich*. Kyseinen teos kertoo monien romantiikan aikana vaikuttaneiden saksalaisten säveltäjien elämästä ja sävellystuotannosta. Suomenkielistä materiaalia ei valitettavasti löytynyt. Työssäni sain samalla mahdollisuuden elvyttää yläasteella ja lukiossa opiskelemaani saksan kieltä. Buschin, Heinemannin ja Heinrichin teos on yleiskatsaus saksalaisen romantiikan säveltäjiin. Haluan välittää heidän tutkimustaan suomalaisille lukijoille, mutta myös laajentaa ja syventää tutkimusta Ritterin osalta. Amerikkalainen La Wanda Blakeney on väitöskirjassaan laajasti ja perusteellisesti tutkinut edellämaitun säveltäjän elämäkertaa, työuraa ja sävellystuotantoa, ja hänen työtään referoin omassa kirjoitelmassani. Suomessa Markku Hietaharju¹ on levyttänyt kaikki neljä sonaattia ja Jan Lehtola sonaatit 2² ja 3³.

Hypoteesini on, että Ritter toimi eräänlaisena siltana Mendelssohnin ja Lisztin välillä. Hän oli moderni säveltäjä urkusonaattiansa muodon vuoksi. Tavoitteeni on oppia, mikä oli hänen vaikutuksensa saksalaiseen 1800-luvun musiikkiin. Aion kertoa Ritterin lapsuudesta, hänen opinnoistaan ja työelämästään sekä hänen sävellystuotannostaan. Viimeksi mainitussa osiossa keskityn hänen neljään

¹ August Gottfried Ritter: Complete Organ Sonatas. ABCD-116.

² Romanttista musiikkia uruille. Sotkamon Urkurakentajat Oy 2001.

³ Eduard Adolf Tod: Organ Works. TOC0505.

urkusonaattiinsa, koska ne ovat tätä nykyä hänen tunnetuimmat ja soitetuimmat teoksensa. Tämän lisäksi analysoin hänen kolmatta urkusonaattiaan. Ajatukseni on, että kappale ei noudata klassista sonaattimuotoa, vaikka onkin saanut nimekseen sonaatin.

2 Säveltäjä August Gottfried Ritter

2.1 Lapsuus ja opinnot

August Gottfried Ritter syntyi thuringiläiseen Erfurtin kaupungissa 25. elokuuta 1811. Hän asui Gotthardin kadulla, lähellä luostaria, jossa Martti Luther oli lyhyesti asunut. Perheen toimeentulosta kiistellään, sillä toisten lähteiden perusteella perhe tuli hyvin toimeen, kun taas toisten mielestä vaatimattomasti toimeen. Pojan isä, Johann Heinrich Ritter, oli mylläri, kuten hänen esi-isänsäkin. Kun August Gottfried oli vasta lapsi, Euroopassa riehuivat Napoleonin sodat. Ritterin kotikaupunki oli liitetty Preussiin vuonna 1802, mutta vain neljä vuotta myöhemmin Ranska miehitti alueen. Tuona aikana Erfurtin kulttuurielämä taantui huomattavasti. Vuonna 1813 Preussi valloitti jälleen alueen takaisin itselleen. Samana vuonna Johann Heinrich kuoli sairauteen vain 27 vuoden iässä. Isän poismenon jälkeen August Gottfriedistä huolehti hänen äitinsä ja setänsä. (Blakeney 2004, 18.)

Ritter sai ensimmäiset ja syvällisimmät musiikkiopintonsa kirkon toimesta (Blakeney 2004, 18). Hänet kasvatettiin paikalliseen urkuperinteeseen. (Busch, Heinemann, Heinrich, 2006, 1). Kirkkokuusikot ja etenkin säveltävät urkurit olivat määrittäneet Erfurtin musiikillista suuntausta 1600- ja 1700-luvuilla. Johann Sebastian Bachin suvun jäsenet olivat opettaneet kirkon kouluissa ja työskennelleet kaupungissa urkureina. Hieronymus Praetorius (1560–1629), Michael Altenburg (1584–1640), Johann Pachelbel (1653–1706), Johann Gottfried Walther (1684–1748) ja Jakob Adlung (1699–1762) olivat kaupungin huomattavimpia kirkkokuusikoita 1500-luvun lopulta 1700-luvun lopulle. Praetorius toimi Erfurtissa vain lyhyesti 1580–1582 (Sadie 1980, 15:184). Altenburg vaikutti Erfurtissa 1601–1609 kanttorina ja opettajana (Sadie 1980, 1:294). Pachelbelin kausi ulottui vuodesta 1678 vuoteen 1690 (Sadie 1980, 14:46–53). Walther oli kaupungissa urkurina 1702–1707 (Sadie 1980, 20:191–193). Adlung puolestaan oli tässä toimessa vuosina 1727–1762 (Sadie 1980, 1:110–111).

Aivan 1700-luvun lopussa kaupungissa työskenteli urkurina Johann Cristian Kittel (1732–1809), Erfurtissa urkurina vuodesta 1756 kuolemaansa asti, jonka urkukonsertit houkuttelivat paikalle läheisen Weimarin kaupungin kuuluisuuksia, kuten Johann Gottfried Herder ja Johann Wolfgang von Goethe. (Blakeney 2004, 18.) Herder (1744–1803) oli kirjailija ja runoilija. Hänen pääteoksensa on *Ideen zur Philosophie der Geshichte der Menschkeit*, jossa hän esitti mielipiteensä kansakunnan missioksi kehittää ominaislaatuiaan. Eri kansojen runoutta taas sisältää kokoomateos *Stimmen der Völkern in Liedern*. (Factum, 2. osa, 372.) Goethe (1749–1832) puolestaan oli maailmankuulu kirjailija, joka eli myrskyisän

nuoruuden, mutta seestyi myöhemmällä iällä. Hänen merkkiteoksiaan ovat esimerkiksi *Götz von Berlichingen*, Nuoren Wertherin kärsimykset, *Faust*, Italian matka, Wilhelm Meisterin oppivuodet, Wilhelm Meisterin vaellusvuodet, Värioppi ja Tarua ja totta elämästä. (Factum, 2. osa, 254.) Ritterin ensimmäisenä urkuopettajana toimi Augustininkirkon urkuri Andreas Ketschau (1798–1869). (Busch, Heinemann, Heinrich 2006, 1). Ketschau opetti Ritterille pianon, urkujen ja harmoninsoittoa. Nähtävästi Ritter oli jonkinlainen musiikin ihmelapsi, sillä hän esitti julkisesti Mozartin pianokonsertton vain 11 vuoden iässä. (Blakeney 2004, 18.)

Ritter jatkoi musiikkiopintojaan lukiossa ja pääsi sen jälkeen opiskelemaan erfurtilaisessa opettajaseminaarissa vuosina 1828–1831 (Blakeney, 2004, 19). Tänä aikana hän sai opetusta kuuluisalta urkurikouluttajalta Michael Gotthard Fischeriltä (1773–1828) (Busch, Heinemann, Heinrich 2006, 1). Valitettavasti Fischer sairastui vakavasti ja kuoli pian tämän jälkeen. Kirjeenvaihtonsa perusteella voidaan sanoa, että Ritter piti Fischeriä erittäin suurella arvolla. (Blakeney 2004, 19.) Ritter sai kosketusta Johann Sebastian Bachin urkutraditioon tämän oppilaan Johann Christian Kittelin opastamana (Busch, Heinemann, Heinrich 2006, 1).

Ritter oli vasta 19-vuotias, kun hän sai ensimmäisen virkakutsunsa erfurtilaisen Andreaankirkon urkuriksi. Seuraavien vuosien aikana hän sai klaveeripetusta läheisen Weimarin kaupungin muusikolta, Johann Nepomuk Hummelilta (1778–1837). Hummel oli nuoruudessaan asunut lähellä Wolfgang Amadeus Mozartia ja saanut tältä opetusta. (Busch, Heinemann, Heinrich 2006, 1.) Hummelia pidettiin niin ikään ihmelapsena ja sitä paitsi Euroopan yhtenä huomattavimmista pianisteista sekä esiintyvänä taiteilijana että opettajana (Blakeney 2004, 19). Niinpä Ritter pääsi tutustumaan myös Mozartin musiikilliseen perinteeseen välillisesti ja sai opetusta Hummelilta improvisoinnissa ja vapaassa fantasia-tyylissä. (Busch, Heinemann, Heinrich 2006, 1.) Ritter eli aikakaudella, jota voisi luonnehtia virtuoosin ajaksi. Nuoruudessaan hän matkusti Keski-Saksassa kilpailuissa, joissa hänet mainittiin yhdeksi parhaista urkureista (Blakeney 1988, 439).

Ritter oleskeli niin ikään Berliinissä syyskuusta 1834 huhtikuuhun 1835. Tänä aikana hän sai opetusta tunnetulta pianopedagogilta ja esiintyvältä pianistilta, Ludwig Bergeriltä ja Karl Friedrich Rungenhagenilta (1778–1851) Ritter itse koki oppineensa eniten juuri Bergeriltä. Lisäksi Ritter sai urkujensoiton opetusta Kuninkaallisessa kirkkomusiikin oppilaitoksessa Berliinissä, jossa hänen opettajanaan toimi August Wilhelm Bach (1796–1869), joka ei kuitenkaan ollut sukua Johann Sebastianille. Berliinissä opiskellessaan Ritter tutustui Georg Poelschauhun (1773–1836) ja Carl von

Winterfeldiin (1784–1852), jotka saivat Ritterin kiinnostumaan musiikinhistoriasta ja tukivat häntä opinnoissaan. Tältä ajalta ovat peräisin Ritterin ensimmäiset jäljennökset käsinkirjoitetuista nuoteista. Voidaan sanoa, että tähän ajanjaksoon pohjautuvat Ritterin laaja tietämys sekä kiinnostus aikaisempien aikakausien urkumusiikkia kohtaan. (Busch, Heinemann, Heinrich 2006, 1.)

2.2 Työelämä

August Gottfried Ritter sai siis vankan koulutuksen Michael Gotthard Fischeriltä, Johann Nepomuk Hummelilta ja August Wilhelm Bachilta urkurina, pianistina, opettajana, musiikkitieteilijänä ja ennen kaikkea säveltäjänä. Hän kirjoitti myös useita artikkeleita, jotka käsittelivät Erfurtin konserttikausia. Nämä kirjoitukset sisältävät arvokasta tietoa sen ajan musiikkiestetiikasta, historiallisesta tulkinnasta ja esittämiskäytännöistä. Kiinnostus menneitä aikoja kohtaan heräsi 1800-luvulla. Ritterin kaikkea tekemistä leimasi juuri mielenkiinto perinteisiin. Hän oli jo nuoruudessaan oppinut kunnioittamaan perinnettä. Konservatiivinen koulutus Erfurtin opettajaseminaarissa ja kirkkomusiikin oppilaitoksessa Berliinissä sekä ystäväystyminen musiikinhistorioitsijoihin Beckeriin, Polschahun ja Winterfeldtiin edelleen syvensivät Ritterin kiinnostusta perinteisiin. Jo ennen Berliiniin muuttamista hän alkoi koota, kopioida ja editoida historiallisia kosketinsoitinsävellyksiä. Mendelssohnin tapaan Ritter järjesti historiallisia konsertteja, joilla hän pyrki sivistämään erfurtilaisia. Hän valikoi edustavia kappaleita eri aikakausilta konsertteihin. Hän myös sovitti, johti ja esitti vanhaa musiikkia. Koska monet tuon ajan urkurit olivat amatöörejä, hän laati aloitteleville urkureille oppikirjat *Die Kunst des Orgelspiels* ja *Handbuch für den Unterricht in der Harmonielehre*. Hän laati modulaatioharjoituksia ja sävelsi helppoja preludeja jumalanpalveluskäyttöön. Hän myös valvoi urkujenrakennusta ja teki kirjan urkujenrakennuksesta *Die Erhaltung und Stimmung der Orgel*. (Blakeney 1988, 439–441.)

Myöhemmässä vaiheessa hän käytti yhä enemmän aikaa ja voimia historian tutkimiseen. Hän oli ensimmäisiä jäseniä Robert Eitnerin (1832–1905) ryhmässä *Gesellschaft für Musikforschung* ja hän kirjoitti useita vanhaa musiikkia koskevia esseitä lehteen *Monatshefte für Musikgeschichte*. Hän toimitti henkilökuvauksia aiemmista säveltäjistä, ja ne julkaistiin lehdessä *Allgemeine musikalische Zeitung*, jotka myöhemmin julkaistiin kirjassa *Zur Geschichte des Orgelspiel*, josta tuli hänen tunnetuin kirjansa. Tähän julkaisuun huipentuivat hänen toimintansa ja kiinnostuksensa. Teos oli ensimmäinen urkumusiikin historiasta kertova teos, jota vielä 1900-luvulla käytettiin tutkimuksen yhtenä pilareista. (Blakeney 1988, 441.) Tässä kirjassaan Ritter kertoi renessanssin ja barokin aikana vaikuttaneista säveltäjistä, joista osa oli jo painunut unholaan teoksen julkaisemisvuonna 1884. Ritter siis palautti ihmisten mieliin aiempien aikakausien vähemmänkin tunnettuja säveltäjiä ja teki tällä tavoin arvokasta musiikintutkijan työtä. Hän kirjoitti uuden urkujensoiton oppikirjan, jossa oli kolme osaa, nimeltään "*Die Kunst des Orgelspiel*" (Urkujensoiton taide). Tämä oppikirja on ollut ahkerassa käytössä Saksassa, ja siitä on otettu useita uusintapainoksia. (Gabba 2014, 5.)

Vuonna 1839 Ritter vaihtoi työpaikkaansa *Erfurtin Andreaankirkosta* saman kaupungin vanhimpaan kirkkoon, *Kaufmannskircheen*. Samaan aikaan hän työskenteli opettajana koulussa, jonka nimi oli *Kaufmänner-Parochial Schule*. Hän alkoi myös konsertoida kaupungissa urkuvirtuoosina. Vuodesta 1844 vuoteen 1847 hän työskenteli lähellä sijaitsevan Merseburgin tuomiokirkon urkurina ja hänet nimitettiin kuninkaalliseksi musiikinjohtajaksi. Näinä vuosina Ritter tunnettiin urkuvirtuoosina ja -improvisoijana, pedagogina ja orkesterinjohtajana. Hän johti Merseburgissa joka talvi kahdeksan orkesterikonserttia. (Busch, Heinemann, Heinrich 2006, 2.)

Hänen oppilaansa Brandtin mukaan Ritter oli erittäin taitava improvisoija. Hänen vapaat fantasiansa alkoivat usein energisellä johdannolla, jota seurasi erilaisia temaattisia ideoita hienoine äänikertayhdistelmineen. Fantasiat päättyivät loistokkaasti ja taiteellisesti laskeutuvaan allegro-jaksoon. Ilmeisesti hänen improvisaatiot etenivät pitkälti samalla tavoin kuin hänen sävelletyt kolme ensimmäistä urkusonaattiaan. Koraali-improvisaatioissaan hän Brandtin kertoman mukaan eteni loogisesti, esitteli teemat ja punoi satsiin mukaan näennäisesti merkityksettömiä kuvioita, jotka kuitenkin loivat koraali-improvisaatioihin viimeistellyn ja taidokkaan vaikutelman. Väitetään, että yleisö oli haltioissaan kuullessaan Ritterin improvisoivan. Brandt kirjoitti vielä, että Ritterin kirjoittamat koraalipreludit ovat vain kalpea aavistus siitä, mitä hän esitti improvisoidessaan. (Blakeney 1988, 56–57.)

Edellä mainittujen ansioidensa lisäksi Ritter oli asiantunteva urkuteoreetikko, joka pystyi hyödyntämään syvällistä tietämystään ollessaan tekemässä *Urania*-musiikkiaikakauslehteä (*Beiblatt zum Orgelfreund*). Tätä työtä hän hoiti yhdessä erfurtilaisen kustantajan Gotthilf Wilhelm Körnerin kanssa vuodesta 1844 vuoteen 1848. *Urania*-lehdessä hän julkaisi näinä vuosina jatko-osissa lyhyitä artikkeleita aiheesta urkutaiteen kehitys kolmen vuosisadan aikana (*Die Orgelspielkunst und deren Entwicklung im Verlauf dreier Jahrhunderten*) ja elämäkerrallisilla saatesanoilla urkujenystävälle (*Biographischen Begleitworte zum "Orgelfreund"*). Viimeksi mainitusta kehkeytyi myöhemmin hänen pääteoksensa *Zur Geschichte des Orgelspiels*. Ritter toimi Merseburgin vuosinaan julkaisijana yhdessä erfurtilaisen julkaisijan Körnerin kanssa. (Busch, Heinemann, Heinrich 2006, 2.)

Ritter meni naimisiin oleskellessaan Erfurtissa, todennäköisesti ollessaan virassa Kaufmannskirchessä. Vaimokin oli kotoisin samasta kaupungista kuin Ritter ja vieläpä samalta kadultakin. Vaimo peri jossain vaiheessa huomattavan summan isältään, ja tämä lisätulo oli suuri helpotus perheen taloustilanteeseen. Vaikka Ritter työskenteli arvostetuissa viroissa, niistä maksettava vaatimaton palkka ei riittänyt kunnolla perheen elättämiseen. (Blakeney 2004, 20.)

Noin vuonna 1844 Ritteriä pyydettiin urkuriksi Halleen, mutta hän kieltäytyi. Kuitenkin kolme vuotta myöhemmin, kun hänelle tarjottiin Magdeburgin katedraalin urkurin paikkaa, hän hyväksyi tarjouksen. Tällä kertaa Ritter sai erittäin arvostetun viran, josta myös maksettiin hyvää palkkaa. Lisäksi tähän tehtävään ei sisällynyt opetusvelvollisuutta, kuten hänen aiempiin virkoihinsa. Tämä sopi hyvin Ritterille. Häntä pidettiin loistavana pedagogina, mutta nähtävästi hän koki opetustyön rasitteena muulle muusikon työlle. Opetustyöhön käytetty aika oli tietysti pois urkurin ja musiikintutkijan työhön jäävästä ajasta. Hallessa yksi hänen ensimmäisiä saavutuksiaan oli järjestää konserttisarjoja. Kaupungin musiikkielämä sai Ritterin vaikutuksesta piristysruiskeen. 1850-luvulla Ritter korjautti Magdeburgin urkuja urkujenrakentaja Christian Adolf Reubken (1805–1875) kanssa yhteistyössä. (Blakeney 2004, 21.)

Magdeburgin aika oli erityisen otollista tutkimustyölle, koska Ritterin ei enää tarvinnut murehtia talousasioista ollessaan hyvin palkatussa virassa. Toisaalta hänellä oli myös enemmän vapaa-aikaa ostaa ja tutkia lukuisia käsikirjoituksia. Kun Robert Eitner perusti *Gesellschaft für Musikforschung* (Musiikintutkimuksen seura) vuonna 1869, Ritteristä tuli seuran ensimmäisiä jäseniä ja muutaman vuoden aikana hän kirjoitti kolme esseetä seuran lehteen *Monatshefte für Musik-Geschichte*. Hän kirjoitti myös neljä tutkimusta varhaisista urkusäveltäjistä, joista kaikki julkaistiin *Allgemeine musikalische Zeitung*-lehdessä ja julkaistiin myöhemmin hänen teoksessaan *Zur Geschichte des Orgelspiel*. (Blakeney 2004, 21.)

Ritterin viimeiset vuodet olivat täynnä surua ja epäonnea. Vuoden 1873 Preussin talouskriisissä Ritter menetti kaikki yksityiset sijoituksensa. Samoihin aikoihin hänen musikaalisesti erittäin lahjakas poikansa kuoli ja vielä pian sen jälkeen hänen suuresti rakastama vaimonsakin menehtyi. Näiden traagisten tapusten jälkeen Ritter jatkoi työtään urkurina ja musiikintutkijana, mutta vetäytyi oikeastaan muutoin omiin oloihinsa. Vuonna 1885 ollessaan 74-vuotias Ritter sai sydänkohtauksen sunnuntaisen aamujumalanpalveluksen jälkeen ollessaan valmistelemassa iltapalvelusta. Hän ei enää palannut tajuihinsa, vaan kuoli alkavan viikon keskiviikkona. Magdeburgissa juuri kukaan ei enää tuntenut häntä, koska hän oli viettänyt viimeisinä vuosinaan niin eristäytynyttä elämää. Silti suuri määrä ystäviä oli saattamassa häntä haudan lepoon elokuun 29. päivänä vuonna 1885. (Blakeney 2004, 21–22.)

3 Sävellystuotanto

August Gottfried Ritterin sävellystuotanto sisältää sekä vokaali- että instrumentaalimusiikkia. Suurta kiinnostusta soitinten kuningattareen kuvastaa se seikka, että hän teki lähes 140 urkusävellystä. Tämä kattaa suurimman osan hänen kokonaissävellystuotannostaan. Nykyään oikeastaan vain hänen neljä urkusonaattiaan Sonaatti 1 d-molli, opus 11, Sonaatti 2 e-molli, opus 19, Sonaatti 3 a-molli, opus 23 sekä Sonaatti 4 A-duuri, opus 31 ovat tunnettuja. (Busch, Heinemann, Heinrich 2006, 4.)

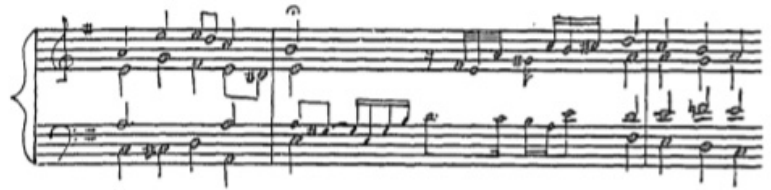
Ritterin ensimmäiset sävellykset ovat tyyllilajeiltaan vaihtelevia ja suunnattu erilaisille kokoonpanoille. Tuotannossa on orkesteri- ja kamarimusiikkia sekä laulu-, piano- ja urkumusiikkia. Uransa alkuvaiheessa hän keskittyi kirkkomusiikkiin ja sävelsi varsinkin uruille. Hänen urkusävellyksensä jakautuvat seitsemään tyyppiin: muunnelmat, vapaat preludit ja koraalialkusoitot, koraalisoinnutukset, sonaatit, transkriptiot sekä yksi fuuga ja toccata. Hänen ensimmäisenä julkaistu teoksensa on itsenäinen sarja muunnelmia. Oli varsin tyypillistä, että 1800-luvun säveltäjät Ritterin tapaan kirjoittivat etenkin uransa alkuvaiheessa yhden tai useamman variaatiosarjan. Hänen teoksessaan on muutamia piirteitä, jotka poikkeavat muiden tuon aikakauden aikaisempien säveltäjien (esimerkiksi Felix Mendelssohnin) ratkaisuista. Hänen sävellyksessään on kaksi hidasta muunnelmaa yhden sijaan. Toisaalta hän antaa teeman vaeltaa stemmasta toiseen saman muunnelman sisällä, mitä ei aiemmin ollut tapana tehdä. Kiinnostavaa on, että uransa myöhemmässä vaiheessa Ritter sisällyttää kolmanteen ja neljänteen sonaattiinsa vastaavia muunnelmasarjoja. (Blakeney 1988, 434–435.)

1800-luvulla itsenäiset fuugasävellykset eivät olleet suosittuja, mutta monet säveltäjät kuitenkin kirjoittivat fuugia harjoituskappaleinaan ollessaan uransa alkutaipaleella osoittaakseen muille, että he hallitsevat tämän lajin ja toisaalta oppiakseen polyfoniaa ja kontrapunktia. Ritterkin sävelsi fuugan kvintti-imitaatioineen ja kontrasubjekteineen, vaikkakin teoksen polyfonisuus vaihtuikin vähitellen homofonisempaan suuntaan. Tämä oli toki tyypillistä tuona aikana sävelletyille fuugille. Hän säveltää fuugajaksoja muun muassa sonaatteihinsa. Nämä fuugat ovat luonteeltaan vapaampia kuin barokin ajan fuugat. Hän kirjoittaa esimerkiksi kolmannessa sonaatissaan teeman kolmen oktaavin unisoonona. Muutenkin kontrapunkti ei ole niin ankaraa kiinteine kontrasubjekteineen, kuten pari vuosisataa aiemmin J.S. Bachin sävellyksissä. (Blakeney 1988, 435.)

Ritter sävelsi preludeja todennäköisesti nimenomaan jumalanpalveluskäyttöön. Tätä näkemystä puoltaa esimerkiksi se, että hän teki noin 130 koraalialkusoittoa. Hän myös työsti niitä paremmiksi muun sävellystyönsä rinnalla. Säveltäjä teki myös oman koraalikirjansa (op. 32). Tässä kirjassa on satoja

virsimelodioita urkusäestyksineen. Monet 1800-luvun puolivälin kanttorit halusivat, että palattaisiin käyttämään virsien alkuperäisiä muotoja. Ritter saikin teoksellaan vastatuksi tähän toiveeseen omalta osaltaan. Hänen aikanaan keskusteltiin siitä, onko urkurin tarpeellista lisätä virsisäestyksissä fraasien väliin pieniä koristeita laulavan seurakunnan hengittäessä tuon pienen välisoiton aikana (nuottiesimerkki 3.1). Radikaaleimmat kirkkomuusikot olivat valmiita luopumaan niistä kokonaan. Ritterin mielestä välisoittoja oli käytetty liikaa menneisyydessä, mutta hänen mielestään niitä voisi edelleen soittaa, kunhan ne ovat riittävän lyhyitä ja yksinkertaisia ja koraaleihin sulautuvia. (Blakeney 1988, 436–437.)

Nuottiesimerkki 3.1



Ritter sävelsi yhden itsenäisen toccatan. Siitä näkee, että hän oli hyvin perillä kyseisen sävellystyypin historiallisesta taustasta, jolla on juuret barokin aikakaudella. Teos koostuu kahdesta jaksosta, vapaasta ja polyfonisesta fuugaosasta. Varsinkin sävellyksensä ekspositio-osassa hän poikkeaa vanhojen mestareiden tavoista. Vaikka hän on esitellyt teemat jo kolmessa äänessä, tekstuuri etenee silti kaksiaänisenä. (Blakeney 1988, 437–438.)

Uruille tehdyissä kahdeksassa transkriptioissaan Ritter poimii alkuperäisen teoksen hengen, mutta samalla sovittaa kappaletta niin, että se toimii mahdollisimman tehokkaasti juuri uruilla. Hän on muuttanut joitakin kuvioita ja sävelkulkuja niin, että ne ovat paremmin soitettavissa uruilla kuin alkuperäinen muoto. Jonkin verran hän on sovittanut kappaleita siten, että hän on luonut aivan uutta soivaa materiaalia sävellykseen ja näin muuttanut sointikuvaa paikoin jyrkästikin alkuperäisestä. (Blakeney 1988, 438.)

Pianosonaatin käsite on ollut tunnettu musiikinhistoriassa jo pitkään, mutta millainen koostumus ja rakenne urkusonaatilla on, onkin jo toinen kysymys. Urkusonaatilla on pitkä, mutta monimuotoinen historia, joka alkaa 1500-luvun loppupuolelta. Esimerkiksi Adriano Bancherilla (1568–1634) on yksiosaisia fuugatekniikalla toteutettuja sonaatteja ja Gianpietro Del Buonolla (n. 1600–1650) 14 sonaattia Ave maris stella -teeman pohjalta tenori-cantus firmus-tekniikalla (teema kulkee pitkissä aika-arvoissa tenoristemmassa). Muita varhaisia urkusonaatin nimikkeellä sävellettyjä teoksia ovat toccatamuotoiset ja imitoivat eli jäljittelevät kappaleet. Tähän kategoriaan kuuluvien urkusonaattien säveltäjiä ovat esimerkiksi Giulio Cesare Aresti (1625–1704) (Sadie 1980, 1:634). Enimmäkseen urkusonaatti oli harvinainen lajityyppi 1600-luvulla ja sitä seuraavan vuosisadan alkupuoliskolla. Sonaatti

sanana viittasi useimmiten triosonaatteihin, jotka oli sävelletty jousille ja continuoille. Jopa J.S. Bachin kuusi sonaattia (BWV 525–530), joita usein kutsutaan urku- tai triosonaateiksi ja koostuvat kahdesta toisiaan imitoivasta äänestä ja niitä tukevasta bassostemmasta, ovat oikeastaan uruille sovitettua triosonaattitekstuuria. Niiden osien järjestys on: nopea, hidas, nopea. Tämä on perua italialaisesta sinfoniasta ja niiden nopeille osille on tyypillistä italialaisen konserton ritornelloperiaate, jossa orkesterin tutti- ja solistin osuudet vuorottelivat (Sadie 1980, 16:57-58). 1700-luvulla urkusonaatit olivat rakenteeltaan hyvin monenkirjavia, muun muassa sarjamaisia, fuugamaisia tai rondoja. (Blakeney 1980, 270–271.)

1800-luvun alkupuolella urkusäveltäjät eivät keskittyneet sonaatteihin. Suosittiin enemmän fantasioita tai lyhyitä ja yksinkertaisia jumalanpalveluskäyttöön suunnattuja kappaleita. Vuosien 1844 ja 1851 välillä neljä säveltäjää olivat kirjoittaneet vain kymmenen urkusonaattia. Ritter oli yksi heistä kahdella sonaatillaan (op. 11 ja 19). Vuosien 1856 ja 1859 välillä säveltäjien määrä oli jo kohonnut yhdeksään ja sonaattisävellysten määrä 12:een. Ritteriltä oli syntynyt jälleen kaksi sonaattia (op. 23 ja 31) tällä välillä. Vasta vuoden 1864 jälkeen tämä sävellystyyppi alkoi nopeasti saavuttaa suosiota. Ritter oli näin ensimmäisten 1800-luvun urkusonaattisäveltäjien joukossa ja lisäksi hänen panoksensa oli merkittävä. Vuosien 1744 ja 1864 välillä ainoastaan Felix Mendelssohn sävelsi enemmän urkusonaatteja kuin Ritter. Viimeksi mainittu säveltäjä on jäänyt edellisen varjoon. (Blakeney 1980, 272–274.)

Ritterin urkusonaattien sävellys- ja julkaisuvuodesta ei ole aivan tarkkaa ja yksimielistä näkemystä. On päädytty arvioon, että ne olisi julkaistu vuosien 1845 ja 1857 välillä. Eräät tutkijat ovat ajoittaneet kolmen ensimmäisen sonaatin julkaisut vuosien 1844 ja 1845 välille ja ovat käyttäneet perusteluna sitä, että hän julkaisi myös kolmiosaisen urkumetodikirjan *Die Kunst des Orgelspiels* tuona aikana. Tämä teoria ei tunnu uskottavalta lähinnä siksi, että miten hän olisi opetus- ja urkurintehtävien ohella löytänyt riittävästi aikaa näin massiivisten teosten tuottamiseen ja viimeistelyyn. (Blakeney 1980, 276–277.)

Toisen teorian mukaan hän olisi säveltänyt sonaatit jo paljon aiemmin ennen kuin ne julkaistiin ja arvioitiin. Tätä teoriaa tukee tieto siitä, että Ritter on säveltänyt 1830-luvulla todisteltusti useita kappaleita, mutta julkaissut ne vasta myöhemmin. Toisaalta uransa alkuvaiheessa hän ei vielä ollut keskittynyt säveltämään urkumusiikkia, vaan kokeili silloin säveltää eri tyyli-lajien musiikkia ja suunnata ne erilaisille kokoonpanoille. Vasta myöhemmässä vaiheessa uraansa hän fokusoi säveltämisensä nimenomaan kirkkomusiikkiin ja vieläpä uruille. Näin ollen voitaisiin olettaa, että hän olisi säveltänyt sonaatit 1840- ja -50-luvun aikana. Toinen syy, joka tukee tätä teoriaa, on hänen sonaattiansa rakenne, joka muistuttaa

barokin kosketinsoitinsävellyksiä. Ritterhän tutki vanhaa musiikkia ja on luultavasti tästä saanut vaikutteita omien sonaattiansa sisältöön toccatoineen, koraaleineen, resitatiiveineen ja fuugajaksoineen. (Blakeney 1980, 278–280).

1700-luvulla klassinen sonaatti koostui kolmesta erillisestä toisiaan kontrastroivista osista, joista vähintään yksi oli nopea sonaattimuotoinen osa ja se rakentui esittely-, kertaus- ja kehittelyosista. Hän käytti edellä mainittua rakennetta pianosonaatteihinsa, mutta urkusonaatit siis ovat yksiosaisia teoksia ja noudattavat pikemminkin barokin ajan muotoja ja tyyliä. Hänen toinen sonaattinsa koostuu kolmesta pääosasta, nimittäin toccatasta, hitaasta osasta ja fuugasta, kuten J.S. Bachin urkutoccata C-duurissa (BWV 564) ja cembalotoccata c-mollissa (BWV 911). (Blakeney 1980, 280–281.)

Kuitenkin Ritterin omien merkintöjen mukaan hänen esikuvansa ei ollut Bach, vaan aiempi säveltäjä Georg Muffat (1663–1704). Ritter piti Muffatin tavasta säveltää toccata ja erityisesti siitä, miten hän luo jatkuvuuden tunteen lukuisten pienten erilaisten jaksosten yli tässä yksiosaisessa sävellyksessä. Näin Ritter valitsi urkusonaattiansa perustaksi barokin toccatasävellystyypin. Barokin aikakauden sonaattien tapaan hän aloittaa kolme ensimmäistä sonaattiaan laajoilla ja loistokkailla toccata-jaksoilla. Hän pyrki rakentamaan sonaattinsa niin, että erilaiset osat täydentäisivät toisiaan ja sulautuisivat toisiinsa ja muodostaisivat saumattoman kokonaisuuden. Hänen kolmessa ensimmäisessä sonaattissaan tämä tavoite on hyvin näkyvä ja kuultavissa. Muffatin tyyliin Ritterkin luo jatkuvuuden tunnetta päättämällä tietyt jaksot sonaatin sisällä puolikadenssiin ja käyttämällä elisioita ja lomasäveliä. Elisiossa jätetään joitakin säveliä pois teemasta ja näin muunnetaan sitä. (Blakeney 1980, 281–282.)

Säveltäjiä mietitytti 1800-luvulla, kuinka he pystyisivät luomaan sävellyksistään mahdollisimman yhtenäisiä kokonaisuuksia. Enenevässä määrin he pyrkivät ratkaisemaan tämän ongelman käyttämällä toistuvasti samaa temaattista materiaalia sävellyksen sisällä lukuisia kertoja. Esimerkiksi Reubke sävelsi koko urkusonaattinsa yhden teeman ympärille. Sinänsä syklisen rakenteen idea ei ollut uusi, mutta 1800-luvulla tätä muotorakennetta käytettiin ahkerasti. Beethovenin viimeisissä jousikvarteteissa, Schubertin C-duurifantasiassa, Berliozin fantastisessa sinfoniassa ja Lisztin sinfonisissa runoissa on syklinen rakenne. Ritterin urkusonaatit jopa edeltävät Lisztin kuuluisaa h-molli-pianosonaattia (sävelletty 1852–53, julkaistu 1861), joka on mahdollinen esikuva monelle 1800-luvun loppupuolen urkusäveltäjälle. Ritterin kolmessa ensimmäisessä sonaateissa on selvästi syklinen rakenne, koska vähintään yksi teema toistuu sävellyksessä monta kertaa ja muuntuu, joskaan ei niin laajasti kuin Lisztillä ja muodostaa yhtenäisen aidosti syklisen sävellyksen. Näin Ritter oli ajanmukainen säveltäjä, koska käytti sonaateissaan syklistä rakennetta. Tästä rakenteesta tuli hyvin suosittu seuraavilla vuosikymmenillä. Ritter jatkoi Mendelssohnin

urkusonaattiperinnettä, mutta toi sitä lähemmäksi Lisztin ja muiden uuden koulukunnan säveltäjien ajatusmaailmaa. (Blakeney 1980, 282–283.)

Seuraavaksi kuvailen pääpiirteittäin Ritterin urkusonaatteja. *Sonaatti Op. 11* koostuu kahdesta teemasta. Ensimmäinen on kromaattinen, ja se alkaa unisonossa. Sitä seuraa lyhyt kadenssi ja sen jälkeen toinen teema, joka rakentuu ostinato-bassokuvion varaan. (Gabba, 2014, 5) Tämä teema muistuttaa Johann Sebastian Bachin säveltämää Adagio-osaa *Toccatista BWV 564* (nuottiesimerkki 3.2). Vaikuttaa sitä kuin Ritter olisi tehnyt sen Bachin kunniaksi. Toisaalta Ritter tutki Bachin musiikkia nuoruudessaan, joten ei ihme, että tiettyä yhtäläisyyttä on löydettävissä näistä kahdesta teoksesta. Teos on yksiosainen, mutta se on jaoteltu tempomerkintöjen mukaisesti lyhyempiin osiin. Huolimatta yksiosaisuudestaan se sisältää erilaisia tunnelmia vakavanoloisista fuugateemoista kauniin laulavasti tunnelmoiviin tuokiokuvaan ja edelleen virtuoottisiin juoksutuksiin saakka. Ritter yhdistää uutta ja vanhaa taitavasti toisiinsa. Osa sonaatista rakentuu barokkityyliin varaan, sillä teoksesta löytyy esimerkiksi kaksoisfuuga. Toisaalta Ritter on laajentanut barokkityyliä uudella, romantiikan aikakaudelle tyypillisellä ekspressiivisellä tavalla. Hän on säveltänyt teoksen vaikuttaessaan Merseburgissa vuonna 1845. (Busch, Heinemann, Heinrich 2006, 4.)

Nuottiesimerkki 3.2



Sonaatti Op. 19 on yksiosainen fantasia ja se muistuttaa Mendelssohnin tyyliä. Ritter kehittelee molempia teemoja vapaasti eikä jämähdä akateemiselle musiikilliselle muotorakenteelle sonaattimuodolle. Teemoista ensimmäinen on 4/4- ja toinen 6/8-tahtilajeissa. Laajan fugato-osan jälkeen Ritter päättyy samoihin sointuihin kuin alussa, mutta nyt käytetään täysiä urkuja. (Gabba 2014, 6.)

Sonaatti Op. 23 on omistettu Ritterin aikalaiselle Franz Lisztille (1811–1886). Tämä sonaatti on Ritterin laajin sävellys uruille ja voidaan sanoa, että se on hänen pääteoksensa. Kyseessä on innovatiivinen ja arkkitehtonisesti hyvin monimutkainen työ. Teos rakentuu a-mollille ja kun siinä yhdistyvät virtuoosisuus ja sentimentaalinen affekti, tuloksena on värikäs ja mukaansatempaava mestariteos. (Gabba 2014, 6.) Tätä sävellystä analysoin myöhemmin omassa luvussaan. Ritter sävelsi sonaatin kuuluisalle Magdeburgin urkurille Julius Reubkelle (1834–58). Hän oli lahjakas Lisztin oppilas ja Weimarin alueen luottosäveltäjä, joka valitettavasti eli vain 24-vuotiaaksi. Hän ehti saattaa valmiiksi kaksi merkkiteosta, jotka perustuvat Lisztin h-molli-sonaatissaan luomaan uuteen teema- ja muotokulttuuriin. Reubken sonaatit ovat

saksalaisen romantiikan suurteoksia; varsinkin urkusonaatti on lajinsa kenties edustavin sävellys 1800-luvulla. B-molli-pianosonaatti (1856–57) rakentuu teeman jatkuvaan muuntumiseen. (www.muhi.fi.) Ritter ihaili Lisztiä ja hänen opiskelijapiiriään Weimarissa. Ritter oli urkujenrakentaja Adolf Reubken ja hänen perheensä läheinen ystävä. Hän on varmasti myös tuntenut näin ollen perheen vanhin lapsen Juliuksen, joka opiskeli Lizstin johdolla 1850-luvulla. (Blakeney 1980, 366)

Sonaatti Op. 31 poikkeaa muista Ritterin urkusonaateista, koska siinä on kaksi erillistä osaa. Muut sonaatithan ovat yksiosaisia, jotka on jaettu tempon mukaisiin "alaosiin". Ensimmäinen osa tästä A-duurisonaatista on hyvin hienostunut ja sille on luonteenomaista toisaalta rauhallisen ja unenomaisen sävelkulun ja toisaalta vahvan ja voimakkaan sävelmaailman vuorottelu. Teoksen toinen osa on teema ja muunnelma vanhasta hollantilaisesta kansansävelmästä *Wien Neërlandsch Bloed*. Tätä samaa teemaa ovat käyttäneet useat 1800-luvun säveltäjät. Ritter käsittelee teemaa rakenteellisesti barokin tapaan, mutta urkujen äänensävyyn liittyvät ohjeet ja toisaalta säveltäjän harmoniset ratkaisut puhuvat enemmän romantiikan kieltä. (Gabba 2014, 6.)

Näiden edellä mainittujen urkusonaattien lisäksi Ritterillä on useita pienempiä teoksia, joita on tuskin koskaan levytetty ja niitä soitetaankin nykyään hyvin harvoin. Urkuteoksista voidaan mainita Toccata d-mollissa, Kolme koraalipreludia op. 8 (*Aus tiefer Noth schrei ich zu dir, Vater unser in Himmelreich, Heut triumpiret Gottes Sohn*), Fuuga h-mollissa, Kolme isoa koraalipreludia op. 9 (*Helft mir Gott's Güte preisen; Jesu, meine Freude, Gib dich zufrieden und sei stille*) ja Variaatiot op. 1 "*Heil dir im Siegerkranz*". (Gabba, 2014, 6–7) 1840- ja 50-luvuilla hän jatkoi sävellystyötään, jolloin valmistui *Das Hausorkester*, op. 39, pianolle ja jousille, joka oli sävelletty Magdeburgin kamariyhtyeelle. (Blakeney 2004, 21.)

Ritter keskittyi säveltämään nimenomaan protestanttista kirkkomusiikkia, ja tätä tyylilajia eivät nykyajan musiikintutkijat suuresti arvosta. Jo valistuksen ajalta 1700-luvun loppupuolelta kirkon asema heikentyi ja jumalanpalvelusmusiikkia pidettiin vähemmän tärkeässä roolissa. Monet kirkkokuorot lakkautettiin ja konserttitalit syrjäyttivät kirkot musiikin foorumina. Näin ollen ei ole yllättävää, että monet 1800-luvun muusikot eivät halunneet kirkkomuusikoiksi tai vaikka olisivatkin säveltäneet uruille tai soittaneet urkuja, eivät missään nimessä keskittyneet urkumusiikkiin. Ritter oli siis varsin konservatiivinen ja poikkesi valtavirrasta musiikillisesti, koska halusi pitäytyä kirkkomusiikkona. Toisaalta Ritterin synnyinseudulla kirkkomusiikin asema ei suinkaan heikentynyt niin radikaalisti kuin muualla Saksassa ja Euroopassa. Kyllähän Ritterkin sävelsi myös maallista musiikkia, kuten orkesterialkusoittoja, sinfonioita,

pianosonaatteja ja karaktäärikappaleita. Kuitenkin Ritter alkoi pian suuntautua urkumusiikin säveltämiseen. (Blakeney 2004, 18.)

4 Analyysi Ritterin kolmannesta urkusonaatista

Analysoin tässä luvussa August Gottfried Ritterin kolmatta urkusonaattia, jonka sävellaji on a-molli ja opusnumero 23. Kappale on varsin laaja kokonaisuus, ja analyysini näkökulma on tarkastella teoksen kokonaisuutta taite kerrallaan. Aion lisäksi poimia kappaleesta erilaisia tooppeja samalla, kun niitä esiintyy eri taitteissa.

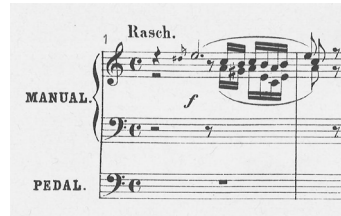
A. G. Ritterin kolmas urkusonaatti on yksiosainen, joka jakautuu selkeisiin taitteisiin, joiden tempot vaihtelevat hitaasta (*Adagio*) nopeaan (*Rasch*). Joidenkin taitteiden väleissä on lyhyehköjä rubatomaisia resitatiivejä. Jonkin verran kappaleeseen on merkitty soittajalle rekisteröintiohjeita siitä, kuinka hänen tulisi orkestroida kappale, mutta käytävissä olevat urut ja esittämiskäytäntö määrittävät, miten kappale rekisteröidään. Toisaalta täytyy muistaa, että jokaiset urut ovat uniikki instrumentti omine äänikertoineen. Näin ollen ei olisikaan järkevää säveltäjältä vaatia juuri tietynlaiset äänikerrat tiettyihin taitteisiin, koska kaikissa uruissa ei välttämättä ole käytössä kaikkia mahdollisia rekisteröintimahdollisuuksia. Romantiikan aikakaudella suosittiin periaatetta, jonka mukaan yhdistettiin kahdeksanjalkaisia perusäänikertoja, jolloin saavutettiin leveä ja laulava sointi.

V.C. de Vletter julkaisi Ritterin a-mollisonaatin numero 3, opus 23 vuosien 1852–55 välillä ja sen arvioi Louis Kindscher (1800–1875), joka toimi laulunopettajana ja musiikin professorina Dessauin opettajankoulutuslaitoksessa. Ritter teki sonaatista myöhemmin korjatun ja parannellun version, jonka hän omisti Franz Lisztille. Tässä sonaatissa on viisi pääjaksoa: toccata, resitatiivi, lyyrinen jakso triomuodossa, variaatiosarja ja fuuga. Toccata- ja lyyrinen jakso esiintyvät fragmentteina kahdesti. (Blakeney 1988, 339.)

Seuraavaksi analysoin kappaletta taite kerrallaan. Käytän tahtinumeroita analyysin selventämiseksi. Kappale lähtee liikkeelle nopeassa tempossa täysillä uruilla fanfaarimaisella aiheella (nuottiesimerkki 4.1). Tahtilaji on 4/4, ja nuottikuva on pääosin kuudestoistaosakuvioita vähintään yhdellä rivillä kerrallaan. Kuten aiemmat urkusonaatit, kolmaskin alkaa loistokkaalla toccatajaksolla (tahdit 1–48). Sitä seuraa hitaampi sointujakso, joka huipentuu vaihtuviin harmonioihin koristellun urkupisteen päällä (tahdit 55–60). Ritter on käyttänyt tätä tekniikkaa niin ikään ensimmäisessä sonaatissaan. Myös Mendelssohn suosi tällaisia jaksoja omissa sonaateissaan.

Tekstuuri harvenee tahdissa 48, ja sen lisäksi dynamiikka hiljenee fortesta pianoon ja edelleen pianissimoon. Ritter sitoo toccata- ja resitatiivijaksot yhteen kromaattisella imitoivalla siltarakenteella (tahdit 61–65) (nuottiesimerkki 4.2). (Blakeney 1988, 340–342.)

Nuottiesimerkki 4.1



Nuottiesimerkki 4.2



Resitatiivijakso (tahdit 66–88) muistuttaa hiukan barokin fantasioita ekspressiivisine trilleineen, fermaatteineen ja vapailla rytmeillä (9–10 säveltä yhdessä iskussa). Resitatiivijakso päättyy autenttiseen kadenssiin (tahti 88), kuten barokin aikana. (Blakeney 1988, 342–343.)

Resitatiivi sisältää hitaamman jakson, *adagion* (kohotahdistista 74 tahtiin 88). Tämän lyhyehkön taitteen nyanssi on hiljainen, mutta se muuttuu forteksi tahdissa 80. Jälleen seuraa improvisatorinen, vapaa, juoksutuksia ja fermaatteja sisältävä resitatiivi (nuottiesimerkki 4.3), joka johtaa uuteen tahtilajiin (2/4) ja sitä myöten taitteeseen tahdissa 89. Toisaalta Ritterin improvisatoriset arpeggiot (tahdit 82 ja 84) tuovat mieleen Beethovenin juoksutukset. (Blakeney 1988, 344.)

Nuottiesimerkki 4.3



Lyyrinen jakso (tahdit 89–139 fermaattiin saakka) on triotekstuuria. Melodiaa täydentää toisen käden soittama vastääni. (Blakeney 1988, 344–345). Tämän taitteen tempomerkintänä on *Nicht schleppend*, eli tempo ei saisi olla liian hidas ja laahaava. Vasen käsi soittaa laulavaa melodiaa, jota oikea käsi säestää ja kommentoi (nuottiesimerkki 4.4).

Nuottiesimerkki 4.4



Jalkiotekstuuri on tässä kohdassa staccatomaista kahdeksasosakuviota, joka muistuttaa barokin irtonaista kosketusta ja on luonteeltaan täysin säestävää, eli sillä ei ole melodista tai kontrapunktista funktiota. Tahdeissa 94–96 on kaksoisjalkio, samoin tahdeissa 120–122.

Seuraavana on vuorossa kadenssi (tahti 139 fermaatin jälkeinen osa) toisen asteen septisoinnun pohjalta, jonka jälkeen tulee koraali (tahdit 140–147) D-duurissa 3/2-tahtilajissa. Siinä on terssi- ja kvarttihyppyjä sekä asteittaista kulkua ja suoraviivainen rytmi. Kaiken kaikkiaan melodia on laulava ja hiukan kansallislaulun tyylinen. (Blakeney 1988, 346.) Tämä jakso on koraalimainen ja homofoninen. Ääniä on kuusi tai seitsemän (nuottiesimerkki 4.5).

Nuottiesimerkki 4.5



Koraalijaksoa seuraa lyyrisen jakson kertaus (tahdit 148–181). Tahdissa 156 sävellaji vaihtuu, mutta ollaan edelleen samoissa tunnelmissa kuin edellä, nyt vain melodia on siirtynyt jalkioon tenoristemmaksi. Ritter ehdottaa sen soitettavaksi selloäänikerralla, joka soi kahdeksanjalkaisella tasolla. Sen jälkeen melodia siirtyy jälleen vasempaan käteen kuten aiemmin.

Lyyrisen jakson harmonia etenee toisen asteen septimisoinnulle (fermaatti tahdissa 180). Jakso päättyy kuitenkin vahvan jännitteen aiheuttavalle vähennetylle septimisoinnulle (fermaatti tahdissa 181). Nyt on vuorossa toccata-jakson fragmentteja (tahdit 181–207), jotka johdattelevat kromaattisten kulkujen ja vähennettyjen sointujen kautta variaatiojaksoon, nimeltään *Entschlossen* (tahdit 208–290). Teema on päättäväinen vahvan poljennon ja pisteellisen rytmien ansiosta (nuottiesimerkki 4.6). (Blakeney 1988, 347.)

Nuottiesimerkki 4.6



Teema on sotilaallisen oloinen, marssimainen, ja tuo mieleen pääteeman Brahmsin Unkarilaisesta tanssista numero 5. Liekö kyseessä tahaton vain tahallinen samankaltaisuus? Ensimmäinen, kolmas ja neljäs variaatio sisältävät tunnusomaisia rytmisiä kuvioita.

Ensimmäisessä variaatiossa (tahdit 224–241) vasemman käden osuuteen on merkitty ajoittain pitkiä legatokaaria sekä kahden sävelen legatoja molemmille käsille. Tässä variaatiossa ei ole kaksoispisteellistä rytmiä kuten johdantoteemassa. (Blakeney 1988, 348)

Vasemman käden äänessä on romantiikalle ja myös barokille ominaista kromatiikkaa esimerkiksi tahdeissa 233–234. (nuottiesimerkki 4.7)

Nuottiesimerkki 4.7



Toisessa variaatiossa (tahdit 242–249) säveltäjä luo kontrastia edelliseen ja seuraaviin variaatioihin siirtymällä mollista duuriin, tasajakoisesta kolmijakoiseen tahtilajiin sekä palaamalla edellisen jakson koraalimelodiaan (Blakeney 1988, 349). Onko tämä siis lainkaan variaatio *Entschlossen*-teemasta vai eräänlainen välike, jossa palataan edellisen jakson tunnelmiin? Toisaalta kahdeksasosanuoteissa kulkeva säestysääni linkittää tämän taitteen edeltävään marssimaiseen teemaan (nuottiesimerkki 4.8).

Nuottiesimerkki 4.8



Joka tapauksessa kolmannessa variaatiossa (tahdit 250–265) intensiteetti ja dynamiikka kasvavat, kun vasen käsi soittaa staccatossa kuudestoistaosanuotteja (nuottiesimerkki 4.9). Välillä oikean käden osuudessakin esiintyy kuudestoistaosissa asteikkokulkua, tosin legatossa. (Blakeney 1988, 350.)

Nuottiesimerkki 4.9



Neljännessä variaatiossa (tahdit 266–280) tunnelma tihenee entisestään, kun *Entschlossen*-teeman materiaali sekoittuu toccata-jakson kulkuihin (Blakeney 1988, 350). Erityisesti tahdeissa 271–280 piirtyy *Entschlossen*-teema kuudestoistakulun läpi esiin (nuottiesimerkki 4.10). Artikulointi on saanut vaihtelua staccaton käytöstä legaton rinnalla.

Nuottiesimerkki 4.10



Viides variaatio (tahdit 281–304) alkaa vahvasti ja tunnistettavasti, mutta kehittelee tätä hiukan yllättävien harmoniakäänteiden myötä. Sormiotekstuuria säestää laskeva kromaattinen kaksoisjalkio, joka saa aikaan hajaantuvia harmonioita (nuottiesimerkki 4.11). (Blakeney 1988, 351.) Dynamiikka hiljentyy kohotahtiin 289 ja tahdeissa 291–298 palataan hetkeksi kolmijakoisen koraalin maisemiin. Tällä kerralla Ritter kehoittaa käyttämään viulumaista *Salicional*-äänikertaa. Nyt teema soitetaan lähes pelkästään sormiolla. Säveltäjä palauttaa ajatukset vielä kerran lyyriseen teemaan tahdeissa 299–305. Variaatio päättyy dominanttiseptimisointuun, joka valmistaa seuraavan jakson lähdön toonikasta. (Blakeney 1988, 351)

Nuottiesimerkki 4.11



Sonaatti huipentuu fuugajaksoon, joka voidaan jopa hahmottaa päättäväksi fuugavariaatioksi aiemmin esillä olleesta *Entschlossen*-teemasta. Teema on päättäväinen, marssimainen ja selvästi sukua aiemmalle

taitteelle. Fuugateeman toiseksi viimeinen ääni on pitkä trilli, joka johtaa johtosävelestä toonikaan. Tavallisempaa olisi laskeutuminen toiselta asteelta toonikalle. Säveltäjä esittelee teeman aluksi kolmen oktaavin unisonossa, jonka jälkeen alkaa tavallinen fuuga kvintti-imitaatioineen. Läsnä ei ole kiinteää kontrasubjektia, vaan se on vapaa ja muuntuu, joskin rytmisessä kuvioinnissa on samankaltaisuutta fuugan edetessä. (Blakeney 1988, 353–354.)

Tahdista 307 alkaa fortissimossa kulkeva sotilaallinen *fuuga*, joka käynnistyy painokkaasti kolmen oktaavin unisonolla. Tässä esitellään fuugan teema (nuottiesimerkki 4.12). Varsinainen fuuga käynnistyy kohotahdissa 312 sopraanon *duxilla*. Tässä kohdassa onkin jo kaksi säestysääntä. Kohotahdissa 318 tenoriääni soittaa fuugaa *comesissa*, jota seuraa välike tahdeissa 312–329. Sitten bassoääni jalkiossa ottaa vuoron ja soittaa *duxin* kohotahdista 330 tahtiin 333. Sen jälkeen seuraa välike tahdista 334 tahtiin 338. Nyt tenoriääni soittaa *duxin* kohotahdista 339 tahtiin 341.

Nuottiesimerkki 4.12



Välikkeen jälkeen sopraanostemma tihenee kuudestoistaosasykkeeseen tahdista 344 alkaen. Nyt fuugan teemaa väläytellään reilun tahdin mittaisina fragmentteina tahdeissa 344, 346 ja 348. Bassostemmassa esitellään laulava sivuteema tahdeissa 345–346, 347–348 sekä 349–350. Seuraavissa kahdessa tahdissa alttostemma vastaa basson lauluun *inversiolla*. Tahdissa 353 fuugan pääteema siirtyy jalkioon ensin f-mollissa (tahdit 353–354) ja sitten c-mollissa (tahdit 355–358). Teema siirtyy g-mollissa sopraanoon tahdissa 357 ja jatkuu tahtiin 360. Jalkiossa esiintyy *augmentaationa* fuugateeman pisteellistä rytmää tahdeissa 361–362. Sopraanossa löytyy fragmentti teemasta C-duurissa tahdeissa 367–369 ja sen jälkeen F-duurissa tahdeissa 371–373. Nyt alkaa vahvaa kromatiikkaa tahdista 374–380 kaikissa stemmoissa. Teeman sirpaleita esiintyy jalkiossa tahdeissa 375–378.

Intensiteetti kasvaa, kun teema pirstoutuu pienemmiksi yksiköiksi ja Ritter käsittelee fragmentteja sekvensseinä (tahdit 367–378) (nuottiesimerkki 4.13). Lisäksi bassolinja nousee asteittain ja lisää jännitettä tahdeissa 361–364 (nuottiesimerkki 4.14). (Blakeney 1988, 355).

Nuottiesimerkki 4.13



Nuottiesimerkki 4.14



Tämän myllerryksen ja epävakaan moduloinnin jälkeen sopraanon laskeva kuudestoistaosajuoksutus tahdeissa 379–380 näyttäisi vakiintuvan d-molliksi (tahdit 381–384), mutta basson määrätietoinen nousu f-, g-, a-, b- liikkeellä (tahdit 381–384) pitkään h-säveleen ja vähennettyyn sointuun (tahdit 385–386) paljastaa sen, että määränpäättä ja vakaata sävellajituntumaa ei ole vielä saavutettu. Tahti 387 johdattaa kuulijan a-mollisoinnun terssikäännöksen, A-duuriseptimisoinnun kvinttisekstikäännöksen, d-mollisoinnun ja H-duuriseptimisoinnun kvinttisekstikäännöksen kautta a-mollisoinnun kvarttisekstisoinnulle ja E-duurisoinnulle ja edelleen tahdeissa 392–395 laskevan sointukulun kautta määrätietoisesti a-mollisointuun tahdissa 396. Tahdeissa 388–392 sekä tahdissa 394 on muistumaa kappaleen alun fanfaariteemasta. Tahdeissa 393 ja 395 palautetaan kuulijan muistiin vielä fuugan teema.

Sonaatti päättyy toccateeman fragmentteihin (tahdit 388–391), toonika-urkupisteeseen vaihtuvine harmonioineen (tahdit 392–395) ja adagio-sointujaksoon (tahdit 396–399) (nuottiesimerkki 4.15). (Blakeney 1988, 355)

Nuottiesimerkki 4.15



Miten Ritter luo tähän sonaattiinsa imun ja jatkuvuuden tunnetta? Hän käyttää ensinnäkin elisiotekniikkaa eli jättää pois yhden tai useamman äänen teemasta esimerkiksi tahdeissa 55–58 (nuottiesimerkin 2 alkutahdit) siirtyessään toccatateemasta imitoivan sillan kautta resitatiiviin. (Blakeney 1988, 358.) Säveltäjä päättää monet sonaattijaksot dominanttiharmoniaan tai vähennettyyn septimisointuun ja liittää näin luontevasti seuraavan jakson kiinni edelliseen. (Blakeney 1988, 359.) Ritter käyttää lomasävelkulkua yhdistämään kontrastoivat jaksot toisiinsa (nuottiesimerkki 4.16) (Blakeney 1988, 360).

Nuottiesimerkki 4.16

The image shows a musical score for a sonata, measures 145-150. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment and a solo line. The solo line starts with a 'decr.' marking and ends with a 'nur 8.' marking. The piano part has a 'H.M. 8.u.4.' marking. The score is titled 'Ohne Rohr- u. V.d. Gamben Stimmen. N.M. 8.'

Myös se, miten hän käsittelee syklistä materiaalia, on omiaan lisäämään tunnetta sonaatin sisäisestä yhtenäisyydestä. Esimerkiksi fuugan alkaessa kuulija jopa osaa odottaa pisteellistä rytmiä ja mollia aiemman variaatiojakson perusteella. (Blakeney 1988, 360.) Ritter käyttää myös runsaasti muistumatekniikkaa, jossa hän palauttaa kuulijan mieleen katkelmia aiemmin kuulluista jaksoista. Esimerkiksi lyyrisen ja koraalijakso tekevät aika ajoin lyhyen paluun ennen seuraavaa uutta jaksoa. Lisäksi koko sonaattia liimaa yhteen toccata-aiheen käyttö läpi koko sonaatin. Se esiintyy yhdistämässä lyyrisen ja variaatiojakson toisiinsa, fragmentteina toccatan päättävässä sointujaksossa ja resitatiivissa, neljännessä variaatioissa, kontrasubjektina fuugajakson augmentaatioissa ja koko sonaatin päätöstahdeissa. (Blakeney 1988, 361–364.)

5 Päätäntö

Kirjallisen työn tekeminen osoittautui mielenkiintoiseksi, mutta samalla osittain haastavaksi tehtäväksi. Aiheen valinta oli sinänsä varsin helppo, mutta vastoin ennakko-oletuksiani, materiaalin löytäminen oli työlästä ja aikaa vievää. Suomen- ja englanninkielinen materiaali oli hyvin niukkaa, sillä löysin vain muutaman lauseen mittaisia tekstejä yleisellä tasolla johdannossa mainitsemistani lähteistä. Tiedonhaun tuloksena löysin teoksen *Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts* (Busch, Heinemann, Heinrich) ja sainkin rankennettua työni hyvin pitkälti tämän saksankielisen materiaalin pohjalta. Jatkoin tiedonhakua koko proseminarityön kirjoitusprosessin ajan ja juuri ennen kuin työni opponointivuoro tuli, löysin varsin kattavan englanninkielisen väitöskirjan Ritteristä, jonka oli kirjoittanut amerikkalainen La Wanda Blakeney. Väitöskirjan pohjalta hän oli tehnyt artikkelin *The Diapason*-lehteen, ja tätä käytinkin sitten jatkossa ahkerasti lähteenäni. Tämän artikkelin löysin *ProQuest*-tietokannan avulla. Myös alkuperäistä väitöskirjaa olen referoinut työssäni.

Miksi materiaalia Ritteristä ylipäätään oli sitten niin niukasti? Toisaalta Ritterin sävellystuotanto on lopulta melko laaja, mutta sitä ei ole kovinkaan paljon levytetty tai muuten esitetty. Urkumusiikki oli pitkään lähes unohduksissa oikeastaan koko wieniläisklassisen periodin ajan, mutta vähitellen 1800-luvulla monet säveltäjät alkoivat taas kiinnostua uruista ja tehdä musiikkia tälle soittimelle. Syynä siihen oli ainakin ranskalaisen Aristide Cavaillé-Colin rakentamat uudet urut ja vastaavasti Saksassa Walckerin urut, joiden sointiväri muistutti parhaimmillaan sinfoniaorkesterin suuria tehoja.

Ritter oli lahjakas urkuri, improvisoiija, opettaja, säveltäjä, orkesterinjohtaja ja musiikkitieteilijä, joka palautti yleiseen tietoisuuteen monia jo unohdettuja renessanssi- ja barokkiajan säveltäjiä. Lisäksi hän kirjoitti urkujensoitto-oppikirjan. Hän oli varsin monialainen muusikko. Hän oli sikäli ajanmukainen urkusäveltäjä, että käytti urkusonaateissaan syklistä muotorakennetta ensimmäisten säveltäjien joukossa. Saksalaiset urkusäveltäjät Liszt ja hänen oppilaansa etunenässä suosivat juuri tätä rakennetta, jossa koko sävellys perustuu yhden teeman käyttöön ja sen taitavaan muunteluun. Ritter sävelsi urkukappaleita toisaalta suoraan jumalanpalveluskäyttöön, mutta myös urkukonsertteja varten, kuten hänen neljä sonaattiaan.

Kaikista ansioistaan huolimatta häntä ei nykyisin tunneta kovin laajasti, paitsi asiaan vihkiytyneet urkurit toki tuntevat hänen sonaattinsa. Ehkä syynä on yksinkertaisesti se, että tuohon aikaan oli niin monta hienoa säveltäjää. Koko kansakunnan muistiin ei yksinkertaisesti mahdu kovin monta säveltäjää aina

tietyltä aikakaudelta. Tätä periaatetta kutsutaan kaanonajatteluksi, jota Tommi Harju on tutkinut väitöskirjassaan. Hänen mukaansa kaanonissa on kyseessä moniulotteinen ilmiö, joka vaatii aikaa, sillä säveltäjä itse ei yleensä hakeudu kaanoniin, vaan säveltäjän teosten pitäisi olla edustavia aikakautensa kuvia. Tämän lisäksi kaanoniin päästäkseen säveltäjällä kuuluisi olla puolestapuhujia, usein musiikkitieteilijöitä. Nuottien painatus ja julkaisuutoiminta ammattimaistuivat 1800-luvulla. Saksassa koostettiin kansallisesti merkittäviä sävellyksiä sarjoiksi (Denkmäler Deutscher Tonkunst), jonka ulkopuolelle jääneitä säveltäjiä ja listalla oleviakin säveltäjiä alettiin myöhemmin kutsua pikkumestareiksi (Kleinmeister). Nimitys ei millään tavoin arvottanut pikkumestareita alemman luokan säveltäjiksi, vaan heidän työnsä ylsivät aikansa normaalille korkealle tasolle. (Harju 2015, 42–51.) Ilmeisesti Ritteriä voidaan kutsua tällä nimellä, koska hän on jäänyt kaanonin katveeseen. Jälkipolville ei ole jäänyt edes kunnollista muotokuvaa hänestä ainakaan kuvahaualla verkosta. Kuten Harju työssään mainitsee, Walther ehkä on itse ollut vaikuttamassa 1700-luvun alun kaanoniin kopioimalla ahkerasti eri säveltäjien musiikkia ja kirjoittamalla musiikkitietosankirjan. Vastaavasti Ritter tutki ahkerasti varsinkin aiemmilla vuosisadoilla vaikuttaneita säveltäjiä ja on mahdollisesti omalla tutkimustyöllään osaltaan vaikuttanut kaanonin muodostumiseen. Toisaalta täytyy muistaa Ritterin lähes yksipuolinen kiinnostus protestanttiseen kirkkomusiikkiin, joka ei nykytutkijoita niin paljon kiinnosta. Kaikesta huolimatta Ritter ansaitsee tulla muistetuksi hienoista sävellyksistään.

Sain selville työssäni paljon Ritterin elämänvaiheita aina lapsuudesta traagiseen vanhuuteen ja opiskeluajasta monipuoliseen urakehitykseen. Tutustuin hänen sävellystuotantoonsa tutustumalla useiden urkuruiden tulkintoihin Ritterin urkusonaateista sekä lukemalla Blakeneyn, Buschin, Heinemannin ja Heinrichin arvioita ja analyysyjä Ritterin teoksista. Toki minulla itselläniikin oli kokemusta juuri Ritterin ensimmäisestä urkusonaatista, kuten aiemmin mainitsin. Lisäksi pääsin käyttämään musiikkianalyysin työkaluja Ritterin kolmanteen urkusonaattiin. Työni alkupuolella ennakoin, että nimestään huolimatta hänen urkusonaattinsa eivät noudata klassista sonaattimuotoa. Analyysiluvun perusteella näin onkin, ja muotorakenne on siis syklinen. Tämä rakenne oli suosittu 1800-luvun jälkipuoliskon urkusävellyksissä. Hän jatkoi Mendelssohnin urkusonaattiperinnettä, mutta edustaa sikäli uudempaa tyyliä, koskapa Ritterin kolme ensimmäistä sonaattia olivat yksiosaisia ja rakenteeltaan syklisiä. Näin häntä voidaan hyvällä perusteella sanoa sillanrakentajaksi Mendelssohnin ja Lisztin välillä. Ritter muistetaan tänä päivänä lähinnä monipuolisuudestaan muusikkona ja neljästä ajanmukaisesta urkusonaatistaan. Jatkokysymys voisi olla, millainen vuorovaikutus hänellä on ollut muihin tuon ajan urkusäveltäjiin. Kirjallinen työni on toivottavasti tuonut hänen elämäkertansa ja sävellystuotantoansa lähemmäksi suomalaista urkumuusikkoa ja rohkaisee urkureiden valitsemaan konserttiohjelmiinsa hänen musiikkiaan.

6 Lähdeluettelo

- Blakeney, LaWanda** 2004. August Gottfried Ritter (1811–1885). *The Diapason*. 95(12) Chicago, Ill., United States, Chicago, Ill.: Scranton-Gillette Communications Inc.
- Blakeney, La Wanda Ann J.** 1988. August Gottfried Ritter (1811–1885) as organ composer, The University of Texas at Austin, UMI
- Busch HJ, Heinemann M, Heinrich J, et al** 2006. *Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*, 3. ergänzte und überarbeitete Auflage. Studien zur Orgelmusik : Bd. 1. Musikverlag Dr. J. Butz
- Gabba, Massimo** 2014. *August Gottfried Ritter complete organ music*. Leeuwarden. Brilliant Classics, Brilliant 94846, äänitteen tekstiliite
- Harju, Tommi** 2015. *Kirjeitä, kirjoja ja musiikillisia pienyhteisöjä*. Johann Gottfried Waltherin (1684–1748) merkitys kanonisoituneessa musiikinhistoriassa, ISBN 978-952-5959-94-9, Studia Musica 64
- Sadie, Stanley (toim.)** 1980. *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, ISBN 0-333-23111-2, Maxmillan Publishers Limited
- Werner Söderström Oy** 2003. Factum, ISBN 951-35-6641-2, WS Bookwell Oy
- <http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/WebHome>. Musiikin historian verkkojulkaisu, viitattu 28.9.2019