

**Mika Äijäläinen**

**”Maasta se pienikin ponnistaa”**

**Urkuimprovisointi Suomessa 1800-luvun jälkipuoliskolla**

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia  
Klassisen musiikin osasto  
Kirkkomusiikin ja urkujen aineryhmä  
Kuopion yksikkö  
Kirjallinen työ  
2026

<b>Tutkielman tai kirjallisen työn nimi</b>	<b>Sivumäärä</b>
Maasta se pienikin ponnistaa – Urkuimprovisointi Suomessa 1800-luvun jälkipuoliskolla	43
<b>Tekijän nimi</b>	<b>Lukukausi</b>
Mika Äijäläinen	Kevät 2026
<b>Aineryhmän nimi</b>	
Kirkkomusiikin ja urkujen aineryhmä	
<p>Työn aiheena on suomalaisen urkuimprovisoinnin historia 1800-luvun jälkipuoliskolla. Aikaisempaa tutkimusta nimenomaan improvisoinnin näkökulmasta ei ole juurikaan tehty, vaikka 1800-luvun lopun suomalaista urkukulttuuria on muuten tutkittu paljon varsinkin viime vuosina. Tutkimustehtävänä on selvittää, mitä suomalaisessa urkuimprovisoinnissa tapahtui tuona aikana, ja tarkentavina tutkimuskysymyksinä ovat seuraavat: Mitkä tekijät vaikuttivat urkuimprovisoinnin voimakkaaseen kehittymiseen Suomessa 1800-luvun jälkipuolella? Millaista urkuimprovisointi Suomessa tuolloin oli? Missä yhteyksissä urkuimprovisaatioita soitettiin?</p> <p>Tutkimusmenetelmänä on kirjallisen aineiston kriittinen lähiluku ja liturgista käyttötarkoitusta varten sävellettyjen suomalaisten urkumusiikin kokoelmien musiikkianalyttinen tarkastelu urkuimprovisoinnin malleina.</p> <p>Tutkimuksen tuloksena syntyi jonkinlainen päätelmä, minkälaista suomalainen urkuimprovisointi on 1800-luvun lopulla ollut. Mahdollisia jatkotutkimusaiheita olisivat tarkempi analyysi tärkeimpien urkureiden improvisointimieltymyksistä erikseen ja myös heidän muistelmiensa ja sävellystensä julkaisu suomalaisen musiikin historian tutkimuksen näkökulmasta.</p>	
<b>Hakusanat</b>	
musiikki, improvisointi, historia, urut, urkumusiikki, urkuimprovisointi, 1800-luku	
<b>Tutkielma on tarkistettu plagiaatintarkastusjärjestelmällä</b>	
[Tähän päivämäärä ja tarkastajan nimi]	

## Sisällys

<b>1 JOHDANTO .....</b>	<b>3</b>
<b>2 IMPROVISOINTI KÄSITTEENÄ .....</b>	<b>6</b>
<b>3 URKUIMPROVISOINTI SUOMESSA 1800-LUVUN JÄLKIPUOLISKOLLA</b>	<b>10</b>
<b>3.1 Yhteiskunnallisen tilanteen vaikutus urkuimprovisointiin .....</b>	<b>10</b>
<b>3.2 Urkuimprovisointi Suomen urkukulttuurin osana .....</b>	<b>12</b>
3.2.1 Lukkarien ja urkurien vaikutus .....	14
3.2.2 Urkumusiikin kokoelmat urkuimprovisoinnin malleina .....	25
3.2.3 Urkurakentajien vaikutus .....	31
3.2.4 Kirkkomusiikkioppilaitosten vaikutus .....	32
3.2.5 Urkuimprovisoinnin asema kirkollisessa elämässä .....	34
<b>4 JOHTOPÄÄTÖKSET JA POHDINTA.....</b>	<b>37</b>
<b>LÄHTEET JA KIRJALLISUUS .....</b>	<b>39</b>

## 1 JOHDANTO

Suomalaista urkujenrakennuksen, urkumusiikin ja urkujensoiton historiaa on tutkittu viime vuosikymmeninä paljon. Urkuimprovisointiakin on näissä tutkimuksissa sivuttu jonkin verran, mutta suomalaisen urkuimprovisoinnin pitkän aikavälin historiaa ei ole vielä tutkittu järjestelmällisesti. Aihetta koskevat aikaisemmat tutkimukset ovat keskittyneet yksittäisiin osa-alueisiin.

Tämän tutkimuksen tehtävänä on kartoittaa suomalaisen urkuimprovisoinnin historiaa 1800-luvun jälkipuoliskolla. Tutkimustehtävänä on selvittää, mitä suomalaisessa urkuimprovisoinnissa tapahtui tuolloin. Tarkentavia tutkimuskysymyksiä ovat seuraavat: Mitkä tekijät vaikuttivat urkuimprovisoinnin voimakkaaseen kehittymiseen Suomessa 1800-luvun jälkipuolella? Millaista urkuimprovisointi Suomessa tuolloin oli? Missä yhteyksissä urkuimprovisaatioita soitettiin?

Tutkimusmenetelmänäni on kirjallisen lähdeaineiston kriittinen lähiluku sekä liturgista käyttötarkoitusta varten sävellettyjen suomalaisten urkumusiikin kokoelmien musiikki-analyttinen tarkastelu urkuimprovisoinnin malleina. Tutkimuksen lähdeaineistona käytän urkurien elämäkertatietoja, lehtiartikkeleita, konserttimainoksia, urkurakentajien tietoja 1800-luvulta, aikaisempia tutkimuksia, tuon ajan nuottikokoelmia, urkureiden sävellyksiä ja kirjoituksia, musiikin historiateoksia sekä musiikkioppilaitosten opetussuunnitelmia. Käytin osittain samoja lähteitä vuonna 2022 Sibelius-Akatemian kandidaatin tutkintoa varten kirjoittamassani proseminaarityössä *Suomalaisen urkuimprovisaation historian kulttuurinen konteksti ennen 1840-lukua* (Äijäläinen 2022).

Suomalaista urkukulttuuria ei ole paljoakaan tutkittu nimenomaan urkuimprovisoinnin osalta. Aihetta on kuitenkin sivuttu joissakin aikaisemmissä tutkimuksissa, ja lähdemateriaalin pohjalta voi tehdä jonkin verran johtopäätöksiä. Lähinnä aihettani oleva tutkimus on Kari Vuolan kandidaatin tutkintoa varten kirjoittama tutkielma *Urkuimprovisaation opetus Suomessa: urkuimprovisaation ja urkumodulaation opetus Suomen kirkkomusiikkoja kouluttaneissa laitoksissa* (1987), joka on iäkkyydestään huolimatta hyvä lähde, koska siinä käydään kootusti läpi suomalaisten kirkkomusiikkioppilaitosten ja niissä opetetun urkuimprovisoinnin ja urkumodulaation historia – Suomeenhan perustettiin kirkkomusiikkioppilaitoksia nimenomaan 1800-luvun jälkipuoliskolla. Tutkielmassa ei tosin käsitellä kirkkomusiikkioppilaitoksissa saadun improvisointiopetuksen vaikutusta Suomen urkukulttuuriin. Inkeri Hannonen on vuonna 2019 Oulun ammattikorkeakoululle tekemässään opinnäytetyössä *Kirkkomusiikkikoulutuksen alku Suomessa ja Saksassa*

verrannut Suomen ja Saksan kirkkomusiikkioppilaitosten alku- ja nykytilannetta – Suomen kirkkomusiikkikoulutus on saanut paljon vaikutteita Saksasta, ja luonnollisesti myös urkuimprovisoinnin suuntaukset ovat suurelta osin peräisin sieltä. Atte Tenkanen käsittelee lyhyesti urkumusiikin ja urkuimprovisoinnin historiaa Suomessa artikkelissaan *Näkökulmia liturgiseen improvisaatioon*, joka on julkaistu Erkki Huovisen toimittamassa teoksessa *Musiikillinen improvisaatio – keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin* (Huovinen 2020, 241–262).

Suomalaisen urkuimprovisoinnin historia on myös urkurien historiaa, ja siitä tulee koko ajan uutta tietoa. Musiikin tohtori Jan Lehtolan taiteellisen tohtorintutkimuksen tutkielma *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle* (2005/2009) on tätä työtä ajatellen erittäin hyvä lähde – Merikanto oli maamme urkumusiikin kehityksessä merkittävä henkilö ja vaikutti myös urkuimprovisoinnin kehitykseen. Peter Peitsalon, Sverker Jullianderin ja Markus Kuikan toimittama teos *Liturgical Organ Playing in the Long Nineteenth Century – Preconditions, Repertoires and Border Crossings* (2018) on myös varteenotettava lähde, koska siinä käsitellään urkujen asemaa suomalaisessa kirkollisessa elämässä 1800-luvulla. Tässä teoksessa käsitellään myös ensimmäisen suomalaissyntyisen urkurin Lauri Hämäläisen toimintaa ja sivutaan myös hänen urkuimprovisointiaan. Richard Faltinin osalta hänen elämäkertansa *Richard Faltin och hans samtid* (Flodin ja Ehrström 1934) on käyttökelpoinen lähde, samoin hänen muistelmansa Kansalliskirjaston Faltin-kokoelmassa (Kansalliskirjasto, Coll.52.31). Yleistä suomalaisen urkumusiikin historiaa ajatellen Ville Urposen toimittama teos *Intomielisen nuoruuden vääjämätöntä voimaa – suomalainen urkumusiikki toiseen maailmansotaan asti* (2010/2020) on tärkeä – Urponen tosin ei käsittele teoksessaan selvästi liturgiseen käyttöön tarkoitettuja teoksia, vaikka ne olisivatkin urauurtavia (Mts. 11). Myös Reijo Pajamon ja Erkki Tuppuraisen yleistä suomalaista kirkkomusiikkihistoriaa käsittelevä teos *Suomen musiikin historia: Kirkkomusiikki* (2004) on käyttökelpoinen. Sibelius-Akatemian kirjastossa ja Kansalliskirjastossa säilytettävät Lauri Hämäläisen, Oscar Pahlmanin, Richard Faltinin ja Oskar Merikannon kokoelmat ovat tärkeitä lähteitä heidän musiikillisten ihanteidensa ja preferenssiensä selvittämiseen.

Myös urkurakennuksen historia liittyy urkuimprovisointiin, ja näin ollen Pentti Pellon vuonna 1994 kirjoittama *Kaksi suomalaista urkuperinnettä: Tutkielma kangasalalaisten ja uusikaupunkilaisten 1800-luvun urkujen mekaanisista ominaisuuksista* on erittäin hyvä lähde, samoin kuin hänen vuonna 2014 ilmestynyt teoksensa *Puoli vuosituhatta suomalaisia urkuja*. Hyvä lähde on myös Peter Peitsalon vuonna 2020 toimittama Pentti Pellon

käsikirjoituksiin perustuva *Urkujen tekniikkaa kahden vuosituhannen ajalta*. Urkuimprovisointia niissä ei suoraan käsitellä, mutta niissä kartoitetaan Suomeen rakennettuja urkuja ja niiden mekaanisia ja soinnillisiakin ominaisuuksia. Näiden ominaisuuksien pohjalta voidaan jossain määrin päätellä, minkälainen improvisointi on noilla uruilla ollut luontevaa ja mahdollista.

Liturgisen urkumusiikin osalta Kaarlo Jalkasen vuonna 1976 toimittamat teokset *Lukkarin- ja urkurinvirka Suomessa 1809–1870* ja *Lukkarin- ja urkurinvirka Suomessa 1870–1918* ovat keskeisiä teoksia urkujen kirkollisen aseman kannalta. Hannu Vapaavuori on väitöskirjassaan *Virsilaulu ja heräävä kansallinen kulttuuri-identiteetti – Jumalanpalveluksen virsilaulua ja -sävelmistöä koskeva keskustelu Suomessa 1800-luvun puolivälistä vuoteen 1886* (1997) käsitellyt urkujen asemaa 1800-luvun jälkipuoliskon kirkollisessa elämässä. Konserttimainokset ja lehtiartikkelit 1800-luvun jälkipuoliskolta antavat viitteitä tuolloin muodissa olleesta urkumusiikkiohjelmistosta ja urkuimprovisoinnin yleisyydestä suomalaisissa urkukonserteissa. Myös Erkki Tuppuraisen vuonna 1994 toimittama *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–1950* on hyvä teos 1800-luvun jälkipuoliskon vanhan musiikin esityskäytäntöjen selvittämiseen.

On syytä myös selventää työssä myöhemmin käytettäviä termejä. Urkumodulaatio-käsitteellä tarkoitetaan samannimistä oppiainetta, joka Vuolan mukaan yhdessä käytännöllisen teorian kanssa oli ”urkuimprovisaation teoreettisen puolen edeltäjiä” (Vuola 1987, 2). Modulaatio musiikkikäsitteenä tarkoittaa siirtymistä sävellajista toiseen, ja suomalaisessa urkutaiteessa sitä käytettiin pitkälle 1900-luvulle asti siirtymisessä jumalanpalveluksen osasta toiseen – osat saattoivat olla eri sävellajeissa, ja nämä piti mahdollisimman luonnollisesti liittää jotenkin toisiinsa.

Tämä kirjallinen työ pyrkii olemaan johdonmukainen ja looginen katsaus suomalaisen urkuimprovisoinnin vaiheista 1800-luvun jälkipuoliskolla. Työn toisessa luvussa tutkin musiikillisen improvisoinnin käsitettä eri näkökulmista. Kolmannessa luvussa käsittelen yhteiskunnallisen tilanteen, kulttuurisen kehityksen, urkurakentajien, urkurien ja kirkollisen elämän vaikutusta suomalaisen urkuimprovisoinnin kehitykseen. Neljännessä luvussa aion pohtia työn merkitystä ja tutkimuksen onnistumista ja käsittelen työn aikana esiin nousseita ajatuksia, ja ehdotan myös mahdollisia jatkotutkimuksia.

## 2 IMPROVISOINTI KÄSITTEENÄ

Improvisointi on kautta aikojen ollut olennainen osa ihmiskunnan musiikillista ilmaisua. Käsitteenä se pohjautuu latinan sanaan *improvisus*, ”ennennäkemätön”, ja sillä yleensä tarkoitetaan toimintaa, jota ei ole ennalta harjoiteltu. Musiikissa sillä voidaan ajatella tarkoitettavan hetkessä tapahtuvaa säveltämistä, sovittamista ja esittämistä – esitystä, jota ei ole etukäteen harjoiteltu tai kirjoitettu ylös nuoteiksi. Kari Vuolan mukaan ”improvisoinnissa sivuavat toisiaan luominen, ilmaisu, säveltäminen ja esittäminen: siinä yhtyvät säveltäjä ja esittäjä samassa persoonassa” (Vuola 1987, 1).

Vaikka improvisointi pohjimmiltaan onkin spontaania toimintaa, improvisoijan kuitenkin täytyy ennalta päättää raamit, joiden puitteissa toimia – etukäteen on päätettävä esimerkiksi improvisoitavan kappaleen muoto, tempo, sävellaji tai sävellajittomuus, karakteri ja kesto (urkuimprovisoinnin olleessa kyseessä myös rekisteröinti ainakin pääpiirteittäin). Myös esitystilanteen luonne, paikka ja aika on otettava huomioon, samoin kuin soitin, jolla improvisointi tapahtuu. Kaj-Erik Gustafsson ja Pentti Soinne viittaavat teoksessaan *Cantus firmus – johdatus koraali-improvisaatioon* (1978, 4) näihin rajoituksiin – he mainitsevat vielä lisäksi transponoinnin, äänenkuljetuksen ja ”yhden tai useamman aiheen tai cantus firmuksen johdonmukaisen läpiviemisen”. Heidänkin mukaansa improvisointi on ”aina enemmän tai vähemmän etukäteen suunniteltua” (Mts). Laadukas improvisointi edellyttää improvisoilta myös hyvää urkuohjelmiston tuntemusta.

Pisimmilleen vietyinä tällainen sääntöihin pohjautuva improvisaatio näkyy ehkä ranskalaisyhteisessä improvisoinnissa, jota Mikko Korhonen professori Erkki Tuppuraiselle omistetussa Jorma Hannikaisen toimittamassa juhla-kirjassa *Facultas ludendi* kutsuu sapluunatekniikaksi (Korhonen 2010, 303). Tällöin kokonainen urkusinfonia saattaa olla paperille kirjoitettuna valmiiksi, ja improvisoija vain muuttaa sopivissa kohdissa teoksen harmonisia ja melodisia elementtejä saatujen teemojen mukaan – voidaan pohtia, onko tämä enää varsinaisesti improvisointia vai pikemminkin yleisön huijaamista.

Vrije Universiteit Amsterdam -yliopiston urkujensoiton professori Hans Fidom toteaa Paul Peetersin teoksessa *The Haarlem Essays* julkaistussa esseessään ”Improvisation: the emancipation of an ancient musical skill” seuraavasti: ”Täysin vapaata improvisaatiota ei ole olemassa, niin kuin on myös mahdotonta soittaa nuotinnettua musiikkia ilman että omia pyrkimyksiä on mukana. Improvisoija tosiasiallisesti ei niinkään luo sävellystä siinä

hetkessä, vaan tekee musiikkia vähemmän ennalta määrätyillä ohjeilla kuin mitä on hänen ei-improvisoivan kollegansa partituurissa.”<sup>1</sup> (Fidom 2012, 353; suom. toim.).

Korhonen toteaa, että improvisointi on reagoimista monenlaisiin ärsykkeisiin – yksin soittaessa ärsykkeinä toimivat soitin, soittajan taidot ja mielikuvitus, yhtyesoitossa näiden lisäksi myös muut soittajat, yleisö ja ulkopuoliset häiriöt (ks. Korhonen 2010, 303).

Kaikesta suunnittelusta ja valmistautumisesta huolimatta improvisoijalle voi esitystilanteessa sattua odottamattomia asioita, esimerkiksi väärä nuotti tai äänikerta. On improvisoijan taitotasosta ja kokemuksesta kiinni, kykeneekö hän jatkamaan improvisointiaan niin, että se kuulostaa vakuuttavalta yleisölle. Urkuri ja mestari-improvisoija Naji Hakim toteaa kirjassaan *The Improvisation Companion* (2000) seuraavasti: ”...on välttämätöntä olla tietoinen virheestä ja käyttää sitä parhaalla mahdollisella tavalla oikeuttamalla se jälkikäteen: purkamalla ’vieras nuotti’ tai liittämällä se sointuun, jatkamalla ’rinnakkaisia oktaaveja’ pidempää linjaa varten, käyttämällä ’särjettyä rytmiä’ edellä tapahtuneen sijaan jne.”<sup>2</sup> (Hakim 2000, 24, suom. toim..)

Kaikessa musiikissa on improvisatorisia elementtejä – valmiiksi nuoteiksi kirjoitetun ohjelmistonkin esittäjä päättää viime kädessä, miten tulkitsee esittämänsä kappaleen ja päättää esimerkiksi tempon ja fraseerauksen, kuitenkin ottaen huomioon nuottiin tai partituuriin kirjoitetut ohjeet. Jos esittäjä esittää saman kappaleen useammassa konsertissa, jokainen tulkinta on väistämättä erilainen. Aikaisemmin mainittu määritelmä improvisoinnista reaktiona monenlaisiin ärsykkeisiin pätee siten osittain myös valmiiksi nuoteiksi kirjoitetun ohjelmiston soittamiseen.

Improvisointi oli keskiajalta 1800-luvulle asti länsimaisessa taidemusiikissa keskeinen taito, mutta suurimmasta osasta klassisen musiikin esityskäytäntöjä ja koulutusta se katosi 1800-luvulta alkaen, kun esittäjän ja säveltäjän roolit eriytyivät ja musiikin esittäjät alkoivat keskittyä enemmän valmiiksi sävelletyn ohjelmiston esittämiseen ja hiomiseen. Aikaisempina vuosisatoina esittämistä, sovittamista ja säveltämistä pidettiin yleisesti yhtenä ja samana asiana. Vielä 1800-luvun alkupuolella esimerkiksi Chopinin ja Lizstin pianokonserteissa oli ohjelmanumerona improvisointia – molemmat olivat taitavia improvisoijia. Vähitellen 1800-luvun kuluessa improvisointia alettiin suorastaan väheksyä

<sup>1</sup> ”Entirely free improvisation does not exist, in the same way as it is impossible to make music based on a score without involving intentions of one’s own. What an improviser actually does is not so much to create an on-the-spot composition, but music with less predetermined directions than in the score of his non-improviser colleague.”

<sup>2</sup> ”... it is necessary to be aware of a mistake and to make the best possible use of it by justifying it afterward: by resolving a “foreign note” or by merging it to a chord; by continuing with “parallel octaves” for a more extended passage; by substituting a “distorted rhythm” for what has gone before etc.”

– kuvaavana esimerkkinä länsimaisesta suhtautumisesta improvisaatioon 1940-luvulla on brittiläisen Beverley Nicholisin toteamus intialaisesta musiikista: ”Intialainen musiikki on improvisointia. Ja sellaisenaan on vaikea nähdä, miten sitä voidaan pitää vakavasti otettavana taiteena.”<sup>3</sup>

Urkurien koulutuksessa ja urkumusiikissa improvisointi kuitenkin säilyi tärkeänä osana alueena, vaikkakin vähentyneenä, samoin monissa muissa musiikin lajeissa, kuten kansanmusiikissa ja kevyemmässä musiikissa. (Ks. Korhonen 2010, 300–301.) Nykyisin improvisoinnin merkitys on onneksi ymmärretty uudelleen myös yleisesti klassisen musiikin koulutuksessa – myös historialliset improvisoinnin opetuskäytännöt, mm. partimentot (yhdelta nuottiviivastolle, yleensä bassoavaimelle, kirjoitetut kokonaisten teosten improvisointiin tarkoitetut harjoitukset, joko kenraalibassolla tai ilman), ovat nousemassa kansainvälisesti uudelleen esiin ja niiden käyttöön improvisoinnin opetuksessa alkaa löytyä runsaasti nykyaikaistakin materiaalia<sup>4</sup>. Improvisointi on nykyisin otettu osaksi taiteen perusopetuksen opetussuunnitelmaa myös Suomessa (Opetushallitus 2017, 41–43).

Tässä yhteydessä on syytä hiukan käsitellä suomalaisen urkuimprovisointihistoriaan olennaisesti liittyvää urkumodulaatio-termiä. Se oli suomalaisissa kirkkomusiikkiopilaitoksissa oppiaineena urkuimprovisoinnin edeltäjä. Modulaatio musiikkiterminä tarkoittaa siirtymistä sävellajista toiseen, ja urkumodulaatiolla tarkoitetaan jumalanpalveluskontekstissa siirtymistä jumalanpalveluksen eri sävellajissa olevasta osasta toiseen osaan, joka on jossakin muussa sävellajissa.

Oskar Merikanto painottaa *Moduloimisoppi I* -kirjassaan moduloinnin olennaisia periaatteita, jotka pätevät myös laajempaan improvisointiin:

Moduloimistaito on urkurille siis aivan välttämätön. Tämän taidon oppimiseen vaaditaan sekä melodiaalista että soinnullista aistia, sointuopin ja kenraalibasson täydellistä hallitsemista ja ennenkaikkea kadenssin muodostamisen taitoa kaikissa sävellajeissa. Ellei näitä ehtoja täytetä, ei koskaan opita moduloimisen vaikeata taitoa. (Merikanto 1924, 4.)

<sup>3</sup> “Indian music is improvisation. And as such it is difficult to see how it can be judged as a serious art.” Nichols 1944, 132.

<sup>4</sup> Northwestern University -yliopiston emeritusprofessori Robert Gjerdingerin historiallisiin tyyleihin syntyvä internetsivusto <https://partimenti.org/>; Dortmundin teknillisen yliopiston professori Derek K. Remesin historiallisiin tyyleihin keskittyvä internetsivusto <https://derekremes.com/pedagogy/historicalmusictheory/>

Moduloinnin harjoittelemisesta hän sanoo seuraavat olennaiset asiat, jotka ovat tärkeitä myös laajempimuotoisessa improvisoinnissa:

”Kaikki hapuileminen ja paikallaan pysyminen on kielletty. Oppilaan on alunperin pyrittävä siihen, että hän pysähtymättä ja tahdissa suorittaa modulation. Ennenkaikkea ajatukset koossa! Älköön oppilas tehkö harjoituksiaan ainoastaan urkujen ääressä, vaan myöskin ahkerasti kotona pianon ääressä.” (Mts. 11.)

### 3 URKUIMPROVISOINTI SUOMESSA 1800-LUVUN JÄLKIPUOLISKOLLA

#### 3.1 Yhteiskunnallisen tilanteen vaikutus urkuimprovisointiin

Vuonna 1809 Suomen alue oli Ruotsin ja Venäjän välisen sodan seurauksena siirtynyt Venäjän keisarikunnan hallintaan. Suomesta muodostettiin autonominen suuriruhtinaskunta, joka sai pitää Ruotsin vallan aikaiset lakinsa voimassa (ks. Hallitsijavakuutus 27.03.1809). Autonomian ansiosta suomalaiset saivat päättää asioistaan pitkälti itse.

Vapaavuoren (1997) mukaan 1800-luvun alkupuolella kansan sivistystaso ei ollut kovinkaan korkea (Vapaavuori 1997, 81). Kansalla ei ollut minkäänlaista järjestettyä harrastustoimintaa ennen 1800-luvun puoliväliä, ja usein tämä toimettomuus purkautui ”vähemmän toivottavaan suuntaan” (Mts. 81).

Suomalaisten kaupunkien porvaristolla oli ennestään hyvät suhteet entiseen emämaahan Ruotsiin ja sitä kautta myös Keski-Eurooppaan. Myös uudella emämaalla Venäjällä oli Eurooppaan hyvät suhteet. Tämä heijastui luonnollisesti myös Suomen kulttuuriin – uusia eurooppalaisia vaikutteita tuli maahan sekä lännestä että idästä varsinkin Pietarin kautta.

Suomen kulttuurielämä oli ennen 1800-lukua keskittynyt pääosin rannikkoseuduille ja kaupunkeihin ruotsinkielisen sivistyneistön pariin. Tämä oli tilanne myös urkujen ja urkukulttuurin osalta – ne kirkot, joissa oli urut, olivat keskittyneet ruotsinkielisille rannikkoseuduille. Myös aikaisempien vuosisatojen tapahtumat olivat vaikuttaneet urkujen vähäiseen määrään Suomessa – vuonna 1721 päättyneen Ruotsin ja Venäjän välisen Suuren Pohjan sodan seurauksena Suomen urut olivat tuhoutuneet niin pahoin, että jäljellä oli enää kaksi soitinta, Nauvossa ja Sauvossa (Mts. 195). Vuonna 1809 Ruotsin vallan päättyessä maassamme oli kuitenkin Vapaavuoren mukaan urkuja jo 27 kappaletta (Mts. 195).

Ruotsinkielisen sivistyneistön parista nousi henkilöitä, jotka näkivät, että suomenkielisen väestön tilaa ja elintasoja ei voitu kohottaa muuten kuin sivistämällä ja kouluttamalla (ks. Vapaavuori 1997, 26–27). Ajatus suomalaisen talonpoikaisväestön sivistämisestä vaikutti myös Suomen urkukulttuuriin, kun kirkkoja alettiin rakentaa enemmän myös sisämaahan ja niihin tilattiin urkuja – urut eivät olleet siihen asti mikään standardisoitu soitin kirkkoissa<sup>5</sup>. Vapaavuoren mukaan 1860-luvulla urkuihin suhtautuminen oli selvästi erilaista suomen- ja ruotsinkielisen väestön keskuudessa (Vapaavuori 1997, 199) – monen suomenkielisen mielestä urut olivat ”outo ja tarpeeton eikä ainakaan hintansa arvoinen”,

<sup>5</sup> Ks. Kirrko-Laki ja Ordningi 1687, 46–47.

mutta niiden ansioksi luettiin se, että ne ”peittivät ja hillitsivät tavanomaista kakofoniaa veisuussa” (Mts). Monipuolisesti suomalaista kulttuuria korostanut C. A. Gottlund halusi Suomi-lehdessään vakuuttaa lukijat urkujen tarpeellisuudesta ja samalla ehkä valistaa suomalaisia muiden kansojen edistyneemmästä kulttuurista:

”Muissa maissa löytyy joka kirkossa, wieläpä niissä pienimmissäki, Urkuja, joilla on kahellainen tarkoitus. Ensinnik taiwuttaawat ja harjoittaawat seurakunnassa oikeata sointullista ja seännöllistä laulantoa, toiseksi nostattaa ne kauniilla ja sulo-mieluisillä eänillään meitä korkeimpaan, henkellisempään ja juhllisempaan mielenwiettoon, syämmemme liikuttawaisilla ja kaiken luontomme ihastuttawaisilla soinnoillaan. Tuskin jos löyty parikymmenessäkään suomalaisessa moakirkossa urkuja – mitähän siihen lie syy? Liekköhän wielä heijän korwansak niin karkeat, ett’eiwät taiwuk, eikä miellyk, näihin suloisempiin soittoihin!” (Suomi 17.06.1848.)

Maan huono urkutilanne alkoi parantua 1840-luvulla. Kaarlo Jalkasen (1976, 18) tekemien selvitysten perusteella urkujen ja urkuharmoonien määrä alkoi tuolloin lisääntyä selvästi voimakkaammin kuin 1800-luvun alkuvuosikymmeninä, ja vuonna 1870 maassamme oli urkuja ja urkuharmooneja yhteensä jo 89 kappaletta.

Vapaavuoren mukaan urkujen ”tärkeimpänä tehtävänä pidettiin seurakunnan laulun ohjaimista, mutta alettiin kiinnittää huomiota myös urkujensoiton esteettistä ja hartautta herättävään puoleen” (Mts. 195). Hän mainitsee, että urkuja ei osattu käyttää oikealla tavalla virsilaulun säestyksessä – urkurit soittivat paksuin soinnuin ja voimakkaasti niin, että melodiasta ei saanut selvää (Mts. 198). On päivänselvää, että improvisoinnin taso ei ole tuolloin ollut kovinkaan korkea.

Koska kaupunkien porvaristolla oli hyvät suhteet Ruotsiin ja sitä kautta Keski-Eurooppaan, ulkomaiset vaikutteet urkumusiikkiin tulivat luonnollisesti pääasiassa sieltä. Suomen musiikkielämän pioneereihin kuuluneet Fredrik (alk. Friedrich) Pacius ja Richard Faltin olivat molemmat syntyneet Saksassa ja saaneet siellä musiikkikoulutuksen. Monet suomalaiset muusikot suorittivat opintoja Saksassa (muun muassa Richard Faltin ja Oskar Merikanto Leipzigissa, Oscar Pahlman Dresdenissä) ja toivat sieltä mukanaan vaikutteita ja ohjelmistoa.

Yhteiskunnallisen tilanteen muutokset vaikuttivat musiikkielämään ja siten myös urkukulttuuriin. Esimerkiksi Oskar Merikanto sävelsi uruille *Fantasian ja koraalin ”Suomi surussa”* vuonna 1899 – samana vuonna, jolloin keisari Nikolai II oli antanut ”helmikuun

manifestina” tunnetun säädöksen, joka rajoitti Suomen autonomiaa ja keskitti lainsäädäntöä Venäjän valtakunnanpuolelle. Yleisön tuntemuksia tämän teoksen esityksessä kuvaa hyvin Uudessa Suomettaressa 04.04.1899 ollut konserttiarvostelu:

Hra Merikannon uhkea Fantasia uruille antoi kiikuttavan kuwauksen siitä, mitä tähän aikaan jokaisen suomalaisen sydämmestä pohjasäwelenä kaikuu: ”O, Herra siunaa Suomen kansa!” Kun urut loppuosassa huokasiwat esille koko woimallaan tämän wirren uljaat säweleet, kun siihen yhtyiwät räiskäwät trumpeetit ja mehewät pasuunat, puukojen paukkaessa, kohosi yleisö waistomaisesti pystyyn ja kirkkokonsertista syntyi sydäntä liikuttawa hartaushetki. (Uusi Suometar 04.04.1899, 3.)

Edellä mainitusta ”helmikuun manifestista” alkaneen sortokauden aikana konserteissa mahdollisesti näkyneitä isänmaallisia viittauksia on ehkä pyritty piilottamaan viranomaisilta ja näin tekemään vastarintaa venäläistämisyarkimyksille. Improvisoinnin osalta tästä ei löydy aikalaislähteistä suoria mainintoja, mutta ajan yleisestä kulttuuri-ilmapiiristä löytyy laajasti aikalaiskirjoituksia. Urkuriipiireissäkin esiintyi vastarintaa venäläistämisyarkimyksiä kohtaan – esimerkiksi Merikanto esitti säveltämänsä *Fantasiaa ja koraalia ”Suomi surussa”*<sup>6</sup> säännöllisesti, vaikka olikin tietoinen siitä, että teoksen esittäminen saatetaan kieltää pysyvästi. (Urponen 2010/2020, 182–183). Merikanto sävelsi teoksen Helsingin Johanneksenkirkon pääsiäiskonserttia varten, ja siellä se esitettiinkin ensimmäisen kerran. Samassa konsertissa kuultiin myös hänen sävellyksensä Eino Leinin runoon ”Kun saapuu Herra Zebaoth”, jonka voidaan myös päätellä heijastavan suomalaisten oikeuden- ja vapaudenkaipuuta sortokauden aikana (runo löytyy Leinin vuonna 1899 julkaistusta runokirjasta *Ajan aalloilta*).<sup>7</sup>

### 3.2 Urkuimprovisointi Suomen urkukulttuurin osana

Suomen urkukulttuuri on nuorta verrattuna Keski-Eurooppaan, mutta lyhyessä ajassa sen taso on noussut nopeasti ja se saavuttanut hyvän kansainvälisen tason. Lähtötaso 1800-luvun alkuvuosikymmeninä oli vaatimaton – kuten edellä on mainittu, maassamme oli 1800-luvun alussa vähän urkuja, ja kunnan urkumusiikkia kuultiin lähinnä ulkomaisten

<sup>6</sup> Teoksen lopussa esiintyy valtiopäivävirsi ”O Herra, siunaa Suomen kansa”, jonka sävelmä on ukrainalaisuuntyyisen Dmitri Bortnjanskin säveltämä.

<sup>7</sup> Leino 1899, 69.

urkurien pitämässä konserteissa ja omien suomalaisten urkurien soittamana ehkä lähinnä jumalanpalveluksissa.

Ei ole tiedossa, ovatko suomalaiset urkurit 1800-luvun jälkipuoliskolla improvisoineet enempää kuin on ollut välttämätöntä. Pajamon mukaan suomalaiset urkurit ”eivät näytä pystyneen varsinaisesti konsertoimaan” (Pajamo 2004, 204). Kari Vuola mainitsee suomalaisen urkuimprovisaation opetuksen alkaneen 1930-luvulla ”hyvin alkeelliselta tasolta” (Vuola 1987, 2). Ilmeisesti tasokkainta urkuimprovisointia on Suomessa 1800-luvun jälkipuoliskollakin kuultu pitkälti ulkomaisten urkurien konserteissa, ja ennen lukkari-urkurikoulujen perustamista suomalaiset urkurit ovat saaneet tasokkainta opetusta ulkomailla. Myöhemmin näissä kouluissakin opetus lähti aivan alkeista – Helsingin koulussa urkuopetus alkoi vasta toisella vuosikurssilla, ja kyseisen vuosikurssin oppilaat saivat harjoitella 11 tuntia viikossa, ja kolmannen vuosikurssin oppilaat yli 8 tuntia viikossa. Muissakin lukkari-urkurikouluissa koulujen soittimilla sallitut harjoitusmäärät jäivät vaatimattomiksi. (Ks. Kansalliskirjasto, Coll.52.20).

Tärkeitä ulkomaisten urkurien konsertteja urkuimprovisoinnin kannalta olivat mm. G. Güntherin konsertit Turun Akatemiatalossa 14.08.1841, Helsingissä 01.10.1841<sup>8</sup> ja Turun tuomiokirkossa 13.06.1842<sup>9</sup> ja Gustaf Anderssonin konsertti Turun tuomiokirkossa 31.05.1843<sup>10</sup>. Güntherin Akatemiatalon-konsertin ohjelmanumeroina oli paljon improvisoituja teoksia<sup>11</sup>, joiden nimistä voi Urposen (2020, 31) mukaan päätellä, että Günther on tavoitellut esikuvansa Georg Joseph Voglerin tapaan ”erilaisia tunteita ja tuntemuksia” (Voglerin tiedetään improvisoineen konserteissaan yleisöä kosiskelevasti). Güntherin Helsingin-konsertin seitsemäntenä numerona on ”Final och Fuga för Orgel, improvisation”, ja kaikki muut ohjelmanumerot paitsi nro 4, Resitatiivi ja Cavatina tenorille Haydnin Vuodenajat-oratoriosta, ovat ilmeisesti Güntherin itsensä säveltämiä. Anderssonin Turun-konsertissa on kolmantena ohjelmanumerona *Impromptu för Orgel*, joka on todennäköisesti ollut urkurin oma improvisaatio – konserttiohjelmassa ei ole tämän teoksen kohdalla erikseen mainittu säveltäjää, Samoin konsertin viimeisenä numerona oleva ”Adieu till Åbo – Fantasie för Orgel” on todennäköisesti ollut improvisaatio tai sävellys – nuotteja siihen ei ole tiedossa. Ensimmäisen suomalaissyntyisen urkukonsertin

<sup>8</sup> Helsingfors Morgonbladet 01.10.1841, 4.

<sup>9</sup> Konserttimainos Helsingin yliopiston Offentliga konserter i Åbo på 1800-talet -kokoelmassa

<sup>10</sup> Konserttimainos Helsingin yliopiston Offentliga konserter i Åbo på 1800-talet -kokoelmassa

<sup>11</sup> Åbo Underrättelser 11.08.1841, 3. Luettu 21.09.2025; Konserttimainos Helsingin yliopiston Offentliga konserter i Åbo på 1800-talet -kokoelmasta. <https://www.doria.fi/bit-stream/handle/10024/149870/50.jpg?sequence=2&isAllowed=y>. Luettu 04.11.2025

soittajan Rudolf Lagin konserttiohjelmassa taas ei ole mitään viitteitä improvisoinnista – kaikkiin ohjelmanumeroihin on merkitty säveltäjä.<sup>12</sup>

1800-luvun jälkipuoliskon urkukonsertit olivat Suomessa Urposen (2020, 27) mukaan hyvin erilaista kuin nykyisin – ohjelmisto oli pääosin uutta musiikkia, ja useimmiten mukana oli myös joku muu esiintyjä. Tämä oli Urposen mukaan tyypillistä myös muissa aikakauden konserteissa. Kirkkokonserteissa muiden esiintyjien mukanaolo toi ohjelmaan monipuolisuutta, ja ”laulajien kautta korostettiin kirkkokonserttien hengellisyyttä” (Mts. 28).

On syytä mainita lyhyesti aikakaudelle yleinen asenne kirkkokonsertteja kohtaan. Esimerkiksi edellä mainittu Rudolf Lagin konsertti aiheutti kiivasta keskustelua varsinkin ohjelman sisällöstä.<sup>13</sup> Asenteet muuttuivat hitaasti – Helsingin kirkkoraati esimerkiksi kielsi vuonna 1872 Richard Faltinia esittämästä Mozartin *Requiemia* perustellen päätöstään joidenkin uskonnollisten tunteiden loukkaantumisella, koska kirkkoa käytettäisiin taiteellisen nautinnon saamiseen.<sup>14</sup> Tällainen asenne ei liene ainakaan edistänyt taiteellisen urkumusiikin asemaa maassamme, puhumattakaan improvisoinnista.

### 3.2.1 Lukkarien ja urkurien vaikutus

Suomalainen urkuhistoria on ennen kaikkea urkurien historiaa. Koska maassamme ei ollut vielä 1800-luvun alkupuolella kirkkomusiikkiopetusta tarjolla, urkurit ja lukkarit opiskelivat yksityisesti taitavien urkurien ja lukkarien johdolla (Jalkanen 1978, 46–54). Merkittävimmat urkurit opiskelivat jonkin aikaa ulkomailla. Tärkeä paikka oli varsinkin Leipzigin konservatorio, jossa mm. Richard Faltin ja Oskar Merikanto opiskelivat. Oscar Pahlman opiskeli valtion stipendin turvin Dresdenissä. Saksalaiset vaikutteet, jotka yleisestikin dominoivat suomalaista musiikkikulttuuria 1800-luvulla, tulivat näin osaksi myös suomalaista urkumusiikkia. Myös kirkkomusiikkioppilaitosten perustaminen Suomeen 1850-luvulta eteenpäin on pitkälti kauaskatseisten urkurien ansiota.

Olen valinnut tutkimuksen kohteeksi joitakin tärkeimmistä Suomessa 1800-luvun loppupuolella vaikuttaneista urkureista. Heidän improvisoinnistaan ja improvisointi-ihanteistaan on joitakin viittauksia eri lähteissä – niitä käsittelen myöhemmin – ja näistä lähteistä,

<sup>12</sup> Morgonbladet 08.04.1852, 4. Luettu 12.10.2025

<sup>13</sup> Finlands Allmänna Tidning 12.12.1854; Morgonbladet 14.12.1854 ja 18.12.1854.

<sup>14</sup> Urponen 2010/2020, 25; Uusi Suometar 27.01.1873. Luettu 02.10.2025

samoin kuin heidän sävellyksistään, voidaan päätellä jotakin heidän improvisointimielty-  
myksistään.

### *Oscar Pahlman*

Turkulaissyntyinen Oscar Pahlman (1839-1935) oli ensimmäinen merkittävä suomalais-  
syntyinen urkuri (Urponen 2010/2020, 45). Hän oli myös ensimmäinen suomalainen val-  
tion stipendiaattina ulkomailla opiskellut kirkkomuusikko<sup>15</sup> (*Åbo Underrättelser*  
01.02.1928, luettu 19.04.2024). Tiedot hänen varhaisvaiheistaan ovat hajallaan eri läh-  
teissä. Hän perusti Suomen ensimmäisen lukkari-urkurikoulun vuonna 1877 Turkuun yh-  
dessä kapellimestari ja säveltäjä Carl Gustaf Waseniuksen kanssa<sup>16</sup> ja myös opetti siellä.  
Hänen sävellystuotannossaan kirkollinen laulumusiikki oli tärkeällä sijalla, ja hän sävelsi  
myös useita urkuteoksia pääosin liturgiseen käyttöön. (Pajamo 2004, 251.)

Pahlman opiskeli ensin Helsingissä mm. Carl Gottlieb Ganszaugen<sup>17</sup> johdolla (Urponen  
2020, 45). Valtion stipendin turvin hän opiskeli Dresdenissä vuosina 1862–1864 kuului-  
san Gustav Merkelin johdolla. Myöhemmin hän opiskeli puolen vuoden ajan Tukhol-  
massa ilmeisesti Gustav Mankellin johdolla (Jalkanen 1978, 42).

Pahlman soitti ensikonserttinsa Helsingin Nikolainkirkossa (nyk. Tuomiokirkko) helä-  
torstaina 25.05.1865 (Helsingfors Tidningar 24.05.1865, 4, luettu 24.09.2025). Hufvuds-  
tadsbladetissa 29.05.1865 olleen arvostelun mukaan konserttiohjelmassa ollut Bachin  
fuuga oli ”melodiosa, herrliga G-moll fugan” – Urponen päättelee sen olleen ehkä fuuga  
BWV 578. Urposen mukaan kiinnostavaa improvisoinnin kannalta on se, että fuugaa en-  
nen ollut *Introduktion* on ollut ehkä Pahlmanin itsensä improvisoima tai säveltämä. (Ks.  
Urponen 2010/2020, 46.) – nuottia tästä ei ole saatavilla, joten on oletettavaa, että ky-  
seessä on ollut improvisaatio. Pienen viitteen Pahlmanin soittotavasta antaa edellämäi-  
nittu Hufvudstadsbladetin arvostelu, jonka mukaan hän soitti Bachin fuugan ”ehkä jok-  
seenkin liian legatossa”.<sup>18</sup>

Pahlman toimi myös opettajana Turun lukkari-urkurikoulussa, ja hän ei enää pitänyt kon-  
sertteja – ilmeisesti hänen opetustyönsä vaati verrattain paljon voimavaroja ja aikaa.

<sup>15</sup> Pahlman opiskeli valtion stipendiaattina Dresdenissä vuosina 1862-1864, sen jälkeen vielä Berliinissä  
ja toiseen otteeseen Dresdenissä, tällä kertaa musiikkipedagogisessa tarkoituksessa. Kirkkomusiikkilehti :  
Suomen kirkon kanttori-urkuriyhdistyksen äänenkannattaja, 01.02.1929, nro 2, s. 6

<sup>16</sup> Otavan iso musiikkitietosanakirja 5, s. 531; Kirkkomusiikkilehti 15.05.1935, 88, luettu 29.03.2025. Ks.  
myös Reijo Pajamon *Kirkkomusiikki* 250–251.

<sup>17</sup> Carl Gottlieb Ganszaug oli suomalais-saksalainen viulisti, musiikinopettaja, pienen ammattiorkesterin  
johtaja ja Vanhan kirkon urkuri. [Sök - Uppslagsverket Finland](#) Luettu 02.10.2025.

<sup>18</sup> ”...kanske något för legato”. Hufvudstadsbladet 29.05.1865, 2.

Pahlmanin opettajanura koulussa (myöhemmin sen nimeksi tuli Turun kirkkomusiikkiopisto) kesti vuoteen 1928 asti (ks. Otavan iso musiikkitietosanakirja 5, 531).

Pahlmanin improvisoinnista ei ole konserttiohjelmia lukuunottamatta olemassa kovinkaan paljon tietoja. Hänen sävellystensä ja lähtökappalekokoelmansa pohjalta voidaan kuitenkin päätellä, että hän on suosinut ajalle ominaista romanttista tyyliä (lähtökappalekokoelman jalkiostemmoissa on jalkiojärjestysmerkinnät kanta- ja kärkeisotolle sekä merkinnät jalkojen mykkään vaihtoon ja legatosoittoon – kappaleissa on lisäksi paljon kromatiikkaa ja vahvoja dynamiikkavaihteluja). Samoja elementtejä on hänen omissa urkusävellyksissään jalkiojärjestystä lukuunottamatta. On luonnollista olettaa, että Pahlman on opiskellut myös aikaisempien vuosisatojen tyyllilajeja ja niiden mukaista improvisointia. Kuten aikaisemmin on mainittu, Pahlmanin Dresdenin-opettajan Gustav Merkelin<sup>19</sup> sävellyskielessä on vaikutteita Felix Mendelssohnilta – paljon asteikkokulkuja, kromatiikkaa ja välidominanteja. Olisi siten luonnollista, että tällaisia Mendelssohnilta peräisin olevia vaikutteita olisi esiintynyt myös Pahlmanin improvisoinnissa.

#### *Lauri Hämäläinen*

1800-luvun suomalaista urkutaidetta käsiteltäessä on syytä mainita urkuri, säveltäjä ja pianonvirittäjä Lauri Hämäläinen. Hän on stereotyyppinen esimerkki suomalaisesta musiikinopiskelijasta, joka kävi koulunsa ulkomailla Tukholman kuninkaallisessa musiikkiakatemiassa – Suomessa ei tuohon aikaan ollut järjestelmällistä, institutionaalista musiikkikoulutusta tarjolla (Peitsalo 2018, 248). Peitsalon mukaan Hämäläisen kerrotaan improvisoineen modulaatioita jumalanpalveluksen eri osien välillä, kuten tuohon aikaan oli tapana (Peitsalo et al. 2018, 253).

Hämäläistä voidaan pitää yhtenä suomalaisen urkutaiteen pioneereista – hän sävelsi ensimmäisen suomalaissyntyisen urkurin säveltämän sävellyksen ”Preludi Bachin pieneen g-molli fuugaan” (kokoelmassa *Orgel-Musik för Kyrkan I*)<sup>20</sup>. Tämä sävellys ei ole musiikillisesti mitenkään erityinen, mutta suomalaisen urkumusiikin historian kannalta merkittävä.

Hämäläinen opiskeli Tukholmassa Gustaf Mankellin johdolla. Sieltä valmistuttuaan hän toimi sotilassoittokunnan johtajana Viipurissa, orkesterin viulistina Helsingissä, pianonvirittäjänä ja uusien urkujen tarkastajana. (Peitsalo et al. 2018, 248.)

---

<sup>19</sup> Urponen 2010/2020, 45.

<sup>20</sup> Forsman 1985, 24.

Hämäläinen oli kiinnostunut myös kansallisromantiikasta, mikä näkyy hänen vuonna 1868 julkaisemassaan kokoelmassa itse sovittamiaan suomalaisia kansanlauluja ja tansseja (*Suomalaisia kansanlauluja ja tanssia* [sic]). Sovitukset ovat tyypillistä Hämäläisen käsialaa – yksinkertaisia ja musiikillisilta perusratkaisuiltaan toimivia.

Hämäläisen tytär Armi Klemetti kirjoittaa *Muistelen*-kirjassaan (1955) isänsä olleen ”omassa elementissään” improvisoidessaan pianolla (Klemetti 1955, 63). Samoin hän kertoo isänsä soittaneen nuorena veljiensä kanssa jousitriossa, jossa ”kaikki oli itse improvisoitava” (Klemetti 1955, 16–17). Hämäläisen urkuimprovointiin viittaa seuraava laulaja Alma Fohströmin toteamus: ”Olin usein kuuntelemassa jumalanpalveluksissa hänen erinomaisen kaunista soittoaan, ja varsinkin pidin hänen improvisoinnistaan.” (Klemetti 1955, 43.) Nämä toteamukset eivät tosin itsessään kerro Hämäläisen urkuimprovoinnin tyylistä mitään, mutta kaikesta päätellen hänen improvisoinnistaan on pidetty. Hänen säilyneiden yksinlaulujensa säestysstemmojen perusteella hän on ollut kohtalainen pianisti ja säveltäjä, joten voidaan olettaa, että hän on ollut hyvä improvisoija pianon ja urkujenkin ääressä. Varsinaisesti Hämäläinen oli kuitenkin viulisti, ja viulua soittaessaan hän on ollut kaikkein musikaalisimmillaan ja virtuoottisimmillaan – tähän viittaa esimerkiksi Oskar Merikannon hänen muistolleen säveltämä Serenadi viululle ja pianolle (Kansalliskirjasto, Ms.Mus. Oskar Merikanto 8), jonka viulustemma on melko virtuoottinen. Merikanto oli Hämäläisen oppilas ja varmasti tiesi hänen viulunsoittotaitonsa.

Hämäläisen sävellyskäsikirjoituksista osa on kadonnut, mutta liturgisen urkumusiikin kokoelmat *Helmiwyö* ja *Orgel-Musik för Kyrkan* I ja II ovat säilyneet, samoin joitakin yksinlauluja käsikirjoituksina ja painettuina julkaisuina, joita nykyisin säilytetään Kansalliskirjastossa. Ville Urponen (2020, 113) mainitsee Richard Faltinin, Oscar Pahlmanin ja Karl Flodin urkusävellysten olleen sävelletty 1800-luvun raskaille ja leveäsointisille mekaanisille uruille, ja niiden olleen aika-arvoiltaan hitaita ja soinnutukseltaan leveitä, ja tämä on nähtävissä myös Hämäläisen urkusävellyksissä. Ero on huomattava verrattuna Hämäläisen yksinlaulujen säestysstemmoihin, jotka ovat vaativampia ja joista Hämäläisen oppilas Oskar Merikanto on ilmiselvästi saanut vaikutteita omien yksinlaulujensa säestysstemmoihin. Vaikka Hämäläisen improvisointityylistä tai -ihanteista ei ole säilynyt aikalaismainintoja, on selvää, että hänen oppilaansa ovat saaneet vaikutteita omaan improvisointiinsa ja siirtäneet niitä eteenpäin.

*Richard Faltin*

Yksi tärkeimmistä henkilöistä suomalaisen urkuimprovisoinnin ja yleensäkin suomalaisen urkutaiteen ja musiikkielämän kannalta on Richard Faltin vanhempi, joka kehitti suomalaista urkutaidetta ja sen opetusta merkittävästi. Hän syntyi Danzigissa (nyk. Gdansk) vuonna 1816 ja muutti Suomeen vuonna 1856 saatuaan töitä musiikinopettajana Viipurista. Urkurinvirkansa ohella hän oli aktiivinen toimija muussakin suomalaisessa musiikkielämässä ja kehitti sen tasoa merkittävästi. Faltinin oppilaina olivat monet tulevat suomalaisen musiikin merkkihenkilöt, kuten Oskar Merikanto, Martin Wegelius ja Robert Kajanus (Siltanen 2010, 32)

Faltin on todennäköisesti tuonut saksalaista improvisaatioperinnettä Suomeen. Hänen urkunuottiensa reunamarginaaleihin tekemistään rekisterimerkinnöistä voi päätellä, minkälaista sointimaailmaa hän on urkujen ääressä tavoitellut kappaleissa, ja hän on todennäköisesti etsinyt samanlaisia sointivärejä myös improvisoinnissaan. Hänen kokoamansa kirja *Käytännöllinen moduloimisoppi kirkollisen urkusoiton avuksi* antaa viitteitä siitä, minkälainen hänen oma improvisointityylinsä on saattanut olla, ja kirjan esipuheessa annetut ohjeet moduloimisen harjoittamiseen<sup>21</sup> ovat hänen itsensä kehittämää – on luonnollista olettaa, että hän on näiden harjoitusten pohjana käyttämäänsä ajatuksia käyttänyt myös itse improvisoidessaan.

Faltinin sävellyksistä voimme päätellä jotakin hänen musiikillisista taipumuksistaan, jotka epäilemättä ovat tulleet esiin myös hänen urkuimprovisoinnissaan. On myös kiinnostavaa pohtia, onko hän säveltänyt joitakin muille soittimille ja kokoonpanoille tarkoitettuja teoksiaan urkujen ääressä – Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kirjaston nuottikäsikirjoituskokoelmasta löytyvän nimettömän jousiorkesterille ja puhaltimille sävelletyn teoksen instrumentaatio (huilu, klarinetti, baritonitorvi, käyrätorvi, jousiorkesteri) vastaa läheisesti sointimaailmaltaan romanttistyylisten urkujen dispositiota, ja teoksen tekstuurikin olisi helposti sovitettavissa uruille. On kiinnostavaa pohtia, onko teoksen lähtökohtana urkuimprovisaatio.

Samasta käsikirjoituskokoelmasta löytyvän pianolle sävelletyn Introductionin fanfaarimainen alku (teoksen ensimmäiset 14 tahtia) on hyvin urkumainen (suurin osa tekstuurista on unisonossa, siinä on murtosointukulkuja, suuria sointuja ja terassidynamiikkaa).

<sup>21</sup> ”Jos oppilaan on vaikea suorittaa joitakin transponoimistehtäviä suorastaan uruilla, täytyy hänen ensin kirjoittaa ne. Tämä on erittäinkin silloin tarpeellista, milloin moduloidessa säveliä enharmonisesti vaihdetaan, kuten usein tapahtuu siirtyessä b-sävellajeista ristisävellajeihin ja päinvastoin sekä dominanttisep-tiimisointua ajatuksissa vaihdettaessa ylinousevaan kvinttisekstisointuun, y. m. Toivottava kuitenkin on, että oppilas niin pian kuin suinkin tulee riippumattomaksi kirjoittamisesta.” (Faltin 1908, 3.)

On mielenkiintoista pohtia, kuinka paljon Faltinin urkuimprovisoinnissa on ollut tällaisia elementtejä.

Joitakin viitteitä hänen improvisoinnistaan saattaa löytyä hänen yksinlaulujensa pianostemmoista. Esimerkiksi laulun ”Bön för Finland” pianostemma on koraalimainen, ja selvästi Faltin on ajatellut, että sen tulisi olla myös helposti uruilla säestettävissä. Kappaleen keskivaiheilla (tahdit 25–36) on resitatiivinomainen jakso (esitysmerkintänä *quasi recitativo*), jonka aikana tapahtuu modulaatio alkujakson C-duurisävellajista loppujakson F-duuriin. On selvää, että tämäntapaisia modulaatioita Faltin on tehnyt myös improvisoidessaan uruilla (ks. tämän kirjallisen työn ensimmäisessä luvussa käsitelty urkumodulaatio-termi) – edellä mainitusta Käytännöllinen moduloimisoppi -kirjasta (1908) ei löydy juuri tällä sointukululla modulaatiokaavaa, mutta samantyyllisiä pidempiä modulaatioita löytyy useampia (Faltin 1908, 30–55). Edellä mainitun kirjan alkulauseessa mainittu ”käytännöllinen taito”<sup>22</sup>, jonka avulla voidaan moduloida mistä tahansa duuri- tai mollisävellajista mihin tahansa duuri- tai mollisävellajiin, on siis ollut Faltinille hyödyllinen myös sävellystyössä ja näin ollen luonnollisesti myös improvisoinnissa.

Kansalliskirjastossa säilytettävissä Faltinin kokoelmiin kuuluvista nuottikäsikirjoituksista löytyvien sävellyskäsikirjoitusten (kuriositeettina mainittakoon yksi osittain palanut vihko, jossa on toistaiseksi tuntematon urkusävellys<sup>23</sup>) perusteella hän ei ole säveltäjänä pyrkinyt virtuoottiseen tekstuuriin, eikä hänen teoksissaan muutenkaan ole mitään ihmeellistä musiikillisesti, vaikka perusasiat ovatkin kunnossa. Hänen pianotekstuurinsa on hiukan virtuoottisempaa ja vaativampaa kuin hänen urkutekstuurinsa. Faltin onkin ansioituneempi enemmän suomalaisen musiikkielämän ja kirkkomusiikkikoulutuksen kehittäjänä ja aktiivisena musiikkitoimijana kuin säveltäjänä.

Faltin opiskeli vuosina 1854—1856 Leipzigin konservatoriossa ja halusi saada monipuolisen musiikillisen perustan (Flodin & Ehrström 1934: 28—33). Muistelmiensa<sup>24</sup> perusteella hän sen saikin. Improvisoinnista hän ei puhu paljoa, mutta ehkä se on 1800-luvun lopulla ollut niin luonnollinen osa musiikin opiskelua Saksassa, että sitä ei ole ollut tarvetta erikseen mainita. Voidaan olettaa, että Faltinin opettaja urkujensoitossa, kenraalibassossa ja kontrapunktissa, Ernst Friedrich Eduard Richter<sup>25</sup>, on vaikuttanut paljonkin hänen improvisointiinsa – nämä asiat kun ovat oleellinen osa improvisoinnin opiskelussa.

<sup>22</sup> Faltin 1908, 1.

<sup>23</sup> Kansalliskirjasto, Ms.Mus. Faltin 2.

<sup>24</sup> Kansalliskirjasto, Coll.52.31.

<sup>25</sup> Ernst Richter oli saksalainen musiikkiteoreetikko ja säveltäjä (1808–1879). Hänet valittiin Leipzigin konservatorion harmonian ja kontrapunktin professoriksi vuonna 1843 ja Leipzigin Tuomaskoulun

Faltin arvosti hyvätasoista improvisointia. Muistelmissaan hän mainitsee kuulleen ”urkuri ja musiikkijohtaja Hamiltonia”<sup>26</sup> Dessausssa syyskuussa 1852 ja pitäneensä tämän improvisoinnista. Hän vaikutti myös pianisti Hans von Bülowin improvisoinnista Helsingissä vuonna 1885<sup>27</sup> ja nautti tämän tulkinnasta Bachin kromaattisesta fantasiasta ja fuugasta kuvaten sitä ”verrattomaksi, mahtipontiseksi, omaksi sovitukseksi”<sup>28</sup>. Hän mainitsee myös kuulleen kuuluisaa ranskalaisurkuriä Charles-Marie Widoria Berliinissä yksityiskonsertissa<sup>29</sup>, lisäksi hän kuuli myös muun muassa Franz Lisztin pianoimprovisointia Bayreuthissa vuonna 1871 säveltäjä Richard Wagnerin kotona<sup>30</sup> ja vaikutti kuulemastaan.

Faltinin urkuimprovisoinnista on säilynyt aikalaismainintoina muun muassa Martti Helan kirjoitus Kyläkirjaston Kuvalehdessä (1/1915, 6), jossa hän muistelee hetkeä Faltinin kotona tämän improvisoidessa kotiuruillaan:

”Mutta jotain vielä kauniimpaa sain kuulla. Mestari istuutui urkupunille ja improvisoi kauan aikaa nuoren kuulijansa liikutettuna kuunnellessa. Helmeilevän kirkkain sävelin hänen urkunsä soivat, kuulakat olivat hänen sointunsa, niin kuin ainakin vanhan miehen, jonka sielussa asuu elämän kamppailussa saavutettu suuri ja syvä rauha.” (Hela 1915, 6.)

Kirjoituksen sanavalinnoista voi päätellä, että Hela viittaa muistossaan Faltinin käyttämiin rekisteröinteihin ja myös hänen soittotapaansa. On selvää, että Faltinin improvisointi on ainakin tuolloin ollut romantiikan ajan tyyli-ihanteiden mukaista – kuten edellä on mainittu, hänen kotiurkujensa dispositio oli romanttistyylinen. Kiinnostavaa on se, että hänen urkusävellyksensä eivät näytä olevan teknisesti kovinkaan vaativia tai muutenkaan musiikillisesti mainitsemisen arvoisia, vaikka hän onkin nuottikokoelmansa ja aktiviteettiensa perusteella ollut kohtalainen urkuri ja pianisti. Kuten aikaisemmin on mainittu, tämä johtunee siitä, että 1800-luvun lopun mekaaniset urut olivat raskaita soittaa. Toisaalta Faltin on ehkä tarkoittanut urkusävellystensä olevan myös vähemmän tasokkaiden

---

kanttoriksi vuonna 1868. Häneltä tunnetaan kolme teorieosta - *Lehrbuch der Harmonie, Lehrbuch des einfachen und doppelte Contrapunkts* ja *Lehrbuch der Fuge*.

<sup>26</sup> “... Organist und Musikdirektor Hamilton aus Edinburg“ [sic]. Faltinin muistelmat, Kansalliskirjasto, Coll.52.31. Ilmeisesti kyseessä on Dessausssa Friedrich Schneiderin johdolla opiskellut brittiläinen urkuri Adam Hamilton (ks. Taylor 1842, 38).

<sup>27</sup> Faltinin muistelmat, Kansalliskirjasto, Coll.52.31.

<sup>28</sup> --- ”oefterhärmlight, storstilat, i egen bearbetning” (Flodin & Ehrström 1934, 258)

<sup>29</sup> Kirje Olga Faltinille. Päiväty 27.08.1895 Berliinissä. Kansalliskirjasto, Coll.52.33.

<sup>30</sup> Aamu 01.12.1927, 380

urkureiden soitettavissa, vaikka soittimet olisivatkin mahdollistaneet myös teknisesti vaativampien sävellysten soittamisen.

Faltinin Kansalliskirjastossa säilytettävä musiikkikirjakokoelma voi kertoa jotain hänen suhtautumisestaan improvisointiin. Hän on ilmeisesti itse sidottanut yksiin kansiin joi-takin kirjoja, ja esimerkiksi nimekkeellä ”Verschiedene musikalische Schriften D” olevassa yhteissidoksessa<sup>31</sup> on sidottuna yhteen (ja ilmeisesti Faltinin itsensä numeroimana) sävellyksen ja teorian oppikirjoja ja urkukirjoja. Kyseisissä sävellyksen ja teorian oppi-kirjoissa (J. C. Lobe: *Katechismus der Musik* ja *Katechismus der Komposition*) käsitellyt asiat (muodot, figurointi yms.) kuuluvat olennaisena osana urkuimprovisointiin. Myös Faltinin kokoelmiin kuuluvat C. G. Voigtin keräämät kansanlauluvihot *Volksweisen I* ja *II* (Kansalliskirjasto, H 881 V 70) osoittavat sisältönsä perusteella ja Faltinin omia myö-hempää sävellyksiä tarkasteltaessa, että saksalaiset musiikkivaikutteet ovat vaikuttaneet hänen musiikkiinsa koko hänen elämänsä ajan.

Faltin itse ei ilmeisesti kirjoittanut kaikkiin omistamiinsa nuotteihin tai musiikkikirjoihin marginaaleihin mitään muistiinpanoja, mutta on selvää, että hänen monipuolinen musiik-kikirjastonsa osoittaa syvää kiinnostusta ja perehtymistä musiikkiin. Hänen varsinainen urkusävellystuotantonsa on vähäinen – tämä johtunee hänen muuten erittäin aktiivisesta elämästään. Kuten edellä on mainittu, hänen omasta improvisoinnistaan ei ole juurikaan mainintoja, mutta säilyneiden sävellysten, laajan kirjallisen aineiston ja aikalaismainin-tojen perusteella voidaan saada kuva monipuolisen musiikillisen pohjan saaneesta muu-sikosta, joka on varmasti hyödyntänyt omaksumiaan vaikutteita myös improvisoidessaan.

### *Oskar Merikanto*

Suomalaisesta urkuhistoriasta puhuttaessa ei voida olla mainitsematta Frans Oskar Meri-kantoa (1862–1924). Hän oli merkittävä suomalainen muusikko, säveltäjä, kapellimestari ja opettaja. Merikanto oli Hämmäläisen ja Faltinin oppilas ja taitava urkuri jo nuoruudes-saan. Hän soitti ensikonserttinsa uruilla 01.04.1887 Helsingin Nikolainkirkossa (Huf-vudstadsbladet 01.04.1887). Konsertin viimeisenä ohjelmanumerona oli hänen oma ur-kusonaattinsa.

Ensimmäisen kerran hän esiintyi urkujen ääressä ilmeisesti 02.02.1884 Finlaysonin teh-taan kirkossa Tampereella järjestetyssä Emmy Achtén konsertissa<sup>32</sup>. Tästä konsertista

<sup>31</sup> Kansalliskirjasto. *Yhteissidos: Samlingsband = Bound Volume 1010128899*. 1863.

<sup>32</sup> Urponen 2010/2020, 55; Tampereen Sanomat 05.02.1884.

Tampereen Sanomissa 05.02.1884 ilmestyneen arvostelun perusteella Merikanto on jo tuolloin ollut taitava urkuri:

Säestäjänä seurasi häntä runsastoiweinen ja lahjainen nuorukainen F. Merikanto, jonka esiytyminen osoitti erinomaista warmuutta ja taitoa urkujen hallitsemisessa näin nuoreen ikään katsoen. (Tampereen Sanomat 05.02.1884. Luettu 24.01.2026.)

Merikantoa voidaan Urposen (2010/2020, 55) mukaan kutsua ”suomalaisen urkutaiteen isäksi”. Viime vuosien aktiivisen Merikanto-aiheisen tutkimuksen ansiosta hänestä tiedetään paljon. Hän oli muusikko ja säveltäjä, joka ensimmäisenä Suomessa toi urkumusiikkia laajojen kansanosien tietoisuuteen kiertämällä laajasti konsertoimassa ympäri maata. Hänen voidaan päätellä olleen maaseudun suomenkielisen väestön suosiossa, kun taas ruotsinkielinen sivistyneistö suhtautui häneen välillä alentuvasti (ks. Lehtola 2005/2009, 17–20).

Merikanto opiskeli ensin Lauri Hämäläisen johdolla ja myöhemmin Leipzigissa loka-kuusta 1887 huhtikuuhun 1889 asti (Urponen 2010/2020, 58). Lisäksi hän opiskeli vielä Berliinissä vuosina 1890–1891 (Mts. 59). Hänen päästötodistuksessaan Leipzigin konservatoriosta mainitaan hänen hyvä pianonsoittotaitonsa, erinomainen urkujensoittonsa ja hyvä tasonsa sävellyksessä ja teoriassa.<sup>33</sup> Näiden mainintojen perusteella on selvää, että hänen improvisointinsakin on ollut tasoltaan ensiluokkaista. Urposen (2020, 73) mukaan Merikanto soitti viimeisinä elinvuosinaan konserteissaan ainakin kaksi kertaa improvisaation – Helsingissä Johanneksenkirkossa helmikuussa 1922<sup>34</sup> ja Viipurissa saman vuoden lopulla.<sup>35</sup> Hänen sävellystyylinsä on melko kromaattista, värikästä ja vaihtelevaa, joten sen perusteella voidaan päätellä hänen improvisointinsakin olleen samantyylistä.

Merikannon urkuimprovisointia tai ylipäätään urkujensoittoa ei ole säilynyt levyllä tallennettuna, toisin kuin hänen pianonsoittoaan.<sup>36</sup> Säilyneiden nauhoitteiden perusteella

<sup>33</sup> ”... In der Theorie der Musik besitzt Herr Merikanto “weit vorgeschrittene, sehr achtungswerthe Kenntniss; in der praktischen Composition ”auf den Weg befriedigender Entwicklung gebrachte Uebung”; im Pianoforte-Spiel (Solo- und Ensemble-Spiel) “schon recht schätzbare, zur Aufführung von Musikstücken mittler Schwierigkeit wohlgeeignete solide technische Fertigkeit, verbunden mit musikalisch verständnissvoller Auffassung und Vortragsweise”; Eigenschaften, welche durch fernere aus dauerndere Studien, unterstützt durch schöne Befähigung, voraussichtlich höheren künstlerischen Werth erhalten dürften”; im Orgel-Spiel “gute Kenntniss des Instruments und seiner Behandlung, sowie wiederhold erprobte bedeutende virtuose Spielfertigkeit”; ---“. Oskar Merikannon päästötodistus Leipzigin konservatoriosta 10.04.1887. Kansalliskirjasto, Coll. 148. 1

<sup>34</sup> Iltalehti 20.2.1922, 5.

<sup>35</sup> Laatokka 21.11.1922, 3.

<sup>36</sup> Yleisradio ja Fuga-levymerkki ovat julkaisseet Yleisradion, Suomen Äänitearkiston ja EMI Archivesin nauhoitteista levyjä, joilla Merikanto toimii Abraham Ojanperän ja Eino Rautavaaran säestäjänä (ks. Lehtola 2005/2009, 52). On olemassa myös kaksi säilynyttä nauhoitusta Merikannon soolopianismista (hänen

Merikannon sormitekniikka ainakin pianon ääressä on ollut erittäin hyvä, ja hänen musiikalisuutensaakin tulee hyvin ilmi. Urkunauhoitteiden puuttuminen on harmi, koska Suomen Musiikkilehdessä 01.03.1924 olleen Viljo Mikkolan muistokirjoituksen mukaan improvisointi ”oli Merikannon lempityötä ja suurien urkujen ääressä oli hän todella mestari siinä.” Samoin Karjala-lehdessä nimimerkki B:n kirjoittamassa muistopuheessa 19.02.1924 mainitaan Merikannon urkuimprovisoinnista: ”Vainajan monet oppilaat eivät koskaan unohda hetkiä Johanneksen kirkossa, jolloin Merikanto itse soitti, improvisoi, niin kuin ei kukaan muu, mutta tämän muistaa moni muukin.” (Karjala 19.02.1924, 6.)

Merikannon sävellystyylillä on kauttaaltaan virtuoottista niin pianolle kuin uruillekin, joten on selvää, että hän on ollut myös hyvä urkuimprovisoija. Hänen urkusävellyksissään näkyy vankka äänenkuljetus ja hyvä kromatiikan hallinta, samoin myös uudenaikaisten pneumaattisten urkujen mahdollistama tekninen taituruus ja uudenaikaisten apulaitteiden suomat mahdollisuudet rekisteröintiin ja dynamiikkaan, ja on luonnollista olettaa, että hän on käyttänyt näitä keinoja myös improvisoidessaan uruilla. Merikannon arkistosta Kansalliskirjastosta löytyvät Bach-urkusovitukset<sup>37</sup> kertovat aikakauden ihanteista Bachin soitossa: sovituksissa on paljon legatokaaria ja dynamiikkamerkintöjä, samoin merkintöjä todennäköisesti valssin<sup>38</sup> käytölle tai jollain muulla tavalla tapahtuvalle voimakkuutta muuttavalle äänikertojen lisäämiselle tai vähentämiselle. Voidaan päätellä, että ainakin Bach-tyylisessä improvisoinnissa Merikanto on käyttänyt näitä apukeinoja – tosin Merikanto ei juurikaan esittänyt vanhaa musiikkia (ks. Lehtola 2005/2009, 41–42), joten oletettavasti hän ei ole myöskään improvisoidessaan erityisesti suosinut barokin tai renessanssin aikaisia tyyliä. Merikannon tyyliintuntemuksessa ei sinällään ole moittimista – hänen sävellyksensä osoittavat monipuolisen eri tekniikoiden ja tyylien (mm. kaanon-tekniikka ja variaatiotekniikka) tuntemuksen.

Merikannon urkuimprovisoinnista ja hänen aikansa esittämiskäytännöistä voi päätellä jotain myös hänen kirjoittamastaan osasta ”Registreeraustaito” Martti Tulenheimon kirjassa *Urut – niiden rakenne ja huolto* (Tulenheimo 1916, 151–194) – hän on

---

omat sävellyksensä Impromptu op. 44/2 ja Scherzo op. 6/4). Näitä nauhoituksia on mahdollisuus kuunnella Yle Areena -palvelussa Soiva arkisto -podcastjaksossa (Ojanperä <https://areena.yle.fi/1-50938387>, Eino Rautavaara <https://areena.yle.fi/1-50984495>, Merikannon soolopianosävellykset <https://areena.yle.fi/1-68148290>).

<sup>37</sup> Kansalliskirjasto, Ms. Mus. Oskar Merikanto 8, OM55. Vihko sisältää seuraavat urkusovitukset Bachin sävellyksistä: Preludi englantilaisesta sarjasta nro 2 a-molli, preludi englantilaisesta sarjasta nro 3 g-molli, Sarabande engl. sarjasta nro 5 e-molli, Sarabande engl. sarjasta nro 1 d-molli, Preludi ja fuuga nro 22 b-molli Das Wohltemperierte Klavier I:stä. Kaaret ja äänikertojen lisäästä tai vähentämistä tarkoittavat merkinnät on kirjoitettu samalla musteella kuin nuottitekstuuri, joten on selvää että ne ovat kiinteä osa näitä sovituksia.

<sup>38</sup> Jaloilla käytettävä rulla, jolla lisätään tai vähennetään äänikertoja crescendon ja diminuendon toteuttamiseksi. Crescendo-pedaalin edeltäjä.

kirjoittamiensa rekisteröintiohjeiden perusteella ollut itse hyvä rekisteröijä ja käyttänyt uudenaikaisten urkujen rekisteröintimahdollisuuksia ja apulaitteita myös improvisoidessaan.

Päivi Hakomäki on vuonna 1999 Sibelius-Akatemiaan tekemässään tutkielmassa *Oskar Merikanto ja moduloimisen jalo taito* syventynyt edellä siteerattuihin Merikannon toimitamiin urkumoduloiminnin oppikirjoihin *Moduloimisoppi I ja II* ja analysoinut kirjojen nuottiesimerkkejä. Hän toteaa näiden kirjojen osalta:

Merikanto ei kuitenkaan kirjassaan esittele varsinaisia valmiita moduloimiskaavoja, jollaisia tulevat kirkkomuusikot opettelivat vielä muutama vuosikymmen sitten. Sen sijaan Merikannon tarkoituksena on ollut opettaa erilaisia vaihtoehtoja moduloimiseen. Jos hallitsee useamman tavan siirtyä sävellajista toiseen, on sekin omalla tavallaan rikastuttamassa esimerkiksi liturgista soittoa. (Hakomäki 1999, 49).

Hakomäen havaintojen ja kirjojen nuottiesimerkkienkin perusteella Merikanto halunee rohkaista urkuoppilaita omaan luovaan ajatteluun, mikä on improvisoinnissa olennaisen tärkeää. Nuottiesimerkit kertovat omalta osaltaan myös Merikannon musikaalisuudesta. Hakomäki tosin toteaa joidenkin nuottiesimerkkien osalta seuraavasti: ”Joistakin voi aistia, että ’teeman’ kehitleminen jää kesken. Säveltäjä-Merikanto olisi selvästi halunnut jatkaa kyseisestä aiheesta pidempäänkin, mutta koska hän itse oli ’määrännyt’ modulatioiden pituudeksi neljä tahtia, oli hänen itsensä myöskin siinä pitäydyttävä” (Mts. 46). Jo näiden mainintojen perusteella on selvää, että tällaisissa esimerkeissä – esimerkiksi numerot 18, 19, 22 ja 33<sup>39</sup> – Merikanto on törmännyt aikaisemmin mainittuun improvisoinnissa ja moduloiminnissa tärkeään ja vaikeaan osa-alueeseen eli raameihin, joiden puitteissa asioiden täytyy tapahtua.

Merikannon musiikillisesta annista pidettiin kansalaisten keskuudessa kovasti<sup>40</sup>, ja hän oli ensimmäisiä Suomen rajojen ulkopuolellakin arvostusta saaneita taiteilijoita. Hän konserttoi muun muassa Venäjällä, Keski-Euroopassa ja Amerikassa. Hänen täydellisestä urkuohjelmistostaan on mahdoton sanoa mitään, koska konserttiohjelmia ja -arvosteluja on säilynyt niin vähän (ks. Lehtola 2005/2009, 41). Säilyneen aineiston perusteella voidaan

---

<sup>39</sup> Merikanto 1924, 10-13.

<sup>40</sup> Kansalliskirjastossa Merikannon arkistossa säilytetään kansalaisten vuonna 1918 keräämää kiitosadressia Merikannon 50-vuotistaiteilijajuhlavuoden kunniaksi (Kansalliskirjasto, ).

kuitenkin tehdä johtopäätös, että hän on ollut taitava urkuri, ja aikalaismainintojen ja omien sävellystensä perusteella myös hyvä improvisoija.

### 3.2.2 Urkumusiikin kokoelmat urkuimprovisoinnin malleina

Painettujen nuottikokoelmien pohjalta on melko vaikea tehdä suoria johtopäätöksiä improvisoinnista, mutta ne voivat antaa viitteitä juuri kyseisen aikakauden ja kokoelman säveltäjien soittotyylisestä ja ihanteista ja suunnasta, johon kokoelmien toimittajat ovat halunneet suomalaista urkumusiikkia viedä. Jo Pahlmanin aikaisemmin mainitun lähtökappalekokoelman esipuheen ensimmäinen kappale antaa osaltaan jotain viitteitä, minkä tyylistä urkujensoittoa on Suomessa suosittu:

Vaikkapa sitä urkukirjallisuudessa etenkin vallitsevaa sävellyslajia, jota nimitetään fugaksi, *opintoaineena* täytyy puolustaa, erittäinkin sekä manuaali – että pedaali – soiton kaikinpuoliseen kehitykseen katsoen, ei se kuitenkaan useimmiten täysin hyvin sovellu Jumalanpalveluksen yhteyteen, sillä siinä on sen luonto liian kuiva ja nautitsematon. Toisin on urkukirjallisuus sitä paitsi rikastutettu fantasi-oilla, sonaateilla ja symfonioilla, mutta nämäkin sepitykset ovat kysymyksessä olevaa tarkoitusta varten vähemmän sopivia, jo urkuin laatuunkin nähden, jota paitsi mainitut sävelteokset ovat jotensakin laveita ja jokseenkin vaikeita soittaa.<sup>41</sup> (Pahlman 1891, 1.)

Olen valinnut tarkasteltavaksi tärkeimpiä 1800-luvun lopun kokoelmia, joissa näkyy merkittävien suomalaisten urkurien kädenjälki.

#### *Lauri Hämäläisen kokoelmat*

Aikaisemmin mainitut Lauri Hämäläisen kokoelmat *Helmiwyö – preludioita kirkkoa ja kotoa varten* ja *Orgel-Musik för Kyrkan I & II* ovat ensimmäiset painetut suomalaiset liturgisen musiikin kokoelmat. Uudessa Suomettaressa 07.03.1870 olleen artikkelin mukaan *Orgel-Musik för Kyrkan II:n* alkusoitot ovat ”varmaankin terwetullut” kokoelma maaseudun urkureille.<sup>42</sup> *Helmiwyö*-kokoelma on suomalaisen kirkkomusiikin saralla uraauurtava, koska se sisältää cantus firmus -koraaleja (ks. Forsman 1985, 26).

<sup>41</sup> Ehkä mainittu ”vaikeus” johtuu 1800-luvun lopun suomalaisten urkurien vaatimattomasta tasosta.

<sup>42</sup> Uusi Suometar 07.03.1870, 2.

Peitsalon mukaan Hämäläisen kokoelmissa *Orgel-Musik för Kyrkan I & II* ”tapaamme urkuimprovisoijan ja orastavan, vaikkakaan ei kovinkaan nuoren säveltäjän, joka on opiskellut neliäänistä harmoniaa ja figurointia”.<sup>43</sup> Ensimmäisessä vihossa on mukana myös Hämäläisen säveltämä preludi Johann Sebastian Bachin pieneen g-molli-fuugaan – se on ehkä Hämäläisen tunnetuin urkusävellys, ja se on myös ”ensimmäinen suomalaissyntyisen tekijän urkusävellys” (Forsman 1985, 24). Tämä preludi osoittaa, että Hämäläinen on ollut tietoinen oman aikansa sävellys- ja improvisointitekniikoista, mutta hänellä on ollut tiedossaan myös barokin ajan keinot, esimerkiksi sekvenssit ja aiheiden vuorottelu.

Kokoelmien sävellykset eivät ole teknisesti vaikeita eikä niissä ole etukäteen kirjoitettuja rekisteröintimerkintöjä, eikä myöskään dynamiikkamerkintöjä. Ne on mahdollista soittaa myös pianolla. Musiikillisesti niissä ei ole mitään erityistä, mutta niiden avulla on mahdollista päätellä jotain 1800-luvun lopun suomalaisesta urkujensoittotyylisestä ja vaikutteista ja suomalaisen urkuimprovisoinnin ja yleensäkin urkujensoiton tasosta.

Kokoelmien sävellykset ovat lyhyitä ja varsin vaatimattomia – tosin ne on tarkoitettu nimenomaan kirkollista käyttöä varten (*Helmiwyön* preludit Hämäläinen tosin tarkoitti myös kotisoittoon sopiviksi). Sävellykset ovat romanttistyyllisiä (niissä esiintyy paljon välidominanteja), mutta kuitenkin tiukan tonaalisia ja pysyvät samassa sävellajissa – tosin niissä ei niiden lyhyiden takia ole kovinkaan paljon mahdollisuuksia modulaatioihin. Kuten aikaisemmin on mainittu, ne on tarkoitettu soitettaviksi 1800-luvun mekaanisilla uruilla, jotka ovat olleet raskaita soittaa, ja myös sellaisiksi, että niiden soittaminen olisi mahdollista myös vaatimattomammille soittajille.

Aikaisemmin mainittujen aikalaismainintojen osalta voidaan ehkä olettaa, että Hämäläisen urkuimprovisointi on ollut näitä kokoelmien sävellyksiä tasokkaampaa ja musiikillisesti mielenkiintoisempaa. Ehkä näiden sävellysten tavoitteena on myös osaltaan ollut parantaa ja rikastuttaa suomalaisten soittajien ohjelmistoa ja antaa näin mahdollisuuksia nostaa suomalaisen urkuimprovisoinnin tuolloista vaatimatonta tasoa.

---

<sup>43</sup> ”In *Orgel-Musik för Kyrkan*, we meet an organ improviser and budding, albeit not very young composer who has studied four-part harmony and figuration”. Peitsalo 2018, 260.

*Richard Faltinin koraalialku- ja loppusoittokokoelma ja koraalikirja*

Flodin ja Ehrströmin (1934, 297) mukaan Faltin teki alku- ja loppusoittokokoelmansa<sup>44</sup> nimenomaan urkurien heikon improvisointitaidon vuoksi. Tämä käy ilmi kokoelman esipuheesta:

Samalla kuin tämä teos siis puolestaan saattaa olla apuna kehittämään ja jalostuttamaan kauno-tunnetta sekä teroittamaan aistia huomaamaan, mikä on soweliasta kirkolle ja sen jalolle, mahtawalle soittokoneelle, woisi tämä taidettansa harrastawalle urkurille olla soweliaana keinona poistamaan sitä enimmäkseen turhanpäiwiästä, usein häiritsewääkin ”omasta pääästään soittelemista”, jota moni urkuri parhaassa tarkoituksessa pitää welwollisuutenansa seurakunnalle tarjota.

Hywin warteen-otettawaa on mitä unohtumaton opettajani, Dr. Schneider, tästä lausuu klassillisessa urkuopissaan; ”Wapaa sepittelemine (improwisatiooni) on tosin kirkossa urkuja soittaneelle paikallansa, waan joka ei sitä woi käyttää sillä tavoin, että se oikein täyttäisi tarkoituksensa (eikä sitä woi paraskaan taiteilija aina tehdä), hän walitkoon mieluummin hywiä walmiita säwellyksiä. (Faltin 1889, 5–6. Ks. myös Finland 26.01.1889, 2.)

Minna Malinen on tutkinut Faltinin alkusoittokokoelman taustaa ja sisältöä tarkemmin Taideyliopiston Sibelius-Akatemialle vuonna 2015 kirjoittamassaan kirjallisessa työssä *Richard Faltinin kokoelma alku- ja loppusoittoja uuden koraalikirjan koraaleihin: tausta ja sisällön tarkastelu*. Malinen jaottelee kokoelman alkusoittotyypit seuraavasti: 1) koraalin ensimmäiselle säkeelle perustuva alkusoitto, 2) koraalin kahteen ensimmäiseen säkeeseen perustuva alkusoitto, 3) koraalin kolmiääninen läpivienti, 4) vapaasti sävellettyyn melodiaan perustuva alkusoitto, 5) koraalin ensimmäisiin säveliin perustuva alkusoitto, 6) kaksinkertaiseen kontrapunktiin perustuva alkusoitto, 7) sointuketjuihin perustuva alkusoitto, 8) cantus firmus -urkukoraali, 9) fugato- tai fughetta-tyylinen alkusoitto koraaliteeman kanssa tai ilman sitä (Malinen 2015, 13).

Malisen työn liitteen nro 2 (Mts. 27) mukaan kokoelmassa on kunkin määritelmän mukaisia alkusoittoja seuraavat määrät: 77 koraalin ensimmäiselle säkeelle perustuvaa alkusoittoa, 37 koraalin kahteen ensimmäiseen säkeeseen perustuvaa alkusoittoa, kaksi koraalin kolmiäänistä läpivientä, 140 vapaasti sävellettyyn melodiaan perustuvaa alkusoittoa, 56 koraalin ensimmäisiin säveliin perustuvaa alkusoittoa, neljä kaksinkertaiseen

---

<sup>44</sup> Faltin, Richard 1889: Kokoelma alku- ja loppusoittoja uuden koraalikirjan koraaleihin. Helsinki: A. W. Edlund Oy.

kontrapunktiin perustuvaa alkusoittoa, 70 soituketjuihin perustuvaa alkusoittoa, 16 cantus firmus -urkukoraalia ja 51 fugato- tai fughetta-tyylistä alkusoittoa koraaliteeman kanssa tai ilman sitä.

Tyylillisesti kokoelma on siis kohtuullisen monipuolinen, ja on selvää, että Faltinin ohjelmistotuntemus on ollut laaja (tämä käy ilmi myös hänen nuotistostaan).<sup>45</sup> Hänen kokoelman esipuheessa esittämiensä ajatusten perusteella voidaan päätellä, että hän on halunnut ohjata suomalaista urkumusiikkia ja suomalaisia urkureita kurinalaisempaan ja musiikillisesti laadukkaampaan työhön ja kenties näin myös auttaa heitä kehittämään improvisointitaitoaan. Osa kokoelman alkusoitoista on hänen itsensä säveltämiä, osa taas saksalaisten säveltäjien säveltämiä. On siis selvää, että myös tämä kokoelma on omalta osaltaan edistänyt saksalaisten vaikutteiden leviämistä Suomen urkumaaailmassa, mikä luonnollisesti on vaikuttanut myös improvisointiin.

Faltin antaa kokoelman esipuheessa myös jonkin verran rekisteröintiohjeita:

Äänistöjen sovittelemiset (registrering) olen osoittanut ainoastaan yleisesti merkillä **p**, **mf**, **f**, **ff**. Merkillä **p** eli **p dolce** ymmärretään paria kolmea 8' jalan huilua ääntä **manuaalissa**, Subbas 16' ja Violoncello 8' **pedaalissa**; **mf**:stä otettakoon Principal 8'. **fortessa joku** eli **joitakuita** 4' ääniä lisäksi; **ff**:llä merkityt kappaleet ovat soitettavat kaikilla perusäänistöillä tahi täysillä uruilla. **Pedaalin** sovittelemisen tulee luonnollisesti olla oikeassa dynaamisessa suhteessa **manuaalin** sovittelemiseen. (Faltin 1889, 6.)

Faltinin rekisteröintiohjeet ovat ilmiselvästi tarkoitetut romanttistyyllisille uruille, joissa on paljon 8-jalkaisia perusäänikertoja ja joiden sointi on pehmeä ja täyteläinen. Esipuheen edellisessä kappaleessa hän viittaa kappaleen tempon ja rekisteröinnin suhteeseen:

**Nopeusmäärä** (tempo)näissä alkusoitoissa on minun mielestäni olewa enemmän tahi vähemmän hitaanlaista, mutta muutoin riippuwa äänistöjen sovittelemisesta eli urku-rekisterien käyttämisestä niin että **f**:llä ja **ff**:llä merkityt alkusoitot esim. N:ossa 21 esitetään hiukan wilkkaammalla nopeudella kuin ne, joiden dynaaminen merkki on **p** eli **mf**. (Mts. 6.)

Voidaan luonnollisesti olettaa, että Faltin on suosinut näitä rekisteröinti- ja tempoperiaatteita myös improvisoinnissaan. Yleisestikin nämä periaatteet kertonevat aikakauden esityskäytännöistä. Kokoelman alku- ja loppusoitot eivät ole teknisesti vaikeita, johtuen

<sup>45</sup> <https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/94429/058%20Richard%20Faltin.pdf> Luettelo Kansalliskirjaston Faltin-suvun kokoelmien sisällöstä.

ehkä juuri aikaisemmin mainitusta 1800-luvun mekaanisten urkujen raskaudesta. Malisen laskelmien perusteella Faltin on suosinut kokoelmassa musiikillisesti helppoja alkusoittoja – kaksinkertaiseen kontrapunktiin perustuvia alkusoittoja on vain neljä, kuten aikaisemmin on mainittu, ja kaikkein eniten kokoelmassa on vapaasti sävellettyyn melodiaan perustuvia alkusoittoja.

Faltinin koraalikirja vuodelta 1871 on ryhmitelty runomittaluokkien mukaan. (Ks. Pajamo 2004, 243.) Tämä kokoelma on alun perin Rudolf Lagin aloittama, ja Faltin täydensi kokoelman loppuun asti Lagin kuoltua (ks. Faltin 1871, III). Faltin on kokoelmaa laatiesaan pyrkinyt siihen, että neliääniset satsit ovat sekä laulettavia että myös soitettavissa uruilla. Kokoelman romanttistyyllisyydestä ja legatosoittoon pyrkivyydestä kertoo seuraava improvisoinnin ja esittämiskäytäntöjen osalta mielenkiintoinen Faltinin lause koraalikirjan esipuheessa: ”Että jälkimmäisessä tapauksessa kahdelle tai useammalle akkordille yhteiset sävelet wäliäänissä yhdistetään toisiinsa (eikä uudestaan näpähdytetä) tietää jokainen urkunisti.” (Faltin 1871, IV.) Ranskalaisen urkuri Marcel Duprén<sup>46</sup> myöhemmin lanseeraama *notes communes* -perinne (peräkkäisissä soinnuissa eri äänissä toistuvat yhteiset sävelet sidotaan) on lähellä tätä Faltinin mainitsemaa periaatetta. Oletettavasti Faltin on tarkoittanut urkuriin soveltavan tätä periaatetta myös improvisoidessaan.

Tämä koraalikirja ei ole kauttaaltaan tonaalinen – niissä koraaleissa, jotka ovat kirkkosävellajeissa, Faltin on ”Lagin esimerkin mukaan soinnuttanut näitten vanhain sävel-lajien mukaan, sulkematta kuitenkaan tästäkään pois kaikkia kromatillisia muutoksia”. (Faltin 1871, IV-V.) Voidaan päätellä, että Faltinkin on ollut ainakin tietoinen vanhoista tyyleistä, vaikka aikakaudelle tyypillisesti hän ei ole niitä korostanut. Tämä osaltaan vahvistaa johtopäätöstä, että aikakauden urkusoitossa on suosittu silloisia uudempia virtauksia myös Suomessa. Vanhat tyyliä on kyllä tunnettu, mutta niitä on ehkä soitettu romantiikan ajan esityskäytäntöjen mukaan.<sup>47</sup>

Voidaan päätellä, että Faltin on koraalikirjassaan suosinut romanttista lähestymistapaa – varsinkin soinnutuksessa. Faltin ja Lagi ovat oletettavasti tehneet koraalikirjansa myös auttaakseen urkureita parantamaan improvisointitaitoaan edes vähän. Toisaalta kokoelman koraalien soinnutus on yksinkertaista ja helppotajuista ehkä siksi, että heikompi-tasoisetkin urkurit voisivat niitä soittaa.

<sup>46</sup> Marcel Dupré (1886-1971) oli ranskalainen urkuri, säveltäjä ja pedagogi.

<sup>47</sup> Ks. Tuppurainen 1994, 31; Mts. 109

*Oskar Merikanto: 100 koraaliaalkusoittoa*

Oskar Merikannon 100 koraaliaalkusoiton kokoelma valmistui vuonna 1905. Hän antaa kokoelman esipuheessa seuraavat rekisteröintiohjeet:

”Näissä alkusoitoissa tulee pedaalin olla yhdistetyn heikomman (II) manuaalin kanssa. Ainoastaan forte-kappaleissa sekä niissä kohdissa, jolloin molemmat kädet siirtyvät ensi manuaalille, on pedaalikoppelia ensi manuaaliin käytettävä. Heikoimpienkin alkusoittojen basso (Subbass) tulee selvemmin kuuluviin, kun se on koppelilla yhdistetty toiseen manuaaliin. **Trioissa** ja **Canoneissa** eivät eri manuaalit saa paljoa erota toisistaan änivoimassa, mutta sensijaan kyllä värityksessä. (Merikanto 1905, 1).

Merikannon rekisteröintiohjeilla kokoelman alkusoitoista saa hyvin romanttisen leveään kuuloiset – ne eivät ole liian yksityiskohtaisia, joten alkusoittoja soittaessaan soittajan on rekisteröinnin suhteen kuunneltava omaa intuitiotaan. Ohjeiden puitteissa on mahdollista tehdä erittäin monipuolisia ja rikkaita rekisteröintejä. Luonnollisesti romanttistyylliset rekisteröinnit soveltuvat näihin alkusoittoihin parhaiten – suurtenkin urkujen dispositioita on mahdollisuus hyödyntää erittäin rikkaasti. Yleisesti näissä alkusoitoissa on paljon viitteitä romantiikan ajan saksalaisesta ja ranskalaisesta urkumusiikista tempokäsittelyn, fraseerauksen, rekisteröintien ja sormioiden hyödyntämisen näkökulmasta. Osa alkusoitoissa käytettävistä teemoista on selvästi jostain virrestä (Merikanto 1905, 1). Sisällysluettelon<sup>48</sup> perusteella Merikanto on jakanut alkusoittokokoelmansa sävellajeittain kvinttiympyrän mukaisesti vastapäivään kiertäen (Fis-duuri, dis-molli, Cis-duuri, b-molli, gis/as-molli puuttuvat).

Voidaan päätellä, että Merikannon oma improvisointi on ainakin kirkollisissa tilaisuuksissa ollut jotain kokoelman alkusoittojen tai hänen urkusävellystensä kaltaista. Näistä alkusoitoista näkee myös työssä myöhemmin käsiteltävän uusien ominaisuuksien ja keksintöjen tulon urkurakennukseen<sup>49</sup>: alkusoitot ovat esimerkiksi Faltinin koraalikirjaan ja alku- ja loppusoittokokoelmiin verrattuna musiikillisesti ja teknisesti mielenkiintoisempia. Merikannon musikaalisuus, soittotaito ja monipuolisuus tulee näissä alkusoitoissa esiin, ja voidaan olettaa, että tämän kokoelman välityksellä hän on halunnut myös auttaa muita kirkkomuusikoita parantamaan soittotaitoaan ja näin myös auttamaan heitä improvisoinnissa.

---

<sup>48</sup> Merikanto 1905, 2

<sup>49</sup> Ks. s. 32.

### 3.2.3 Urkurakentajien vaikutus

Kuten tämän luvun alaluvussa 3.1. on mainittu, Suomen siirtyessä vuonna 1809 Venäjän vallan alle yhteydet entiseen emämaahan Ruotsiin säilyivät melko tiiviinä (ks. Rautioaho 1991, 104). Ruotsalaiset urkujenrakentajat rakensivat maahamme urkuja aina 1840-luvulle asti. Turun tuomiokirkon Cahman-urut vuodelta 1725 olivat Ruotsin valtakunnan suurimmat urut, ja ne säilyivät käytössä aina vuoden 1827 Turun paloon asti, jolloin koko kirkko suurimmaksi osaksi tuhoutui. Myös Saksasta ja Virossa hankittiin urkuja (Mts. 105). Uudistetun ja korjatun Turun tuomiokirkon vuonna 1842 rakennetut Gustav Anderssonin varhaisromanttiset urut olivat Suomen suurimmat (53 äänikertaa, joista yksi jaettiin basso- ja diskanttiosaan).<sup>50</sup>

Urkujenrakennukseen tuli näin vaikutteita paljon Saksasta ja Ruotsista, aivan kuten urkumusiikkiinkin, ja urkujen sointi on luonnollisesti vaikuttanut siihen, minkälaista improvisointia ja soittotapaa juuri näillä uruilla voidaan toteuttaa. Esimerkiksi Turun tuomiokirkon urkujen dispositio<sup>51</sup> oli varsin romanttinen, joten on luonnollista olettaa, että tällä soittimella on improvisoitu sille luontaisimmalla tavalla.

Professori ja urkujen rakentaja Pentti Peltto kiteyttää havaintonsa 1800-luvun suomalaisien urkujen soinnista näin:

Yhteenvedona voidaan todeta, että 1800-luvun urkujen sointi rakentuu luonteenomaisesti yhdestä kiinteästä kokonaisuudesta, jonka kuulija tajuaa suurena, massiivisena ja ehyenä ”kappaleena”, ja joka näkyy kuvaajassa yhden harjun muodostelmana. On merkittävää, että kuoroäänikerratkin sulautuvat kuvailtuun hahmoon, eli rakentavat monoliittista kokonaisuutta. Romanttisten kuoroäänikertojen avaitaan siis olevan akustiselta perusluonteeltaan aivan toisenlaisia kuin klassisten. Voimavaihtelut muuttavat harjun korkeutta ja leveyttä, mutta eivät sen perusmuotoa. (Peltto 1994, 208.)

Peltto mainitsee vuonna 2014 kirjoittamassaan kirjassa ”Puoli vuosituhatta suomalaisia urkuja” myös seuraavaa:

Kaikkien suomalaisten 1800-luvun jälkipuoliskon urkujen yhteinen ominaisuus oli kirkon luontevasti täyttävä sointi, joka syntyi helpon tuntuisesti vähillä

<sup>50</sup> Ks. Suomen musiikkilehti 01.02.1934, 28.

<sup>51</sup> Mts. 01.02.1934, 28.

äänikerroilla. Soinnin elävyys teki yksinkertaisista rekisteröinneistä nautittavia. (Peltto 2014, 84).

On selvää, että tällainen sointi on vaikuttanut siihen, minkälaista musiikkia suomalaisilla uruilla on koettu luontevaksi improvisoida. Koska suoria mainintoja suomalaisten 1800-luvun lopun urkureiden improvisoinnista on vähän, tärkeänä johtolankana tuon ajan improvisointityylien ja -ihanteiden selvittämiseen sävellysten ja tiedettyjen esittämiskäytäntöjen ohella ovat nimenomaan ajalta säilyneet urkujen dispositiot ja sointi. Niiden perusteella voidaan tulla johtopäätökseen, että romantiikan ajalle tyypilliset muodot (sonaatit, sinfoniat, vapaa improvisointi yms.) ovat ainakin olleet mahdollista toteuttaa, vaikka mekaanisen soittopöydän takia soittaminen olisikin raskasta ja vaikka suomalaisten urkurien taso ei olisi riittänyt musiikillisesti mielenkiintoisempaan improvisointiin.

Jotain urkujenrakennuksen, soinnin ja improvisoinnin suhteesta voi päätellä tuon ajan sävellyksistä – kuten tämän työn toisessa luvussa on mainittu, esimerkiksi Pahlmanin, Hämäläisen ja Faltinin teokset on sävelletty 1800-luvun raskaille mekaanisille soittimille, ja sen takia niissä on leveä soinnutus ja hitaat aika-arvot. Virtuottisempi improvisointi on oletettavasti ollut tällaisilla soittimilla vaikeaa (osittain johtuen urkurien heikosta tasosta), vaikka soinnin puolesta se olisikin ollut mahdollista.

Uudet keksinnöt tekivät 1800-luvun lopulla tuloaan myös suomalaisiin urkuihin, kuten apulaitteet (kombinaatiot, kieliäänikertojen kytkeminen pois päältä yms.) ja pneumaattikka. Nämä vaikuttivat merkittävästi suomalaiseen urkutaiteeseen – eron huomaa, kun vertaillaan edellä mainittuja Faltinin, Pahlmanin ja Hämäläisen yksinkertaisia, harjoituksenomaisia urkusävellyksiä Oskar Merikannon virtuottisiin teoksiin, jotka oli mahdollista esittää uudenaikaisilla pneumaattisilla uruilla (sormiot ja jalkiot olivat sopivan kevyitä nopeisiin kuvioihin, ja käytettyjen äänikertojen ja koppelien määrä ei vaikuttanut kosketukseen, joka pysyi kevyenä). Urposen mukaan Pahlmanin ja Hämäläisen sävellykset ”eivät olleet sillä tasolla, mihin heidän käyttämänsä soittimet olisivat antaneet mahdollisuuden” (Urponen 2010/2020, 78).

### **3.2.4 Kirkkomusiikkioppilaitosten vaikutus**

Suomeen perustettiin 1850-luvulta lähtien kirkkomusiikkioppilaitoksia Turkuun, Ouluun, Viipuriin ja Helsinkiin. Oulun oppilaitos tosin lakkautettiin vain muutaman vuoden

jälkeen, koska senaatti epäsi rahoituksen vuonna 1887 Richard Faltinin tekemän tarkastuksen perusteella.<sup>52</sup>

Urposen (2020, 21) mukaan suomalaisten urkurien taso lähti nousemaan yleisesti vasta järjestäytyneen musiikinopetuksen alettua. Tätä ennen asiat opittiin mestari-kisälli -periaatteella. Myös urkujen puute ja yleisen musiikkikoulutuksen puute vaikutti urkukulttuurimme (Mts. 21).

Helsingin Vanhankirkon kanttori Lorenz Nikolai Achté perusti Helsingin lukkari-urkurikoulun (myöh. Helsingin Kirkkomusiikkiopisto) vuonna 1882. Hän oli nuorena kulkenut pitkin Suomen maaseutua ja huomannut kirkkolaulun ja -soiton matalan tason ja ajatellut ensin lukevansa papiksi, jatkaen samalla soitonopintojaan, ja sen jälkeen perustavansa lukkari-urkurikoulun.<sup>53</sup> Vuolan (1987, 7) mukaan aloitusvuonna koulussa ei opetettu urkujensoittoa lainkaan, koska opetus aloitettiin ”aivan alkeista pianolla” (ks. myös Kansalliskirjasto, Coll.52.19). Koulun urkujensoiton opettajaksi saatiin Lauri Hämäläinen ja hänen jälkeensä Oskar Merikanto.

Viipurilainen kirkkomuusikko Emil Sivori perusti Viipurin lukkari-urkurikoulun vuonna 1893 havaittuaan, että Helsingin ja Turun koulut eivät kyenneet täyttämään kasvavaa kanttorien ja lukkarien tarvetta.

Helsingin musiikkiopisto (myöh. Helsingin konservatorio, nyk. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia) perustettiin 15.09.1882. Vuola mainitsee, että aivan aluksi siellä ei ollut urkuoppilaita, ja ensimmäiset urkuoppilaat tulivat vasta kevätlukukauden aikana, jolloin opettajaksi palkattu Richard Faltin pääsi vasta aloittamaan työnsä. (Vuola 1987, 14.) Faltin alkoi opettaa urkumodulaatiota ja urkuoppia vuonna 1898.

Helsingin, Turun ja Viipurin kouluissa koulutustaso ja harjoitusmäärät näyttävät olleen nykymittapuulla ainakin aluksi vaatimattomia. Faltinin arkistossa Kansalliskirjastossa säilytettävän materiaalin perusteella<sup>54</sup> näissä kouluissa kaikissa oli eri määrät soitto- ja lauluopintoja – Helsingissä näyttää olleen kaikkein parhaat resurssit kirkkomusiikkiopetuksen järjestämiseen. Helsingin koulu näyttää olleen ainut, jossa opetettiin virsilaulua. Kouluilla oli rajallisesti soittimia käytettävissään. Helsingin koulussa oli kolmet urut, joilla toisen vuosikurssin oppilaat saivat harjoitella 11 tuntia viikossa ja kolmannen

<sup>52</sup> Oulun lukkari-urkurikoulun tarkastusraporttia ja paljon muutakin kirkkomusiikkioppilaitoksia koskevaa materiaalia säilytetään Kansalliskirjastossa Faltinin kokoelmissa (Klockare- och orgelnistskolor 1886-1910, Coll.52.19).

<sup>53</sup> Helsingin Sanomat 15.05.1932, 7.

<sup>54</sup> Klockare- och orgelnistskolor 1886-1910, Kansalliskirjasto, Coll.52.19

vuosikurssin oppilaat 8 tuntia viikossa, Turun koulussa oppilaat saivat harjoitella koulun ainoalla soittimella 48 tuntia viikossa, ja heidän piti itse kustantaa kotiharjoitussoittimensa, samoin kuin Viipurin koulussa. Viipurissa valmistuvat oppilaat saivat harjoitella kirkossa maaliskuun puolenvälin ja lukukauden loppumisen välisenä aikana 3 tuntia viikossa. On selvää, että näin vähillä harjoitusmäärillä ei ole pystytty harjoittelemaan improvisointia kovinkaan paljoa.

Lukkari-urkurikoulujen ja Helsingin musiikkiopiston välillä oli jonkinlainen ristiriita – Vuola mainitsee Faltinin persoonan ja opetuksen houkutelleen parhaat oppilaat musiikkiopistoon, ja lukkari-urkurikoulujen tunteneen itsensä tämän takia alempiarvoisiksi. (Vuola 1987, 14–15), mutta ei ole selvää, miten tämä asetelma on vaikuttanut urkujensoiton ja -improvisoinnin laatuun.

Urkumodulaation opetus tähtäsi pääasiassa jumalanpalvelussoittoon, samoin kuin yleensä koko koulutus, kaikissa lukkari-urkurikouluissa - Viipurin koulu oli tässä kaikkein tiukin. Faltinin kokoelmassa (Coll.52.19) olevan materiaalin perusteella Helsingin lukkari-urkurikoulu näyttää tarjonneen parhaan musiikillisen pohjan lukkari-urkureille. Vuolan mukaan Viipurin koulussa ei opetettu minkäänlaista improvisointia, eikä urkumodulaatio ollut mitenkään itsenäinen aine, vaan se ”kytkeytyi jumalanpalvelussoittoon urkujensoiton yhteydessä” (Vuola 1987, 12).

Vuolan (Mts. 5) mukaan Turun koulun modulaatio-opetus oli ”ryhmäopetusta, joka kesti tavallisesti kaksi vuotta”, Helsingin koulun opetus painottui selvästi jumalanpalvelussoittoon – opetukseen kuului alkusoittojen, responsorioiden, kuorolaulujen säestämisen, helppojen urkukappaleiden ja koraalisoiton lisäksi myös modulaation harjoittelua niin, että oppilas saavutti taidon moduloida mistä sävellajista tahansa mihin tahansa toiseen (Mts. 7; ks. myös Jalkanen 1978, 61–64). Viipurin koulussa opetettiin modulointia vain dominanttiseptimisoinnun ja vähennetyin septimisoinnun kautta (Vuola 1987, 13). Opetus on kaikissa kouluissa 1800-luvun jälkipuoliskolla painottunut kirkolliseen elämään, ja urkumoduloinnissa on opittu lähinnä improvisoinnin alkeet.

### **3.2.5 Urkuimprovisoinnin asema kirkollisessa elämässä**

Vuoden 1686 kirkkolaki varoitti liian pitkästä urkujensoitosta ja kielsi soittimien käytön paastonaikana ja kansallisten surupäivien aikana (Tuppurainen 2000, 122). 1800-luvun jälkipuolisko oli Suomessa kansallisen heräämisen ajan lisäksi myös kirkkomusiikin

uudistumisen aikaa. Peitsalon (2018, 245) mukaan tällöin yritettiin yhtenäistää seurakunnan veisuuta käyttämällä urkuja säestämiseen. Vapaavuoren (Vapaavuori 1997, 195) mukaan ”urkujen tärkeimpänä tehtävänä pidettiin seurakunnan laulun ohjaamista”. Jotain suomalaisen urkuimprovisoinnin tuolloisesta tasosta ja tilasta kirkollisessa elämässä voidaan päätellä aikaisemmin mainitusta Richard Faltinin toteamuksesta toimittamansa alku- ja loppusoittokokoelman esipuheessa (Faltin 1889, 5–6).

Kuten tämän työn alaluvussa 3.2 on mainittu,<sup>55</sup> kirkkokonsertteihin suhtauduttiin Suomessa koko 1800-luvun jälkipuoliskon ajan vaihtelevasti – suhtautuminen tosin vapautui vuosisadan loppua kohti. Kirkko oli kuitenkin ennen kaikkea Jumalan palvelemiseen tarkoitettu paikka, ja kirkkotilassa esitetyn musiikin tuli heijastaa tätä. Voidaan olettaa, että tämä päti myös urkuimprovisointiin.

Peitsalon mukaan liturgisen urkujensoiton tarkoitus oli tuolloin ”tukea seurakuntalaulua, yhdistää liturgian eri osat, kuvata virsitekstien tunnelmaa ja luoda rukouksen ilmapiiriä”.<sup>56</sup> 1800-luvun loppupuolella Suomessa käytetyt koraalikirjat ja muu liturginen musiikkikirjallisuus antavat viitteitä siitä, että urkuja käytettiin virsien säestykseen, alkusoittoihin ja transitiioihin (siirtymiin) jumalanpalveluksen eri osien välillä. Protestanttinen jumalanpalvelus ei tarjoa samanlaisia mahdollisuuksia laajojen muotojen (sinfoniat yms.) improvisointiin kuin katolinen jumalanpalvelus, joten on selvää, että Suomessa ei ole päässyt syntymään samanlaista urkuimprovisointiperinnettä jumalanpalveluselämään liittyen kuin esimerkiksi Ranskassa. Ainoat mahdollisuudet edes jonkinlaiseen improvisointiin ovat olleet alku- ja loppusoittojen ja transitioiden aikana, samoin ehkä jumalanpalveluksen päätteeksi soitettu loppusoitto (postludi) on voinut olla improvisoitu.

Tässä työssä aikaisemmin mainitut moduloimisoppikirjat ja ylipäätään urkumodulaation opetus tähtäsivät nimenomaan siihen, että urkurit osaisivat tehdä luontevia siirtymiä sävellajista toiseen jumalanpalveluksen osien välillä. Myös työssä aikaisemmin käsitellyt liturgisen musiikin kokoelmat on tarkoitettu tuolloisen kirkollisen elämän musiikilliseen rikastuttamiseen ja näin ollen myös improvisoinnin tason parantamiseen, kuten aikaisemmin mainitusta Faltinin esipuheesta<sup>57</sup> voi päätellä. Faltin toteaa tässä esipuheessa loppusoittojen osalta näin:

---

<sup>55</sup> Ks. s. 14

<sup>56</sup> ”The function of liturgical organ playing during Hämäläinen’s time was to support congregational singing, connect different parts of the liturgy, depict the mood of the hymn texts and create an atmosphere of prayer.” Peitsalo 2018, 253.

<sup>57</sup> Ks. s. 27.

”Lisätäkseen vielä kirjan tuomia etuja, olen kunkin numeron loppuun liittänyt **loppusoiton**, joka, tarkasti soveltuen koraalin tahtiin ja rytmiin, lopettaa sen rytmin ja soinnun puolesta tyydyttävällä tavalla.” (Faltin 1889, 6.)

Oskar Merikanto antaa tarkkoja ohjeita värikkääseen jumalanpalvelussoittoon (Merikanto 1916, 151-153; Mts. 166-171). Nämä ohjeet ovat luonnollisesti päteet myös modulaatioihin. Nämä ovat tietysti Merikannon omia mieltymyksiä, mutta heijastavat ajan esiintymiskäytäntöjä jumalanpalveluskontekstissa. Hän mm. painottaa nimenomaan vaihtelevaa rekisteröintiä alkusoitoissa, koraaleissa ja messuissa<sup>58</sup> (Mts. 166) ja erisävyisiä ja -tyylisiä alkusoittoja eri virsiin riippuen siitä, missä kohtaa jumalanpalvelusta ne lauletaan ja minkälaisia juuri nämä virret ovat luonteeltaan (Mts. 166–171). Merikannon ohjeita voi soveltaa valmiiden sävellysten lisäksi myös improvisoituihin osiin, ja luontevia paikkoja näiden ohjeiden perusteella ovat olleet alkusoittojen ja tämän luvun kolmannessa kappaleessa mainittujen siirtymien välillä olleet myös loppusoitot. Merikanto korostaa, että urkurin soitto ei saa olla liian häiritsevää – kiinnostavaa on se, että hänen mielestään ehtoollisen aikana olisi kaikkein parasta olla kokonaan hiljaa tai ainakin soittaa ja laulaa niin ”ettei häiriö olisi aivan suuri” (Mts. 170). Tämä heijastanee aikakauden yleisiä käytäntöjä jumalanpalvelusmusiikin suhteen.

---

<sup>58</sup> Tässä yhteydessä messuilla tarkoitetaan messun liturgisia sävelmiä. Toim. huom.

## 4 JOHTOPÄÄTÖKSET JA POHDINTA

Tämän kirjallisen työn tehtävänä oli kartoittaa suomalaisen urkuimprovisoinnin historiaa 1800-luvun jälkipuoliskolla. Tutkimustehtävänä oli selvittää, mitä suomalaisessa urkuimprovisoinnissa tapahtui tuona aikana. Tarkentavia tutkimuskysymyksiä olivat seuraavat: Mitkä tekijät vaikuttivat urkuimprovisoinnin voimakkaaseen kehittymiseen Suomessa 1800-luvun jälkipuolella? Millaista urkuimprovisointi Suomessa tuolloin oli? Missä yhteyksissä urkuimprovisaatioita soitettiin?

1800-luku oli Suomessa voimakkaan yhteiskunnallisen kehityksen aikaa. Vuonna 1809 Suomi siirtyi Venäjän ja Ruotsin välillä vuosina 1808–1809 käydyn sodan seurauksena Venäjän keisarikunnan alaiseksi autonomiseksi suuriruhtinaskunnaksi, ja autonomian ansiosta suomalaiset saivat kehittää kulttuuriaan ja kansallista identiteettiään voimakkaasti. Sivistyneistön hyvät yhteydet Pohjoismaihin ja Keski-Eurooppaan vaikuttivat siihen, että eurooppalaiset aatteet ja muotivirtaukset saapuivat myös Suomeen. Tämä koski myös urkumusiikkia.

Urkuimprovisoinnin voidaan sanoa olleen Suomessa 1800-luvulla aivan alkeistasolla. 1800-luvun alkupuolella Suomessa ei ollut vielä kovinkaan paljon urkuja, ja improvisointia kuultiin lähinnä vierailevien ulkomaisten urkurien konserteissa. 1840-luvulta lähtien tilanne parani huomattavasti urkujen määrän lisääntyessä ja ulkomailla opiskelleiden suomalaisten urkurien palatessa ja rikastuttaessa Suomen musiikkielämää. 1870-luvulta lähtien lukkari-urkurikoulujen ja Helsingin musiikkiopiston perustaminen lisäsi urkutaiteen harjoittajien määrää entisestään, ja näin myös urkuimprovisoinnin määrä lisääntyi ja taso nousi.

Koska 1800-luvulla Suomeen rakennettavia urkuja sijoitettiin lähinnä kirkkoihin, luonnollisesti urkuimprovisointiakin harrastettiin pääasiassa kirkollisissa yhteyksissä (jumalanpalveluksissa ja kirkkokonserteissa). Jumalanpalveluksissa osasta toiseen siirtyminen oli luonnollinen paikka urkurin tekemälle moduloinnille sävellajista toiseen. Kirkkokonserteissa improvisaatiot olivat luonnollisia ohjelmanumeroita.

Urkujenrakennuksen saralla tekninen kehitys mahdollisti sen, että monipuolisempi ja teknisesti virtuoottisempi improvisointi tuli mahdolliseksi. Pneumatiikka mahdollisti sormioiden ja jalkion kevyen kosketuksen riippumatta siitä, kuinka paljon äänikertoja tai koppeleita on päällä.

Yksi tämän kirjallisen työn tavoitteista oli edellä oleviin kysymyksiin vastaamisen lisäksi koota suomalaisen urkuimprovisoinnin historiaa edes vähän yksiin kansiin ja tarjota näin pohjaa lisätutkimuksille.

Työn aihe on mielenkiintoinen, mutta erittäin haastava. Haasteena oli rajaaminen – suomalaisen urkuimprovisoinnin historiassa on aineksia jopa useampaan tohtoriväitöskirjaan asti. Ongelmana on myös lähdeaineiston laajuus – esimerkiksi Richard Faltinin arkisto Kansalliskirjastossa on niin valtava, että pelkästään sen tarkempaan läpikäymiseen meni vähintäänkin kuukausia, ja sen tutkiminen edellyttää paikan päälle menemistä (aineistoa saa lainaksi ainoastaan erikoislukusaliin). Haasteena oli myös se, että yleensäkin urkuimprovisoinnista on mainintoja niin hajallaan, että täysin kattavan selvityksen tekeminen on tämän työn laajuuden puitteissa miltei mahdotonta. Onnistuin mielestäni kuitenkin kokoamaan jonkin verran aineistoa ja tietoa yhteen työni aikana ja keräämään muistiinpanoja ja aineistoa myös mahdollisia jatkotutkimuksia varten.

Työn edetessä tuli eteen monta unohduksiin painunutta urkusävellystä. Lauri Hämäläisen, Oscar Pahlmanin ja Richard Faltinin sävellykset olisivat hyvää käyttömusiikkia esimerkiksi perinnekirkkoihin (vanhojen kaavojen mukaan toimitettuihin jumalanpalveluksiin) tai vaikkapa historialuentojen yhteyteen – näin saataisiin tavallisenkin kansan tietoon enemmänkin suomalaista urkukulttuuria 1800-luvun lopun kansallisen heräämisen ajalta. Suurena harmina on toisessa luvussa mainittu Lauri Hämäläisen sävellyksien katoaminen ja painosten loppuminen. Faltinin, Hämäläisen ja Pahlmanin säilyneistä urkusävellyksistä olisi hienoa saada painetut kootut laitokset julkaistuksi. Kuten aikaisemmin on mainittu, musiikillisesti näissä sävellyksissä ei ole mitään erityistä, mutta suomalaisen urkumusiikin historian tunnettuuden kannalta tällaiset laitokset olisivat mielenkiintoisia. Myös Richard Faltinin omat muistelmat olisi mielenkiintoista saada painetuksi ja julkaistuksi – niissä on runsaasti tietoa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun suomalaisesta musiikkielämästä.

Kaiken kaikkiaan suomalaisen urkuimprovisaation historia on tutkimusaiheena mielenkiintoinen, ja toivottavasti tämä työ innostaa muitakin aiheen pariin. Siinä riittää tutkittavaa pitkälle tulevaisuuteen.

## LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

### A. Lähteet

Kansalliskirjasto, Helsinki

Richard Faltinin arkisto

*Yhteissidos: Samlingsband = Bound Volume 1010128899.* 1863.  
 Klockare- och orgelnistskolor 1886-1910 (Coll. 52.19)  
 Richard Faltinin muistelmat (Coll. 52.31)  
 Kirje Olga Faltinille (Coll.52.33)  
 Sävellyskäsikirjoitukset (Ms.Mus. Faltin 2)  
 Voigt, C. H. *Volksweisen.* Berlin, 1860 (H 881 V 70).

Oskar Merikannon arkisto

Adressi Oskar Merikannolle kansalaisilta 1918 (Coll. 148.6)  
 Päätötdokumentti Leipzigin konservatoriosta 10.04.1887 (Coll. 148 1)  
 Sävellyks- ja sovituskäsikirjoituksia (Ms.Mus. Oskar Merikanto 8)

Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kirjasto

Faltin, Richard. *Nimetön teos jousiorkesterille ja puhaltimille.* Partituuri.  
 Käsikirjoitus.  
 Faltin, Richard. *Introduction.* Käsikirjoitus.

Günther, Georg 1842. Konserttimainos konsertista 15.6.1842. Helsingin yliopiston Offentliga konserter i Åbo på 1800-talet -kokoelmasta <https://www.doria.fi/handle/10024/149873>. Luettu 01.04.2025.

Andersson, Gustaf 1843. Konserttimainos konsertista 31.05.1843. Helsingin yliopiston Offentliga konserter i Åbo på 1800-talet -kokoelma. <https://www.doria.fi/handle/10024/149878>. Luettu 01.04.2025.

Günther, Georg 1841. Konserttimainos konsertista 14.08.1841. Helsingin yliopiston Offentliga konserter i Åbo på 1800-talet -kokoelma. <https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/149870/50.jpg?sequence=2&isAllowed=y>. Luettu 04.11.2025.

Hallitsijavakuutus 27.03.1809. <https://www.finna.fi/Record/mus-ketti.M012%3AHK7610%3A1?lng=en-gb>. Luettu 29.09.2023.

### B. Sanomalehdet

*Aamu:* 01.12.1927.

*Finland:* 26.01.1889.

*Finlands Allmänna Tidning:* 12.12.1854; 18.12.1854.

*Helsingfors Morgonbladet*: 01.10.1841.

*Helsingin Sanomat*: 15.05.1932.

*Hufvudstadsbladet*: 29.05.1865.

*Iltalehti*: 20.2.1922.

*Karjala*: 19.02.1924.

*Kirkkomusiikkilehti*: 01.02.1929; 15.05.1935.

*Kyläkirjaston Kuvalehti*: 01.01.1915.

*Laatokka*: 21.11.1922.

*Morgonbladet*: 08.04.1852; 14.12.1854; 18.12.1854.

*Suomen musiikkilehti*: 01.02.1934.

*Suomi*: 17.06.1848.

*Tampereen Sanomat*: 05.02.1884.

*Uusi Suometar*: 04.04.1899.

*Uusi Suometar*: 07.03.1870.

*Uusi Suometar*: 27.01.1873.

*Åbo Underrättelser*: 01.02.1928.

### **C. Tutkimuskirjallisuus**

Faltin, Richard 1889: *Kokoelma alku- ja loppusoittoja uuden koraalikirjan koraaleihin*. Helsinki: G. W. Edlund.

Faltin, Richard 1908. *Käytännöllinen moduloimisoppi kirkollisen urkusoiton avuksi*. Helsinki: Helsingfors nya musikhandel.

Fidom, Hans 2014. *Improvisation: the emancipation of an ancient musical skill*. Teoksessa *The Haarlem Essays*, toim. Paul Peeters. Deiningen: Drückerei & Verlag Steinmeier.

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

Gustafsson, Kaj-Erik & Soinnie, Paavo 1978. *Cantus firmus – johdatus koraali-improvisaatioon*. Helsinki: Edition Fazer.

- Hakim, Naji 2000. *The Improvisation Companion*. Lontoo: United Music Publishers Ltd.
- Hakomäki, Päivi 1999. *Oskar Merikanto ja moduloimisen jalo taito*. Kirkkomusiikin koulutusohjelman kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia.
- Hannonen, Inkeri 2019. *Kirkkomusiikkikoulutuksen alku Suomessa ja Saksassa*. Kirkkomusiikin koulutusohjelman kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia.
- Hämäläinen, Lauri 1878. *Helmiwyö. Preludioita ja koraaleja kirkkoa ja kotoa varten*. Jyväskylä: Weilin & Göös kirjapaino.
- Hämäläinen, Lauri: *Orgel-Musik för Kyrkan I ja II*.
- Kircko-Laki ja Ordningi 1687. Turku: Johan Winter.
- Klemetti, Armi 1955. *Muistelen*. Helsinki/Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Korhonen, Mikko 2010. Improvisoinnista. Teoksessa *Facultas ludendi: Erkki Tuppuraisen juhla-kirja*. Toim. Jorma Hannikainen 2010. Kuopio: Sibelius-Akatemia.
- Lagi, Rudolf & Faltin, Richard 1871. *Koraalikirja Ewankelis-Lutherilaisille Seurakunnille Suomessa*. Helsinki: G. W. Edlund.
- Lehtola, Jan 2009. *Oskar Merikannon merkitys suomalaiselle urkutaiteelle*. Tohtorinväitöskirja. Sibelius-Akatemia.
- Leino, Eino 1899. *Ajan aalloilta*. Porvoo: Werner Söderström.
- Malinen, Minna 2015. *Richard Faltinin kokoelma alku- ja loppusoittoja uuden koraalikirjan koraaleihin: tausta ja sisällön tarkastelu*. Kirkkomusiikin koulutusohjelman kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia.
- Merikanto, Oskar 1905. 100 Koraali-Alkusoittoa. Helsinki: Helsingfors nya musikhandel.
- Merikanto, Oskar 1916. Registreeraustaito. Teoksessa *Urut, niiden rakenne ja huolto*, toim. Martti Tulenheimo. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Merikanto, Oskar 1924. Moduloimisoppi - Käytännöllinen oppikirja urkureiksi aikoville I ja II. Helsinki: R. E. Westerlund Oy.
- Nichols, Beverley 1944. *Verdict on India*. Bombay: Thacker & Company.
- Opetushallitus. *Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteet 2017*. Helsinki: Juvenes Print – Suomen Yliopistopaino Oy. 41—43. <https://www.oph.fi/fi/koulutus-ja-tutkinnot/taiteen-perusopetuksen-opetussuunnitelman-perusteet> . Luettu 07.04.2023.
- Pajamo, Reijo & Tuppurainen, Erkki 2004. *Suomen musiikin historia: Kirkkomusiikki*. Porvoo: WS Bookwell Oy.

Peitsalo, Peter 2018. The Organ Music of Lauri Hämäläinen in the Light of Liturgical Organ-Playing in Nineteenth-Century Finland. Teoksessa *Liturgical Organ Music in the Long Nineteenth Century – Preconditions, Repertoires and Border-Crossings*, toimittanut Peter Peitsalo, Sverker Jullander ja Markus Kuikka. Helsinki: Unigrafia Oy. 245–267.

Pelto, Pentti 1994. *Kaksi suomalaista urkuperinnettä. Tutkimus kangasalalaisten ja uusikaupunkilaisten 1800-luvun urkujen musiikillisista ominaisuuksista*. Vammala: Vammalan Kirjapaino.

Pelto, Pentti 2014: *Puoli vuosituhatta suomalaisia urkuja*. Vammala: Organum-seura.

Siltanen, Riikka 2010. *Richard Faltinin (1835–1918) elämä ja katsaus yksinlauluihin*. Opinnäytetyö. Metropolia-ammattikorkeakoulu.

Taylor, E.B. 1842. *The Musical World, Band 17*. Lontoo: The Office of The Musical World.

Tenkanen, Atte 2015. Näkökulmia liturgiseen improvisaatioon. Teoksessa *Musiikillinen improvisaatio – näkökulmia soivan hetken kulttuureihin*. Toim. Erkki Huovinen 2015. Turku: Turun yliopisto. 241–262.

Tuppurainen, Erkki 1994. *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920-1950*. Kuopio: Kirjapaino ARSMAT Oy.

Urponen, Ville 2010/2020. *Intomielisen nuoruuden väijäämätöntä voimaa – suomalainen urkumusiikki toiseen maailmansotaan asti*. 2. p. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Vapaavuori, Hannu 1997. *Virsilaulu ja heräävä kansallinen kulttuuri-identiteetti*. Saarijärvi: Gummerus-Kirjapaino Oy.

Vuola, Kari 1987. *Urkuimprovisaation opetus Suomessa: Urkuimprovisaation ja urkumodulaation opetus Suomen kirkkomuusikkoja kouluttaneissa laitoksissa*. Tutkielma musiikin kandidaatin tutkintoa varten. Sibelius-Akatemia.

Wade, Bonnie C. 2013. *Thinking musically: Experiencing Music, Expressing Culture*. 3. p. New York: Oxford University Press.

#### **D. Äänitteet**

Merikanto, Oskar. *Oskar Merikanto soittaa omia sävellyksiään 1906 & 1908*. Äänitteet Yleisradion Soiva arkisto -podcastsarjassa. <https://areena.yle.fi/1-68148290>. Luettu 25.01.2026.

Ojanperä, Abraham. Äänitteet Oskar Merikannon kanssa Yleisradion Soiva arkisto -podcastsarjassa. <https://areena.yle.fi/1-50938387>. Luettu 25.01.2026.

Rautavaara, Eino. Äänitteet Oskar Merikannon kanssa Yleisradion Soiva arkisto -podcastsarjassa. <https://areena.yle.fi/1-50984495>. Luettu 25.01.2026.