

VILLE URPONEN

Intomielisen nuoruuden vääjämätöntä voimaa

Suomalainen urkumusiikki
toiseen maailmansotaan asti



SIBELIUS-AKATEMIA

VILLE URPONEN

**Intomielisen nuoruuden
vääjäämätöntä voimaa**

Suomalainen urkumusiikki
toiseen maailmansotaan asti

Sibelius-Akatemia, Kirkkomusiikin osasto, 2010/2020

© Ville Urponen 2010/2020

Ulkosasu ja taitto: Petteri Mero

Kannen kuvat: *O. Merikanto, R. Faltin, H. Klemetti,
J. Sibelius ja A. Ojanperä.* Heino Aspelin 1904.

ISBN 978-952-329-211-6 (PDF)

ISSN 0787-7838

ESIPUHE KIRJAN SÄHKÖISEEN PAINOKSEEN

”Intomielisen nuoruuden vääjäämätöntä voimaa” ilmestyi painettuna 2010. Sen jälkeen on kirjan kattavan aika-alueen sisällä tapahtunut vähän muutoksia: yhtäkään kirjan lopussa listatuista ”kadonneista teoksista” ei ole löytynyt, mutta sen sijaan kaksi ennen tuntematonta teosta on: Sipi Kumpulan *Suomalainen koraalisävelmä variatiooneilla* ja Oskar Merikannon *Fantasia chromatica*. Näiden teosten esittelyjen lisäksi olen tässä digipainoksessa kirjoittanut hieman laajemmin Turun tuomiokirkon Gustaf Andersson -urkujen (1842) vaiheista. Lisäksi olen hieman uudistanut Oskar Merikannon *Rukousta*, Juhani Pohjanmiehen *Sonaattia*, Väinö Raition *Legendaa* sekä Jean Sibeliuksen *Preludiumia* ja *Postludiumia* käsitteleviä osioita. Muut muutokset ovat pieniä tarkennuksia tai korjauksia.

Joulukuu 2020

Ville Urponen

ESIPUHE

Kiinnostukseni ennen toista maailmansotaa sävellettyyn suomalaiseen urkumusiikkiin heräsi kuin varkain. Ohjelmistossani oli ennen 2000-lukua vain muutamia suomalaisia teoksia ja niitäkin soitin melko harvoin. Kuluvan vuosituhannen alussa minulta kysyttiin kiinnostusta levyttää kaikki Väinö Raition ja Aarre Merikannon urkuteokset (MILS 0185). Jo pari vuotta levyn äänittämisen jälkeen kantaneuhoitin koko Armas Maasalon urkutuotannon Suomen Yleisradiolle. Sen jälkeen olen lisännyt jatkuvasti ohjelmistooni vanhempaa suomalaista urkumusiikkia.

Tutkimusretkeni suomalaiseen urkuhistoriaan on avartanut omaa katsomustani. Ymmärrän entistä paremmin sävelletyn musiikin laaja-alaisuutta ja sitä, että Suomessa on monia teoksia, jotka ansaitsevat tulla esille virallisen kaanonin ulkopuolelta.

Historia on kiinnostanut minua pienestä pitäen. Luin jo lapsena *Kansojen historian* ja *Maamme kirjan* moneen kertaan. Siksi on luonnollista, että arkistojen penkominen, mikrofilmien ja vanhojen lehtien lukeminen on ollut mielenkiintoista. Se on ollut aikaa vievää puuhaa ja monesti olen huomannut pysähtyneeni lukemaan lehdistä jotain aivan muuta kuin asiaan liittyvää uutista. Intoani on lisännyt aiheen tutkimattomuus ja aiheesta on sen vuoksi paljon löydettävää. Henkilökohtaisesta innostuksestani huolimatta olen lähestynyt aihettani mahdollisimman objektiivisesti. Vaikka mukana on tiettyä arvottamista, on päämääräni innostaa lukijaa etsiytymään teoksien ääreen ja muodostamaan niistä oman mielipiteensä.

Haluan ilmaista kiitokseni niille monille henkilöille, jotka ovat olleet suureksi avuksi. Professori Tauno Äikää ja teologian tohtori Ermo Äikää antoivat nähtäväkseni useita arvokkaita käsikirjoituksia. MuM Helena Heimola antoi käyttööni Väinö Raition ja Armas Maasalon käsikirjoituksia ja MuM Terhi Kurko antoi nähtäväkseni hallussaan olevat Rikhard Mäkisen käsikirjoituskopiot. Mikko Sajarilta sain kopion Armas Järnefeltin *Bröllopsmarschin* käsikirjoituksesta. Professori Veijo Murtomäki antoi neuvoja tekstistä ja kommentoi ajatuksiani Jean Sibeliuksen urkuteoksista. Urkumusiikin lehtori Juhani Haapasalo jaksoi vastata moniin virsiä koskeviin kysymyksiini ja antoi minulle kopiot Jaakko Tuurin käsikirjoituksista. Professori Erkki Tuppuraiselta sain tietoa muun muassa suomalaisten urkureiden opiskelusta Leipzigin konservatoriossa. Toimittaja Leena Santalahti antoi minulle mahdollisuuden tutustua Yleisradion arkistonauhoihin. Seilori Jyrki Urposelle olen kiitollinen tekstiin liittyvistä huomioista. Ritva Haanpää oli suurena apuna Väinö Raitiota ja urkutaiteilija Erkki Forss Arvo Laitista koskevilla asioissa. Sibelius-museon intendentti FM Inger Jacobsson-Wärn ja amanuenssi FM Sanna Linjama-Mannermaa olivat minulle väsymättömänä apuna. Samoin olen kiitollinen Sibelius-Akatemian kirjaston henkilökunnalle ja erityisesti kirjaston johtajalle Irmeli Koskimiehelle. Lopuksi haluan kiittää niitä kaikkia minua auttaneita henkilöitä, joiden nimeä ei tässä mainita erikseen.

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	11
Aikaisemmat tutkimukset	13
Käytetyt lähteet.....	14
2. SUOMALAISTA URKUELÄMÄÄ 1800-LUVULLA	17
Suomen varhaisia urkuja	17
Ruotsin valtakunnan suurimmat urut.....	18
Suomalaisesta musiikkikulttuurista ja kirkkomusiikin opetuksesta	20
Kirkko konserttipaikkana	24
1800-luvun alun urkukonsertit	27
Ruotsalaisia vieraita: Georg Günther, Gustaf Andersson ja Gustaf Mankell sekä Turun tuomiokirkon uudet urut	30
3. SUOMALAISEN URKUTAITEEN HERÄÄMINEN 1850-LUVULLA	41
Rudolf Lagi – ensimmäinen suomalaissyntyinen urkukonsertin soittaja	41
Oscar Pahlman – ensimmäinen merkittävä suomalaissyntyinen urkuri.....	45
Lauri Hämäläinen – kiertelevästä kansanmuusikosta kirkkomuusikkojen kouluttajaksi	49
Richard Faltin – Saksan lahja suomalaiselle musiikkielämälle.....	53
Oskar Merikanto – suomalaisen urkutaiteen isä.....	55
Karl Sjöblom – Merikantoakin parempi?	61
Olga Tavastsjerna – Helsingin musiikkiopiston ”johtajatar”	64
Kaarle Saarilahti – harvinainen nero.....	68
4. SUOMALAISEN URKUMUSIIKIN SYNTY.....	73
Oskar Merikanto ja aikakauden urkutaide.....	73
Merikannon ohjelmisto	74
Suomalaisten urkureiden ohjelmisto 1920-luvun alkuun asti.....	76
Suurten urkuteosten vuosikymmen	78
Urkujen ja sävellysten suhde	81
5. SUOMALAINEN URKUTAIDE 1930-LUVULLA.....	87
Suomalaisen urkutaiteen monipuolistuminen	87
Elis Mårtenson – Merikannon perintöprinssi	89
Venni Kuosma – suuri taituri.....	93
Mauno Suomi ja Paavo Raussi	95
Aarne Wegelius – suomalaisen urkutyypin kehittäjä.....	97
Mårtensonin työ uuden urkumusiikin parissa	99
Mårtensonin kantaesittämät teokset.....	101
Sibelius-Akatemian konserttialin urkujen vihkiäiskonsertti.....	104

6. ”SE ON PUHDASTA INNOITUSTA, VAPAATA KAIKESTA TEKOMUSIIKISTA JA MELODIOILTAAN IHANAA”	109
Löytyivätkö sävellykset?	110
Suomalaisen urkutaiteen synty.....	111
Suomalaisen urkumusiikin synty.....	113
Miten tästä eteenpäin?.....	114

7. SUOMALAISET URKUSÄVELTÄJÄT JA URKUSÄVELLYKSET

VUODEN 1939 LOPPUUN ASTI.....	117
Alfred Andersén (1887–1940)	117
Erik Bergman (1911–2006)	118
Sune Carlsson (1892–1966)	119
Martha Dahl (1909–1987)	120
Toivo Elovaara (1907–1978).....	120
Richard Faltin (1835–1918)	122
Karl Flodin (1858–1925)	123
Nils-Eric Fougstedt (1901–1961).....	123
John Granlund (1888–1962).....	124
Conrad Greve (1820–1851).....	130
Väinö Haapalainen (1893–1945).....	131
Lauri Hämäläinen (1832–1888)	132
Fredrik Isacsson (1883–1962)	133
Evald Itkonen (1891–19??).....	141
Armas Järnefelt (1869–1958)	142
Arvi Karvonen (1888–1969)	142
Heikki Klemetti (1876–1953).....	143
Ilmari Krohn (1867–1960)	150
Sipi Kumpula (1887–1933)	152
Toivo Kuula (1883–1918)	153
Taneli Kuusisto (1905–1988).....	155
Arvo Laitinen (1893–1966)	158
Knut Emil Laurén (1873–19??).....	159
Frans Linnavuori (1880–1926).....	160
Armas Maasalo (1885–1960)	161
Erkki Melartin (1875–1937).....	169
Aarre Merikanto (1893–1958)	169
Oskar Merikanto (1868–1924).....	177
Viljo Mikkola (1871–1960)	194
Rikhard Mäkinen (1875–1944).....	198
Oscar Pahlman (1839–1935).....	200
Olavi Pesonen (1909–1993)	201
Juhani Pohjanmies (Hjalmar Lindfors) (1893–1959)	202

Väinö Raitio (1891–1945).....	205
Sulho Ranta (1901–1961).....	213
Jean Sibelius (1865–1957).....	215
Torsten Stenius (1918–1964).....	220
John Sundberg (1891–1963).....	220
Jaakko Tuuri (1884–1947).....	222

LÄHTEET	223
----------------------	------------

LIITTEET

Liite 1. Kadonneet sävellykset	241
Liite 2. Suomalaiset soolourkuteokset vuoden 1939 loppuun asti.....	245

1. JOHDANTO

Tämä kirja perustuu Sibelius-Akatemian taiteilijakoulutuksessa suorittamaani tohtorintutkintoon liittyvään kirjalliseen työhön, jonka aiheena on ennen toista maailmansotaa sävelletty suomalainen soolourkumusiikki. Se, että olen valinnut ääripääksi juuri toisen maailmansodan, ei ole keinotekoisia. Suomi joutui mukaan toiseen maailmansotaan marraskuussa 1939 ja juuri sodan kynnyksellä lokakuussa 1939 Sibelius-Akatemian urkujensoiton professori Elis Mártenson kantaesitti Sibelius-Akatemian konserttisalin urkujen vihkiäiskonsertissa peräti kuusi uutta suomalaista teosta. Mártensonin esittämien teosten joukossa olivat modernismia edustaneet Aarre Merikannon *Interludium*, Väinö Raition *Canzone* ja Sulho Rannan usklassistinen *Koraalipartita*. Silti konsertin ohjelma sisälsi Taneli Kuusistoa lukuun ottamatta säveltäjiä, jotka syystä tai toisesta olivat jo luomuransa ehtoopuolella. Sodan jälkeen suomalaisessa urkutaiteessa alkoivat puhalttaa uudet tuulet erityisesti ns. tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen saavuttua maahamme. Urut ja urkumusiikki joutuivat ennennäkemättömän muutoksen kohteeksi.

Esittelen kirjassani kaikki tiedossani olevat vuoden 1939 loppuun mennessä Suomessa sävelletyt soolourkuteokset. Olen rajannut tutkimukseni ulkopuolelle selvästi liturgiseen käyttöön sävelletyt teokset, kuten esimerkiksi alkusoittokokoelmat, vaikka ne olisivat meillä uraauurtavia, kuten Lauri Hämäläisen *Helmivyö. Praeludoita ja koraaleja, Kirkkoa ja Kotoa varten* (1878). Toisaalta mukana on esimerkiksi Armas Järnefeltin *Bröllopsmarsch*, koska katson sen olevan kirkollisesta tarkoituksestaan huolimatta niin edustava sävellys, että se ansaitsee paikkansa työssäni esiteltyjen teosten joukossa. Oskar Merikannon *Surumarssi* on mukana samoista syistä, mutta myös siksi, että sen tarkka sävellysaika ja jopa se, mille instrumentille se on sävelletty, on jäänyt aikaisemmissa tutkimuksissa epäselväksi.

Olen hieman laventanut periaatetta 1800-luvun harvalukuisten suomalaisten teosten kohdalla. Siksi esimerkiksi Oscar Pahlmanin ja Karl Flodin sävellykset ovat mukana. Ne kuuluvat kirkollisen käyttömusiikin pariin, mutta olivat meillä omana aikanaan selvästi kunnianhimoisempia sävellyksiä kuin esimerkiksi alkusoittokokoelmat.

Jaottelu on totta kai hieman keinotekoinen. Mikä on liturgista urkumusiikkia ja mikä on konserttimusiikkia? Ovathan lähes kaikki käsittelemäni ajanjakson suomalaiset urkuteokset sävelletty kirkkoon, koska urkuja ei ollut muualla kuin kirkoissa. Vastajuuri ennen toista maailmansotaa meillä sävellettiin muutama teos maamme ensimmäisten konserttisaliurkujen vihkiäiskonserttiin. Onkin selvää, että useat sävellykset ovat sekä liturgista käyttömusiikkia että konserttimusiikkia.

Jotta kirjastani ei muodostuisi pelkkä luettelo teoksista ja tekijöistä, pyrin myös taustoittamaan sävellyksiä. Ajatukseni on, että sävellysten syntymisen ennakkoehto on urkukulttuurin syntyminen. Urkukulttuurin käsitan yhteisöllisten toimintojen kokonaisuutena, jossa on aktiivisia toimijoita ja vastaanottajia. Kirkollisten toimitusten yhteydessä kuultava urkujensoitto ja tilaisuudessa läsnä olevat henkilöt muodostavat urkukulttuurin perustan. Siten voi ajatella, että Suomessa oli urkukulttuuria siitä lähtien kun maahamme hankittiin ensimmäiset urut ja niitä alettiin käyttää kirkollisissa toiminnoissa.

Urkukulttuurin yksi osa-alue on urkutaide. Urkutaiteen perusedellytys on sellaisten soittimien olemassaolo, jotka innostavat luomaan kirkollisen käyttömusiikin ulkopuolisia teoksia ja jotka soveltuvat konserttimusiikin esittämiseen. Kun nämä edellytykset toteutuvat, tarvitaan myös soittajia ja säveltäjiä, jotka pystyvät vastaamaan soittimen luomiin vaatimuksiin. Vasta kaikkien näiden tekijöiden toteutuessa voi muodostua myös vastaanottava osapuoli ja voimme puhua urkutaiteen syntymästä.

Urkutaiteella tarkoitan kirkollisten toimitusten ulkopuolella tapahtuvaa säännöllistä konserttitoimintaa ja konserttikäyttöön soveltuvia teoksia. Sinänsä olen sitä ajatusta vastaan, että urkutaiteen voisi tai se pitäisi erottaa kirkon yhteydestä, mutta käsittelen tässä työssä nimenomaan suomalaisen konserttiurkumusiikin historiaa ja samalla konserttiurkureiden historiaa.

Kirja jakautuu kahteen osaan. Niistä ensimmäinen esittelee ensin lyhyehkösti joitakin suomalaisia urkuja ennen 1850-lukua ja kertoo suomalaisesta musiikkikulttuurista ja erityisesti kirkkomusiikin opetuksesta. Sen jälkeen kerron niistä 1800-luvun henkilöistä ja tapahtumista, joiden ansiosta suomalainen urkumusiikki ja suomalainen musiikkikulttuuri nousi uudelle tasolle. Esittelen joitakin 1800-luvun urkukonsertteja, jotta lukija saisi käsityksen aikakauden urkukonserttielämästä. Konserttien ohjelmien kautta on mahdollista muodostaa käsitys urkureiden teknisistä valmiuksista ja jopa musiikillisesta mausta. Soittajien musiikillinen maku taas muokkasi yleistä makua. Lopuksi käsittelen suomalaisen urkumusiikin kannalta tärkeää aikakautta, joka ulottuu 1910-luvulta toiseen maailmansotaan asti.

Toinen osa esittelee säveltäjät aakkosjärjestyksessä. Tarkoitukseni ei ole analysoida teoksia, vaan kertoa sävellyksistä, niiden taustoista ja niiden säveltäjistä. Olen käyttänyt suhteellisen paljon suoria lainauksia, koska olen halunnut tuoda kielen kautta aikakauden ajatusmaailmaa lähemmäksi tämän päivän lukijaa.

1900-luvun osalta kirjani päähuomio on Helsingissä. Se tarkoita sitä, ettei urkutaidetta olisi ollut muuallakin Suomessa. Päinvastoin: esimerkiksi John Granlund,

Fredrik Isacsson ja Viljo Mikkola Turussa, Kyösti Alho Porissa, Emil Sivori Viipurissa, Kaarle Saarilahti Vaasassa tai hieman myöhemmin Mauno Suomi Tampereella ja Venni Kuosma Viipurissa, vain muutamia mainitakseni, ylläpitivät korkeataisoista urkutaidetta. Kolme ensiksi mainittua olivat myös tärkeitä urkusäveltäjiä.

Kirjani käsittelee aikakautta, jonka musiikista urkurit huomioivat – kärjistetysti sanoen – vain Jean Sibeliuksen *Intradan*, Oskar Merikannon *Passacaglian* ja *Rukouksen* sekä Taneli Kuusiston *Pastoralen*. Tämä johtuu siitä, että musiikissa on tietyt yleisesti mestaritöiksi nimetyt sävellykset ja niiden mestareiksi nimetyt säveltäjät. Työni yksi tarkoitus onkin maineen palauttaminen yhdelle musiikkimme melko tuntemattomalle aikakaudelle. Minulla ei ole silti harhakuvia: työni käsittelee säveltäjiä, joista suurin osa on kansakuntamme musiikkihistorian Elysiönin ulkopuolella. Kuten esimerkiksi Viljo Mikkola, jota Seppo Heikinheimo kutsuu heinäköngäksi¹. Useimmat työni käsittelemistä säveltäjistä eivät koskaan säveltäneet laajamittaista orkesteriteosta. Sellaisen puuttuminen oli tuhoisaa säveltäjän arvostukselle. Liian moni heistä myös asui pääkaupunkiseudun musiikkipiirien ulkopuolella, mikä automaattisesti vaikeutti sävellysten saamista yleiseen tietouteen. Sic transit gloria mundi – vielä Einari Marvian toimittamassa *Suomen Säveltäjiä I & II* -teoksessa vuodelta 1966 olivat useimmat tämän työn käsittelemistä säveltäjistä, kuten Maasalo, Haapalainen, Isacsson, Mikkola tai Mäkinen mukana sulassa sovussa Sibeliuksen, Melartinin, Madetojan, Rautavaaran, Kokkosen ja muiden säveltäjämestareidemme kanssa. Kolmisenkymmentä vuotta myöhemmin *Suomen musiikin historia 1–4* on joko unohtanut heidät tai mainitsee heidät vain ohimennen muiden säveltäjien yhteydessä. Heistä on tullut ”vain” kirkkomusiikkisäveltäjiä, jotka esitellään *Suomen musiikin historian* lisäosassa *Kirkkomusiikki*.

Aikaisemmat tutkimukset

Tutkimukseni aihepiiriä ei ole aikaisemmin tutkittu kokonaisvaltaisesti. Suomalaisia urkuja ja urkujenrakennusta sekä kanttori-urkurikoulutusta on tutkittu suhteellisen paljon, mutta suomalainen urkutaide ja urkumusiikki ovat tähän asti jääneet vähemmälle huomiolle. Suomalaiseen urkutaiteeseen on eniten paneutunut Erkki Tuppurainen, joka on kirjoittanut aiheesta artikkeleita eri julkaisuihin jo 1970-luvulta lähtien. Laajimpia niistä ovat ”Suomen urkutaiteen kehitysvaiheita” kirjassa *Pro Organo pleno. Juhlakirja Enzio Forsblomille* sekä Tuppuraisen kirja *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–50*. Ensin mainittu artikkeli on yleiskatsaus urkutaiteemme historiaan ja jälkimmäinen keskittyy esittämiskäytäntöön liittyvään osa-alueeseen. Ne käsittelevät vain pintapuolisesti suomalaisia urkusävellyksiä.

1 Heikinheimo 1995, 461.

Folke Forsmanin *Suomalaiset urkusävellykset ja suomalainen urkujenrakennus* on ainoa kirja, jossa on luotu yleiskatsaus sekä suomalaiseen urkujenrakennukseen että urkumusiikkiin. Sen tarkoitus ei ole olla kaiken kattava tutkimus, joten se käsittelee vain valikoituja teoksia ja urkuja. Forsmanin kirja ja erityisesti sen sävellysluettelo on ollut tärkeä alkukimmoke tälle työlle.

Jan Lehtola on käsitellyt Oskar Merikantoa kirjassaan *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle*. Lehtola ei käsittele Merikannon urkuteoksia kovinkaan yksityiskohtaisesti, joten tämä työ tuo niistä paljon uutta tietoa.

Päivi Hannikainen on kirjoittanut urkujemme ja urkureidemme varhaisvaiheista kirjassaan *Pohjanmaan musiikkikulttuuria menneiltä ajoilta. Musiikin taitajia ja tukijoita eteläisen Pohjanmaan kirkkomusiikkielämässä 1700-luvun jälkipuoliskolla*. Se antaa erinomaisen kuvan siitä, keitä varhaiset urkurimme ovat olleet ja myös heidän työnkuvastaan. Molemmat ovat asioita, jotka eivät varsinaisesti ole tämän työn aihepiirin keskiössä.

Suomalaisesta urkuhistoriasta on saatavilla erinomaisia tutkimuksia. Mainittakoon niistä muutamia: Martti Helan jo 1924 ilmestynyt uraa-uurtava tutkimus *Wanhoiden urkujemme vaihteita*, Pentti Pellon *Kaksi suomalaista urkuiperinnettä*, Helena Riekin ja Erkki Tuppuraisen toimittama *Urkujä, rakentajia ja soittajia Suomessa ennen 1840-lukua*, Pentti Pellon toimittama *Ikkunoita Suomen urkuhistoriaan* sekä Juhani Martikaisen *Orglar i Finland från tiden 1600–1800*. Tärkeitä ovat myös kaksi urkumatrikkeliä: Erkki Valangin *Suomen urut ja niiden rakentajat* ja Asko Rautioahon *Suomen urut 2006*. Niiden avulla pystyy muodostamaan erinomaisen kuvan suomalaisesta urkuhistoriasta, joten siksi esittelen työssäni tarkemmin urkuja vain joissakin määrättyissä tapauksissa.

Käytetyt lähteet

Olen käyttänyt lähteinä urkuihin ja urkureihin liittyvää kirjallisuutta, eri säveltäjistä ja esittäjistä kirjoitettuja elämäkertoja, musiikin historian yleisteoksia sekä opinnäytetöitä. Tärkeimpiä lähteitä ovat olleet eri kokoelmissa sijaitsevat yksityishenkilöiden arkistot, jotka sisältävät käsikirjoituksia, kirjeenvaihtoa ja lehtileikkeitä. Kansalliskirjastossa olen käynyt läpi sadoittain mikrofilmeille siirrettyjä sanomalehtiä. Korvaamattomana lähteenä on ollut Internetin *Historiallinen Sanomalehtikirjasto*, joka sisältää digitaalisessa muodossa suomalaiset sanomalehdet vuodesta 1771 vuoteen 1909 asti. Lisäksi olen käynyt järjestelmällisesti läpi *Kirkkomusiikki*-lehden ja *Suomen Musiikkilehden* vuosikertoja. Olen pyrkinyt käyttämään alkuperäisiä lähteitä. Lisäksi olen tärkeiksi katsomissani asioissa tarkistanut tiedot mahdollisuuksien mukaan toisesta lähteestä.

Monissa tapauksissa teoksen käsikirjoitukseen on merkitty sävellysvuosi, mutta vielä useamman teoksen kohdalla konsertti-ilmoitukset ja sanomalehtiarvostelut ovat ainoa lähde sävellysten ajoittamisessa. Jos esimerkiksi sanomalehden artikkelissa tai arvostelussa on kerrottu, että jokin teos on sävelletty jonain tiettyinä aikana, olen luottanut tietoon, jos se ei ole ristiriidassa mahdollisten muiden lähteiden kanssa. Jos olen antanut jollekin teokselle sävellysvuoden ilman kysymysmerkkiä tai mitään muuta lisämäärittystä, on sävellysvuosi mielestäni lähteiden perusteella kiistaton.

Todettakoon, että 1800-luvun lopun urkujensoittoon liittyvät arvostelut olivat yleensä huomattavasti informatiivisempia kuin 1900-luvun arvostelut. 1800-luvun lopulla oli joitakin ammattitaitoisia arvostelijoita, jotka pyrkivät analysoimaan joskus hyvinkin tarkkaan esittäjän suoritusta tai esitettyjä teoksia. 1900-luvun alkuvuosikymmeninä harvat arvostelijat nousivat urkuarvosteluihin pesiytyneiden yleistysten, kuten ”tunnetulla taidokkuudella”, ”teknillinen taituruus” tai ”henkevä tulkinta” yläpuolelle.

2. SUOMALAISTA URKUELÄMÄÄ 1800-LUVULLA

Suomen varhaisia urkuja

Turku oli vuosisatoja Suomen taloudellisen ja kulttuurisen elämän keskus. Turun piispat Maunu Tavast ja Kondrad Bitz kehittivät 1400-luvulla voimallisesti kaupungin jumalanpalveluselämää. Siksi olisi ollut luonnollista, että Turkuun olisi hankittu urut jo varhaisessa vaiheessa. Tiedetään että Turun tuomiokapituli pyysi ”mestari Cordia” rakentamaan urut Turkuun 1469, mutta ei ole varmaa toteutuiko projekti koskaan. Varmana pidetään, että vuodesta 1576 lähtien on Turun tuomiokirkossa ollut urut, koska tuolloin maksettiin palkkio ”Eskil urkumestarille (orgomästare, orgelläkare)”.¹

Suomessa ei ole koskaan vietetty varsinaista hovielämää. Poikkeuksen muodosti lyhyt aika 1500-luvun puolivälissä, jolloin Suomen herttua Juhana, myöhemmin kuningas Juhana III oleskeli jonkin aikaa Turussa. Hovin kaupungissa viettämä aika toi paikkakunnalle vaurautta ja arvostusta. Turun linnaa uudistettiin ja laajennettiin ja hovin käyttämään Turun linnan kirkkoon hankittiin ilmeisesti urut, sillä linnan kirkon kalusteluettelossa mainitaan urut 1549². Turun linnan kukoistuskauti jäi lyhyeksi. Juhana-herttuan ja hänen veljensä Erik XIV:sta välille syttyi sota, ja Juhana joutui antautumaan veljelleen 1563. Tapoihin kuului, että voittajan sotilaat saivat muutamiksi päiviksi vapaat kädet ryöstellä voitettua kaupunkia ja Turun linnan renessanssiloisto hävitettiin.

Ensimmäiset urkumme olivat todennäköisesti pieniä positiiveja. Tulipalo tuhosi toistuvasti Turun tuomiokirkon urut, mutta tilalle rakennettiin nopeasti uudet. Jos urut olisivat olleet suuret, olisi niiden rakentamiseen tarvittavien varojen keruuseen mennyt aikaa. Urut olivat niin kalliita, että 1600-luvulla (ja myöhemmin) niiden hankkimiseen ”tarvittiin rikkaita lahjoittajia tai kuninkaan suosiollista myötävaikutusta”³. Suomessa oli 1600-luvulla urut rannikon kaupankäynnillä vaurastuneiden paikkakuntien kirkoissa: Turussa, Kokkolassa, Raahessa, Pietarsaassa ja Oulussa. Urut olivat pieniä, todennäköisesti liitejalkiolla varustettuja soittimia. Ainoa suurempi soitin oli Kokkolaan rakennetut 21-äänikertaiset urut, jotka oli rakentanut Johan ja Christian Bejer 1696⁴.

Lähes kaikki urkumme tuhoutuivat vuosina 1700–1721 käydyssä Suuren Pohjan sodan aikana ja ainoastaan Sauvon ja Nauvon kirkkojen urut säästyivät kokonaan⁵.

1 Tuppurainen 1995, 9–10.

2 Tuppurainen 1995, 9.

3 Dahlström–Salmenhaara 1995, 106.

4 Valanki 1977, 125.

5 Tuppurainen 1995, 18.

Sota myös katkaisi musiikin harrastamisessa 1600-luvun lopulla alkaneen nousukauden. Isovihaa (1713–1721) seurannut lamakausi ja urkujen tuhoutuminen näkyi urkureiden määrässä. Suomessa oli 1700-luvun alkupuolella urkureita noin 10–15, 1750-luvulla todennäköisesti 6, 1770-luvulla 13 ja 1809 yhteensä 26. Viimeisessä luvussa ovat mukana yhdistettyä virkaa hoitaneet lukkari-urkurit⁶. Vaikka soittimien ja soittajien määrä lisääntyi erityisesti vuosisadan puolivälin jälkeen, oli musiikkielämän painopiste siirtynyt 1700-luvun kuluessa kirkkomusiikin ulkopuolelle.

Jo urkujen määrä kertoo sen, ettei meillä voi olla kovin vanhaa urkukulttuuria. 1740 Suomessa oli soittokelpoisia urkuja vain viidet: Nauvossa, Sauvossa, Oulussa, Turun tuomiokirkossa ja Kokkolassa⁷. Ruotsin vallan loppuessa vajaat seitsemäkymmentä vuotta myöhemmin 1809 meillä oli noin kolmetkymmenet urut⁸.

Ruotsin valtakunnan suurimmat urut

Pohjan sodan jälkeen alettiin Suomessa rakentaa aikaisempaa suurempia urkuja. 1700-luvun alun tärkein ruotsalainen urkujenrakentaja Johan Niclas Cahman (1679–1737) rakensi uudet urut Turun tuomiokirkkoon 1727. Cahman sai urkujenrakennusoppinsa isältään Hans Heinrich Cahmanilta. J. N. Cahman rakensi noin 35 urut, joista ainoastaan kuudet ovat säilyneet.⁹

Cahmanin rakentamissa Turun tuomiokirkon uruissa oli kaksi sormiota, 32 äänikertaa ja itsenäinen jalkio. Ne olivat, ällistyttävää kyllä, Ruotsin valtakunnan suurimmat urut.

Turun tuomiokirkko
Johan N. Cahman 1727¹⁰

I Qvintadena 16', Principal 8', Spitzflöte 8', Salicional 8', Qvinta 6', Octava 4', Rörfleit 4', Superoktava 2', Nasat 3', Mixtur 4chor, Scharf 3chor, Trumpet 8'

II Gedackt 8', Qvintadena 8', Principal 4', Spetsfleit 4', Qvinta 3', Octava 2', Gemshorn 2', Sexqvaltera 2 chor, Scharf 3 chor, Vox humana 8', Tremulant

Ped Principal 16', Untersatz 16', Octava 8', Qvinta 6', Octava 4', Rausqvint 2 chor, Mixtur 4 chor, Bassun 16', Trumpet 8', Trumpet 4'11

6 Hannikainen 1997, 79.

7 Hannikainen 2008, 41.

8 Tuppurainen 1995, 23.

9 Edholm 1985, 72.

10 Hankintasopimuksen mukainen dispositio poikkeaa Valangin ja Helan kirjaamista dispositioista kahden äänikerran kohdalla. Sen mukaan I sormiolla ei ollut Trumpet 8' äänikertaa ja jalkion Untersatz 16' oli Untersatz 32' (Pajamo & Tuppurainen 2004, 163). Helan antamassa dispositiossa Trumpet 8' on pääsormiolla ja jalkiossa on Untersatz 16' eikä 32'. (Hela 1924, 57). Pääsormion Trumpet 8' oli hyvin tyypillinen äänikerta tuon ajan urkujen dispositioissa ja myös Cahman-uruissa. Olisiko Wählström lisännyt 1773 pääsormiolle Trumpet 16' jos siellä ei olisi jo ollut Trumpet 8'? Myös joidenkin äänikertojen kirjoitusasut poikkeavat eri lähteissä toisistaan.

11 Valanki 1977, 280.

Toinen sormio oli ilmeisesti tilan ahtauden takia yläpillistö eikä selkäpillistö, kuten Cahmanin ruotsalaiseen Leufsta Brukiin¹² rakentamissa uruissa. Urut olivat paitsi suuret myös värikkäitä. Urut kärsivät luonnonoikuista useampaan kertaan. Ensimmäisen kerran ne vaurioituivat syyskuussa 1738 salaman iskiessä kirkon torniin. Koska Cahman oli kuollut edellisenä vuonna, niin hänen kisällinään 1709–1737 työskennellyt Olof Hedlund korjasi ja uudisti urut 1740. Hedlund rakensi Ruotsiin ja Suomeen 15 urut, joista suurimmat olivat Tukholman St. Jaakobin kirkon 30-äänikertaiset urut. Suomessa ovat säilyneet Inkoon Fagervikin kirkon urut, joiden rakennusvuotta ei tiedetä varmasti.¹³ Korjauksen yhteydessä Hedlund vaihtoi urkujen pääpillistön Superoktava 2':n tilalle Rauschqvint 2x:n ja Spitzflöte 8':n tilalle Flaggfleut 8':n.

Salama iski torniin uudestaan kesäkuussa 1765 ja nyt vauriot olivat suuremmat. Korjaajaksi valittiin pääasiassa Suomessa urkuja rakentanut Carl Wählström (s. 1736, kuollut 1785 jälkeen), joka oli opiskellut Tukholmassa Gren & Stråhlen urkurakentamolla. Wählström sai rakentamon haltuunsa molempien omistajien kuoltua 1765.¹⁴ Wählström korjasi tuomiokirkon urut 1773. Hän muutti virituksen lähemmäksi tasavireisyyttä ja lisäsi urkuihin kolme uutta kieliäänikertaa: pääsormiolla Trompet 16', yläpillistölle Trompet 8' ja jalkioon Contra Basun 32'. Tosin Tuomiokirkon urkuri Carl Petter Lenning ja tuomiokirkon kanttori Johan Lindell olivat erityisesti Contra Basunin lisäystä vastaan, sillä he katsoivat sen ”aiheuttavan sekä pimeyttä että ahtautta urkuparvella, paitsi sormiota tai pääpillistöä viritettäessä, myös palkeidenpolkijalle”¹⁵.

Carl Torenberg muutti urkuja merkittävästi 1796–97. Porilaissyntyinen Torenberg (1743–1812) oli todellinen kosmopoliitti. Hän asui Ruotsissa, Italiassa, Ranskassa, Espanjassa, Afrikassa ja työskenteli peräti 22 vuotta urkujenrakentajana Amsterdamissa. Torenberg muutti takaisin Suomeen 1793. Hän korjasi ja/tai uudisti Sauvon, Porin ja Turun tuomiokirkon urut, mutta rakensi itse ainoastaan yhdet keskeneräisiksi jääneet urut, Turun Akatemiataloon vuonna 1812.¹⁶ Torenberg laajensi tuomiokirkon urkujen äänialaa, rakensi niihin crescendo-laitteiston ja soinnilliseksi koristeeksi cymbeltähden¹⁷. Muutosten jälkeen urut olivat varsin kaukana Cahmanin alkuperäisistä uruista.¹⁸ Kuoliniskun aikakautensa hienoimmille suomalaisille uruille antoi Turun palo syyskuussa 1827. Tuolloin lähes koko Turku tuhoutui ja sen mukana Cahmanin urut.

12 Jotain käsitystä tuomiokirkon alkuperäisten Cahman-urkujen loistokkuudesta saa ruotsalaisessa Leufsta Brukin kirkossa. Siellä on restauroidut Cahmanin kaksisormioiset 28-äänikertaiset urut, jotka kuuluvat Pohjoismaiden hienoimpiin barokin ajan säilyneisiin urkuihin.

13 Edholm 1985, 82; Martikainen 1997, 87; Rautioaho 2007, 108 & 415. Hedlundin syntymäaika on tuntematon, mutta tiedetään, että hän kuoli Tukholmassa 1749.

14 Martikainen 1997, 123.

15 Dahlström–Salmenhaara 1995, 179.

16 Rautioaho 2007, 425.

17 Dahlström–Salmenhaara 1995, 180. Oliko ”cymbel-tähti” cymbel-äänikerta?

18 Dahlström–Salmenhaara 1995, 180.

Helsinki tuli urkujenhankinnassa jälkijunassa. Ensimmäisiä urkuja ostettaessa oli yksi tärkeä perustelu se, että Helsinki ei voinut olla ilman urkuja, koska niitä oli jo paljon pienempienkin kaupunkien ja maalaisseurakuntien kirkoissa¹⁹. Urut olivatkin kaupungin varakkuuden mitta: mitä rikkaampi kaupunki, sitä suuremmat ja hienommin koristellut urut siellä oli²⁰.

Helsingin ensimmäiset urut valmistuivat Carl Wählströmin rakentamina Ulrika Eleonoran kirkkoon 1772.

Ulrika Eleonoran kirkko, Helsinki
Carl Wählström 1772

Principal 4', Gedackt 8', Spetzfleute 4', Quinta 3', Octava 2', Scharf 3chor,

Trumpet 8' disc, Trumpet 4', bas, Vox virginea 8' disc.
Uruissa oli liitejalkio C-g^{1,21}

Urut olivat melko vaatimattomat, mutta niin oli myös Ulrika Eleonoran kirkko. Lisämahdollisuuksia toi kieliäänikerran jakaminen bassoon ja diskanttiin. Silti yksisormioisilla uruilla ilman itsenäistä jalkiota oli vaikeaa soittaa kovin monimutkaisia teoksia. Toisaalta, kuten myöhemmin tulemme huomaamaan, saatettiin tuohon aikaan konsertoida hyvin pienilläkin uruilla.

Sisä-Suomen ensimmäiset urut rakennettiin Mikkeliin 1800. Rakentajana oli ruotsalainen Olof Schwan (1744–1812). Schwan oli klassisen Cahman-koulukunnan viimeinen edustaja. Hän oli ensin oppilaana Gren & Stråhlen rakentamossa ja näiden kuoltua hän työskenteli vuodesta 1765 kisällinä Carl Wählströmillä. Schwan sai urkujenrakentajan privilegion 1771. Schwan rakensi yhteensä noin neljätkymmenet urut, joista Suomeen yhdeksän. Niistä kolme hän rakensi yhdessä Wählströmin kanssa.²² Mikkelin uruissa oli 12 äänikertaa²³ ja yksi sormio, mutta dispositiota ei tunneta. Urut tuhoutuivat tulipalossa jo muutamaa vuotta myöhemmin 1806.²⁴

Suomalaisesta musiikkikulttuurista ja kirkkomusiikin opetuksesta

Suomalainen musiikkikulttuuri ei sinänsä ole nuorta. Jo keskiajalla Suomessa harastettiin kirkkomusiikkia ja maallista musiikkia soittivat esimerkiksi kiertelevät

19 Jäppinen 2003, 114.

20 Dahlström–Salmenhaara 1995, 138.

21 Jäppinen 2003, 115.

22 Edlund 1985, 106; Rautioaho 2007, 423.

23 ÄT 17.5.1800.

24 Rautioaho 2007, 226.

pelimannit. Myöhemmin kaupunginmuusikot ylläpitivät Suomessa musiikkikulttuuria jo paljon ennen erilaisten musiikkiyhdistysten perustamista.²⁵

Suomessa oli varmasti myös joitakin taitavia urkureita. Kartanoissa harrastettiin 1700–1800-luvuilla usein musiikkia, kuten Liperissä sijaitsevassa Simananniemen kartanossa. Kartanon kokoelmassa on runsaasti nuotteja, joiden joukossa on myös kaksi urkunuottia. Toinen on Johann Georg Albrechtsbergin (1736–1809) *12 Fuugaa* cembalolle tai uruille op. 1 ja toinen on käsikirjoitus, jonka otsikko on *6 Trio für Orgel auf 2 Clavier und Pedal*. Nuotit todistanevat sitä, että Suomessa on täytynyt olla urkuri, joka oli kiinnostunut ja myös pystyi soittamaan hieman vaativampaa urkumusiikkia. Markku Mäkinen arvelee, että nuotit ovat kulkeutuneet Simananniemen kartanoon mahdollisesti Kokkolan kirkon urkurin Henric Kahelinin (1736–1805) myötä²⁶, joka toimi urkurina Ilmajoella, Kokkolassa ja Pedersöressä ja mahdollisesti rakensi Pedersören urut²⁷.

Vaikka moni urkuri oli varmasti pätevä ammattimies, olivat Kahelin tai toinen ilmeisen taitava soittaja, Turun tuomiokirkon urkuri Johan Abraham Nyberg kuitenkin yksittäisiä tapauksia. Ruotsalaissyntyinen Johan Nyberg (1788–1853) työskenteli Turun tuomiokirkon urkurina vuodesta 1816 vuoteen 1824. Turun palon jälkeen Nyberg muutti Helsinkiin ja huolehti siellä muun muassa ylioppilaslaulun jatkuvuudesta.²⁸ Jalkanen sanoo Nybergin olleen tuomiokirkon ”taitavin urkuri”²⁹.

Urkureiden yleinen taso lähti nousemaan vasta järjestetyn musiikkikoulutuksen alettua ja sitä jouduttiin odottamaan pitkään. Epäilemättä Suomessa oli 1800-luvulla monta tärkeämpää asiaa kuin muusikoiden kouluttaminen, mutta silti musiikin arvo tunnustettiin. Tuleva Porvoon tuomiorovasti Johan August Lindelöf³⁰ pohdiskeli *Suomettaressa* 1857 kansakunnan tilaa. Lindelöf edusti tyypillistä suomettarelaista ajatusmaailmaa, jonka mukaan sivistys oli avainehto tiellä koko kansakunnan hyvinvointiin. Kansan sivistymisen myötä Suomi nousisi vihdoinkin ”esikansallisesta” tilasta kansakuntien joukkoon. Musiikilla oli tässä työssä tärkeä sija. Lindelöf kertoo, että ”sivistyneissä maakunnissa, esim. Ruotsissa, Saksassa, Ranskassa ja Englannissa, tätä tarvista varten on laitettu vakituisia, valtakunnan yhteisillä rahoilla perustettuja pienempiä ja suurempia musiikkikouluja ja akateemioita, ja vielä jalompiakin laitoksiakin, joita konservatoriumeiksi nimitetään.” Lindelöf on kuitenkin sitä mieltä, että meillä tuskin haluttaisiin sijoittaa rahaa musiikkikoulutukseen. Hän arvelee, että lukija saattaa ”ihmetellä, että musiikkia

25 Ks. esim. Huttunen 2002.

26 Mäkinen 2008, 19–22.

27 Hannikainen 1995, 41–59.

28 Dahlström–Salmenhaara 1995, 287 & 320.

29 Jalkanen 1976, 63.

30 Nimimerkin on selvittänyt Heikki Klemetti *Suomen Musiikkilehdessä* 1939 (Jalkanen 1976, 99).

on kyllä mielestänsä sopiva kuulla, mutta että siihen nyt jostakin uhrataan tointa ja rahaa, se kummastuttaa”. Instrumenttien soittamisen kirjoittaja torjuu: ”Musiikkiin kuuluvista kappaleista heitämme tästä sillensä soitannon; me pidämme sen olevan yhteiselle kansalle aina jossakin määrässä vieraana, niin kuin se vaatiikin – ollaksensa edes vähän tunnollisempaa – ammatillista harjoitusta.” Ehkä tähän liittyen Lindelöf ei lähde vaatimaan, että Suomeen perustettaisiin konservatorioita mainitsemiensa ”sivistysmaakuntien” tapaan.³¹

Maamme ensimmäistä musiikkiin keskittyntä oppilaitosta Helsingin musiikkiopistoa saatiin odottaa aina vuoteen 1882 asti. Yksityisiä musiikkikouluja oli Suomessa tosin ollut useita. Fredrik August Ehrströmin 1840 perustama koulu oli Helsingin ensimmäinen. Koulut olivat usein lyhytikäisiä, mutta tilannetta paransivat pätevät yksityisopettajat, kuten Fredrik Pacius Helsingissä ja Richard Faltin Viipurissa³².

Urkujen vähyden ja yleisen musiikkikoulutuksen puuttumisen lisäksi urkukulttuuriin vaikutti kanttori-urkurikoulutuksen puuttuminen. Ennen oppilaitosten perustamista urkurin työ opittiin mestari-kisälli-periaatteella. Taidoista haettiin todistuksia merkittävimpien kirkkomuusikoiden luota. Usein todistuksia haettiin vain lukkarintaidoista eikä lainkaan urkurintaidoista. Täydellinen yksityisopettajan johdolla suoritettu lukkarin ja urkurin tutkinto käsitti seuraavat aineet:

1. Musiikin teorian eli harmoniaopin, joka sisälsi nuottien, intervallien, sävellajien ja sointujen tuntemuksen.
2. Kirkkolaulun, johon kuului nuottien mukainen koraali- ja messulaulu sekä tietty äänen harjaannus seurakunnan laulun johtamiseen.
3. Urkujensoiton, jossa vaadittiin kykyä soittaa koraalit ja messut sormiolla ja jalkiolla, samoin kuin taitoa soittaa yksinkertaisia koraalien alkusoittoja sekä kirkollisen tyylin mukaisia ulosmenokappaleita.
4. Urkujen tuntemuksen, virityksen ja hoidon, niin että urut voitiin uskoa asianomaisen käsiin.³³

Vaatimukset näyttävät hyviltä, mutta Jalkasen mukaan todistuksista voi päätellä, että urkujensoitto näyttää rajoittuneen vain kaikkein välttämättömpään, kuten tavallisimpien koraalien soittamiseen.³⁴ Parhaimpiin tuloksiin päästiin silloisessa Porvoon hiippakunnassa, jossa lähes kaikki lukkarikokelaat suorittivat myös urkurin tutkinnon. Tämä johtui kouluttajien, Richard Faltinin, Lauri Hämäläisen

31 *Suometar* 15.5.1857.

32 Dahlström 1982, 9–10.

33 Jalkanen 1978, 53.

34 Jalkanen 1978, 53.

ja Nikolainkirkon lukkarin August Gottlieb Hymanderin korkeatasoisuudesta.³⁵

Urkujen käytöstä jumalanpalveluksissa ei ole aivan selvää tietoa ja ilmeisesti rajoitetuimmillakin taidoilla tuli toimeen. Todennäköisesti uruilla säästettiin virsiä ja soitettiin alkusoittoja. Urkuja käytettiin mahdollisesti myös ehtoollisen aikana. Ns. alternatiivikäytännön mukaan uruilla soitettiin myös itsenäisiä virrensäkeistöjä. Taitojaan urkurin oli soveliaasti näyttää hillitysti alku- tai loppusoitossa.³⁶

Koska yhä useampaan seurakuntaan hankittiin urut, sai koulujen perustaminen vähä vähältä enemmän kannatusta. On huomionarvoista, että urkureiden koulutus lähti liikkeelle tarpeesta saada ammattitaitoisia soittajia jo olemassa oleville instrumenteille. Niiden hankinta lähti usein liikkeelle ajatuksesta kehittää ja ohjata seurakuntalaulua, ei niinkään tarpeesta saada kirkkoihin soitinmusiikkia, vaikka urut koettiin hartautta nostattavaksi instrumentiksi³⁷. Rudolf Lagin raportti 1860-luvun alusta kuvaa urkureiden ammattitaitoa. Lagi kertoo useimpien urkureiden käyneen ”jonkun toisen urkurin luona ja oppineet suurella vaivalla hädin tuskin kompastellen soittamaan tavallisimmat koraalisävelmät jonkin vanhan käsinkirjoitetun ja virheellisen koraalikirjan mukaan.” Urkureiden omat ulosmenomarssit saivat Lagin ”mykistymään hämmästyksestä”. Hän arveli, että esimerkiksi Saksassa olisi tällainen urkuri saanut välittömästi potkut.³⁸

Lagin raportin valossa ei ole ihme, että koulutusta oli suunniteltu jo kauan. Yritykset koulutuksen järjestämiseksi kuitenkin tyrmättiin milloin minkäkin päättävän elimen toimesta. Viipurin jalkaväkirykmentin kapellimestari Johann Dieberg suunnitteli vuosina 1829–1833 musiikkikoulua, josta olisi valmistunut sekä sotilassoittajia että lukkari-urkureita. Carl Theodor Möller suunnitteli 1840-luvulla koulun perustamista Turkuun. Samaa yritti Turussa vaikuttanut John Fredrik Boström 1850-luvulla. Rudolf Lagi ehdotti 1864 oppilaitoksen perustamista urkureille ja lukkareille. Valtioapäivien pappissäätö esitti keisarille anomuksen lukkari-koulutuksen yhdistämisestä Jyväskylän kansakoulunopettajaseminaarin yhteyteen. Valtiopäivät kuitenkin totesi, että koulutus kuuluu kirkolle.³⁹

Suomen ensimmäinen lukkari-urkurikoulu aloitti toimintansa vasta 1878 Turussa. Helsinkiin vastaava oppilaitos perustettiin 1882 ja Viipuriin 1893. Ouluun 1883 perustettu koulu jouduttiin lakkauttamaan valtionavun epäämisen takia jo 1889.

35 Jalkanen 1978, 50–51.

36 Tuppurainen 1995, 10–12.

37 Jalkanen 1976, 95. Turun Mikaelinkirkon urkuri Viljo Mikkola kirjoitti vielä 1914: ”Kun maamme kirkkoihin vuosittain valmistetaan useita hyviä urkuja, on näiden avulla kirkkomusiikin johtajilla tilaisuus kehittää sekä omia että seurakuntansa jäsenten musiikkilahjoja” (Mikkola 1914, 22).

38 Jalkanen 1976, 101–102.

39 Pajamo–Tuppurainen 2004, 250.

Lakkauttaminen johtui Richard Faltinin 1887 tekemästä tarkastusmatkasta. Faltin antoi opistosta hyvin kielteisen lausunnon, vaikka ei opiston lakkauttamista suoraan ehdottanutkaan.⁴⁰ Valtionavun epäminen oli kohtalokasta, koska useimmat alalle aikovat olivat lähtöisin köyhistä oloista, eivätkä pystyneet itse kustantamaan opiskeluaan. Faltin totesi samana vuonna 1887 tehdyn tarkastuksen yhteydessä Turun ja Helsingin koulujen opetuksen päteviksi. Helsingissä urkujensoitossa keskityttiin saavuttamaan hyvä käytännön urkurin taso ja käytännön harjoitusten lisäksi pyrittiin opiskelemaan helpohkoja urkukappaleita⁴¹. Faltin suositteli kaikille opistoille Ritterin ja Merkelin urkukouluja⁴². Koulun kaksivuotisella kurssilla tuskin päästiin urkukouluja ja käytännön urkujensoiton opiskelua pidemmälle.

Kirkko konserttipaikkana

Ennen kuin tutustumme 1800-luvun urkukonsertteihin, on syytä luoda silmäys kirkkoon konserttipaikkana. Ei ole itsestään selvää, että kirkoissa on voinut ylipäätään järjestää konsertteja. Otan seuraavassa esille muutaman tapauksen, joissa kirkkokonsertit ovat joutuneet silmätikuiksi. Rudolf Lagin konsertti Helsingin Nikolainkirkossa⁴³ joulukuussa 1854 herätti jälkikäteen kiivasta keskustelua. Fredrik Berndtson⁴⁴ puuttui arvostelussaan ohjelman sisältöön:

Man inbjuder ej en allmänhet i Herrans hus för att höra några raffinerade, moderna fantasier med åtföljande kromatiska harmoni- och tonutvikningar, hvilket måhända uppfattas och njutes af ett tiotal åhörare bland de tusende; man bör då gifva ren och upplyfande orgelmusik, den enkla, storartade, djupt gripande choralen, man bör exequera stycken, som på engång motsvara orgelns heliga, andaktsfulla karakter och allmänhetens sinne för det storartadt enkla, men varmt gripande.⁴⁵

Karl Collan⁴⁶ kirjoitti pari päivää myöhemmin pitkän vastineen *Morgonbladet*iin.

40 Jalkanen 1978, 66–67.

41 Jalkanen 1978, 62.

42 Jalkanen 1978, 67.

43 Käytän kirjassani selkeyden vuoksi nykyisestä Helsingin tuomiokirkosta koko ajan nimeä Nikolainkirkko. Kirkko vihittiin 1852 Nikolainkirkoksi, 1917 nimi muutettiin Suurkirkoksi ja 1959 Tuomiokirkoksi. Samaten käytän koko ajan nimeä Helsingin Johanneksenkirkko, vaikka 1891 valmistunut kirkko oli alkuperäiseltä nimeltään Uusi kirkko ja sen nimeksi tuli vasta vuonna 1905 Johanneksenkirkko.

44 Ruotsalaissyntyinen Fredrik Berndtson (1820–1881) oli *Finlands Allmänna Tidningin* musiikkikriitikko 1850-luvun alkupuolelta lähtien. Hän tuli tunnetuksi erityisesti teatterikritiikeistään. Berndtson nimitettiin Keisarillisen Aleksanterin yliopiston ensimmäiseksi estetiikan dosentiksi 1847. Hän kirjoitti runoja, kertomuksia ja novelleja. (Sarjala 1994, 257.)

45 FAT 12.12.1854.

46 Karl Collan (1828–1871) oli musiikillisesti itseoppinut säveltäjä, mutta kuuluu 1800-luvun romanttisen yksinlaulun arvostetuimpiin edustajiin Suomessa. Collan oli uranuurtaja kansanlaulujen kerääjänä ja hänen väitöskirjansa käsitteli serbialaisia kansanlauluja. Collan oli myös kirjailija, joka teki *Kalevalasta* ensimmäisen täydellisen ruotsinkielisen käännöksen. (*Otavan iso musiikkitietosana-*

Hän totesi, että Mendelssohn ja Händel kuuluvat kaikkein suurimpiin ”hengellisiin” säveltäjiin. Edes Mendelssohn, vaikka onkin lähempänä ”uutta makua”, ei edusta kirkkomusiikissaan ”kevymielistä” tyyliä. Entäpä sitten Händelin konsertto:

Finnes en mera enkel, mera storartad, mera ädel och hög musik, än Händels af Hr Lagi utförda orgelkonsert? Och dock, de finnas säkert, som anse t. ex. det högtidliga första Allegrot för ej bättre än en vanlig polka! [...] Att sätta ljud i en orgel, att bullra och storma så att hvalfven skaka, är en konst, som ej är svår. [...] Slutligen: att vara konstnär för en stor allmänhet, sammansatt af de mest olika elementer, är i våra tider en ringa konst. Dertill behöfs intet annat, än ungefär hvad som erfordras till att vara en dråplig recensent: en god portion charlataneri, och ett lika stort quantum godt kurage. Men att vara en konstnär för kännare och älskare af konsten, ”det är mera”.⁴⁷

Berndtson myönsi vastauksessaan muutamaa päivää myöhemmin, että Händel ja Mendelssohn edustivat säveltaiteen mestareita. Hän piti silti urhoollisesti kiinni mielipiteestään, perustelematta näkökantaansa oikein mitenkään, että konsertin teokset olivat suuren yleisön kannalta valittu huonosti: ”Talar nu en konstnär till sina åhörare, sitt publikum på ett språk och på ett sätt, som hvarken förstås eller njutes, så måste hvarochen finna det ganska naturligt, att man säger honom: ni har misstagit er, ni har misslyckats.”⁴⁸

Richard Faltin suunnitteli parikymmentä vuotta myöhemmin joulukuussa 1872 esittävänsä Nikolainkirkossa W. A. Mozartin *Requiem*n. Kaupungin kirkkoraati kielsi konsertin viime hetkessä. Kirkkoraati perusteli päätöstään muun muassa seuraavasti:

Kirkkoraadin jäsenet tiesivät, että osa seurakunnan jäsenistä myöskin tätä ennen oli tullut loukatuksi sen kautta, että Herran huonetta sillä tapaa oli täytetty sellaisia kansankokouksia varten, jotka etupäässä tarkoittivat taiteellisen nautinnon hankkimista yksityisille henkilöille, maksua vastaan, mutta eivät olleet yhteydessä seurakunnan yhteisen tarkoituksen kanssa Herran huoneessa tulla herätetyksi Jumalan sanan tutkimisen ja rukouksen kautta. Voimassa olevassa kirkkolaissa vuodelta 1864, 297:ssä pykälässä säädetään, ”että vihitty kirkko pidettäköön Jumalalle pyhitettynä huoneena ja älköön sitä sellaisiin tarkoituksiin käytettäkö, jotka sen pyhyydelle sopimattomia ovat”.⁴⁹

Kirkkokonsertteja pidettiin monilla tahoilla vielä 1900-luvun puolellakin hengelliseltä kannalta epäilyttävinä. Nimimerkki ”X” pohdiskeli *Sävelettäressä* 1906 kirkkokonserttien olemusta ja oli sitä mieltä, että ”kirkkokonserttien tulee olla jumalanpalveluksia, joissa musiikillinen puoli on yksinomaan vallitsevana” ja että ”pääpaino

kirja 1, 619.)

47 Mbl 14.12.1854.

48 Mbl 18.12.1854.

49 USr 27.1.1873.

on pantava laululle [kursivointi alkuperäinen] koska ”ainoastaan laulumusiikki kykenee ilmaisemaan uskonnollisia aatteita selvään käsitettävässä muodossa [...]”⁵⁰

Vaikka kirkkokonsertit olivat yleensä suurimmissa kaupungeissa sallittuja, olivat monet kaupungit ja pitäjät erityisesti Pohjanmaalla niille penseitä. Esimerkiksi Oulussa asiaa käsiteltiin vuosina 1867, 1874 ja 1898. Konserttien puoltajat vetosivat siihen, että konsertit ovat muuallakin sallittuja, vastustajat taas katsoivat pääsymaksun pyytämisen tekevän Herran huoneesta kauppahuoneen.⁵¹ Nimimerkki ”Amateur” kertoi 1910, että kirkkoneuvosto oli päättänyt antaa ankarilla ehdoilla siihen asti tiukasti konserteilta kiinni pysyneen Oulun tuomiokirkon konserttitilaisuuksien käyttöön. Kirkossa järjestettiin kaksi kirkkokonserttia, mutta ne herättivät niin paljon vastustusta, että rovasti ”kielsi konsertit ainakin toistaiseksi.”⁵² Kesti ilmeisesti kauan ennen kuin kirkkokonsertteja alettiin järjestää Oulussa säännöllisesti. Kotkarannan mukaan kirkkoneuvosto totesi toukokuussa 1935 Oulun tuomiokirkkoon suunnitellut 50–60-äänikertaiset urut liian suuriksi, koska ”suuria äänikertamääriä tarvitaan harvoin, koska huomattavampia konserttitilaisuuksia tuskin tullaan pitämään”⁵³.

Edes henkilökohtaiset suhteet eivät välttämättä auttaneet. Rautalammita kotoisin ollut Lauri Hämäläinen yritti järjestää yhdessä Oskar Merikannon kanssa konsertin Rautalammin kirkossa elokuussa 1886, mutta kirkkoherra ei myöntänyt konsertille lupaa⁵⁴. Merikannolle kävi samoin Hämeenlinnassa 1910-luvun tienoilla, kun kirkkoherra epäsi häneltä ja muun muassa Heikki Klemetin johtamalta Suomen laululta luvan konsertoida kirkossa⁵⁵, vaikka aikaisemmin Merikanto oli saanut luvan kirkkokonsertille, ehkäpä eri kirkkoherran aikana. Yksi keino estää konsertit oli raha. Viljo Mikkola epäili, että Turussa pidettiin kirkkokonserttien estämiseksi kirkkojen ja urkujen vuokraa kohtuuttoman kalliina ja otaksui tätä keinoa käytettävän muuallakin Suomessa⁵⁶.

50 *Säveletär* 19–20 1906, 199.

51 Kotkaranta 1998, 83.

52 *Säveletär* 9–10/1910, 129.

53 Kotkaranta 1998, 75.

54 Ustr 24.8.1886.

55 Jalkanen 1978, 184.

56 Mikkola 1914, 22.

Nämä muutamattapaukset kertovat siitä, että kirkkokonserttien järjestäminen ei ollut itsestäänselvyys. Tämä johtui myös siitä, että kirkkokonsertteja ei välttämättä nähty osana kirkon musiikkielämää. Kirkkolain säädökset tukivat sellaista käsitystä, että kirkkomusiikki oli virsilaulua ja sitä tukevaa säestystä⁵⁷. Voisiko olla myös niin, että monien urkureiden tapa soittaa jumalanpalvelusten loppusoitoksi vanhoja sotilasmarsseja tai muita maallisia sävelmiä⁵⁸ tai kirkkoon sopimattomia Bellmanin lauluja tai maallisia marsseja ja polskia⁵⁹ herättivät epäluuloa ”taiteilijoiden” konsertteja kohtaan?

1800-luvun alun urkukonsertit

Urkukonsertit olivat kaksisataa vuotta sitten nykyaikaan verrattuna hyvin erilaisia. Esitetty musiikki oli 1800-luvun alkuvuosikymmeninä useimmiten ”uutta” musiikkia ja konserteissa soitettiin omia teoksia ja improvisaatioita, joiden välinen raja saattoi olla häilyvä. Muiden säveltämien teosten esittämistä rajoitti se, että painettua nuottimateriaalia oli saatavilla rajatusti ja se oli kallista. Nuotit levisivät pääasiassa käsin kirjoitettuina kopioina.

Nykyaikana urkukonserttien ohjelmat koostuvat pääsääntöisesti valmiiksi sävelletyistä teoksista ja oman aikamme musiikilla on usein vähäpätöinen asema. Nykyään tavalliset urkukonsertit, joissa soitetaan pelkästään urkumusiikkia, olivat entisaikaan poikkeus. Urkukonserteissa oli 1900-luvun alkuvuosikymmeniin asti yleensä aina joku muu esiintyjä mukana. Konsertit oli laadittu siten, että niissä kuultiin vuorotellen soolourkumusiikkia ja urkusäestyksellisiä laulu- tai instrumentaaliesityksiä. Jälkimmäisten esittäjinä olivat usein paikalliset amatöörikuorot ja -solistit. 1800-luvun loppupuolelta lähtien näiden paikan ottivat tunnetut taiteilijat. Nämä piirteet olivat tavallisia muissakin aikakauden konserteissa. Esimerkiksi konsertissa, jolla Fredrik Pacius esittäytyi suomalaiselle yleisölle Helsingin yliopiston juhlasalissa 21.2.1835, oli seuraava ohjelma:

1. Soolokvartetti, sävelt. L. Spohr
2. Laulua
3. Polonaise brillante viululle, sävelt. Calliwoda
4. Huiluteema ja muunnelmia, sävelt. Berbiguier
5. Trio pianofortelle, viululle ja sellolle, sävelt. Reissiger
6. Adelaide, aaria, sävelt. Beethoven
7. Kvartetti, sävelt. Beethoven. (Teema muunneltuna ja Finaali.)⁶⁰

57 Jalkanen 1978, 184.

58 Jalkanen 1976, 101.

59 Jalkanen 1978, 194.

60 Andersson 1938, 87.

Muiden esiintyjien kautta saatiin mukaan monipuolisuutta, ja laulajien kautta korostettiin kirkkokonserttien hengellisyyttä. Lisäksi konsertin ohjelmaan sisältyi 1800-luvun loppuvuosikymmenille asti usein ainakin yksi virsi. Virsien mukana olemista ei pidä katsoa nykyajan näkökulmasta. Nyt virttä pidettäisiin muodollisena, mahdollisesti jopa tekopyhänä kädenojennuksena hengellisyydelle, mutta tuolloin sen katsottiin olevan kirkollisen konsertin luonnollinen osa. Virren mukanaolo loi yhteisyyttä kuulijoiden kanssa, ja se alleviivasi tilaisuuden perimmäistä hengellistä luonnetta.

Ensimmäiset urkukonsertit Suomessa

Musiikkikulttuurin harrastaminen on ollut Suomessa vireää ainakin suuremmissa kaupungeissa ja maaseudun kartanoissa. Turun kulttuurielämä oli 1640 tapahtuneen yliopiston perustamisen myötä korkealla tasolla ja mahdollisesti jopa Ruotsin suurten kaupunkien veroista⁶¹. Cahmanin Turun tuomiokirkkoon 1727 rakentamat urut ovat varmasti innoittaneet soittajia uudenslaisiin taidonnäytteisiin. On kuitenkin olemassa hyvin vähän tietoa, että Turun tuomiokirkon urkurit olisivat soittaneet urkuja kirkollisten tilaisuuksien ulkopuolella. Tosin urkukonsertit olivat harvinaisia esimerkiksi Tukholmassakin: poikkeuksina olivat venetsialaisen Giovanni Pietro Solin konsertit vuosina 1675–1676⁶².

Suomesta on olemassa joitakin hajanaisia tietoja tavallista kunnianhimoisemmasta urkujensoitosta. Ruotsalaissyntyinen Carl Petter Lenning (1711?–1788) oli Turun tuomiokirkon urkuri vuosina 1741 ja 1744–1788. Hän oli myös Turun Akatemian ensimmäinen musiikinjohtaja ja työskenteli akateemisen kapellin johtajana vuodesta 1747.⁶³ Lenningiä moitittiin 1757 liian voimakkaasta vokaaali- ja soitinmusiikista Marianpäivän jumalanpalveluksessa ja 1763 markkinayleisön huvittamisesta urkuparvella. Lenningin poikaa Gustaph Adolfia syytettiin puolestaan liian pitkistä preludeista 1780. Vuonna 1793 Turun tuomiokirkon urkuriksi nimitettyä Johan Torenbergia (1773–1809)⁶⁴ syytettiin sopimattomien teosten soittamisesta ehtoollisen aikana 1793. Jonkinlaista urkujensoittoa on ollut toisinaan myös kirkollisten toimitusten ulkopuolella. Henric Kahelinin ja Joachim David Lückmanin todettiin Pietarsaaren urkurin vaalin yhteydessä soittaneen urkuja ilmeisesti kirkollisten toimitusten ulkopuolella ”seurakunnan ´virkistykseksi ja huvitukseksi / antaakseen uutta elämää´.”⁶⁵

61 Tuppurainen 1995, 16.

62 Tuppurainen 1995, 16.

63 Tuppurainen 1995, 20; Hannikainen 2008, 259–260.

64 Dahlström–Salmenhaara 1995, 177 & 197.

65 Hannikainen 1995, 49.

On mahdollista, että ensimmäisiä suomalaisia kirkkokonsertteja oli Johan Torenbergin konsertti Turun tuomiokirkossa marraskuussa 1797. Lehdessä kerrottiin, että ”Organisten och Musices Directeuren Thorenberg uppfördes en fullstämmig Vocal och Instrumental Musik”⁶⁶. Esitetty instrumentaalimusiikki ei kuitenkaan välttämättä ollut urkumusiikkia, vaan kirkon tornista soitettua puhallinmusiikkia, jonka esittäminen kuului kirkkomuusikon tehtäviin. Mutta koska Johan Torenbergin isä Carl Torenberg korjasi tuomiokirkon urut 1796–97, on mahdollista, että poika-Torenberg esitteli korjattuja urkuja ensimmäistä kertaa julkisesti.

Varmaa on, että ”Capell-Directeuren vid Lunds Academi magister [Emanuel] Wenster” esiintyi Turun tuomiokirkossa kesäkuun 18. päivänä 1811⁶⁷. Wenster viipyi kaupungissa jonkin aikaa, sillä hän esiintyi toisen kerran kesäkuun 28. päivä. Puolet jälkimmäisen konsertin tuotosta meni köyhien hyväksi⁶⁸. Johan Nyberg järjesti syyskuun 8. päivä 1819 konsertin Turun tuomiokirkossa. Konsertista kerrottiin, että ”Med vederbörligt tillstånd, uppförer Organisten Nyberg med benäget biträde af herrar Amatörer, en fullstämmig Orgel-Concert uti denna Stadens Domkyrka [...]”⁶⁹. Nyberg järjesti vielä konsertin syyskuussa 1825⁷⁰. Valitettavasti ei ole tiedossa, mitä Wensterin tai Nybergin konserteissa esitettiin.

Myös Helsingin Ulrika Eleonoran kirkossa oli ilmeisesti urkukonsertteja jo 1700–1800-luvun vaihteessa, koska varhaisempiin konsertteihin viitataan lehtikirjoituksessa, joka mainosti Georg Güntherin konserttia syyskuussa 1841⁷¹. *Helsingfors Tidningarin* kirjoittaja arveli etukäteen, että Güntherin konsertti olisi ensimmäinen laatuaan pääkaupunkiseudulla⁷², mutta ainakin berliiniläinen Johann Gottfried Schnetter soitti Helsingissä urkukonsertin 1819⁷³.

Urkukonserteiksi katsottavia tapahtumia järjestettiin silloin tällöin 1800-luvun alkuvuosikymmeninä. Vaasan kirkossa oli syyskuussa 1835 konsertti, jonka ohjelmassa oli ilmeisesti pelkästään urkumusiikkia. Esiintyjänä oli ”Pariisin konservatorion professoriksi mainittu pianisti Rudolph de Flor”⁷⁴. Konsertin selostuksessa kerrotaan, että runsas joukko ihmisiä kaikista yhteiskuntaluokista kuunteli konserttia ja että ”konsertgifwären [...] erbjudit det moraliska och esthiska sinnet denna gemensamma njutning [...]”⁷⁵.

66 ÅT 13.11.1797.

67 ÅAT 15.6.1811.

68 ÅAT 25.6.1811.

69 ÅAT 4.9.1819.

70 ÅU 14.9.1825.

71 Tuppurainen 1995, 27.

72 HT 29.9.1841.

73 Pajamo–Tuppurainen 2004, 202.

74 Pajamo–Tuppurainen 2004, 203.

75 HT 26.9.1835.

Ruotsalaisia vieraita: Georg Günther, Gustaf Andersson ja Gustaf Mankell sekä Turun tuomiokirkon uudet urut

1800-luvun ensimmäisellä kolmanneksella Suomeen rakennettiin vain kolmet urut. Yhtäkkiä 1840-luvun vaihteen molemmin puolin meille rakennettiin muutamassa vuodessa useat melko suuret urut. Urkujen määrä alkoi kasvaa erityisesti 1800-luvun jälkipuoliskolla. Tästä kertoo se, että Suomen tultua osaksi Venäjää 1809 urkuja oli kolmisenkymmentä, mutta vuosisadan lopussa määrä oli jo yli kolmesataa.⁷⁶

Vaikka urkukonsertteja oli harvoin ja urkuja oli vähän ennen 1800-luvun jälkimmäistä puoliskoa, ei Suomi ollut uusimpien urkuvirtausten ulkopuolella, sillä täällä käyneiden ruotsalaisten urkureiden ansiosta meillä tunnettiin ainakin ajan pohjoismaista urkutaidetta. Tulipalo tuhosi Turun tuomiokirkon Cahman-urut 1827, ja uusia urkuja jouduttiin odottamaan viitisentoista vuotta. Silti tuona ajanjaksona kaupungissa kuultiin ainakin yksi urkukonsertti. Ruotsalainen, alun perin saksalaissyntyinen urkuri Georg Günther (1785–1853) vieraili Suomessa useina vuosina 1840-luvun alussa. Günther sai nuoruudessaan vaikutteita Kustaa III:n hovissa työskenneeltä Abbé Voglerilta (1749–1814). Abbé Vogler (oik. Georg Joseph Vogler) mainitaan nykyään usein urkujen rappiotaiteen edustajana, sillä hän viljeli sävellyksissään ja improvisoinneissaan yleisöä koskiskelevia elementtejä. Voglerin taiteilijakuva oli kuitenkin huomattavasti monipuolisempi ja epäilemättä hänen työtään tullaan vielä arvioimaan uudelleen. Myöhemmin Güntherin sanotaan vapautuneen Voglerin vaikutuksesta ja saaneen mainetta vanhan tyylin edustajana ja erityisesti Bach-soittajana⁷⁷. Günther oli aikansa tunnetuin urkutaiteilija Suomessa ja hänen kuolemansa ylitti marraskuussa 1853 uutiskynnyksen⁷⁸. Jostain syystä N. P. Norlind ei mainitse häntä lainkaan kirjassaan *Orgelns allmänna historia*, missä hän käsittelee luvussa ”Några framstående svenska orgelspelare” ruotsalaisia urkureita aina 1500-luvulta lähtien⁷⁹. Ehkäpä Norlind ei laskenut saksalaissyntyistä Güntheriä ruotsalaiseksi.

Günther konsertoi Turun Akatemiatalon konserttisalissa elokuussa 1841. Salissa oli Carl Torenbergin kuoleman johdosta 1812 keskeneräisiksi jääneet urut. Turun tuomiokirkon uusien urkujen rakentaja Gustaf Andersson oli ostanut ne ja rakentanut ne valmiiksi tuomiokirkon urkujen rakennustyön yhteydessä. Rautioaho antaa urkujen rakennusvuodeksi 1842, mutta ilmeisesti ne olivat soittokuntoiset

76 Pelto 1994, 17–20.

77 Pajamo–Tuppurainen 2004, 202.

78 ÅT 15.11.1853.

79 Norlind 1912, 168–179.

jo elokuussa 1841⁸⁰. Urut ovat edelleen jäljellä, mutta soittokelvottomassa kunnossa. Ohjelma oli seuraava⁸¹:

1:sta Afdelingen:

1:o *Ouverture Pitoresk*

2:o ”*Hoppet och Längtan*”, *Romance*, komponerad af undertecknad, sjunges af en Musikälskarinna.

3:o *Capriccio*

4:o *Fantasie carakteristique*

2:dra Afdelingen:

5:o *Rondo brillante*, med en inflödad Chör ur ”Robert af Normandi”, arrangerad för Orgel af undertecknad.

6:o *Recitativ och Cavatina* ur Haydn's Oratorium ”Årstiderna”, sjunges af en Musikälskarinna.

7:o *Elegie* vid en älskad Väns graf.

8:o *Finale*, med inblandade hågkomster ur en nyare musikaliska litteraturen, samt en *Fuga*.

Ofvannämnde stycken, Sångnumrorna undantagne, improviseras.⁸²

Nimistä voi päätellä, että Günther on improvisoinneissaan tavoitellut Voglerin tapaan erilaisia tunteita ja tuntemuksia ja edellämainittu ”vanha tyyli”, jonka ymmärtäisin tarkoittavan klassisia sävellysmuotoja, jäi konsertissa vähemmälle. Günther pystyi ilmeisesti improvisoimaan monipuolisesti aivan pienilläkin uruilla, koska Akatemiatalon uruissa oli vain viisi äänikertaa: Gedacht 8' (C–fs^o) / Dubbelfleut 8', (g^o–g³), Gamba 8' (g^o–g³), Fleut d'amour 8' (puinen, g^o–g³), Fleut 4' (C–fs^o) / Spetsfleut 4' (g^o–g³), Fagott 8' (läpilyövä, C–h^o) / Waldfleut 2' (c¹–g³). Niissä oli yksi sormio ja liitejalkio (C–g^o).⁸³ Tietysti jaetut äänikerrat ovat monipuolistaneet urkujen käyttömahdollisuuksia.

80 Rautioaho 2007, 366.

81 Konserttiohjelmat on kopioitu suoraan lehdistä. En ole yhdenmukaistanut ulkoasua.

82 ÅU 11.8.1841.

83 Rautioaho 2007, 366.

Turun palon jälkeen alkoi kaupungin uudelleen rakentaminen Carl Ludvig Engelin laatiman asemakaavan mukaisesti. Tuomiokirkon korjaamisen yhteydessä alettiin pohtia interiööriä ja samalla urkuja. Uudet urut rakennettiin leipurioltermanni Carl Wahlgrenin testamenttilahjoituksella. Carl Wahlgren kuoli koleraan 1831 ja kun hänen vaimonsa Maria kuoli 1834 oli testamentissa urkujen lahjoitukselle vain yksi ehto: urkujen fasadissa oli oltava leipurioltermannin nimi ja vuosiluku.⁸⁴ Se kirjoitettiin julkisivuun suurilla kullalla koristeluilla kirjaimilla. Wahlgrenit olivat Turun varakkaimpia henkilöitä ja epäilemättä oli tarkoitus, että tuomiokirkon urut olivat heidän arvonsa mukaisesti parasta mahdollista laatua.

Uusien urkujen rakentaminen annettiin tehtäväksi yhdelle 1800-luvun tunnetuimmista ruotsalaisista urkurakentajista Gustaf Anderssonille (1797–1872). Andersson oli ikätoverinsa urkujenrakentaja Pehr Zacharias Strandin (1797–1844) isän, tukholmalaisen urkujenrakentaja Pehr Strandin (1756–1826) oppilas. Nuorempi Strand ja Andersson viitoittivat 1800-luvun ensimmäisellä puoliskolla tien ruotsalaisen urkujenrakennuksen tekniselle ja soinnilliselle kehitykselle. Andersson kävi opiskelemassa urkujenrakennusta Saksassa valtion stipendillä, ennen kuin perusti oman rakentamon 1824.⁸⁵ Andersson rakensi yli neljätkymmenet urut, joista suurin osa oli yksisormioisia urkuja, joissa oli liitejalkio tai kaksi–kolme jalkioäänikertaa. Suomeen Andersson rakensi kolmet urut: Oulun tuomiokirkkoon 1841, Turun tuomiokirkkoon 1838–42 ja Inkoon kirkkoon 1842.

Turun tuomiokirkon urut olivat suurimmat, mitä Andersson koskaan rakensi. Niissä oli 54 äänikertaa ja kolme sormiota. Ne ennakoivat suuria romanttisia sinfonisia katedraaliurkuja. Andersson loi pohjaa tuleville orkestraalisille sointihanteille: principal-mensuurit olivat laajemmat, mixtur-äänikertoja oli vähemmän ja hän rakensi suhteessa enemmän viuluäänikertoja kuin oli ollut tapana. Tuomiokirkon urkujen ääniala C–c⁴ oli laajempi kaikkia muita tuon aikaisia pohjoiseurooppalaisia urkuja⁸⁶.

84 TS 19.9.1915.

85 Edholm 1985, 40 & 44.

86 Edholm 1985, 44–45.

Turun tuomiokirkko
Gustaf Andersson 1838–42

I Principal 16', Borduna 16', Principal 8', Flagflöjt 8', Håflöjt 8', Gedacktquint 6', Octava 4', Spitsflöjt 4', Spitsquint 3', Octava 2', Cornett 4chor, Mixtur 4chor, Trompet 16', Trompet 8'

II Borduna 16', Principal 8', Gamba 8', Gedackt 8', Piffaro-Salicional 8', Octava 4', Flöjt 4', Waldquint 3', Waldflöjt 2', Scharf 3chor, Corno 8', Fagott 8'bas, Oboe 8'disc.

III Fugara 8', Gedacktpiano 8', Flauto doppio 8', Flauto amabile 8', Corno di Basetto 8', Flauto Traverso 8', Gemshorn 4', Flageolette 2', Cornett 3chor, Melodicon 8'

Ped I Untersatz 32', Principal 16', Violon 16', Subbas 16', Gedacktquint 12', Principal 8', Violoncelle 8', Gedackt 8', Octava 4', Blockflöjt 1', Aeoline 16' (kieliäänikerta)

Ped II Principalquint 6', Flauto Rustico 2', Cornett 5chor, Contra-Bassun 32', Trombone 16', Trompet 8', Clarino 4'.⁸⁷

Uusista uruista saatiin maistiaisia ensimmäisenä adventtina 1840, jolloin Günther säesti kuoron laulaman Voglerin *Hoosiannan*. Günther lupasi myös soittaa urkukonsertin. *Åbo Underrättelserin* kirjoittaja oletti, että konserttiin tulisi paljon kuulijoita, koska Güntherin taidot olivat tunnetut ja kaupungissa ei ollut pitkään aikaan saatu nauttia musiikillisesta tapahtumasta⁸⁸. Turkulaiset joutuivat odottamaan konserttia puolisen vuotta, sillä Günther soitti urkujen vihkiäiskonsertin 15.6.1842:

Första Afdelingen:

1:o *Lyrisk Fantasia* öfver Konung Davids 100:de Psalm: ”*Fröjdens Herranom all verden*” o.s.v.

2:o *Adagio religioso* öfver en Chör af Mozart: ”*Ave verum corpus*” o.s.v.

3:o Hymn öfver tvenne omvexlande Themas af ”*Hallelujah*” ur Händels Oratorium ”*Messias*”, och af Slut-Chören: ”*Preiset ihn! Ihr Engelschöre lant im heil'gen Jubelton*” ur Beethovens Oratorium ”*Christus å Oljoberget*.”

4:o *Pastorale*.

Andra Afdelingen:

5:o *Allegro grandioso*.

6:o *En Våråfton*, Idyllisk Tonmålning

7:o *Concertante för flöjt, Oboë och Fagott*, i form af ett Trio.

8:o *Imitation* af ett uppkommande åskväder under en Lustfard på sjön.

Ofvannämnde stycken, de i första afdelingen uppgifne Themas undantagne, improviseras.⁸⁹

87 Valanki 1977, 281.

88 ÅU 1.12.1841.

89 ÅU 15.6.1842.



Kuva 1. Turun tuomiokirkon urut. Gustaf Andersson 1838–42.

Kuva lienee otettu 1800–1900-lukujen vaihteessa.

Günther soitti ohjelmassa muutamia improvisointeja tunnustettujen mestareiden teemoihin. Tällekin konsertille oli tyypillistä kuvailevien improvisointien mukanaolo, joka liittyy Güntherin nimenomaan Abbé Voglerin perinteen yhteyteen. Konsertin loppuminen merelliseen ukonilmaan on epäilemättä jättänyt kuulijoihin lähtemättömän vaikutuksen.⁹⁰

⁹⁰ Günther tarkasti Turun tuomiokirkon urkujen lisäksi ainakin Vihdin urut (*Helsingfors Morgonblad* 5.10.1835). Koska urkujen dispositiota ei ole Valangin (1997) eikä Rautioahon (2007) urkumatrikkeleissa, annettakoon se tässä: Pehr Zacharias Strand 1835: Principal 8', Bordun 16', Vox retusa

Muiden urkureiden ohjelmat olivat samankaltaisia. Gustaf Andersson soitti rakentamillaan tuomiokirkon uruilla konsertin 1843:

Ouverture af Kuhlau
Aria ur Christi Grafläggning af Neukom
Impromptu för Orgel
Chör för Karlröster
Concertino för Orgel af Rinck
Kyrie Eleison ur Hasslingers Messa för Karlröster
Dubbel Chör med Echo för Karlröster, afsjunges från 2:ne ställen;
Adieu till Åbo, Fantasie för Orgel.⁹¹

Ohjelmassa oli huomattavasti vähemmän urkusooloja kuin Güntherillä ja todennäköisesti Andersson oli urkurina amatööri. Silti Anderssonin ”jäähvyäisistä” Turulle lienee muodostunut koskettava kokemus kuulijakunnalle.

Turun tuomiokirkon urut vanhanaikaistuivat nopeasti

Tuomiokirkon urkuri Carl Theodor Möller kirjoitti kirkon uruista *Åbo Underrättelseriin* syyskuun alussa 1872. Möller sanoo urkujen olleen korjauksen tarpeessa jo joidenkin vuosien ajan. Hän kertoi urkujenrakennustekniikan kehittyneen viimeisten 30 vuoden aikana suuresti, josta oli todisteena Turunkin lähistöllä joitakin pienempiä uudenaikaisia soittimia. Möllerin mukaan tuomiokirkon urut jättivät paljon toivomisen varaa verrattaessa niitä näihin uudempiin urkuihin. Tuomiokirkon urkujen mekanismi oli kulunut ja erityisesti jalkiomekanismi oli hajoamaisillaan. Urkujen lähellä oli neljä ikkunaa ja näiden johdosta lämpötilan vaihtelut olivat suuret ja urkujen viritys kärsi siitä pahoin. Kesä 1871 oli ollut hyvin kuuma ja tämä oli lisännyt ongelmia.⁹²

Joulukuussa 1872 asiassa oltiin jo niin pitkällä, että uusikaupunkilaiselle J.A. Zachariassenin rakentamolle ja Richard Faltinille annettiin tehtäväksi tutkia urut ja laatia kustannusarvio urkujen korjaamiseksi ja uudistamiseksi.⁹³ Zachariassen aloitti korjaustyöt vuonna 1874.⁹⁴ I ja II sormioon sekä jalkioon asennettiin Barker-kone. Hän teki urkuihin uuden jalkiokoskettimiston muuttaen kaksoisjalkion yhdellä koskettimistolla soitettavaksi ja teki muutamia äänikertamuutoksia⁹⁵.

8', Fugara 8', Rörflaut 8', Octava 4', Qvinta 3', Flagflaut 4', Octava 2', Mixtur 3 chor, Trumpet 8', Vox humana 8'. Ped: Subbas 16', Violoncell 8', Octava 4', Bassun 16' (*Helsingfors Morgonblad* 5.10.1835). Kiitän tiedosta nyttemmin eläkkeellä olevaa Vihdin kanttoria Martti Kilpeläistä.

91 ÅT 31.5.1843.

92 ÅU 5.9.1872.

93 *Sanomia Turusta* 13.12.1872.

94 *Sanomia Turusta* 28.5.1875.

95 Faltin & Möller 1875.

Valangin mukaan Zachariassen modernisoi urkuja laskien virityskorkeutta siirtämällä pillejä puolisävelaskelta ylöspäin⁹⁶, mutta Faltin ja Möller eivät mainitse tarkastuslausunnossaan viritystason muutosta⁹⁷. Lisäksi Walcker kirjoitti lausunnossaan 1914, että ”pillejä pitää vain siirtää puolen sävelasteen verran ylöspäin, kun viritys tällä haavaa on liian korkea. Uudelleen rakennettaessa voipi tulla kysymykseen vain normaaliviritys (à 870 värähdystä)”⁹⁸, eli viritys oli tuolloin edelleen laskematta. Kangasalan Urkutehtaan kanssa 1916 solmitussa urkujen rakennussopimuksessa viritystasosta ei mainita lainkaan⁹⁹.

”Museo-urkujen” loppu

Tultaessa 1900-luvulle alkoivat urut olla jälleen huonossa kunnossa. Bror Axel Thulé kävi tarkistamassa urut tuomiokirkon urkurin Oscar Pahlmanin pyynnöstä toukokuussa 1911. Fasadipillit olivat huonossa kunnossa ja useat sadat muut pillit olivat vahingoittuneet niitä viritettäessä. Myös muun muassa palkeiden nahoitusta ja koneiston nahkamuttereita oli uusittava ja koko urkujen viritystä oli tarkistettava.¹⁰⁰

Kesällä 1912 Kangasalan Urkutehdas teki urkuihin perinpohjaisen ”puhdistuksen ja korjauksen”.¹⁰¹ Mutta vain vajaat vuotta myöhemmin tuomiokirkon vt. urkuri Fredrik Isacsson kirjasi pitkän listan vikoja. Pahimpina ongelmina olivat ilmalaatikoiden ja koneiston kunnot. Ilmalaatikot oli korjattu ”väliaikaisesti” noin kolmekymmentä vuotta aikaisemmin, jolloin ne olivat pahasti haljenneet kirkon varomattoman lämmittämisen vuoksi. Koneiston toiminta oli epävarma ja soittaja ”ei ole milloinkaan turvattu skandaalilta, joita onkin vallan usein”. Mutta oli urkujen uusimiseen se perinteinenkin syy: ne olivat vanhanaikaiset, sellaiset, joita ”tavataan enää vaan aniharvoin maaseudulla”. Isacsson kutsui soitinta ”museouruiksi”. Sointi oli ”sietämättömän yksitoikkoinen” ja mikään ”karakteristinen urkusoitto” ei ollut mahdollista. Hänen mielestään uruista oli muodostumassa häpeäpilkku seurakunnalle.¹⁰² Tällä kertaa soittimen korjaamista ei edes harkittu ja Anderssonin urut saivat väistyä uudistettua fasadia ja muutamaa uudelleen käytettyä äänikertaa lukuun ottamatta Kangasalan urkutehtaan rakentamien uusien urkujen tieltä vuonna 1917¹⁰³.

96 Valanki 1977, 281.

97 Faltin & Möller 1875.

98 TS 24.5.1914.

99 Kangasalan Urkutehdas 1916.

100 Thulé 1911.

101 TS 21.8.1912.

102 TS 16.2.1913.

103 Kangasalan urkutehtaan 1917 rakentamien Turun tuomiokirkon urkujen vaiheista tarkemmin Urponen 2020.

Gustaf Mankell

Georg Güntherin Turun tuomiokirkon urkujen vihkiäiskonsertti oli siitä poikkeuksellinen, että mukana ei ollut yhtään avustajaa. Güntherillä oli ilmeisesti tapana esittää vain improvisointeja ja omia sävellyksiään. 1800-luvun puolivälin jälkeen yleinen painopiste siirtyi improvisoinneista ja omista sävellyksistä kohti ohjelmistosoittoa. Konserteissa soitetut teokset, joista yleisimpiä olivat Johann Christian Rinckin, Adolph Hessen ja Felix Mendelssohnin säveltämiä, saivat myöhemmin seuraa muista saksalaisista romantikoista. Yksi säveltäjänimi oli parikymmentä vuotta 1860-luvulta lähtien lähes ylitse muiden: Jacques (Jaak) Lemmens. Belgialainen Lemmens (1823–1881) kirjoitti yhden 1800-luvun tärkeimmistä urkujensoittokouluista *Ecole d'Orgue*, jonka vaikutukset ulottuvat meidän päiviimme asti. Lemmens oli muun muassa Charles-Marie Widorin ja Alexandre Guilmant'n opettaja. Lemmens'n teoksia kuultiin Suomessa ensimmäisiä kertoja ruotsalaisen urkurin Gustaf Mankellin konsertissa 1865.

Gustaf Mankell (1812–1888) oli tärkein Suomessa 1800-luvulla vierailleista urkureista. Seuraavaa yhtä merkittävää urkuriä kuultiin Suomessa vasta 1907, jolloin italialainen Enrico Bossi konsertoi Suomessa. Mankell valittiin 1836 Tukholman Jaakobin kirkon urkuriksi. Hän oli Tukholman Kuninkaallisen Akatemian urkujensoiton opettaja vuodesta 1853 ja professori vuodesta 1859. Mankell ei varmaankaan ollut täysin tuntematon nimi Suomessa. Hänen oppilaitaan olivat Rugolf Lagi, Lauri Hämäläinen ja ilmeisesti Oscar Pahlman ja hänen urkusävellyksiään oli ollut Suomessa saatavilla jo kauan. Esimerkiksi Lundbergs Bokhandel ilmoitti 1850, että heillä on myytävänä kaksiosainen Mankellin toimittama *Orgel-Bibliothek*-kokoelma¹⁰⁴ ja Sederholm & Komp. bokhandel ilmoitti 1858, että heillä on myytävänä Mankellin *20 melodiska Orgelpreludier* ja Mankellin toimittama kokoelma urkuteoksia¹⁰⁵.

Mankell konsertoi ympäri Eurooppa. Yksi näistä matkoista toi hänet Suomeen. Hän antoi lausunnon Uudenkaupungin kirkon uusista Marcussen-uruista ja soitti urkujen vihkiäiskonsertin 13.8.1865. Ohjelma oli seuraava:

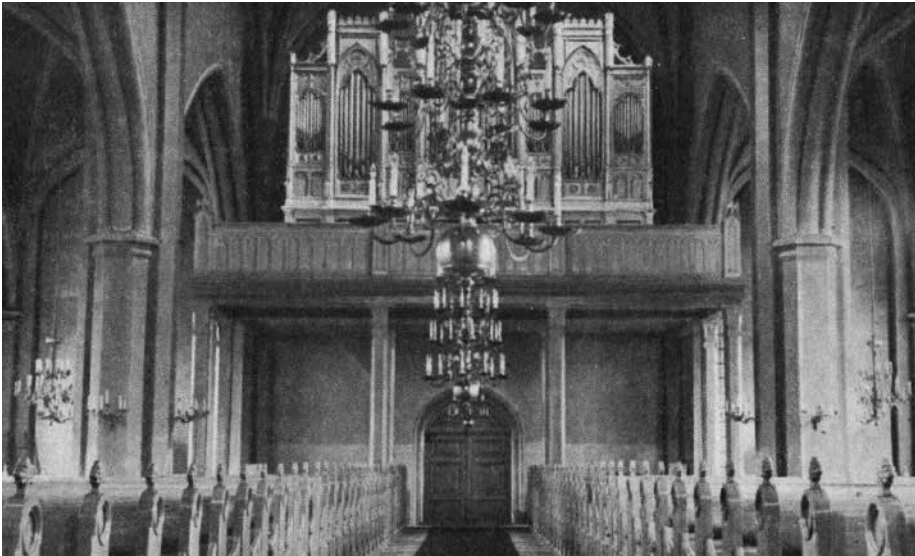
Allegro concertant, komp. af G. Mankell.
Concert-fantasie af Ad. Hesse.
a) Allegretto af Mendelssohn. b) Preludium och fuga af Bach.
a) Andante af J. Lemmens. b) Konsertstycke af J. Lemmens.
a) Adagio af G. Mankell. b) Marche triomphale af J. Lemmens.
Improvisation med användande af alla orgelns solostämmor.¹⁰⁶

104 *Ilmarinen* 19.10.1850.

105 HT 11.8.1858.

106 ÅU 8.8.1865.

Mankellin Uudessakaupungissa esittämät omat teokset olivat melko uusia, sillä ne painettiin ilmeisesti vasta konsertin jälkeisenä vuotena 1866¹⁰⁷. Mankellin vierailu herätti huomiota. Nimetön kirjoittaja tiedusteli *Åbo Underrättelserin* päätoimittajalta, että voisiko herra professoria pyytää pitämään konsertin myös Turun tuomiokirkossa. Puolet konsertin tuloista voitaisiin antaa tuomiokirkon muinaismuistojen restaurointiin. Päätoimittaja vastasi, että hän ei voi tehdä muuta kuin välittää pyynnön eteenpäin ja toivoi, että turkulaisille ja lähiseudun asukkaille tulisi mahdollisuus kuulla ”maineikasta” soittajaa.¹⁰⁸ Näin tapahtuikin ja Mankell antoi konsertin tuomiokirkossa 16.8.1865.



Kuva 2. Uudenkaupungin kirkon urut. Marcussen & Søn 1865.

Uudenkaupungin kirkossa oli noin 600 kuulijaa. *Åbo Underrättelser* raportoi kaksi päivää myöhemmin: ”Professor Gustaf Mankell, en af Europas berömdaste orgelvirtuoser [...] Utom den njutning professor Mankells mästerliga föredrag otvifvelaktigt skall skänka hvarje vän af tonkonsten, utöfvad på ett instrument hvilket är mäktigt af så storartade resurser som orgeln [...]”¹⁰⁹. Muuten kirjoittaja keskittyi kertomaan Suomen ja Ruotsin yhteisestä menneisyydestä ja siitä, miten puolet seuraavana päivänä Turussa järjestettävän konsertin tuotosta meni tuomiokirkon muinaismuistojen restaurointityöhön. *Sanomia Turusta* kertoi lyhyesti tapahtumasta sekä sen, että Oscar Pahlman soitti urkuja aamun vihkiäisjumalan-

107 Holmgren 2001.

108 ÅU 10.8.1865.

109 ÅU 15.8.1865.

palveluksessa.¹¹⁰ Sääli, ettei konsertissa ollut paikalla ketään Oskar Merikannon veroista raportojjaa, kuten Bossin vierailun tapahtuessa 1907¹¹¹.

Turun tuomiokirkon konsertista oli seikkaperäisempi selostus:

[...] Orgelmusiken började med preludium och fuga samt slutade med en improvisation, begge af konsertgöfvaren, hvilka åhördes enhvar med det bifall endast sann konst och mästerskap framkalla. Den förra är storartad och utvecklar alla de djupa tankar och det heliga allvar, som ligga gömde instrumenternes konungs jättebröst; den senare åter mild och ljus som naturen efter blix och åska. Både såsom executör och kompositör eger hr M. utmärkt förtjenst och den lager han förverfvat på orter, der talangen erkännes och värderas högre än hos oss, är ännu frisk och varm, samt full af lif och skönhet. [...] Ibland konsertens öfriga nummer fästa vi i främsta rummet J. S. Bachs herrliga allegro och dernäst Mendelssohns pastorale. Till det vackra programmet hörde åfven "Marche triomphale" af Lemmens, en nutidens orgelkompositör, hvars tonsättningar genom populär framställning och grundliga studier alltid måste tillvinna sig den större publikens tillgifvenhet.¹¹²

Gustaf Mankell toi Suomeen tuulahduksen urkujensoiton eurooppalaiselta hui-pulta. *Helsingfors Dagblad* kertoi heti Mankellin konserttien jälkeen, että Lauri Hämäläinen tulee antamaan urkukonsertin Helsingin Nikolainkirkossa syyskuun 10. päivä¹¹³. Ehkä Hämäläinen oli opettajansa konsertissa ja sai innoituksen soittaa oman urkukonsertin.

110 *Sanomia Turusta* 18.8.1865.

111 Merikanto 1907c.

112 ÅU 19.8.1865. Konserteista kerrottiin myös *Hufvudstadsbladetissa* 18.8.1865 ja *Helsingfors Dagbladissa* 21.8.1865, joista jälkimmäinen lainasi ÅU:n kirjoitusta. *Hufvudstadsbladetin* kirjoittaja kertoi lähinnä höyrylaivamatkasta Turusta Uuteenkaupunkiin.

113 *HDbI* 22.8.1865.

3. SUOMALAISEN URKUTAITEEN HERÄÄMINEN 1850-LUVULLA

Rudolf Lagi – ensimmäinen suomalaissyntyinen urkukonsertin soittaja

Suomalaisten seurakuntien kirkkomuusikot olivat 1800-luvun alkuvuosikymmeni-nä usein kotoisin ulkomailta, useimmiten Ruotsista¹. Ensimmäinen tärkeän suomalaisen seurakunnan kotimainen kirkkomuusikko oli Fredrik August Ehrström (1801–1850). Ehrström työskenteli Helsingin Vanhan kirkon urkurina vuosina 1841–1850. Ehrströmiä on kutsuttu ”suomalaisen laulusävellyksen uranuurtajaksi” ja ”ensimmäiseksi suomalaiseksi säveltäjäksi”.²

Seuraava merkittävä suomalaissyntyinen kirkkomuusikko oli Rudolf Lagi (1823–1868). Lagi joutui jo nuorena musiikin pauloihin. Hänen ensimmäinen instrumenttinsa oli viulu, jota hänelle opetti saksalaissyntyinen Karl Gräde-ner. Edistys oli hyvä ja 17-vuotias nuorukainen liittyi 1840 kahdeksi vuodeksi Helsingissä vierailleen saksalaisen Hornicke & Reithmeyer -oopperaseurueen orkesterin riveihin³. Muusikon ura ei kuitenkaan auennut helposti. Lagi muutti Kuopioon ja opetti Kuopion lukiossa saksankieltä ja laulua vuosina 1845–50. Lagi yritti kehittää kaupungin musiikkielämää, mutta koska hänen yrityksensä eivät herättäneet suurempaa vastakaikua savolaisten keskuudessa, hän suuntasi katseensa maan pääkaupunkiin.⁴ Helsinkiin oli juuri valmistu-massa Nikolainkirkko, johon tarvittiin urkuria. Virkaan toivottiin erityisesti suomalaista henkilöä⁵.

Lagi lähti 1850 opiskelemaan vuodeksi urkujensoittoa Tukholmaan Gustaf Mankellin johdolla. Lagi sai opettajaltaan erinomaiset todistukset musiikillisisistä kyvyistään.⁶ Matka kannatti, sillä hänet valittiin vastavalmistuneen Nikolainkirkon urkuriksi 1851, missä virassa hän oli aina kuolemaansa asti. Lagi ahkeroi Helsingissä laajalti musiikin parissa. Hän järjesti muun muassa sinfoniakonsertteja ja hänellä oli useita kirkkollisia luottamustehtäviä. Monia kieliä taitanut Lagi opetti niitä useissa Helsingin kouluissa. Kirkkomusiikin alalla Lagin merkittävin työ oli hänen virsikirjakomitean jäsenenä laatimansa uusi yhdenmukaistettu virsisävelmistö ja neliääninen koraalikirja. Hän ehti saada ennen kuolemaansa valmiiksi suomenkielisen koraalikirjan, mutta ruot-sinkielisen koraalikirjan viimeistely jäi Richard Faltinille. Lagin säveltämistä

1 Pajamo–Tuppurainen 2004, 176.

2 Dahlström–Salmenhaara 1994, 417.

3 *Biografinen nimikirja 1879–83*, 415.

4 Sipilä 1965, 145.

5 Pajamo–Tuppurainen 2004, 232.

6 Jalkanen 1976, 71.

noin kymmenestä virrestä on parhaiten jäänyt elämään tuttu lastenvirsi ”Mä silmät luon ylös taivaaseen”.⁷

Lagin urkukonsertit

Vaikka suomalaissyntyinen Oulun tuomiokirkon urkuri Gustaf Ulrik Lindeman oli soittanut kirkon urkujen vihkiäiskonsertissa huhtikuussa 1841 Johann Nepomuk Hummelin *Larghetto* ja *Allegro*⁸ voinee Lagia pitää ensimmäisenä suomalaissyntyisenä urkukonsertin soittajana.

Lagilla oli Helsingin Nikolainkirkossa käytettävissä maamme suurimmat ja nykyaikaisimmat urut:

Nicolainkirkko, Helsinki
Walcker & Spaich 1846–47

I Bourdon 32', Fagott 16', Salicional 16' Principal 16', Floete 8', Viola di Gamba 8', Octav 8', Gedact 4', Trompet 8', Fugara 4', Oktav 4', Quint 5 1/3', Mixtur 5 fach 2 2/3, Waldfloete 2', Scharff 3 fach 1'

II Bourdon 16', Fagott-Clarinet 8', Posaune 8', Salicional 8', Principal 8', Gedekt 8', Rohrfloete 4', Oktav 4', Traversfloete 4', Quintaton 8', Cornett [3 fach], Oktav 2', Quinte 5 1/3'

III Gedekt 16', Principal 8', Gedekt 8', Harmonica 8', Dolce 4', Spitsfloete 4', Physharmonica 8', Nazard 2 2/3'

Ped 1. Contra Violon 32', Subbass 16', Violon 16', Violoncell 8', Octav 8', Trompet 8', Posaune 16', Quint 10 2/3', Cornett 3 fach 5 1/3', Clarine 4', Cornettino 2'

Ped 2. Fagott 16', Gedekt 16', Violon 16', Principal 8', Floete 4', Flöte 4', Waldfloete 2'.⁹

Nicolainkirkon uruissa oli romantiikan ajan saksalaiselle urkujenrakennukselle tyypillisiä piirteitä. Alin sormio oli kolmesta sormiosta voimakkain. Walckerin 1840-luvun urkujen soinnissa oli syvyyttä ja ydintä. Nicolainkirkon uruissakin oli pääpillistössä 32-jalkainen taso. Jokaisella sormiolla oli paljon kahdeksanjal-

7 Sibeliuksen museon arkistossa on kaksi Oscar Pahlmanin jäämistöstä peräisin olevaa käsikirjoitusta. Toisen nimi on *Preludium*. Se on alkusoitto virteen, ”Jumala ompe linnamme”. Jälkikäteen otsikon perään on kirjoitettu: ”Till Vår Gud: speladt af Lagi vid sednaste andl. konzert.” Mitään selitystä tälle merkinnälle ei ole. Toinen käsikirjoitus on jäljennös Nordlundin *Nya korallbokenin* virrestä 225. Nuotin reunaan on kirjoitettu ”Lagi arrangement”.

8 Pajamo–Tuppurainen 2004, 203.

9 Peitsalo 2001, 17. Mainittakoon, että tiedot Valangin (Valanki 1977, 33) ja Rautioahon (Rautioaho 2007, 49) urkumatrikkeleissa ovat osin vääriä.

kaisia ja useita alikvootti-äänikertoja ja uruissa oli myös useita kieliäänikertoja. Nikolainkirkon urkujen kaksi jalkiokoskettimistoa olivat Suomen urkuhistoriassa ainoat laatuaan. Koskettimistot olivat vaakatasossa, mutta ylemmän koskettimiston, piano-osaston alakoskettimet (ts. ”valkoiset” koskettimet) olivat lyhyemmät kuin forte-osaston alakoskettimet.¹⁰

Urkuja kuultiin ensimmäistä kertaa joulukuun 2. päivä 1846¹¹, jolloin Pietarin Pyhän Annan kirkon urkuri Johann Zundel (1815–1882) soitti niitä¹². Zundel oli kuuluisan Johann Christian Rinckin oppilas¹³. Zundel todennäköisesti improvisoi koko tilaisuuden esitellen samalla urkujen eri mahdollisuuksia. *Helsingfors Tidningarin* kirjoittaja myönsi olevansa kyvytön arvioimaan urkuja, mutta mainitsi, että ”cornustämman, vox humana m. fl. partier” olivat kauniita. Hän kertoi myös, että julkisivusta puuttui vielä kultaus¹⁴.

Lagi soitti ensimmäisen urkukonserttinsa pitkänäperjantaina 9.4.1852:

1. Adagio för Orgel, af J. Haydn.
2. Choral, N:o 3 i Nya Svenska Psalmboken.
3. Pastorale för Orgel, af Händel.
4. Bön för sexstämmig Chör, af F. Mehul.
5. Chör ur Oratoriet: ”Frälsarens sista ord på korset”, af J. Haydn.
6. Aria för Tenor ur Messias, af Händel.
7. Soloqvartett med Chör ur Oratoriet: ”Die letzen Dinge”, af L. Spohr.
8. Fantasi för orgel, af J. S. Bach.¹⁵

10 Peitsalo 2001, 17–19.

11 Kirkon rakennustyöt olivat vielä kesken ja kirkko vihittiin vasta 15.2.1852. J. A. Nyberg palkattiin hoitamaan urkuja, mutta olosuhteet aiheuttivat ongelmia uruille (Peitsalo 2001, 23.)

12 Zundel muutti 1847 Amerikkaan työskennellen New Yorkissa. Amerikassa hän julkaisi muun muassa teoksen *The Modern Organ-School* 1860. Saatavissa: http://www.cyberhymnal.org/bio/z/u/zundel_j.htm (viitattu 28.9.2008).

13 Johann Christian Rinck (1770–1846) oli opiskellut yhden Johann Sebastian Bachin parhaimman oppilaan Johann Christian Kittelin johdolla. Rinck sävelsi suuren määrän urkuteoksia ja hänen urkukoulunsa oli yksi 1800-luvun käytetyimpiä. Rinckin näkyvä asema Suomessa soitetuissa konserttiohjelmissa säilyi aivan 1800-luvun viimeiseen vuosikymmeneen asti.

14 HT 5.12.1846.

15 Mbl 8.4.1852.

KONSERT.

Långfredagen den 9 April gifver undertecknad, med be-
näget biträde, i stadens nya Lutherska Kyrka en Andlig konsert,
till förmån för Småbarnsskolorna härstädes, hvartill biljetter à
30 kop. silver försäljas ä Bokladorna härstädes, samt Långfre-
dagen hos Universitets-Vaktmästaren Lundström. Början sker
kl. 6.

Program.

1. Adagio för Orgel, af J. Haydn.
2. Choral, No 3, i Nya Svenska Psalmboken.
3. Pastorale för Orgel, af Händel.
4. Bön för sexstämmig Chör, af F. Mehul.
5. Chör ur Oratoriet: "Frälsarens sista ord på korset," af
J. Haydn.
6. Aria för Tenor ur Messias, af Händel.
7. Soloquartett med Chör ur Orator: "Die letzten Dinge,"
af L. Spohr.
8. Fantasi för Orgel, af J. S. Bach.

R. Lagi.

*Kuva 3. Rudolf Lagin konsertti-ilmoitus 1852.*¹⁶

Lagi soitti urkusävellykset ja johti kuoroteokset, jotka Fredrik Pacius säesti. Eri lähteistä riippuen kuulijoita oli joko 1200 tai 1500 henkeä. Konsertin arvioinnit olivat lähinnä kuvailevia. Esimerkiksi *Helsingfors Tidningarin* kirjoittaja (mahdollisesti Zachris Topelius) totesi, että ohjelmassa oli suurenmoisen rikasta, kaunista ja puhdasta hengellistä musiikkia.¹⁷

Lagin toinen ja samalla ilmeisesti viimeinen urkukonsertti oli kaksi ja puoli vuotta myöhemmin. 10.12.1854 järjestetyn konsertin ohjelma oli seuraava:

Konsert för Orgel med ackompanjemang af Orkester, af G. F. Händel. Allegro maestoso utföres af undertecknad.

Bas-Aria ur Oratoriet "Paulus" af Mendelssohn, utföres af en Musikälskare.

Fantasi för Orgel öfver koralen N:o 8 i G. Sv. Ps., utföres af undertecknad och en af dess elever.

Sopran-Solo ur Oratoriet "Paulus", utföres af Fröken In de Bétou.

Adagio och Finale ur ofvannämnde Orgelkonsert af Händel, utföres af undertecknad.

Kör ur Oratoriet "Christus" af Mendelssohn, utföres af Sångföreningen.

Adagio för Orgel med ackompanjemang af Orkester af C. G. Höpner, utföres af undertecknad.¹⁸

¹⁶ *Morgonbladet* 8.4.1852.

¹⁷ HT 10.4.1852.

¹⁸ HT 9.12.1854.

Konserttien urkusoolonumeroista voi päätellä, että Lagin lyhyet urkuopinnot, kuten luonnollista olikin, eivät ilmeisesti olleet johtaneet merkittävään jalkiosoittotaitoon. Haydnin ja Händelin teokset olivat todennäköisesti klaveeriteoksia ilman jalkiota. Ainoastaan Bachin *Fantasiassa* on saattanut olla jalkio-osuus. Händelin urkukonsertto on vaatinut Lagilta sormitekniistä valmiutta.

Lagin konsertit Nikolainkirkossa olivat jatkoa Fredrik Paciuksen orkesterikonserteille. Kun Pacius luopui konserttien järjestämisestä ja vastuun konserteista kantanut Sinfoniayhdistys lopetettiin, yritti Lagi jatkaa perinnettä Carl Ganszaugen orkesterin ja amatöörien avulla. Ganszaug (1820–1868) oli saksalaissyntyinen viulisti, joka asui Helsingissä. Hän perusti 12-miehistä orkesterin, jota esimerkiksi Pacius käytti johtamissaan konserteissa.¹⁹ Järjestely osoittautui kuitenkin vaikeaksi ja siksi Lagin 1854 järjestämä konsertti oli viimeinen.²⁰ Vaikka Lagi eli jälkimmäisen konsertin jälkeen vielä lähes neljännesvuosisadan, hän ei ilmeisesti soittanut enää useampia urkukonsertteja. Siksi hänen konserttejaan voidaan pitää lähinnä mielenkiintoisina kuriositeetteina, ei niinkään merkinä uuden aikakauden alkamisesta.

Oscar Pahlman – ensimmäinen merkittävä suomalaissyntyinen urkuri

Toistakymmentä vuotta Lagin konserttien jälkeen Helsinkiin asettui ensimmäinen merkittävä suomalaissyntyinen urkuri. Hän oli Oscar Pahlman (1839–1935). Turkulaissyntyinen Pahlman opiskeli ensin Helsingissä muun muassa Carl Ganszaugen johdolla. Sen jälkeen Pahlman opiskeli Dresdenissä kahden vuoden ajan, 1862–64. Hän oli ensimmäinen valtion stipendiaattina ulkomailla opiskellut suomalainen kirkkomuusikko²¹. Dresdenissä Pahlmanin urkuopettajana oli maineikas Gustav Merkel²². Kaksi vuotta myöhemmin Pahlman opiskeli puolen vuoden ajan Tukholmassa ilmeisesti Gustaf Mankellin johdolla²³. Vielä keväällä 1896 hän teki opintomatkan Leipzigiin ja Berliiniin²⁴. Tiedämme Pahlmanin varhaisvaiheista yllättävän vähän. Miten hän joutui urkujen kanssa tekemisiin ja miten hän päätyi Dresdeniin opiskelemaan urkujensoittoa aikana, jolloin Suomessa kunnianhimoisempi urkutaide oli käytännössä olematonta, on arvoitus.

19 Vainio 2009, 143.

20 Vainio 2009, 233.

21 ÅU 1.2.1928.

22 Gustav Merkel (1827–1885) oli Johann Schneiderin oppilas. Merkel opetti Dresdenin konservatoriossa vuodesta 1861 aina kuolemaansa asti. Merkel sävelsi muun muassa 9 urkusonaattia. Hänen kuuluisa urkukoulunsa julkaistiin 1877.

23 Jalkanen 1978, 42.

24 ÅU 20.3.1896.

Lopetettuaan opiskelunsa Dresdenissä kesällä 1864 Pahlman asettui Helsinkiin. Siellä hän elätti itsensä antamalla opetusta urkujen- ja pianonsoitossa sekä harmoniaopissa. Myöhemmin hän ilmoitti myös virittävänsä pianoja²⁵.

Pahlman järjesti konsertin, jota nykyään kutsuttaisiin ensikonsertiksi, Helsingin Nikolainkirkossa toukokuun 25. päivä 1865.

Introduktion et Fuga (G-moll) af J. S. Bach, spelas af undertecknad.
Requiem, chör för manröster med orgel-ackomp. af J. A. Josephson.
Andante för Orgel, af F. Mendelssohn, spelas af undertecknad.
Solo för sopran ur ”Paulus” med orgelackomp. af F. Mendelssohn, sjunges af en musikälskarinna.
Messa, chör för manröster med orgelackomp. af C. H. Rinck.
Toccatà et Fuga (D-moll)²⁶ af J. S. Bach, spelas af undertecknad.²⁷

Konsertissa oli noin 1500 kuulijaa. *Helsingfors Tidningarin* arvostelija (Karl Collan?) kertoi, ettei Helsingissä oltu kuultu joihinkin vuosiin konserttia, jossa urkuja olisi käytetty konsertti-instrumenttina. Pahlman onnistui esityksissään ilmeisesti hyvin, sillä kirjoittaja kertoo Pahlmanin täyttäneen kaikki ne ennako-odotukset, mitkä häneen kohdistuivat. Mendelssohnin *Andanten* Pahlman esitti kirjoittajan mukaan tunteella ja hyvin musikaalisesti. Arvostelija kiitti myös Pahlmanin tekniikkaa: erityisesti Bachin d-molli-fuuga sai kehuja. Lehti totesi, että vaikka näin nuorelta esiintyjältä ei voinut odottaa vielä täysin kehittyntä taiteellisuutta, niin kaikki merkit lupasivat hyvää soittajan tulevaisuudelle.²⁸

Hufvudstadsbladetin arvostelija mainitsee Bachin fuugan olleen ”melodiosa, herrliga G-moll fugan”²⁹. Tämä voi tuskin viitata mihinkään muuhun Bachin g-molli-fuugaan kuin BWV 578. Ilmeisesti fuuga oli siis sama, minkä Lauri Hämäläinen soitti ensikonsertissaan muutamaa kuukautta myöhemmin. Kiinnostavaa on, että *Introduktion* oli ilmeisesti Pahlmanin itsensä säveltämä tai improvisoima. Hämäläinen taasen soitti fuugaa ennen oman *Prehudinsa*.

25 HT 18.10.1865.

26 Todennäköisesti ”doorinen” *Toccatà und Fuge* (BWV 538).

27 HT 24.5.1865.

28 HT 26.5.1865.

29 Hbl 29.5.1865.



Kuva 4. Helsingin Nikolainkirkon urut. Kuva on Marcussen & Sønin rakentamista uruista (1967), mutta urkujen julkisivu on pääosin vuosilta 1846–47.

Ensikonserttinsa jälkeen Pahlman loi määrätietoisesti uraa urkutaiteilijana soittaen säännöllisesti konsertteja. Parhaimmillaankin niitä oli vuodessa puolisen tusinaa, mutta silti ilmeisesti enemmän kuin muiden urkureiden soittamia konsertteja yhteensä. Ohjelmatietojen perusteella Pahlmanin ohjelmisto pysyi hyvin samanlaisena. 1866 hän soitti Helsingin Nikolainkirkossa soolonumeroina Johann Gottlob Töpferin *Allegro serioson*, Jacques Lemmens´n *Cantabilen* ja Friedrich Kühmstedtin *Grande fantasia héroiquen*. Arvostelijan mielestä

Hans spel har vunnit såväl i lugn som i sin schattering; han spelade Allegrot af Töpfer och isynnerhet det i modernaste stil hållna Cantabilet af Lemmens med afrundning, säkerhet och bästa val af register, ackompanjerade solonumrorna med synnerlig diskretion och visade Fantasien af Kühmstedt – ett äkta bravurstycke, som begagnar sig af nästan alltför våldsamma medel – att han väl beherrskar det väldiga instrumentet.³⁰

30 Hbl 28.3.1866.

Jatkossakin Lemmens pysyi Pahlmanin suosikkina. Uusina säveltäjinä tai teoksina tulivat vuosien mittaan mukaan muassa Mendelssohn (eri sonaattien osia), Moritz Brosig (*Fantasie*), Adolph Hesse (*Fantasie* ja *Variationen* ”Was nur den lieben Gott lässt walten”), J. S. Bach (*Schmücke dich, o liebe Seele*, BWV 654), Wilhelm Volckmar (*Festspiel* ja *Allegro serioso*), Johann Christian Rinck (*Postludium*, *Moderato* ja ”Första satsen ur Flöjtkonserten”), Wilhelm Wedemann (*Fantasie und Fuge*), Müller (*Adagio* ja *Moderato*), August Freyer (*Bortnyanski-Variationer*), Arcadelt-Liszt (*Ave Maria*), Chopin-Liszt (*Marche Funèbre*) ja Friedrich Lux (*Orgelfantasie* ”O sanctissima”).

Pahlman ei näytä konserttiohjelmiensa perusteella laajentaneen ohjelmistoaan suurempien teosten suuntaan. Hän ei esimerkiksi soittanut kokonaisia Mendelssohnin sonaatteja. Vaikka jotkut Pahlmanin soittamista sävellyksistä herättävät nykyään lähinnä historiallista kiinnostusta, niin omana aikanaan teokset olivat uusinta urkumusiikkia ja esimerkiksi Lemmens, Hesse ja Rinck olivat kuuluisia ja arvostettuja säveltäjiä. Johann Sebastian Bachin teosten vähäinen määrä kertoo siitä, että hänen musiikkinsa asema ei 1800-luvun loppupuolelle tultaessa ollut vielä mitenkään keskeinen.

Pahlman toimitti ensimmäisen Suomessa ilmestyneen ulkomaisten urkuteosten kokoelman *Urkuin-Säveliiä. Valittu kokoelma lähtökappaleita käytettäväksi julkisessa Jumalan palveluksessa*. Se julkaistiin Turussa G. L. Grönlundin kustantamana 1891. Tosin Richard Faltin oli toimittanut jo 1889 nuottikirjan *Kokoelma alku- ja loppusoittoja uuden koraalikirjan koraaleihin*³¹, mutta sen sisältämät teokset olivat tarkoituksensa mukaisesti hyvin lyhyitä. Pahlman kirjoittaa alkupuheessaan, että kokoelma sisältää kappaleita, ”jotka ovat kokonaan kirkollisia, soinnukkaita, helpotajuisia ja vähemmänkin harjaantuneen urkurin verrattavasti helppoja soittaa”³². Kokoelmassa on sävellyksiä muun muassa Hesseltä, Rinckiltä, Mülleriltä, Wedemannilta ja Volckmarilta. Kokoelman laajin ja vaikein teos on Johann Gottlob Töpferin *Fantasie c-moll*, joka on kokoelmassa nimellä *Allegro*.

Oscar Pahlman oli Vaasan kirkon urkurina vuodesta 1866 vuoteen 1876, jolloin hänet valittiin Turun tuomiokirkon urkuriksi. Hän perusti yhdessä Carl Gustaf Waseniuksen³³ kanssa Suomen ensimmäisen lukkari-urkurikoulun Turkuun 1877. Turun lukkari-urkurikoulun toiminta alkoi vuoden 1878 helmikuussa. Pahlman

31 Faltin 1889.

32 Pahlman 1891.

33 Carl Gustaf Wasenius (1821–1899) oli kapellimestari ja säveltäjä, joka opiskeli ensin Tukholman musiikkiakatemiassa 1846 ja sen jälkeen vuoteen 1848 asti Leipzigin konservatoriossa. Hän työskenteli ensin monissa kaupungeissa viulunsoittajana ja kapellimestarina, mutta asettui 1851 Turkuun. Wasenius perusti uudelleen Turun Soitannollisen Seuran orkesterin ja toimi sen johtajana 1868–1872. (*Otavan iso musiikkietiosanakirja* 5, 577.)

toimi koulun opettajana peräti 50 vuoden ajan. Kun Wasenius erosi virastaan 1891 jäi koulun johtaminen Pahlmanin tehtäväksi.³⁴ Pahlmanin lisääntyneet työtehtävät eri alueilla – opettamisen ja koulun johtamisen lisäksi hän esimerkiksi tarkasti paljon urkuja – vähensivät konserttien määrää merkittävästi. Samoista syistä johdettua Pahlman oli virkavapaalla tuomiokirkon urkurinvirastaan vuosikymmeniä.

Kaikesta päätellen Pahlman hallitsi urut hyvin. Hän ei kaihtanut jalkiollisia teoksia, laajensi aktiivisesti ohjelmistoaan ja konsertoi säännöllisesti. Siten hän oli ensimmäinen suomalaissyntyinen urkuri, jonka kohdalla voi selkeästi puhua konsertoivasta urkutaiteilijasta.

Lauri Hämäläinen – kiertelevästä kansanmuusikosta kirkkomuusikkojen kouluttajaksi

Lauri Hämäläisen (1832–1888) elämäntarina on köyhän suomenkielisen pojan sankaritarina ryysyistä rikkauteen. Rautalammilla syntynyt Hämäläinen rakensi pienenä itselleen viulun, jossa hän sai opetusta isältään. Pian Hämäläinen kierteli kahden veljensä kanssa perustamansa trion³⁵ mukana paikasta toiseen soittaen kansanmusiikkia. Trion hajottua Hämäläinen kulkeutui Ouluun ja liittyi siellä ruotuväen soittokuntaan. Oulussa hän sai soittokunnan kapellimestarilta ensimmäistä kertaa ohjattua opetusta.³⁶ Oulun kaupunginkirkon urkuri Anton B. Kunelius antoi Hämäläiselle ohjausta harmoniaopissa sekä urkujen- ja pianonsoitossa.

Hämäläistä pidettiin ilmeisen lahjakkaana ja siksi oululaiset musiikinystävät toimeenpanivat keräyksen ”Pelimanni-Lassen” hyväksi. Sen ansiosta syyskuussa 1860 tuolloin jo 28-vuotias Hämäläinen pääsi opiskelemaan Tukholman kuninkaalliseen musiikkiakatemiaan. Sitä ennen Hämäläinen oli läpäissyt pääsykokeen, jossa hänen musikaaliset kykynsä todettiin erinomaisiksi, mutta muiden tietojen ja oppineisuuden todettiin olevan hyvin puutteelliset³⁷. Elämä Tukholmassa oli hankalaa kielivaikeuksista ja ajoittain jopa nälästä kärsineelle Hämäläiselle: ”Usein olin niin suuressa puutteessa, etten saanut syödäkseni muuta kuin suolaa ja leipää ja sitäkin vaan kerran päivässä”³⁸. Hän joutuikin palaamaan Suomeen kesäkuussa 1861 ja pääsi takaisin Tukholmaan vasta syyskuussa 1862. Syksyllä 1863 hän sai Suomen senaatilta kahden vuoden stipendin, jonka turvin hän saattoi päättää opiskelunsa³⁹. Suomalaisen musiikkiopinnot ulkomailla olivat sen verran harvinaisia, että Hämäläisen opiskelua seurattiin sekä suomen- että ruotsinkielisissä lehdissä.

34 Pajamo–Tuppurainen 2004, 251.

35 Forsmanin saaman tiedon mukaan yhtye oli kvartetti (Forsman, F. 1985, 81).

36 Lohi 2005, 18.

37 Lohi 2005, 18.

38 *Säweleit* 1888, 68.

39 HT 29.6.1864.

Hämäläinen opiskeli musiikkia monipuolisesti. Hänen urkuopettajanaan oli Gustaf Mankell ja muina opettajina olivat muun muassa viulisti ja säveltäjä Andreas Randel ja J. P. Cronham⁴⁰. *Helsingfors Tidningar* kertoi, että Hämäläinen oli opiskellut musiikin historiaa ja estetiikkaa, laulua, kuorolaulua, pianoviritystä sekä saanut tunteja urkujen, viulun ja kornetin soitossa. Lisäksi kerrottiin, että hän oli opiskellut yksityisesti pianon- ja klarinetinsoittoa ja saanut tunteja instrumentaatioissa.⁴¹ Musiikkiakatemia palkitsi Hämäläisen kahtena peräkkäisenä vuonna kunniapalkinnolla ja kultaisella mitalilla ja hän valmistui musiikkitirehtööriksi helmikuussa 1866⁴².

Suomeen palattuun Hämäläinen teki monenlaisia musiikkiin liittyviä töitä. Hän opetti yksityisesti musiikkia, ja Tukholmassa opitut pianovirittäjän taidot tekivät hänestä luotetun pianovirittäjän, millä alalla häntä pidettiin ”taitavimpana koko maassa”⁴³. Lisäksi hän oli muun muassa ruotuväen pataljoonan kapellimestarina Viipurissa ja soitti 1865 viulua Meissnerin johtamassa Helsingin Uuden Teatterin orkesterissa⁴⁴. Hämäläinen haki Helsingin Nikolainkirkon virkaa 1869, mutta virkaan valittiin Richard Faltin. Kesäkuussa 1870 Hämäläinen valittiin Helsingin Vanhan luterilaisen kirkon urkuriksi. Muiden hakijoiden joukossa oli muun muassa Oscar Pahlman.

Hämäläinen suunnitteli yksityisen ”lukkari-urkunistikoulun” perustamista Helsinkiin 1873, ehtipä siitä olla esittelykin sanomalehdessä⁴⁵, mutta ilmeisesti hanke kaatui varojen puutteeseen. Kun Helsinkiin vihdoinkin 1882 perustettiin lukkar- ja urkurikoulu, valittiin Hämäläinen seuraavana vuonna opiston urkujensoiton opettajaksi. Hämäläinen oli musiikin saralla muutenkin yritteliäs⁴⁶. Hänellä oli yksityisoppilaita ja hän viritti edelleen pianoja. Kierrellessään Suomea tarkastamassa urkuja saattoi hän etukäteen ilmoittaa lehdessä, milloin hän oli paikkakunnalla virittämässä. Kuollessaan 1888 Hämäläinen oli varakas mies. Hän omisti muun muassa kokonaisen kivitalon (joka tosin oli Hämäläisen kuollessa keskeneräinen) Helsingin keskustasta.

40 Klemetti, H. 1945, 101.

41 HT 29.6.1864.

42 Lohi 2005, 18.

43 *Säveleitä* 1888, 69.

44 Klemetti, H. 1945, 99.

45 USr 27.6.1873.

46 Urkujenrakentaja Hämäläinen ei kuitenkaan ollut. *Aamulehdessä* oli 1882 kirjoitus nimimerkillä ”Kirkkoveisua suosiva”. Kirjoittaja toivoi, että maalaisseurakunnat hankkisivat urkuja, jotta jumalanpalveluksen musiikki sujuisi paremmin. Hän kirjoittaa, että ”Helsingissä urkunisti hra Hämäläinen, valmistaa hyviä kirkkourkuja halvempiin hintoihin. Hän on niitä muun muassa tehnyt Joensuun kaupunkiin ja kahden maalaisseurakunnan kirkkoihin. Tarkastuksessa ovat nämät kehuttu erittäin sointuisiksi, ja kaunis äänisiksi”. (Al 2.12.1882.) Joensuun väliaikaisen kirkon 2 äänikertaiset ja yksisormioiset urut oli rakentanut Abel (Aapeli) Hämäläinen 1875. Ne oli ostettu Varkaudesta Hämäläisen ”harmoonitehtaasta” (Rautioaho 2007, 113). Ilmeisesti *Aamulehden* kirjoittaja oli sekoittanut kaksi Hämäläistä keskenään.

Hämäläinen ja urut

Hämäläisen urkuopettaja Gustaf Mankell oli modernin urkutekniikan pioneeri Ruotsissa. Mankell julkaisi 1867 urkukoulun, joka oli pääasiassa lyhennetty käännös Jacques Lemmens´n kuuluisasta, 1862 julkaistusta urkukoulusta *Ecole d'Orgue*⁴⁷. Vaikka Hämäläinen aloitti opiskelunsa Tukholmassa 1860 ja valmistui 1866, vuotta ennen Mankellin urkukoulun ilmestymistä, on oletettavaa, että Mankell oli ottanut Lemmens´n urkukoulun käyttöön pian sen ilmestymisen jälkeen. Siten myös Hämäläinen sai epäilemättä oppinsa siitä. Tätä todistaa se, että Hämäläinen soitti ensikonsertissaan Helsingin Nikolainkirkossa syyskuussa 1865 Lemmens´n urkukouluun sisältyvän teoksen *Symphonique concertante*, ja seuraavana vuonna, oltuaan vielä vuoden lisää Mankellin oppilaana, urkukouluun sisältyvät teokset *Finale* ja *Marche Triomphale*.

Hämäläisen ensikonsertin ohjelma oli seuraava:

<p>Preludium af undertecknad och Fuga (G-moll) af J. S. Bach. Koral för blandad kör af J. S. Bach. Orgel-Sonat af F. Mendelssohn [todennäköisesti <i>Sonata V</i>, op. 65] Introduktion Andantino Allegro maestoso Adagio religioso, Solo för violin med orgel-ackomp. Af J. I. Bott. Den 100 Konung Davids Psalm för blandad kör af Hermann Küster. Bön för blandad kör af K. I. Moring. Symphonique Concertante för orgel af J. N. Lemmens.⁴⁸</p>
--

Helsingfors Tidningar mainosti konserttia jo elokuusta lähtien. Lehden arvostelija piti Hämäläisen viulunsoittotaitoja urkujensoittotaitoja parempina, ja oli sitä mieltä, että Lemmens´n teos oli mauttominta, mitä kirkossa voi soittaa⁴⁹. Hämäläisen urkujensoittotaito ei kaiketi ollut aivan varmaa, koska Hermann Paulin (nimimerkki H. P.) mielestä Hämäläinen oli voittanut ensimmäiset vaikeudet urkujensoitossa. Ehkä Hämäläinen ei itsekään aivan luottanut urkujensoittotaitoihinsa, sillä konsertin ensimmäisessä ennakkomainoksessa kerrottiin, että Hämäläinen soittaisi konsertissa myös varsinaista instrumenttiaan viulua⁵⁰. Paulin mielestä esitysten varmuus olisi ollut korkeammalla tasolla, jos Hämäläinen olisi valinnut hieman helpompia kappaleita. Myös Paul moitti Lemmens´n sävelkieltä. Sen sijaan Hämäläisen viulunsoitosta hän ei mainitse mitään.⁵¹

47 Fagius 2003, 221.

48 HT 16.9.1865.

49 HT 18.9.1865.

50 HDbl 22.8.1865.

51 Hbl 19.9.1865.

Konsertin jälkeen Hämäläinen palasi vielä vähäksi aikaa opiskelemaan Tukholmaan. Hän soitti toisen urkukonsertin Nikolainkirkossa toukokuun lopussa 1866. Tuossa konsertissa olivat soolonumeroina Adolph Hessen *Konzert Fantasie*, Lemmensin *Finale* ja *Marche Triomphale* sekä Mendelssohnin *Adagio*

(”kolmelle manuaalille”). Ainoa löytämäni arvostelu on hyvin lyhyt. Siinä todetaan Hämäläisen Tukholmassa vietetyn lyhyen ajan tehneen hänelle hyvää ja toivotetaan onnea Hämäläisen valitsemalle tielle⁵².

Söndagen den 27 maj 1866 gifver under-tecknad, med biträde af en blandad quartett under ledning af Herr **K. J. Moring**,

Vokal- och Orgel-
KONSERT,

i Nikolai kyrkan.

PROGRAM:

1. Konsert-Fantasi för orgel, på 3 manualer, af Ad. Hesse.
2. Sönger för blandad quartett:
 - a) Bön af C. M. v. Weber.
 - b) O! Sanctissima.
3. Finale för Orgel af J. Lemmens.
4. Adagio för Orgel, på 3 manualer, af Mendelssohn.
5. Sönger för blandad quartett:
 - a) Abendchor af C. Kreutzer.
 - b) Korol af J. S. Bach.
6. Marche Triomphale för orgel af Lemmens.

Biljetter à 1 mark, för barn och tjenstefolk à 60 penni, jemte text till sångnumrorna, säljas i stadens boklädör, hr Pauls musikhandel samt konsertdagen från kl. 5 e. m. i universitetets vestibul. Dörrarne öppnas kl. 6, konserten börjas kl. 6.

Lars Hämäläinen.

Näiden kahden konsertin jälkeen Hämäläinen konsertoi urkurina harvakseltaan ja ainoastaan maaseudulla. Säilyneistä ohjelmista päätellen hän ei laajentanut ohjelmistoaan. Siten hänen kohdallaan ei voida puhua varsinaisesta konserttoivasta urkutaiteilijasta. Hämäläinen jääkin aikakirjoihin ensimmäisenä suomalaissyntyisenä urkuteoksen säveltäjänä ja erityisesti kirkollisen käyttömusiikin pioneerina.

*Kuva 5. Hämäläisen konsertti-ilmoitus 1866.*⁵³

Hämäläinen ei päässyt lukkari- ja urkurikoulussa juurikaan opettamaan ohjelmistosoittoa. Tätä ja samalla koulun urkuoppilaiden tasoa todistaa se, että Hämäläisen aikana koulun vuosittaisissa kevätkonserteissa esiintyi vain yksi urkuri, joka hänkään ei ollut koulun oppilas – Oskar Merikanto. Hämäläinen lieneekin keskittynyt käytännön opetukseen. Armi Klemetti yritti 1920–30-luvuilla kerätä tietoa isästään tämän oppilailta ja oppilaiden lapsilta. Silloin jo haalistuneissa muistikuvissa mainitaan usein Hämäläisen improvisointitaito. Elias Kahra kertoi, että ”ihailin hänen erinomaista improvisoimistaitoaan jota niin usein olin tilaisuudessa kuulemaan. Preludiot ja välisoitot soitti Hän aina vapaasti ja ilman minkäänlaista valmistusta”⁵⁴. Laulajatar Alma Fohström kertoi kuulleen Hämäläistä usein jumalanpalveluksissa ja piti erityisesti tämän improvisoinneista⁵⁵. O. T. Leanderin isälle Hämäläinen kertoi pystyvänsä improvisoimaan ”Preludioita” vaikka koko päivän⁵⁶.

52 HDbl 28.5.1866.

53 *Helsingfors Tidningar* 26.5.1866.

54 Kahra 1933.

55 Klemetti, A. 1955, 43.

56 Leander 1926.

Richard Faltin – Saksan lahja suomalaiselle musiikkielämälle

Danzigissa syntynyt Richard Faltin (1835–1918) oli Fredrik Paciuksen kanssa tärkein Saksasta Suomeen muuttaneista muusikoista. Kerrotaan, että Faltin oli viisivuotiaana kuunteluoppilaana veljensä pianotunneilla ja oppi pian soittamaan korvakuulolta nekin kappaleet, joita veli ei pystynyt tai halunnut soittaa. 10-vuotiaana Faltin sävelsi pieniä neliäänisiä lauluja isälleen lahjaksi. Kauppiaana toiminut isä oli lahjakas harrastelijamuusikko ja isä ja poika soittivat yhdessä oopperoiden ja oratorioiden pianosovituksia – isän laulaessa soolo-osat. Richard opetteli omin päin soittamaan huilua ja jousisoittimia. Kouluaikoina hän aloitti urkujensoiton ja sävellysopinnot. Opiskeltuaan Dessaussa puolentoista vuoden ajan siirtyi Faltin opiskelemaan keväällä 1854 Leipzigin konservatorioon.⁵⁷ Felix Mendelssohnin 1843 perustamassa oppilaitoksessa Faltinin opettajina oli aikansa kuuluisimpia muusikoita: viulunsoitossa Ferdinand David ja pianonsoitossa Beethovenin oppilas Ignaz Moscheles. Uruissa ja laulussa Faltinia opetti E. F. Richter. Davidia lukuun ottamatta (viulunsoiton opettajana oli Engelbert Röntgen) Faltinilla oli samat opettajat hänen täydentäessä opintojaan Leipzigin vuosina 1861–1862⁵⁸.

Faltin valmistui 1856. Hänellä oli valittavanaan ensimmäiseksi työpaikakseen kolme vaihtoehtoa: kuoron- ja orkesterinjohtajan paikka Jerusalemissa, samanlainen virka pienessä Koburgin kaupungissa Keski-Saksassa, ja saksalaisen poikakoulun musiikinopettajan virka Viipurissa⁵⁹. Suomalaisten onneksi Faltin valitsi Viipurin. Faltinin monipuolisuutta musiikin alalla kertoo se, että poikakoulussa hänen tehtävänänsä oli opettaa laulua, musiikinteoriaa sekä viulun- ja pianonsoittoa. Hänen organisoimiskykynsä tuli ilmi jo Viipurissa. Hän perusti muun muassa Viipurin orkesterin, joka järjesti ensimmäisen konserttinsa 1860⁶⁰.

Helsinki veti vastustamattomasti Faltinia puoleensa. Oli selvää, että tuonaikaisessa Suomessa vain pääkaupungissa oli riittävästi haasteita Faltinin kaltaiselle monilahjakuudelle. Faltin muutti 1869 Helsinkiin johtamaan lähinnä tilapäisistä voimista koostuvaa teatteriorkesteria. Kun Nikolainkirkon urkuri Lagi kuoli 1868 ja Fredrik Pacius jäi eläkkeelle Helsingin yliopiston musiikinopettajan virasta 1869, valittiin Faltin seuraavana vuonna molempiin virkoihin. Virallisesti hän aloitti töissään 1871.⁶¹ Helsingissä hän johti myös Suomalaisen teatterin lauluosastoa, opetti Helsingin musiikkiopistossa urkujensoittoa, perustipa hän pianoliikkeenkin. Kaiken kaikkiaan Faltinin panos suomalaisen musiikin kehittämisessä oli merkittävä.

57 Krohn 1965, 179–181.

58 *Lehrer-Zeugnis für Richard Faltin 3.10.1855 & Lehrer-Zeugnis für Richard Faltin Johannes 1862.*

59 Krohn 1965, 182.

60 Pajamo–Tuppurainen, 244.

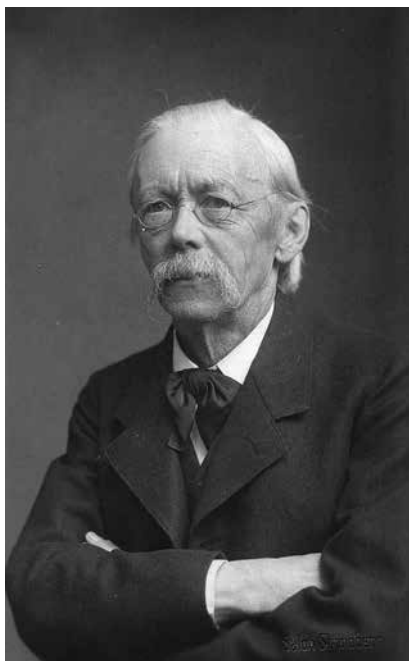
61 Krohn 1965, 179.

Faltin urkurina

Faltin oli taitava urkuri ja hänen konsertissaan kuultiin Helsingissä ensimmäistä kertaa syyskuussa 1872 J. S. Bachin suuri Es-duuri *Präludium und Fuge* (BWV 552). Koska Faltin oli opiskellut konservatiivisena oppilaitoksena pidetyssä Leipzigin konservatoriossa, ei ole yllättävää, että hänen ohjelmistonsa sisälsi romantiikan ajan suuria saksalaisia nimiä rydytettynä Bachilla. Edellä mainitussa Nikolainkirkossa järjestetyssä konsertissa olivat soolonumeroina Bachin lisäksi Gustav Merkelin *Adagio* ja Hermann Berensin *Konzert Fantasie c-moll* op. 25⁶². Faltin esitti lähinnä suuriksi katsottavia teoksia: hänen ohjelmistaan oli muun muassa E. F. Richterin *Fantasie und Fuge*, Johann Gottlob Töpferin *Fantasie c-moll*, Bachin *Tocatta und Fuge* (BWV 538), *Fantasie g-moll* (BWV 542) ja *O Mensch beweine dein Sünde gross* (BWV 622) sekä Mendelssohnin *Sonata V* op. 65.

Faltin oli ennen oppilastaan Karl Sjöblomia sekä Oskar Merikantoa merkittävin Suomessa vakituisesti toiminut urkutaiteilija. Arvostelut puhuivat yksimielisesti mestarillisesta urkujensoitosta. Faltinin soitettua Nikolainkirkossa E. F. Richterin *Fantasien* joulukuussa 1881 kirjoitti arvostelija, että ”Fantasin för orgel återgafs af hr direktor *Faltin* med den säkerhet och kändedom af detta svårhandterliga instrument, som endast en mogen konstnär kan prestera”⁶³. Faltinin soitettua Bachin teoksen *Präludium und Fuge in Es* (BWV 552) kirjoitti arvostelija, että esiintyjän täytyi olla korkealla taiturillisella tasolla pystyäkseen soittamaan Bachin fuugan niin hyvin kuin Faltin⁶⁴.

Faltinin aktiivisin konsertoimiskausi sijoittui 1870- ja 1880-luvulle. Samoihin aikoihin myös Pahlman konsertoiti vielä säännöllisesti ja Hämäläinen soitti urkuja konserteissa silloin tällöin. Faltinin soittamat teokset olivat laajempia ja teknisesti vaikeampia kuin hänen suomalaissyntyisten kollegojensa. Vertailu Pahlmaniin ja erityisesti Hämäläiseen on silti mahdollista. Lahjakas Faltin oli pienestä pitäen kasvanut musiikillisesti virikkeellisessä ym-



Kuva 6. Richard Faltin.

62 Hbl 21.9.1872.

63 Mbl 29.12.1881.

64 Hbl 24.9.1872.

päristössä. Lisäksi hän oli saanut alusta lähtien järjestelmällistä ja ammattitaitoista opetusta. Siihen ei Suomessa ollut mitään mahdollisuuksia.

Oskar Merikanto – suomalaisen urkutaiteen isä

Lauri Hämäläisen nekrologissa kerrotaan, että Hämäläinen oli ”herkkä tarjoomaan apuansa semmoisille, joilla hän havaitsi olevan huomattavampaa taipumusta soitantoon. Parhaillansa on Leipzigissä opiskelemissa eräs toivorikas soitannon harjoittaja, joka saa yksinomaan häntä kiittää soitannollisesta taidostansa”⁶⁵. Tuo toivorikas soitannon harjoittaja oli Oskar Merikanto (1868–1924), jota voi kutsua suomalaisen urkutaiteen isäksi. Frans Oskar Mattsonina syntynyt Merikanto aloitti muusikonuransa soittamalla urkuharmonia ja pianoa. Merikanto kävi aluksi urkujensoittoaopissa Kaartin seurakunnan urkurin luona, mutta pian Merikanto pääsi Helsingin lukkariturkurikoulun perustajan Lorenz Nikolai Achtén⁶⁶ ja hänen vaimonsa Emmyn⁶⁷ suojiin. Lukkariturkurikoulussa opettanut Hämäläinen – L. N. Achté oli Vanhan kirkon kanttori – otti yhdeksänvuotiaan Merikannon yksityisoppilaakseen. Merikanto lähestulkoon adoptoitiin Hämäläisen perheeseen ja hän ”oli melkein aina” Hämäläisten luona⁶⁸. 17-vuotiaasta Merikannosta tuli myös Armi Klemetin (os. Hämäläinen) kummi.

Merikanto soitti urkuja julkisesti ilmeisesti ensimmäistä kertaa Tampereella Finlaysonin tehtaan kirkossa 2.2.1884 järjestetyssä Emmy Achtén konsertissa. Säestysten lisäksi Merikanto soitti Bachin teoksen ”*Joulu-yö*”, *paimenvirsi uruille* ja F. Wagnerin *Praeludion*, jonka perään kuultiin Bachin *Fuuga*. Todennäköisesti *Joulu-yö* ei ollut J. S. Bachin teos, vaan kenties August Wilhelm Bachin (1769–1869) teos. Myös *Praeludion* säveltäjä on epävarma. 1800-luvulla syntyi kaksi urkumusiikkia säveltänyttä Wagneria, joiden etunimi alkoi f-kirjaimella: Frederik Wagner (1867–??) ja Franz (Fritz) Wagner (1870–1929). Ajallisista syistä johtuen Merikannon esittämä teos lienee ollut ensin mainitun. Toisaalta ilmoituksessa saattoi olla virhe ja teos oli August Wilhelm Bachin oppilaan berliiniläisen Ernest David Wagnerin (1806–1883). Hän oli sukunimikaimojaan paljon tunnetumpi urkuri ja säveltäjä.

65 *Säweleit* 1888, 69.

66 Lorenz Nikolai (Niklas) Achté (1835–1900) opiskeli useaan otteeseen Saksassa. Hän oli muun muassa Suomalaisen oopperan kapellimestari ja laulaja 1873–1878 ja Vanhan kirkon kanttori 1881–1900. Achté perusti Helsingin lukkariturkurikoulun 1882 ja toimi sen johtajana kuolemaansa asti. Achté loi pienen sävellystuotannon. (Achté 2008, 216.)

67 Emmy Achté (os. Strömer) (1850–1924) kuului 1800-luvun lopun tunnetuimpiin suomalaisiin laulajiin. Hän opiskeli useaan otteeseen ulkomailla. Achté oli Suomalaisen oopperan solisti 1873–1878, laulunopettaja Helsingin lukkariturkurikoulussa 1882–1900 ja miehensä kuoltua 1900 koulun johtaja. (Achté 2008, 216–217.) L. N. ja Emmy Achtén tyttäriä olivat tunnetut laulajat Aino Ackté (1876–1944) ja Irma Tervani (1887–1936).

68 Klemetti, A. 1955, 59.

Tampereen Sanomien mukaan säestäjänä seurasi häntä [Achté] runsastoiveinen ja lahjainen nuorukainen F. Merikanto, jonka esiytyminen osoitti erinomaista varmuutta ja taitoa urkujen hallitsemisessa näin nuoreen ikään katsoen. Suuria toiveita herättikin hän todellakin, kuullessamme hänen taiteellista ja viehättävää soittoa. ⁶⁹

”En amatör” soitti samat teokset (Bachin teoksen nimenä oli tällä kertaa *Zum Weihnacht*) Helsingin Nikolainkirkossa helmikuun 11. päivä Helsingin lukkarikoulun historian ensimmäisessä julkisessa konsertissa ⁷⁰. *Uusi Suometar* kertoi, että konsertissa esiintyy ”[e]räs nuori musiikin harrastaja, tädäläisen suomalaisen alkeisopiston 4:n luokan oppilas, soittaa kaksi soloa uruilla, esiintyen siten ensi kerran julkisesti” ⁷¹. Amatööri eli Merikanto osoitti ”hämmästyttävää musiikillista taipumusta ja taitoa” ⁷².

Samana keväänä Emmy Achté esiintyi Nikolainkirkossa ja urkurina oli jälleen ”en amatör”. Merikanto soitti soolonumeronaan Adolph Hessen *Konzert Fantasien. Uuden Suometaren* mukaan ”nuori musiikin harrastaja osoitti huomattavaa edistymistä”, joka osoitti, että edellisen esiintymisen jälkeen häneen asetetut toiveet eivät olleet vailla pohjaa ⁷³.

Kuva 7. Emmy Achtén ilmoitus 1884. ⁷⁴

Ennen ensikonserttiaan 1887 Merikanto esiintyi vuosittain ”amatööri”-nimityksellä lukkarikoulun konserteissa Nikolainkirkossa. Teokset vaikeutuivat vauhdilla. Maaliskuussa 1885 Merikanto soitti Mendelssohnin *Sonata VI:n*, Händelin *Praeludiumin* ja J. S. Bachin *Fuugan*. Helmikuussa 1886 hän soitti Franz Lisztin teokset *Tu es petrus* ja *Praeludium und Fuge über den Namen B-A-C-H*. Merikannon lahjakkuus ei ollut enää salaisuus. Aikakautensa arvostetuimpiin kriitikoihin kuulunut Karl Flodin kirjoitti:

Ett speciellt intresse ådrogo sig orgelföredragen, utförda af en elev till orgelnisten hr Hämäläinen. Att våga sig på en så utomordentligt svår tonskapelse som Liszts fuga öfver namnet BACH vill minsann ej säga litet! Men all aktning

69 *Tampereen Sanomat* 5.2.1884.

70 *Folkvännen* 9.2.1884.

71 USr 11.2.1884.

72 USr 13.2.1884.

73 USr 6.5.1884.

74 *Tampereen Sanomat* 2.2.1884.

för den duktiga prestationen, som ådagalade en musikaliskt-teknisk begåfning, väl förtjänt af omvård och uppmärksamhet. Liszts fuga i och för sig är ett väldigt, höggjenialiskt verk, en skapelse, som söker gjuta lif och passion i den majestätiskt oåtkomliga orgeln. Det för ref. obekanta orgel-arrangementet af kören 'Tu es petrus' ur Liszts oratorium Christus utförde solisten med mycken energi och teknisk oklanderligt.⁷⁵

Merikannon urkuensikonsertti

Merikanto piti sekä piano- että urkuensikonserttinsa 1887. Urkukonsertti oli Helsingin Nikolainkirkossa 1.4.1887:

Stor Toccata o. fuga för Orgel [”doorinen”, BWV 538]. Bach. Undertecknad.
Aria ur Orator ”Messias”. Händel. Hr Ojanperä.
Concert-Fantasia för Orgel. Töpfer. Undertecknad.
a) Andante för violin. Gluck.
b) Larghetto. Händel. Direkt. Hämäläinen.
Sånger för mansröster:
a) Sång på Kristi himmelfärdsdag. Grissler.
b) Helig är vår Gud. Schubert.
c) Lofsång (Dav. Ps. 98.) Billetter.
Klockare- och orgelnistskolans elever.
Orgel-sonate. Merikanto.
a) Choral med variationer.
b) Moderato.
c) Finale.
Undertecknad.⁷⁶

Merikanto oli soittanut kuukautta aikaisemmin konsertin Porvoon kirkossa, missä soolonumeroina olivat Merikannon oma *Fantasia för Orgel*, Franz Lisztin *Tu es petrus* ja Felix Mendelssohnin *Sonata VI*. Ehkä Merikanto jätti Porvoossa soittamansa Lisztin ja Mendelssohnin teokset pois ensikonserttinsa ohjelmasta, koska hän oli soittanut ne jo edellisenä keväänä lukkar- ja urkurikoulun konsertissa.

Finlandin ja *Uuden Suomettaren* nimettömät kirjoittajat⁷⁷, sekä *Hufvudstadsbladetin* K. F. Wasenius⁷⁸ totesivat vain lyhyesti Merikannon lahjakkuuden ja taidot urkujensoitossa. Muuten he keskittyivät arvostelemaan Merikannon säveltämää *Sonaattia*. Ainoastaan Karl Flodin kirjoitti Merikannon soitosta laajemmin:

75 NP 9.2.1886.

76 Hbl 1.4.1887.

77 *Finland* 2.4.1887, USr 2.4.1887.

78 Hbl 2.4.1887.

Det torde väl vara för mycket att påstå det hr M. sedan han sist offentligen uppträdde skulle ha gjort några märkbara framsteg, men spelet var klart och vårdadt och iagaf de bästa förhoppningar om ytterligare framsteg i musikaliskt hänseende. Bachs stora orgeltoccata och fuga gick på det hela taget intryckslöst förbi och imponerade ej genom annat än genom sin aktningsbjudande längd och sin lärdom, men så vill det också mycket till innan en så strängt kontrapunktisk tonskapelse som den ifrågavarande kan afvinnas individuellt lit. I Töpfers långt uttänjda och snarare besynnerliga än sköna Konsertfantasi för orgel kom hr Merikantos vackra teknik och skickligt handhafda registrering till full rätt.⁷⁹

Merikanto ja Leipzig

Merikanto jätti vain muutamaa päivää ensikonserttinsa jälkeen, huhtikuun 7. päivä 1887 senaatille apuraha-anomuksen Leipzigin konservatoriossa suoritettavia opintoja varten⁸⁰. Lienee sattumaa, että hakemus jätettiin heti sen jälkeen, kun Merikannon ensikonsertti, tai oikeammin hänen *Sonaattinsa*, oli saanut huonot arvostelut. Miksi Merikanto ei opiskellut Helsingin musiikkiopistossa aikakautensa eittämättä taitavimman urkurimme Richard Faltinin johdolla, on epäselvää. Oliko syynä kielikysymys? Hämäläinen ja Achtét pitivät suomenkieltä arvossa ja Faltinin opetus – kuten pääsääntöisesti muukin opetus Helsingin musiikkiopistossa – tapahtui ruotsiksi. Vaikka kielikysymystä ei voi sivuuttaa on todennäköisempää, että Hämäläisen mielestä Merikannon oli päästävä nauttimaan heti nuorena parasta mahdollista opetusta – toisin kuin Hämäläinen itse aikanaan. Vaikka Faltin oli Suomessa arvostettu henkilö, lienee ollut luonnollista ajatella, että ulkomaisessa oppilaitoksessa opetus oli kaiken kaikkiaan korkeammalla tasolla.

Merikanto sai kerättyä tarvittavat varat ja matkusti lokakuussa 1887 Leipzigiin, missä hän opiskeli huhtikuuhun 1889 asti. Häntä opettivat muun muassa Rudolf Pappertiz urkujensoitossa ja musiikin teoriassa ja Gustav Schreck sävellyksessä. Myös Ilmari Krohn opiskeli Leipzigin vuosina 1886–1890. Maanmiesten opintoja seurattiin tarkkaan suomalaisissa lehdissä:

Kaksi suomalaista taiteilijaa Leipzigin musiikkikonservatoriossa, Ilmari Krohn ja Oskar Merikanto, ovat opettajain lausunnon mukaan osoittaneet tavallista huomattavampaa edistymistä, varsinkin säveltämistäidossa samalla ilmaisten itsenäistä luomislahjaa. Kummallakin on joukko pikku-sävellyksiä, joista muutamat erittäin ovat saavuttaneet opettajain kiitoksia. Hra Krohn on ollut jo kaksi vuotta konserva-

79 NP 2.4.1887.

80 Heikinheimo 1995, 57.

*torioissa ja on siis lähempänä taiteellista kypsyyttä, hra Merikanto on laitoksessa ensi vuottaan. Edellisen sävellyksistä ilmautuu eteläsuomalaisen luonteen vieno sävyisyys, jälkimmäisen luomuksista pohjalaisen rohkea reippaus. On toivo näiltä pojilta siipiä suomalaisille sanoille, kotihengen siipiä, sanoo sikäläinen kirjeenvaihtaja.*⁸¹

Todennäköisesti Merikanto alkoi suhtautua vasta Leipzigissa urkujensoittoon ammattimaisen vakavasti. Hämäläinen kuoli yllättäen syyskuussa 1888 ja marraskuussa Merikanto kirjoitti J. H. Erkolle: ”Aijon lähettää hakemuksen Helsingin urkurin virkaa varten Hämäläisen jälkeen. Olisihan siinä sievä sivu-tulo. Hiljain soitin Konservatoriossa urkuja iltamassa ja onnistui tehtäväni hyvin”⁸². Kenties myös Merikannon kuivahkoksi arveltu pianonsoiton opettaja Theodor Coccius (Martin Wegelius kirjoitti, että ”Coccius on opiskellut pianonsoittoa kuin tiedettä”⁸³) ajoi Merikantoa toisen instrumentin pariin.

Merikanto edistyi uruissa hyvin. Hän soitti konservatorion näytteessä 22.2.1889 ja *Leipziger Tageblatt*-lehdessä ollut arvostelu löysi tiensä varmaankin Merikannon itsensä ansiosta suomalaisiin lehtiin:

*Eilisen tutkinnon ohjelman ensimmäisenä numerona oli preludiumi ja fuga, (B-dur) Fr. Lisztiltä, jota uruilla soitti herra Oskar Merikanto Helsingistä (Suomesta). Jospa jo tämän hyvin vaikean, harvoin kuullun, nerokkaan teoksen valinta kunnioitti nuorta taiteilijaa, niin on hänelle sitä suurempi kunnia annettava siitä varmuudesta ja reippaudesta, millä tehtävänsä suoritti.*⁸⁴

Merikannon debyytti Saksassa urkurina onnistui siis ilmeisen hyvin, vaikka toisaalta Merikanto ei ollut saanut liikoja aikaiseksi, koska hän oli soittanut Lisztin teoksen jo ennen Leipzigiin lähtöään. Merikanto opiskeli vielä myöhemmin Berliinissä vuosina 1890–1891. Jälkimmäinen opintomatka käsitti sävellysopin-toja, joissa häntä opetti Jean Sibeliuksen kontrapunktinopettajana ollut Albert Becker (1834–1899).

81 *Tampereen Sanomat* 8.6.1888.

82 Heikinheimo 1995, 89.

83 Heikinheimo 1995, 92. Pian Merikanto vaihtoi pianonsoiton opettajaa ja uudeksi opettajaksi tuli Willy Rehberg.

84 *Tampereen Sanomat* 6.3.1889.



Kuva 8. Nuori Oskar Merikanto.



Kuva 9. Abraham Ojanperä.

Merikannon paluukonsertti

Suomeen palannut Merikanto konsertoi Nikolainkirkossa lokakuussa 1889. Avustajina olivat Abraham Ojanperä ja lukkari-urkurikoulun oppilaita:

Sonat för Orgel (A-dur) af Mendelssohn
 Recitativ och aria ur Orator "Messias" af Händel
 Toccata och fuga (D-moll) af Bach
 Pingstsång af Geissler; "Helig" af Schubert & Aftonsång af Mendelssohn
 Sonat för orgel (E-moll) af Rheinberger.⁸⁵

Konsertti merkitsi Merikannon ja Ojanperän pitkän yhteistyön alkamista. Abraham Ojanperä (1856–1916) oli aikansa johtava suomalainen laulaja ja pedagogi. Hän opetti laulua Helsingin musiikkiopistossa 30 vuotta. 1892, samana vuonna kuin Merikanto valittiin Johanneksen kirkon urkuriksi, valittiin Ojanperä Johanneksen kirkon kanttoriksi. Ojanperä lauloi muun muassa Sibeliuksen *Kullervosinfonian* (1892) ja Merikannon oopperan *Pohjan neidin* (1908) ensiesityksissä.⁸⁶

⁸⁵ *Finland* 22.10.1889.

⁸⁶ *Otavan iso musiikkitietosanakirja* 4, 479.

Ojanperä ja Merikanto aloittivat 1895 lähes kaksikymmentä vuotta jatkuneiden suosittujen pääsiäiskonserttien sarjan.

Tällä kertaa arvostelijat keskittyivät kirjoittamaan Merikannon tulkinnoista. Waseniuksen mielestä Rheinbergerin *Sonaatti* oli konsertin numeroista onnistunein:

*Hr M. gaf Sonaten med synnerlig lyftning. Registreringen var särdeles lyckad och intressant, spelet korrekt, musikaliskt och väl nyanserad. [...] Hr M. utvecklade i detta slutnummer en mogenhet, färdighet och uttrycksfullhet, som eklatant vittnar om den unge mannens betydande musikaliska begåfnings och redan vunna vackra resultat.*⁸⁷

Samaa mieltä oli Flodin. Toisaalta hän oli myös sitä mieltä, että vaikka Merikanto oli soittanut Rheinbergerin *Sonaatin* energisesti, hyvällä rytmillä ja sekä sormio- että jalkiosoitto oli ollut teknisesti taitavaa, niin Mendelssohnin *Sonaatissa* ja Bachin *Toccatassa ja fuugassa* soitto oli ollut "[...] märkvärdigt matt och haltlöst. Man ville ej ens komma på det klara med rytmen i dessa tonsättningar, så litet markeradt var spelet. Dessutom tycktes pedalbehandlingen osäker."⁸⁸

Karl Sjöblom – Merikantoakin parempi?

Merikannolla oli koko uransa aikana Suomessa oikeastaan vain yksi vakavasti otettava kilpailija esittävän urkutaiteen saralla: Karl Sjöblom (1861–1839). Sjöblom opiskeli Helsingin musiikkiopistossa Richard Faltinin johdolla. Sjöblomin soittamat teokset olivat alusta alkaen kunnianhimoisia ennustaen hänen tulevia maratonkonserttejaan. Joulukuussa 1885 hän soitti Porvoon tuomiokirkossa muun muassa J. S. Bachin teokset *Toccatan und Fuge d-moll* (BWV 565?), ja ”suuri” *Fuge a-moll* (BWV 543) sekä Ritterin tarkemmin määrittelemättömän sonaatin. Seuraavan vuoden huhtikuussa hän soitti Helsingin Nikolainkirkossa Bachin teoksen *Toccatan und Fuge in F* (BWV 540) ja August Freyerin teoksen *Concert-Variationen über eine Russische Kirchenmelodie von Bortnianski* op. 3. Karl Flodin kirjoitti, että Sjöblomin esitykset olivat ”ganska aktningsvärd, dock ännu ej fullfärdig teknik och en förståndigt musikalisk registerbehandling”⁸⁹.

Sjöblomin varsinainen ensikonsertti oli Nikolainkirkossa 28.10.1887. Hämmästyttävästi aikana, jolloin Bachin suurimpia urkuteoksia oli Suomessa esittänyt aikaisemmin ainoastaan Sjöblomin opettaja Faltin, oli Sjöblomilla tarjottavanaan kolmen aikaisemmissa konserteissa kuultujen Bachin suurteosten seuraksi jälleen

87 Hbl 23.10.1889.

88 NP 23.10.1889.

89 NP 9.4.1886.

uusi, *Fantasie und Fuge in g* (BWV 542). Ohjelma oli kaiken kaikkiaan laajuudeltaan ja vaikeudeltaan kunnianhimoisimpia, mitä Suomessa 1800-luvulla esitettiin:

Fantasi och Fuga (G-moll) för Orgel. S. S. Bach [sic]. (Undertecknad)
Andlig trio. Händel. (Fröken Lagermarck)
Fantasi för Orgel [Ad nos, ad salutarem undam]. F. Liszt. (Undertecknad)
”Sei still”. J. Raff. (Fröken Lagermarck)
Adagio cantabile för Violoncell. S. Tartini. (Herr Hutschenreuter)
Konsert för Orgel med Orkester. Josef Rheinberger. Orkesterförenings Orkester under
direktion af Herr Kapellmästar R. Kajanus och undertecknad.⁹⁰

Finlandin arvostelijan mielestä jo ohjelman teosvalinnat osoittivat, että soittaja oli asettanut tavoitteensa korkealle. Konsertoijasta voi odottaa merkittävää urkutaiteilijaa vaikka havaittavissa olikin vielä tiettyä epäselvyyttä. Arvostelija antoi kunnian Sjöblomin taidoista Faltinille, joka oli maamme ”ensimmäinen” urkuopettaja ja urkuvirtuosi.⁹¹ Ernst Fabritius (nimimerkki E.F.) oli seikkaperäisempi. Erityisesti Bachin fantasian ja fuugan esitys oli hänen mieleensä. Sen sijaan Lisztin ”pompöösini” Fantasian *Ad nos, ad salutarem undamin* esitys ei Fabritiusta vakuuttanut. Vaikka solisti selvitti tekniset vaikeudet urhoollisesti, jätti teoksen muotoilu ja tulkinta toivomisen varaa. Vahingot korjautuivat Rheinbergerin konsertossa, joka sujui arvostelijan mukaan mallikkaasti.⁹²

Sjöblom opiskeli kesällä 1889 Leipzigissa ja Dresdenissä ”kirkkomusiikin ja oopperanjohtamisopintoja”. ”Jälkimmäisellä alalla sai hän osakseen suurta avuliaisuutta” yhdeltä aikansa tunnetuimmalta kapellimestarilta, Arthur Nikischiltä. Samana kesänä Sjöblom tutustui Paul Homeyeriin (1853–1908), jonka johdolla hän myöhemmin opiskeli vuosina 1906–1907.⁹³ Homeyer opetti urkujensoittoa ja teoriaa Leipzigin konservatoriossa vuodesta 1895 lähtien. Homeyer oli myös Leipzigin Gewandhausin urkuri. Parhaiten hänet tunnettiin hänen toimittamastaan J. S. Bachin urkuteosten laitoksesta, joka oli käytössä Suomessakin vuosikymmeniä.

90 *Finland* 27.10.1887.

91 *Finland* 30.10.1887.

92 *Hbl* 29.10.1887.

93 *Sundberg* 1927, 24.

Sjöblom valittiin Helsingin Vanhan kirkon urkuriksi 1891. Vanhan kirkon urkurinvaali oli mielenkiintoinen, sillä myös Merikanto haki opettajansa Hämmäläisen kuoleman johdosta vapaaksi jäänyttä virkaa, mutta Merikantoa ei asetettu edes vaalisijalle, koska hän oli alaikäinen. Virkaa hakeneet Olga Tavaststjerna ja Faltnilla yksityisesti opiskellut Ina Durchman eivät kirkkoneuvoston enemmistön mielestä tulleet kysymykseen sukupuolensa vuoksi. Tavaststjerna valitti senaattiin, joka hylkäsi valituksen yksimielisesti. Siten Sjöblom tuli valituksi – epäilemättä ansaitusti – virkaan.

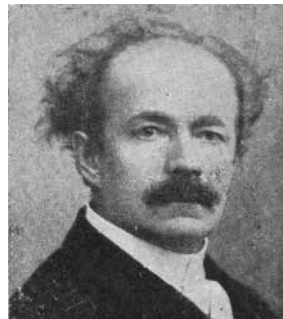
Sjöblom järjesti pääsiäiskonsertteja Merikannon kanssa tasatahtiin, joskus, kuten vuosina 1902 ja 1903, jopa samoina päivinä ja samaan kellonaikaan. Merikannon konsertit olivat Uudessa kirkossa (jonka nimi vaihdettiin vuonna 1905 Johannekensirkoksi). Sjöblomin ”Hengelliset sinfoniakonsertit” olivat aluksi Vanhassa kirkossa, mutta myöhemmin Nikolainkirkossa. Sjöblomilla oli tapana esittää joka vuosi uusi teos uruille ja orkesterille. ”Kalle Musik” lempinimen saaneen Sjöblomin konsertit saattoivat olla lähes megalomaanisia. Esimerkiksi 1904 häntä avustivat Robert Kajanuksen johtama Helsingin orkesteri ja laulaja Alexandra Ahnger. Ohjelmassa oli Julius Reubken massiivinen urkuteos *Der 94ste Psalm – Sonate für die Orgel*, Josef Rheinbergerin laulu *Sehet weiche liebe* op. 157, Albert Beckerin *Psalm 62* op. 25, Hans Fährmannin vielä painamaton *Konzert für Orgel und Orchester* op. 12, Bachin aaria *Schlage doch, gewünschte Stunde* (BWV53/Anh. II:23) ja Saint-Saënsin *Symphonie no 3* op. 78. Evert Katila kirjoitti:

Hra Sjöblomin vuosittain antamat kirkkokonsertit kuuluvat jo musiikkielämämme huomattavimpiin tapauksiin, joille asiaansa innostunut taiteilija pontevasti ja menestyksellä työskennellen on osannut antaa yhä suuremman merkittäisyyden ja jotka samassa suhteessa ovat alkaneet herättää yleistä huomiota yhä paremmin. Valikoituja ja yhä huolellisemmin valmistettuja ohjelmia on hra Sjöblom tarjonnut ja hänen toispäiväinen konserttinsa oli hänelle täydellinen voitto, etevintä mitä meillä tällä alalla on tarjottu. Ei ole liioiteltua sanoa viime Pitkäperjantain kirkkokonsertin olleen enimmäin mieltäkiinnittävään säveltaiteellisessa suhteessa mitä kaupungissamme ainakaan moniin vuosiin on annettu. Taiteellinen tulos vastasi täydellisesti konsertinantajan kunnioitettuja pyrkimyksiä. [...] Emme ole koskaan kuulleet hänen soittavan sellaisella selvyydellä, varmuudella ja vaikuttavalla loistelaisuudella, joskin hra Sjöblomin monipuolinen teknillinen taitavuus aina on ollut huomiota puoleensa vetävä. Esitystavan levollisuus, tarkoituksenmukaisuus ja sujuvaisuus tuotti puhtainta nautintoa. [...] Soolonumeronsa ja säästykensä suoritti hra Sjöblom suorastaan ihastuttavalla eleganssilla – sit venia verbo.⁹⁴

94 USr 3.4.1904.

Erikoista kyllä, tuo konsertti jäi ilmeisesti Sjöblomin viimeiseksi, vaikka hän oli urkurin virassa aina kuolemaansa asti. Syytä konserttien loppumiseen ei tiedetä. Olisiko sitten Leipzigin tapahtunut jotain, mikä sai Sjöblomin kerta kaikkiaan lopettamaan konsertoimisen? Ainakaan se ei johtunut Paul Homeyerin palautteesta. Homeyer nimittäin kirjoitti Sjöblomin Leipzigin konservatoriosta saamassa todistuksessa: ”Er spielt alle diese Werke mit glänzenden Technik u. vorzüglichen musikalischen Verständnis”⁹⁵.

Sjöblom oli monipuolinen muusikko. Juuri hän kokosi ja valmensi Sinfonikö-
renin, joka lauloi Kajanuksen johtamissa Beethovenin yhdeksännen sinfonian
Suomen ensiesityksissä 1888. Hakiessaan Vanhan kirkon urkurin paikkaa häntä kutsuttiin tittelillä ”kapell-
mästaren”. Sjöblom jatkoikin Tuppuraisen mukaan
”intomielistä urkutaiteen harjoittamista Vanhan kirkon jumalanpalvelusten yhteydessä aina kuolemaansa
saakka”⁹⁶. Kuvaavaa on, että kun John Sundberg kirjoitti Sjöblomista artikkelin *Suomen Musiikkilehteen*, oli
jutun alaotsikkona ”Ansiointunut kirkkomusiikkimies”. Sjöblomin aikanaan häikäisevästä urkutaiteesta kerro-
taan kultaisena muistona.⁹⁷



Kuva 10. Karl Sjöblom.

Sjöblom ei opettanut vakituisesti urkujensoittoa, mutta toimi Ilmari Krohnin
tavoin tarvittaessa Merikannon sijaisena Helsingin lukkarin- ja urkurikoulussa⁹⁸.
Sääli, että Sjöblom ei jatkanut taiteellista urkujensoittoa. Siten Merikannolla ei
ollut Suomessa 1900-luvun alussa ketään kilpailijaa eikä vertailukohtaa urkutai-
teen alalla.

Olga Tavaststjerna – Helsingin musiikkiopiston ”johtajatar”

1800-luvun loppupuolella aloitti uransa vielä kaksi urkuria, joista molemmista
oli lupa toivoa suuria: Olga Tavaststjerna ja Kaarle Saarilahti. Olga Tavaststjerna
(1858–1939) oli suomalaisten naisurkureiden tienraivaaja. Hän aloitti urkujen-
soiton opiskelun Helsingin musiikkiopistossa syksyllä 1884 ollessaan jo 26-vuotias.
Vuotta myöhemmin uruista tuli hänen pääaineensa. Tavaststjernan pioneeriötä
kuvaa se, että ennen häntä oli musiikkiopistossa ollut vain kaksi pääaineenaan
urkuja opiskellutta opiskelijaa. Tavaststjerna opiskeli urkujensoittoa 9 vuotta

95 *Lehrer-Zeugnis für Karl Sjöblom, 16.5.1907.*

96 Pajamo–Tuppurainen 2004, 332.

97 SMI 2/1927.

98 Heikinheimo 1995, 266.

pitäen välillä taukoja. Tulevaisuuttaan ajatellen hän teki tärkeän opintomatkan Brysseliin kesällä 1892. Siellä hän opiskeli säveltapailun opetusta Dessirier-metodin mukaan. Kurssin päätyttyä Tavaststjerna matkusti ensin Pariisiin ja Kölniin ja lopuksi Bayreuthin musiikkijuhlille.⁹⁹ Tavaststjerna suoritti 1900 ensimmäisenä naisena Suomessa diplomin pääaineenaan urkujensoitto¹⁰⁰.

Tavaststjerna esiintyi säännöllisesti musiikkiopiston kevätnäytteissä vuodesta 1885 alkaen. Arvostelut olivat hyviä. Esimerkiksi toukokuussa 1888 hän soitti konsertin Nikolainkirkossa:

*Såsom af siffrorna synes är det naturligt att fröken Tavaststjerna ådagalade den största mögnad såväl i musikalisk uppfattning som i beherskandet af de tekniska svårigheterna både i registreringskonst och i pedal- och manualbehandling. Den af henne utförda "Toccat och fuga" i D moll af Bach gjorde ett mäktigt intryck och avslutade uppvisningen på ett värdigt sätt.*¹⁰¹

Seuraavana vuonna hän soitti Bachin teoksen *Praeludium und Fuge in a* (BWV 543), joka onnistui jälleen mainiosti: "Ohjelman loistokohta oli kuitenkin "Preludio ja fuga" (a:moll) Bach'ilta, jolle neiti Tavaststjerna kehittyneellä teknisillään ja musikaalisella aistillaan antoi oikean värityksen"¹⁰².

Tavaststjerna soitti viimeisen kerran musiikkiopiston näytteessä keväällä 1893. Sävellyksenä oli Gustav Merkelin *Sonata Nr. 2 g-moll* op. 42. Syksyllä hän oli valmis omaan konserttiin. Nikolainkirkossa 18.10.1893 pidetyn konsertin urkusooloina olivat J. S. Bachin *Toccat in F* (BWV 540), Gustav Merkelin *Phantasie im freien Styl*, Rheinbergerin *Sarabande* ja *Finale Suitesta* op. 149 viululle, sellolle ja uruille ja Christian Finkin *Sonata g-moll* op. 1. Arvostelut olivat maireat. Nimimerkki A.:n mielestä (Alarik Uggla?) Tavaststjerna osoitti olevansa taitava ja huomattava urkuvirtuoosi, jolla oli erinomainen tekniikka ja joka osasi käyttää rekisteröinnissään hyväksi urkujen rikkaat mahdollisuudet¹⁰³.

Tavaststjernan yksi ilmeisesti viimeisistä soolokonserteista oli maaliskuussa 1899, jälleen Nikolainkirkossa. Soolonumeroina olivat J. S. Bachin *Fantasia und Fuge in g* (BWV 542), Joseph Callaerts'n *Prière*, Alexandre Guilmant'n *Cantilene pastorale* ja August Gottfried Ritterin *Sonate III a-moll*. Arvostelijat olivat valmiit nostamaan Tavaststjernan suomalaisen urkutaiteen kapealle huipulle. Karl Flodinin mukaan

99 Liimatainen 2002, 10 & 13.

100 Liimatainen 2002, 4.

101 *Finland* 30.5.1888.

102 *USr* 29.5.1889.

103 *Aftonblad* 19.10.1893.

Fröken Tavaststjernas orgelspel är välbekant. Under en så skicklig och erfaren lärares, som professor R. Faltins, handledning, har fröken Tavaststjernas spel utbildats till en aktningsobjudande grad af konstnärlighet. Manualtekniken är klar, ordentlig och fast, pedalfärdigheten väl icke fullkomlig ännu, men i alla fall träffsäker och god, registreringskonsten välberäknad. [...] Icke utan små missöden aflöpte däremot Bachs g-moll Fantasi och fuga; spelet var här ej tillräckligt klart och kärnfullt.¹⁰⁴

Muut lehdet eivät juuri jääneet jälkeen. *Uusi Suometar* kirjoitti, että

Taiteessaan on neiti Tavaststjerna yhä edelleen kehittynyt. Hänen soittonsa on täysiarvoista urkumusiikkia, omansa herättämään niitä hartaita ja yleviä mieli-aloja, joihin jalojen urkusävellysten tositaiteellinen esitys aina kuulijan kohottaa. Tekniikassakin on neiti T. jo korkean kehitystason saavuttanut; verraten heikompi on enää vaan pedaalin käyttäminen, jota vastoin manualien käyttö ja registreeraus harvoin antavat muistutuksen aiheita. Calaertzin [sic] Priere ja Guilmantin Cantilene pastorale, molemmat vaikuttavia tunnelmakappaleita, erittäinkin tulivat hyvin esitetyiksi. Merkelin Adagio vaatii taiteilijalta paljon, mutta helposti suoriutui konsertinantaja vaikeuksista.¹⁰⁵

Tavaststjerna soitti säestämässään konserteissa soolonumeroita säännöllisen epä-säännöllisesti pitkin 1800-luvun viimeistä vuosikymmentä. Joulupäivänä 1900 pidetyn konsertin jälkeen vauhti hiipui. Epäilemättä tähän vaikuttivat hänen lisääntyneet työtehtävänsä Helsingin musiikkiopistossa. Toisaalta Olga Tavaststjernan uranluontia urkurina häittäsi se, että hän oli nainen. Naisilla ei nimittäin 1900-luvun vaihteessa ollut mitään mahdollisuutta kirkon musiikkivirkoihin, vaikka he saattoivat opiskella lukkari- ja urkurikouluissa.

Tavaststjerna ja Faltinilla yksityisesti opiskellut Ina Durchman hakivat 1891 Vanhan kirkon urkurin virkaa, mutta eivät kirkkoneuvoston enemmistön mielestä tulleet kysymykseen sukupuolensa vuoksi. Tavaststjerna valitti senaattiin, joka hylkäsi valituksen yksimielisesti. Tapaus antoi ilmeisesti sysäyksen kirkolliskouksessa tehtyyn aloitteeseen urkurinviran avaamisesta naisille.¹⁰⁶ Varmaankin tapaus antoi kimmokkeen myös Ilmari Krohnille (nimimerkki Cis), joka arvosteli musiikkiopiston näytteen, jossa Tavaststjerna soitti J. S. Bachin sävellyksen *Fantasia und Fuge in g* (BWV 542):

Vallan käsittämätöntä on, että urkurivirkoja vielä kielletään kykeneviltä naisilta, joilla paitsi tarpeellista teknisiä paljon useammin, kuin miehillä, on toinenkin

104 *Aftonposten* 9.3.1899.

105 *USr* 10.3.1899.

106 Jalkanen 1978, 256–257.

*ominaisuus, joka on erittäin tärkeä urkurille, nimittäin kristillinen mieli, joka saa hänet toimitustaan tekemään koko sydämmellään ja siten antaa hänen soitolleen oikean hengen.*¹⁰⁷

Naisilta estettiin pääsy kirkon musiikkivirkoihin aina vuoteen 1908 asti, jolloin päätettiin, että nainen saatettiin valita urkurin virkoihin.¹⁰⁸ Vasta 1963 tapahtunut kirkkolain muutos mahdollisti naisten pääsyn kaikkiin kanttorinvirkoihin¹⁰⁹.

Olisiko Tavaststjerna pystynyt kilpailemaan konserttiurkurina nuorempien kollegojensa Merikannon, Sjöblomin tai Saarilahden kanssa jää arvailujen varaan. Nämä olivat aloittaneet urkujensoiton paljon nuorempina, jopa poikkeuksellisen nuorina, kun taas Tavaststjerna aloitti urkuopintonsa vasta 26-vuotiaana. Hänen ohjelmistonsa ei ollut löytämieni konserttiohjelmien valossa kovin laaja, eikä kovin vaativa, vaikka kaksi teosta, August Gottfried Ritterin *Sonate a-moll* ja J. S. Bachin *Fantasia und Fuge in g* (BWV 542) vaativatkin pitkälle kehittyneitä taitoja.

Tavaststjerna teki merkittävän työn suomalaisen musiikkielämän parissa. Hän oli Helsingin musiikkiopiston perustajan Martin Wegeliuksen ”luottonainen”. Wegeliuksen kuoleman jälkeen Tavaststjernasta tuli opistolla monella tapaa korvaamaton hahmo ja häntä alettiin kutsua ”johtajattareksi” – lempinimi, josta hän ei koskaan päässyt eroon¹¹⁰. Tavaststjerna vaikutti musiikkiopistossa monilla alueilla: hän oli yksinlaulun opettaja 1890–1913, säveltapailun opettaja 1890–1929 ja sivuaineisten urkureiden opettaja 1893–1920. Lisäksi hän oli opiston kirjastonhoitaja vuodesta 1888 vuoteen 1933 ja taloudenhoitaja 1890–1933. Kaiken kukkuraksi hän oli Martin Wegeliuksen taiteilijakodiksi muutetun huvilan Vikanin hoitaja vuosina 1907–1934.¹¹¹



Kuva 11. Olga Tavaststjerna 1925.

107 USr 27.5.1891.

108 Jalkanen 1978, 258.

109 Pajamo–Tuppurainen 2004, 371.

110 Dahlström 1982, 74.

111 *Otavan iso musiikkitietosanakirja* 5, 437.

Kaarle Saarilahti – harvinainen nero

”Kappaleen erittäin vaikeat juoksutukset ja päämotiivin taitehikas käsittely todistavat kauttaaltaan siitä nerosta, joka harvinaisessa määrin hra Saarilahdessa piilee [...]” kirjoitti *Aamulehden* mukaan saksalainen *Neuste Nachrichten* Saarilahden soitettua Dresdenin konservatorion näytteessä maaliskuussa 1899¹¹². Kaarle Saarilahti (1879–1950) oli Merikannon varhaisista oppilaista lahjakkain. Saarilahden kohdalla Merikanto toteutti omalta kohdaltaan tutuksi käynnyttä kaavaa: kuten Hämäläinen aikanaan otti suojatikseen Merikannon, otti tämä puolestaan suojatikseen Saarilahden. Kuten Merikanto itse, Saarilahti ei opiskellut lainkaan Helsingin musiikkiopistossa, vaan lähti jo 17-vuotiaana ulkomaille. Ja kuten Hämäläinen aikanaan Merikannon kanssa, kiersi Merikanto Saarilahden kanssa Suomea pitäen konsertteja Saarilahden matkakassan kartuttamiseksi.

Saarilahti soitti oman konsertin Helsingin Johanneksenkirkossa jo 1896. Ohjelman soolonumerot olivat vaikuttavat: J. S. Bachin *Toccatà und Fuge d-moll* (todennäköisesti BWV 565), Lisztin *Praeludium und Fuge über den Namen B-A-C-H* ja Mendelssohnin *Sonate If-moll* op. 65. Saarilahdesta toivottiin suuria. ”Mätte denna ovanliga talang hålla hvad den lofvar!” kirjoitti *Hufvudstadsbladetin* nimimerkki H.M. *Uuden Suomettaren* arvostelija toivoi, että Saarilahti ”saisi opetusta meidän etevimmältä urkujen soittajalta R. Faltinilta, jota kyllä voi kutsua kaikkien opettajien opettajaksi”¹¹³. Merikannolla ja Saarilahdella oli kuitenkin muita suunnitelmia, sillä Saarilahti oli lähdössä opiskelemaan Dresdeniin.¹¹⁴ Saattoi olla, että Merikanto oli mustasukkainen tähtioppilaastaan ja lähetti tämän siksi Saksaan. Otto Ehrström kirjoitti Faltinin elämäkerrassa, että paremmat urkuopiskelijat hakeutuivat musiikkiopistoon Faltinin oppilaaksi ja lukkarit-urkurikoulu sai osakseen vähemmän lahjakkaat oppilaat. Tästä asiasta toi Merikanto usein julki tyrmistyksensä

Merikanto ja Saarilahti konsertoivat yhdessä. Saarilahti esitti edellämainitut Mendelssohnin ja Lisztin teokset ja Merikanto soitti Widorin *Cantabilen*, Lullyn *Rigaudonin*, Rheinbergerin *Passacaglian* op. 132 sekä J. S. Bachin teoksen *Chromatische Fantasie und Fuge* (BWV 903) sovitettuna uruille.

Kiertueella kerätyt rahat ja valtion 2000 markan taidestipendi taskussaan Saarilahti ja häntä saattamaan lähtenyt Merikanto matkasivat Dresdeniin. Saarilahti opiskeli Dresdenin konservatoriossa Hans Fährmannin (1860–1940) johdolla¹¹⁵

112 AI 30.3.1899.

113 USr 24.3.1896.

114 Heikinheimo 1995, 285.

115 Heikinheimo 1995, 280.

1896–1899. Saarilahti menestyi konservatoriossa hyvin. *Hufvudstadsbladet* tiesi kertoa maaliskuussa 1897, että Saarilahti ”har därstädes uppträdet med Liszts Fuga öfver B,a,c,h, och haft ovanlig framgång. Samtliga ortens blad uttala sig i högsta grad berömmande om denna prestation och äro ense om erkännandet af Saarilahtis ovanliga begåfning”¹¹⁶.

Saarilahti onnistui seuraavana keväänä vielä paremmin. *Dresdner Zeitung* kirjoitti *Kansalaisen* mukaan, että esitys oli ollut kerrassaan loistava. Thielen Teema ja variaatiot -teoksen loppumuunnelmissa oli ollut innostusta, persoonallisuutta ja suurta teknistä varmuutta. *Kansalaisen* toimittajan kirjoitus antaa näytteistä kuvan, jossa ne katsottiin kilpailuksi – ja sitähan ne tavallaan olivatkin: ”Kaarle Saarilahti, joka hyvällä menestyksellä ja väsymättömällä innolla on opintojaan jatkanut Dresdenin konservatoriossa, esiintyi t.k. 14 p:nä kirkkokonsertissa, jossa konservatorion urkuoppilaat voimiaan koittivat. Kuten viimekin vuonna, vei Saarilahti nytkin voiton kilpailijoistaan.”¹¹⁷

Syksyllä 1898, ennen kuin Saarilahti lähti kesäloman jälkeen takaisin Dresdeniin, konsertoi hän Johanneksenkirkossa. Ohjelma oli kunnianhimoinen ja sisälsi kappaleita, joita Suomessa ei varmastikaan ollut kuultu aikaisemmin. August Gottfried Ritterin *Sonate III A-moll* oli tuttu, mutta Hans Fährmannin *Sonate II c-moll* sekä Louis Thielen *Chromatische Fantasie* olivat uusia tuttavuuksia. Sokerina pohjalla oli Bachin triosonaatin *Sonate I Es-dur* (BWV 525) ensimmäinen osa. Se oli ilmeisesti ensimmäinen kerta kun mitään näistä Bachin vaikeimpiin kuuluvista urkusävellyksistä kuultiin Suomessa. Seuraavan kerran niistä kuultiin *Sonate IV e-moll* (BWV 528) Venni Kuosman esittämänä Johanneksenkirkossa vasta 1930!¹¹⁸ Alarik Ugglan mukaan Saarilahti

*har synbarligen med det berömvärdaste allvar arbetat vidare på den i hemlandet så väl lagda grunden och behärskar nu sitt rika instrument med ett lugn och en säkerhet som måste frappa vid så unga år. Tekniken är gedigen och klar, pedalfärdigheten betydande, manualbehandlingen fin och värkningsfull och registreringen musikaliskt afvägd och effektfullt kombinerad. Kappaleet esitettiin ”med färgpraktig kolorit, musikalisk känsla och ungdomlig käckhet i de dynamiska chatteringarna.”*¹¹⁹

Maaliskuun 6. päivä 1899 Saarilahti soitti konservatorion näytteessä Dresdenin St. Johanniskirkossa Fischerin soolourkukonsertin *Ostern* kolmannen osan. *Deutsche Wacht* kirjoitti *Aamulehden* mukaan, että Saarilahti oli perinyt opettajaltaan loistavan

116 Hbl 31.3.1897.

117 *Kansalainen* 25.3.1898.

118 Hbl 5.4.1930.

119 Hbl 17.9.1898.

urkuvirtuositeetin ja hänen esityksensä jäi mieleen¹²⁰. Ja kuten tämän luvun alusta saimme lukea, kuuli *Neueste Nachrichtenin* kirjoittaja Saarilahdessa suoranaista neroutta. Konsertti oli samalla Saarilahden viimeinen konservatorion oppilaana. Hän sai päästötodistuksen 29.3.1899.¹²¹ Saarilahti jäi vielä vuodeksi harjoittamaan käytännöllisiä ja teoreettisia opintoja yksityisesti Fährmannin johdolla¹²².

Seuraava kevät todisti Saarilahden myötä erästä merkkipaalua suomalaisessa urkutaiteessa: ensimmäinen suomalaisen urkurin konsertti ulkomailla, vieläpä yhdessä urkutaiteen mekoista, Saksassa. Saarilahden konsertti oli 27.3.1900 Dresdenin St. Johanniskirkossa. Ohjelmassa oli J. S. Bachin *Passacaglia* (BWV 582) ja *Sonate I Es-dur* (BWV 525), Fischerin *Adagio B-duuri* ja Fährmannin toisen sonaatin 3. osa, sekä osia Ludwig Thielen *Variaatioista*. *Dresdner Anzeiger* kirjoitti, että

*[...] jos kohta täydellinen mestaruus saavutetaan vasta monen vuoden harjoittelulla, voi jo nyt hra Saarilahtea pitää valmiina taiteilijana urkusoitossa, varsinkin mitä teknilliseen puoleen tulee. Ohjelman ensi numerossa, Passacaglia ja Fuga Sebastian Bach'ilta tuli hänen etevyytensä Fugan esittämisessä kuultaviin, ja varsinkin teemojen selvyys, älykäs registreeraus ja tyyneys esityksessä tekivät hyvän vaikutuksen.*¹²³

Kotimaahan palattuuan Saarilahti loi määrätietoisesti uraa urkutaiteilijana. Hän oli 1900-luvun ensimmäisinä vuosina Merikannon ohella ahkerimpia urkukonsertoijia Suomessa. Saarilahden viimeinen konsertti Helsingissä oli ilmeisesti maaliskuussa 1903. Hän soitti Johanneksenkirkossa kaksi ensimmäistä osaa Widorin teoksesta *Symphonie no 6 op. 42*, Saint-Saënsin *Bénédiction nuptiale*n ja J. S. Bachin *Adagion ja fuugan C-duuri* (BWV 564). Saarilahti aloitti Vaasan kirkon urkurina loppuvuodesta 1906 ja hänelle oli varmasti suuri taloudellinen helpotus saada vakinainen virka. Kuten *Aamulehti* kirjoitti Saarilahden konsertin jälkeen:

*Hän on sekä teoreettisesti että teknillisesti pitkälle kehittynyt taiteilija. Sekä vanhan Bachin, että nykyisten mestareiden, esim. Widorin, vaikeudet voittaa hän suurimmalla helppoudella. Samoin on hänen musikaalinen ja makunsa ja aistinsa kehittynyt huomattavassa määrin, ja teorian salaisuuksia tutkien on hän onnellisesti voinut luoda sekä kaanonien että taidefuugia. Hänessä on siis urkuri, jolta ei puutu muuta kuin – hyvä virka, sillä konserttien antaminen meillä ei suinkaan pidä miestä hengissä.*¹²⁴

120 Al 30.3.1899.

121 USr 4.4.1899.

122 Al 1.4.1900.

123 Al 1.4.1900.

124 Al 4.3.1903.

Toisaalta virka merkitsi sitä, että Saarilahden oli palkattava itselleen sijainen konserttimatkojen ajaksi. Koska konserttoijan tulot riippuivat täysin yleisön määrästä, ei soittajalle välttämättä jäänyt kirkon ja mahdollisen urkujen vuokran, urkujenpolkijan palkkion, matkustamisen, asumisen ja sijaisen palkkaamisen jälkeen paljoakaan taskun pohjalle. Saatuaan viran Saarilahti vähensikin konserttitahtiaan radikaalisti. Todennäköisesti hän väsyi kiertämään Suomea. Rautatieverkko oli vielä kehittymätön ja tänä päivänä lyhyeltä tuntuviin matkoihin saattoi mennä päiväkausia.

Saarilahti toimi Vaasassa urkurina vuoteen 1926 asti¹²⁵. Siellä hän soitti ensimmäisen konserttinsa keväällä 1907. Soolonumeroina olivat Fährmannin *Sonata II*, C. A. Fischerin *Kristus på korset* ja Widorin kuudennen sinfonian ensimmäinen ja toinen osa¹²⁶. Ferdinand Meisserin arvostelussa on mielenkiintoinen kohta: ”Efter åhörandet af hr Saarilahtis kyrkokonsert förvånar det oss icke mer att vår största finska kompositör nyligen uttalalde sin förtjusning öfver hr Saarilahti [...]”¹²⁷. ”Vår största finska kompositör” ei voi olla kukaan muu kuin Jean Sibelius, mutta missä ja milloin Sibelius oli Saarilahtea kuullut, ei ole tiedossa.

Saarilahti joutui luopumaan virastaan ”hermostohäiriöiden” vuoksi¹²⁸. Mistä sitten johtuikin, mutta ehkä Saarilahden kohdalla ei täysin toteutunut *Dresdner Nachrichtenin* ennustus: ”tälle nuorelle virtuosille voi ennustaa kaunista tulevaisuutta”¹²⁹.

125 Pajamo–Tuppurainen 2004, 334. Kuulan mukaan Saarilahti oli virassa 1906–1922 (Kuula 2006, 88).

126 Wbl 31.3.1907.

127 Wbl 3.4.1907.

128 Pajamo–Tuppurainen 2004, 334.

129 Al 1.4.1900.

4. SUOMALAISEN URKUMUSIIKIN SYNTY

Oskar Merikanto ja aikakauden urkutaide

Oskar Merikanto valittiin Helsingin Johanneksenkirjon urkuriksi 1892. Jo 1888 Merikanto oli valittu Lauri Hämäläisen kuoltua Helsingin lukkari-urkurikoulun opettajaksi. Heikinheimon mukaan Merikannolle ilmoitettiin Leipzigiin sähköitse syyskuussa tapahtuneesta Hämäläisen kuolemasta. Samassa sähkössä Merikannolle tarjottiin lukkari-urkurikoulun opettajan paikkaa. Merikanto ”kiiruhti antamaan myöntävän vastauksen” ja sai aikaa runsaat puoli vuotta päättää opintonsa.¹ Ilmari Krohn, Merikannon opiskelutoveri Leipzigiin, toimi ilmeisesti Merikannon sijaisena puolisen vuotta, sillä *Uusi Suometar* julkaisi joulukuussa 1888 uutisen, jonka mukaan Krohn tulisi opettajaksi lukkari- ja urkurikouluun². Merikanto tuli opettajaksi 1889 ja Krohn jatkoi opintojaan Leipzigiin vuoteen 1890 asti.

Olisiko Merikanto kehittynyt säveltäjänä, jos hän olisi jäänyt opiskelemaan Saksaan pidemmäksi aikaa, tai opiskellut muualla ulkomailla, on tietenkin vain arvuuttelua³. Toisaalta Suomen esittäville urkutaiteelle oli parempi, että Merikanto tuli lukkari-urkurikoulun opettajaksi. Krohn nimittäin kertoo, että hän jätti opettajanpaikkansa Merikannolle, koska ei saanut oppilaitaan millään soittamaan tarkassa tahdissa⁴. Krohnin suhtautuminen opettamiseen oli ainakin myöhemmin hyvin käytännönläheistä. Hänen mukaansa oli vähempiarvoista se, olivatko oppilaat oppineet ”niin ja niin monta ´toccataa´ tuskalla ja epätarkasti soittamaan”. Tärkeämpää oli valmistaa oppilaat ”varsinaiseen tehtäväänsä seurakunnan kirkkoveisuun kehittäjinä.” Lukkari- ja urkurikoulujen tehtävä ei ollut opettaa konserttimusiikkia, koska sitä oli mahdollista opiskella ”valtion kannattamassa musiikkiopistossa”.⁵

Merikanto oli epäilemättä taitava urkuri: ”Kun hän urkujen ääressä sormiansa suoritteli, koppeleita kosketteli, tiesi kuulijakunta saavansa nauttia ensiluokkaisesta urkutaiteesta”, muisteli Armas Maasalo, yksi Merikannon lempioppilaista vuosia myöhemmin⁶. Merikanto oli kiistämättä suomalaisen urkutaiteen tärkein hahmo 1890-luvun lopulta aina kuolemaansa asti 1924.

Ei ole liioittelua väittää, että Merikanto loi lähes yksinään urkujensoiton esittämisen standardit 1900-luvun alusta 1920-luvun alkuun. Pitkäaikaisena

1 Heikinheimo 1995, 107.

2 USr 11.12.1888.

3 Heikinheimo 1995, 105.

4 Krohn 1951, 25.

5 Krohn 1906, 242–243.

6 Maasalo 1949, 13.

Helsingin lukkari-urkurikoulun ja Helsingin musiikkiopiston urkujensoiton opettajana Merikanto opetti käytännössä kaikkia niitä suomalaisia urkureita, jotka viime vuosisadan alkuvuosikymmeninä edustivat Suomessa taiteellisesti ja kirkkomusiikillisesti korkeinta osaamista. Ne, jotka halusivat lukkari- ja urkurikoulun jälkeen syventää urkujensoiton taitojaan hakeutuivat Helsingin musiikkiopistoon. Merikanto asetti vaatimustason musiikkiopistossa korkeammalle kuin lukkari- ja urkurikoulussa. Onni Pakarinen kertoo Merikannon sanoneen: ”Onhan täällä ainakin kahden numeron ero vaatimuksissa, tämä on taiteellinen laitos ja urkurikoulu on ammattikoulu. Jos urkurikoulussa saikin 10, piisaa täällä hänelle 8”⁷.

Toisaalta Merikannon aseman on täytynyt olla musertava muille opettajille. Myös Olga Tavaststjerna opetti musiikkiopistossa, mutta Merikanto valitsi parhaat oppilaat ja Tavaststjerna sai tyytyä lähinnä sivuaineopiskelijoihin. Jos joku lahjakkuus aloitti Tavaststjernalla, kuten Armas Maasalo tai John Granlund, hän siirtyi tai hänet siirrettiin pian Merikannolle. Siten muilla pedagogeilla ei ollut juuri mahdollisuuksia päästä esille ennen Merikannon eläkkeelle jäämistä.

Merikannon ohjelmisto

Merikanto teki 1907 laajan matkan Eurooppaan. Matkalla hän tutustui Saksan, Italian, Ranskan ja Englannin musiikkielämään ja kirjoitti näkemästään *Säveletäreän*. Valitettavasti Merikanto ei kirjoittanut juurikaan urkujensoitosta, vaan keskittyi muun muassa virsisoittoon, kirkkomusiikin opetukseen ja kirkkokuoroihin. Merikanto ihaili erityisesti Ranskassa kuulemaansa improvisointitaitoa⁸. Mielenkiintoista kyllä, Merikanto soitti konserteissaan viimeisinä elinvuosinaan ainakin kaksi kertaa improvisaation. Ensimmäisen kerran hän soitti Johanneksen-kirkossa helmikuussa 1922 ”laajahkon vapaan improvisoinnin”⁹. Samana vuonna Merikanto soitti Viipurissa konsertin, joka alkoi improvisaatiolla: ”Ohjelma alkoi taiteilijan omalla sävellyksellä ’Vapaa preluudi’, jossa melodia alkaa ikään kuin kaukana etäisyydessä, hienona säveljuovana, vähitellen kasvaa kasvamistaan ja viimein paisuu mahtavaksi voimaksi, joka täytti avaran kirkon”¹⁰.

Merikannon ohjelmiston painopiste oli aluksi saksalaisessa musiikissa: Bach, Mendelssohn, Liszt, Rheinberger, Töpfer. Pian Merikanto otti ohjelmistoonsa ranskalaista musiikkia. Hän esitti Nikolainkirkossa huhtikuussa 1896 Alexandre Guilmant’in teoksen *Meditation sur le Stabat mater* op. 63 orkesterille ja uruille ja

7 Pakarinen 2007, 10.

8 Merikanto 1907a & 1907b.

9 *Ilta-lehti* 20.2.1922.

10 *Laatokka* 21.11.1922.

Charles-Marie Widorin *Cantabile*-osan teoksesta *Symphonie* op. 42 no 6. Guilmant, Widor ja César Franck pysyivät Merikannon suosikkisäveltäjinä loppuun asti. Ehkäpä ranskalaisten säveltäjien melodisuus vetosi Merikannon omaan säveltäjäminään. Viljo Mikkola on kertonut, että Merikanto ei ihailnut yksipuolisesti nuoruudessaan saamaansa saksalaista koulua, vaan piti myös suuressa arvossa ranskalaisia ja italialaisia urkumestareita¹¹.

Jos Merikannon ohjelmistosta haluaa etsiä aukkoja, kiinnitty huomio siihen, että 1900-luvun alun tärkein saksalainen urkusäveltäjä Max Reger puuttuu ohjelmistosta lähes kokonaan. Regerin kromaattinen ja toisinaan raskas sävelkieli ei ilmeisesti puhutellut Merikantoa, vaikka hän esitti Regeriä ainakin kahteen otteeseen. Ensimmäisellä kerralla 1905 hän soitti Johanneksenkirkossa tarkemmin nimeämättömät 3 koraalia ja toisella kerralla 1909 *Passacaglian f-moll* op. 63. Merikannon oppilaat soittivat toisinaan Regeriä, kuten Venni Kuosma Helsingin musiikkiopiston kevätnäytteisessä 1915. Hänen teoksenaan oli *Fantasie und Fuge über den Namen B.A.C.H* op. 46. Myöhemmin Kuosmasta ja toisesta Merikannon oppilaasta Elis Mårtenssonista tuli Regerin musiikin esitaistelijoita Suomessa. Toisaalta Merikanto ei myöskään soittanut Louis Viernen musiikkia. Hänen musiikkiaan ei tosin ollut muidenkaan suomalaisten urkureiden ohjelmistossa. Mahdollisesti Armas Maasalo oli ensimmäinen, joka soitti Vierneä konsertissa. Hän esitti Johanneksenkirkossa 29.11.1925 tarkemmin määrittelemättömän Viernen urkusinfonian.



Kuva 12. César Franck.

Merikanto tunsi laajalti aikansa uutta urkumusiikkia ja sisällytti ”uudemman ja nykyajan” suurimpiin urkusäveltäjiin seuraavat: Mendelssohn, Schumann, Rheinberger, Liszt, Franck, Guilmant, Widor, Bossi, Reger ja Fähmann¹². Kaikkien näiden teoksia Merikanto myös soitti konserteissaan.

Merikanto tutustui ilmeisesti jo varhaisessa vaiheessa Karl Strauben toimittamaan ja 1907 julkaistuun kokoelmaan *Choralvorspiele alter Meister*. Merikanto soitti helmikuussa 1913 Johanneksenkirkossa Strauben kokoelmaan kuuluvat koraalialkusoitot Johann Nicolaus Hanffin *Wär Gott nicht mit uns* ja Johann Christoph Kellnerin *Was Gott thut, das ist wohlgethan*. Niiden lisäksi hän soitti Johann Sebas-

11 Mikkola 1924, 38.

12 Tulenheimo–Merikanto 1916, 173.

tian Bachin koraalin *Nun komm der heiden Heiland*. Melko tarkkaan kaksi vuotta myöhemmin (20.2.1915) Merikanto soitti Johanneksenkirkossa lisää vanhaa musiikkia. Tuolloin kappaleina olivat Samuel Scheidtin *Ich ruf zu dir* ja Johann Ludwig Krebsin *Präludium und Fuge*. Näistä ensimmäinen oli julkaistu Strauben toimittamassa kokoelmassa *Alte Meister des Orgelspiels I* 1904.

Jo maaliskuussa 1894 Merikanto oli soittanut Johanneksenkirkossa Girolamo Frescobaldin *Canzonan* ja Jean-Baptiste Lullyn *Rigaudonin*. Varsinkin jälkimmäistä teosta Merikanto soitti 1890-luvulla usein. Verrattuna Strauben toimittamaan editioon, edustivat *Canzona* ja *Rigaudon* romantiikan ajan käsitystä vanhan musiikin esittämisestä. *Canzona* kuuluu Alexander Gottschalgin toimittamaan *Repertorium für Orgel*-nuottisarjaan. Gottschalg modernisoi Frescobaldin teosta muun muassa kirjoittamalla alimman äänen jalkiolle. *Rigaudon* taas oli todennäköisesti suuren määrän sovituksia tehneen englantilaisen W. T. Bestin sovitus Lullyn orkesteriteoksesta. Strauben editiot olivat uskollisempia alkuperäiselle nuottitekstillemme ja siten modernimpia nykypäivän näkökulmasta.

Suomalaisten urkureiden ohjelmisto 1920-luvun alkuun asti

Lukkari- ja urkurikoulujen vuosittaisista kevätnäytteistä saa hyvän kuvan siitä, mitä suomalaisten urkureiden ohjelmistoihin sisältyi. Oscar Pahlmanin johtamassa Turun lukkarin ja urkurikoulussa kevätnäytteiden teokset myötäilivät vuosina 1888–1918 Pahlmanin omaa ohjelmistoa. Urkuteoksista runsas neljäsosa oli Bachin ja loput 1800-luvun, pääasiassa saksalaisten säveltäjien, etunenässä Rinckin, Merkelin, Mendelssohnin ja Volkmarin teoksia. Bachia varhaisempien säveltäjien teoksia ei näytteissä kuultu lainkaan.¹³ Helsingin lukkarin-urkurikoulun näytteistä (1887–1917) voi päätellä, että koulun opettaja Oskar Merikanto suosi huomattavasti monipuolisempaa ohjelmistoa. Bachin osuus esitetyistä teoksista oli noin 30 prosenttia ja näytteissä esitettiin myös vanhempaa musiikkia, kuten Buxtehudea ja Frescobaldia. Rheinberger ja Guilmant kuuluivat soitetuimpiin yksittäisiin säveltäjiin.¹⁴

13 Jalkanen 1978, 82.

14 Jalkanen 1978, 89.

HELSINGIN MUSIIKKIOPISTO.

I (128)

Julkinen Näyte

Johanneksen kirkossa

lauantaina toukokuun 17 p. 1919 kl. 2 i. p.

Ohjelma:

Bach: Fantasia ja fuga g-moll
Laina Nieminen (sokea) ¹⁾

Rheinberger: Passacaglia
Lauri Lönnfors ¹⁾

Widor: Sinfonia N:o V (osa I)
Mikko Pietarinen (sokea) ¹⁾

John Sundberg ²⁾: Passacaglia (ess-moll)
Säveltäjä ¹⁾

Liszt: Profeettafantasia
Sune Carlsson ¹⁾

¹⁾ Urkusoiton opettaja Hra O. Merikanto
²⁾ Sävellyksen „ „ E. Furuholm
Opettajakunta.

Kuva 13. Helsingin musiikkiopiston julkisen näytteen ohjelma. Konsertissa kuultiin John Sundbergin Passacaglian ensiesitys.

Helsingin musiikkiopistossa opettaneen Richard Faltinin oma ohjelmisto painottui saksalaisten säveltäjien Bachin, Mendelssohnin, Merkelin ja Faltinin opettajan E. F. Richterin teoksiin. Myös Faltinin oppilaiden ohjelmiston painopiste oli romantiikan ajan saksalaisissa säveltäjissä, mutta mukana oli toisinaan myös poikkeuksia. Esimerkiksi toukokuussa 1888 soitettiin kevätinäytteessä Samuel Scheidtin ja Johann Pachelbelin musiikkia sulassa sovussa Bachin, Brosigin ja

Guilmant´n sävellyksien kanssa. 1891 näytteessä kuultiin Franckin *Prélude, Fugue et Variation* ja Faltinin oppilas Olga Tavaststjerna soitti omassa konsertissaan Nikolainkirkossa 1899 Lemmens´n oppilaan Joseph Callaerts´n *Prièren* ja Guilmant´n *Cantilene pastoralen*.

Merikanto aloitti Helsingin musiikkiopiston urkujensoiton apuopettajana 1904 ja siirtyi vakinaiseksi opettajaksi 1906. Opiston näytteistä käy ilmi, että Merikannon tultua opettajaksi ohjelmisto laajentui selvästi. Bachin musiikin asema vahvistui ja painopiste alkoi siirtyä saksalaisesta musiikista ranskalaiseen musiikkiin. Nämä piirteet heijastavat Merikannon omaa ohjelmistoa.

Suurten urkuteosten vuosikymmen

Vuosisadan vaihtuessa 1900-luvuksi oli Suomeen rakennettu 60 vuoden ajan urkuja kiihtyvällä vauhdilla. Maassamme alkoi olla myös pystyviä urkureita, vaikka konserttiurkurit olivatkin vähissä. Sen sijaan säveltäjät eivät pysyneet urkujen kehityksen perässä. Pahlmanin ja Hämäläisen teokset eivät olleet sillä tasolla, mihin heidän käyttämänsä soittimet olisivat antaneet mahdollisuuden. Ainoastaan Merikanto oli säveltänyt kaksi teosta, *Konserttifantasian* ja *Fantasian ja koraalin*, jotka jotenkin vastasivat sen ajan uusimpien urkujen mahdollisuuksia. Mutta hänen kunnianhimoiset teoksensa eivät saaneet seuraajia. Kotimaiselle konserttiurkumusiikille ei näyttänyt olevan tilausta. Merikannon *Konserttifantasian* arvostelijan taholta saama vastaanotto (ks. sivu 176) kuvaa sitä, miten pyrkimystä kotimaisen konserttimusiikin luomiseksi uruille ei välttämättä ymmärretty. Urkumusiikin olisi täytynyt olla ylevää, harrasta ja hengellistä, sellaista, josta Fredrik Berndtson puhui arvostellessaan Lagin ohjelmavalintoja 1854 (ks. sivut 22–23). Siten uuden vuosisadan kynnyksellä oli Merikanto konserttikelpoisen urkumusiikin luoja Suomessa yksin. Merikanto itsekin sävelsi uruille harvakseltaan. *Sonaatti* syntyi 1887, *Konserttifantasia* 1890, *Surumarssi* 1898, *Fantasia ja koraali* 1899 ja *Häähymni* 1901. Näistä *Surumarssi* ja *Häähymni* olivat kirkollista käyttömusiikkia ja *Häähymnin* jälkeen Merikanto ei säveltänyt yli kymmeneen vuoteen yhtään uutta urkuteosta.

1900-luvun alussa alkoi tapahtua kehitystä. Edelleenkin suomalainen urkumusiikki ei ollut varsinaista konserttimusiikkia, mutta tekijöitä oli jo useampia ja 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä sävelsivät ensimmäiset urkukapaleensa mittavan urkutuotannon luoneet Fredrik Isacsson ja Heikki Klemetti.

Suomalaisen urkumusiikin varsinainen syntyhetki sijoittuu vasta 1910-luvun alkuun. Tuolloin sävellettiin kaksi merkittävää suomalaista urkuteosta: Oskar Merikannon *Passacaglia* (sävelletty 1912, julkaistu 1918) ja Armas Maasalon *Sonate c-moll* (sävelletty 1913, julkaistu 1920). Teosten arvoa todistaa sekin, että niiden

julkaisijoina oli kotimaisten kustantajien sijaan kansainvälinen kustantaja, Wilhelm Hansen. Epäilemättä Merikannon kansainväliset suhteet ovat auttaneet kummassakin tapauksessa. Merikanto tunsi tai oli ainakin tavannut monia aikansa tärkeitä urkureita. Enrico Bossi ja Gustav Hägg omistivat hänelle urkuteoksen.¹⁵

Merikanto oli laajempine teoksineen tienraivaaja 1900-luvun toisella vuosikymmenellä sävelletyille suurimuotoisille urkuteoksille: Suomessa ei ole koskaan sävelletty niin lyhyessä ajassa niin montaa suurimuotoista urkuteosta. Lista on mykistävä verrattuna aikaisempaan – tai myöhempään:

- 1912 Oskar Merikanto: *Passacaglia fis-molli*
- 1912 Fredrik Isacsson: *Fantasia-Sonaatti*
- 1913 Armas Maasalo: *Sonat c-moll, op. 5*
- 1913 Aarre Merikanto: *Präludium und Fuge E-moll*
- 1914 Arvi Karvonen: *Urkusonaatti nro 1 d-molli*
- 1915 John Granlund: *Passacaglia*
- 1916 Viljo Mikkola: *Sonaatti uruille*
- 1916–1917 Juhani Pohjanmies: *Urkusonaatti fis-molli*
- 1917/1920 John Granlund: *Orgelsonat i b-moll*
- 1919 John Sundberg: *Passacaglia*
- 1919? Rikhard Mäkinen: *Urkusonaatti*
- 1920 Arvi Karvonen: *Urkusonaatti nro 2*

Näiden sävellysten tyyli on täysin toinen kuin 1800-luvun kirkollisiin tarkoituksiin sävelletyissä urkuteoksissa. Epäilemättä säveltäjät halusivat näyttää, että suomalaisista löytyi voimavaroja säveltämään eurooppalaisittain kestävää konserttimusiikkia. Suomalaisen säveltäjän myös odotettiin luovan suuria ja merkittäviä teoksia. Esimerkiksi Toivo Kuulalta odotettiin sinfoniaa tai muuta suurimuotoista teosta, vaikka hänen lahjansa tulivat parhaimmalla tavalla esille pienimuotoisissa teoksissa lauluäänelle tai kuorolle¹⁶. Tästä ”suurteos-syndroomasta” kärsi myös Oskar Merikanto. Hänen kauniin melodiset, usein kansanomaiset laulunsa ja pianokappaleensa on monasti sivuutettu kevyenä musiikkina, jota hänen hie-man epäonnistuneet yrityksensä laajamuotoisemman musiikin saralla oopperan parissa ovat alleviivanneet.

Näiden odotusten lisäksi ei saa unohtaa isänmaallisuutta, joka 1910-luvulla tarkoitti lähinnä oman kansallisen identiteetin puolustamista venäläistämistoimia vastaan sekä jo 1800-luvulla syntynyttä ajatusta kulttuurin sivistävästä voimasta

15 Bossi omisti Merikannolle *Marcia dei Bardin* teoksesta *2 Morceaux caractéristiques* ja Hägg teoksen *Sorg (Elégie)*, op. 22 Nr. 2.

16 Ks. Koivisto 2008.

koko kansan hyvinvointiin johtavalla tiellä. Aino Ackté kiteytti asiat 1907:

Kaikkialla sivistyneessä maailmassa käy yhä voimakkaammaksi pyrintä saattaa kansan laajimmat kerrokset suoraanaiseen yhteeseen korkeimman taide-elämän kanssa. Sivistyksen juuret tunkeutuvat siten yhä syvemmälle sitä alaa, josta kulttuuri imee voimia ja ravintoa ihmiskunnan yhä laajempien tehtävien jalostamiseksi. Pienelle, yksinäiselle kansalle on koko kansan osallisuus sivistyksestä ja osanotto sivistyselämään mitä tärkeintä. Varsinkin aikana, jolloin sen olemassaoloa aina uhataan, selviää entistä selvemmäksi tähän totuuteen perustuva velvollisuus.¹⁷

1910-luvulla alkaneelle urkusävellysten ja urkurien tason nousulle ei ole yksiselitteistä syytä. Enemmänkin se johtui yleisestä kulttuuri- ja musiikkielämän vireytymisestä, joka puolestaan kulki käsi kädessä maan yleisen taloudellisen vaurastumisen kanssa. Lukkari- ja urkurikoulujen oppilaat olivat kirjavaa aines-¹⁸, mutta parhaat jatkoivat usein opintojaan Helsingin musiikkiopistossa. Siellä opettivat maan taitavimmat urkurit: Richard Faltin ja Oskar Merikanto. Vanha mestari-kisälliperinne väistyi ja opistot takasivat mahdollisuuden perustavanlaatuisen ja ohjattuun kirkkomuusikon koulutukseen. Merkilläpantavaa on, että opistojen myötä kirkkomuusikot suomalaistuivat¹⁹. Toisaalta tason nousu oli odotettavissa sillä olihan monella nuoremman polven urkureilla takanaan jo kymmenisen vuotta ohjattua musiikinopetusta ensin lukkari- urkurikoulussa ja sitten Helsingin musiikkiopistossa.

Mitään yhteisiä tekijöitä listan säveltäjille ei löydy. Vanhin heistä oli Oskar Merikanto, mutta Fredrik Isacsson, Viljo Mikkola ja Rikhard Mäkinen olivat häntä vain hieman nuorempia. Kolme viimeksimainittua opiskelivat urkujensoittoa Faltinin johdolla (Isacsson tosin opiskeli myös yhden lukukauden Merikannon johdolla). Isacssonia, Mikkolaa ja Mäkistä yhdisti myös se, että he tekivät elämäntyönsä Helsingin ulkopuolelta. Loput – Maasalo, Karvonen, Granlund, Pohjanmies ja Sundberg opiskelivat suurin piirtein samoihin aikoihin Helsingin musiikkiopistossa. Merikantoja ja jossain määrin Maasaloa lukuun ottamatta kukaan listan säveltäjistä ei luonut merkittävää säveltäjänuraa. Se saattoi johtua myös heidän asettumisestaan pääkaupunkiseudun ja siten tärkeiden musiikkipiirien

¹⁷ Savolainen–Vainio 2002, 331.

¹⁸ Mitään suuria etukäteisvalmiuksia ei esimerkiksi Turun lukkari- ja urkurikoulun sisäänpääsyaatimuksissa ollut varsinkaan urkureille: ”Sisäänpääsyaatimukset ovat: päästötodistus ylemmässä kansakoulussa tai myös täysin sitä vastaavat tiedot, hyvä musiikkikorva, kuin myöskin laulunääni, sekä muuten hyvä taipumus musiikkiin. Nytemmin täydellisesti uusittujen sääntöjen 2§ mukaan voi hakea, jolta puuttuu laulunääntä, mutta aikoo kehittyä yksinomaan urkuriksi, myöskin päästä laitokseen.” (USr 9.5.1899.) Helsingin musiikkiopiston 1894 laadittujen sääntöjen mukaan sisäänpääsyaatimuksina olivat ”pääaineen menestyksellistä harjoittamista varten tarpeelliset fyysiset voimat, nuotintaito ja joltinenkin soitannollinen harjaantuminen.” (Koivisto 2008, 34.)

¹⁹ Jalkanen 1978, 123.

ulkopuolelle. Kaikki luettelon säveltäjät olivat kuitenkin paikallisesti ja osin myös valtakunnallisesti merkittäviä toimijoita musiikin eri alueilla.

Urkujen ja sävellysten suhde

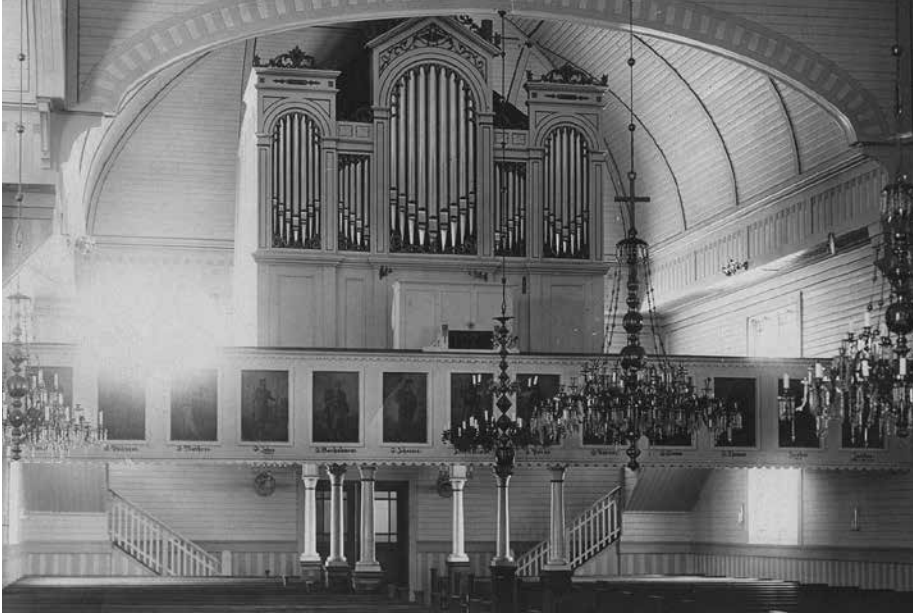
1800-luvun suomalaiset urkusävellykset olivat kahta Merikannon sävellystä lukuun ottamatta pieniä, lähinnä kirkollisiin tarkoituksiin tehtyjä teoksia. Teokset olivat omiaan maamme kirkkoissa tavalliselle leveästi soivalle perussävelvoittoiselle urkutyypille, joista hyvänä esimerkkinä ovat Iitin kirkon urut.

Iitin kirkko J. A. Zachariassen 1884
Mekaaninen koneisto, pneumaattinen hallinta
I Principal disc. 16', Borduna 16', Principal 8', Flauto major 8', Gedacht 8', Octava 4', Quinta 3', Octava 2', Trompet 8'
II Corno di bassetti 8' Fugara 8', Gedacht 8', Flauto dolce 4'
Ped Subbass 16', Principal 8', Basun 16'
II/I, I/Ped, II/Ped, Is octavkoppel c ¹ -f ³ , Forte, IIs paisutuskaapissa. ²⁰

1800-luvun suomalaisten mekaanisten urkujen, kuten Anders Thulén (1813–1872), hänen poikansa Bror Axel Thulén (1847–1911) ja Jens Alexander Zachariassenin (1839–1901) rakentamien urkujen soittokoneistoa ei pyritty keventämään, joten soittaminen vaati suoranaista voimaa. Vaadittava voima vain lisääntyi yhdistimien ollessa päällä. Siten urkuri pyrki välttämään nopeita kuvioita ja keskittyi soittamaan vain musiikillista runkomateriaalia ilman turhia koristeita. Tämänäyttypiset urut oli tarkoitettu tukemaan seurakuntalaulua. Varsinaisia sooloäänikertoja ei ollut yhtään ja sormioiden suhde on epätasapainoinen. Jalkion harvalukuisten äänikertojen tehtävä oli tukea bassoääntä.²¹ Greven, Hämäläisen, Faltinin, Pahlmanin tai Flodinin teokset soivat erinomaisesti tällaisilla uruilla, sillä heidän teoksens sisältävät vähän nopeita kulkuja ja perustuvat leveälle polyfonialle ja kohtuulliselle tai hitaahkolle poljennolle.

20 Valanki 1977, 76.

21 Pelto 1994, 103.



Kuva 14. Iitin kirkon urut. J. A. Zachariassen 1884.

1910-luvun suomalaisessa urkumusiikissa on piirteitä, joista näkee selvästi, että teokset on sävelletty moderneille uruille. Helsingin Johanneksenkirkossa olivat yhdet Suomen ensimmäisistä täyspneumaattisista uruista.

JohanneksenkirKKko, Helsinki

E. F. Walcker & C:o. 1891

I Prinzipal 16', Floete major 16', Prinzipal 8', Oktav 8', Viola di gamba 8', Hohfloete 8', Quintatoen 8', Gemshorn 8', Bourdon 8', Quint 5 1/3', Prinzipal 4', Oktav 4', Rohrfloete 4', Terz 1 3/5', Quint 2 2/3', Oktav 2', Mixtur 6f 2 2/3', Scharf 3f 1 1/3', Fagott 16', Ophycleide 8', Clairon 4'

II Geigenprinzipal 16', Bourdon 16', Geigenprinzipal 8', Konzertfloete 8', Gedackt 8', Dolce 8', Salicional 8', Prinzipal 4', Floete travers 4', Viola d'amour 4', Piccolo 2', Cornett 4–5f 8', Trompete 8', Clarinett 8'

III Liebl. Gedeckt 16', Prinzipal 8', Spitzfloete 8', Fugara 8', Liebl. Gedeckt 8', Aeoline 8', Voix céleste 8', Prinzipal 4', Flauto dolce 4', Harm. aetherea 3f, Trompete harmonique 8', Oboe 8'

Ped Grand Bourdon 32', Prinzipalbass 16', Violonbass 16', Subbass 16', Gedeckt bass 16', Quintbass 10 2/3', Oktavbass 8', Floetenbass 8', Violoncello 8', Oktav 4', Posaune 16', Trompete 8', Clairon 4'.²²

Monet 1910-luvun suurten urkuteosten säveltäjistä vietti oppituntinsa näiden urkujen ääressä, koska heidän opettajansa Oskar Merikanto oli kirkon urkuri. JohanneksenkirKKkon urut olivat saksalaisen romantiikan parhaimpia edustajia. Pneumaattisen koneiston keveys näkyy sävellyksissä. Jo Merikannon *Fantasiassa ja koraalissa* (1899) on irtautumista aikaisemmasta raskaasta sävellystyylistä. *Pasacagliassa* (1912) on nopeita muunnelmia, jotka olisivat olleet lähes mahdottomia soittaa 1800-luvun loppupuolen raskailla mekaanisilla uruilla. *Passacaglia* on ensimmäinen suomalainen teos, jonka sävellystyylissä kevyemmin hallittava kosketus näkyy selvästi. 1910-luvun suuret urkuteokset ovat kaikki syntyneet modernin soittokoneiston ääressä. Teoksista näkee, että säveltäjät ottivat mallinsa pääasiassa 1800-luvun saksalaisesta urkusävellystyylistä. Tämä siitä huolimatta, että Merikanto kirjoitti jo 1907 Enrico Bossin konsertin arvostelussa siitä, millainen ylivalta saksalaisella urkujenrakennuksella ja urkusävellyksellä on Suomessa²³.

²² Rautioaho 1977, 46.

²³ *Säveletär* 1907c, 304–305.



Kuva 15. Helsingin Johanneksenkirjon urut, E. F. Walcker & Co 1891, uudelleenrakennus Christian Scheffler, 2005. Julkisivu on alkuperäinen. Kuva: Pekka Suikkanen.

5. SUOMALAINEN URKUTAIDE 1930-LUVULLA

Suomalaisen urkutaiteen monipuolistuminen

Merikannon auktoriteettiasemaa urkurina ei juurikaan kyseenalaistettu 1900-luvun vaihteen jälkeen, vaikka esimerkiksi Evert Katila tuntui asettavan Karl Sjöblomin Merikannon edelle, kuten hänen arvosteluistaan Sjöblomin¹ ja Merikannon² vuoden 1904 pääsiäiskonserteista voi päätellä. Sjöblomin konsertoiva ura loppui juuri vuoden 1904 pääsiäiskonserttiin, ja sen jälkeen Merikannolla ei Suomessa ollut kilpailijaa urkutaiteen saralla.

Myöhemmät arvostelut kuvaavat Merikannon saavuttamaa asemaa. Niissä toistetaan lähes säännönmukaisesti maininnat Merikannon teknisestä taituruudesta ja rekisteröintitaidosta. Esimerkiksi Merikannon soitettua Adagio- ja Allegro-osan Händelin d-molli-konsertosta kirjoitti Aarne Wegelius: ”Adagio soitettiin asianmukaisella, tyylikkäällä leveäpiirteisyydellä ja aistikkaasti registreeraten. Allegrossa taas herätti huomiota hra M:n taiturimainen, selvä soitto ja lennokas esitys”³. Tai kuten nimimerkki ”X” muutamaa vuotta myöhemmin:

*Herra Merikannon urkuesitykset ovat aina sitä suurpiirteistä ja pienintäkin yksityiskohtaa myöten tunnollisesti viimeisteltyä laatua, joka ei toivomisille juuri enää varaa anna. Urkujensa ääressä hän on kuin kotonaan, tuntee tarkasti pienimmänkin värivivahduksen eron ja sen vaikutuksen, sekä käyntelee äänikertoja aina sen mukaan.*⁴

Toisinaan saattoi olla pientä huomautettavaa: ”César Franck koralfantasi [*Cantabile*] var mycket intressant, men jag hade väntat mig mera bravur i utförandet [...]”⁵, mutta Merikannon tapaa soittaa urkuja ei arvioitu. Siten voi päätellä, että Suomessa ei käyty ainakaan julkista keskustelua tavasta rekisteröidä esimerkiksi Bachin musiikkia tai artikulaation tai tempoon liittyvistä asioista.

Merikanto oli omana aikanaan lähes yksinvaltiainen: hän opetti urkureita sekä Helsingin lukkarin- ja urkurikoulussa että Helsingin musiikkiopistossa ja hän oli käytännöllisesti katsoen ainoa säännöllisesti ympäri maata konsertoiva urkuri 1900-luvun kahdella ensimmäisellä vuosikymmenellä. Mutta Merikannon ansiota oli, että hänen jälkeensä suomalainen urkutaide oli täysin toisella tasolla, kuin hänen itsensä aloittaessa uransa yli neljäkymmentä vuotta aikaisemmin. Tarkastel-

1 HS 3.4.1904.
2 HS 6.4.1904.
3 HS 4.12.1907.
4 USr 18.2.1913.
5 Hbl 11.4.1909.

lessamme Merikantoa seuranneen urkurisukupolvea on muistettava, että vaikka urkukulttuurielämää oli muuallakin Suomessa – esimerkiksi urkukonsertteja ja urkujensoiton opetusta Turun ja Viipurin lukkari- ja urkurikouluissa – oli maamme pääkaupunki korostetun tärkeässä asemassa.

1920-luvulla alkoi syntyä keskustelua lähinnä Johann Sebastian Bachin urkumusiikin esittämisestä. Elis Mårtensonin edustamaa straubelaista esittämiskäytäntöä kritisoitiin varovasti, ja esimerkiksi Venni Kuosman opiskelua sekä Strauben että Duprén johdolla tervehdittiin tyytyväisyydellä. Keskustelu, sekä urkureiden tutustuminen saksalaisen urkukulttuurin ulkopuoliseen urkumaailmaan toivat tervetullutta monipuolistumista suomalaisen urkutaiteeseen. Suomessa asetettiin vuosikymmeniä vallinnut saksalaisuuntaus ensimmäistä kertaa kyseenalaiseksi. Keskustelu keskittyi lähinnä urkujenrakennukseen ja urkujenuudistusliikkeisiin sekä ranskalaisen ja saksalaisen urkujenrakennuksen eroihin.⁶

Joskus kysymys oli myös esittämiseen liittyvistä asioista. Maasalo kirjoitti 1925 artikkelin ”Marcel Dupré. Nykyajan Ranskan suurin urkuvirtuoosi”, jossa hän kertoi, että hänen kuulemansa Duprén esitys Bachin teoksesta *Fantasia und Fuge in g* (BWV 542) oli ollut ”yksinkertainen, viivaselvä, Strauben nyansointia ja jäsentelyä tuntematon, kaikesta turmeluksesta vapaa”⁷. Seuraavassa numerossa – selvästi reaktiona Maasalon kirjoitukseen – Mårtenson kirjoitti aiheesta ”Karl Straube. Nykyajan Saksan suurin urkuvirtuoosi.” Ilmeisesti Suomessa oli painetta Strauben käsityksiä vastaan, sillä Mårtenson näki vaivaa todistaakseen, että Widor-Schweitzerin Bach-edition ja Strauben Bach-edition (Marcel Duprén Bach-edition ilmestyi vasta 1938) välillä ei ollut niin paljon eroa kuin yleisesti ajateltiin. Yhtenä esimerkkinä hän otti esille juuri Bachin g-molli-fuugan teeman fraseerausohjeet.⁸

Sen sijaan suomalaisesta urkumusiikista ei oikeastaan keskusteltu missään vaiheessa ennen toista maailmansotaa. Ja miten olisi voitukaan – vaikka urkumusiikkia sävellettiin harvakseltaan, ei urkumusiikista voinut muodostaa minkäänlaista yhtenäistä tai yhteistä käsitystä, koska esitykset olivat lähinnä yksittäisiä tapahtumia yksittäisen soittajan taholta. Useimmat urkusäveltäjät, kuten omana aikanaan kohtuullisen tunnetut säveltäjät Viljo Mikkola ja Fredrik Isacsson olivat urkuteoksineen käytännössä omien esitystensä varassa. Kumpikaan ei ilmeisesti yrittänyt saada teoksiaan muiden soitettavaksi ja Venni Kuosman esitys Isacsson-

6 Katso esimerkiksi Armas Maasalon kirjoitukset ”Urkurenessanssi Saksassa” (Maasalo, A. 1928a) tai ”Uruista ja urkureista II” (Maasalo, A. 1928b).

7 Maasalo, A. 1925, 95.

8 Mårtenson 1925, 113. Erkki Tuppurainen on käsitellyt seikkaperäisesti suomalaisten urkureiden Bach-tulkintoja (Tuppurainen 1994).

nin *Katedraalissa* Helsingissä 1923 jäi irralliseksi tapahtumaksi. Toisaalta jotkut säveltäjät saivat esitaistelijoita. Kuosma soitti säännöllisesti Väinö Haapalaisen ja Mårtenson Väinö Raition teoksia.

Elis Mårtenson – Merikannon perintöprinssi

Elis Mårtenson (1890–1957) opiskeli aluksi Helsingin lukkariturkurikoulussa. Sieltä valmistuttuaan hän jatkoi opintojaan Helsingin musiikkiopistossa Oskar Merikannon johdolla. Mårtenson sai taidoistaan kiitosta jo opiskeluaikana. Soitettuaan Alexandre Guilmant’in kolmannen urkusonaatin Filharmonisen seuran kirkkokonsertissa kirjoitti nimimerkki ”Y”: ”Tämä nuori, kyvykäs urkuri soitti sävellyksen tavalla, joka antaa aihetta toivoa hänestä vielä pitkälle kehittynyttä urkutaiteilijaa”⁹. Mårtenson esiintyi opiskeluaikanaan säännöllisesti säestäjänä konserteissa, joissa hän usein soitti jonkin soolonumeron. Kaikesta päätellen Mårtenson oli poikkeuksellisen lahjakas sekä urkurina että pianistina. Touko-kuussa 1915 hän soitti musiikkiopiston kevätnäytteessä Beethovenin G-duuri pianokonserton ensimmäisen osan, ja Mårtensonin ”luistava teknillinen taituruus ja henkevä tulkinta herättivät hänen soitossaan erikoista mielenkiintoa”¹⁰.

Mårtensonin ensikonsertti oli Johanneksenkirkossa lokakuussa 1915. Konsertti oli myös laulaja Alfred Hihlmanin (myöhemmin Hiilimies) ensikonsertti. Mårtenson soitti J. S. Bachin kappaleen *Toccata in F* (BWV 540), Oskar Merikannon *Passacaglian* op. 80, Guilmant’in *Suiten* (*Sonate nr. 7 pour orgue - Suite pour orgue en Fa majeur* Op. 89, 1902) ja lopuksi Enrico Bossin urkukonserton *Konzert a-moll* op. 100. Waseniuksen mukaan:

*Herr Mårtenson framstod nu som en själfständig man på orgelspelets område. Han utförde Bachs kända Toccata med rytmisk energi och teknisk fasthet. I Svitens af Guilmant fraserade hr M. särdeles vackert. Föredraget var smidigt och smakfullt. Särskildt beröm förtjänar hr M. för sin rikt växlande registrering, hvilken i Cantablesatsen frapperade med finesser i instrumentation och kolorit af särskildt fin och effektful art. I Merikantos intressanta Passacaglia och framförallt i Bossis a-mollkonsert för orgel och orkester fick hr Mårtenson tillfälle att utveckla sitt orgelspel på vackraste vis. Greppet på konserten ar stort hållet och teknisk framstående.*¹¹

9 USr 8.1.1913.

10 USr 1.6.1915. Nimimerkki Y.

11 Hbl 3.10.1915.

Evert Katila oli samaa mieltä:

Hra Mårtenson soitti joukon vaikeita, suuria numeroita, suorittaen ne varmalta tekniikalla ja musiikillisesti halliten tehtävänsä. Niiden joukossa oli sellainen suursävellys, kuin Bossin a-molli-konsertti, jota täällä ennen ovat soittaneet vaan vanhat taiturit, Bossi itse ja Oskar Merikanto. Numero, jossa kaupunginorkesteri avusti hra Merikannon johtamana, tuottaa kunniaa niin opettajalle kuin oppilaalle. Guilmantin sarjassa käytteli hra Mårtenson äänikertoja huomattavalla aistilla.¹²

Mårtenson opiskeli Leipzigin konservatoriossa vuosina 1919–1920. Hänen opettajanaan oli Karl Straube (1873–1950). Straube oli oman aikansa kuuluisin saksalainen urkuri ja kirkkomuusikko. Hän oli muun muassa useimpien Max Regerin suurien urkuteosten kantaesittäjä. Straube valittiin Leipzigin Tuomaskirkon urkuriksi 1907 ja 1915 hänestä tuli Leipzigin Tuomaskanttori. Vuonna 1908 Straubesta tuli Leipzigin konservatorion urkujensoiton professori.¹³ Strauben johdolla opiskeli urkureita kaikkialta maailmasta. Suomalaisista urkureista

Strauben johdolla opiskelivat ainakin Onni Pakarinen, Elis Mårtenson, Venni Kuosma, John Granlund, Paavo Raussi ja mahdollisesti Juhani Pohjanmies¹⁴.

Straube oli hyvin tyytyväinen Mårtensoniin. Merikanto tapasi Strauben Leipzigin 1920 ja tämä kiitti ”hyivistä oppilaista, joita oli minulta saanut ja kehui erityisesti Mårtensonia ja Kuosmaa”¹⁵. Mårtenson menestyi Leipzigin poikkeuksellisen hyvin. Hänen arvosanansa oli kaikissa aineissa korkein mahdollinen. Opinnot



Kuva 16. Helsingin kaupunginorkesterin kirkkokonsertin ohjelma. Yhtenä solistina nuori Elis Mårtenson.

12 USr 3.10.1915.

13 Saatavissa: http://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Straube (viitattu 31.7.2009).

14 Tuppurainen 1994, 207.

15 Heikinheimo 1995, 445.

huipentuiivat maaliskuussa 1920 konservatorion konserttiin, jossa Mårtenson soitti J. S. Bachin *Passacaglian* (BWV 582)¹⁶.

Suomeen palattuaan Mårtenson otti nopeasti aseman johtavana urkutaiteilijana, koska terveydeltään horjuva Merikanto esiintyi harvakseltaan. Mårtenson osoitti olevansa urkuri, jolle suurimmatkaan haasteet eivät olleet vieraita. Suurteokset seurasivat toinen toistaan: J. S. Bach: *Passacaglia in c* (BWV 582), *Praeludium und Fuge in a* (BWV 543), *Tocatta, Adagio und Fuge in C* (BWV 564), *Fantasia und Fuge in g* (BWV 542), Franck: *Choral III, Grande pièce symphonique* op. 17, Reger: *Sonata No. 1* op. 33 ja *Sonata No. 2* op.60, Liszt: *Praeludium und Fuge über den Namen B-A-C-H* ja *Ad nos, ad salutarem undam* ja niin edelleen.

Mårtenson oli ensimmäinen suomalainen urkuri, jonka taidot ja myös ambitiot riittivät suurimpiinkin haasteisiin. Eipä ihme, että Helsingissä asunut saksalainen Arthur Knüpffer, jonka kirjoitus suomalaisesta musiikista ja musiikkielämästä julkaistiin ”useissa Saksan lehdissä” kehui Mårtensonia. Knüpffer sanoi, että ”välttämättä on mainittava myöskin erinomaisten suomalaisten urkuriensa runsas joukko, ensimmäisenä *Elis Mårtenson*, oikea mestari tällä soittimella, yksi Leipzigin kuuluisan Strauben parhaita oppilaita”.¹⁷

Mårtenson oli Merikannon lempioppilas:

Minä voin nyt turvallisesti jättää urkujenopetuksen ja urkujensoiton maineen (orgelspelets renommé) sinun käsiisi ollessani varma siitä, että sinä olet paras seuraaja, joka voi tulla kysymykseen. [...] Olet minulle yhtä rakas kuin oma poikani, kuten olet ollut koko sen ajan, minkä olemme toisemme tunteneet”.¹⁸



Kuva 17. Nuori Elis Mårtenson Helsingin Johanneksenkirkon urkujen edessä.

16 Anderson 2003, 299.

17 SMI 8/1927.

18 Suomalainen 1950, 135–136.

Mårtenson opetti Helsingin musiikkiopistossa vuodesta 1916 ja hänet valittiin Merikannon jälkeen 1920 opiston johtavaksi urkujensoiton opettajaksi. Myöhemmin hänestä tuli ensimmäinen Sibelius-Akatemian urkujensoiton professori. Mårtenson työskenteli jo 1910-luvulta lähtien sijaisena Johanneksenkirkossa Merikannon ollessa konserttimatkoilla tai parantelemassa terveyttään. Mårtenson valittiin Helsingin Eteläisen ruotsalaisen seurakunnan urkuriksi 1922. Mårtensonin pääkirkkona oli Johanneksenkirkko ja vuodesta 1935 lähtien Mikael Agricolan kirkko¹⁹. Merikannon toinen suosikkioppilas Armas Maasalo valittiin 1924 Merikannon seuraajaksi Johanneksenkirkon urkuriksi ja Mårtensonin kansa ensikonsertin pitänyt Alfred Hiilimies Abraham Ojanperältä vapautuneeseen Johanneksenkirkon kanttorin virkaan 1917.

Leipzigissa vietetty aika leimasi Mårtensonin elämää loppuun asti. Mårtensonin urkukäsitys perustui saksalaisen urkujenuudistusliikkeen periaatteille. Hänen perehtyneisyydestään asiaan kertoo se, että hän suunnitteli Mikael Agricolan kirkon urut yhdessä saksalaisen urkujenuudistusliikkeen johtavan teoretikon Christhard Mahrenholzin kanssa. Christhard Mahrenholz (1900–1980) oli huomattava saksalainen kirkkomuusikko ja musiikintutkija. Hän oli saksalaisen urkujenuudistusliikkeen (*Orgelbewegung*) johtohahmoja ja hänen kirjansa *Die Orgelregister. Ihre Geschichte und ihr Bau* (1930) vaikutus oli huomattava.²⁰ Mårtensonin asema suomalaisen urkutaiteen johtohahmona joutui vaakalaudalle vasta toisen maailmansodan jälkeen, kun tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen ajatukset rantautuivat voimallisesti Suomeen.



Kuva 18. Sibelius-Akatemian professori Elis Mårtenson opettaa Pentti Savolaista.

19 Tuppurainen 1980, 33.

20 *Otavan iso musiikkitietosanakirja* 4, 164.

Venni Kuosma – suuri taituri

Venni Kuosma (1895–1953) oli Elis Mårtensonin ohella tärkein välittömästi Oskar Merikannon jälkeisen ajan suomalainen urkutaiteilija. Kuosma opiskeli ensin Viipurin musiikkiopistossa ja jatkoi opiskeluaan Helsingin musiikkiopistossa vuosina 1912–1918. Urkuopettajana oli Merikanto ja piano-opettajana Ilmari Hannikainen. Kuosma soitti urkudiplomin 1915. Hän esiintyi kahdessa musiikkiopiston näytteisä toukokuussa 1915. Nimimerkki ”Y”:n mielestä ”Herra Venni Kuosma, joka maanantain näytteisä varmasti ja selväpiirteisesti soitti Bachin g-molli-fantasian ja fuugan, esitti eilen Regerin suurta taituruutta kysyvän B-A-C-H-fantasian ja fuugan loistavalla tavalla”.²¹

Kuosma opiskeli Leipzigin konservatoriossa Karl Strauben johdolla vuosina 1920–1922. Kuosma²² oli Mårtensonin ohella toinen oppilas, jota Straube erityisesti kehui tavatessaan Oskar Merikannon 1920²³. Kuosma esiintyi Leipzigin konservatorion konserteissa kaksi kertaa. Tammikuussa 1921 hän soitti Lisztin teoksen *Praeludium und Fuge über den Namen B-A-C-H* ja maaliskuussa 1922 Max Regerin teoksen *Choralfantasie 'Straf' mich nicht'* op. 4 nro 2. Jälkimmäinen konsertti oli merkittävä tapahtuma, sillä se oli Leipzigin Tuomas-kirkossa järjestetty muistokonsertti kapellimestari Arthur Nikischille²⁴

Kuosma soitti Johanneksenkirkossa helmikuussa 1920 konsertin, jossa oli kunnianhimoinen ohjelma: J. S. Bachin 2 koraalia ja *Fuge in g* (BWV 542), Franckin *Choral II*, Regerin *Fantasie und Fuge über den Namen B.A.C.H* op. 46 sekä Widorin *Finale* teoksesta *Symphonie* op. 42 no 8. Konsertissa avustivat laulaja Arvida Eerola ja viulisti Arvo Hannikainen.

Myöhemmin Kuosman soitto sai nuoremman kollegan Jouko Kunnaksen suorastaan eulogiseksi:



Kuva 19. Venni Kuosma.

21 USr 19.5.1915.

22 Sekä Kuosman että Mårtensonin johdolla opiskellut Tauno Äikää kertoi tämän kirjoittajalle pitävänsä Kuosmaa kaikkein parhaimpana 1900-luvun alkuvuosikymmenten urkureista.

23 Heikinheimo 1995, 445.

24 Anderson 2003, 299.

*Hän edustaa harvinaisen täydellisellä tavalla urkutaiteemme parhainta ja vielä varsin laajassakin mielessä. Hänen vapautunut, sanoisinko irtonainen taituruutensa, monipuolisesti vilkas mielikuvituksensa (Kuosma koloristina) ja vaistonsa muodon pyöreyyteen ja plastiikkaan, ovat piirteitä, jotka antavat hänen soitolleen poikkeavaa viehätystä ja mitkä leimaavat hänen urkutaiteensa todellakin taiteeksi.*²⁵

Kuosma opetti Viipurin kirkkomusiikkiopistossa 1922–1939 ja työskenteli Viipurin tuomiokirkon urkurina 1930–1940. Hän aloitti Helsingin Nikolainkirkon urkurina 1941. Huomionarvoista on, että vaikka Kuosma asui Viipurissa, soitti hän jatkuvasti konsertteja Helsingissä.²⁶ Ne olivat pääasiassa urkukonsertteja, mutta toisinaan Kuosma esiintyi myös pianosäestäjänä ja ainakin kerran yhdessä vaimonsa Sigrid Holst-Kuosman kanssa kahden pianon konsertissa. Siten Kuosma poikkesi muista urkureista, jotka yleensä soittivat ensikonsertin Helsingissä, mutta saatuaan paikan Helsingin ulkopuolelta, eivät enää esiintyneet pääkaupungissa muuta kuin jonkin satunnaisen tilaisuuden yhteydessä.

Kuosman ohjelmisto veti vertoja Mårtensonille vaikeudessaan ja laajuudessaan. Palattuaan Leipzigistä keväällä 1922 Kuosma piti Johanneksenkirkossa viikon välein kaksi konserttia, joista ensimmäinen oli omistettu meillä ennenkuulumattomasti pelkästään J. S. Bachin musiikille ja toinen pelkästään Max Regerin musiikille. Myöhemmin Kuosman ohjelmisto laajentui käsittämään enemmän ranskalaista musiikkia. Hän soitti myös jonkin verran suomalaista musiikkia, muun muassa Saksassa vuosina 1931 ja 1939²⁷. Merkittävin Kuosmalle omistettu teos on Väinö Haapalaisen *Passacaglia*.

Kuosma opiskeli 1927 vähän aikaa Ranskassa Marcel Duprén oppilaana²⁸. Tätä pidettiin merkittävänä tapauksena suomalaisessa urkumaaailmassa, joka oli vihdoin avaamassa oviaan muullekin kuin saksalaiselle käsitykselle urkutaiteesta. Arvo Laitinen kirjoitti *Kotimaassa* Kuosman konsertin jälkeen, että

*Venni Kuosma teki viime suvena, kuten tunnettua, matkan kuulun Duprén luo. Kuosma on ensimmäinen suomalainen urkuri, joka on käynyt sekä Strauben että Duprén koulua... Tosin Kuosma väittää, ettei Strauben ja Duprén välillä vallitsekaan niin oleellista erotusta – ainakaan Bachiin nähden.*²⁹

25 *Ajan Suunta* 9.5.1936.

26 Tuppurainen 1980, 36–37.

27 Tuppurainen 1980, 37.

28 *Kirkkomusiikkilehti* 5–6/1945.

29 Tuppurainen 1980, 36–37.

Käännynnäistä Kuosmasta ei kuitenkaan tullut, sillä 1929 hän opiskeli uudestaan Strauben luona. Ilmeisesti kesäinen opintomatka Duprén luokse toi kuitenkin Kuosman käsitykseen Bachin esittämisestä jotain erilaista verrattuna meillä totuttuun tyyliin, sillä Yrjö Suomalainen kirjoitti kuultuaan Kuosman soittamana Bachin teokset *Präludium und Fuge in D* (BWV 532) ja *Sonata IV in e* (BWV 528), että ”hän alkoi ohjelman Bach-osastolla, rajoittuen siinä varsin puritaanisiin, traditionomaisiin äänikertojen käyttöön, ilmentäen sävellysten monisäkeisen rakenteen rytmisellä selvyydellä”³⁰.

Mauno Suomi ja Paavo Raussi

Mårtensonin ja Kuosman vanavedessä nousi pian esille muitakin urkureita, joista merkittävimmiksi povattiin Mauno Suomea (1894–1955) ja Paavo Raussia (1901–1987) Kumpikaan ei kuitenkaan luonut sellaista konsertoivan urkurin uraa, jota Arvo Laitinen ennusti 1927 nimittämällä Merikannon jälkeisen suomalaisen esittävän urkutaiteen ykköskentälliseen nimet ”Mårtenson – Kuosma – Suomi – Raussi”³¹.

Mauno Suomi opiskeli Helsingin musiikkiopistossa vuosina 1913–1917 ja uudestaan 1922–1925. Suomen urkuopettajina olivat Oskar Merikanto ja Elis Mårtenson. Näiden opintojen jälkeen Suomi opiskeli Pariisissa Marcel Duprén johdolla ilmeisesti 1926.³² Palattuaan Pariisista Suomi piti konsertin Helsingissä. Arvostelijat kuulivat Suomen soitossa totutusta poikkeavaa käsitystä. Laitisen mukaan ”Bachin sävelteosten aikamittakäsittely oli straubelaiselle käsitykselle osittain jokseenkin vastakohtainen. [...] Mutta epäilemättä hra Suomen urkuilta on antanut runsaasti aihetta ajatuksenvaihtoon asiantuntijoiden keskuudessa!”³³

Suomi sai Tampereen tuomiokirkon urkurin viran 1927, eikä ilmeisesti enää koskaan konsertoinut Helsingissä. Siten hänen panoksensa suomalaisen urkukulttuurin yleiseksi edistämiseksi jäi vähäiseksi ja kiinnostava vastakkainasettelu Strauben ja Duprén koulukuntien välillä jäi odottamaan uusia soittajia.

Laitisen ykköskentällisen viimeinen jäsen Paavo Raussi opiskeli ensin Mårtensonin johdolla Helsingin musiikkiopistossa vuosina 1919–1925 ja seuraavan lukuvuoden 1925–1926 Leipzigin Karl Strauben johdolla. Palattuaan Leipzigin Raussi piti paluukonsertin Johanneksenkirkossa. Ohjelma oli mitä kunnianhimoisin: J. S. Bachin *Toccatu und Fuge in d* [BWV 565?] ja *Toccatu und Fuge in F* (BWV 540), Regerin *Introduktion und Passacaglia* op. 63, Franckin *Pièce héroïque* ja lopuksi Regerin *Toccatu und Fuge* [op. 59?]. Nimimerkki J. S.:n mukaan Raussi soitti vaikeatajuisen

30 US 6.4.1930.

31 Tuppurainen 1980, 37.

32 Tuppurainen 1994, 207.

33 Tuppurainen 1980, 36.

ohjelmansa vaativat kappaleet teknillisesti loistavasti ja rekisteröi vaihtelevasti, mutta luonteikkaasti. Kirjoittaja luonnehti esityksiä kaiken kaikkiaan mestarillisiksi³⁴.

Raussi soitti urkukonsertteja kuitenkin hyvin vähän. Niitä oli hänen itsensä mukaan vain 12, joiden lisäksi hänellä oli ”maaseutuesiintymisiä” ja säestystehtäviä³⁵. Raussin pääasiallinen anti suomalaiselle urkutaiteelle tuli opetustyön kautta. Mårtenssonin kuoltua Raussi valittiin konservatoriosta Sibelius-Akatemiaksi muuttuneen laitoksen urkujensoiton professoriksi. Raussi toimi Sörnäisten seurakunnan Paavalin kirkon kanttori-urkurina 1931–1941 ja sittemmin itsenäisen Paavalin seurakunnan urkurina 1941–1971. Raussi pysytteli erossa myöhemmin heränneistä urkukiistoista ja pysytteli ”straubelaisella linjalla” loppuun asti.

Urkutaiteen kentän laajentumista osoittaa se, että 1930-luvulla soitti ensikonserttinsa ennennäkemätön määrä suomalaisia urkureita. Sulho Ranta kirjoitti Taneli Kuusiston ensikonsertin arvostelun yhteydessä, että ”se nuori urkuripolvi, joka nyt on kasvamassa, on todellista diplomiluokkaa. Ei riitä enää pelkkä luistavuus ja korrekti osaaminen, täytyy kyetä persoonallisen käsityksen näyttämiseen. Urkuriasteelta on siirrytty urkutaiteilijakelpoisuusvaatimukseen”.³⁶



Kuva 20. Kahden aikakauden kohtaaminen Sibelius-Akatemian Gebrüder Riegerin (1936) multiplex-urkujen äärellä. ”Straubelainen” Paavo Raussi opettaa yhtä tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen näkyvintä suomalaista puolestapuhujaa Geo Böckermania (1921–1999).

34 US 13.2.1927.

35 Juntunen 2001, 8.

36 IS 2.12.1935.

Aarne Wegelius – suomalaisen urkutyypin kehittäjä

Katsaus 1930-luvun suomalaiseen urkukulttuuriin olisi vajaa ilman Aarne Wegeliusta (1891–1957). Hän jätti vahvan jäljen suomalaiseen urkujenrakennukseen 1920-luvun puolivälin jälkeen ja loi eri urkutyypeistä ainutlaatuisen wegeliaanisen urkutyypin. Wegelius teki Eurooppaan useita urkujenrakennukseen keskittyneitä opintomatkoja ja näillä matkoilla Wegelius tutustui tarkasti eurooppalaisiin virtauksiin.

Wegelius otti tehtäväkseen suomalaisen urkujenrakennuksen uudistamisen. Wegelius katsoi, että suomalainen urkujenrakennus oli jäänyt vielä 1920-luvullakin saksalaisen urkujensuunnittelun vangiksi ja että meillä ei otettu huomioon urkujenrakennuksen uusia virtauksia. Näitä olivat hänelle ennen kaikkea ns. elsassilainen urkureformi, joka ihaili Cavaillé-Coll- ja Silbermann-urkuja. Wegelius halusi



luoda suomalaisen urkutyypin, jossa olisivat yhdistettynä ”kaikkien maiden ja kaikkien aikojen urkujenrakennuksen parhaat puolet”³⁷. Wegeliuksen näkökulma urkujenrakennukseen oli kokonaisvaltainen. Se käsitti urkujen suunnittelun kaikki puolet. Wegelius sai erityisesti 1930-luvulta lähtien toteutettua urkusuunnitelmiaan. Niiden dispositioissa näkyy perusäänikertojen väheneminen ja prinsipaalien sekä yläsäveläänikertojen lisääntyminen³⁸.

Kuva 21. Tampereen Aleksanterin kirkon urut. Kangasalan urkutehdas 1939. Kuva: Pentti Pelto.

37 Vatanen 1979, 113.

38 Vatanen 1979, 114.

Wegeliuksen suunnittelema urkuja on onneksi säilynyt useita. Niistä huomattavimpia ovat Tampereen Aleksanterin kirkon urut. Wegelius pursui ideoita urkujenrakennuksen alalta ja esimerkiksi Aleksanterin kirkon urkujen italiantieliset äänikertanimet ovat Wegeliuksen oma idea³⁹.

Aleksanterin kirkko, Tampere
Kangasalan urkutehdas 1939

I Bordone 16', Principale 8', Flauto 8', Corno camoscio 8', Ottava 4', Flauto camino 4', Flautino 2', Quarta 2 2/3' + 2', Mixtura 6f, Tromba 8'

II Bordone 8', Quintadena 8', Principale 4', Flauto conico 4', Ottava 2', Quintana 1 1/3', Flautino 1', Sesquialtera 2f, Cimbalo 3–4f 2/3', Sorduna 16', Cromorne 8', Tremolo

III Principale minore 8', Flauto camino 8', Salicionale 8', Corno notte 4', Flauto dolciano 4', Voce celeste 2f 4', Nasardo 2 2/3', Flauto traverso 2', Mixtura 5–7f 1 1/3', Dolciano 16', Oboe 8', Clarino 4', Tremolo, Arpa C–c⁴

Ped Subbasso 32' (komb. Sb 16'), Principale 16', Subbasso 16', Bordone 16' (siirto I), Ottava 8', Flauto cuspido 8', Ottava-flauto 4', Campanella 2' + 1 1/3' + 1', Mixtura 5 1/3' + 4' + 2 2/3' + 2', Trombone 16', Dolciano 16' (siirto III), Fagotto 8', Eufonio 4', Cornettino 2', Arpa 4' (siirto III).⁴⁰

Wegelius oli ilmeisen epädiplomaattinen ihminen, joka joutui helposti kärhämään muiden kanssa. Esimerkiksi hänen artikkelinsa ”Uudenaikaisia urkuja hankkimaan”, missä hän ilmoitti Suomeen rakennettujen urkujen olevan ”muutamia uudempia poikkeuksia lukuun ottamatta, auttamattomasti jälellä, suuren maailman parhaisiin saavutuksiin verraten”⁴¹ aiheutti Kangasalan urkutehtaan johtajan Martti Tulenheimon ja Wegeliuksen välillä vastineitten ketjun. Sama toistui 1928, jolloin Wegelius kirjoitti artikkelin ”Huolestuttavia ilmiöitä urkujemme äänikertojen valinnassa”⁴².

Elis Mårtenson kirjoitti 1933 artikkelin ”Aikamme urkukysymys”, jossa hän katsoi elsassilaisen reformin menneen toisinaan liiallisuuksiin uudistuspyrkimyksissään⁴³. Koska Mårtenson viittasi kirjoituksessaan selvästi Wegeliuksen ajatuksiin urkujenrakennuksesta, oli selvää, että Wegelius vastaisi. Mielenkiintoista on, että vaikka Wegelius otti asian henkilökohtaisesti, asettui hän myös ”Suomalaisen Urkuneuvoston” – jonka sihteeri hän oli – puhemieheksi ”Ruotsinkielisten Urkuneuvostoa”

39 Wegelius 1928a, 7–9.

40 Rautioaho 2007, 345.

41 Wegelius 1926, 1.

42 Wegelius 1928b.

43 Mårtenson 1933, 9.

vastaan, jonka puheenjohtaja Mårtenson oli⁴⁴. Siten kirjoituksesta saa sen kuvan, että Suomessa oli vallalla kaksi urkujensuunnittelufilosofiaa, jonka raja meni kielikysymyksen mukaisesti.

Kirkkomusiikkilehdessä oli 1927 tieto, että Wegelius tulee julkaisemaan teoksen ”Nykyaikaiset urut”⁴⁵. Hän sai kirjan painattamista varten muun muassa opetusministeriön apurahan⁴⁶, mutta kirja ei ilmestynyt koskaan. Wegelius jatkoi kirjan suunnittelemista ja kirjoittamista loppuun asti ja teki vielä 1956 matkan muihin Pohjoismaihin kerätäkseen aineistoa kirjan historiallista osiota varten⁴⁷.



Kuva 22. Aarne Wegelius.

Ns. tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen ajatukset valtasivat 1950-luvulla alaa, ja viimeistään Toukolan urkupäivillä 1956, jossa Wegelius ja Mårtenson sekä Kangasalan urkutehtaan johtaja, Martti Tulenheimon poika Pertti, pitivät alustukset, kävi ilmi, että ajan henki oli ajamassa niin Wegeliuksen kuin hänen kiistakumppaninsa Mårtensonin ohitse.⁴⁸ Sekä Wegelius että Mårtenson kuolivat 1957 ja tie oli vapaa uusille ajatuksille. Mårtensonin, Wegeliuksen ja heidän aikalaistensa ajatukset urkujenrakennuksesta hylättiin vanhentuneina. Vasta viimeiset kaksi vuosikymmentä ovat palauttaneet heidän maineensa.

Mårtensonin työ uuden urkumusiikin parissa

1910-luvun ylitsevuotavan innon jälkeen muodostui 1920-luvusta jälkikäteen arvioituna suuri pettymys. Siksi Uno Klami ei osunut harhaan kirjoittaessaan 1936 Raition uusien teosten (*Umbra beata* ja *Canzonetta*) olevan ”epäilemättä tervetulleita lisiä niukkaan kotimaiseen urkukirjallisuuteen”⁴⁹.

Hiljaisen alun jälkeen muodostui 1930-luvusta 1910-luvun tapaan uuden suomalaisen urkumusiikin vuosikymmen. Tästä voi kiittää vain yhtä henkilöä, Elis Mårtensonia. Mårtenson ei ollut uransa alussa mikään suomalaisen urkumusiikin esitaistelija. Ennen 1930-lukua hänen ohjelmistossaan oli hyvin harvoin suomalaisia teoksia. Hän soitti toisinaan Merikannon *Passacaglian*, jonka hän

44 Wegelius 1933, 11.

45 *Kirkkomusiikkilehti* 14/1927.

46 Vatanen 1979, 7.

47 Vatanen 1979, 7.

48 Katso urkupäivien alustukset *Kirkkomusiikkilehti* 5–8/1956. Toukolan urkupäivien aiheesta enemmän katso Urponen 2006.

49 HS 19.1.1936.

esitti jo ensikonsertissaan 1915. Lisäksi hän soitti Granlundin *Passacaglian* 1929 ja urkuosuuden Maasalon *Preludi ja fuuga uruille ja suurelle orkesterille*-teoksen⁵⁰ ensiesityksessä 1922. Hän myös todennäköisesti kantaesitti Raition *Legendan* 1920-luvun ensimmäisinä vuosina. Mårtensonilla tuskin oli tilaajan roolia näissä teoksissa. 1930-luvulla asia kuitenkin muuttui ja Mårtenson alkoi taistella aktiivisesti suomalaisen urkumusiikin puolesta.

Mistä tämä kiinnostus heräsi? Kenties se oli yleistä havahtumista suomalaisen urkumusiikin surullisen tilaan. Tai kenties kiinnostuksen alkuunpanijana oli Heikki Klemetin polemisoinva artikkeli *Suomen Musiikkilehdessä* toukokuussa 1933. Klemetti oli toukokuun alussa vierailut Tukholmassa järjestetyillä Pohjoismaisilla kirkkomusiikkipäivillä. Suomenkielisiä urkureita edusti Armas Maasalo ja ruotsinkielisiä John Sundberg. He esittivät Alfred Anderssénin teoksen *Introduction e fuge*, Maasalon *Preludin ja fuugan* (todennäköisesti kadonnut *Preludio ja fuuga a-molli* op. 40), Kuulan *Intermezzon* (Klemetti puhuu *Interludiumista*) ja Krohnin ”hengellisen kansansävelmän urkutoisinnelman” (todennäköisesti *Nyt ylös sieluni*, op. 18 nro 1). Klemetti kritisoi valintojen edustaneen ”rehellisesti selvää vanhaa konservatismia” ja että kirkkomusiikkipäivillä ei tullut juuri lainkaan esille ”aikamme yleiseen pyrkimykseen säveltaiteen alalla, kaiken tonaalisen rikastuttamiseen uusilla ilmaisukeinoilla niin sointuun kuin sävelmään nähden”. Yllättävästi Anderssénin teos saa Klemetiltä jonkinlaisen synninpäästön, koska siinä oli Klemetin mielestä ”jotakin vähää yritettä”. Jonkinlainen henkilökohtainen pohjavire kirjoitukseen sisältyy, sillä Klemetti toivoo lopussa, että tulevaisuudessa Suomen edustus lähtisi laajemman yhteistoiminnan pohjalta (Tukholmassa Suomea edusti Helsingin Johanneksenkirkon kirkkomusiikkokunta) ja siten vastaisi paremmin Suomen kirkkomusiikin ”tähänastista kehitystä”⁵¹.

Päinvastaista käsitystä edusti Aarne Wegelius, jonka mielestä urkumusiikin pitäisi olla helposti omaksuttavaa ja siten otaksuttavasti vapaata Klemetin mainitsemasta ”tonaalisesta rikastuttamisesta”. Wegelius kirjoitti Frans Linnavuoren kansanlaulunomaisen *Ittalaulun* olleen teos, josta

*nauttii suuri yleisökin ja juuri näin herätetään mielenkiintoa urkumusiikkiin ja valmistetaan maaperää vaikeampien urkusävellysten tajuamiselle. [...] Meidän massaamme ovat säveltäjät toistaiseksi kiinnittäneet varsin vähäistä huomiota urkuihin ja seurauksena onkin, että meillä on kotimaista urkumusiikkia sävelletty kovin vähän.*⁵²

50 Todennäköisesti se oli Maasalon 1945 esitetyn *Sarja uruille ja orkesterille*-teoksen ensimmäinen versio, jonka Maasalo sävelsi 1919.

51 Klemetti 1933, 115.

52 *Maaseudun Sanomat* 4.11.1924.

Joka tapauksessa Klemetti oli oikeassa: kirkkomusiikkijuhlilla kuullut suomalaiset urkusävellykset eivät edustaneet millään tavalla aikansa uusimpia virtauksia. Vaikka Maasalon teos on hävinnyt, on se todennäköisesti edustanut samaa perinteistä sävelkieltä, kuin Maasalon muutkin urkuteokset. Suomalainen urkumusiikki oli konservatiivista, kuten musiikkimme ylipäättään. Ainoina poikkeuksia vuoteen 1933 mennessä olivat Sulho Rannan *Preludi, koraali (con variazioni) & fuuga* ja Väinö Raition *Legenda* op. 20 nro 1. Klemetin kaipaamille uusille ilmaisukeinoille oli siis tarvetta.

Mårtensonin kantaesittämien teosten listaa tutkiessa huomaa, että Raition *Legendaa* ja Pohjanmiehen *Sonaattia* lukuun ottamatta kaikki teokset on sävelletty vuoden 1933 jälkeen. Kukapa tietää, ehkä Klemetti keskusteli suomalaisen urkumusiikin tilasta aikansa johtavan helsinkiläisen urkurin, Mårtensonin kanssa ja tämä sai innoituksen laittaa asiat uudelle tolalle.

Mårtensonin kantaesittämät teokset

Kestävin perintö, jonka Mårtenson jätti jälkeensä, olivat hänen tilaamansa ja/tai kantaesittämänsä teokset, joita ilman suomalainen urkukirjallisuus olisi paljon köyhempi. Näitä teoksia olivat ainakin seuraavat (suluissa sävellysvuosi):

Armas Maasalo: *Sarja uruille ja orkesterille* (1919, kantaesitys 1922 ja uusitun version ensiesitys 1945)

Väinö Raitio: *Legenda* op. 20 nro 1 (1920, kantaesitys 1922)

Sipi Kumpula: *Suomalainen koraalisävelmä variatiooneilla* (1930-luvun alku?, kantaesitys 1933)

Heikki Klemetti: *Canzone* op. 44 nro 1 (n. 1933)

Erkki Melartin: *Festliches Präludium* (1934)

Väinö Raitio: *Umbra beata* (1934)

Väinö Raitio: *Canzonetta* (1935)

[Günther Raphael: *Konzert für Orgel und Orchester* op. 57 (1936)]

Väinö Raitio: *Preludi* (1938)

Heikki Klemetti: *Invocation* (1939)

Väinö Raitio: *Canzone* (1939)

Sulho Ranta: *Koraalipartita* (1939)

Aarre Merikanto: *Interludium* (1939)

Taneli Kuusisto: *Pastorale* op. 18 nro 2 (uudistettu laitos, 1939)

Selim Palmgren: *Prélude funèbre* (1939, sovitus?)

[Günther Raphael: *Fantasie und Fuge über einen finnischen Choral* op. 41 Nr.1 (1939)]

[Günther Raphael: *Partita über einen finnischen Choral* op. 41 Nr. 2 (1939)]

[Günther Raphael: *Passacaglia über einen finnischen Choral* op. 41 Nr. 3 (1939)]

Sulo Salonen: *Koraalipartita "Sen suven suloisuutta"* (1942 tai 1943)

Sulo Salonen: *Muunnelmia ja fuuga koraalista "Matkamiehen mieli palaa"*, op. 7 (1942 tai 1943)

[Günther Raphael: *7 Orgelchoräle* op. 42 (1949)]

Sen lisäksi, että uudelle urkumusiikille oli ehdottomasti tarvetta, oli toinen varmasti tärkeä syy Mårtensonin innostukselle tilata uusia urkusävellyksiä uusien helsinkiläisten urkujen rakentaminen ja vanhojen uudistaminen. Paavalinkirkkoon rakennettiin uudet urut 1931, Mikael Agricolan kirkkoon 1935, Luther-kirkkoon 1938 ja Sibelius-Akatemian konserttisaliin 1939. Kallion kirkon urut uudistettiin 1932, Tuomiokirkon 1933 ja Johanneksen kirkon 1936. Uusilla ja uudistetuilla uruilla pyrittiin toisaalta kompromissisoittimeen, jolla voisi soittaa kaikkien aikakausien musiikkia, mutta toisaalta soittimilla tavoiteltiin laajaa orkestraalista väriasteikkoa. Tämä käy hyvin ilmi siitä, miten Mårtenson kuvaa suunnittelemaansa Mikael Agricolan kirkon urkuja:

Kaikki äänikerrat, kukin erikseen ja yhteissoinnissa toistensa kanssa ovat tyhjentymätön väriasteikko, jota harvinaisin värisoinnein ja notkeasti vaihtelevin valoituksin voidaan käyttää. Näissä uruissa toteamme sen terveen ja vähän kylmähkön soinnin, joka on tunnusmerkkinen vanhimpien aikojen uruille, jotakin, joka muistuttaa jääkristalleja ja kimmeltäviä tähtiä kylmässä talviyössä. Tämä on ulkokohtainen, ulkopuolella kaikkea yksilöllistä oleva urkusointi, joka kohoaa inhimillisen tunteen ja mielialan yläpuolelle, jossa on jotakin katoamatonta kirkkautta ja saavuttamattomuutta ylevyyttä.⁵³

53 Mårtenson 1935, 78.

Mikael Agricolan kirkko, Helsinki
Gebrüder Rieger 1935

I Prinzipal 16', Quintaden 16', Prinzipal 8', Gemshorn 8', Holzflöte 8', Bordun 8', Oktave 4', Rohrflöte 4', Quinte 2 2/3', Flachflöte 2', Rauschquinte 2f, Mixtur 5–8f, Trompete 8'

II Bordun 16', Prinzipal 8', Quintaden 8', Singend Gedackt 8', Kleinprinzipal 4', Gemshorn 4', Rohrquinte 2 2/3', Oktave 2', Terz 1 3/5', Glöckleinton 2f, Scharf 4–6f, Dolzian 16', Krummhorn 8', Regal 4'

III Ital. Prinzipal 8', Rohrflöte 8', Spitzflöte 8', Salizional 8', Unda maris 8', Russisch Horn 4', Koppelflöte 4', Gedacktpommer 4', Nasat 2 2/3', Oktave 2', Rohrflöte 2', Mixtur 5f, Terzzimbel 3f, Rankett 16', Schalmey 8', Klarine 4', Tremolo, Harfe

IV Lieblich gedackt 16', Holzprinzipal 8', Lieblich gedackt 8', Schwebung 2f 8', Geigen Prinzipal 4', Nachthorn 4', Querflöte 2', Quinte 1 1/3', Siffelöte 1', Sesquialtera 2f, Quintzimbel 2f, Vox humana 8', Tremolo

Ped Untersatz 32', Prinzipal 16', Subbass 16', Quintadenbass 16' (siirto), Zartbass 16' (siirto), Rohrnat 10 2/3', Violin 8', Bordun 8', Prinzipalflöte 4', Spitzgedackt 4', Choralflöte 2' + 1', Mixtur 6–10f, Fagott 32', Posaune 16', Dolzian 16' (siirto), Trompete 8', Klarine 4', Singend Kornett 2'.⁵⁴

Mikael Agricolan kirkon urut olivat Helsingin suurimmat ja nykyaikaisimmat urut. Ne sopivat ajan käsityksen mukaan kaikkien aikakausien musiikin esittämiseen. Urkujenuudistusliikkeen vaikutus näkyy erityisen vahvana monien alikvoottiäänikertojen mukana olona. Urkujen useat kieliäänikerrat mahdollistivat orkestraalisia tehoja. Valitettavasti urut saivat väistyä 1960-luvulla uudenaikaisen urkuajattelun tieltä.

⁵⁴ Valanki 1977, 40.



Kuva 23. Elis Mårtenson Mikael Agricolan urkujen äärellä vuonna 1935.⁵⁵

Sibelius-Akatemian konserttisalin urkujen vihkiäiskonsertti

Mårtensonin ura suomalaisen urkumusiikin esitaistelijana ja samalla 1930-luvun suomalainen urkutaide huipentui Sibelius-Akatemian konserttisalin urkujen vihkiäiskonserttiin lokakuussa 1939.

Sibelius-Akatemian konserttisali, Helsinki
Gebrüder Rieger 1935

Sähköpneumaattinen koneisto

I Bourdon 16', Prinzipal 8', Hohlflöte 8', Gemshorn 8', Oktave 4', Kleingedackt 4', Quint 2 2/3', Flachflöte 2', Großmixtur 3f 4', Mixtur 6f 1 1/3', Zimbel 4f, Bombarde 16', Trompete 8'

II Nachthorngedackt 8', Spitzflöte 8', Salizional 8', Prinzipal 4', Quintadena 4', Nasat 2 2/3', Querflöte 2', Terzflöte 1 3/5', Schwegel 1', Scharf 5–7f 1', Dulcian 16', English Horn 8', Rohrschalmey 4', Tremolo, Celesta C–a4

III Quintadena 16', Ital.prinzipal 8', Rohrflöte 8', Unda maris 1–2f 8', Geig.prinzipal 4', Blockflöte 4', Prinzipal 2', Gedacktpommer 2', Spitzquinte 1 1/3', Siffelöte 1', Sesquialtera 2 2/3' 1 3/5', Mixtur 4–6f 1 1/3', Quintzimbel 3f 1/4', Krummhorn 8', Klarine 4', Tremolo⁵⁶

⁵⁵ SMI 4/1935.

⁵⁶ Valanki 1977, 61.

Vihkiäiskonsertti herätti suurta mielenkiintoa jo etukäteen – olivathan kyseessä Suomen ensimmäiset konserttisaliin rakennetut urut – ja ohjelmassa oli peräti kuuden suomalaisen teoksen kantaesitykset. Muun muassa *Hufvudstadsbladetissa*⁵⁷ esiteltiin urkuja etukäteen hyvin seikkaperäisesti. Soittimen oli suunnitellut Mårtenson ja sen rakensi Mikael Agricolan kirkon urut rakentanut Gebrüder Riegerin urkurakentamo. Uruissa oli käytetty uusinta mahdollista sähköön perustuvaa tekniikkaa. Urkujen soittopöytä oli muun muassa laskettavissa lattian alle hissillä ja välitys soittopöydästä ilmalaatikoihin oli ratkaistu sähkökaapeilla⁵⁸. Uudenaikainen tekniikka ei kuitenkaan toiminut moitteettomasti. Kangasalan urkutehdas rakensi jo 1950 urkuihin uuden soittopöydän ja kombinaatiolaitteiston. Lisäksi urkutehdas uusi pääkaapeliverkoston. Silti urut asetettiin soittokieltoon 1960-luvun alussa ”sähkölaitteissa ilmenneiden vikojen vuoksi”. Sekä Rautioaho että Valanki ihmettelevät kieltoa ja Rautioaho antaa ymmärtää kiellon olleen tarkoitushakuisen, koska konserttisaliin suunniteltiin uusien urkujen rakentamista.⁵⁹ Urut romutettiin 1988.

Mårtensonin kantaesittämät teokset olivat Väinö Raition *Canzone*, Selim Palmgrenin *Prélude funèbre*, Heikki Klemetin *Invocation*, Taneli Kuusiston *Pastorale* op. 18 (uudistettu versio), Aarre Merikannon *Interludium* ja Sulho Rannan *Koraalipartita*. Ensiesityksen saaneet sävellykset olivat tyylillisesti hyvin erilaisia. Rannan sävellyksessä voi nähdä uusklassismin vaikutusta ja Kuusiston *Pastorale* on romanttinen karakteririkappale.

Aikansa moderneinta urkujenrakennustaitoa edustaneiden urkujen vihkiäiskonsertti muodostui jälkikäteen arvioituna yhden aikakauden viimeiseksi voimannäytteeksi. Sota syttyi heti seuraavassa kuussa ja sodan jälkeen kaikki oli toisin myös suomalaisessa urkukulttuurissa. Sibelius-Akatemian konserttisali-urkujen modernit ratkaisut ja urkujen dispositio muuttuivat uusien ajatusten myötä taantumukselliseksi.

57 Hbl 6.10.1939.

58 Rautioaho 2007, 81.

59 Rautioaho 2007, 81; Valanki 1977, 62.



Kuva 24. Sibelius-Akatemian konserttitalin urut, Gebrüder Rieger 1939.

6. ”SE ON PUHDASTA INNOITUSTA, VAPAATA KAIKESTA TEKOMUSIIKISTA JA MELODIOILTAAN IHANAA”

Robert Kajanuksen perustama Helsingin filharmoninen orkesteri vietti 1907 25-vuotisjuhlaansa. Heikki Klemetti kirjoitti: ”25 vuotta vasta! Niin, kulttuurimme on vielä nuori, alussa olemme, syvät rivit nukkuvat [...], mutta voittopuolellamme on intomielisen nuoruuden vääjäämätön voima, luottamus nykyisten kykyjen menestykseen, ja usko uusien nousuun”¹. Myös suomalaisen urkumusiikin kehitys oli hidasta. Urkumusiikin nousua saatiin odottaa 1910-luvulle asti. Vasta tuolloin sävellettiin niin paljon urkuteoksia, että voimme puhua suomalaisen urkumusiikin synnystä. Tuon urkumusiikillisesti aktiivisen vuosikymmenen jälkeen olisi urkumusiikin odottanut 1920-luvulla puhkeavan täyteen kukkaan. Olivathan edellisellä vuosikymmenellä laajoja urkuteoksia luoneet säveltäjät vasta uransa alkutaipaleella olevia ”intomielisiä” nuoria miehiä. Todellisuudessa 1920-luvusta muodostui urkusävellysten osalta lähes vuosisadan ensimmäisen vuosikymmenen veroinen tyhjiö, joka jatkui pitkälti 1930-luvulle asti. 1930-luvun puolivälin tienoilla tapahtui yhtäkkinen nousu, joka oli pääasiassa Elis Mårtenssonin aktiivisuuden ansiota. Sota katkaisi kehityksen ja seuraava kukoistuskausi alkoi vasta 1950-luvun lopussa.

Sibelius-Akatemian konserttitalin vihkiäiskonsertista lokakuussa 1939 muodostui suomalaisen myöhäisromanttisen tyylin urkumusiikin joutsenlaulu. Marraskuun lopussa syttyi talvisota, ja sodan jälkeen oli suomalainen urkumusiikki – voisi sanoa vihdoinkin – uuden aikakauden kynnyksellä. Varsinaista lähtölaukausta saatiin kuitenkin odottaa vuoteen 1954, jolloin Erik Bergmanin *Exsultate* op. 43 sai ensiesityksensä. Se oli joidenkin Väinö Raition urkuteosten – etunenässä *Legenda* ja *Canzone* – ja Sulho Rannan varhaisen *Preludi, koraali (con variazioni) & fuugan* jälkeen ensimmäinen todella moderni suomalainen urkuteos. Bergmanin käyttämä suomalaiselle musiikkimaailmalle uusi kaksitoistasäveltekniikka hälvensi lopullisesti urkumusiikkimme yllä levänneen kansallisromanttisen varjon. Samoihin aikoihin alkoi tanskalainen urkujenuudistusliike vahvistua. Samalla vihkiäiskonsertissa kantaesitetyn Sulho Rannan *Koraalipartitan* uusklassismi sai vastakaikua muidenkin suomalaisten urkusäveltäjien keskuudessa, mutta toisaalta Raition *Canzonen* omaperäinen modernismi jäi vaille vaikutusta. Urkujenuudistusliikkeen ihanteiden myötä romanttistyylliselle musiikille sopivia urkuja hävitettiin ja tilalle rakennettiin neoklassisia soittimia. Niiden katsottiin urkujenuudistusliikkeen estetiikan mukaisesti sopivan paremmin barokin ajan musiikille. Pikku

1 *Säveletär*, 19–20/1907.

hiljaa romanttinen ja myöhäisromanttinen ohjelmisto sai väistyä barokin ajan ja osin uuden musiikin tieltä.

Toisaalta uusi urkumusiikki palasi urkujenuudistusliikkeen estetiikan myötä vanhoihin sävellysmuotoihin ja dodekafoniaan perustuvat Bergmanin *Exsultate* ja Sulo Salosen *Toccata op. 24* (1955) jäivät yksinäisiksi syrjähyppyiksi kohti todellista modernismia. Silti on muistettava, että suomalainen taidemusiikki oli kaiken kaikkiaan konservatiivista. Kaikki varhaiset suomalaiset modernistit Aarre Merikanto, Ernst Pingoud, Väinö Raitio ja Sulho Ranta lähes vaiettiin hiljaisiksi ja heidän pyrkimyksiään ei koskaan täydellisesti ymmärretty. Erkki Salmenhaara on todennut varhaisten modernistien musiikin jääneen niin vaille vastakaikua, että ”toisen maailmansodan jälkeen ’modernin projekti’ aloitettiin ikään kuin tyhjästä uudelleen”².

Bergmanin *Exsultate* oli ensimmäinen eturivin säveltäjiemme urkuteosten sarjassa, joka huipentui 1960- ja 1970-luvuilla Paavo Heinisen, Einojuhani Rautavaaran, Erkki Salmenhaaran, Jouko Linjaman, Einar Englundin, Aulis Sallisen ja Joonas Kokkosen sävellyksiin. Heistä ainoastaan neljää ensimmäistä voi kutsua epiteetillä modernistinen säveltäjä sanan kapeimmassa merkityksessä ja ainoastaan Jouko Linjama on urkuri ja säveltäjä. Modernismi on joka tapauksessa tullut suomalaiseen urkumusiikkiin pääasiassa kirkon ulkopuolelta.

Löytyivätkö sävellykset?

Yksi päätavoitteeni kirjassani on esitellä kaikki soolourkumusiikki, mitä Suomessa on sävelletty ennen vuoden 1939 loppua. Olen uskoakseni onnistunut siinä hyvin lukuun ottamatta suurinta osaa Rikhard Mäkisen teoksista, joita en saanut nähtäväkseni. Jotkin suomalaiset teokset ovat ilmeisesti hävinneet, mutta löysin tutkimusta tehdessäni joitakin teoksia, joita ilman musiikkihistoriamme olisi paljon köyhempi. Olin esimerkiksi jo luopunut toivosta löytää Väinö Raition *Canzonettan* käsikirjoitus. Seurasin kaikkia tiedossani olevia johtolankoja 2002 tehdessäni levytyksen Raition urkuteoksista. Koska jäljet johtivat umpikujaan, levytin kappaleen Elis Mårtensonin radionauhasta tehdyn nuotin pohjalta. Kolmen vuotta sitten löysin ohjelman, josta kävi ilmi, että Kotkan kirkon urkuri Niilo Heimola oli aikoinaan soittanut *Canzonettan*. Otin yhteyttä Niilo Heimolan veljentyttäreeseen Helena Heimolaan, joka pian ilmoitti minulle, että nuottia ei ollut Heimolan nuottijäämistössä. Pettymys oli tietenkin suuri. Mutta paria kuukautta myöhemmin Helenalla oli iloisia uutisia: *Canzonetta* oli löytynyt ja kaiken kukkuraksi Armas Maasalon itsensä tekemät käsikirjoitukset *Sursum cordasta* ja

2 Salmenhaara 1996c, 67.

Notturmo pastoralesta. Tämä kertoo siitä, että urkureiden nuottijäämistöissä saattaa piillä aarteita.

John Granlundin *Passacaglia* ja Granlundin itselleen jättämä käsikirjoitus *Orgel-sonatista* löytyivät aivan sattumalta päästessäni käymään Turun Sibelius-museon varastossa. Käsikirjoitukset olivat lojuneet parisenkymmentä vuotta lajittelemattoman materiaalin joukossa. Toisaalta Aarre Merikannon puhtaaksikirjoittamaan versioon *Präludium und Fugen* fuugasta ei ilmeisesti kukaan ollut aikaisemmin kiinnittänyt huomiota. Minulla on siis tutkimusta tehdessäni ollut mukana myös paljon onnea. Pääasiassa olen kuitenkin tehnyt perustyötä eli penkonut arkistoja, selannut järjestelmällisesti mikrofilmejä ja vanhoja lehtiä, lukenut kirjoja, yhdistellyt eri lähteiden tietoja ja ottanut yhteyttä eri henkilöihin.

Suomalaisen urkutaiteen synty

Maahamme rakennettiin urkuja jonkin verran jo 1700-luvun puolivälin jälkeen, mutta vasta 1840-luvulta lähtien urkujen määrä alkoi lisääntyä huomattavasti. Vihdoin 1800-luvun lopulla urkuja oli niin paljon, että niitä ei voinut enää pitää harvinaisuuksina.

Vaikka Suomen 1800-luvun ensimmäisen puoliskon urkureista osa lienee ollut ammattitaitoisia soittajia, he tuskin kohosivat urkureina peruskirkkomuusikon taitojen yläpuolelle. Soittimien määrän lisääntyessä alettiin kirkkomuusikkojen koulutusta vaatia enenevässä määrin. Kirkkomusiikin ja yleinen musiikin koulu-
tus oli järjestymätöntä ja kirkkomuusikoksi hakeutui 1800-luvun loppupuolella pääosin köyhistä ja siten kulttuuristen virikkeiden ulkopuolisista oloista lähtöisin olevia henkilöitä. Ensimmäisten musiikkioppilaitosten perustaminen mahdollisti kirkkomusiikin kehityksen. Ensimmäinen lukkariorkurikoulu perustettiin Turkuun 1878 ja Helsingin musiikkiopisto perustettiin 1882. Vihdoin 1900-luvulle tultaessa alkoi Suomessa olla niin paljon soittimia ja joitakin niin taitavia soittajia, että voimme alkaa puhua esittävästä urkutaiteesta. Sen sijaan sävelletyn urkumusiikin nousu alkoi vasta 1910-luvulla: vuosikymmeniä suomalaisen musiikin yleisestä kehityksestä jäljessä.

Urkutaiteelle luotiin 1800-luvun puolivälin jälkeen kasvualusta urkukonserttien kautta. Harvalukuiset konsertoijat tulivat säännönmukaisesti ulkomailta. Harvinaista herkkua edustaneet urkukonsertit olivat suosittuja. Sanomalehtien raporteissa kerrotaan, että kuuntelijoita saattoi olla niin paljon, että osa yleisöstä joutui kuuntelemaan konserttia kirkon ulkopuolella. Toisinaan kuulijoiden määräksi on annettu pitkälti toistatuhatta sisältäviä lukuja. Tämä ei kuitenkaan tarkoitanut sitä, että olisi ollut olemassa kuulijakunta, joka oli erityisen kiinnostunut urkumusiikista. Huvitapahtumat olivat 1800-luvun alkuvuosikymmeninä vähissä,

ja sellaisia tapahtumia, joihin kaikkien kansanosien oli mahdollista osallistua, lähdettiin seuraamaan sankoin joukoin.

Ohjelmisto näyttää Suomessa noudattaneen Pohjoismaissa vallinnutta kehityskulkua. 1800-luvun alkupuolella soitettiin pääasiassa improvisointeja suosituista aiheista tai omia sävellyksiä. 1800-luvun puolivälin jälkeen painopiste siirtyi yleiseurooppalaisen kehityskulun mukaisesti kohti ohjelmistosoittoa. Yleisimmät säveltäjänimet Jacques Lemmens, Johann Christian Rinck, Adolph Hesse ja Felix Mendelssohn saivat myöhemmin seuraa saksalaisista romantikoista. Vuosisadan puolivälissä Johann Sebastian Bachin musiikki alkoi vallata jalansijaa. Tähän oli varmasti syynä G. F. Griepenkerlin toimittama Bachin urkuteosten kokonaislaitos, joka alkoi ilmestyä 1844.

On huomionarvoista, että ensimmäiset 1800-luvulla konsertoineet suomalais-syntyiset urkurit Lauri Hämäläinen, Rudolf Lagi ja Oscar Pahlman, joista vain viimeksi mainittua voi pitää varsinaisena konserttiurkurina, opiskelivat ulkomailla. Ulkomaiset vaikutteet, niin Suomessa käyneiden urkureiden antaman mallin mukaan kuin suomalaisten opintoretkiltään saama opetus ja esimerkki, olivat omiaan muokkaamaan suomalaisen urkutaiteen tulevaisuutta.

Urkukonsertit edustivat satakunta vuotta sitten marginaalista taiteen alaa. Ennen Suomen itsenäistymistä ainoastaan Merikanto soitti säännöllisesti urkukonsertteja ympäri Suomen. 1900-luvun kahtena ensimmäisenä vuosikymmenenä hän oli nuorta Kaarle Saarilahtea lukuun ottamatta, joka konsertoi aktiivisesti muutaman vuoden, oikeastaan ainoa konserttiurkurimme. Vielä ennen toista maailmansotaa oli nimittäin tavallista, että Helsingin musiikkiopiston urkujensoiton diplomoin suorittanut urkuri soitti ensikonsertin Helsingissä, siirtyi sen jälkeen töihin toiselle paikkakunnalle, eikä enää konsertoinut pääkaupungissa. Se ei tietenkään tarkoittanut sitä, ettei urkuri olisi konsertoinut kotipaikkakunnallaan tai kenties laajemmaltikin. Kun urkuri oli saanut itselleen vakituisen työpaikan, yleensä kirjosta, hän asettui aloilleen. Hyvä esimerkki on Oscar Pahlman, joka oli ilmeisesti niin työllistettynä Turun lukkari- ja urkurikoulun johtamisessa ja siellä opettamisessa, että hän ei soittanut konsertteja juuri lainkaan 1800-luvun lopun jälkeen. Toinen esimerkki on Olga Tavaststjerna, joka uppoutui niin paljon Helsingin musiikkiopiston töihin, että lopetti konsertoimisen melkein kokonaan 1900-luvun alussa. Elis Mårtenson ja Venni Kuosma olivat Merikannon jälkeen ainoita urkutaiteilijoita, jotka ennen toista maailmansotaa konsertoivat säännöllisesti.

Oskar Merikanto oli suomalaisen urkutaiteen isä. Hän sävelsi ensimmäiset laajamittaiset konserttimusiikkia edustavat suomalaiset urkuteokset. Helsingin musiikkiopiston ja Helsingin lukkari-urkurikoulun pääopettajana hän opetti käytännössä kaikkia tulevan urkurisukupolven tärkeimpiä tekijöitä.

Merikannon ”perintöprinssiä” Elis Mårtensonia voi pitää yhtä tärkeänä hahmona. Suurin osa 1930-luvun suomalaisesta urkumusiikista on sävelletty Mårtensonin aloitteesta. Hän oli myös oma aikansa tärkein urkopedagogi. Mårtensonin rinnalle konserttiurkurina nousi Venni Kuosma.

Suomalaisen urkumusiikin synty

1800-luvun harvat urkusävellykset oli tarkoitettu Oskar Merikannon *Konserttifantasiaa* (1890) ja *Fantasia ja koraalia* (1899) lukuun ottamatta kirkolliseen käyttöön. Joitakin 1800-luvun sävellyksiä leimasi myös tietty ammattitaidon puute: vaikka käytännön työ osattiin, niin säveltämiseen vaadittava vankka teoreettinen pohja puuttui. Se näkyy esimerkiksi Lauri Hämäläisen ja Oscar Pahlmanin uraaurtavissa teoksissa, jotka ovat sävellysteknisesti yksinkertaisia. Niihin verrattuna saksalaissyntyisen Richard Faltinin harvat urkuteokset osoittavat vankkaa musiikinteorian ja säveltämisen ammattitaitoa, koska hän oli saanut jo pienestä pitäen ohjattua musiikinopetusta. Siihen ei Suomessa ollut mitään mahdollisuuksia.

Urkumusiikki on kulkenut käsi kädessä soittimen kehityksen kanssa – tai toisin päin. Ajatelkaamme vaikkapa 1800-luvun tunnetuimman ranskalaisen urkujenrakentajan Aristide Cavaillé-Collin suhdetta aikansa ranskalaisiin urkureihin. Silti Suomen suurimpiin kaupunkeihin rakennetut suuret urut olivat valovuosia maamme urkureita edellä. Suomessa ei ollut sellaisia urkureita ja säveltäjiä, jotka olisivat pystyneet lähimainkaan hyödyntämään esimerkiksi Turun tuomiokirkkoon 1843 valmistuneiden Gustaf Andersson -urkujen tai 1846 Helsingin Nikolainkirkkoon valmistuneiden Walcker & Spaich -urkujen mahdollisuuksia. Ehkä urkujen tilaajilla oli luja usko siihen, että jonain päivänä Suomessa olisi urkujen veroisia muusikoita, mutta suurin syy suurien ja monipuolisten urkujen rakentamiseen lienee ollut kaupunkien porvariston halu osoittaa varakkuuttaan.

Soittimien kehitys on vaikuttanut myös säveltäjien sävelkieleen ja heidän säveltämänsä musiikin muotoihin. Oscar Pahlmanin, Richard Faltinin ja Karl Flodinin teokset on sävelletty 1800-luvun mekaanisille uruille, joiden kosketus on raskas ja sointi leveä ja perussävelvoittoinen. Musiikki on pääosin hitaissa aika-arvoissa kulkevaa ja leveästi soinnutettua.

Hyvänä esimerkkinä uudenaikaisen soittimen vaikutuksesta sävellystyliin on Helsingin Johanneksenkirjon urut. Kirjon uruissa oli yhtenä ensimmäisistä Suomessa kosketuksen keveäksi tekevä pneumaattinen koneisto. Tämä helpotti nopeiden kuvioiden soittamista ja pneumaattisten koneistojen yleistyminen alkoi näkyä myös sävellyksissä. Soittimen nykyaikaisuus on havaittavissa jo vuosikymme-

net Johanneksenkirkon urkurina työskennelleen Oskar Merikannon *Fantasiassa ja koraalissa* (1899), mutta selkeimmin sen näkee Merikannon *Passacaglian* (1912) kirjoitustavassa. Se on ensimmäinen suomalainen teos, jossa kevyemmin hallittava kosketus näkyy selvästi. Meillä sävellettiin urkumusiikin kukoistuskauden alkaessa 1910-luvulla useita teoksia, joiden olisi ollut vaikea kuvitella syntyneen raskaan mekaanisen ja perussävelvoittoisen soittimen aikana. Näitä olivat muun muassa Armas Maasalon *Sonat c-moll* (1913), Juhani Pohjanmiehen *Sonaatti* (1916–1917), John Granlundin *Passacaglia* (1915) ja *Orgelsonat i b-moll* (1917/1920) sekä John Sundbergin *Passacaglia* (1919). Kaikissa näissä on nopeita sävelkulkuja, jotka olisivat olleet ainakin vaikeammin toteutettavissa 1800-luvun loppupuolen mekaanisilla uruilla kuin uudenaikaisilla pneumaattisilla uruilla. Tärkeimmät aikakauden ei-urkurisäveltäjät Aarre Merikanto ja Väinö Raitio loivat muutamia teoksia. Varsinkin jälkimmäisen sävellyksissä on nähtävissä 1920- ja erityisesti 1930-luvun urkujen orkestraalisten värimahdollisuuksien käyttö.

Urkuteokset ovat jopa laajankin tuotannon luoneiden urkurisäveltäjien tuotannossa harvakseltaan syntyneitä. Esimerkiksi Oskar Merikanto tai Armas Maasalo eivät ilmeisesti nähneet varsinaista tarvetta säveltää uruille säännöllisesti. Se, että molemmat olivat täystyöllistettyjä musiikin saralla, vaikutti varmasti sävellysten määrään. Toisaalta saattaa olla, että Merikanto koki itselleen läheisimmäksi laulumusiikin ja Maasalo kuoromusiikin.

Urkukonserteissa kuultiin niin harvoin suomalaisia urkuteoksia, ja vielä harvemmin niiden uusintaesityksiä, että varsinaisesta reseptiosta ei voi puhua. Oli äärimmäisen harvinaista, että kriitikko ilmaisi tuntevansa aikaisemmin esitetyn urkuteoksen entuudestaan ja arvostelut olivatkin yleensä hyvin ylimalkaisia.

Miten tästä eteenpäin?

Olen voinut käsitellä työssäni vain pintapuolisesti monia asioita, jotka ansaitsivat tulla tutkituksi omina aiheinaan. Esimerkiksi 1800-luvun kirkkokonsertteihin liittyy monta mielenkiintoista tekijää. Pääkaupunkiseudun ulkopuolista urkukulttuuria ei ole koskaan tutkittu edes yksittäisten kaupunkien osalta. Yksi erityisen kiintoisa aihe olisi kriittinen tutkimus ns. tanskalaisesta urkujenuudistusliikkeestä ja sen suomalaisten edustajien suhtautumisesta toista maailmansotaa edeltäneisiin urkuteoksiin ja niille sopiviin urkuihin. Joitakin henkilöitä voisi tutkia tarkemmin, joista kiinnostavimpia ovat Karl Sjöblom ja Kaarle Saarilahti. Nämä ovat vain muutamia tutkimusaiheita, mutta jo ne osoittavat, että tutkittavaa on paljon. Kaikkein tärkeintä olisi saada käsikirjoituksia painetuksi ja nyt jo kauan loppuunmyytyjä painettuja nuotteja julkaistuksi uudelleen. Jos minulla olisi valta laatia lista teoksista, jotka pitäisi ehdottomasti saada painetuksi, olisi se pitkä: koko Oskar Merikannon tuotanto, Väinö Raition *Canzoneja* ja *Canzonetta*

sekä kriittinen laitos *Legendasta*, John Granlundin *Orgelsonat* ja *Passacaglia*, Viljo Mikkolan ja Juhani Pohjanmiehen *Sonaatit*, Armas Maasalon *Sursum corda* ja uusintapainokset Maasalon muista teoksista, Fredrik Isacsonin *Fantasia-Sonaatti* ja *Katedraalissa*, Richard Faltinin kaksi *Doppelfugea*, Aarre Merikannon *Interludium* (1941) ja kriittinen uusintalaitos *Präludium und Fugesta*. Samaten Jean Sibeliuksen *Intrada* ja *Surusoitto* pitäisivät julkaista huolellisina uusintalaitoksina. Myös Heikki Klemetin teokset – erityisesti *Canzona* op. 44 – ansaitsisivat tulla uudelleen julkaistuiksi – ja niin edelleen.³

Sitten kun meillä olisi käytettävissä ja arvioitavissa laajalti materiaalia, voisimme ehkä alkaa puhua toista maailmansotaa edeltävän suomalaisen urkumusiikin renessanssista. Toivoa on: vaikuttaa siltä, että urkumusiikin suunta on sama kuin muun suomalaisen taidemusiikin alueella, missä on ryhdytty tuomaan päivänvaloon teoksia tunnettujen sävellysten varjosta. 1900-luvun alun suomalainen urkumusiikki on heräämässä Ruususen-unestaan, ja yhä useampi urkuri on kiinnostunut penkomaan käsikirjoitusarkistoja ja nostamaan valoon kansallisesti ja ehkä kansainvälisestikin merkittäviä urkuteoksia.

3 Fennica Gehrman julkaisee lähitulevaisuudessa koko Väinö Raition urkuotuannon.

7. SUOMALAISET URKUSÄVELTÄJÄT JA URKUSÄVELLYKSET VUODEN 1939 LOPPUUN ASTI

Alfred Andersén (1887–1940)

Alfred Andersénin tulevaisuuteen vaikutti varmasti se, että hänen vanhemmat veljensä (Bröderna Andersén) rakensivat urkuharmoneja. Vanhin veli rakensi jalkioharmonin, jonka ääressä Alfred kehitti urkujensoittotaitoaan. Alfred Lybäck kehotti Andersénia opiskelemaan Helsingin musiikkiopistossa, missä hän opiskeli vuosina 1907–09 ja 1910–11. Eniten Andersénia kiinnostivat urkujensoitto ja teoria. Andersén ei elämänsä aikana saanut mihinkään virkaan pitkäaikaista kiinnitystä ja häntä voi kutsua musiikin sekatyömieheksi. Nykyään lähes tuntematon Andersén tunnettiin aikanaan parhaiten säveltäjänä. Hänen ensimmäinen sävellyskonserttinsa oli Helsingissä 1928. Andersénin sävellystuotanto on laaja sisältäen muun muassa oopperan *Med ödet ombord* (1932), 15 kantaattia, kaksi sinfoniaa, kuorolauluja ja yksinlauluja.¹ Andersson sävelsi kaksi urkuteosta: *Introduction e fuge* ja *Andante religioso ur Symfoni No 2 d-moll*. Todennäköisesti Forsmanin kirjassaan mainitsemaa teosta *Introduktion, Kyrie och Gloria*² ei ole olemassa, sillä sitä ei ole Holmgårdin kirjan *Bröderna Andersén* teosluettelossa³.

Introduction e fuge (1923)

Andersénin kaksi urkuteosta ovat sovituksia hänen omista orkesteriteoksistaan. Niistä ensimmäinen, *Introduction e fuge* on sovitus samannimisestä orkesteriteoksesta vuodelta 1923. Andersén opiskeli sävellystä Münchenissä kahdessa osassa vuosina 1921–1923⁴ ja *Introduction e fuge* esitettiin sävellysvuotenaan Münchenissä. Se kuultiin myös Andersénin sävellyskonsertissa Helsingissä 1928. Lauri Ikosen mielestä ”se vain ei oikein ollut fuuga, huolimatta paljoista ristiääniköistään, ja valju oli johdatuskin, suhteettoman laaja sitäpaitsi”⁵. Andersénin sävelkieli kumpuaa 1800-luvun romantiikan perinteestä, mutta erityisesti fuugan vahva kromaattisuus viittaa Regerin sävellyksiin.

1 Rosas 1945, 479–81.

2 Forsman, F. 1985, 109.

3 Holmgård 1991, 134–138.

4 Holmgård 1991, 63.

5 SMI 4/1928.

Andante religioso ur Symfoni No 2 d-moll (1938)

Anderssénin sovittama *Andante religioso ur symfoni no 2 d-moll* vuodelta 1938 on kaunis kappale, joka ansaitsisi tulla soitetuksi. Teos on sovitettu taitavasti uruille, mutta siinä on kohtia, joita Anderssén ei ole täysin pystynyt ratkaisemaan. Siksi *Andante religioson* esittäminen tarvitsee ”kolmannen” käden soittamaan yhden melodioista tahdeissa 58–63 ja 80–85.

Erik Bergman (1911–2006)

*Passacaglia & fuga op. 3 (1938–1939)*⁶

Erik Bergmanin tuotannossa urkuteokset ovat lähinnä sivujuonne, mutta suomalaisen urkutaiteen kannalta tärkeä sellainen. Onhan 1954 sävelletty *Exsultate* op. 43 yksi ensimmäisistä dodekafonisista sävellyksistä Suomessa. Jo Bergmanin ensimmäinen urkusävellys, *Passacaglia & fuga* katsoi tulevaisuuteen, vaikka *Exsultateen* verrattuna se on vielä hyvin perinteinen. Säveltäjä itse soitti teoksen ensimmäisen version Helsingin konservatorion kevätnäytteessä toukokuussa 1938. *Ajan Suunnan* arvostelija tunnisti Bergmanissa suuren lahjakkuuden:

*Tämä nuorukainen osaa sävellystekniikan knoppologian A:sta Ö:hön. Hän on terävä ja älykäs, joskus satiirinen kaikessa, mikä sanellaan päästä ja persoonallisella tavalla raffinoitu kaikesta sydämen sanonnassa. Nyt kuullun urkusävellyksen rakenne oli loogillinen ja kiinteä.*⁷

Jouko Kunnas soitti uusitun teoksen ensi kertaa Bergmanin sävellyskonsertissa 1940. Heikki Klemetti piti *Passacagliaa* vaikuttavana, mutta fuugan ”aihe olisi ehkä saanut olla terävämmin ääritetty, nyt se ei tuonut loistavaan *Passacagliaan* muuta kuin rytmillisessä suhteessa jonkun verran uutta lisää”⁸. Myös Uuno Klami piti *Passacagliaa* fuugaa ansiokkaampana⁹. Vaikka *Passacaglia och fuga* edustaa monin tavoin Suomelle 1930-luvulla tyypillistä myöhäisromanttista sävellystyylä, liikkuu kappale uuden ja vanhan rajamailla. Vanhaa on muodon ja variaatioiden perinteisyys, uutta sävelkielen ajoittain vahva kromaattisuus. *Passacaglia och fuga* voi pitää esimerkkinä yhden tärkeimmän nykymusiikkisäveltäjämme varhaistuotannosta. Teosta ei ole juuri soitettu, mikä on sopusoinnussa sen kanssa, että Bergman ei halunnut varhaisimpia sävellyksiään esitettävän¹⁰.

6 Opusnumero ja vuosiluvut Parsons 1981, 271.

7 *Ajan Suunta* 25.5.1938. Nimimerkki A-Ia.

8 US 2.10.1940.

9 HS 2.10.1940.

10 Heiniö 1995, 55.

Sune Carlsson (1892–1966)

Sune Carlsson teki pitkän päivätyön Hangon seurakunnan ja myöhemmin Turun ruotsalaisen seurakunnan urkurina. Oskar Merikannon soitto Turun Mikaelinkirkon urkujen vihkiäiskonsertissa 1907 teki Carlssoniin valtavan vaikutuksen¹¹ ja myöhemmin Carlsson opiskeli urkuja Helsingin musiikkiopistossa Merikannon johdolla. Carlsson täydensi opintojaan Leipzigissa urkujensoitossa Günther Raminin ja musiikin teoriassa Sigfrid Karg-Elertin johdolla 1923¹².

Carlsson kutsui itseään itseoppineeksi säveltäjäksi. Hänen sävellystuotantonsa painopiste on kuoromusiikissa ja vaikka Carlsson oli soittamistaan teoksista päättellen taitava urkuri, sävelsi hän uruille ainoastaan kolme konserttikappaleeksi katsottavaa teosta: *Angelus* op. 1 ja ilmeisesti 1956 sävelletyt *Hymnus de sancto Henrico Apostlo Fennicum* ja *De sancto Henrico sequentia* ”*Cetus noster letus esto*”.

Forsman listaa Sibelius-museon kortiston perusteella Carlssonin säveltämäksi alkusoitot mukaan lukien peräti 26 urkuteosta¹³. Niistä ainoastaan edellä mainitut *Angelus* ja *Hymnus de sancto Henrico Apostlo Fennicum* ja *De sancto Henrico sequentia* ”*Cetus noster letus esto*” kuuluvat konserttimusiikin alueelle. Muut ovat joko tarkoitettu kirkolliseen käyttöön tai ne eivät ole urkuteoksia: *Adventtisarastusta* on teos pianolle ja viululle (?); *Allhelgonavesper* on alkusoitto kuorolauluun; *Bön för Finland* ja *Rukous* ovat sama teos. Ne ovat kuoroteosten säestyksiä: ensimmäinen on tasajakoinen ja jälkimmäinen kolmijakoinen; *Häähymni* on säestysnuotti; *Intrada* on pianoteos; *Maning* on osa kuorosäestystä; *Praebulum et choralin Praebulum* on sävelletty soolouruille ja *Choral* uruille, trumpeteille ja pasuunoille. *Cantata per organo* on hävinnyt, mutta se on ollut kuoro-urkuteos. Muut ovat pieniä alkusoittoja.

Angelus op. 1 (1917)

Angelus op. 1 on sovitus pianoteoksesta, jonka käsikirjoitus on päivätty 5.4.1917¹⁴. Aikanaan suositusta sävellyksestä on käytetty myös nimiä *Ittakellot* ja *Hangon kirkonkellot* ja sitä on – erikoista kyllä – soitettu paljon ”ravintoloissa ulkomailta”¹⁵. Pienen kappaleen kelloaihe vuorottelee kansanomaisen melodian kanssa. *Angeluksen* pianoversio on painettu.

11 UA 9.2.1941.

12 Lähteissä ilmoitetaan, että Carlsson opiskeli Leipzigissa lukukauden 1923–1924. Sibelius-museon arkistossa säilytettävän Carlssonin passin mukaan hän lähti Suomesta 6.1.23, tuli Saksaan 8.1.23 ja sai luvan olla siellä 2.7.23 asti. Syksyllä hän ilmoittautui Saksassa 8.10.23 ja tuli takaisin Suomeen 17.12.23, eikä palannut takaisin.

13 Forsman, F. 1985, 110.

14 Carlsson 1917. HYK MS.MUS.163.

15 UA 9.2.1941.

Martha Dahl (1909–1987)

Urkumusiikkia: Fantasie (1926), Iltalaulu (1936), Grave (Kiiristorstai) (1934)

Ainoan poikkeuksen miehisessä urkusävellyshistoriassamme tekee Martha Dahl (myöhemmin Dahl-Salonen). Merkittävää Dahlin sävellyksissä on se, että ne ovat ainoat suomalaisen naissäveltäjän urkukappaleet ennen Riikka Talvitien 1999 sävellettämää *Valon taide*-teosta¹⁶. Tämä kuvastaa sitä, etteivät naiset ole suurena vähemmistönä ainoastaan säveltäjien, vaan myös urkusäveltäjien joukossa.

Dahl julkaisi kolmiosaisen *Urkumusiikkia*-kokoelman omakustanteena 1930-luvun lopussa. Pienimuotoiset teokset ovat kansallisromanttiseen tyyliin sävellettyjä tunnelmapaloja. *Fantasie* perustuu pienelle aiheelle. *Grave (Kiiristorstai)* on koraa-lialkusoittomainen pikkuteos. Molempien osien monotonisuutta alleviivaa se, että ne eivät missään vaiheessa moduloi valitusta sävellajista. Molempiin on annettu yksityiskohtaisia ohjeita rekisteröinnistä sekä paisutuskaapin ja rullapaisuttimen käytöstä. Kokoelman paras teos on *Iltalaulu*, jossa on impressionistista hämyä. Teos alkaa lyhyellä ”bardimaisella” arpeggio-jaksolla, jota seuraava väliosa tuo mieleen Väinö Raition edellisenä vuonna säveltämän ja Dahlin opettajan, Elis Märtenonin kantaesittämän *Canzonettan*. Se oli sävelletty Mikael Agricolan kirkon Harfe-äänikertaa silmälläpitäen. Sekä *Canzonettassa* että *Iltalaulun* pääjaksossa on oikean käden 32-osakuvioiden säestämä kansanlaulumainen vasemman käden melodia. *Iltalaulun* aloittavan arpeggio-jakson vasemman käden melodia olisi soinut erinomaisesti Harfella soitettuna.

Toivo Elovaara (1907–1978)

Toivo Elovaara opiskeli aluksi Viipurin kirkkomusiikkiopistossa, josta hän valmistui 1926. Samana vuonna hän pääsi opiskelemaan Helsingin konservatorioon, jossa hänen sävellyksenopettajanaan oli Erkki Melartin. Sävellysdiplomin Elovaara sai 1932. Elovaara toimi Käpylän seurakunnan kanttori-urkurina vuodesta 1930 aina vuoteen 1963 saakka. Kirkkomusiikki veti Elovaaraa puoleensa jo pieneenä ja urkuihin hän tutustui pestautuessaan 14-vuotiaana urkujenpolkijaksi Viipurin

¹⁶ Dahl sävelsi toisenkin urkuteoksen. *Juhla Preludi & Fuga* on omistettu Elis Märtenonille tämän viisikymmenvuotislahjaksi 1940. Teos edustaa kunnianhimoisempaa ja laajempaa sävellysmuotoa kuin *Urkumusiikki*-kokoelma. Toisaalta teos on tyyliltään vanhahtavampi. Jos *Iltalaulussa* on havaittavissa impressionismia, niin *Preludi & Fuga* edustaa 1800-luvun puolivälin jälkeistä saksalaista klassismia E. F. Richterin ja G. A. Thomasin tyyliin. Ehkä omistuksen kohde on innostanut Martha Dahlia luomaan teknisesti haastavan kappaleen. Jalkiolla on ajoittain vaativa ja itsenäinen rooli, joka on poikkeuksellista suomalaisessa urkumusiikissa. J. S. Bachin fuugan g-molli (BWV 542) mieleen tuovan fuugan teema on uhkarohkean pitkä, mutta Dahl saa vietyä fuugan ansioituneesti päätökseen.

kirkkomusiikkiopistoon. Silti Elovaaran laajasta sävellystuotannosta vain pieni osa on urkumusiikkia. Pekka Soranummi löysi Elovaaran teosluetteloa laatiessaan yli 400 teosta, pääasiassa kuoro- ja yksinlauluja¹⁷. Urkuteoksia on 18, joista 10 on sävelletty tämän tutkimuksen kattamalla ajanjaksolla. Niistä ainoastaan yksi, *Preludi ja Fuga* kuuluu konserttimusiikin pariin.

Preludin ja Fugan lisäksi tutkimukseni sisältävään ajanjaksoon sisältyy kolme Elovaaran tavallista koraalialkusoittoa hieman laajempaa sävellystä: *Sua Jeesus Kristus, kiitämme*-koraalissa (1931) on synkänoloinen Grave-johdanto ennen varsinaista koraalia. *Oi Herra, ilo suuri* (1932) on kolmesta koraalista lyhin, mutta samalla omaperäisin. Jalkion urkupisteen ja oikean käden noonisoinnun välissä on vasemmalle kädelle kirjoitettu tahdin mittaisia kromaattisia huokausaiheita, jotka vuorottelevat koraalin säkeiden kanssa. Edellistä laajemmassa *Minua, Jeesus auta*-koraalissa (1933) on johdantopakso ennen koraalia. Yksikään näistä ei ole varsinaista konserttimusiikkia, mutta ansaitsisivat tulla käytetyksi kirkollisissa yhteyksissä.

Preludi ja Fuga (1932)

Elovaara sävelsi 1930-luvun alussa useampiakin perinteiseen preludi ja fuuga-muotoon sävellettyjä teoksia: *Preludi ja fuuga* kolmelle klarinetille 1931; *Preludi ja fuuga* huilulle, oboelle, klarinetille ja fagotille 1932¹⁸, sekä *Preludin e-molli*¹⁹ ja *Preludin ja Fugan* uruille. *Preludi ja Fuga* on ainoa Elovaaran varhaisista urkuteoksista, joka toimii myös konserttikäytössä. Imitaatioon perustuva *Preludi* on kaksiaäninen. Sen teema perustuu jalkiossa kuultavan Jacob Regnartin 1574 säveltämän melodian ensimmäiseen säkeeseen (Zachris Topeliuksen 1869 sanoittama ”Jos, Jeesus, Herrani”). Elovaara päättää *Fugan* käyttämällä fuugan teemaa vasta-aiheena koraalille. Samanlaista tekniikka hän käyttää *Minua, Jeesus auta*-alkusoiton lopussa. *Preludi ja Fuga* on omistettu Tauno Äikäälle.

17 Soranummi 1998, 27–36.

18 Elovaara 1945, 672.

19 Soranummen luettelossa *Preludi ja fuuga* huilulle, oboelle, klarinetille ja fagotille on merkitty sävelletyksi 1933 ja sen nimenä on *Johdanto ja fuuga in e*. Kolmelle klarinetille sävellettyä teosta ei ole Soranummen luettelossa lainkaan (Soranummi 1998, 27–36). Uruille sävelletty *Preludi e-molli* (1932) rakentuu imitaationomaisesti jalkion E-urkupisteen päälle. Teos ei ole varsinaista konserttimusiikkia, vaan toimii parhaiten kirkollisissa yhteyksissä.

Richard Faltin (1835–1918)

Doppel Fuge für Orgel [C-duuri] (1862)

Doppel Fuge für Orgel [Es-duuri] (1862)

Faltinin kaksi *Doppel Fuge für Orgel* on sävelletty Moritz Hauptmannin sävellysluokalla Leipzigissa 1862. C-duuri-fuuga on päivätty 13.2.1862 (kuukausi on hieman epäselvä) ja Es-duuri-fuuga 29.3.1862. Fuugat ovat laajoja, vankkaa kontrapunktista taitoa osoittavia teoksia. Niistä näkee, miten tasokasta Faltinin saama opetus on Saksassa ollut, ja miten vahva Faltinin teoreettinen perusta oli. Paitsi kontrapunktisina taidonnäytteinä toimivat fuugat myös musiikillisesti. Erityisesti jälkimmäisen fuugan kaksi teemaa ovat sopusoinnussa keskenään ja lopputuloksena on tasapainoinen teos.

Trio für 2 Manuale u. Pedal

Adagio

Choral Vorspiel Christus, der ist mein Leben

Choral Vorspiel Jesu, geh' voran

[Harjoitelma]

Kahden *Doppel Fugen* lisäksi HYK:n kokoelmassa on viisi Faltinin käsikirjoitusta, jotka ovat puhtaaksikirjoittamattomia harjoitustöitä. *Trio für 2 Manuale u. Pedal* ja *Adagio* ovat lyhyehköjä harjoitelmia. *Christus, der ist mein leben* ja *Jesu, geh' voran*²⁰ suhteellisen laajoja koraalialkusoittoja, joissa on alkusoitto ja lyhyet välikkeet säkeiden välissä. Lisäksi Faltinin käsikirjoituskokoelmasta löytyy korjaamaton harjoitelma.²¹

Käsikirjoitusten lisäksi Faltinilta on säilynyt kuusi pientä kirkollisiin tarkoituksiin sävellettyä urkuteosta. Ne ilmestyivät saksalaisen Feuchtingerin kustantamana 1911. Teokset ovat *Con moto*, *Andante*, *Con moto*, *Mein Jesus (Weihnachtslied)*, *Lento con espressione* ja *Maestoso*. Ne ovat yhden tai kahden rivin mittaisia alkusoittoja. *Mein Jesus* on hieman pidempi teos.

20 Kiitos Juhani Haapasalolle (Juhani Haapasalon sähköpostiviesti Ville Urposelle 4.6.2009) Adam Dresen 1698 säveltämän koraalimelodian varmistamisesta.

21 Faltin, Richard. MS.MUS. Faltin 2.

Karl Flodin (1858–1925)

***Postludium* (n. 1900)**

1800-luvun harvalukuisiin suomalaisiin urkusävellyksiin kuuluu pelätyn ja vaikutusvaltaisen kriitikon Karl Flodinin 1900 julkaistu *Postludium*. Flodin saavutti Suomessa suuren vaikutusvallan työskennellessään *Nya Pressenin* arvostelijana vuosina 1883–1898, 1900 ja 1906–1908. Säveltäjät ja esittäjät odottivat hänen arvostelujaan sydämet kylminä. Moni huoautti varmasti helpotuksesta kun Flodin muutti Buenos Airesiin 1908.

Flodinin suhteellisen laaja sävellystuotanto on jäänyt hänen arvostelija- ja kirjailijamaoineensa varjoon. Tuotanto sisältää pääasiassa 1800-luvulla sävellettyjä kuoro- ja orkesterisävellyksiä, kantaatteja, yksinlauluja ja pianosävellyksiä. Kaksi Flodinin lyhyttä alkusoittoa, *Preludium* ja *Andante* julkaistiin osana A. E. ja N. E. Anjoun 1903 toimittamaa kokoelmaa *Nordiskt Orgel-Album I*. *Postludium* on Flodinin ainoa laajempi urkusävellys. *Postludium* on marssimainen, leveästi soinnutettu sävellys, joka nimensä mukaisesti sopii erinomaisesti jumalanpalveluksen loppusoitoksi. Kirkkokansalla kun oli tapana kävellä kirkosta ulos jumalanpalveluksen loppusoiton aikana.

Nils-Eric Fougstedt (1901–1961)

***Jonisk kvadrupelfuga i sträng nederländsk stil* (1932)**

***Andante elegiaco* (1937)**

***Elegie* (1939)**

Radion sinfoniaorkesterin kapellimestarina pitkään toimineen Nils-Eric Fougstedtin sävellystuotanto on laaja. Hän sävelsi tuotteliaimmalla kaudellaan 1930–1940-luvuilla muun muassa kaksi sinfoniaa, orkesterisarjoja, kamarimusiikkia, kuoroteoksia ja yksinlauluja. Lisäksi hän sävelsi musiikkia näytelmiin ja elokuviin, joista tunnetuin lienee *Katariina ja Munkkiniemen kreivi* (1943).

Fougstedt sävelsi kolme urkuteosta. *Jonisk kvadrupelfuga* on sävelletty Fougstedtin opiskellessa teoriaa Erik Furuahjelman (1883–1964) johdolla Helsingin musiikkiopistossa.²² Fougstedtin mukaan „harva suomalainen säveltäjä lienee enemmän

22 Erik Furuahjelm opiskeli sävellystä muun muassa Jean Sibeliuksen johdolla ja Münchenissä R. Fuchs'n johdolla. Furuahjelm oli Helsingin musiikkiopiston (myöhemmin konservatorion) sävellyksen ja musiikinteorian opettaja 1907–1935. Nyt säveltäjänä lähes unohdettu Furuahjelm piti sävellyskonsertin vuosina 1911 ja 1927. Hänen varhaiset sävellyksensä olivat klassisohenkisiä, joita sävyttivät ”tietyt romantiset piirteet”. Vuoden 1920 jälkeen Furuahjelm sävelsi ”modernimpaan” tyyliin. *Otavan iso musiikkitietosanakirja* 2, 325.

askarrellut kontrapunktitehtävien parissa kuin minä²³. Tuskinpa kukaan muu suomalainen onkaan säveltänyt neliteemaista urkufuugaa. Fougstedtin ansioksi on sanottava, että lopputulos on musikaalisen kuuloinen.

Andante elegiaco on vangitseva teos, jossa Fougstedt leikittelee kuin härnätäkseen imitaatio- ja fuugatekniikalla. Käsikirjoituksen lopussa on Elis Mårtensonin rekisteröintimerkintöjä Mikael Agricolan kirkon uruille, mutta siitä, onko hän soittanut kappaleen konsertissa vai jossain kirkollisessa tilaisuudessa, ei ole tietoa. *Andante elegiaco* on romanttistyylinen konserttikappale, joka vajaan kymmenen minuutin pituudellaan täyttäisi hyvin tarvittavan tilan konserttiohjelmassa.

Elegie on sävelletty Fougstedtin ystävän, laulajana ja myöhemmin radiokuuluttajana tunnetuksi tulleen Alexis af Enehjelmin (1886–1939) muistoksi. Jos Fougstedtillä olikin omien sanojensa mukaan ”[e]rikoinen kiinnostus polyfoniaan ja muoto-rakenteeseen [...]”, jota edustaa *Jonisk kvadrupelfuga*, niin *Elegie* edustaa taasen Fougstedtin toiseksi piirteekseen mainitsemaa ”idyllis-romanttista tunnelmaa”²⁴. Kaunistunnelmainen kappale toimii pienenä konserttinumeronakin.

John Granlund (1888–1962)

John Granlund oli aikanaan Turun musiikkielämässä hyvin tunnettu henkilö. Hän opetti Åbo Akademin teologisessa tiedekunnassa musiikinteoriaa ja virsilaulua vuodesta 1925 vuoteen 1956. Granlund opetti myös laulua Turun Ruotsalaisessa yhteiskoulussa, pianonsoittoa Turun kirkkomusiikkiopistossa ja oli kymmeniä vuosia sekakuoro Svenska Bildnings Vännerin ja mieskuoro Musices amantesin johtajana. Hänellä oli Turussa myös useita luottamustehtäviä.²⁵

Granlund opiskeli sävellystä ja kontrapunktia Helsingin musiikkiopistossa Erik Furuhjelmin johdolla ja vuosina 1919–20 Max Ludwigin johdolla Leipzigin konservatoriossa. Alun perin Granlund tähtäsi ilmeisesti urkurin uralle. Hän opiskeli Turun lukkar- ja urkukoulussa vuosina 1907–09 ja jatkoi opintojaan Helsingin musiikkiopistossa syksyllä 1909 valmistuen keväällä 1916. Granlundin opettajana oli urkujensoitossa ensin Olga Tavaststjerna ja yhdeksän viimeistä lukukautta, vuoden 1912 alusta lähtien, urkujensoiton pääopettaja Oskar Merikanto. Granlund sai opiskeluaikanaan erinomaisia arvosteluja esiintymisistään oppilasnäytteissä. Granlundin soitettua Enrico Bossin *Teeman ja variaatiot* Helsingin Johanneksenkirkossa toukokuussa 1915, kirjoitti Wasenius, että ”Herr John Granlund

23 Fougstedt 1945, 702.

24 Fougstedt 1945, 704.

25 Hbl 4.5.1962.

[...] slog nu det vacraste slager på uppvisningen med sin briljanta, redan det virtuose tangerande teknik, sin färgrika och effektfulla registrering, sin djärfva frasering och sin musikaliskt ptäktiga utläggning af Bossis Tema med åtföljande variationer [...]”²⁶. Merikanto oli oppilaaseensa ilmeisen tyytyväinen. Granlundin valmistuessa musiikkiopistosta keväällä 1916 Merikanto antoi päästötodistuksessa Granlundille korkeimman mahdollisen arvosanan ”10+ (utmärkta)”²⁷.

Vuosina 1919–20 Granlund opiskeli urkujensoittoa Karl Strauben johdolla Leipzigin konservatoriossa. Granlund piti Straubea suuressa arvossa sanoen tämän olevan todellinen urkujen mestari ja arveli, ettei taitavampaa ole koko maailmassa²⁸. Lukuvuoden lopuksi Straube kirjoitti Granlundille seuraavanlaisen suosituksen:

Herra John Granlund Paraisilta on niin etevä ja lahjakas muusikko, että minä pidän sitä hyvin suotavana, että hänellä olisi riittävästi varoja käytettävissään, jotta hän voisi jatkaa musiikin opintojaan pitempään, erityisesti urkujensoitossa eteenpäin. Ilman epäilyä hänestä tulee urkuri, jonka taiteellinen toiminta tulee hänen maassaan olemaan merkittävä.²⁹

Straube toivoi Granlundin jatkavan opiskeluaan Leipzigissä vielä toisen vuoden, mutta Granlund arveli tämän mahdottomaksi, koska eläminen Leipzigissa oli niin kallista³⁰.

Vaikka kuorotyö muodostui Granlundin elämäntyöksi esittävän musiikin saralla, esiintyi hän ainakin 1920-luvulla myös urkusolistina. Johtamansa Svenska Bildnings Vännerin konsertissa 1923 Granlund soitti kaksi sooloteosta. *Turun Sanomien* arvostelijan Fredrik Isacssonin mukaan:

*Lauantain ohjelma sai arvokkaan lisän hra Granlundin urkusooloista. Aluksi soitettu Bachin h-molli toccata [sic] ja fuuga esitettiin monumentaalisella suurpiirteisellä registratsioonilla, joskaan ei aina kenraalicrescendo-laitetta käyttäen ollut kaunista, urkujen vähemmän onnistuneen 'Harm. aethera' -äänikerran liian vahvan esiintymisen vuoksi. Muuten soitti hra Granlund teknillisellä varmuudella joitakin vähempiä epätasaisuutta huomioonottamatta.*³¹

Kaikesta huolimatta Granlundista ei kuitenkaan tullut ”urkuriä, jonka taiteellinen toiminta hänen maassaan tulee olemaan merkittävä”, kuten Straube en-

26 Hbl 19.5.1915.

27 *Helsingfors Musikinstitut. Terminsbedyg, Vår 1916.*

28 Granlund 1920.

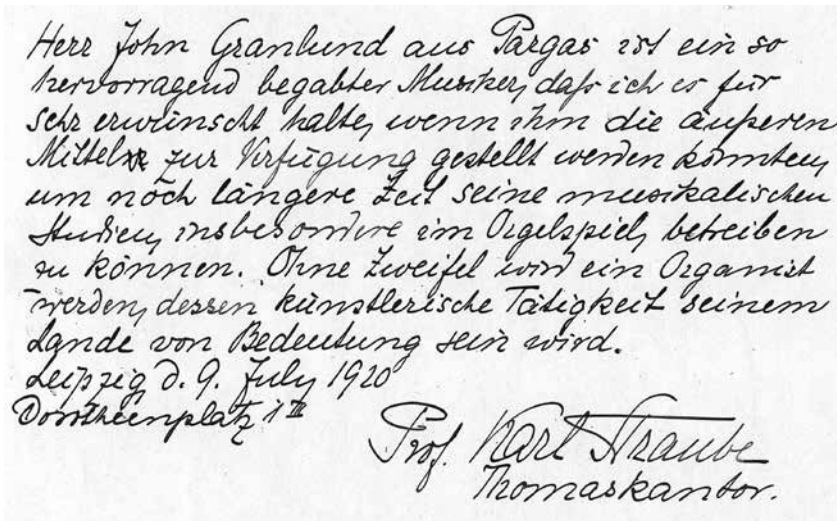
29 Straube 1920.

30 Granlund 1920.

31 TS 5.2.1923.

nusti. Granlund toimi urkurinvirassa ainoastaan yhdeksän kuukautta Hangossa lokakuusta 1920 kesäkuuhun 1921. Miksi Granlund kaikin tavoin lupaavan alun jälkeen sitten jätti urkujensoiton? Ehkäpä vastaus löytyy hänen Leipzigissa kirjoittamasta kirjeestään Otto Anderssonille: ”Man säger att orgeln är ett dött instrument och man inte kan spela med känsla på den, det är ju på sätt och vis också sant [...]”³².

Nuoruuden aikaisten urkuteosten jälkeen Granlund keskittyi säveltämään lähes yksinomaan kuorolle. Kaiken kaikkiaan hän ei ollut tuottelias säveltäjä, vaan hän keskittyi enemmän käytännön musiikkityöhön kuten opettamiseen ja kuorojen johtamiseen. Tuotteliaisuutta rajoittivat vielä ankara itsekritiikki sekä oikean inspiraation odottaminen.³³



Here John Granlund aus Pargas ist ein so hervorragend begabter Musiker, daß ich es für sehr erwünscht halte, wenn ihm die äußeren Mittel zur Verfügung gestellt werden könnten, um noch längere Zeit seine musikalischen Studien, insbesondere im Orgelspiel, betreiben zu können. Ohne Zweifel wird ein Organist werden, dessen künstlerische Tätigkeit seinem Lande von Bedeutung sein wird.
Leipzig d. 9. July 1920
Domänenplatz 12
Prof. Karl Straube
Thomaskantor.

Kuva 25. Karl Strauben suositus John Granlundille heinäkuussa 1920.

Toccata ja keskeneräinen fuuga] (1910-luku?)

Granlundilta on säilynyt kolme urkusävellystä: *Passacaglia* vuodelta 1915, *Orgel-sonat i b-moll* vuodelta 1917/1920 sekä nimeämätön, keskeneräiseksi jäänyt teos, joka edustaa sävellysmuotona toccataa ja fuugaa.

32 Granlund 1920.

33 ÅU 3.5.1962.

Keskeneräisellä teoksella ei ole säveltäjän antamaa nimeä, mutta sävellysmuotona ensimmäinen osa edustaa barokkityyppistä toccataa. Otaksun, että teos on tehty sävellysharjoituksena 1910-luvulla Helsingin musiikkiopistossa. Toccata ja neliääninen fuuga on saattanut olla valmiskin, sillä meille säilynyt keskeneräinen nuotti on puhtaaksikirjoitus. Fuugasta on myös olemassa 22 tahtia puhtaaksikirjoittamatonta materiaalia, jota Granlund ei ole siirtänyt täysin samanlaisena puhtaaksikirjoitettuun versioon. Puhtaaksikirjoittamaton fuuga jatkuu neljä tahtia pitempään kuin puhtaaksikirjoitettu³⁴.

Passacaglia (1915)

Granlund kantaesitti *Passacaglian* Helsingin musiikkiopiston julkisessa näytteessä Johanneksenkirkossa toukokuussa 1915. Wasenius kirjoitti:

*John Granlund från Pargas som vid första uppvisningen framstod som en utmärkt orgelspelare, framförde nu som en elev af hr. E. Furuhjelm en egen komposition, Passacaglia för Orgel. Den intressanta och väl utarbetade kompositionen angaf begåfning och utvisade att hr Granlund profiterat af sin insiktsfulle lärares undervisning.*³⁵

Teos on saanut vaikutteita esimerkiksi Bachin *Passacagliasta* ja Merikannon, jopa samassa sävellajissa olevasta teoksesta. Vaikka Merikannon *Passacagliaa* ei ollut painettuna vuonna 1915, lienee ainakin Merikannon oppilailla ollut mahdollisuus tutustua teoksen käsikirjoitukseen. Suurimmat yhtäläisyydet ovat kuitenkin Josef Rheinbergerin *Passacagliaan*, joka päättää neljännen sonaatin op. 132. Granlundin kappaleen hitaan jakson jälkeisistä neljästä muunnelmasta kolme on tehty suoraan Rheinbergerin *Passacaglian* loppuvariaatioiden pohjalta. Granlundin muunnelmat kehittyvät loogisesti Regerin *Passacaglian* op. 16 ja Merikannon *Passacagliasta* tuttuun hiljaiseen jaksoon. Teos jatkuu kolmella virtuoosimuunnelmalla ja päättyy leveästi soinnutettuun viimeiseen variaatioon ja codaan.

Granlundin *Passacagliassa* on myös yhtäläisyyksiä John Sundbergin vastaavan sävellyksen kanssa, merkillepantavimmin keskivaiheilla olevassa hitaassa jaksossa. Sundbergin *Passacaglia* on Granlundin teokseen verrattuna alusta alkaen tyyliltään raskaampi ja myöhäisromanttisempi kun taas Granlundin sävellyksessä on klassisempaa tekstuuriin selkeyttä. Ei liene sattumaa, että teoksista löytyy yhteisiä ideoita, koska molemmat opiskelivat Furuhjelmin johdolla, joka opetti Helsingin musiikkiopistossa sävellystä pääasiassa ruotsinkielisille opiskelijoille. Selkeistä esikuvistaan huolimatta Granlund on onnistunut luomaan hienon konserttikappaleen, ja Granlundin luontainen soin-

34 Sibelius-Museon arkistossa on myös toinen Granlundin keskeneräiseksi jättämä fuuga. Se on 48 tahtia pitkä.

35 Hbl 19.5.1915.

nutustaju ja musiikilliset ideat nostavat teoksen korkealle oppilastöiden yläpuolelle.
Orgelsonat i b-moll (1917/1920)

Vaikka Granlund mainitsee ansioluettelossaan *Orgelsonatin* sävelletyksi 1917³⁶, niin ilmeisesti lopullinen versio valmistui 1920 ja teos esitettiin ensi kerran vasta 1939. Tuolloin järjestettiin Kööpenhaminassa ”Kolmas pohjoismaalainen kirkkomuusikkokokous”. Suomenruotsalaisten kirkkomuusikkokonsertti oli Pyhän Paavalin kirkossa 2.6.1939, missä Sune Carlsson soitti Granlundin *Orgelsonatin*.

Suomen kantaesitys oli Turun tuomiokirkossa marraskuussa 1939. *Orgelsonat* oli keskimmäisenä ohjelmassa, jossa avusti Turun kaupunginorkesteri johtajanaan Toivo Haapanen. Alkunumerona kuultiin Josef Rheinbergerin *Konzert für Orgel und Orchester* op. 137 ja loppunumerona Charles-Marie Widorin *Sinfonia sacra*. Fredrik Isacsson oli yllättävän lyhytsanainen arvioidessaan Granlundin teosta:

”John Granlundin laajamittainen sonaatti on tukevasti tehty sisältäen hyvää konserttimusiikkia. Vaihtelevasti väritetty esitys jätti myös eheän vaikutuksen, joskin teemallinen työ, kirkon liiallisen kajahtavaisuuden takia, osaksi hukkui”³⁷.

Finsk-Svensk Koncert
Fredag d. 2. Juni 1939 Kl. 15,30
i Sct. Pauls Kirke.

Medvirkende:
Domorganisten, director cantus *Sune Carlsson*, Åbo.
Organisten, director musices *John Sundberg*, Helsingfors.
Kor: *Københavns Motetkor*.
Dirigent: *Harry Enig*.

1. *John Granlund* (1888-): Sonat för orgel, b-moll (komp. 1920).
I. Grave — Allegro energico.
II. Molto adagio.
III. Allegro assai — Maestoso.
Director cantus *Sune Carlsson*.

2. *Karl Sjöblom* (1861-1939): Satserna I, V och VI ur motetten
„Jerusalem, du Herrens nya stad.“
(Komp. 1907).
Sune Carlsson (1892-): Hymnus seraphicus (ur ett legendspel).
Selim Palmgren (1878-): „O djupa klang i Herrens ord.“
Greta Dahlström (1887-): Kyrie. *Københavns Motetkor*.

3. *John Sundberg* (1891-): Partita över en andlig finsk folk-
melodi. Director musices *John Sundberg*.

4. *John Sundberg*: Mitt i livet gå vi här (Koralmotet).
Sulo Salonen (1899-): Fyra koralmotetter.
a) Hell morgensjärna klar och ren.
b) Av djupets nöd, o Gud, till dig.
c) Kristus, den rätte Herren.

Kuva 26. Suomenruotsalaisten kirkkomuusikkokonsertin ohjelma Kööpenhaminan Pyhän Paavalin kirkossa 2.6.1939.

36 Granlund 1925.
37 TS 12.11.1939.

Alfred Anderssénin arvio oli huomattavasti pidempi ja analyttisempi. Lainaan sen kokonaisuudessaan, koska se on harvoja tuon aikakauden lehtiartosteluja, jossa suomalaisesta urkumusiikista kirjoitetaan yksityiskohtaisesti:

John Granlunds i går för första gången i Åbo spelade Orgelsonat i b-moll hör till de dystra tonskapelserna, där ljusningarna synes vara inströdda bara för att bättre markera huvudsaken – motsatsen. Sonaten innehåller mycket riktigt de traditionelle sonat-temata; även en påtagbar korrespondens mellan yttersatserna stiger fram. Men de många slutna delar upp verket i för många perioder, vilket gör att sonatformen, som högre konstform betraktad, lätt går upp i fogarna. Detta gäller framförallt första satsen. I den långsamma satsen – Molto adagio – hördes det ledande motivet vara en fras på en takt – ett väl träffat motiv, som tyvärr inte fick tillräcklig utveckling om och variationspennan gjord goda ting. Ett sidotema skänkte satsen en god omväxling och höjde den musikaliska idén ansenligt. Tredje satsen är tecknad i rondoform, med en majestätisk final. Motiven länkade intresset vid de båda tidigare satsernas melodiska och rytmiska material och knöt sålunda de musikaliska idéerna samman till ett konstnärligt helt. Så ungefär blev det första åhörandet. Troligen vinner verket vid förnyad bekantskap. Under alla förhållanden har John Granlund nedlagt ett kunnigt arbete, mången gång helt visst under inspiration, på skapandet av denna omfångsrika orgelsonat. Den tolkades av konsertgivaren med behörig omväxling i registration och – helt säkert autentisk.³⁸

Ennen ensiesitystä Granlund muutti *Orgelsonatia* kahdesti. Kahdesta Granlundin myöhemmin käsi kirjoittamasta versioista on olemassa nuotti sekä Sibelius-museolle lahjoitetussa John Granlundin jäämistössä että Sibelius-Akatemialle lahjoitetussa Elis Mårtensonin jäämistössä. Kööpenhaminan konsertin ohjelmassa teoksen sävellysvuodeksi on merkitty 1920. Ilmeisesti Granlund korjasi teoksen lopulliseen asuun opiskellessaan sävellystä Leipzigissä. Se selittää myös sen, miksi Mårtensonilla oli hallussaan molemmat myöhemmät versiot. Mårtenson ja Granlund olivat nimittäin opiskelutovereita. He kirjoittautuivat Leipzigin konservatorioon samana päivänä 10.10.1919³⁹, joten todennäköisesti he matkasivat Saksaan yhdessä. On mahdollista, että Granlund antoi Leipzigissä Mårtensonille aina uuden version teoksestaan. Mårtenson ei kuitenkaan todennäköisesti koskaan esittänyt sonaattia, sillä hänen nuotissaan on merkitty sormitukset ainoastaan teoksen alkuun, eikä siinä ole rekisteröintimerkintöjä, joita Mårtensonilla oli tapana merkitä nuotteihinsa. Edellä mainittujen lisäksi Sibelius-museossa on Sune Carlssonin kopioima nuotti *Orgelsonatin* kolmannesta eli viimeisestä versiosta.

38 ÅU 12.11.1939.

39 *Zeugnis für John Granlund* 4.7.1920.

Orgelsonatin ensimmäisessä, vuoden 1917 versiossa ovat jo kaikki viimeisen version pääaiheet. Sen sijaan siirtymät eri jaksojen välillä ovat kömpelösti toteutettuja. Erityisesti teoksen ensimmäinen osa tuntuu koostuvan irrallisista jaksoista. Soinnutus on varsinkin hitaassa osassa kauttaaltaan köyhempää kuin myöhemmissä versioissa. Teoksen viimeinen osa on kokenut matkan varrella vähiten muutoksia. Kaiken kaikkiaan Granlund on lopullisessa versiossaan kehittänyt alkuperäisiä ideoitaan teoksensa eduksi. Lopputuloksena on myöhäisromantiikan tyylin huipentuma suomalaisessa urkusävellyshistoriassa.

Conrad Greve (1820–1851)

Zwei kleine Fugen op. 2 (1850?)

Ensimmäiset säilyneet suomalaiset urkusävellykset ovat saksalaissyntyisen Conrad Greven kaksi viehättävää fuugaa. Vuodesta 1842 Turussa asunut ja sen musiikkielämää merkittävästi kehittänyt Greve oli viulunsoittaja, kapellimestari ja säveltäjä. Maineikkaan Turun soitannollisen seuran toiminta oli lakannut Turun palon jälkeen 1827. Greve herätti seuran henkiin 1843 ja toimi sen soitto-osaston johtajana. Greven ansiosta Turun musiikkielämä nousi uuteen kukoistukseen. Silti soitannollisen seuran toiminta loppui yhtäkkiä 1846. Greve pystyi kesällä lähtemään rikkaan mesenaatin turvin opiskelemaan Leipzigiin. Siellä hänen opettajanaan oli kuuluisa viulisti Ferdinand David, väitetäänpä Greven opiskelleen sävellystä itsensä Felix Mendelssohnin johdolla⁴⁰, mutta tätä ei ole pystytty varmistamaan.

Greve sai mainetta sävellettyään musiikin näytelmään *Sommarnatten*, jonka ensi-ilta oli 1847. Näytelmä oli varakkaan turkulaisen taiteiden ystävän Nils Henrik Pinellon kirjoittama. Näytelmä esitettiin Helsingissä 1849. Seuraavana vuonna Greven ja Pinellon yhteistyön tuloksena syntyneen näytelmän *Den bergtagnan* esitys ja Greven muut esiintymiset Helsingissä vakiinnuttivat nuoren muusikon maineen pääkaupungissa⁴¹. Menestyksen innoittama Greve käänsi katseensa Helsinkiin. Vanhan kirkon urkurin virka tuli avoimeksi Fredrik August Ehrströmin kuoltua 1850. Greven ystävät pyysivät tätä hakemaan virkaa, mistä syystä hän opiskeli urkujensoittoa. Opettajana oli Greven työtoveri, ruotsalaissyntyinen Carl Theodor Möller (1813–1889)⁴², jolle fuugat on omistettu. Möller oli muun muassa Turun tuomiokirkon urkuri 1842–1855/56 ja 1865–1876 ja Turun soitannollisen seuran lauluosaston johtaja 1843–1846.⁴³

40 *Biografinen nimikirja 1879–83*, 254.

41 Marvia 1965, 123.

42 Andersson 1951, 81.

43 *Otavan iso musiikkietosanakirja 4*, 396.

Käsikirjoituksen etulehdellä lukee: ”*Zwei kleine Fugen für die Orgel komponiert und dediziert dem Herrn Organisten C. Möller in Åbo von Conrad Greve op. 2.*“ Vaikka Greve ei loppujen lopuksi Vanhan kirkon virkaa hakenut arvelee Marvia Greven säveltäneen fuugat urkujensoiton opintojen innoittamana⁴⁴. Forsman ihmettelee opusnumeron alhaisuutta⁴⁵. En ole löytänyt mistään suoranaista faktaa fuugien sävellysvuodelle. Olisivatko fuugat yhdistetty vasta jälkikäteen Greven haluun hakea urkurinvirkaa? Ehkä Greve sävelsi ne jo aikaisemmin esimerkiksi harjoitustöinä.

Väinö Haapalainen (1893–1945)

Väinö Haapalainen oli monen aikalaisensa tapaan musiikin monitoimimies. Opiskellessaan Helsingin musiikkiopistossa Haapalainen työskenteli muun muassa Sörnäisten vankilan urkurina ja soitti elokuvateatterin orkesterissa. Haapalainen muutti Viipuriin 1914, missä hän soitti paikallisessa orkesterissa, toimi kapellimestarina ja opetti eri kouluissa ja opistoissa.⁴⁶ Haapalainen teki merkittävää työtä Viipurin kirkkomusiikkiopistossa. Tauno Äikää on kertonut, että juuri Haapalaisen ansiosta Viipurin opiston taiteellinen taso nousi 1930-luvulla⁴⁷.

Kaksi ostinatoa: Uni ja Hyräily (1925)

Haapalainen julkaisi alun perin urkuteoksensa omakustanteena. Ensimmäiset, viehättävän kansallisromanttiset *Kaksi ostinatoa pianolle tai uruille, Uni ja Hyräily* hän sävelsi alun perin orkesterille 1925. Ensimmäisessä pyörii unenomainen melodia (”kuten klarinetilla”) tersseissä liikkuvan tahdin mittaisen ostinato-teeman yläpuolella. *Hyräily* on oikeastaan *Unen* kääntöpuoli: oikea käsi toistaa itsepintaisesti samaa sointua ja sen käännöstä vain hiukan sointua vaihtaen ja vasen käsi tapaa melodiaa (”kuten käyrätorvella”) eri korkeuksilta. Kummatkin ovat kahden sivun mittaisia ja kummassakaan ei käytetä jalkiota.

Passacaglia (1936)

”Sen tragiikka tempaa järkyttävyydellään ja välitaitetta muistuttavat lyrilliset muunnelmat kiehtovat resitoivalla paimentunnelmallaan; teoksessa on sisäistä, todella voimakasta tragiikkaa” kirjoitti Jouko Kunnas kappaleen ensiesityksen jälkeen⁴⁸. Kantaesittäjälleen Venni Kuosmalle omistettu ja aikanaan hyvin suosit-

44 Marvia 1965, 124.

45 Forsman, F. 1985, 22.

46 Haapalainen 1945, 574–576.

47 Haapalainen 1945, 574–576.

48 *Ajan Suunta* 9.5.1936.

tu *Passacaglia* poikkeaa muista samankaltaisista teoksista siinä, että se sekä alkaa että loppuu hiljaisesti ja rauhallisesti. Teoksessa on regermäistä kromaattisuutta, joka puuttuu esimerkiksi Merikannon ja Granlundin *Passacaglioista*. Haapalaisen *Passacaglia* on omaperäinen sävellys, jossa on erikoinen passacaglia-perinteestä poikkeava vapaa improvisoinnin omainen väljakso. Verrattuna aikaisempiin suomalaisiin passacaglia-sävellyksiin tekee Haapalaisen *Passacaglia* vaikutelman teoksesta, joka on esikuvista vapaa.

Nuottiin merkityt metronomimerkinnot osoittavat yhdessä säveltäjän omakustanteena julkaiseman nuotin suomenkielisten esitysmerkintöjen, kuten ”nopeammin ja voimakkaammin, samalla tasaisesti kiihtyen ja kohoten täyteen voimaan” (tai painetun version italiankielisten esitysohjeiden ”più mosso, rapido, accelerando”) ohella säveltäjän tarkoittaneen teoksensa esitettäväksi vapaasti tunnelman mukaan muuttuvalla tempolla. Tällöin lähtökohdiltaan karu teos hehkuu täydessä romanttisuudessaan. Kuten Sulho Ranta totesi ensiesityksen jälkeen: ”Venni Kuosma [...] teki tämän uutuuden hyvin koreaväriseksi. Tuskinpa sitä tavallisilla ”kirkkouruilla” soitettaisiinkaan, siksi paljon orkestraalisia koloriittikeinoja se edellyttää käytettävän”⁴⁹.

Lauri Hämäläinen (1832–1888)

Preludi J. S. Bachin pieneen g-molli fuugaan (1865)

Hämäläisen säveltämä *Preludi J. S. Bachin pieneen g-molli fuugaan* on ensimmäinen suomalaissyntyisen säveltäjän urkuteos. Hän soitti sen ensikonserttinsa aluksi 1865. Konsertin arvostelleen Hermann Paulin mielestä teos oli ”omsorgsfullt utarbetat, allvarsamt hållet och framslyter lätt i ofta ofverraskande harmoniska vändningar”⁵⁰. *Preludin* alussa Hämäläinen on soinnuttanut Bachin *Fuugan* (BWV 578) yhdeksän ensimmäistä säveltä. Alun jälkeen Hämäläinen ei kehittänyt teemaa, eikä myöskään palaakaan siihen. Loppu koostuu neljästä sekvenssille rakennetusta jaksosta. *Preludi* on mukana kaksiosaisen vuosina 1869 ja 1874 julkaistun *Orgel-Musik för kyrkan*-kokoelman ensimmäisessä osassa. Hämäläisen toinen kokoelma on 1878 julkaistu *Helmivyö. Praeludoita ja koraaleja, Kirkkoa ja Kotoa varten*. Se sisältää kaksitoista pientä koraalialkusoittoa, niihin liittyvät neliääniset koraalit sekä lyhyet loppusoitot.

49 IS 9.5.1936.

50 Hbl 19.9.1865.

Hämäläinen ei ilmeisesti koskaan saanut varsinaista sävellyksenopetusta. Tästä johtuva kappaleiden tietty yksinkertaisuus sai Heikki Klemetin, Hämäläisen vävyajan kirjoittamaan: ”Jos Hämäläisen pienet urkupreludit ja -koraalit joutuvat perehtymättömän silmältäväiksi, hän saattaa ne välinpitämättömänä laskea kädestään: kyllähän *nyt jo* Suomessa taidetaan paremmin!”⁵¹.

Fredrik Isacsson (1883–1962)

Fredrik Isacsson oli turkulainen sydänjuuriaan myöten. Kerran eräs helsinkiläinen muusikko sanoi Isacssonille: ”Sinä olet liian hyvä mies Turkuun!”, johon Isacsson vastasi: ”Sitä miestä ei ole vielä syntynyt, joka olisi liian hyvä Turkuun.”⁵². Isacsson kävi Turun lukkari-urkurikoulun ja valmistui sieltä 1903. Hän jatkoi opintojaan Helsingin musiikkiopistossa 1904–05. Hänen urkujensoiton opettajinaan olivat sekä Richard Faltin että Oskar Merikanto. Tämä johtui siitä, että Faltin opetti syyslukukauden ja Merikanto kevätlukukauden. Isacssonin soitettua musiikkiopiston kevätnäytteessä kirjoitti *Hufvudstadsbladet*, että Isacsson osoitti Bachin *Fantasian* ja Guillemant’n *Sonaatin* tulkinnoissa muotoilun varmuutta ja urkujen hallintaa, joka lupasi hyvää tulevaisuudessa⁵³.

Saatuaan opintonsa päätökseen Isacsson palasi Turkuun, jossa hän opetti laulua kouluissa ja toimi pianonsoitonopettajana Turun lukkari-urkurikoulussa vuodesta 1909. Isacsson oli virkaa tekevä urkurina Turun tuomiokirkossa vuodesta 1913 lähtien, kunnes hänen virkansa vihdoinkin vakinaistettiin 1936. Isacssonista tuli Turun kirkkomusiikkiopiston johtaja Pahlmanin eläkkeelle jäämisen jälkeen 1928. Isacsson oli opiston johtajana aina opiston lopettamiseen asti 1951. Toimiessaan *Turun Sanomien* musiikkikriitikkona vuodesta 1911 yli 40 vuoden ajan hänellä oli näkyvä asema Turun musiikkielämässä. Hänen toimintansa Turun kaupungin musiikkilautakunnassa oli myös merkittävää.⁵⁴ Varsinaista urkutaiteilijan uraa Isacsson ei luonut ja hän soitti urkuja konserteissa lähinnä Varsinais-Suomessa esittäen omia sävellyksiään ja esimerkiksi Bachin, Bossin, Lisztin ja Rheinbergerin teoksia.

Isacsson oli tuottelias säveltäjä, joka sävelsi muun muassa kaksi sinfoniaa, useita orkesterisarjoja sekä muita teoksia orkesterille ja kuorolle. Hänen 17 teosta⁵⁵ sisältävä urkutuotantonsa on edelleen laajimpia, mitä Suomessa on sävelletty.

51 Klemetti, H. 1945, 102.

52 TS 22.2.1951.

53 Hbl 31.5.1907.

54 Ranta 1966, 465.

55 Sibelius-museon kortistossa on urkuteoksiksi merkitty myös *Katumusvesper*, op. 48 ja *Preludio Ilmari Krohmin joululauluun* ”On lapsi meille nyt suotu”. Ensimmäinen ei ole urkuteos ja jälkimmäinen oli tilapäisesti kadoksissa 25.6.2008. Nimestä päätellen se ei ole konserttimusiikkia.

Urkusävellysten tarkka ajoittaminen on osin vaikeaa, koska Isacsson ei yleensä merkinnyt käsikirjoituksiinsa sävellysvuotta.

Illasointuja (Vesperklänge) (1908)

Illasointuja edeltänyt urkuteos *Symphonisk Dikt*, jonka Isacsson esitti konsertissaan maaliskuussa 1905⁵⁶, on ilmeisesti hävinnyt tai hävitetty. Isacssonin ensimmäinen säilynyt urkusävellys *Illasointuja* julkaistiin *Sävelettären* numeron 5 nuottiliitteenä 1908. Isacsson esiintyi salanimellä ”Kantelo”⁵⁷. Teos julkaistiin saksannetulla nimellä *Vesperklänge* Johannes Dieboldin toimittamassa kokoelmassa *Laudate Dominum in Organo* 1910⁵⁸.

Merikanto soitti *Illasointuja* Suomen Laulun konsertissa 24.2.1908. ”Hra Merikanto soitti sängen sievän urkusävellyksen ´Illasointuja´, jonka säveltäjä toistaiseksi pysyttelee salanimen (”Kantelo”) takana. Sävellys todistaa sekä melodista että soinnutus-aistia”⁵⁹. Heikki Klemetin antaman lausunnon mukaan ”´Harjoitelma´ (urkufuuga B-A-C-H) ja ´Illasointuja´ tekivät erittäin hyvän vaikutuksen - ´Illasointuja´ on täysin kypsä ja hienoaistisesti soinnutettu sävellys.”⁶⁰

Illasointuja oli muutenkin huomioitu. Ilmari Krohn kirjoitti Isacssonille 1922: ”Oli hauska saada tietää ´Illasointujen´ tekijä. Teidän kappaleesta paljon ja usein olen soittanut sitä Kallion kirkossa, tavallisesti 2 kertaa läpi, eri lailla rekisteröitynä. Olen koettanut arvella sen säveltäjää, luullut Toivo Kuulaksikin, ihmetellen vain, miksi hän salanimeä käyttäisi.”⁶¹

56 Westra Nyland 14.3.1905.

57 Tätä nimimerkkiä Isacsson käytti myös aloittaessaan *Turun Sanomien* musiikkiarvostelijana helmikuussa 1911. Myöhemmin hän signeerasi arvostelunsa ”F.I.”

58 Diebold 1910.

59 USr 25.2.1908.

60 Klemetti, H. 1908.

61 Krohn 1922.



Kuva 27. Isacssonin omakätistä nuottikirjoitusta Iltasointujen alusta.

Studio/Doppelfuga op. 1 nro 2 (1908)

Studio. Harjoitelma uruille ja *Doppelfuga* (B-A-C-H -harjoitelma) ovat sama teos pienin muutoksin. *Doppelfuga* käsikirjoituksen etusivulla on vuosiluku 1908 ja jälkikäteen eri kynällä lisättyä merkintä op. 1 nro 2. Isacssonin itsensä laatimassa ansioluettelossa *Studio* ei ole mukana, mutta *Doppelfuga* on⁶², joten todennäköisesti *Doppelfuga* on kahdesta myöhäisempi. *Doppelfuga* käsikirjoituksessa on esitystä varten jalkio- ja sormijärjestykset. *Doppelfuga* esitysohjeet ovat kansainvälisellä musiikkikielellä (Kiihkeästi = Allegro ma non troppo; Rauhallisesti = Meno mosso jne.).

Isacsson on vaihtanut *Doppelfugaan* duxin ja comeksen alkamisäänet. *Studiossa* järjestys on altto (lähtösävel es¹) ja sopraano (lähtösävel b¹). *Doppelfuga* alkaa tenorissa (lähtösävel b) ja jatkuu altossa (lähtösävel es¹). Vaihdoksen ansiosta *Doppelfuga* ensimmäiset neljä säveltä ovat B-A-C-H. Toinen suurempi ero teosten välillä on codaan johtavassa kromaattisessa sekvenssikulussa, joka alkaa tahdista 42. Se on *Doppelfugassa* kaksi ja puoli tahtia pidempi. Muutoin teokset ovat yhteneväiset.

62 Isacsson 1951.

Käsikirjoituksessa *Doppelfugaa* seuraa välittömästi *Iltasointuja* (tai *Iltta-Sointuja*, kuten Isacsson on sen kirjoittanut). Isacsson on kääntänyt otsikon sekä ruotsiksi (*Aftontoner*) että saksaksi (*Vesperklänge*). Kenties Isacsson on lähettänyt Johannes Dieboldille sekä *Doppelfugan* että *Iltasointujen* käsikirjoituksen mahdollista julkaisua varten, joista Diebold valitsi jälkimmäisen.

***Urkufantasia* (1908?)**

Urkufantasia on mahdollisesti sävelletty ennen *Koral et Fugaa* ja *Fantasia-Sonaattia*. Isacsson on *Urkufantasissa* yhdistänyt koraalin ja fuugan. Teos alkaa vahvasti kromaattisella fuugalla, jonka jälkeen jalkiossa esiintyvän fuugateeman päällä esiintyy koraali ”Syvässä vaivass’ avuksi”. Tosin Isacsson on merkinnyt tämän jakson poistettavaksi. Ennen loppua on jälleen poistettavaksi merkittynä koraali *Jumala ompe linnamme*. Koraalin ja fuugan yhdistäminen ja se, että Isacsson ei mainitse *Urkufantasiaa* teosluettelossaan, viittaavat siihen, että myöhemmin Isacsson ajatteli *Urkufantasian* olevan harjoitelma *Koral et Fugalle* ja *Fantasia-Sonaatille*.

***Koral et fuga* (1909)**

Isacsson esitti *Koral et fugan* Turun Mikaelinkirkossa 19.12.1909 samassa konsertissa *Iltasointujen* kanssa. Isacsson on ilmeisesti opetellut *Studion* ja *Doppelfugan* sekä *Urkufantasian* ja *Koral et Fugan* kautta muodon ja kontrapunktin hallintaa. *Doppelfugan* tapaan *Koral et Fugan* fuuga on hyvin kromaattinen. Koraali ”Bevara, Gud vårt fosterland” (Runebergin ”Jumala suuri laupias, maatamme suojaa voimallas”) saattaa olla kannanotto venäläisvaltaa vastaan. Koraali esiintyy alussa läpisoinnutettuna, jonka jälkeen alkaa fuuga. Vahva kromatiikka tekee sen seuraamisen hankalaksi, erityisesti jos noudattaa Isacssonin esitysmerkintää ”Piu Allegro”. Ei ihme, että konsertin arvostellut Viljo Mikkola totesi: ”Ivovollisemmin ja toisen kerran esitettyinä voisi tästä fugasta saada selvemmän käsityksen”⁶³.

***Fantasia-Sonaatti*⁶⁴ (1912)**

Isacssonin 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä säveltämät teokset *Iltasointuja* lukuun ottamatta vaikuttavat jossain määrin kontrapunktisilta harjoitustöiltä. Tärkeimmät Isacssonin urkuteoksista *Fantasia-Sonaatti* ja *Katedraalissa* syntyivät seuraavalla vuosikymmenellä. *Fantasia-Sonaatti* sisältää osin yllättävää musiikillista ja sävellyksellistä kieltä, sillä Isacsson on liittänyt yhteen sekä sonaattimuotoa että vapaata fantasiaa ja hän käyttää yhdessä osassa teemana koraalimelodiaa. Toisaalta aiheet yhdessä Isacssonin

63 TS 20.12.1909.

64 *Suomen säveltäjiä* -kirjassa (s. 415) annettu opusnumero 18 on virheellinen. Sibelius-museon luetteloinnin mukaan op. 18 sisältää kaksi viulusävellystä: *Melodien* ja *Menuetin vanhaan tyyliin*.

joillekin muille urkukappaleille ominaisen aiheiden kehittelyn vaillinaisuuden kanssa johtavat siihen, että *Fantasia-Sonaatissa* tuntuu olevan liikaa rönstyjä ja fantasiaa.

Säveltäjä kertoi laveasti teoksesta ennen ensiesitystä:

Fantasia-Sonaatti b-mollin soitannollisen sävellyksen mottona on Augustinuksen tunnettu lause ”Levoton on sydämmemme, kunnes se on löytänyt levon sinussa”. Fantasian ensimmäisellä allegro-osalla on lyhyt sonaattimuoto ilman tavallisen sonaattimuodon kolmatta osaa. Pääaihe d-e-d-b-a pyrkii ylöspäin, mutta putoaa heti toivottomasti alas. Se pyrkii taas ylöspäin, mutta löytämättä päämaalialia. Nousun jälkeen, jossa pääaihe vielä esiintyy b-mollissa, loppuu jakso heikkenevillä huokauksilla, jonka jälkeen yksinkertainen sivujakso F-duurissa alkaa. Melodia soluu ylös ja alas, asteikon muodossa toistuen eri äänissä ja päättyen kadenssintapaisilla lopputahdeilla yhä iloisemmassa tunnelmassa. Mutta pääaihe alkaa taas, ensin jalkiossa levottoman nopeissa liikkeissä, ylöspäin nousevan aiheen seuraamana. Tätä aihekäsitteilyä jatketaan, antamalla kuvaus levottoman hengen pyrkimyksistä ja lisääntyvästä kilvottelusta ylöspäin, korkeampaa päämaalialia kohden. Voimakas fortissimo katkeaa äkkiä ja toinen osa (Andantino) alkaa klarinettisoololla [jne].⁶⁵

Teos sai hyvän vastaanoton:

Det första numret, kallat Fantasionat (d-moll), var det förnämsta orgelnumret, bestående av fyra satser. För dess musikaliska innehåll redogjordes i lördagens blad; nu återstår för anmälaren blott att framhålla, att detta verk – liksom även alla de andra i går utförda – såvitt man kan döma av ett enda åhörande, är ett vackert prov på hr Isacssons stora begåvning som skapande musiker. Det som i ”Fantasi-sonaten” för anmälaren förefaller att vara på samma gång dess styrka och dess svaghet, är dess koncentrerade form. Där finnes ej onödiga upprepningar och longörer, vilket är en berömvärd sak, men å andra sidan komma de växlande motiven för snabbt jagande efter varandra, varigenom det hela blir för oroligt och oklart. I hopfogandet av den musikaliska byggnaden visar hr Isacsson såväl i denna sin Fantasi-sonat som i samliga övriga kompositioner sina gedigna insikter i musikens teori.⁶⁶

Lento sostenuto (1913)

Isacsson esitti *Lento sostenuton* ensi kertaa Turun Mikaelinkirkossa marraskuussa 1913 yhdessä *Fantasia-Sonaatin* kanssa. *Uusi Aura*-lehden kirjoittaja piti teosta unelmoivana tunnelmakappaleena, jossa soittajan värikkäällä rekisteröintitaidolla oli tärkeä sijansa⁶⁷.

65 UA 1.11.1913.

66 ÅU 3.11.1913. Nimimerkki -f.

67 UA 4.11.1913.

Lento sostenuto ja *Fantasia-Sonaatti* kuvastavat Isacssonin irtautumista edellisten urkusävellysten perinteisistä muodoista kohti vapaampaa, ehkä jopa sekulaarimpaa ilmaisua.

Joulupastoraali op. 14 nro 1 (1917)

Turun Sanomat kertoi syyskuussa 1917, että Isacssonin uusimpia urkusävellyksiä ovat *Joulu-Pastorale* sekä *Allegro*, jotka säveltäjä tullee esittämään Turun tuomiokirkossa⁶⁸. *Allegrosta* ei ole tarkempaa tietoa, mutta Isacsson esitti *Joulupastoraalin* ensi kertaa marraskuussa 1917 Turun tuomiokirkon uusilla uruilla, joista puuttuivat Giesecken tehtaalta Saksasta tilatut 11 kieliäänikertaa. Viljo Mikkola kirjoitti, että *Joulupastoraali* oli sävellyksenä miellyttävä, jonka ”iloiset huiluliverrykset esiin-toivat jouluiloa ja paimentunnelmaa”⁶⁹. Pienehkö A-B-A-muotoinen sävellys on Isacssonia parhaimmillaan. Siinä on ajatonta tunnelmaa. Välijakson vasemman käden staccato-soinnut tuovat mieleen César Franckin *Pastoralen*.

Joulupastoraalin opusnumero on *Suomen Musiikkilehden* marraskuun 1931 numerosta ”Säveltäjien työpöydiltä”⁷⁰. Isacsson ilmoittaa ”työpöydällään” olevan myös teokset *Katedraalissa*, *Solitude*, *Melodia* ja *Communio*, jotka ovat *Joulupastoraalin* tapaan aikaisemmin valmistuneita urkuteoksia. Isacsson ei säveltänyt vuoden 1927 *Intrada Solennellen* jälkeen yhtään urkuteosta.

Katedraalissa – I Katedralen op. 19 (1918/1920)

Katedraalissa-sarjan osat ovat *Prélude*, *Vision – Näky*, *Yöllinen laulu – Nattlig sång* ja *Finale (Aamu – Morgon)*. *Katedraalissa* on paras esimerkki Isacssonin ”impressionistisesta maalauksellisuudesta”. Rannan mukaan Isacsson käytti ”myöhemmässä tuotannossaan otsikoita vain sisältöön tai sävellyksen yleiseen luonteeseen viitatakseen”⁷¹, mutta *Katedraalissa* on vielä puhtaahkoa ohjelmamusiikkia. Isacsson kertoo *Préluden* kuvaavan

*yleistunnelmaa puolihämärässä vanhassa tuomiokirkossa. [...] Vision loihitti kuulijan eteen kirkastuneita kuvia. Näissä on tärkeä sijansa vanhoilla kirkkohymnin katkelmilla, joita säestää laskevan ilta-auringon säteiden leikki ikkunoitten lasimaalauksissa. [...] Yöllinen laulu soi kuin salaperäinen aavemainen tuulenhumina synkkänä yönä. [...] Finaali alkaa juhlallisella hymnihyminällä, jota seuraa reipas, rytmikäs forte-aihe, tuoden näkyville ikään kuin korskean ritari-parven, joka ehkä saapuu aamuhartauteen.*⁷²

68 TS 21.9.1917.

69 TS 13.11.1917.

70 SMI 11/1931.

71 Ranta 1945a, 418.

72 TS 3.10.1920.

Nämä osin hieman naiivitkin kommentit kuvaavat Isacssonin kirkkomusiikkisäveltäjän laatua: se ei ollut aina puhtaan hengellinen, vaan Turun tuomiokirkko herätti hänessä eloon impressionistin vai pitäisikö sanoa romantikon.

Ensiesityksen jälkeen Reino Honkakoski oli innoissaan: teos oli kokonaisuudessaan onnistunut ja sitä leimasi melodiallisuus ja sen perustana ollut uudenaikainen soinnutus sekä hyvin kehiteltyt aiheet⁷³. Lauri Ikonen ei ollut kokonaisuudesta yhtä vakuuttunut:

Isacssonin sävellykset tuntuivat korrektilla käsityötaidolla tehdyiltä, mutta jäivät vaille riittäviä rakenteellisia kilpistyksiä. Preludi jätti ikään kuin vasta ensimmäisen ”durchführungin” vaikutuksen ja Finaali ilmaisi taipumusta taittuilemaan liitekohdilta. Sävellyksellisesti sisältökiinteimpinä pidin ”Yöllistä laulua”, joskin mielestäni myös ”Vision” oli aika aidosti ajateltu.⁷⁴

Joka tapauksessa *Katedraalissa* on Isacssonin onnistunein urkusävellys aina *Préluden* perinteisestä polyfonisesta kirjoitustavasta *Yöllisen laulun* – joka soitettiin Isacssonin hautajaisissa – impressionistiseen hämyyn.

Teos on painamaton, mutta Sibelius-museon arkistossa on jostain syystä useampiakin kappaleita teoksen painettuja kansilehtiä. Puhtaaksikirjoittamattomassa käsikirjoituksessa on ylliviivattu omistus Sune Carlssonille. *Prélude* on valmistunut 31.7.1920, *Vision* 3.8.1920, *Yöllinen laulu* 1918 ja *Finale* 7.8.1920.

Solitude – Yksinäisyys op. 28 nro 1 (1922)

Prière et hymnus jubilate – Rukous ja Riemuhymni op. 28 nro 2 (1922)

Isacsson sävelsi *Solituden* ja *Prière et Hymnus Jubilaten* kesällä 1922⁷⁵. Sävellettyään välillä kontrapunktista urkumusiikkia, Isacsson palasi *Lento sostenuton*, *Joulupastoraalin* ja *Katedraalin* myötä melodisen urkumusiikin pariin. Isacssonin onnistuneimpiin urkukappaleisiin kuuluva *Solitude* perustuu kansanlaulumaisen haikealle ja voimakkaasti moduloivalle pitkälle melodialle. Pienen välikkeen jälkeen teos palaa alkuun.

Prière et Hymnus Jubilate sai ensiesityksen jälkeen hyvät arvostelut ja sitä pidettiin sopivana sekä jumalanpalvelusmusiikiksi että konserttimusiikiksi⁷⁶. Teos on kuitenkin ollut Isacssonin mielestä ongelmallinen: hän on merkinnyt käsikirjoituk-

73 UA 1.11.1921.

74 US 5.11.1923.

75 ÄU 11.1.1923.

76 TS 29.4.1923.

seen sivun mittaisen hypyn, joka leikkaa pois puolet *Prière*-osasta ja samalla koko teoksesta neljäsosan verran. Hän on myös korjannut loppua useampaan kertaan. Isacsson ei mainitse teosta *Suomen Musiikkilehdessä*, vaikka luettelossa ovat mukana kaikki muut hänen edeltävien 15 vuoden aikana säveltämänsä urkuteokset⁷⁷. Toisaalta Isacsson mainitsee *Prière et Hymnus Jubilatén* laatimansa ansioluettelon yhteyteen liitetystä sävellysluettelossa:

*Säveltänyt uruille: 'Iltasointuja' (Vesperklänge), kustantaja E. Feuchtinger, Regensburg, Harjoitelman (Doppelfuga B-A-C-H); Koraalin ja fuugan, Fantasiasonaatin, Lento sostenuton, Joulupastoraalin, 4-osaisen sarjan 'Katedralissa', Solituden, Rukouksen ja riemuhymnin, Melodian, Communion (Adagio), Entrata solennellen (Turun Yliopiston vihkimisjuhlaan), sekä suuren määrän koraalialkusoittoja ym.*⁷⁸

Urkumusiikkia - Orgelmusik: Communion op. 32 nro 1 & Melodia op. 32 nro 2 (1920-luku)

Communion on tyypillinen Isacssonin 1920-luvun taitteen urkusävellystyylille. Ensimmäinen jakso on kirjoitettu polyfoniseen tyyliin. Sen teema on fuuganomainen. Toinen jakso esittelee uuden liikkuvamman ja laulavamman sooloteeman. Seuraava muunnelma jakautuu kahtia ensimmäisen ja toisen teeman välillä. Sooloa säestää 1/16:ssa liikkuva vasen käsi jalkion pitäytyessä roolissaan bassona. Lopuksi on lyhyt coda, jossa ensimmäinen teema on soinnutettuna leveästi.

Melodia muistuttaa *Solitudea* niin melodiansa kuin rakenteensakin puolesta. Soolo on merkitty, kuten *Solitudessakin*, soitettavaksi vuoronperään eri kieliäänikerroilla. Kappaleen melodia on *Solituden* tapaan pitkä ja ennen loppua on lyhyt välike, joka johtaa lopun kertaukseen.

Intrada solennelle (1927)

Teos on sävelletty 1922 perustetun Turun yliopiston ensimmäiseen promootiojuhlaan 1927. Tuolloin oli kulunut 100 vuotta Turun Akatemian viimeisestä promootiosta. Yliopiston vihkiäis- ja promootiojumalanpalvelus järjestettiin Turun tuomiokirkossa. Juhlajumalanpalveluksen sisääntulomusiikin teko lankesi luonnostaan kirkon virkaatekeväälle urkurille Isacssonille, joka onnistui tehtävässään hyvin. Koska Isacsson ei voinut tietää, kauanko teoksen pitää kestää, hän merkitsi kappaleeseen useampia ”pomppukohtia”, joista kertaamalla teosta voi tarpeen tullen pitkittää. Vuonna 1951 laaditussa ansioluettelossa on teoksen nimenä *Ent-*

77 SMI 11/1931.

78 Isacsson 1951.

*rata solennelle*⁷⁹. Olisiko Isacsson myöhemmin vierastanut *Intrada*-nimen tuomaa assosiaatiota Sibeliuksen tunnettuun teokseen?

Andante con moto

En ole löytänyt tukea Forsmanin kirjassa annetulle *Andante con moton* sävellysvuodelle 1904⁸⁰. 6/8-tahtilajissa keinuvassa kappaleessa voi kuulla kaikuja Enrico Bossin *Pastoralesta* op. 118 nro 3, jota Isacsson esitti konserteissaan 1900-luvun alusta lähtien. *Andante con motosta* puuttuu varhaisten urkuteosten ankariin muotoihin keskittyminen. Sen sävelkieli viittaa enemmän Isacssonin 1920-luvun alkupuolen tyyliin *Solituden* op. 28 nro 1 tapaan. Käsikirjoituksessa ei ole rekisteröinti- tai sormitusmerkintöjä, joten on mahdollista, että Isacsson ei ole esittänyt sitä. *Andante con moto* ei ole Isacssonin sävellysluettelossa, mikä viittaa teoksen harjoitusluonteeseen.

Birgitta-rituaali

Birgitta-rituaali on erikoinen teos: siinä on neljä ääntä, joista kaksi on kirjoitettu jalkiolle. Kaiken lisäksi hyvin epädiomaattisesti, sillä siinä on useita samalla jalalla soitettavia isohkoja intervaleja. Isacsson ei mainitse *Birgitta-rituaalia* ansioluettelossaan. Rekisteröintimerkinnöistä näkee, että teosta on soitettu uruilla. Teoksen epäurkumaisuus viittaa siihen, että se olisi sovitus esimerkiksi jousiorkesteriteoksesta. Vaikuttaa myös siltä, että *Birgitta-rituaalista* puuttuu ainakin ensimmäinen sivu. Tätä tukee se, että toisin kuin kaikissa muissa Isacssonin urukäsikirjoituksissa, kappaleen alussa ei ole Isacssonin nimikirjoitusta. Teoksen nimi on kirjoitettu erilaisella kynällä kuin varsinainen nuottiteksti.

Evald Itkonen (1891–19??)

Preludi op. 9 (1926)

Evald Itkosesta löytyi vain niukalti tietoa. Itkonen opiskeli Erkki Melartinin johdolla sävellystä Helsingin musiikkiopistossa vuosina 1917–22⁸¹. Westerlund julkaisi 1926 Itkosen *Preludin* op. 9. Pieni kaksisivuinen teos ei tematiikan tai soinnutuksen puolesta ole kovin kiinnostava, vaikka Bruno Weigl arvioi, että se ”durch seine in Finnischer Art intressant gemachte Harmonik Aufmerksamkeit verdient.”⁸² Jonkinlaista amatöörimäisyyttä urkusävellyksen alalla osoittaa äänenkuljetuksessa käytetty selvä jako diskanttiin ja bassoon.

79 Isacsson 1951.

80 Forsman, F. 1985, 116.

81 Dahlström 1982, 424.

82 Weigl 1931, 56.

Armas Järnefelt (1869–1958)

***Bröllopsmarsch* (1937)**

Armas Järnefelt kuului merkittävään suomalaiseen taiteilija- ja kulttuurisukuun. Veli Arvid loi elämäntyönsä kirjallisuuden parissa ja Eero on rakastetuimpia suomalaisia maalareita. Vaikka Armas Järnefeltin teoria- ja sävellysopinnot olivat vanhat – hän opiskeli Helsingin musiikkiopistossa Ferruccio Busonin ja Sibeliuksen, ja myöhemmin Berliinissä Adolf Beckerin ja Pariisissa Julius Massenetin johdolla – loi hän uransa pääasiassa esittävän säveltaiteen puolella. Järnefelt oli kansainvälisesti tunnettu kapellimestari, joka niitti mainetta erityisesti oopperakapellimestarina. Hän sävelsi nuoruusvuosiensa jälkeen pääasiassa laulu- ja kuoromusiikkia. Järnefeltin ainoa säilynyt urkuteos on *Bröllopsmarsch*. Se on sävelletty Eva ja Arvi Järnefeltin häihin heinäkuussa 1937. Marssi on tehty vankkaa ammattitaitoa osoittaen ja se ei jää musiikkina jälkeen eniten käytetyistä häämarsseistamme.⁸³

Arvi Karvonen (1888–1969)

***Sonat d-moll (Urkusonaatti nro 1)* (1914)**

***Urkusonaatti g-molli (Urkusonaatti nro 2)* (1920)**

***Pastorale* (1914/1934?)**

Arvi Karvonen toimi Helsingin konservatorion, myöhemmin Sibelius-Akatemian säveltapailun opettajana 1917–1955 ja Pasilan kirkon urkurina 1927–1945. *Sonat d-mollin* ensimmäisessä osassa on päiväys ”Helsinki 17.5.1914”. Karvonen esitti heti tuoreeltaan kaksi osaa, *Pastoralen* ja *Allegro marzialen* Helsingin musiikkiopiston kevätnäytteessä vajaa viikko teoksen valmistumisen jälkeen. Leevi Madetojan mielestä sävellys ”oli ansiokas, sulavasti tehty, tosin kaipasi siinä hiukan itsenäisempää otetta”⁸⁴. Mielipide kuvaa hyvin sonaatin ensimmäistä osaa. Sonaatin kaksi muuta osaa ovat hävinneet. Osa on muodollisesti eheä, mutta musiikillisesti se on keyyesti piirretty työ, jossa 1800-luvun lopun saksalaiset esikuvat ovat selvästi kuultavissa. Karvosen veli Erkki esitti seuraavana vuonna Helsingin lukkari-urkurikoulun kevätnäytteessä sonaatin toisen osan.

Karvonen tavoitteli suuria muotoja, sillä hän sävelsi vielä toisenkin urkusonaatin. *Urkusonaatti nro 2 g-molli* valmistui kesäkuussa 1920. Vahvan Maestoso-johdannon jälkeen tuleva pitkä *Allegro*-osa on vaisuhko. Sointukudos on melko ohut, sillä

83 Fennica-Gehrman julkaisee teoksen lähitulevaisuudessa.

84 Madetoja 1914, 99.

Karvonen operoi usein vain neljällä äänellä ja urkusatsin hallinnan ongelmista kertoo se, että jalkion äänessä on liikettä vain silloin, kun sormiossa on pitempiä soitintoja. Keskimmäinen Andante religioso on aiheiltaan mieleenpainumaton. Aivan mallikelpoisesti rakennetun Allegretto con moto – Fughetta -osan kiinnostavin anti on alkuosan 6/8- ja 4/4-tahtilajien vuorottelu.

On mahdollista, että *Pastorale* on alun perin ollut ensimmäisen sonaatin nyttemmin kadonnut toinen osa. Osassa oli arvostelijan mielestä oikeanlainen ”kirkas” tunnelma ja teoksessa oli itsenäistä ajattelua ja ”mielenkiintoisia käänteitä”⁸⁵. Mahdollisesti Karvonen uudisti sävellyksen 1930-luvulla. Elis Mårtenson soitti *Pastoralen* Johanneksenkirkossa 1934 ja Klemetti kutsui sävellystä ”ylläpitäväksi” ja ”omalaatuiseksi”⁸⁶. Mårtenson esitti sen myös Helsingin Luther-kirkon uusien Gebrüder Rieger -urkujen vihkiäiskonsertissa lokakuussa 1938. Viehättävän pikkupappaleen vaihtelevan pituiset muunnelmät tekevät siitä rapsodisen.

Heikki Klemetti (1876–1953)

Heikki Klemetti kuuluu suomalaisen musiikin historian harvoihin renessanssihahmoihin. Klemetti vaikutti 1900-luvun alkuvuosikymmeninä vähän kaikkialla: hän keräsi kansanperinnettä, sävelsi, kirjoitti, perusti Suomen Laulun, johti Ylioppilaskunnan Laulajia ja monia muita kuoroja. Hänet muistetaan ehkä parhaiten kuoromiehenä ja säveltäjänä. Klemetin merkitys suomalaiselle musiikille on suuri. Klemetti oli väsymätön polemisoija ja kirjoittaja. Hän työskenteli muun muassa *Sävelettären* ja *Suomen Musiikkilehden* toimittajana ja päätoimittajana ja kirjoitti vuosikymmenet arvosteluja *Uuteen Suomeen*. Hänen kynästään on myös ensimmäinen suomeksi kirjoitettu musiikin historia. Klemetti nosti suomalaista kulttuuria ja kansankulttuuria esille tutkimalla paikallishistoriaa, kirkonrakennustaidetta, kansansävelmiä ja kansanperinnettä, ja hänelle rakkaan Kuortaneen historiaa. Hän oli myös ensimmäinen, joka ”löysi” *Piae cantiones*-sävelmät tehden niistä vieläkin käytössä olevia kuorosovituksia.

Vanhan musiikin tuntemisessa Klemetti oli vuosikymmeniä edellä aikaansa. Heikki Klemetti oli suurin vanhan musiikin tuntija Suomessa. Se käy ilmi esimerkiksi monista hänen arvosteluistaan. Kurt Roesky soitti joulukuussa 1919 kaksi Frescobaldin kappaletta, jotka saivat Klemetin kirjoittamaan:

Musiikinhistorialliselta kannalta mielenkiintoinen oli vielä hra Roeskyn soittama toccata ja ricercar – preludi ja fuuga nimitystä, kuten ohjelma nimitti, ei Frescobaldin

85 USr 24.5.1914. Nimimerkki ”Y”.

86 US 2.3.1934.

aikana käytetty. Sangen laatuunkäypää, tonaalisessa epämääräisyydessään miltei modernilta kajahtavaa. Yleensä sietäisi meidän urkuriemme jo vähitellen kääntää katseensa niistä Guilmontista [sic] ja Widorista muihin jumaliin. Onko meillä koskaan kuultu Buxtehudea taikka Pachelbeliä?⁸⁷

Tai hänen kommenttinsa Venni Kuosman konsertin arvostelussa:

Opinnot olisivat nyt mielestäni kohdistettava etupäässä nopeasti lehdestä soittoon, improvisointiin ja muuhun semmoiseen, josta meikäläiset urkurit vielä toistaiseksi ovat ulkolaisiin nähden takapajulla. miten tärkeä esim. on vanhempien mestarien säestäminen, usein vastaantulevine numeroitune pohjabassoineen! Moniko siihen meillä pystyy?⁸⁸

Klemetti urkusäveltäjänä

Klemetti toimi käytännön työssä urkurina ainoastaan Porissa vuosina 1906–07. Hänen urkujen ja urkukirjallisuuden tuntemuksensa oli laaja. Siksi hän saattoi kirjoittaa asiantuntevia artikkeleita urkujen ajankohtaisista virtauksista ja urkujen historiasta. Klemetin artikkeleissaan mainostama urkurakennusopin käsikirja ei tosin koskaan valmistunut. Ehkä vuosien varrella eri lehdissä julkaistut kirjoitukset olivat tuon oppaan osia. Hän teki myös ehdotuksen suomalaisiksi äänikertanimiksi.

Kaiken keskellä Klemetti ehti luoda laajan, yli 400 nimikkeen sävellystuotannon, joita ei ole koskaan luetteloitu eikä tutkittu kattavasti. Klemetin urkuteosten ajoittamisessa on ongelmallista se, että hän on hyvin harvoin merkinnyt käsikirjoituksiinsa sävellysajankohdan. Urkuteokset ovat pääasiassa pienimuotoisia ja tyylillisesti vaikeasti lokeroitavissa. Salmenhaara on kirjoittanut, että Klemetti pyrki tavoittelemaan arkaaista sävyä muun muassa modaalisuuden kautta. Hän ei ylittänyt tonaalisuuden rajoja, mutta sävellysten tietty epäsovinnaisuus heijastuu joskus jyrkästikin dissonoivassa kielessä.⁸⁹ Klemetti teki teoksensa suurella innolla ja luomisvoimalla. Hän sanoi, että hän on

säveltänyt lähinnä pieniä muotoja, koska mielipiteeni on että mitään ei saa 'tehdä', pitää tulla itsestään. [...] Niin kuin yleensä sanontani, eritoten soinnutukseni, on tavallisesta käsityksestä poikkeava, minä kun olen elämänikänä tottunut panemaan sointuja paikalleen ja korvani siinä kehittynyt, etten välitä yhdestä ja samasta tavallisesta, jolle maallikko saattaa vuodattaa kyyneleitä.⁹⁰

87 US 7.12.1919.

88 US 17.2.1920.

89 Salmenhaara 1996b, 249.

90 Klemetti, H. 1945b.

Lukuun ottamatta aivan ensimmäistä sävellystä *Kuvitelma* sävellysten muoto on pääsääntöisesti rönsvilevä. Markku Kilpiö kirjoittaa Klemetin musiikillisen ajatuksen oikullisuudesta⁹¹, ja samasta asiasta puhuu peitellysti Venni Kuosma: "[...] monen hänen sävellyksensä suhteen olen sitä mieltä, että musikaalinen hahmottumisen kannalta en kernaasti mene niitä oikopäätä soittamaan. Vasta enempi perehtyminen voi ne täysin kirkastaa esittäjälle".⁹² Muodon puolesta ehjimmät ovat Klemetin "uusklassilliselta kaudelta" 1920-luvulta olevat sävellykset. Todennäköisesti useimmat urkuteoksista ovat syntyneet pianon ääressä, vaikka Kilpiö kertoo Klemetin jättäneen jossain vaiheessa pianon ääressä säveltämisen ja luoneen teokset mielessään⁹³.

Ehkä Klemetin luonteen ja sävellyskielen ryöpsähtelevyyteen liittyvät myös hänen esittämisohjeensa, jotka toisaalta kuvastanevat aikakauden esittämiskäytäntöä yleisemmälläkin tasolla. Lähes jokaisessa Klemetin urkuteoksessa on toistuvasti merkitty pitkiä kiihdytyksiä ja niille vastapainoksi pitkiä ritardandoja. Lyhyelläkin sävellyksellä saattaa olla useampia eri metronomilukuja neljäsosalle. *Elegia* op. 51 nro 4 on 34 tahtia pitkä: alussa $\frac{1}{4}$ mm = 50; tahdissa 16 mm = 46–48 ja tahdissa 21 mm = 52. *Toccata romantican* kirjoitustyyli aiheuttaa tiheyden vaihteluita. Lisäksi Klemetti on merkinnyt eri jaksoille eri tempoja: Moderato-Allegro (non troppo)-Andante-Allegro. Varmemmaksi vakuudeksi tahdissa 36 (Andante) lukee "poco accel." ja suluissa "Soitettava agogisesti niin ettei esitys tule yksitoikkoiseksi." Klemetin mielestä "taiteellisesti ilmehikkäässä esityksessä muodostuu tempon käsittely niin vapaaksi, että tuskin montakaan tahtia päästään eteenpäin metronomitempossa ennen kuin pienempiä harvennuksia ja rientoja on tehtävä, vaikkakaan niitä ei ole sävellyksiin merkitty"⁹⁴.

91 Kilpiö 1995, 134.

92 Kuosma 1936, 34.

93 Kilpiö 1995, 127.

94 Kilpiö 1995, 105.



Kuva 28. Heikki Klemetti Helsingin Kulmakoulun (Ruusu-Ristin kirkko) juhlasalin Kangasalan Urkutehtaan op. 444 multiplex-urkujen (1938) edessä.⁹⁵

Kuvitelma (n. 1908)

Kuvitelma on Klemetin ensimmäinen urkuteos. Se ilmestyi *Säveletär*-lehden vuoden 1908 kahdeksannen numeron liitteenä. Se on huolellisesti tehty pieni kansallisromanttinen tunnelmapala, joka on ammentanut inspiraationsa suomalaisesta luonnosta ja *Kalevalasta*.

Kaksi urkukappaletta: Preludi op. 23 nro 1 & Canzona op. 23 nro 2 (1918–1919)

Johannes Dieboldin toimittamassa *Laudate Dominum in Organo* -kokoelmassa 1910 julkaistiin Klemetin teos *Kleines Präludium*. Se on pieni alkusoitto, joka on merkitty soitettavaksi vaihtoehtoisesti harmonilla⁹⁶. Klemetin seuraavat varsinaiset urkuteokset syntyivät kymmenkunta vuotta myöhemmin.

G-duuri preluudi op. 23 klassillisessa majesteettisuudessaan on arvokas ja sopusuhertainen kirkkosävellys tämän sanan parhaimmassa merkityksessä. Sen luonne on alati tuore, - se ei ´vanhene´ soittaessa, mikä aina on hyvän sävellyksen pettämätön merkki. [...] Saman opuksen *Canzana* [sic] *f-molli*, jonka herkkä, lämmittävästi

95 Urkujen tunnistus: Pentti Pelto.

96 Diebold 1910.

laulava aihe kulkee läpi teoksen, jättää kuulijaan jalostavan vaikutuksen. [...] Pidän mainittuja meillä lyhyesti sanottuna kaikkein parhaina *kirkollisina* urkusävellyksinä.⁹⁷

Klemetti sanoo soittaneensa *Canzonan* Suomen sodan Kuortaneella käydyin Ruonan taistelun ”100-vuotispäivänä 1918” (sic)⁹⁸. Sibelius kuuli kappaleen Helsingin Suurkirkossa 1921 ja kommentoi teosta sanomalla: ”Se on hyvä”.⁹⁹ Ehkä *Preludi* vaikutti Kuosmasta ”tuoreelta”, koska teoksessa on myöhempää *Toccata romanticaakin* selkeämmin nähtävissä vanhan musiikin vaikutus. Fughettana alkava *Canzona* on *Preludia* rönsyilevämpi.

***Toccata romantica* (n. 1927)**

Toccata romantican HYK:ssä säilyttävään käsikirjoitukseen on kirjoitettu lyijykynällä: ”sävelletty n. 1927”¹⁰⁰. *Toccata romantica* liikkuu kahdenlaisissa tunnelmissa: koraalinomaiset jaksot vuorottelevat liikkuvien jaksojen kanssa. Tämä kaksijakoinen sävelmaailma on tyypillistä monille muillekin Klemetin urkusävellyksille. Parhaiten se toimii *Canzonassa* op. 44 nro. 1. *Toccata romantica* edustaa uusklassismia ennen kuin tyyliä oikein edes tunnettiin Suomessa. Todennäköisesti Klemetti on ammentanut teoksen rapsodisen sävelkielen tuntemistaan ”vanhan musiikin” klaveeriteoksista.

***Canzona* op. 44 nro 1 (1934?)**

Klemetti innostui 1930-luvulla säveltämään suuren määrän urkuteoksia. Niistä ajallisesti ensimmäinen on *Canzona f-molli* op. 44 nro 1, joka on Klemetin tärkein urkuteos. Se on sävelletty Oskar Merikannon muistoksi. Elis Mårtenson kantaesitti sen Merikannon muistokonsertissa Johanneksenkirkossa 27.1.1934. Arvostelijan mielestä

[...] Klemetin muistotilaisuuteen säveltämä, arkaisoivan jylhässä sävyssä harras *Canzona* tulivat Mårtensonin mestaritulkinnassa parhaimmalla tavalla oikeuksiinsa. *Canzona* on ehyeen muotoon kiteytetty, ulkoisia tehoja täysin karttava ja puhtaalla tunnelmapitoisuudellaan puhuva sävellys.¹⁰¹

Klemetti on selvästi jaksanut työstää *Canzonaa* ja sävellys on tasapainoinen. Tyyli on Klemetin muista myöhemmistä urkuteoksista poiketen romanttistyylinen *Ku-*

97 Kuosma 1936, 34.

98 Taistelu käytiin elo-syyskuun vaihteessa 1808.

99 Klemetti, H. 1949, 316.

100 Klemetti, H. MS. MUS. KLEMETTI. 11.

101 US 28.1.1934.

vitelman tapaan. Mutta jos *Kuvitelma* on kansallisromanttinen tunnelmapala, niin *Canzona* on vahvaan kromatiikkaan perustuva teos, joka liikkuu ”levottomissa ja surumielisissä tunnelmissa”, kuten Aarne Wegelius sitä arvioi¹⁰².

Juhla-alkusoitto – Festpreludium (Kulosaaren kirkon urkujen vihkiäisiin) op. 44 nro 2 (1934?)

Juhla-alkusoitto esitettiin ensimmäistä kertaa Helsingin Kulosaaren kirkon uuden Gebrüder Rieger -urkujen vihkiäisjumalanpalveluksessa 1938. Klemetti oli mukana suunnittelemassa urkujen dispositiota. Ensiesityksensä ja nimensä takia teos olisi ajoitettavissa vuoteen 1938, mutta sävellystyylillä ja opusnumero viittaavat siihen, että teos on ehkä sävelletty samoihin aikoihin kuin *Canzona* op. 44 nro. 1, eli 1934. Molemmissa on samantapaisia aiheita. Esimerkiksi *Juhla-alkusoiton* tahdistusta 38 lähtee jakso, joka voisi sisältyä *Canzonaan*.

Laetare Jerusalem op. 44 nro 3 (1934?)

Vuonna 1939 ilmestynyt *Laetare Jerusalem* saattaisi olla *Marche triomphale*, jota Venni Kuosma kuvailee 1936 ”rohkeaksi, jopa mullistavaksi”¹⁰³. *Marche triomphale*-nimistä teosta ei löydy Klemetin käsikirjoitusten tai painettujen teosten joukosta. *Laetare Jerusalem* on soinnutukseltaan erikoisempi kuin kaikki edeltäjänsä, ehkä *Canzona* op. 44 lukuun ottamatta. Muuten se on lyhytjännitteiseltä kirjoitustyyliältään kahden muun opus 44:n sävellyksen kaltainen ja saattaa olla sävelletty samoihin aikoihin. *Laetare Jerusalem* on yhdessä *Canzonan* op. 44 kanssa Klemetin musiikillisesti omaperäisin ja ehjin urkuteos. Myöhemmin Klemetti sovitti teoksen jousiorkesterille, kahdelle oboelle ja uruille. Sen käsikirjoitus on Suomalaisen kirjallisuuden seuran arkistossa.

Toccata op. 51 nro 1 (1936?)¹⁰⁴

Impromptu op. 51 nro 2 (1936?)

Cantilena op. 51 nro 3 (1936?)

Elegia op. 51 nro 4 (1937?)

Neljä teosta opus 51 on julkaistu 1940, mutta ne on todennäköisesti sävelletty aikaisemmin. Klemetin jäämistössä on kirjekuori, jonka päällä lukee ”Lainassa Heikin sävellyksiä seuraaville henkilöille”. Yksi pienistä käsikirjoitetuista lapuista kertoo, että Mårtenssonille on 5.2.1936 lainattu *Intermezzo festivo*, *Impromptu c-molli*,

102 HS 28.1.1934.

103 Kuosma 1936, 34.

104 HYK:n arkistoissa on teoksen käsikirjoitukseen merkitty opusnumero 50 nro 1b.

*Preludi c-mollija 8 urkukoraalia*¹⁰⁵. *Impromptu* op. 51 nro 2 on c-mollissa, joten todennäköisesti se on Mårtensonille lainattu teos. *Elegian* op. 51 nro 4 käsikirjoitukseen on kirjoitettu ”kelpaa 10 vuoden päästä 9/1,1937”¹⁰⁶.

Mahdollisesti kaikki op. 51:n teokset on sävelletty samoihin aikoihin. *Cantilenassa* ja *Elegiassa* on koraali- tai kansanlaulumaisuutta, jota Klemetti on paikoitellen häivyttänyt modernihkolla soinnutuksella. Uusklassistinen *Toccata* ja romanttinen *Cantilena*, josta on jousiorkesterisovitus HYK:n arkistossa¹⁰⁷, ovat opuksen kahta muuta teosta yhtenäisemmät, koska niissä ei ole Klemetille tyypillistä ryöpsähtelyä.

Urkukoraali ”Jumala ompi turvamme”. Sävelmä ja parafraasi (1936)

Klemetti on merkinnyt teoksen käsikirjoitukseen harvinaisen tarkasti sävellysajan kohdan: ”Joulupäivänä ja Tapanina 1936”. John Sundberg kantaesitti teoksen helmikuussa 1937, yhdessä oman kappaleensa *Variationer över en finsk andlig melodin* kanssa. Siinä missä Sundbergin teos on muodoltaan äärimmäisen tiivis ja harkittu, on Klemetti säveltänyt joulun innoittamana yhden vapaimmista ja samalla pisimmistä teoksistaan. Koraalimelodia toimii vain lähtökohtana. Kappale on ryöpsähtelevä parafraasi, jossa on Klemetille tyypillisiä iskuttomalta lähteviä 1/16 pyrähdyksiä, tahdin parin mittaisia pysäyttäviä sointukulkuja ja koraalinomaisia ”välিকেitä”.

Invocation (1939)

Elis Mårtensonin Sibelius-Akatemian vihkiäiskonsertissa lokakuussa 1939 kantaesittäjä *Invocation* on kadoksissa. Uno Klamin mielestä ”Invocationissa tuli esille omintakeisia sointuyhdistelmiä ja kokonaisvaikutus oli hyvä”¹⁰⁸. *Suomen Sosialidemokraatin* mukaan ”Invocation tarjosi kuulijalle omaperäisiä rytmejä ja joitakin rohkeita värisävyjäkin, mutta se oli erinomaisen ehyt, kauniiseen nousuun kasvava kirkollishenkinen sävellys”¹⁰⁹.

Muita Klemetin urkusävellyksiä

Klemetiltä on säilynyt käsikirjoituksina suuri määrä lähinnä kirkolliseen käyttöön tarkoitettuja teoksia. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen kokoelmissa ovat *Andante funebre*, *Praeambulum* ja *Alkusoitto Jumalanpalvelukseen*. *Andante funebren*

105 Klemetti, H. Heikki Klemetin arkisto. SKS.

106 Klemetti, H. HYK MS. MUS KLEMETTI 11.

107 Klemetti, H. MS.MUS.163. Klemetti.

108 HS 8.10.1939.

109 SSd 8.10.1939.

”pysähtelevä” tyyli viittaa Klemetin 1930-luvun urkusävellyksiin. Kappale ei ole varsinaista konserttimusiikkia.

Praeambulumin sävellysajankohdasta ei myöskään ole tietoa. Tyyliiltään se saattaisi sijoittua 1920-luvulle. Teos vaikuttaa pianon ääressä sävelletyltä ja jalkioäänen rooli on paikoin epäselvä ja epäidiomaattinen. *Alkusoitto Jumalanpalvelukseen* on kirkolliseen käyttöön. Lisäksi tiedotuskeskuksen luettelossa on urkuteoksiksi merkityt *Toccata* sekä *Preludi ja fuuga (Paimensoitto)*, mutta ne ovat pianosävellyksiä.¹¹⁰

Suomalaisen kirjallisuuden seuran Klemetti-kokoelmassa on peräti 60 lyhyehköä sävellystä. Ne ovat muun muassa urkukoraaleja, ”sanomasoittoja” ja ”vapaita preludeja”. Mukana on sävellyksiä ilmeisen pitkältä ajanjaksolta, koska sävellyksen *Preludi. Suvisena sunnuntaina* alkuun on kirjoitettu ”Alkupuoli tehty v. 1901, jatko v. 1948.” Monen kappaleen lopussa on jokin kesäkuun 1943 päiväys ja sana ”kelpaa” ja joidenkin alkuun on kirjoitettu ”selvä”. Ehkä Klemetti suunnitteli jonkinlaisen alkusoittokokoelman julkaisemista.¹¹¹

HYK:n kokoelmissa on useita pienimuotoisia julkaisemattomia teoksia. *Cantilena g-molli op. 45 nro 3* on ”luonnos uruille”; *Isänmaan virsi* on alkusoitto ja koraali; *Surumarssi No: 4* on tarkoitettu soitettavaksi nuotin mukaan joko ”Urut tahi harmooni (piano)”. *Preludi* on lyhyt alkusoitto, *Sotilasmarssi (Sotilaan laulukirjasta)* (1941) sisältää marssin soinnutettuna ja *Preludin*. Ne eivät todennäköisesti kuulu yhteen. *Toccata Chromatica* (1927) on merkitty Armi Klemetin lahjoitusluettelossa uruille, mutta se vaikuttaa pianosävellykseltä. Käsikirjoitukseen ei ole myöskään kirjoitettu kuten ”sisarsteoksen” *Toccata Romantican* käsikirjoitukseen ”urut” tai ohjeita jalkion käytöstä: ”jalk” ja ”jalk ad libitum”.¹¹²

Ilmari Krohn (1867–1960)

Postludium – Jälkisoitto (1900)

Kaksi urkukappaletta op. 18: Pääsiäiskoitto op. 18 nro 1 (Christ ist erstanden) (1917?), Nyt ylös sieluni op. 18 nro 2 (1917?)

Kirkkomusiikkimme ja musiikkielämämme tärkeimpiin vaikuttajiin kuulunut Ilmari Krohn sävelsi yllättävän vähän urkumusiikkia. *Postludium* julkaistiin osana



Kuva 29. Ilmari Krohn.

110 Klemetti, H. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen käsikirjoitusarkisto.

111 Klemetti, H. Heikki Klemetin arkisto, SKS.

112 Klemetti, H. HYK MS. MUS KLEMETTI 11.

1900¹¹³ painettua *Organistes Orgelalbum* -kokoelmaa, joka sisältää pohjoismaisia urkusävellyksiä. Krohnin lisäksi suomalaisista säveltäjistä oli mukana Karl Flodin *Postludium*.

Nyt ylös sieluni op. 18 nro 2 on soitettu Axel E. Lindgrenin mainoksen mukaan valtiopäivien avajaisjumalanpalveluksessa 1917. Suomen eduskunnalla oli tuona vuonna poikkeuksellisten olosuhteiden takia kahdet valtiopäiväavajaiset: 17.4.1917 ja 13.11.1917. Voisi ajatella, että teos on esitetty jälkimmäisen yhteydessä. Mainoksen mukaan Krohnin teokset ovat ”urkusovituksia”.¹¹⁴ *Nyt ylös sieluni* on suomalainen kansankoraalimelodia soinnutettuna pienin muutoksin säkeiden järjestyksessä + coda.

Pääsiäiskoitto op. 18 nro 1 lienee sävelletty samoihin aikoihin kuin *Nyt ylös sieluni*. Se on samalla tapaa läpisoinnutettu teos, jossa on pieni moduloiva väliske ja lopussa lyhyt coda. Molemmat teokset soveltuvat *Postludiumin* tapaan parhaiten kirkolliseen käyttöön.¹¹⁵

Opukseen kuuluu myös yksinlaulu *Kukka ja Käki* op. 18 nro 3. Se on eri kustantamon (Musiikkikeskus O.Y. Helsinki) julkaisema kuin urkuteokset. Maallisen yksinlaulun liittäminen urkuteosten yhteyteen tuntuu erikoiselta. Voisiko kysymyksessä olla jonkinlainen virhe kustantamon taholta?

Iltahuokaus (1930-luku?)

Krohn teki 1890-luvulla hengellisten kansansävelmien keruumatkoja ja merkitsi Uusikirkon pitäjässä muistiin *Iltahuokauksessa* käyttämänsä sävelmän.¹¹⁶ Virsi alkaa sanoilla ”O! maailma Sä kamala, Mä sinun jätän monen juontes kanssa”. Krohn käytti sävelmää myös oratoriossaan *Voittajat* (1935). Mahdollisesti oratorio innoitti Krohnina myös säveltämään pienen urkukappaleen nimeltään *Iltahuokaus*. Sävellys alkaa ja loppuu hitaasti kerääntyvällä soinnulla, jota ”säestää” kaukaisten kellojen kilahdukset. Niiden välissä kuullaan koraali läpisoinnutettuna. Koraali alkaa hiljaisena ja nousee loppua kohden urkujen täyteen voimaan.

113 Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta -kirjassa (1945, 274) *Postludiumin* sävellysvuodeksi on merkitty virheellisesti 1901.

114 Lindgren 1920.

115 Krohn sävelsi myöhemmin vielä yhden konserttikäyttöön soveltuvan urkuteoksen, joka on julkaisematon. Variaatiomuotoinen *Vihanta oksa öljypuun – Ramus virens olivarum* on sävelletty 1948.

116 Kiitos Martti Laitiselle, joka antoi minulle tiedon sävelmän alkuperästä sekä myös sen kuulumisesta *Voittajat*-oratorioon.

Sipi Kumpula (1887–1933)

Suomalainen koraalisävelmä variatiooneilla (1930-luvun alku)

Sipi Kumpula opiskeli Helsingin lukkar- ja urkurikoulussa 1910–1913, sekä Helsingin musiikkiopistossa 1915–1916 ja 1922–1924. Myöhemmin hän palasi opiskelemaan urkujensoittoa Elis Mårtensonin ja teoriaa ja sävellystä Erkki Me-lartinin johdolla Helsingin konservatorioon vuosina 1931–1932.¹¹⁷

Kumpulan pääinstrumentti oli laulu, ja hän esiintyi säännöllisesti laulusolistina konserteissa ja piti muun muassa oman konsertin Johanneksenkirkossa 1927, missä häntä säesti Paavo Raussi.¹¹⁸ Urkurina hän esiintyi ainakin musiikkiopiston näytteissä Johanneksenkirkossa toukokuussa 1916 soittaen ”tunnollisesti” kaksi osaa Felix Mendelssohnin toisesta urkusonaatista op. 65¹¹⁹ ja toukokuussa 1923 ”suoriutuen” Lauri Ikosen mukaan ”varmasti erästä Bachin fuugasta”.¹²⁰

Ainoan urkuteoksensa *Suomalainen koraalisävelmä variatiooneilla* Kumpula sävelsi mahdollisesti opiskellessaan urkujensoittoa Helsingin konservatoriossa 1931–1932 Mårtensonin johdolla. Nimilehdellä lukee todennäköisesti myöhemmin lisättynä ”Lahja E Mårtensonille”. Teos on kunnianhimoinen: teema, 10 pitkäköä muunnelmia, fuuga ja coda ja teoksen kesto on noin 15 minuuttia. Monissa muunnelmissa on omaperäisiä ideoita, joista osa ei ehkä ole sävellyksellisesti aivan toimivia. Ehkäpä siksi muunnelmat IV ja V on yliviivattu, joko säveltäjän tai teoksen kantaesittäjän Elis Mårtensonin toimesta ja muunnelma III puuttuu kokonaan. Muutamassa muunnelmassa on aikakauden suomalaisille urkusävellyksille teknisesti poikkeuksellisen haastavaa jalkiotekstuuria, josta voisi ajatella, että Kumpula on säveltänyt teoksen nimenomaan Mårtensonille. Neliäänisen fuugan teema on johdettu koraalimelodiasta ja teos päättyy fantasiamaiseen codaan.

Teos esitettiin ilmeisesti ensi kerran Kumpulan kuoleman jälkeen Johanneksenkirkossa toukokuussa 1933. Soittajana oli Mårtenson ja *Aika*-lehden arvostelija kirjoitti sävellyksen olevan ”kauttaaltaan hyvää työtä, mutta kuitenkin kohoaa fuuga polyfonisesti nerokkaana sekä soinnullisesti loistava-asuisena suuremmaksi ja valmiimmaksi muita osia”¹²¹

117 Molin 2020.

118 *Kotimaa* 25.2.1927.

119 USr 24.5.1916.

120 US 31.5.1923.

121 *Aika* 28.5.1933.

Toivo Kuula (1883–1918)

Preludium op. 16b nro 1 (1909)

Intermezzo op. 16b nro 2 (1909)

Toivo Kuulan lyhyeksi jääneeseen säveltäjäuraan sisältyy kaksi urkuteosta.¹²² Kuula sävelsi teokset *Säveletärtä* varten joulukuussa 1909¹²³. Elmgren-Heinosen mukaan teokset ”syntyivät helposti ja lähetettiin suoraan painoon”¹²⁴. *Preludium* (nimen muotona on ollut myös *Preludi*, *Säveletär* ja *Präludium*, Feuchtinger) julkaistiin alun perin *Sävelettären* vuoden 1910 ensimmäisen numeron nuottiliitteenä ja *Intermezzo* saman vuoden numeron 5–6 liitteenä. Wilhelm Hansen julkaisi ne ”virallisesti” 1921 ja samalla teokset saivat opusnumeron. *Preludium* julkaistiin myös 1910 osana Johannes Dieboldin toimittamaa kokoelmaa, joka sisälsi muitakin pienimuotoisia suomalaisia urkusävellyksiä¹²⁵.

Kuulan urkuteokset, kuten myös muut Wilhelm Hansenin julkaisemat suomalaiset urkuteokset Maasalon *Sonat*, Merikannon *Passacaglia* ja Pohjanmiehen *Andante grazioso* ovat ”Edited & revised by Julia A. Burt”. Poroilan mukaan tällainen merkintä oli tekijänoikeudellisista syistä yleinen. Se antoi sävellykselle Yhdysvalloissa paremman oikeudellisen suojan¹²⁶.

Preludium on kuin suoraan alkusoitto-oppikirjasta: aluksi Kuula rakentaa jalkion urkupisteen E:n päälle neljä tahtia pitkää teemasta 20 tahdin pituisen fuugamaisen imitaation. Tahdistä 21 alkaa moduloiva väliske, kunnes tahdissa 34 alkaa coda, jossa palataan takaisin urkupisteelle ja teema kuullaan soinnutettuna vielä kerran. Vaikka teos on kaavamainen, on Kuula pystynyt luomaan yksinkertaisista aineksista kauniin pikku kappaleen.

Jos *Preludium* on kirkollista käyttömusiikkia, niin *Intermezzo* ansaitsisi tulla kuulluksi konserteissa. Se on vapaa kansanlaulumaisista muistumista, mutta myös kirkollisesta perinteestä. Olisiko liian rohkeaa nähdä *Intermezzossa* italialaisen urkurin ja säveltäjän Enrico Bossin vaikutusta? Kuula sai 1908 valtion 4000 markan stipendin, jonka turvin hän pääsi opiskelemaan sävellystä ulkomaille. Kuula suuntasi aluksi opettajansa Jean Sibeliuksen suosituksesta Bossin oppilaaksi Bolognaan.¹²⁷

122 Kuula sävelsi *Surumarssin* op. 26 nro 6 rovasti Durchmanin hautajaisiin huhtikuussa 1916 ja Kuula soitti sen hautajaisissa uruilla (Koivisto 2008, 528). Painetussa muodossaan teos on kuitenkin selvästi pianoteos, johon on kirjattu mahdollisuus soittaa teos myös uruilla.

123 Koivisto 2008, 638.

124 Elmgren-Heinonen 1983, 214.

125 Diebold 1910.

126 Poroila 1994, 91.

127 Karila 1965, 461.

Bossi ei ollut Kuulalle säveltäjänä tuntematon. Keväällä 1907 Helsingissä esitetty Bossin oratorio *Canticum canticorum* oli tehnyt suuren vaikutuksen Kuulaan ja Bossin marraskuussa pitämä urkukonsertti oli varmasti vahvistanut vaikutelmaa. ”Niin ihmeellisiä värinvaihdoksia hän sai uruista ja niin äärettömän hieno musiikaalinen käsitys hänellä on kaikessa mitä esittää”, kirjoitti Kuulan tuleva vaimo Alma Silventoinen päiväkirjaansa¹²⁸. Tosin Kuulalla oli vaikeuksia päästä italialaisen maestron oppilaaksi ja hänet määrättiin Luigi Torchin – jota Kuula ei juuri arvostanut – oppilaaksi. Onneksi Bossi suostui ottamaan Kuulan ylimääräiseksi oppilaaksi¹²⁹.

Sekä *Preludium* että *Intermezzo* on sävelletty 1909, mutta muodollinen *Preludium* poikkeaa täydellisesti *Intermezzon* vapaasta musiikillisesta ja soinnutuksellisesta rikkaudesta. Kuula ei viihtynyt kauaa Italiassa ja urkuteosten säveltämisen aikoihin Kuula opiskeli Pariisissa. Ehkä *Intermezzossa* ei ole sittenkään niin paljon Bossin vaikutusta kuin uudesta ranskalaisesta musiikista saatua innoitusta. Myös Bruno Weigl löysi kappaleen soinnutuksesta ranskalaisen impressionismin kaikuja¹³⁰.

Lähes tuntematonta on, että Kuula soitti myös urkuja. Hän säesti vaimoaan Almaa kirkkokonserteissa ja soitti niissä myös soolonumeroita. Toivon ja Alman viimeinen yhteinen konsertti oli mielenkiintoinen. Se järjestettiin Viipurin Uudessa kirkossa 1.4.1918 ja Toivo soitti kolme urkusooloa. Ne olivat Kuulan oma *Preludium*, *Rauha* sekä *Fantasia*. *Rauha* oli ilmeisesti *Adagio*-osa Kuulan *Stabat Materista* ja *Fantasia* oli improvisaatio.¹³¹ Täysin taitamaton urkuri Kuula ei voinut olla, sillä aikaisemmassa konsertissa Viipurin Uudessa kirkossa tammikuussa 1918 hän oli soittanut César Franckin *Pastoralen*¹³².

128 Koivisto 2008, 141.

129 Elmgren-Heinonen 1983, 154.

130 Weigl 1931, 138.

131 Kuula 2006, 229.

132 Kuula 2006, 333.



Kuva 30. Taneli Kuusisto.

Taneli Kuusisto (1905–1988)

Taneli Kuusisto oli viime vuosisadan merkittävimpiä suomalaisen musiikkielämän vaikuttajia. Hän työskenteli kirkkomuusikkona Töölön seurakunnassa vuosikymmenien ajan, oli Yleisradion palveluksessa useita vuosia, opetti Sibelius-Akatemiassa ja päätyi lopuksi koko laitoksen rehtoriksi. Lisäksi hän oli useiden tärkeiden valtion ja kirkon toimikuntien jäsen ja puheenjohtaja. Hän sävelsi myös laajan tuotannon. Muusikkona hän oli monipuolinen: hän piti ensikonsertit pianonsoitossa (1933), sävellyksessä (1933) ja urkujensoitossa (1935).¹³³ Kuusisto aloitti modernistina, mutta opiskeluvuosien aikana hänen tunteensa tätä sävellystyylä kohtaan ”jäähdyivät huomattavasti”¹³⁴.

Interludio op. 18 nro 1 (1936)

Pastorale op. 18 nro 2 (1926/1939)

Introduzione & fuga op. 18 nro 3 (1937)

Kuusisto sävelsi 1926 yhden suosituimmista suomalaisista urkukappaleista *Pastoralen* op. 18 nro 2. Säveltäjä muutti teosta Sibelius-Akatemian konserttisalin urkujen vihkiäiskonserttia varten 1939. Mitä nuo muutokset olivat, eivät ole selvillä, sillä teoksen molemmat käsikirjoitukset ovat hävinneet. On mahdollista, että *Pasto-*

133 Kuusisto 1966, 258.

134 Kuusisto 1966, 262.

ralen myöhempi versio on muutoksiltaan lähinnä kosmeettinen. Kummallista kyllä, teoksen syntyyuodelle on annettu hyvin erilaisia vuosilukuja: Kuusiston epäilemättä itse laatimassa sävellysluettelossa *Suomen Säveltäjiä* -kirjassa vuodelta 1945 on ”Kolme urkukappaletta op. 18 1936, 1929, 1937”. Toisaalta kirjan uudistetussa laitoksessa vuodelta 1966 on sävellysluettelossa ”3 urkukappaletta 1936–37”. Luotettavin on Reijo Pajamon laatiman luettelon sävellysvuosi 1926¹³⁵.

Pastorale on kaukana modernistisesta sävellystyylistä. Kuusisto kertoo, että sävellyksen väliosan aihe on alun perin tarkoitettu keskeneräiseksi jääneen sellosonaatin hitaan osan eräksi teemaksi¹³⁶. Sellosonaatin sävelkieli edusti ”modernismia”¹³⁷. Kuusisto on käyttänyt teoksen esikuvana Uskelan kirkon kanttorin Richard Mäkisen säveltämää *Pastoralea*, joka on sittemmin kadonnut¹³⁸.

Kuusisto ihaili ranskalaista urkumusiikkia ja hän teki vuosina 1934 ja 1939 opintomatkat Pariisiin, jotka tapahtuivat tosin vasta vuosia *Pastoralen* ensimmäisen version säveltämisen jälkeen. Ensimmäisellä matkallaan hän viipyi 10 viikkoa ja sai urkutunteja Notre-Damen urkurilta Léonce de Saint-Martinilta. Hän tutustui Marcel Dupré’hen, ja pääsi vierailemaan tämän kotona Mendonissa. Kuusisto tunnustautui Franckin suureksi ihailijaksi¹³⁹. Franckin vaikutus on vahvimmissaan *Pastoralen* alku- ja loppuosassa. Välijakso muistuttaa eteerisyydessään (*Tranquillo*) ja näennäisessä sisäänpäin kääntyvyydessään suomalaisen modernistin Väinö Raition herkimpiä luomuksia. Nykyaikaisilla uruilla vaikeasti toteutettavissa oleva tahdin 10 lopusta lähtevä pitkä tasainen crescendo on ollut helposti toteutettavissa 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten uruille tyypillisellä rullapaisuttimella.

Westerlund julkaisi *Pastoralen* opusnumerolla 18 nro 2 ja se sai seurakseen kaksi muuta sävellystä: *Interludio* op. 18 nro 1 ja *Introduzione & fuga* op. 18 nro 3. *Interludio* on sävelletty 1936. Kuusiston mukaan teos on sävelletty ”rva Tuulikki Cronvallin hautajaisiin vuonna 1939”¹⁴⁰. Kuusisto kuitenkin sävelsi sen jo aikaisemmin ja omisti sen myöhemmin Cronvallin muistolle. Mahdollisesti Kuusisto soitti kappaleen Cronvallin hautajaisissa 1939. *Interludio* on syyttä jäänyt *Pastoralen* varjoon. Siinä on samanlaista herkkyyttä kuin *Pastoralen* väliosassa. *Pastoraleen* verrattuna *Interludion* rakenne on päinvastainen: alku ja loppu ovat pidättyväisiä ja väliosa on hieman liikkuvampi. Väliosassa on sopraanosoolo (*chiaro, armonico*) säestyksen (*espressivo, legatissimo*) yllä. Jalkion kaksi toistuvaa ääntä, es¹ ja As pitävät itsepintaisesti kiinni väliosan sävellajista As-duuri, vaikka vasemman käden

135 Pajamo 1985, 154.

136 Hellevirta 1988, 5.

137 Kuusisto 1966, 22.

138 Hellevirta 1988, 22.

139 Kuusisto 1966, 264.

140 Hellevirta 1988, 5.

kromatiikka yrittää aina välillä päästä sävellajista irti.

Opuksen kolmas teos on *Introduzione & fuga* suomalaisesta kansankoraalista ”Eijaa! Jo toivoin sielu riemuitseeppi”. Kuusisto on kertonut teoksen synnystä:

Vuonna 1937¹⁴¹ olin seuraamassa Leipzigissä Günther Raminin urkukursseja (5 viikkoa) ja samanaikaisesti osallistuin Johann Nepomuk Davidin fuuga-kurssiin kirjoittaen fuugan tai pari viikossa opettajan valitsemasta teemasta. Lopuksi sain itse valita teeman. Saatuani fuugan valmiiksi ei opettaja ollutkaan enää tavattavissa. Kotiintultuani kirjoitin fuugalle johdannon.¹⁴²

Jos *Pastorale* ja *Interludio* edustavat kansallisromanttista tyyliä on *Introduzione & fuga*ssa jo selvästi uusklassisia piirteitä. Johdanto on sävelletty klassiseen tyyliin ilman romanttista paisuttamista. Ehkäpä teos on tulos siitä, että palattuana ensimmäiseltä Pariisin matkaltaan alkoi Kuusisto ”yhä tietoisemmin palvoa abso-luuttisen musiikin ja lineaarisen tyylin ihanteita”¹⁴³.

141 Kuusisto sävelsi 1937 kolme urkuteosta op. 17: *Taas siunattu päivä* op. 17 nro 1, *Oi Pyhä Henki riennä* op. 17 nro 2 ja *Communio* op. 17 nro 3. Ne kuuluvat lähinnä kirkollisen musiikin piiriin. *Taas Siunattu päivä* on sävelletty Helsingin suomalaisen normaalilyseon 50-vuotis-juhlijumalanpalveluksen alkusoitoksi. *Oi Pyhä Henki, riennä* on sävelletty Töölön kirkon helluntaijumalanpalvelukseen. *Communio* on ollut alun perin taustamusiikkia radion kuulokuvaan ”Daniel Medelplan”. Kuusisto muutti sävellystä vielä niinkin myöhään kuin 1979. Yhtäkään teoksista ei ole painettu. Lisäksi Kuusisto sävelsi 1939 *Andanten*, joka sekin on sävelletty kirkollisiin tarkoituksiin.

142 Hellevirta 1988, 5.

143 Kuusisto 1966, 264.

Arvo Laitinen (1893–1966)

Elegia (Vanhat urut) op. 2 nro 1 (1913)

Tunnelma op. 2 nro 2 (1913)

”On suuri vahinko ettei Laitinen ole lähes puoleentoista vuosikymmeneen kirjoittanut juuri mitään. Hänen tapaistaan melkein pä filosoofista säveltäjää [...] meillä ei toista olekaan”¹⁴⁴. Arvo Laitinen tulikin tunnetuksi paremmin Sibelius-Akatemian teorian opettajana ja musiikkikriitikkona kuin säveltäjänä. Hän loi kuitenkin nuoruudessaan melko laajan sävellystuotannon. Laitisen sävellyksiin kuuluu muun muassa pianokvartetto vuodelta 1917, lisänimeltään *Quartetto sinfonico, Sarja* sellolle ja pianolle, sekä keskeneräiseksi jäänyt laaja sarja *Runottaret* viululle ja pianolle. Laitinen opiskeli sävellystä Erkki Melartinin johdolla, mutta hän opiskeli myös urkuja opettajanaan – kukas muukaan kuin Oskar Merikanto.

Laitisen teokset saivat aikanaan erittäin suopean vastaanoton. Laitinen oli suuri Brucknerin ja Wagnerin musiikin ihailija ja ehkä näiden musiikin tunteminen heijastuu hänen urkuteoksiinsa, jotka osoittavat parikymppiseltä säveltäjältä kypsää harmonia- ja sointiaistia.

Laitinen sävelsi *Elegian* op. 2 nro 1 ja *Tunnelman* op. 2 nro 2 vuonna 1913. Niiden oli tarkoitus olla osa neliosaista kokonaisuutta, jonka nimen Laitinen suunnitteli olevan joko *Romanttinen sarja* op. 2 tai *Neljä urkukappaletta* op. 2a. Jo sävellysten nimistä ja keskeneräiseksi jääneen sarjan nimestä voi päätellä, että Laitinen oli säveltäjänä – kuten hän itseään kutsui – ”romantisti”¹⁴⁵. *Tunnelman* piti alun perin olla sarjan kolmas osa. Laitinen on kirjoittanut käsikirjoitukseen seuraavan ohjelman:



Kuva 31. Toverukset Aarre Merikanto ja Arvo Laitinen yhteiskuvassa vuonna 1941.

144 Ranta 1932, 121.

145 Laitinen 1945b, 567.

— ja samana päivänä (Kustaa III:n vallankumouspäivänä) kätkettiin katooliseen kirkkomaahan surkastunut naisen sydän (markiisitar Egmont), murtunut vieraiden joukossa, joiden edestä hän oli tuntematonna kuollut. — Z. Topelius *Välskärin kertomuksia*.¹⁴⁶

Laitinen esitti *Elegian* Helsingin musiikkiopiston keväänäytöksessään toukokuussa 1916. *Tunnelma* on omistettu Venni Kuosmalle, joka soitti sen ilmeisesti ensi kerran Johanneksen kirkossa tammikuussa 1918. Kuosma soitti sekä *Elegian* että *Tunnelman* Helsingin Johanneksen kirkossa 4.11.23. Niiden lisäksi ohjelmassa olivat Merikannon *Passacaglia* sekä Isacssonin *Katedraalissa*. *Helsingin Sanomien* mukaan ”taiteilija on konserttiin ottanut ainoastaan kotimaisten säveltäjien sävellyksiä, niistä muutamia käsikirjoituksia, jotka esitetään ensi kerran”¹⁴⁷. Todellisuudessa kaikki teokset oli esitetty aikaisemmin. Laitinen sovitti muutamaa vuotta myöhemmin molemmat teokset pianolle¹⁴⁸.

Laitinen muutti myöhemmin *Elegian* nimeksi *Vanhat urut*. Arvo Laitisen hyvä ystävä Erkki Forss kertoi, että Laitinen muutti nimen kunnianosoitukseksi ”vanhoille uruille”, koska ei hyväksynyt tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen näkemyksiä uruista. Myöhemmin Forss muodosti nimistä synteisin *Elegia vanhoille uruille*.¹⁴⁹ *Tunnelma* on julkaistu Elis Mårtenssonin toimittamassa *Suomalaisia urkusävellyksiä*-kokoelmassa¹⁵⁰.

Knut Emil Laurén (1873–19??)

Kaksi Interludiota op. 1 (1922)

Laurénista ei juuri löydy tietoja. Hän opiskeli Helsingin musiikkiopistossa vuosina 1896–99¹⁵¹. Ilmeisesti Laurén oli osaava urkuri. Hänen opettajanaan oli Faltin ja Laurén soitti musiikkiopiston keväänäytöksessä huhtikuussa 1898 Ritterin *Sonaatin*. ”Sonate af Ritter återgifves med berömd musikalisk och teknisk förmåga”¹⁵². Laurén ja viulisti Sulo Hurstinen soittivat konsertin Loviisan kirkossa elokuussa 1923: ”Hr Lauréns framstående förmåga att traktera sitt instrument är allmänt känd å orten, varför ett närmare bedömande av hans presentationer är överflödigt. Tonerna klingade fylliga och rena”¹⁵³.

146 Laitinen 1913.

147 HS 1.11.23.

148 SMI 1/1932.

149 Erkki Forssin haastattelu, 6.8.2008.

150 Mårtensson 1955.

151 Dahlström 1982, 440.

152 Hbl 21.4.1898.

153 *Östra Nyland* 1.9.1923.

Laurén on päivännyt *Kahden Interludion* op. 1 käsikirjoituksen 27.12.1922¹⁵⁴. Mo-lemmat *Interludiot* ovat yhden sivun pituisia kappaleita. Niille on yhteistä se, että ne on kirjoitettu kolmelle viivastolle siten, että sopraanossa oleva melodia on kirjoitettu omalle viivastolleen, aivan kuin se olisi instrumenttisoolo, ja säestys ja jalkio omalle ”säestysviivastolleen”, kuten se olisi kirjoitettu säestävälle pianolle. Sävellyksistä saa vaikutelman, että ne on kirjoitettu alun perin esimerkiksi viululle ja pianolle¹⁵⁵. ”Säestys” on kirjoitettu uruille epäidiomaattisesti niin, että oikealla kädellä on sointuja korkealla alueella ja vasemmalla kädellä pelkkä bassokulku. Soolo kulkee myös monessa kohtaa oikean käden säestyssointujen alapuolella. Jälkimmäisessä *Interludiossa* säestys on merkitty soitettavaksi alussa ja lopussa Voix céleste -äänikerralla, mutta sooloäänikertaa ei ole määritelty kummassakaan *Interludiossa*. Sävellykset ovat hitaahkoja (Andantino ja Andante) ja yksinkertaisia, mutta erityisesti jälkimmäisessä on kansanlaulumaista viehättävyyttä.

Frans Linnavuori (1880–1926)

Iltalaulu (viim. 1924)

Tampereen tuomiokirkon urkurina vuodesta 1908 työskennellyt Frans Linnavuori muistetaan parhaiten hänen säveltämästään laulusta *Minä laulan sun iltasi tähtihin*. Linnavuori oli taitava urkuri, joka opiskeltuaan Merikannon johdolla Helsingin musiikkiopistossa soitti ensikonsertin Johanneksenkirkossa marraskuussa 1910. *Uuden Suomettaren* mukaan ”viimeksi mainitussa suurisuuntaisessa sävellyksessä [Guilmant: *Tère Sonate. Symphonie* op. 42] hra Linnavuori osoittautui ensi luokan urkusoittajaksi, jonka taito ja musikaalinen käsitys esiintyi mitä parhaimmassa valossa. [...] Hra L. on maamme ensimmäisiä urkutaiteilijoita”¹⁵⁶.

Linnavuori soitti *Iltalaulun* 1924 ja Aarne Wegelius oli innoissaan:

*Ihastuttava ”Iltalaulu” oli mitä hienoin. Allekirjoittaneelle oli se wutuus lajissaan mitä miellyttävin. Tällaisista urkusävellyksistä nauttii suuri yleisökin ja juuri näin herätetään mielenkiintoa urkumusiikkiin ja valmistetaan maaperää vaikeampien urkusävellysten tajuamiselle. Muuten on hra Linnavuoren säveltämä ”Iltalaulu” sitä lajia, että se olisi saatava painetuksi. Se on onnellisena hetkenä sävelletty, kenties joskus iltahämässä urkujen ääressä improvisoitu ja sitten paperille merkitty.*¹⁵⁷

154 Laurén, K. E. HYK MS.MUS.163.

155 Kiinnostavasti Hurstinen ja Laurén esittivät Loviisaan konsertissaan Laurénin sävellyksen *Canto serioso* viululle ja uruille (*Östra Nyland* 1.9.1923).

156 USr 11.11.1910.

157 *Maaseudun Sanomat* 4.11.1924.

Armas Maasalo (1885–1960)

Armas Maasalo opiskeli urkujensoittoa Viipurin lukkari- ja urkurikoulussa lukuvuoden 1905–1906¹⁵⁸. Vuonna 1907 hän ilmoittautui sekä Helsingin musiikkiopistoon että Helsingin yliopistoon. Huomionarvoista on, että Maasaloon pääaine musiikkiopistossa oli lähes koko ajan musiikinteoria, jota hänelle opetti Erik Furuhjelm. Maasalolla oli urkutunteja ainoastaan lukuvuosina 1908–1910. Ensimmäisenä lukuvuonna häntä opetti Olga Tavaststjerna ja jälkimmäisenä Oskar Merikanto.¹⁵⁹ Ilmeisesti Maasalo ei ollut Helsinkiin tullessaan uruissa kovin pitkällä, koska hän soitti musiikkiopiston kevätnäytteessä 1908 Saksalaisessa kirkossa ”vain” J. S. Bachin teokset *Praeludium und Fuge in g* (BWV 558?) ja *Fuge in g* (BWV 578?)¹⁶⁰.

Joitakin vuosia myöhemmin Maasalo teki opintomatkan Ranskaan, mikä jätti lähtemättömät jäljet Maasaloon urkukäsitykseen. Merikannon vaikutuksesta suomalaisten urkureiden siteet Saksaan olivat vahvat. Toisaalta Martin Wegeliuksen johtama Helsingin musiikkiopisto oli johtajansa mieltymysten mukaisesti vahvasti saksalaissuuntainen. Maasalo oli ensimmäisiä urkureita, joka suuntasi askeleensa Pariisiin. Suomalaisia säveltäjiä oli opiskellut Pariisissa jo aikaisemmin. Muun muassa Toivo Kuula opiskeli Pariisissa 1909–1910 ja ihmetteli, miksi ranskalainen musiikki oli jäänyt Suomessa niin vähälle huomiolle. ”Meillä on Suomessa saksalainen koulu ja saksalainen hyvä ja huono musiikki saa sijansa meidän konserttiohjelmistossa, vaan ei ranskalainen.” Kuula oli sitä mieltä, että ranskalaista musiikkia oli helppo arvostella huonoksi, koska saksalaiseen musiikkiin tottuneet kuulijat eivät ymmärtäneet ranskalaisen musiikin erilaisuutta.¹⁶¹ Sitä kuvastaa mahdollisesti Heikki Klemetin kirjoittama arvio Merikannon ja Abraham Ojanperän pääsiäiskonsertista huhtikuussa 1909. Merikanto soitti Widorin *Cantilenen*, yhden Franckin koraaleista ja Regerin *Passacaglian* op. 63. Kirjoittajan mukaan Widor ja Franck

*hapuilevat soinnullisesti sinne tänne, niissä on jotakin levotonta paloiteltua. [...] Se, joka tämän konsertin urkumusiikissa sanoi sekä ajallisessa että arvollisessa suhteessa oli Max Reger [...] Siinäkin oli kromatiikkia, mutta se oli johdonmukaista, luonnollisesti kehittyvää, siinä oli lisäksi vakavaa henkeä, ja saksalaista tanakkuutta tämän sanan hyvässä hengessä.*¹⁶²

158 Maasalo, K. 1998, 15–16.

159 Maasalo, K. 1998, 17.

160 Maasalo, K. 1998, 18.

161 Koivisto 2008, 309.

162 *Säveletär* 7–8/1909.

Vaikka Maasalo teki lyhyet opintomatkat Saksaan vuosina 1921 ja 1925, kestivät vuosina 1919–20 tehdyn Ranskan matkan vaikutukset koko Maasalon elämän ajan. Maasalo oli kuusi kuukautta kuunteluoppilaana Eugène Gigout'n urkuluokalla ja ihastui erityisesti ranskalaiseen urkutaiteeseen erottamattomasti kuuluvaan improvisaatioperinteeseen. Maasalolla oli Suomeen palattuaan monia urkujensoittoon ja musiikinopetukseen liittyviä uusia ajatuksia, mutta hän havaitsi, että ”maaperä täällä on niin toisenlainen ja perinteet niin kiinteästi entisyyteen sitovia, että aloitteet supistuiivat vähään” [...] ”Meillä ei saa tuloksia esim. urkuimprovisaatiossa [...], koska se edellyttää paljon laajempaa teoreettista pohjaa kuin meillä ehditään antaa kirkkomuusikkojen valmistuksessa”. Maasalon mielestä evankelis-luterilainen jumalanpalvelus ei antanut ”itsenäiselle urkujensoitolle” tilaa, toisin kuin katolinen jumalanpalveluskäytäntö.¹⁶³

Maasalo urkurina

Maasalon ensikonsertti oli maaliskuussa 1913, jolloin hän esiintyi Johanneksenkirkossa yhdessä Abraham Ojanperän kanssa. Maasalo soitti Merikannon tilalla, sillä tällä ei ollut aikaa esiintyä tavanmukaisessa pääsiäiskonsertissaan.¹⁶⁴ Maasalo soitti Franz Lisztin teoksen *Praeludium und Fuge über den Namen B-A-C-H*, J. S. Bachin *Toccatan ja Adagion in C* (BWV 564) (ei siis fuugaa) sekä Theodore Dubois'n kappaleen *Chant Pastorale*. *Uuden Suomettaren* arvostelija kertoi Maasalon olevan tunnettu entuudestaan taitavana säestäjänä. Nyt Maasalo osoitti olevansa teknisesti erittäin taitava urkuri ja erinomainen rekisteröijä.¹⁶⁵

Maasalon aktiivisin urkukonserttitoiminta ajoittui 1910- ja 1920-luvuille. Alusta alkaenkaan hän ei ollut kovin aktiivinen konsertoija ja hän näyttää pääasiassa soittaneen soolonumeroita esimerkiksi kuorokonserteissa. Erkki Tuppuraisen käsitys siitä, ettei Maasalo olisi antanut elämänsä aikana yhtään urkukonserttia, on väärä¹⁶⁶. Maasalon ensikonsertti tai esimerkiksi Kallion kirkossa 3.12.16 järjestetty konsertti olivat 1900-luvun alkupuolen urkukonserttikäytännön valossa mitä suurimmissa määrin urkukonsertteja. Jälkimmäisessä konsertissa Maasalo soitti soolonumeroina Delphin Strungkin *Koraalialkusoiton*; Girolamo Frescobaldin *Canzonien* ja *Fantasian Ad Te, ad salutarem undam* [sic], Theodore Dubois'n teokset *In Paradisum* ja *Chant Pastorale* sekä oman *Sonat c-mollin*. Mukana oli H.K.N.:n sekakuoro, jota johti Maasalo¹⁶⁷. Silti on selvää, että Maasalon elämäntyön painopiste oli muualla kuin urkumusiikissa. Tämän osoittaa myös Maasalon vähäi-

163 Maasalo, A. 1945, 448–9.

164 USr 9.2.1913.

165 USr 26.3.1913.

166 Tuppurainen 1980, 34. Kai Maasalo toistaa tämän virheellisen käsityksen (Maasalo, K. 1998, 98).

167 USr 2.12.1916.

set urkujensoiton opinnot¹⁶⁸. Ehkä hän oli siksi hieman epävarma taidoistaan. Omasta mielestään hän olisi ”voinut” päästä pitkällekin urkujensoitossa jos olisi saanut lapsuudessaan säännöllistä opetusta¹⁶⁹. Toisaalta Maasalo aloitti aikaisin urkujensoiton, sillä hän soitti jo 7-vuotiaana messun Kurkijoen kirkossa.

Arvioitaessa Maasaloa konsertoivana urkurina on muistettava, että Maasalon aikana urkukonserteissa kuultiin 1800-luvun perinteen mukaisesti lähes aina myös muita esiintyjä. Maasalo oli ajattelutavan vankkumaton kannattaja. Hän kirjoitti 1930, että ”urkuohjelmassa tulee aina olla joku *laulusolisti!*”. Maasalon mukaan urkukonserttien suosion puute johtuu siitä, että suomalainen yleisö ei vielä tunne urkumusiikkia. Siksi ohjelmaa laatiessaan urkurin on ajateltava suurta yleisöä. Ohjelma ei saa olla kauttaaltaan liian vaikea ja laulusolistin mukanaolo takaa paremman yleisömenestyksen ja sitä myöten myös urkutaide tulee pikku hiljaa tutuksi kuulijoille.¹⁷⁰



Kuva 32. Armas Maasalo ensikonsertin aikoihin.

Suurin syy Maasalon harvakseltaan tapahtuneisiin esiintymisiin urkurina lienee ollut hänen aktiivisuutensa suomalaisen kirkkomusiikin alueella. Hän opetti Helsingin kirkkomusiikkiopistossa vuodesta 1914 lähtien ja toimi sen johtajana vuodesta 1923. Kun Turun kirkkomusiikkiopisto joutui lopettamaan toimintansa ja sen opiskelijat siirtyivät Helsingin kirkkomusiikkiopistoon, ehdotti Maasalo, että Sibelius-Akatemia ottaisi vastattavakseen kirkkomusiikkien kouluttamisen. Ehdotus hyväksyttiin ja Maasalosta tuli syksyllä 1951 aloittaneen Sibelius-Akatemian kirkkomusiikkiosaston johtaja.

168 Maasalo, K. 1998, 98.

169 Maasalo, A. 1945, 444.

170 Maasalo, A. 1930, 8.

Maasalo oli vuodesta 1926 aina vuoteen 1958 asti Helsingin Eteläisen suomalaisen seurakunnan urkuri. Ehkäpä parhaiten Maasalo muistetaan kuorotoiminnastaan. Hän johti kuoroja, sävelsi kuoroille ja koulutti kuoroja. Kai Maasaloon mukaan kuoro oli Armas Maasalolle ”elävä soitin, jota hän saattoi kehittää oman sointi-ihanteensa mukaisesti ja luoda sille taiteellisen linjan ja ohjelmiston”¹⁷¹. Maasalolla oli myös tärkeä rooli monien järjestöjen toiminnassa. Yksi hänen uransa tärkeimpiä tehtäviä oli toimiminen kirkolliskokouksen 1928 asettaman virsikirjauudistuskomitean musiikillisena asiantuntijana. Lisäksi hän ehti luoda mittavan sävellystuotannon. Se sisältää yli 100 yksinlaulua, noin 20 kuorolaulua, urku- ja pianomusiikkia sekä orkesteriteoksia.¹⁷²

Sonat c-moll op. 5 (1913)

On helppo yhtyä Evert Katilan mielipiteeseen, että Maasaloon *Sonat c-moll* op. 5 on ”melodioiltaan ihana, soinnutukseltaan aistikas ja tekotavaltaan varma”¹⁷³. *Sonat* on sävelletty kesän 1913 aikana. Maasalo soitti osia uudesta sonaattistaan elokuussa 1913, jolloin hän kierteli Karjalan pitäjän kirkkoja yhdessä laulajatar Lahja Helénin (myöh. Linko) kanssa¹⁷⁴. *Sonat c-mollin* Helsingin ensiesitys oli Filharmonisen seuran kirkkokonsertissa 13.10.1913. Orkesteria johti Toivo Kuula ja solisteina olivat Maasaloon lisäksi milanolainen laulaja Armando Zuccarelli ja viulisti Mitja Itkis. *Sonat* oli konsertin päänumero. Katila kirjoitti:

*Konsertin päänumero oli ilahduttavasti näyte kotimaisen säveltaiteen rikastumisesta ja haaraantumisesta yhä uusille alueille. Maisteri Armas Maasalo, jonka tunnemme kauniiden laulujen sepittäjänä ja taitoisana urkurina sekä kuoronjohtajana, esiintyi ensimmäisellä suuremmalla teoksellaan, urkusonaatilla, joka – kuvaavaa kyllä musiikkikulttuurimme nuoruudelle – on meillä ensimmäinen laatuaan. Paremminkin hra Maasalo ei voi ensinäytettään suuremmissa muodoissa antaa. Hänen kolmiosainen c-molli-sonaattinsa on puhtaan innoituksen tuote, vapaa kaikesta tyhjästä tekomusiikista, melodioiltaan ihana, soinnutukseltaan aistikas ja tekotavaltaan varma. Sen suloiset sopusuhtaiset aiheet Adagiossa ja Allegro-Pastoraalissa [sic] sekä jyrkät loppufuuga ovat todellista musiikkia, jota on ilo kuulla. Säveltäjä soitti teoksensa hyvin, onnistunein värityksin.*¹⁷⁵

171 Maasalo, K. 1998, 43.

172 Pajamo–Tuppurainen 2004, 425.

173 USr 14.10.1913.

174 USr 31.8.1913.

175 USr 14.10.1913.

Sonat c-mollin osat ovat *Adagio melancolique*¹⁷⁶, *Allegretto (Pastorale)* ja *Fuga. Andante maestoso*. Teos hakee toisaalta mallinsa Suomessa vahvasti vaikuttaneesta saksalaisesta urkumusiikkiperinteestä, mutta toisaalta se sisältää aineksia, jotka viittaavat ranskalaisen urkumusiikin perinteeseen. Näistä kaikkein yllättävin on viimeisen osan lopussa oleva harvoin käytetty *Orage*-efekti. Maasalo on kirjoittanut ennen kadenssia ensin pitkän C-sävelen ja sitten sen kanssa yhtä aikaa painettavaksi D:n. Samankaltainen efekti löytyy myös Maasalon *Sursum cordan* op. 53 nro 1 lopusta.

Kuten Katila kirjoitti, Maasalon sonaatti oli ensimmäinen laatuaan (jos emme laske mukaan Merikannon hävinnyttä *Sonaattia*) ja samalla laajamittaisin urku-teos, mitä Suomessa oli siihen mennessä sävelletty. Kokonaisuudessaan teos on vaikuttava näyte nuorelta Maasalolta. Osat ovat tasapainoiset, ja ensimmäinen osa on melankolisuudessaan liikuttava esimerkki Maasalon melodisista taidoista. Keskimäinen osa on yllättävästi ehkä ranskalaisinta mitä Maasalo uruille sävelsi, vuosia ennen 1919–20 tapahtunutta opintomatkaa Pariisiin. Kehysmuotoisen scherzon keveät äärijaksot kehystävät idealtaan ehkä hieman vaisuksi jäävän *Pastorale*-väliosan. Sonaatin päättää fuugaksi nimetty finaali. Yhtymäkohtia voisi hakea klassiseen tyyliin säveltäneen Alexandre Guilmant´n sonaateista. Guilmant´n kolme ensimmäistä sonaattia ovat kolmiosaisia ja niistä kolmas, *3e Sonate* op. 56 päättyy fuugaan.

In memoriam Oskar Merikanto op. 26 nro 1 (1926)

In memoriam Eino Leino op. 26 nro 2 (1926)

In memoriam op. 26 julkaistiin 1926. *In memoriam Oskar Merikannon* Maasalo soitti ensi kerran konsertissa, joka oli järjestetty Merikannon hautapatsasrahaston kartuttamiseksi helmikuussa 1927. Eino Leinon muistoksi sävelletty teos kuultiin runoilijan hautajaisissa tammikuussa 1926. Molemmat teokset ovat onnistuneita luomuksia, jotka vangitsevat urkusonaatin ensimmäisen osan tapaan surumielisyyden koskettavan kauniisti. Jommassakummassa saattaa olla materiaalia varhaisemmasta Emmy Achtén muistoksi tehdystä *In memoriamista*, jonka Maasalo soitti Achtén hautajaisissa 5.12.1924¹⁷⁷.

176 Maasalo esitti ensimmäistä osaa eri tilaisuuksissa 1910- ja 1920-luvuilla (Maasalo, K. 1998, 21). Kai Maasalon mukaan nyttemmin kadonnut orkesterisävellys *Adagio malinconico* saattaa olla orkesteriversio *Sonaatin* ensimmäisestä osasta (Maasalo, K. 1998, 33).

177 HS 6.12.1924.

Deux pièces d'orgue op. 28: Prélude op. 28 nro 1, Fantaisie "Nyt ylös sieluni op. 28 nro 2 (1926)

Sursum corda op. 53 nro 1 (n. 1954)

Edition Fazer julkaisi 1926 kaksi Maasalon urkuteosta nimellä *Deux pièces d'orgue op. 28*. Vaikka Maasalo oli vankkumaton ranskalaisen urkutaiteen ystävä, kuuluu ranskalainen vaikutus Maasalon urkusävellyksissä hyvin vähän. *Deux pièces d'orgue* viittaa nimeltään Ranskaan, mutta *Prélude* ja varsinkin sen sisarteos *Fantaisie "Nyt ylös sieluni"* kumpuavat lähinnä suomalaisesta kirkkomusiikkiperinteestä.

Myöhemmin Maasalo uudisti *Fantaisien*, jolloin se sai nimekseen *Sursum corda op. 53 nro 1*. Teoksen "jälkipuolisko muuttui tonaalisesti ja agogisesti rikkaammaksi ja sävellyksen tekstuuri yleensäkin uruille entistä paremmin sopivaksi"¹⁷⁸. Todennäköisesti Maasalo sävelsi *Sursum cordan* 1950-luvun alkupuolella. Maasalo piti sitä suuremmassa arvossa kuin melkein kolmekymmentä vuotta aikaisemmin sävellettyä *Fantaisieta*. Hän lahjoitti *Sursum cordan* kopion Niilo Heimolalle maaliskuussa 1954 ja kirjoitti tälle hieman myöhemmin:

Hyvä Veli, kun matkoilta palattuani jälleen istuin Johanneksen [epäselvä sana] pelivärkin ääressä, joka nyt lopultakin pitäisi uusia (Walckerilla ja Tulenheimolla on kummallakin oma ehdotuksensa), ja katselin tuota Sinulle lähettämääni "Nyt ylös" – tai kirjoitinko "Sursum corda" (syystä että edellisellä nimellä minulla on nuoruuden synty, josta tahtoisin vapautusta) niin haluaisin kohentaa lopputahteja seuraavalla tavalla. Niin että jos satut soittamaan sitä, niin pyydän ystävällisesti ottamaan huomioon! Veljellisin tervehdyksin. Tuus, Armas Maasalo.¹⁷⁹

Teoksesta on olemassa ainakin kolme käsikirjoitusversiota, joista Niilo Heimolalle omistettu on Maasalon omaa käsialaa. Siinä on päiväys "Niilo Heimolalle ystävytenä, Helsingissä maaliskuulla 1954". Vilho Viikarille ja Tauno Äikäälle lahjoitetut kopiot ovat jonkun toisen kirjoittajan käsialaa. Niihin on muutettu uudistettu loppu, minkä Maasalo lähetti Heimolalle erikseen myöhemmin. Tästä voi päätellä, että Heimolan kopio on vanhin. Teosta ei ole painettu.

Preludio ja Fuuga a-molli op. 40 nro 1 (1927)

Opettajansa Merikannon tavoin Maasalo sävelsi uruille harvakseltaan. Suomen Musiikkilehti kertoi marraskuussa 1931 Maasalon valmistelevan urkuteoksia "Preludio ja Fuuga (A-moll) op. 40, Cantilene pastorale (F-duur) op. 40 ja Intrada

178 Pajamo–Tuppurainen 2004, 425.

179 Maasalo, A. 1954.

(D-duur) op. 40¹⁸⁰. Näistä *Preludio ja fuuga* ovat valmistuneet jo aikaisemmin. Maasalo soitti Johanneksenkirkossa 17.12.1927 *Preludion ja fuugan a-molli*, jonka Katila totesi olleen ”tarmokkaasti kehitetyn”¹⁸¹. Todennäköisesti saman *Preludion ja Fuugan* Maasalo esitti Pohjoismaisilla kirkkomusiikkipäivillä Tukholmassa toukokuussa 1933¹⁸². Koska Maasalo esitti teoksen tärkeäksi katsotussa kansainvälisessä tapahtumassa, piti hän teosta arvossa.

Postludi virteen 24. Preludi – Pastorale – Koraali (1935)

Maasalo lopetti huhtikuussa 1935 Mikael Agricolan kirkon suomenkielisen viikijumalanpalveluksen ”tilaisuuteen säveltämänsä *Postludioon*”¹⁸³. Kai Maasalon mukaan *Postludin* ensimmäinen osa oli *Sarjan uruille ja orkesterille* (1919/1945) aloittavan *Preluden* suppeampi versio¹⁸⁴. Todennäköisesti *Preludi* on lisätty *Postludin* yhteyteen myöhemmin, koska *Pastoralen* ja *Koraalin* muodostama parilla on oma etulehti, joka on otsikoitu nimellä *Postludio ”Kas yöllä paimenille”*, kun taas kolmiosaisen sarjan ”uudella” etulehdellä lukee *Postludi virteen 24. Preludi – Pastorale – Koraali*.

Tyyliltään teos on uusklassinen. Ensimmäinen osa alkaa fuugana, mutta neljännen äänen tultua mukaan käyttää Maasalo teemasta vain lyhyitä aiheita kohoten kappaleen jyhkeään loppuun. Toinen osa on bicinium. Viimeiseen osaan Maasalo on soinnuttanut koraalin ja säveltänyt sille lyhyet välikkeet ja codan.



Kuva 33. Armas Maasalo varttuneemmalla iällä.

180 SMI 11/1931, 138. Käsikirjoitusten joukossa on varhainen sovitus J. S. Bachin *Das Wohltemperierte Klavier I:n* preludista es. Maasalo soitti Kangasalan urkutehtaan johtajan Martti Tulenheimon hautajaisissa ”tilaisuutta varten säveltämänsä Adagion” (*Kirkkomusiikkilehti* 11/1945). Tämäkin kappale on kadoksissa.

181 HS 18.12.1927.

182 SMI 5/1933.

183 HS 14.4.1935.

184 Maasalo, K. 1998, 62.

Tema con variazioni op. 35 (1936)

Vuonna 1936 julkaistu *Tema con variazioni* op. 35 on yksi parhaista suomalaisista urkuteoksista. Se perustuu Maasaloon omaan *Syysvirteen* ”On suvi ohi kulkenut”. Virsi löytyy Maasaloon 1939 toimittamasta kokoelmasta *Uusi koulun koraalikirja* numerolla 1¹⁸⁵. Virren sanat ovat N. Väisäsen ja ensimmäinen säkeistö kuuluu: ”On suvi ohi kulkenut, Ja syksy peittää maan. On talteen kaikki korjatut, Nyt aumat, kuhilaat. Ja täynnä laarit aittojen, On lahjaa Jumalan. Hän toukojamme siunaten, Soi sadon runsahan”.

Tema con variazioni on ilmaisultaan voimakas ja ylipäänsä yksi harvoja ennen toista maailmansotaa sävellettyjä virtuoosisuutta vaativia suomalaisia urkuteoksia. Voimakasta esittelyjaksoa seuraa varsinaisen teeman esittely (”bene cantando, choraliter”) ja neljä variaatiota. Ensimmäisessä muunnelmassa melodia soitetaan vasemmalla kädellä ja neljännessä muunnelmassa soolo vaihtelee vasemman käden ja jalkion välillä. Toisen variaation jalkion virtuoosimainen äänenkuljetus suurine intervallihyppyineen todistaa Maasaloon omanneen erinomaisen jalkiotekniikan. Lukuun ottamatta viimeistä, neljättä variaatiota, tunnelma on virren sanoman mukaisesti rauhallisen luottavainen. Näyttävä viimeinen muunnelma asettaa esittäjälle hieman ongelmia laajojen otteiden vuoksi. Tavallisesti ongelma ratkaistaan siten, että vasemmalle kädelle merkityt pitkät äänet soitetaan jalkiolla ilman jalkion omia äänikertoja.

Toisen muunnelman, sekä johdannon ja koraalin esittelyn yhtäläisyydet Joseph Bonnet’in teoksen *Variations de concert* op. 1 kanssa ovat silmiinpistäviä. Maasalo tunsi Bonnet’in teoksen, sillä hän esitti sen ainakin Johanneksenkirkossa huhtikuussa 1926.

Notturmo pastorale (1939?)

Toisen opukseen 40 kuuluvan teoksen kohtalosta voi esittää olettamuksia. Suositettu *Jouluoratorio* sai kantaesityksensä 1945. Maasalo sovitti siitä *Notturmo pastorale* -osan uruille. Sekin on F-duurissa, kuten edellä mainittu *Cantilene pastorale*. Kukapa tietää, vaikka Maasalo olisi sovittanut *Cantilene pastorale* n yhdeksi osaksi *Jouluoratoriota* ja antanut sille osalle uuden nimen *Notturmo pastorale*? Maasaloon opusluetteloon sisältyy myös *Preludi ja Fantasia* op. 38, josta edellisten tapaan ei ole mitään tietoa¹⁸⁶.

185 Maasalo, A. 1939, 4.

186 Maasalo, K. 1998, 60.

Erkki Melartin (1875–1937)

Festliches Präludium (1931?)

Erkki Melartinin tuotanto on yksi laajimpia Suomessa. Hän sävelsi muun muassa kuusi sinfoniaa, kamarimusiikkia, lauluja, kuoroteoksia, pianoteoksia, näytelmämusiikkia, oopperan – ja yhden urkuteoksen. Mårtenson esitti *Festliches Präludiumin* ensi kerran Helsingin Mikael Agricolan kirkossa tammikuussa 1936. Poroilan mukaan teoksesta on olemassa käsikirjoitusluonnos, joka on päivätty helmikuulle 1931¹⁸⁷.

Festliches Präludium kuuluu niihin suomalaisiin teoksiin, jotka aina välillä esiintyvät urkureiden ohjelmissa. Sillä olisikin mahdollisuuksia juurtua perusohjelmistoon: alku- ja loppuosassa on viehättäviä itämaisia piirteitä ja väliosa on kaunis kehtolaulu.

Teos on julkaistu kaksi kertaa: ensin Mårtensonin toimittamassa kokoelmassa *Suomalaisia urkusävellyksiä*¹⁸⁸ ja toisen kerran Janne Raition toimittamassa *Organum fennicum III*-kokoelmassa¹⁸⁹. Julkaisut ovat identtisiä, sillä jälkimmäinen on suora kopio ensimmäisestä. Mårtenson on tehnyt painettuun versioon pienen muutoksen. Melartin on merkinnyt käsikirjoituksessa 9 viimeisen tahdin urkupisteen soitettavaksi jalkio-oktaavissa E + e, mutta Mårtenson on jättänyt yläoktaavin pois. Ratkaisu vapauttaa oikean jalan tekemään crescendon rullapaisuttimella.

Aarre Merikanto (1893–1958)

Präludium und Fuge e-moll (1913–14)

Aarre Merikanto kuului Väinö Raition tavoin niihin säveltäjiin, jotka toivat modernismin suomalaiseen säveltaiteeseen. Merikanto opiskeli Leipzigissä aikansa kuuluisimmat saksalaiset urkuteokset luoneen Max Regerin sävellysluokalla 1912–14. *Präludium und Fuge e-moll* syntyi Leipzigissä marras-joulukuussa 1913. Saksalaiseen myöhäisromanttiseen tyyliin sävelletty kappale on ehkä kaukana



Kuva 34. Erkki Melartin

187 Poroila 2000, 222.

188 Mårtenson 1955.

189 Raitio, J. 1984.

siitä modernista tyylistä, mihin Merikanto lopulta päätyi, mutta osoittaa Merikannon erinomaista muodon ja kontrapunktin hallintaa. Kappale on omistettu Onni Pakariselle, joka opiskeli syksyllä 1913 Leipziginissä urkujensoittoa Karl Strauben johdolla. Kirjoitan teoksesta laajasti, koska sen syntyhistoria tunnetaan poikkeuksellisen hyvin.

Fuge on päivätty 25.11.1913. Merikanto aloitti sen säveltämisen viimeistään 22.11.1913. Aarre lähetti fuugan nimipäivälahjaksi isälleen:

*Mukana seuraa urkufuuga, josta prof. Krehl sanoi, että se on hyvin tehty. Pakarinen on sen myös kopioinut ja pyynnöstään olen sen hänelle omistanut. [... aion] prykätä preludiumin ja sitten näytän sen sekä fuugan Regerille. [...] fuugaan kirjoitetut manuaalivaihdokset olemme Onnin kanssa aprikoineet, ties sitten onko ne ”viisaat” eli ei! Olen nykyään hurjasti innostunut urkuihin.*¹⁹⁰

Samalla oli alkanut *Präludiumin* sävellys. Vaikka Aarre oli säveltänyt sitä ”laiskanlaisesti”¹⁹¹ voi hän jo muutamaa päivää myöhemmin julistaa kirjeessä: ”klo 3. J.P.P. Preludio fertig!”¹⁹². Ehkä *Präludiumissa* oli kuitenkin hieman korjaamista, koska se on päivätty paria päivää myöhemmäksi 4.12.1913.

Straube sai pian vihiä fuugasta. Varmaankin Pakarinen oli hieman avittanut asiaa, sillä hän kertoo, että ”Prof. Straube, jolle soitin urkuja, tiedusteli usein mitä minulla on salkussani. Kun näytin tuota A.n työtä, soitti hän sitä, mutta sanoi, että M. kirjoittaisi hitaammissa arvoissa olevin nuotein. Aarre oli aina mukana tunniliani ja selkäni takana he yhdessä vetelivät sikariaan kun minä soitin.”¹⁹³ Merikanto oli otettu Strauben osoittamasta huomiosta:

Straube kun soitti fuugani ja oli siihen erinomaisen ihastunut! Täällä on eräs tanskalainen säveltäjä [Niels Otto Raasted 1888–1966] joka myös soittaa urkuja Strauben edessä. Hän oli harjoitustunnilla nähnyt fuugani ja pyytänyt Onnin sen soittamaan. Hän sitten oli kertonut siitä Straubelle, että Merikanto on kirjoittanut hyvän fuugan uruille. Tänäpäin Straube heti siitä kertoi, ja Onnilla kun sattui olemaan fuuga laukussaan, niin antoi sen Straubelle, joka heti alkoi sitä soittamaan. Ja hyvin soitti ”prima vista”. Sanoi m.m. että minulla on ”ausgezeichnete begabung” myös urkusäveltäjäksi, johon minä sanoin, että epäilen suuresti sitä. Teemaa vastaan vaan oli hänellä muistuttamista. Sen pitäisi olla enemmän laulava t.j. sinnepäin... Kehotti heti kirjoittamaan toisen, josta oli varma, että

190 Merikanto, A. Kirjeitä (1), 27.11.1913.

191 Merikanto, A. Kirjeitä (2), 30.11.1913.

192 Merikanto, A. Kirjeitä (1), 2.12.1913.

193 Heikinheimo 1985, 104.

*onnistuisin siinä vielä paremmin... Olihan se hauska saada semmoiselta mestarilta niin kiittävän lausunnon!*¹⁹⁴

Pojat olivat päässeet muutenkin juttuun saksalaisen mestarin kanssa. Aarre oli ollut mukana Onnin urkutunnilla, ja Straube ja Merikanto olivat yhdessä ”pörryttäneet sikaareja”, niin että ”Onni sai soittaa sankkojen savupilvien keskellä”¹⁹⁵. Pojat olivat myös ehdottaneet Straubelle konserttimatkaa Suomeen, mutta siitä ei valitettavasti koskaan tullut mitään¹⁹⁶.

Fuugan käsikirjoituksen etusivulla on omistus: ”Onnea Papan nimipäiville I.XII.1913! Aarre poju Leipzigistä. Fuge für Orgel. E-moll”. Omistuksesta voi aistia Aarren ylpeyden. Häntä ei turha vaatimattomuus vaivannut. Hän kirjoitti vanhemmilleen, että ”kyllä nyt olen (ikävä kyllä) liiankin tyytyväinen itseeni, kun opinnot niin hyvin menee, mutta toivottavasti tästä pian hoksaa tyhmyytensä siinä suhteessa”¹⁹⁷. Aarre oli kuitenkin turhan innokas antamaan nimipäivälahjaa. Reger oli matkoilla ja Merikanto pääsi näyttämään teostaan vasta juuri ennen joululoman alkua: ”Olin juuri Regerin tunnilla. Korjaili ahkerasti Präludiota ja Fuugaa”¹⁹⁸. Siten Regerin haluamat muutokset ja korjaukset on tehty suoraan nuottiin, jonka Aarre oli jo ehtinyt omistaa isälleen.

Fuugaan liittyy ristiriitaisuuksia. Olisiko niin, että Aarre ei sittenkään postittanut fuugaa isälleen? Se selittäisi toisaalta omistuskirjoituksen ja päiväyksen fuugan käsikirjoituksen etulehdellä ja toisaalta sen, että juuri siihen nuottiin on tehty Regerin vaatimat korjaukset. Aarre kertoi myöhemmin kirjoittaneensa teoksen puhtaaksi ja parannelleensa sitä¹⁹⁹. Jostain syystä Oskar Merikanto ei käyttänyt esityksessään puhtaaksikirjoitettua versiota, vaan hänen rekisteröintimerkintänsä on tehty Regerin korjaamaan nuottiin.

Präludium und Fugen ensiesitys

Uusi Säveletär-lehdessä kerrottiin keväällä 1914, että Leipzigin konservatorio oli palkinnut lahjakkaimmat ja etevimmät oppilaansa, joiden joukossa oli Aarre Merikanto. Lehti kertoi, että pääsiäisenä esitetään kevättutkinnoissa Merikannon jousikvartetti ja ”suuri preludio ja fuuga uruille”²⁰⁰. On oletettu, että *Präludium und Fuge* myös esitettiin Leipzigissa. Näin ei kuitenkaan ollut.

194 Merikanto, A. Kirjeitä (1), 1.12.1913.

195 Merikanto, A. Kirjeitä (2), 28.11.1913.

196 Merikanto, A. Kirjeitä (2), 30.11.1913.

197 Merikanto, A. Kirjeitä (2), 11.12.1913.

198 Merikanto, A. Kirjeitä (2), 16.12.1913.

199 Merikanto, A. Kirjeitä (1), 19.1.1914.

200 *Säveletär* 2/1914, 31.

Merikanto kertoi jo joulukuussa Regerin halunneen, että ”pjéesi tulee myös esitettäväksi Pääsiäisenä. [Kurt] Roesky²⁰¹ tai [Elis] Nyman²⁰² saapi sitten sen täräyttää”²⁰³. Ilmeisesti sekä Roesky että Nyman olivat aikeissa tulla opiskelemaan Leipzigiin. Johtuiko sitten Pakarisen huonoista kokemuksista, mutta Roesky opiskeli jonkin aikaa Milanossa Enrico Bossin oppilaana ja Nyman ei ilmeisesti koskaan opiskellut ulkomailla.

Merikanto palasi tammikuussa 1914 takaisin Leipzigiin. Aarre ei ilmeisesti ollut täysin tyytyväinen fuugaan, koska hän kertoi kirjoittaneensa *Präludiumin und Fugen* puhtaaksi ja samalla korjailleensa sitä. Hän oli aikeissa näyttää korjattua versiota Straubelle.²⁰⁴ Kymmenkunta päivää myöhemmin hänellä oli kerrottavanaan suuria uutisia:

*Olin juuri prof. Strauben pakinoilla ja sanoin terveiset papalta. Lupasi kysyä parhaalta oppilaaltaan englantilaiselta Mr. Morrivan’ilta jos hän ottaisi sen soit-takseen. Viikon päästä sitten saan tietää. Morrivan kuuluu olevan suurenmoinen virtuoosi herrassaan.*²⁰⁵

Viikkoa myöhemmin asia oli selvä: ”Morrivan soittaa mielellään Präl ja fuugan Prüfungissa. [...] On se hauskaa, kuin semmoinen mestari kuin hän sen soittaa. On esiintynyt Thomas-moteteissa monet kerrat”²⁰⁶. ”Morrivan” oli oikeasti nimeltään Quentin (Stuart Morvaren) Maclean (1896–1962), joka opiskeli Straubella urkujensoittoa ja Regerillä sävellystä vuosina 1912–1914. Saksassa opiskellessaan hän käytti nimeä Quentin Morvaren, mutta myöhemmin hän tuli kuuluisaksi nimellä Quentin Maclean. Hän esiintyi konservatorion Prüfungeissa kaksi kertaa. 1912 hän soitti Bachin teoksen *Preludium und Fuge in D*, (BWV 532) ja syksyllä

201 Kurt Roeskystä ei juuri löydy tietoja. *Helsingin Sanomien* mukaan ”opiskeltuaan tšekäläisessä musiikkiopistossa hra O. Merikannon johdolla on hra Roesky vuoden ajan ollut kuuluisan urkumestarin, Enrico Bossin oppilaana. Tämä on antanut erittäin hyvän todistuksen oppilaansa taidosta urkujensoittajana. Paitsi musiikkiopiston näytteissä on hra R. menestyksellä esiintynyt julkisissa konserteissa Milanossa, ja antanut omia konsertteja kotimaassakin, m.m. Turussa ja Tampereella”. (HS 21.10.1915.) Konsertti ei vastannut ennako-odotuksia sillä Roesky sai tyrmäävät arvostelut kaikissa sanomalehdissä. Esimerkiksi *Helsingin Sanomien* arvostelija kirjoitti: ”Kun tätä opiskelua [Bossin johdolla] on kestänyt lähes vuoden ajan, voisi odottaa jo jonkinlaisia tuloksia, jos otaksuu että hra R. on jotain oppinut. Niin ei kuitenkaan ole asian laita, sillä eilinen konsertti jätti sängen masentavan vaikutuksen. Saattaa olla että konsertinantaja oli tavallista hermostuneempi antaessaan ensimmäistä konserttiansa, mutta siltäkin kuulija tuli siihen johtopäätökseen, että hra Roeskyltä puuttuu täydellisesti ominaisuus, joka urkurille jos kelle on tärkein, nimelt. rytmiaisti.” (HS 24.10.1915.)

202 Kenties muun muassa Helsingin Saksalaisen kirkon urkurina toiminut Nyman oli Roeskya taitavampi soittaja, sillä *Uuden Suomettaren* mukaan Nyman esitti J. S. Bachin *Preludin ja fuugan G-duurin* (BWV 550?) ja Lisztin teoksen *Praeludium und Fuge über den Namen B-A-C-H* ”teknillisesti aivan loistavasti, suoriutuen helposti vaikeuksista.” (USR 29.5.1909.)

203 Merikanto, A. Kirjeitä (2), 16.12.1913.

204 Merikanto, A. Kirjeitä (1), 19.1.1914.

205 Merikanto, A. Kirjeitä (2), 28.1.1914.

206 Merikanto, A. Kirjeitä (1), 5.2.1914.

1913 kolme osaa Widorin teoksesta *Symphonie nro 8* op. 42/4.²⁰⁷

Kevään kuluessa kävi ilmi, että kappaleen esitys oli vaakalaudalla:

*En tiedä tuleeko fuugasta mitään. Prof. Sitt sanoi että molemmat illat ovat jo niin täynnänsä, mutta jos kamarimusiikki-illassa esitettävistä kvartetoista ei soiteta kaikkia osia, ettei ohjelma tulisi liian pitkäksi, niin sittenhän se fuuga mahtuisi sinne. Sitä olisi tietysti jo ennemmin pitänyt olla valvomassa etujaan... Hra Morvaren´ni olisi pitänyt käydä siellä j.n.e... kuka niitä kaikkia kommervärkkejä tuntenee.*²⁰⁸

Katkelmassa kiinnittyy huomio siihen, että kun Merikanto on aikaisemmin kirjoittanut johdonmukaisesti *Präludiumista und Fugesta* (erilaisia lyhenteitä käyttäen), puhuu hän nyt vain fuugasta. Se voisi merkitä sitä, että *Präludiumin* esityksestä oli jo päätetty luopua, ehkä juuri konserttien pituuden takia. Merikanto sävelsi myös urkufuugaa a-mollissa²⁰⁹, mutta se oli tulossa valmiiksi vasta edellä mainitun kirjeen kirjoittamisen jälkeen.

Merikannon pahat aavistukset toteutuivat ja *Präludium und Fuge* jäi esittämättä. *Präludium und Fugen* ensiesitys olikin huhtikuussa Leipzigin sijaan Viipurin Uudessa kirkossa, jossa sen soitti Onni Pakarinen Emil Sivorin järjestämässä pääsiäiskonsertissa 12.4.1914²¹⁰. Se oli puolitoista vuotta aikaisemmin kuin Oskar Merikannon Johanneksenkirkossa soittama Helsingin ensiesitys 27.11.1915. Jälkimmäisessä konsertissa kappale oli näyttävässä seurassa, sillä konsertin solistina oli Aino Ackté. Nimimerkki ”H” kiitteli teosta ja sen säveltäjää kertoen sävellyksen olleen ”sekä aiheiltaan että rakenteeltaan mielenkiintoinen, uutena osoituksena nuoren säveltäjän kyvykkäisyydestä ja huolellisista opinnoista”²¹¹.

Ajatellen suomalaisten urkusävellysten vähyyttä jättää *Hufvudstadsbladetin* arvostelija teoksen kovin vähälle huomiolle kertoen kappaleen olleen ”ett präktigt Preludium och en bra Fuga”²¹². Tuohon aikaan Aarre opiskeli jo Moskovassa, eikä ollut kappaleesta ylitsevuotavan innostunut. Ennen esitystä hän kirjoitti, että ”hauskaa jos Pappa soittaa prel & fuugani Aino Ackté’n kirkko-konsertissa”²¹³. Esityksen jälkeen hän totesi vain: ”Kiitokset [...] Papalle, että sen fuugan pärähytti!”²¹⁴.

207 Anderson 2003, 294–295. Maclean toimi pitkään elokuva- ja teatteriurkurina, ensin Englannissa ja vuodesta 1939 Kanadassa. Myöhemmin hänestä tuli yksi Kanadan urkumaailman tunnetuimmista opettajista ja luennoitsijoista.

208 Merikanto, A. Kirjeitä (2), 21.3.1914.

209 Merikanto, A. Kirjeitä (1), 17.3.1914.

210 Kuula 2006, 359.

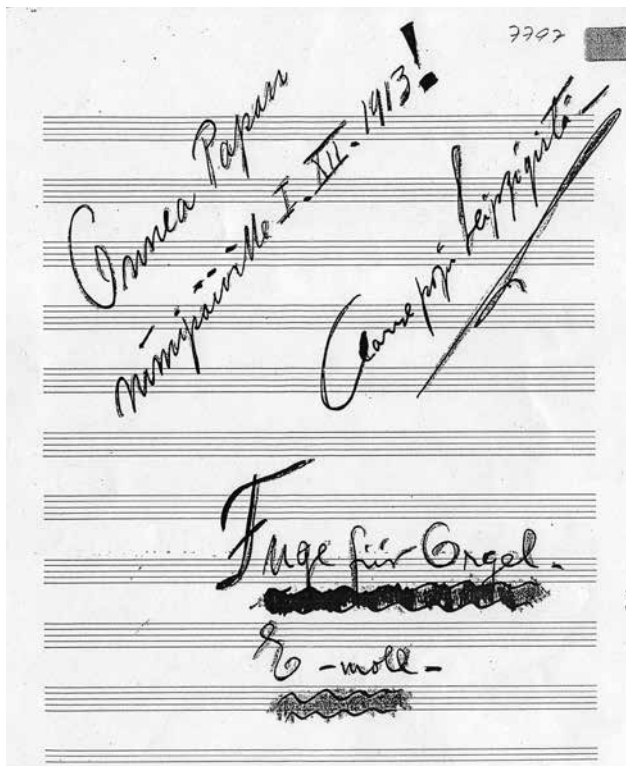
211 USr 28.11.1915.

212 Hbl 28.11.1915.

213 Merikanto, A. Kirjeitä (2), 23.11.1915.

214 Merikanto, A. Kirjeitä (1), 30.11.1915.

Präludium und Fuge painettiin vasta 1987. Toimittajana oli Folke Forsman. Julkaisemisen jälkeen on päivänvaloon tullut Merikannon *Präludium und Fugen* käsikirjoitusversioita, joita Forsmanilla ei ollut käytettävissään. Merikannon *Skizzejä*-kokoelman puhtaaksikirjoitettu fuuga poikkeaa monissa kohdin julkaisusta versiosta nuottikirjoituksen osalta, mutta osaksi myös artikulointimerkkien osalta.²¹⁵ Todennäköisesti *Skizzejä*-kokoelmassa oleva fuugan puhtaaksikirjoitus on peräisin keväältä 1914. Se saattaisi myös merkitä sitä, että Prüfungeissa oli todellakin tarkoitus esittää vain fuuga. Toisaalta, ottaen huomioon Merikannon myöhemmin heränneen teostensa tuhoamisvimman, on mahdollista, että hän on hävittänyt puhtaaksikirjoitetun version *Präludiumista*.



Kuva 35. *Präludium und Fugen* käsikirjoituksen nimilehti.

215 Käsikirjoituksista enemmän Urponen 2007 ja 2008. Jälkimmäisen artikkelin liitteenä on faksimilekopio *Skizzejä*-kokoelman puhtaaksikirjoitetusta fuugasta.

Passacaglia ja fuuga (1914)

Tässä yhteydessä ei voi sivuuttaa Merikannon kadonnutta *Passacaglia ja fuugaa*. Se oli ilmeisesti jatkoa Aarren ”hurjalle innostukselle” urkuihin²¹⁶. Ensimmäisen kerran Aarre mainitsee *Passacaglian* joulukuussa 1913: ”Joululoman jälkeen aloitan kait säveltämään *Passacagliaa* uruille. Olen sitä jo hieman aloittanut.”²¹⁷. Kuukauden päästä teos oli valmis: ”3:ssa päivässä sain *Passacaglian* valmiiksi. [...] Kyllä sitten lähetän *Passacaglian* kunhan Reger sen on ensiksi nähnyt.”²¹⁸. *Passacaglia* lähti kirjeen mukana 20.1.1914 ja isä-Merikanto oli soittanut sen saman tien läpi, sillä jo 26.1.1914 Aarre kirjoitti postikortissa: ”On tietenkin hyvin hauskaa jos Pappa korjailee jonkun variationin *Passacagliastani*. Enhän nyt enään, Jumalan kiitos, ole niin tyhmä, että semmoisesta pahastuisin [epäselvä sana], päinvastoin onhan se [kortista puuttuu pala] että kappale tulee parempaan kuntoon.”²¹⁹.

Parin kuukauden kuluttua *Passacaglialle* oli tekeillä fuuga: ”Prykään nykyään Papalle hiukan tuliaisia. Urkufuuga, (a-moll $\frac{3}{4}$ sopii liittää *Passacagliaan*) jossa teema *Dürchführswungissa* on vastaliikkeessä. Kyllä siitä tulee aika visa. Pedaali ei kylläkään tule pahaksi, mutta käsillä on á la Regeriä”²²⁰. Fuugan teko ei sujunut ongelmitta: ”[...] urkufuugasta ei käy mikään, ”etwas besonderes” tulevaan, kun sen pitäisi soittaa niin hitaasti, sillä nopeammassa tempossa se on aivan [epäselvä sana] mahdoton. Tänään saan sen kait valmiiksi”²²¹. Seuraavana päivänä Aarre kertoi, että ”Prof Krehl tuumasi myös, että tämä urkufuuga on ”bischen unruhig” ja sitä se onkin. Yksi oppilaista tuumasi, että se on oikein á la Regeriä”²²².

Vaikka Aarre oli jo tammikuussa ehdottanut, että isä soittaisi *Passacaglian* ”syksyllä jossakin tilaisuudessa”²²³ ei teosta – *Passacagliaa*, eikä *fuugaa* – ilmeisesti koskaan esitetty. Syyt löytynevät edellä referoidusta kirjeenvaihdosta. Sekä *Passacagliassa*, mutta erityisesti fuugassa on ollut ilmeisesti alun alkaen ongelmia. Isä-Oskarín korjausavun *Passacaglian* kohdalla voi lukea ammattuurkurin haluksi parantaa oman pojan teosta (vaikka Reger oli sen jo tarkastanut), mutta se vähäkin, mitä Aarre kertoo saamastaan palautteesta fuugan kohdalla viittaa siihen, että kappale on ollut sävellyksellisesti ja esityksellisesti ongelmallinen.

216 Merikanto, A. Kirjeitä (1), 27.11.1913.

217 Merikanto, A. Kirjeitä (2), 14.12.1913.

218 Merikanto, A. Kirjeitä (2), 14.1.1914.

219 Merikanto, A. Kirjeitä (2), 26.1.1914.

220 Merikanto, A. Kirjeitä (1), 17.3.1914.

221 Merikanto, A. Kirjeitä (2), 23.3.1914.

222 Merikanto, A. Kirjeitä (1), 24.3.1914.

223 Merikanto, A. Kirjeitä (1), 19.1.1914.

Vaikka Aarre Merikanto hävitti ja silpoi myöhempinä vuosinaan teoksiaan, on hyvin mahdollista, että hän on todennut *Passacaglian* ja *fuugan* jo varhaisessa vaiheessa epäonnistuneeksi ja hävittänyt sen. Vuoden 1914 syksyllä Aarre Merikanto kuitenkin katsoi *Passacaglian* maininnan arvoiseksi ennen Helsingissä järjestettyä sävellyskonserttiaan, kun Merikantojen vanha perheystävä ”Bis” Wasenius esitteli Merikannon siihenastista tuotantoa. Wasenius kertoi Merikannon säveltäneen ”ett stort Präludium och Fuga för orgel [och] en stor Passacaglia för samma instrument [...]”²²⁴.

***Interludium* (1939/1941)**

Aarre Merikanto sävelsi opiskeluaikaisen *Präludium und Fugen* jälkeen vain kaksi urkukappaletta: *Interludiumin* (1939/1941) ja viimeiseksi soitinteokseksi jääneen, jääkäri liikkeen sisarjärjestön tilaaman jääkäreiden hautaushymnin *Andanten* (1956).

Merikanto sävelsi *Interludiumin* Elis Mårtensonin soittamaan Sibelius-Akatemian konserttisalin urkujen vihkiäiskonserttiin lokakuussa 1939. Kiinnostavaa on, että Merikanto anoi apurahaa Kordelinin säätiöltä 9.9.1937. Anomuksessaan Merikanto kirjoitti, että ”Suunnittelunalaisista töistäni tahtoisin erikoisesti mainita *Urkukonserton* (uruille ja orkesterille) jota meillä tietävästi ei ole tähän mennessä sävelletty”.²²⁵ Koska Merikanto ei ollut säveltänyt uruille lähes 25 vuoteen on vaikea kuvitella, että taloudellisten vaikeuksien kanssa painiva säveltäjä olisi suunnitellut säveltävänsä urkukonserton huvikseen. Ulkomaisen tilaajan mahdollisuuden voinee jättää pois, joten sysäyksen konsertolle on antanut kotimainen taho. Mårtenson kantaesitti helmikuussa 1938 Günther Raphaelin teoksen *Konzert für Orgel, drei Trompeten, Pauken und Streichorchester*. Mårtenson varmaankin ajatteli, että juuri Sibelius-Akatemian konserttisalin urkujen vihkiäiskonsertissa olisi syytä kuulla maamme ensimmäinen urkukonsertto.



Kuva 36. Aarre Merikanto.

224 *Tidning för Musik* 1914, 141.

225 Heikinheimo 1985, 410.

Merikanto oli urkukonserton säveltäjäksi luonnollinen valinta, sillä hän oli yhdessä Selim Palmgrenin kanssa kokeneimpia suomalaisia konserttojen säveltäjiä. 1930-luvun loppuun mennessä Merikanto oli säveltänyt muun muassa kolme viulukonserttoa, kaksi pianokonserttoa ja sellokonserton. Syyskuussa 1937 olisi konserton säveltämiseen ollut aikaa vielä yli kaksi vuotta. Valitettavasti Merikanto jäi ilman apurahaa ja konsertto jäi säveltämättä.

Merikannon HYK:ssä säilytettävän myöhemmän käsikirjoituksen etulehdellä lukee *Interludium per Organo*. Lopussa on päiväys 17.11.41. Jostain syystä Mårtenson valitsi toimittamaansa kokoelmaan *Suomalaisia urkusävellyksiä*²²⁶ vuoden 1939 version, joka on 19 tahtia eli kolmasosan verran vuoden 1941 versiota lyhyempi. 16 ensimmäistä tahtia ovat pysyneet samanlaisena. Niiden jälkeen seuraa uutta materiaalia 13 tahtia. Tahdissa 30 palataan painetun nuotin tahtiin 21 ja siitä eteenpäin versiot ovat pääasiassa samanlaiset, aina painetun nuotin loppuun asti. Myöhemmissä käsikirjoituksessa Merikanto laajensi teosta vielä 11 tahtia pitkällä codalla.

Koska Merikanto oli vielä elossa Mårtensonin julkaistessa kokoelman, on lyhyemmän version painamisella epäilemättä ollut säveltäjän suostumus, mutta myöhempi versio on ehdottomasti parempi. Se muodostaa eheämmän kokonaisuuden, jossa Merikannon omintakeinen soinnutus tulee voimakkaammin esille. *Interludiumin* merkittävyys perustuukin ennen kaikkea omaperäiseen soinnutukseen. Melodialla on vähäinen merkitys, aivan kuten Raition sävellyksissä.

Oskar Merikanto (1868–1924)

Sonaatti (1887)

Ennen ensikonserttiaan Nikolainkirkossa huhtikuussa 1887 Merikanto esiintyi Porvoossa 27.2.1887. Konsertin päätti Merikannon oma teos *Fantasie för orgel*. Sen osat olivat *Choral med variationer*, *Moderato* ja *Finale*²²⁷. Nimimerkki R. V. B. kirjoitti:

*Konsertgifvarens egen komposition, benämnd ”fantasi för orgel”, vittnar visserligen om den unga mannens ovanliga musikaliska begåfning, men – likväl saknas i kompositionen grundligare musikaliska studier och erfarenheter, som endast kunna ernås derigenom, att den talangfulle ynglingen komme ju förr dess hällre under en gedigen läromästares ledning och sålunda finge tillfälle att utbildta sina musikaliska sträfvanden uti en mera musikalisk värld än i hemlandet.*²²⁸

226 Mårtenson 1955.

227 *Borgäbladet* 26.2.1887.

228 *Borgäbladet* 2.3.1887.

On lähes varmaa, että Merikannon ensikonsertissaan runsas kuukausi myöhemmin soittama *Sonaatti* oli sama teos kuin Porvoossa kuultu *Fantasie*, sillä nyttemmin kadonneen *Sonaatin* osat olivat samat *Choral med variationer*, *Moderato* ja *Finale*²²⁹. Ehkä Merikanto ajatteli *Sonaatti*-nimen joko kuvaavan paremmin teosta tai antavan siitä arvokkaamman kuvan.

Nimenmuutos ei kuitenkaan auttanut ja helsinkiläiset arvostelijat olivat samoilla linjoilla porvooolaisen kollegansa kanssa. *Finlandin* kirjoittajan mielestä Merikanto oli suuri lahjakkuus urkujensoitossa, mutta ”som kompositör kunde han dock ej väcka intresse. Orgelsonaten vittnade ju visserligen om, att det hos honom flyter en melodisk åder, men då man vill uppträda som kompositör, skall man dock ha några musikaliska tankar att uppvisa”²³⁰. Flodin kirjoitti, että teos oli ”ej annat än ett blygsamt kompositions försök i den högre stilen”. Tonstycket saknade form och innehåll och lämpar sig alltså ej till föremål för allvarsamt bedömande”. Flodin ei silti pitänyt Merikantoa toivottomana tapauksena. Hän suositteli tälle perusteellista muoto- ja kontrapunktiopiskelua ja ahkeraa klassisten mestareiden teosten tutkimista.²³¹ Jopa Wasenius – Merikannon tukija jo tuolloin – löysi huomautettavaa: ”af ett förstlingsarbete kan man naturligtvis ej fordra någon formfulländning och mönster gill utarbetning, dock förekommo i sonaten moment, som i annat afseende icke voro alldeles öafna.”²³² Ainoastaan *Uuden Suomettaren* ilmeisellä amatöörikirjoittajalla oli jotain hyvää sanottavaa: ”sepittäjä osoitti suurta tietoaan musikiteorian [sic] kaikista sokkeloista”²³³. Arvostelut olivat kovia ja varmasti yllättivät Merikannon.

Tuskin arvostelut olisivat olleet niin huonoja, ellei niissä olisi ollut perää. Jälkiviisaana voi kysyä, miksi Merikanto, joka ensikonserttiinsa mennessä oli säveltänyt vain pieniä laulu- ja pianokappaleita²³⁴ yritti yhtäkkiä säveltää niin laajan teoksen kuin *Sonaatin* täytyi olla? On vaikea uskoa, että Hämmäläisen johdolla suoritettut teoria- ja sävellysoopinnot olisivat antaneet valmiuden laajamittaisen sävellyksen tekemiseen. Toisaalta nuorta Merikantoa on vaikea syyllistää. Lauri Hämmäläisen olisi pitänyt osata arvioida teos paremmin. Ehkä Hämmäläinen ei täysin ymmärtänyt, että suomalainen musiikkielämä oli mennyt paljon eteenpäin runsaan kahdenkymmenen vuoden takaisista ajoista – ajoista, jolloin Hämmäläinen itse soitti ensikonserttinsa. Tuolloin jo se, että suomalaissyntyinen soittaja piti konsertin ja esitti oman sävellyksensä, oli suuri tapahtuma. 1800-luvun loppupuolella odotukset olivat paljon korkeammalla.

229 Hbl 1.4.1887.

230 *Finland* 2.4.1887.

231 NP 2.4.1887.

232 HDbl 2.4.1887.

233 USr 2.4.1887.

234 Poroila 1994, 252.

Konserttifantasia (Koraalivariatsiooneja) (1890)

On todennäköistä, että Merikanto muokkasi *Konserttifantasian* ensikonsertissa kuullun *Sonaatin* ensimmäisestä osasta *Choral med Variationer*. Merikannon Porvoossa soittama *Fantasie för orgel* viittaa nimenä *Konserttifantasiaan* ja toisaalta *Koraalivariatsioonit*²³⁵, jota nimitystä Merikanto käytti pääsääntöisesti ohjelmissaan, viittaa nimeen *Choral med variationer*. *Uuden Suomettaren* mukaan *Sonaatin* ensimmäisen osan teemana oli ”eräs tunnettu koraali”²³⁶. *Konserttifantasian* teemana olevan ”Oi Herra, ilo suuri” -koraalin melodian on säveltänyt Melchior Vulpius 1609 tekstiin ”Christus, der ist mein Leben”. Suomenkielinen teksti ”Oi Herra, ilo suuri” liitettiin Vulpiuksen melodiaan vuoden 1886 virsikirjassa. Melodia löytyy Merikannon opiskeluaikaisesta, lähinnä soinnutusharjoituksia sisältävästä nuottivihosta nimellä *Choral mit Vorspiel und Zwischenspiel* – E-duurissa, kuten *Konserttifantasiakin*. Poroila on määrittänyt sen sävellysvuodeksi 1888.²³⁷ Merikanto on kirjoittanut tekstin melodian yläpuolelle: ”O, Herra ilo suuri, mull´ on että huutoni, ain kuulet armiaast juuri, mun rukoillessani!”²³⁸ Juhani Haapasalon mukaan Vulpiuksen sävelmä on ollut Suomessa tunnettu ja sitä on laulettu kuten monia muitakin Vulpiuksen sävelmiä jo ennen niiden vakiintumista virsikirjaan²³⁹. Siten on hyvin mahdollista, että Merikanto tunsu sävelmän jo ennen sen tuloa uuteen virsikirjaan 1886, vain vuosi ennen *Sonaatin* ensiesitystä.

Sonaatin ja *Konserttifantasian* yhteyteen viittaa myös eräs myöhempi Merikannon konsertti. Hän soitti Viipurin Uudessa kirkossa 7.11.1897 ensimmäisen osan omasta teoksestaan *Sonata quasi Fantasia*²⁴⁰. Oletettavasti kappale oli *Konserttifantasia*, ja tämä tukee sitä johtopäätöstä, että *Konserttifantasia* oli *Sonaatin* ensimmäinen osa tai että se oli ainakin sen esiaste. Viipurissa Merikanto vain päätyi taas uuteen, mielestään sävellystään paremmin kuvaavaan nimeen.

Merikanto esitti Porvoossa myös Felix Mendelssohnin teoksen *Sonata VI d-moll* op. 65, jota hän oli esittänyt jo edellisenä vuonna. Mendelssohnin sonaatti alkaa soinnutetulla *Vater unser im Himmelreich* -koraalilla ja jatkuu muunnelmilla, fuugalla ja päättyy finaaliin. Yhtäläisyydet Merikannon *Sonaattiin*, joka alkoi koraalilla ja muunnelmilla, jatkui moderato-osalla ja päättyi finaaliin, ovat ilmeiset. *Konserttifantasiassa* on johdanto ja kuusi muunnelmaa. *Konserttifantasian* kolmannen ja viidennen muunnelman esikuvat ovat selkeästi Mendelssohnin *Sonata VI:n Allegro*

235 Merikannon Lohjan kirkossa 11.8.1923 pitämässä konsertissa teoksen nimenä oli *Preludio ja muunnelmat koraalista* 282. ”Oi Herra, ilo suuri” oli virsi numero 282 vuoden 1886 virsikirjassa.

236 USr 2.4.1887.

237 Poroila 1994, 142. Poroila kirjoittaa virheellisesti, että teos on sävelletty sekakuorolle.

238 HYK MS Mus, OM:61, 28–29.

239 Juhani Haapasalon sähköpostiviesti Ville Urposelle 7.8.2008.

240 *Wiborgsbladet* 7.11.1897.

molto-osasta ja codan mallina on saman sonaatin toinen muunnelma. Muutenkin teos on lähellä Mendelssohnin sävelkieltä.

Konserttifantasian käsikirjoitus on päivätty 6.6.1890 ja Merikanto esitti sen tuoreeltaan Jyväskylän laulujuhilla 15.6.1890. *Keski-Suomi* tiesi mainostaa uutta teosta etukäteen: ”Kirkkokonsertissa, joka täällä pidetään sunnuntaina Jyväskylän maaseurakunnan kirkossa, tulee esitettäväksi uuden uutukainen sävellys, konserttifantasia eräästä koraalista, jonka on säveltänyt nuori soittotaiteilijamme Oskar Merikanto. Säveltäjä itse tulee sen soittamaan.”²⁴¹

Konsertti alkoi Mendelssohnin sävellyksellä *Sonata III A-dur* op. 65 ja Anna Länkelä²⁴² lauloi Händelin ja Gounodin teoksia Merikannon säestämänä. Niiden jälkeen Merikanto soitti uuden teoksensa. *Aamulehdessä* oli laulujuhilta pitkä raportti. Kirjoittajan mielipide oli tyrmäävä:

*Ohjelman alkupuoliskon lopetti hra Oskar Merikannon ”Konserttifantasia eräästä koraalisäveleestä”, jonka hän itse esitti. Se ei ollenkaan pitänyt paikkaansa ohjelmassa noiden kuuluisain sävelteosten rinnalla, joiden parhaimpia tuotteita oli otettu esitettäväksi. Semmoinen turhanpäiväinen, hengetön ja luonnottoman monimutkainen koreilemishalu, mitä hän oli konserttifantasiaansa sovittanut tuntuu hyvin pian kuulijasta musiikin räppimiseltä.*²⁴³

On erikoista, että vaikka Jyväskylän laulujuhlat oli suomalaisuusaatteen elähdyttämä, ei arvostelija – vaikka ei teoksesta olisi pitänyt – puolustanut tätä supisuomalaista teosta. Vaikka *Konserttifantasia* on nuoren, vielä kypsymättömän säveltäjän teos, on arvosteluun vaikea yhtyä. Mitään näin kunnianhimoista urkuteosta ei Suomessa vielä ollut aikaisemmin sävelletty. Helsingissä teokseen suhtauduttiin myöhemmin suuremmalla ymmärryksellä ja ”selväpiirteistä ja kiinnostavaa” sävellystä pidettiin yhtenä Merikannon parhaista²⁴⁴.

Konserttifantasiasta on olemassa kaksi käsikirjoituskopiota ja se on ilmestynyt painettuna kaksi kertaa. Ensimmäisen kerran Johannes Dieboldin toimittamassa kokoelmassa *Orgelstücke moderner Meister: Neue grössere und kleinere Orgelstücke zur Übung sowie zum gottesdienstlichen und Konzertgebrauch (IV)*²⁴⁵ ja toisen kerran 2004 virolaisen Eres-edition julkaisemana. Kiinnostavaa kyllä, jälkimmäinen perustuu

241 *Keski-Suomi* 10.6.1890.

242 Anna Länkelä (myöhemmin Länkelä-Cleve) opiskeli laulua Berliinissä Merikannon opiskellessa siellä 1891.

243 Al 21.6.1890. Kummallista kyllä, muut lehdet, esimerkiksi *Finland* 18.6.1890 tai *Suomalainen* 19.6.1890, eivät mainitse Merikannon teosta lainkaan.

244 Hbl 8.4.1896. Nimimerkki H.M.

245 Lehtola 2009, 55.

Tyrvännöstä 1969 löytyneeseen käsikirjoitukseen²⁴⁶, joka löytönsä jälkeen oli ilmeisesti jälleen kadoksissa, sillä esimerkiksi Lehtola ei löytänyt sitä tehdessään tohtorintutkintonsa kirjallista työtä²⁴⁷.

Surumarssi Zachris Topeliuksen kuoleman johdosta op. 25 (1898)

Merikannon surumarssin ensipainoksen nimi on *Topelius surumarssi. Sorgmarsch i anledning af Zachris Topelii död*. Myöhemmän painoksen otsikko, jolla teos yleisesti tunnetaan, on *Surumarssi Zachris Topeliuksen kuoleman johdosta*²⁴⁸. Otsikot kertovat olen- naisen. Suomalaisten rakastama Topelius kuoli 12.3.1898. Hautajaiset olivat silloisessa Uudessa kirkossa eli nykyisessä Johanneksenkirkossa 21.3.1898. Merikanto oli alkanut säveltää surumarssia ilmeisesti heti saatuaan tiedon hautajaisista, joissa hän toimi urkurina, sillä *Päivälehti* tiesi kertoa jo 17.3., että hautajaisissa kuullaan Merikannon säveltämä surumarssi²⁴⁹. ”Kaunis ja rytmikäs” marssi kuultiin tilaisuuden lopuksi²⁵⁰.

Merikanto sävelsi teoksen alun perin uruille. Topeliuksen kuolema aiheutti maan- surun. Ennen radion ja äänilevyjen aikaa olivat kotimuisointi ja konsertit ainoat tavat tehdä teoksia tutuiksi. Siksi jo kaksi päivää Topeliuksen hautajaisten jälkeen lehdessä oli tieto, että *Surumarssi* ”ilmestyy kohdakkoin (pianolla soitettavana) painosta hra K. F. Waseniuksen kustantamana”²⁵¹. Oli selvää, että pianonuotti tulisi kuulumaan monen suomalaisen kodin nuotistoon.

Lehdistö piti yllä jännitystä, sillä huhtikuun lopussa kerrottiin, että ”vielä pai- netaan paraikaa Merikannon Surumarssi Topeliuksen hautajaisista pianolle sovitettuna”²⁵². Nuotti ilmestyi heti seuraavalla viikolla ja *Uusi Suometar* arvosteli sen saman tien. Kirjoittaja ei pitänyt kappaletta Merikannon parhaimpiin kuu- luvana, sillä väliosa teki hänen mielestään väsyttävän ja yksitoikkoisen vaikutuk- sen, mutta totesi lopuksi, että kappale on ”voimalla sepitetty ja tekee se sentään vakavan ja suuremmoisen vaikutuksen”²⁵³. *Mikkelin* kirjoittaja oli innostuneempi. Hän arvioi Merikannon konsertin jälkeen, että *Surumarssi* oli ”niin onnistunut sävellys, että siinä suomalainen tuntee esiin loihdituksi kansan syvän, mutta ei aavistamattoman surun rakastetun kansalaisen kuolemansanoman levittyä ja nöyrän, korkeimman tahtoon alistumisen sekä suloisen toivon tulevassa elämässä jälleen tapaamisesta.”²⁵⁴

246 Poroila 1994, 202.

247 Lehtola 2009, 11.

248 Poroila 1994, 62. Käytän tästä eteenpäin teoksesta yksinkertaisuuden vuoksi nimeä *Surumarssi*.

249 *Päivälehti* 17.3.1898.

250 *Päivälehti* 22.3.1898.

251 *Päivälehti* 23.3.1898.

252 USr 30.4.1898.

253 USr 8.5.1898.

254 *Mikkeli* 3.10.1898.

Sävellyksen käsikirjoitus on hävinnyt ja painettu pianonuotti on ainoa lähde teokselle. Tämä on johtanut aikaisemmissa tutkimuksissa arvuutteluihin teoksen säveltämisajankohdasta ja myös siitä instrumentista, mille teos on alun perin sävelletty²⁵⁵. Luultavasti urkuversio ei ole poikennut olennaisesti pianoversiosta ja kuka tahansa osaava urkuri pystyy sovittamaan pianoversion takaisin uruille.

Merikanto soitti *Surumarssia* kirkkokonser-teissaan 1898 ja vielä keväällä 1899, mutta ei ilmeisesti enää sen jälkeen. Epäilemättä hän soitti teosta kunnianosoitukseksi Topeliukselle ja ajatteli, että teos ei ollut enää ajankoh-tainen vuosi Topeliuksen kuoleman jälkeen.



Kuva 37. Oskar Merikanto.

Fantasia ja koraali (Suomi surussa) (1899)

Merikanto sävelsi *Fantasian ja koraalin* virrestä ”O Herra, siunaa Suomen kansa”, vuoden 1899 maaliskuussa järjestettyyn Johanneksenkirkon pääsiäiskonserttiin²⁵⁶. Teos tunnetaan myös nimellä *Suomi surussa*. Se on yhdessä myöhemmän *Passacaglian* kanssa Merikannon vaikuttavimpia luomuksia uruille. Sitä mieltä olivat aikalaisetkin.

*Hra Merikannon uhkea Fantasia uruille antoi liikuttavan kuvauksen siitä, mitä tähän aikaan jokaisen suomalaisen sydämessä pohjasävelenä kaikuu: ”O Herra, siunaa Suomen kansa!” Kun urut loppuosassa huokasivat esille koko voimallaan tämän virren uljaat säveleet, kun siihen yhtyivät räiskäivät trumpetit ja mehevät pasuunat, puukojen paukkaessa, kohosi yleisö vaistomaisesti pystyyn ja kirkkokon-sertista syntyi sydäntä liikuttava hartaushetki.*²⁵⁷

Yleisön tuntemukset liittyivät Nikolai II:n helmikuun 15. päivä antamaan ns. helmikuun manifestiin. Suomessa alkoi sortokaudeksi kutsuttu aika, koska manifestin katsottiin kaventavan suomalaisten autonomiaa. Merikanto osallistui vastarintaan soittamalla sävellystään säännöllisesti, vaikka tiesi teoksen herättämien

255 Ks. Poroila 1994, 63; Lehtola 2009, 56.

256 *Päivälehti* 29.3.1899.

257 USr 4.4.1899.

tunteiden voivan johtaa sen kieltämiseen. Merikanto kertoi, että yleisö kuunteli Mikkelissä 1902 pidetyssä konsertissa teosta seisaaltaan ja kappaleen loputtua ”oli isänmaallinen innostus niin huipussaan, että kirkosta kuului: ´Merikanto! Maamme!´ [...] Sitä ei kuitenkaan kannata paljon julkisuudessa puhua, sillä pian sitten voidaan kieltää tuon fantasian soittaminen tykkäänään”²⁵⁸.

Vuoden 1886 virsikirjassa virsi oli numerolla 399. Merikannon sävellys perustuu toiselle säkeistölle, jonka sanat kuuluvat:

*O Herra, siunaa Suomen kansa, suo sille runsas armosi, se kaikiss’ että vaiheissansa
sun oma kansas olisi! Suo uskollisuus, vakuus meille, menestys elämämme teille!”
Ensimmäisessä säkeistössä pyydettiin siunausta Suomen suuriruhtinaalle: ”O Herra,
siunaa ruhtinaamme, suo Henkes hälle ylhäältä; hallitse myöskin säädyt maamme,
sun viisautes hengellä, ett’ olis aina neuvoissansa yks mieli, rakkaus, rauha kanssa.*

Fantasia ja koraali on neliosainen: Grave – Allegro molto – Moderato – Allegro moderato. Näistä muodostuu kaksiosainen kokonaisuus. Merikannolle ominaisesti teos on muunnelmateos. Se alkaa synkällä Grave-johdannolla, joka johtaa kansanlaulunomaiseen teemaan. Merikanto maalailee synkeän odottavan tunnelman, joka hieman laukeaa Allegro molto -osassa. Siinä melodiaa säestää pianomainen murrettujen sointujen sarja. Moderato-osa on lyhyt surumielinen muistuma, joka häipyä kauas urkujen hiljaisimpien äänikertojen myötä. Allegro moderato alkaa myllerrystä kuvaavilla sekstikuljetuksilla. Niiden jälkeen johtavat murretut soinnut pitkällä crescendolla finaaliin, missä koraali ”O Herra, siunaa Suomen kansa” kuullaan täydellä voimalla.

Loppukoraaliin on alun perin liittynyt mukaan kaksi trumpettia ja kolme pasuunaa²⁵⁹. Jos vaskien stemmoja on alun perin kirjoitettukaan, ovat ne tänä päivänä hävinneet.

***Häähymni* (1901)**

Häähymni on sävelletty Aino Ackté’n vihkiäisiin toukokuussa 1901. Aino Ackté oli Merikannon suojiinsa ottaneiden Lorenz Nikolai ja Emmy Achtén tytär. Aino Ackté ja Merikannon välit olivat läheiset ja Merikanto tuki lähes aina Acktéa, tämän jouduttua hankaluuksiin milloin mistäkin asiasta suomalaisten musiikkipiirien kanssa.

258 Suomalainen 1950, 78.

259 Kotilainen 1918, 68.

Häähymni on sävelletty alun perin sopraanosolistille, kuorolle ja uruille. Agnes Poschner lauloi soolo-osuuden, lukkari-urkurikoulun kuoroa johti Merikanto ja urkurina oli Kaarle Saarilahti²⁶⁰.

Häähymnin käsikirjoitus on hävinnyt ja teoksesta on olemassa vain painettu urkuversio. Todennäköisesti Merikanto on muokannut urkuosuutta lisäämällä siihen solistille ja kuorolle kuuluneita osuuksia. Sibelius-museon arkistoissa säilytettävän tuntemattoman tekijän kopioima *Häähymnin* nuotti on kiinnostava, sillä siinä on pari pientä eroavaisuutta verrattuna painettuun nuottiin. Painetussa nuotissa erikseen loppuun sijoitettu kahden tahdin mittainen Coda on kopiassa sijoitettu A-jakson loppuun ja sen perään merkintä ”Fine”. Kaksi painetun nuotin italiankielistä esitysmerkintää on kopiassa suomeksi. Lisäksi tahdissa 84 on ylimmän äänen kulku terssiä alemmaa kuin painetussa nuotissa, joka on tosin selitettävissä kopistin virheenä. Esitysmerkintöjen suomenkieliset nimet, Codan sijoittaminen ”omalle” paikalleen ja ”Fine”-merkinnän lisäys voisivat viitata siihen, että Sibelius-museon kopio on tehty Merikannon käsikirjoituksesta.



Kuva 38. Aino Ackté.

Häähymni on julkaistu 1903 osana A. E. ja N. E. Anjoun toimittamaa kokoelmaa *Nordiskt Orgel-Album I*.

***Passacaglia* op. 80 (1912)**

Ottaen huomioon Oskar Merikannon sävellystuotannon laajuuden on hänen urkusävellystensä määrä vähäinen. Vuonna 1890 sävelletyn *Konserttifantasian* jälkeen Merikanto sävelsi runsaan kymmenen vuoden aikana kolme urkuteosta ja viimeisen, 1901 sävelletyn *Häähymnin* jälkeen seurasi yli kymmenen vuoden tauko. Toisaalta *Passacagliaa* edeltävät vuodet olivat Merikannolle kiireistä aikaa suomalaisen musiikkielämän parissa. Hän oli säveltänyt toisen oopperansa *Elinan surman* 1910, ja Suomalaisen oopperan kapellimestarivollisuudet veivät aikaa. Merikanto oli myös kiireisimmillään säestäjänä. Esimerkiksi syyskuussa 1911 hän esiintyi kymmenen päivän sisällä Yliopiston juhlasalissa seuraavien

260 Savolainen–Vainio 2002, 143.

laulajien kanssa: 14.9. Väinö Sola, 18.9. Astrid Granholm, 19.9. Adolf Niska, 20.9. Anna Silfverberg, 21.9. Alexis af Enehjelm ja 23.9. Agnes Poschner²⁶¹.

Kaiken keskellä Merikanto kuitenkin sävelsi kappaleen, joka kilpailee Jean Sibeliuksen *Intradan* kanssa esitetyimmän suomalaisen urkuteoksen tittelistä: *Passacaglian* op. 80. Se on muodoltaan hallittu ja aiheiltaan erinomainen ja sitä voi pitää Merikannon hieman epätasaisen urkusävellystuotannon huippuna. Kappale on omistettu Enrico Bossille, jonka vierailu Suomeen marraskuussa 1912 oli suuri tapahtuma, vaikka sitä ei ehkä huomioitukaan niin laajasti kuin Bossin ensimmäistä, vuonna 1907 tapahtunutta vierailua. Bossi soitti Helsingissä kaksi konserttia. Ensimmäinen oli Kallion kirkossa ja toinen Johanneksenkirkossa. Alun perin molempien konserttien piti olla Kallion kirkossa, missä olivat juuri valmistuneet Schlag & Söhnen rakentamat urut²⁶², mutta jälkimmäinen Bossin konserteista siirrettiin Johanneksenkirkkoon. Virallisena syynä olivat kaupungin valaistusolosuhteet, mutta perimätiedon mukaan Kallion kirkon urut eivät olleet tyydyttäneet Bossia. Tosin ennen konsertteja kerrottiin, että ”Bossi jo eilen niitä tutkiessaan on antanut imartelevan lausunnon”²⁶³. Myös *Uuden Suomettaren* arvostelija M. (mahdollisesti joko Maasalo tai Merikanto) kehui urkuja: ”Kauniit äänikerrat, ei ainoastaan huilut, ja muut huuliiänikerrat, vaan myöskin kieliäänikerrat kuten oboe, tasainen paisutus (Rollschweller) torni-laite y.m. ovat epäilemättä urkujen ansiopuolella”²⁶⁴

Bossin urkutaide on varmaankin innoittanut Merikantoa, sillä hän sävelsi *Passacaglian* joulukuussa 1912: ”Herr Merikanto föredrar vid densamma en ny betydande orgelkomposition, Passacaglia i fissa-moll, som han skrivit senaste jul”²⁶⁵.

Passacaglia sai ensiesityksensä Helsingin Johanneksenkirkossa 16.2.1913. Orkesterina oli Helsingin filharmoninen orkesteri, jota johti Leevi Madetoja.

Enrico Bossi: <i>Urkukonsertto a-molli</i> op. 100, osat 2. ja 3. Josef Rheinberger: <i>Urkukonsertto g-molli</i> op. 177, osa 1. Johann Sebastian Bach: <i>Nun komm der heiden Heiland</i> Johann Nicolaus Hanff: <i>Wär´ Gott nicht mit uns</i> Johann Christoph Kellner: <i>Was Gott thut, das ist wohlgethan</i> Merikanto: <i>Passacaglia fis-molli</i> op. 80 ²⁶⁶

261 Lappalainen 1994, 282.

262 Uusia urkuja oli kuultu ensimmäistä kertaa solistitehtävässä 20.9.1912 Helsingin sinfoniaorkesterin kirkkokonsertissa, missä orkesterin italialaissyntyinen apulaiskapellimestari Ugo Afferni (1871–1931) soitti Leon Boëllmannin teoksen *Suite gothique*, op. 25. (USr 20.9.1912.)

263 HS 19.11.1912.

264 USr 20.11.1912.

265 Hbl 15.2.1913.

266 Hbl 15.2.1913.

Orkesterinumeroina olivat Robert Kajanuksen *Adagietto* ja tuntemattoman tekijän jousiorkesterisovitus Merikannon pianokappaleesta Merikannon *Melancholie* op 6 nro 1²⁶⁷.

Arvostelijat pitivät kuulemastaan. Wasenius kirjoitti: ”Hans egen, nya Passacaglia, var i allo prätigt, intressant så till sitt ostinatotema som de med musikalisk skicklighet och uppfinningsrikhet gjorda varieringarna. Kompositionen vore väl värd att tryckas och få spridning”²⁶⁸. Wegeliuksen mielestä ”Passacaglia, on taitavasti uruille tehty rikkaine manualifigurationsineen, jotka kohoavat kohoamistaan muodostaen mahtavan lopun. Sävellys ei kuitenkaan voinut olla johtamatta mieleen Bachin samannimistä mestariteosta c-mollissa”²⁶⁹. *Uuden Suomettaren* ”X” oli arvostelussaan suurpiirteisen ystävällinen:

*Herra Merikannon urkuesitykset ovat aina sitä suurpiirteistä ja pienintäkin yksityiskohtaa myöten tunnollisesti viimeistelyä laatua, joka ei toivomisille juuri enää varaa anna. Urkujensa ääressä hän on kuin kotonaan, tuntee tarkasti pienimmäkin väriävähduksen eron ja sen vaikutuksen, sekä käyttelee äänikertoja aina sen mukaan. Ohjelman esityksistä mainittakoon konsertinantajan uutuus Passacaglia, sävellyksenä yhtä mieltäkiinnittävä kuin sen kaikinpuolin onnistunut esitysikin.*²⁷⁰

Merikanto alkoi järjestää *Passacaglian* painatusta ulkomailla. Olivathan hänen kaksi aikaisempaa julkaistua urkuteosta *Koraalifantasia* ja *Häähymni* painettu ulkomailla. *Uusi Säveletär* tiesi kertoa syys-lokakuun numerossaan 1914, että ”Oskar Merikannon urkusävellys ’Passacaglia’ ilmestyy painosta tunnetun kustantajan Wilhelm Hansenin kustannuksella Kööpenhaminassa”²⁷¹. Ensimmäinen maailmansota ilmeisesti lykkäsi painatusta ja nuotti ilmestyi vasta 1918. Seuraavan keran se painettiin 1977 Janne Raition toimittamassa *Organum fennicum*-kokoelman toisessa osassa²⁷². Viimeksi teoksen on painanut virolainen Eres-editio 2006.²⁷³

267 Poroila 1994, 46.

268 Hbl 17.2.1913.

269 HS 18.2.1913.

270 USr 18.2.1913.

271 *Uusi Säveletär* 9–10 1914, 137.

272 Raitio, J. 1977.

273 Katri Vesänen (2008) on vertaillut *Passacaglian* suomalaisten editioiden ja käsikirjoituksen eroavaisuuksia. Merikannon käsikirjoitus löytyy internetistä http://imslp.info/files/imglnks/usimg/9/96/IMSLP26040-PMLP58062-merikanto_passacaglia_op80_manuscript.pdf (viitattu 15.8.2009). Käsikirjoituksen kopio on myös Vesänen kirjallisen työn liitteenä.

”Klassillista musiikkia”

Forsmanin mielestä *Passacaglia* elää ”melodisen teemansa, miellyttävän soinnunkäytön ja virtuoosisen, urkumaisen kirjoitustavan ansiosta. Toisaalta Forsman toteaa *Passacaglian* olevan kansainvälisesti hyvin tavanomaisen ja että kappaleessa ei ole ”sävellajipoikkeamia, modulaatioita tai temaattista työskentelyä”.²⁷⁴ Kansainvälisesti katsoen *Passacaglia* onkin hieman vanhanaikainen sävellys. Saksalais-tyylinen teos kuuluu ennemmin Josef Rheinbergerin ja Gustav Merkelin aikaan 1800-luvun loppupuolelle kuin 1910-luvulle aikansa saksalaisen urkumusiikin suunnannäyttäjien Max Regerin tai Sigfrid Karg-Elertin aikaan. Se johtuu varmasti Merikannon musiikkimausta. Se ei ollut vallankumouksellinen ja Merikanto ei ollut kovin ihastunut oman aikansa musiikkiin:

Kukin aika tuo jäljet taiteisiin. Kuten peilissä kuvastuu taiteessa ajan henki. Nykyinen vapaa aika ei siedä orjallisia sääntöjä, määrättyjä muotoja. Vapaammilla aloilla ja säännöttömissä muodoissa kelpaa vähempilahjaisinkin rehennellä.

Nykyaikainen musiikki kehittyy pääasiassa värisekoitukseksi, jossa suuri teknillinen taituruus ja kaikenlaiset uhkarohkeat ´originellit´ kokeilut ovat pääasiana, sisältö ja tarkoitus usein tekijälleen itselleenkin käsittämätön.

Tehtyä musiikkia, kylläkin taitavista kynistä lähtenyt, mutta ei tunne- eikä sielunelämän synnyttämä, kuolleita nuotteja ja merkkejä tuhansittain, päällekkäin pinottuja juoksutuksia, kromaattillisia kulkuja, räikeitä epäsointuja, äkkimodulatsioneja ja lukematomia muita konsteja – sellaisia ovat useimmat uusimmat ilmestykset sävelmaailmassa.

Sotkuisuus, mielivaltaisuus ja mauttomuus on saanut liian suuren jalansijan. Paljon on musiikki siten kadottanut sitä jaloa, mieltäylentävää, sielua virkistävää henkeä, joka sen puhtaista lähteistä ennen pulppusi.

[...] lyhyt on oleva tämä musiikinkin epäselvä, sotkuisa, pintapuolinen aikakausi. Yksinkertaisiin muotoihin, selvyyteen ja sielukkaisuuteen on musiikki taas palaava, mikäli ajan virtaukset rauhaan ja sopusointuun sulavat.

Vaikka nykyaikainen, uusi musiikki tarjoaakin verrattain vähän puhdasta, jaloa nautintoa, niin onhan meillä klassillisten mestarien kuolemattomat aarteet käytettävissä. Ammentakaamme sieltä sielullemme ravintoa, uskollemme vahvistusta ja mielellemme rauhaa! Viljellämme ahkerasti klassillista musiikkia.²⁷⁵

274 Forsman, F. 1985, 36.

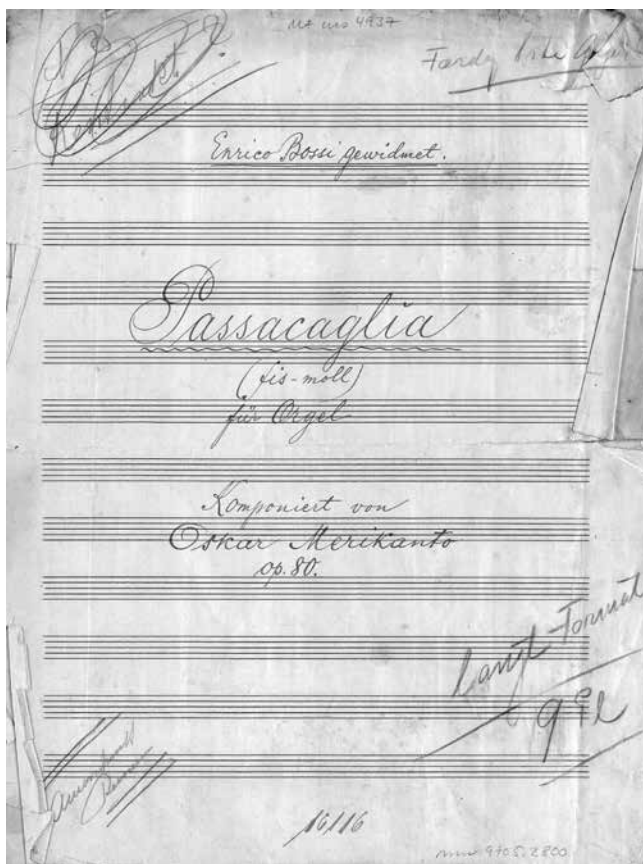
275 Merikanto 1909, 817.

Merikanto on ottanut mallia sekä Max Regerin *Passacagliasta* op. 63 nro 6 että erityisesti Rheinbergerin *Sonate* op. 132:n *Passacagliasta*. Merikanto esitti Regerin *Passacaglian* 1909 ja Rheinbergerin *Passacaglia* oli kaikesta päätellen Merikannolle läheisimpiä urkuteoksia. Hänellä oli se ohjelmistossaan jo 1889 ja hän soitti sen edelleen vuoden 1923 ”jäähyväiskiirtueella”. Rheinbergerin teos kuultiin usein Merikannon oppilaiden soittamana Helsingin musiikkiopiston kevätnäytteisissä. Lienee myös sopivaa, että yhden muunnelman esikuva löytyy Enrico Bossin urkukonserton op. 100 viimeisestä osasta. Silti yhtäläisyydet ovat lähinnä pinnallisia ja *Passacaglia* seisoo omilla jaloillaan parhaana esimerkkinä Merikannon urkujensoitto- ja sävellystaidoista.

Merikanto soitti *Passacagliaa* harvoin. Sävellyksen seuraava esitys kantaesityksen jälkeen ainakin Helsingissä oli Elis Mårtensonin ensikonsertissa 2.10.1915. Ehkäpä Merikanto soitti teosta harvoin, koska pneumaattiset urut eivät olleet vielä kovin yleisiä Suomessa ja *Passacaglian* soittaminen raskailla mekaanisilla uruilla oli hankalaa. Silti on erikoista, että Merikanto soitti konserteissaan useimmiten kahta ensimmäistä teostaan, erityisesti *Koraalifantasiaa*, mutta myös *Fantasiaa ja koraalia*.

Silti Merikanto arvosti teosta suuresti, sillä Elis Mårtenson soitti *Passacaglian* Merikannon hautajaisissa tämän omasta pyynnöstä. Myös Venni Kuosma olisi halunnut soittaa *Passacaglian* hautajaisissa. Kuosma kirjoitti Merikannon leskelle Liisa Merikannolle: ”[...] ja olen käytettävissänne jos mainitussa tilaisuudessa katsoitte voivanne suoda minulle tilaisuuden esittää Professori vainajan säveltämän ja viime syksynä opastaman *Passacaglian* Joh. kirkossa”²⁷⁶.

276 Kuosma 18.2.1924.



Kuva 39. Oskar Merikannon *Passacaglia*n käsikirjoituksen nimilehti.²⁷⁷

Lähtökappaleita uruille – 3 lähtökappaletta juhlatilaisuuksia varten op. 88: Postludium I, Es-duuri, Postludium II, D-duuri, Postludium III, F-duuri (1915?)

Poroilan mukaan Merikanto sävelsi *Postludiumit* mahdollisesti tilaustöinä jo 1915, vaikka ne ilmestyivät painosta Axel E. Lindgrenin kustantamina vasta marraskuussa 1920²⁷⁸.

Vaikka kaikissa Merikannon urkuteoksissa on paikoin nähtävissä pianistista ajattelutapaa, ovat ensimmäinen ja toinen *Postludium* ainoita Merikannon urkuteoksista, jotka vaikuttavat pianon ääressä sävelletyiltä. Kaikille *Postludiumeille* on tyypillistä se, että niissä on pianistisia jaksoja, joissa melodia on kirjoitettu oikealle

277 http://imslp.info/files/imglnks/usimg/9/96/IMSLP26040-PMLP58062-merikanto_passacaglia_op80_manuscript.pdf

278 Poroila 1994, 97.

kädelle oktaavikaksinnettuna ja vasemmassa kädessä on esimerkiksi murrettuja sointuja tai asteikkomaista kulkua.

Ensimmäisen *Postludiumin* pystyy soittamaan pianolla minimaalisin muutoksin. Jalkion tehtävänä on vahvistaa pitkällä äänillä soinnun bassoääntä. Pianolla soitetuna teos antaa vaikutelman Merikannon lauluista. *Postludium I* saattaisikin olla alun perin ajateltu lauluksi, jonka Merikanto on sovittanut uruille. Se on sävyltään ei-kirkollisinta ja ei-urkumaisinta musiikkia, mitä Merikanto on uruille kirjoittanut.

Postludium II:ssa on ensimmäistä pidempi johdanto. Yhteistä ensimmäisen kanssa on pianistinen kirjoitustapa, vaikka toisessa *Postludiumissa* jalkiolla on itsenäisempi rooli. Johdannon – tai ensimmäisen osan jälkeen seuraa kaksi muunnelmaa koraalimelodiasta ”Jeesus, kruunun kunniani, Jeesus ilon elämän” (vuoden 1886 virsikirja nro 241), joka löytyy vuoden 1886 virsikirjasta myös nimellä ”Jeesus ilon, elämäni, Jeesus, korkein kunnian” (nro 259)²⁷⁹. Ensimmäisen muunnelman kirjoitustapa on tuttu Merikannon *Fantasia ja koraalista* ja *Koraalifantasiasta*.

Yllättävästi kolmas *Postludium III* on moderneinta urkumusiikkia mitä Merikanto koskaan sävelsi. Johdannon pianistinen tekstuuri on tuttu kahdesta ensimmäisestä *Postludiumista*. Oikean käden neli- tai viisisointujen alla vasen käsi soittaa murrettuja sointuja ja jalkio kulkee lähinnä soinnun pohjasäveliä vahvistavissa puolinuoteissa. Toinen osa, joka on suhteellisen pitkä verrattuna johdantoon alkaa neliäänisenä fuugana. Varsinaista fuugaa osasta ei kuitenkaan muodostu²⁸⁰.

Vaikeuttaa siltä, että Merikanto on kerrankin irtautunut vanhoista saksalaisista esikuvistaan ja luonut oman aikansa mittapuiden mukaan lähes modernia saksalaistyylistä urkumusiikkia. Jopa jalkiolla on itsenäinen musiikkia eteenpäin vievä rooli. Leimallista *Postludium III:lle* on se, että siinä Merikanto on irtautunut melodian otteesta. Kaikki muut teokset ovat alisteisia melodialle. *Postludium III:n* fuuga, vaikka ei fuuga olekaan, on selvästi kontrapunktista musiikkia. Kaukana ei ole ajatus, että Merikanto halusi kokeilla itsekin urkufuugan säveltämistä. Olihan hänen poikansa Aarre opiskellut Regerin luokalla ja säveltänyt siellä kaksikin urkufuugaa vuosina 1913 ja 1914.

279 Molemmat kuuluvat virsikirjan osastoon ”Jumalan armosta Kristuksessa”.

280 Lehtolan mielestä fuugan teema ”muistuttaa koraalia ”Nyt kulkee halki korpimaan Jumalan lapsen tie” (Lehtola 2009, 60) Kyseinen virsi otettiin virsikirjan lisävihkoon 1963 ja William Masonin (1725–1797) säveltämä koraalimelodia oli mukana vasta vuoden 1938 virsikirjassa. Silti Merikanto on voinut tuntea melodian, sillä se oli jo 1870-luvulla mukana *Siionin kanteleen* sävelmistössä nimellä ”Oi Jesu, hyvä paimenein”. Silti mielestäni yhtäläisyydet Masonin melodian ja Merikannon teeman välillä ovat näennäiset.

Postludiumeja esitetään harvoin. Merikannon omista esityksistä olen löytänyt vain Johanneksenkirkossa 24.4.1921²⁸¹ tapahtuneen esityksen. Tuolloin hän soitti jonkin kolmesta *Postludiumista* nimellä *Fest-Postludium*. Janne Raitio kirjoitti 1945, että *Postludiumit* ovat jääneet ”täysin unhoon”²⁸². Olisiko niin, että niiden hieman ei-urkumainen sävelkieli on karkottanut soittajat niiden äärestä? Ne eivät myöskään ole teknisesti aivan helppoja.

Rukous (1923?)

Rukous on *Passacaglian* ohella Merikannon soitetuin urkuteos. Se on pieni, kaunis kansanlaulumainen tunnelmapala. Merikanto on kirjoittanut teoksen käsikirjoitukseen nimeksi ensin musteella *Preludium* ja sen päälle lyijykynällä *Gebet*. Simo Tuomen jäämistöstä löytyneessä *Rukouksen* käsikirjoituksessa teoksen otsikkona on *Alkusoitto ennen alttaripalvelusta* ja suluissa lyijykynällä kirjoitettuna, ehkä myöhemmin lisättyinä ”*Rukous. Gebet.*”

Rukouksen sävellysvuosi on epävarma. Poroila kirjoitti, että ”[i]tse uskon, että *Rukous* oli Merikannolla käsikirjoituksena valmiina jo paljon ennen kuin se julkaistiin”²⁸³ ja Lehtola arvelee että ”*Rukous* on sävelletty joko 1909 tai viimeistään 1923 [...]. Teoksen julkaisi ensi kerran Suomen Musiikkilehti 1924 eli vasta viisitoista vuotta säveltämisen jälkeen”²⁸⁴. Molemmat perustavat käsityksensä mahdollisesta aikaisemmasta sävellysajankohdasta Merikannon Helsingin Johanneksenkirkossa 11.4.09 yhdessä Aino Acktén kanssa pitämän konsertin ohjelmaan. Ohjelma on Helsingin lukkariorkesterin matrikkelin 1909–1910 välissä ja se kertoo selkeästi, että ohjelmassa ollut *Rukous* oli laulu-urkunumero ja mitä todennäköisimmin 1900 sävelletty *Rukous* op. 40 nro 2. Myöhemmästä sävellysajankohdasta kertoisi se, että *Sävelettären* Merikannon 50-vuotispäivälle omistetussa numerossa vuonna 1918 Otto Kotilainen luettelee kaikki muut Merikannon urkuteokset paitsi *Rukouksen*²⁸⁵. Kotilainen on todennäköisesti saanut teosluettelon Merikannolta itseltään. Myös Merikannon Tampereen konsertin yhteydessä lehdet kirjoittivat *Rukouksesta* ”uutena” sävellyksenä²⁸⁶. Lisäksi *Suomen Musiikkilehden* Merikanto-muistonumeron mainoksessa sanottiin: ”Kansiliitteenä seuraa vainajan tunnelmallinen urkusävellys ”*Rukous*”, joka on ennen julkaisematon ja yksi hänen viimeisistään”²⁸⁷. Edellä mainittuja tietoja tukee myös Antero Lintuniemen kirjoitus Merikannon Lohjan kirkon kuusisatavuotisjuhlaan sävel-

281 Sekä Poroila (1994, 98) että Lehtola (2009, 60) antavat konsertille väärän vuosiluvun 1920.

282 Raitio 1945.

283 Poroila 1994, 204.

284 Lehtola 2009, 57.

285 Kotilainen 1918, 68.

286 *Maaseudun Sanomat* 18.11.1923, AL 20.11.1923.

287 US 19.3.1924.

tämän kirkkokantaatin vaiheista:

Edellä mainittu juhlakantaatti, opusmerkinnältään 111, on [...] todennäköisesti myös hänen viimeisin sävellyksensä. [...] Väite, että uruille säveltämänsä ”Rukous” olisi hänen viimeisin sävellyksensä, kuten radiossakin on mainittu, on erheellinen siitä päätellen, että mestari esitti tämän sävellyksensä Lohjan kirkossa kirkon 600-vuotisjuhlien aikana.²⁸⁸

Vaikka näihin tietoihin vedoten voisi pitää varmana, että Merikanto sävelsi *Rukouksen* 1923, niin edellä mainittu käsikirjoituslöytö Simo Tuomen jäämistöstä tuo ajoittamiseen uuden aspektin. Samassa kuoressa, missä oli *Rukouksen* ja *Fantasia chromatica* käsikirjoitukset, oli myös Suomen Musiikkilehden Merikannon muistonumeron liitteenä julkaisema *Rukous*²⁸⁹. Painetun nuotin kanteen Tuomi on kirjoittanut: ”Käsikirjoituksesta v. 1917 O. Merikannon oppilaana H:gin Musiikkiopistossa ensimmäisessä säveltäjää huomioimatta [?]. Tutkintokappaleena esitti Simo Tuomi.” Eli Tuomen mukaan *Rukous* oli valmiina jo vuonna 1917.

Fantasia chromatica

Fantasia chromatica löytyi Merikannon oppilaan Simo Tuomen *Sulasolille* lahjoituksesta nuottijäämistöstä. Teos on nelisivuinen ja sen viimeisen sivun toisella puolella on Merikannon *Rukouksen* käsikirjoitus. *Fantasia chromatica* on entuudestaan tuntematon, eivätkä mitkään lähteet mainitse sitä.²⁹⁰ Sen käsikirjoitus vaikuttaa olevan puhtaaksikirjoitus: siihen on esimerkiksi merkitty dynamiikan vaihtelut, sormitukset, sormiovaihdokset, jalkiojärjestys ja sen alussa on pienet rekisteröintihjeet. Käsikirjoituksessa on vain yksi kirjoitusvirheen korjaus.

Milloin Merikanto on *Fantasia chromatica*n säveltänyt, on arvoitus. Selitys sille, miksi käsikirjoitus oli Simo Tuomella, joka ei ilmeisesti kuulunut Merikannon lähipiiriin, eikä myöskään ollut urkurina tunnettu saattaa olla perinteinen: opettajan lainaama nuotti on unohtunut oppilaalle. Samassa kuoressa, missä oli *Rukouksen* ja *Fantasia chromatica*n käsikirjoitukset oli myös Suomen Musiikkilehden Merikannon muistonumeron liitteenä julkaisema *Rukous*²⁹¹. Painetun nuotin kanteen Tuomi on kirjoittanut: ”Käsikirjoituksesta v. 1917 O. Merikannon oppilaana H:gin Musiikkiopistossa ensimmäisessä säveltäjää huomioimatta [?]. Tutkintokappaleena esitti Simo Tuomi.” Lehtolan teoria, että Merikanto on antanut *Rukouksen* käsi-

288 Lintuniemi 1951, 13. On silti mahdollista, että Merikanto sävelsi *Rukouksen* vasta kirkkokantaatin jälkeen, sillä molemmat teokset esitettiin samoilla juhlilla Lohjan kirkossa 10.–12.8.1923.

289 Lehtola 2019a.

290 Lehtola 2019a.

291 Lehtola 2019a.

kirjoituksen soitettavaksi Tuomelle tutkintoa varten ja että nuotti on unohtunut palauttaa²⁹² (ja samalla Tuomelle jäi *Fantasia chromatica*, koska se oli kirjoitettu samalle nuottipaperille), vaikuttaa hyvin mahdolliselta.

Fantasia chromatica on kaksiosainen, johon on liitetty coda. 28 tahtia pitkässä ensimmäisessä osassa sormion synkopoitujen huokauksien alla bassoääni nousee ensin jalkiossa kromaattisesti puolinuoteissa C–g ja jatkaa sitten sormiossa a–d¹. 20 tahtia pitkässä toisessa osassa taas alin ääni alkaa laskeutua kromaattisesti ensin sormion alimpana äänenä c¹–g, jolloin ääni siirtyy jalkioon jatkaen kromaattisesti takaisin C:hen asti. Molemmat osat on merkitty kerrattaviksi. 24 tahtia pitkän codan lopussa on viiden tahdin ylöspäinen sointukulku, missä basso on vastaliikkeessä.

Fantasia chromatica alkaa kuin tyhjästä, joka voisi viitata siihen, että Merikanto on ajatellut sen alun perin jonkin muun sävellyksen osaksi ja lopulta päättänyt tehdä siitä itsenäisen teoksen. Alkujakson synkopoitu huokausaihe on samankaltainen kuin varhaisessa *Fantasiassa ja koraalissa* (1899), mutta toisen jakson alku muistuttaa laulumelodisuudessaan *Lähtökappaleiden* (1915?) maailmaa. Tai olisiko hän ajatellut liittää teoksen alun perin osaksi *Pedaali-kouluaan* (1908?)? Jos Merikanto olisi kirjoittanut nousevan kromaattisen bassoäänen pelkästään jalkiolle, olisi teos ollut hyvä urkurille tuiki tärkeän kääntymisen harjoittelemiselle soitettaessa jalkiota alimmasta sävelestä ylös asti ja takaisin alas, sillä useiden urkujen jalkio on ambitukseltaan C–d¹.

Fantasia chromatica on odottamaton lisä Merikannon urkusävellystuotantoon, mutta itsenäisenä teoksena se ei ole kovinkaan mielenkiintoinen, koska siinä on kyllä kromatiikkaa, mutta kovin vähän fantasiaa.

292 Lehtola 2019a.

Viljo Mikkola (1871–1960)

Viljo Mikkola aloitti urkujensoiton opiskelun Turun lukkar- ja urkurikoulussa. Hän valmistui 1895 ja jatkoi opintojaan Helsingin musiikkiopistossa 1897–99 Richard Faltinin oppilaana. Mikkola oli ensimmäinen suomalainen urkuri, joka rikkoi saksalaisen urkukulttuurin muurin Suomessa. Hän opiskeli Faltinin suosituksesta Pariisissa vuosina 1900–01 kuuluisan Alexandre Guilmant´n johdolla:

*Päätin, päinvastoin kuin siihen aikaan oli tapana, jatkaa työtäni Pariisissa suurten urkutaiteilijoiden luona. Voi ehkä sanoa, että olin ensimmäisiä suomalaisia muusikkoja, joka suunnasi matkansa ohi Saksan Ranskaan. Se, mitä siellä sain kuulla ja nähdä on ollut vaikutukseltaan korvaamatonta.*²⁹³

Mikkola opiskeli Guilmant´n johdolla aluksi Bachin sonaatteja ja preludeja ja fuugia ja sen jälkeen ”muutamia ranskalaisten säveltäjien uutuuksia”. Näitä olivat Guilmant´n, Franckin, Widorin ja Dubois´n teokset.²⁹⁴ Myöhemmin Mikkola teki opintomatkat Saksaan 1920 ja Italiaan 1929²⁹⁵.

Palattuaan Pariisista Mikkola valittiin Turun tuomiokirkon kanttoriksi 1901, josta hän siirtyi vastavalmistuneen Mikaelinkirkon urkuriksi 1907. Siellä hän oli töissä aina vuoteen 1951 asti, jolloin hän siirtyi eläkkeelle. Mikkola oli ahkera konserttija. Vuoteen 1920 mennessä hän oli pitänyt yli sata omaa kirkkokonserttia²⁹⁶, joka oli tuohon aikaan huikea määrä. Turussa hän opetti Turun lukkar- ja urkurikoulussa, opetti laulua eri kouluissa ja johti kuoroja. Lisäksi hänellä oli menestyvä pianoliike. Merkittävää oli myös hänen toimintansa Turun kaupunginorkesterin perustamisessa.²⁹⁷

Pauliina Uhingin laatimassa Mikkolan sävellysluettelossa on yhteensä 215 nimikettä²⁹⁸, joista pääosa on kirjoitettu erilaisille kuorokokoonpanoille. Urkuteoksia Mikkolalta on säilynyt 9, kaikki käsikirjoitusmuodossa. Mikkolan urkuteoksille on ominaista se, että myöhemmin Mikkola muokkasi lähes kaikista niistä orkesteriversioin. Joko hänellä oli tapana säveltää urkujen ääressä, aivan kuten monet säveltäjät säveltävät pianon ääressä, tai sitten hän piti alun perin uruille säveltämiään teoksia käyttökelpoisina myös muissa yhteyksissä. Monissa käsikirjoituksissa on niin paljon hahmotelmia orkesterille, että niistä on vaikea saada selville alkuperäistä urkuversiota, puhumattakaan siitä, että niitä voisi soittaa.

293 Uhinki 1992, 6.

294 UA 23.3.1951.

295 Pajamo–Tuppurainen 2004, 416.

296 Ranta 1945b, 324–5.

297 Uhinki 1992, 10–11.

298 Uhinki 1992, 14.

***Sonaatti uruille* (1916)**

Mikkolan *Sonaatti uruille* vuodelta 1916 on muodoltaan eheimpiä suomalaisia urkusonaatteja. Teoksessa on kolme osaa: Maestoso, Adagio, ma non troppo ja Allegro molto. *Sonaatti* on olemassa vain puhtaaksikirjoittamattomana käsikirjoituksena. Siinä Mikkola on esimerkiksi poistanut ensimmäisestä osasta kaksi välikettä. Hän on lisännyt käsikirjoitukseen orkesterisoittimien ääniä. Ehkä Mikkolalla on ollut mielessään opettajansa Alexandre Guilmant'n *Sonate 1 op. 42*, josta Guilmant teki myöhemmin version orkesterille ja uruille. Todennäköisesti Mikkolan merkinnät ovat luonnostelmia orkesteristemmoja varten, eivätkä esimerkiksi yhteissoitollisia apuja urkurille mahdollista esitystä varten. Tähän viittaa esimerkiksi ensimmäisen osan alimpaan stemmaan kirjoitetut äänet, joiden eteen on kirjoitettu ”Fag. tai Corno”. Ensimmäinen osa on sonaattimuotoinen ja viimeinen osa rondomuotoinen. Erityisesti keskimmaisessä osassa Adagio, ma non troppo kuuluu Mikkolan Pariisissa Guilmant'ltä ja toiselta ranskalaiselta urkurisuuruudelta, Charles-Marie Widorilta saamat vaikutteet.

Fredrik Isacsson kiitti arvostelussaan *Sonaatin* melodista luontevuutta ja sen muotojen klassista selväpiirteisyyttä. Keskiosa oli ”kaunis ja kokonaisuudessaan täysin eheätunnelmainen”.²⁹⁹ *Sonaatin* vahvoja puolia ovat sen muodon eheys ja erityisesti hitaan osan kauniisti rakennettu melodia. Kappaleen viimeisen osan rondomuotoisuudesta johtuva toisto ei anna anteeksi tematiikan tiettyä persoonattomuutta. Kokonaisuudessaan Mikkolan *Sonaatti* on 1900-luvun alkupuolen suomalaisista urkusonaateista Maasaloon ja Granlundin sonaattien jälkeen kestävin sävellys.

***Juhlamarssi. Itsenäisen Suomen juhlamarssi* (n. 1918)**

Juhlamarssi lienee sävelletty Suomen itsenäistymisen kunniaksi. *Juhlamarssista* on kaksi versiota: musteella puhtaaksikirjoitettu *Juhlamarssi pianolle tai uruille* (josta on myös lyijykynäversio) ja *Juhlamarssi. Itsenäisen Suomen juhlamarssi*. Jälkimmäinen on sovitettu uruille ja siihen on lisätty laajennettu väliosa.

***Kehtolaulu (Berceuse)* (viim. 1921)**

Mikkola soitti *Kehtolaulun* 25-vuotisjuhlakonsertissaan Turun tuomiokirkossa maaliskuussa 1921. Mikkola on sovittanut *Berceusen* kolmanneksi osaksi orkesterisarjaa *Suomalaisia Akvarellejä*. *Berceuse* on ainoa *Suomalaisia Akvarellejä* -orkesterisarjan osa, jota Mikkolan mukaan voi käyttää jatkossakin. Kaikki muut osat ovat uudistettuna *Kesäkuvia Varsinais-Suomesta* -sarjassa.

299 TS 13.1.1916.

Illatunnelma [Hämärän laulu/Hämärän ääniä]

Illatunnelma tavoittelee onnistuneesti impressionistista tunnelmaa. *Hämärän laulu* on sovitus *Illatunnelmasta* uruille ja muille instrumenteille. Loppujen lopuksi Mikkola sovitti sävellyksen osaksi orkesterisarjaa *Lapsuuden muistoja*, jossa se on viides osa nimellä *Hämärän ääniä*. *Illatunnelman* oikealle kädelle merkitty ”kel-loaihe” on merkitty soitettavaksi huilulla.

Pastorale

Tämä *Pastorale* lienee orkesteriteos *Juhannus-pastoralen* (katso seuraava sivu) ensimmäinen versio. Nuotissa on rekisteröintimerkintöjä, mutta Mikkolan tekemien lyijykynälisäysten jälkeen on vaikea päätellä, mitä hän on soittanut alun perin uruilla ja mitkä merkinnöistä ovat luonnoksia *Juhannus-pastoralen* orkesteristemmoiksi. Lisäksi käsikirjoitusten joukossa on vielä yksi *Pastoraleksi* nimetty teos, joka perustuu kahden edellä mainitun teoksen väliosalle ja siten toiminut luonnoksena myöhemmille sävellyksille

*Pastorale (Sunnuntai-aamu)*³⁰⁰

Tämän *Pastoralen* lisänimenä on ollut alun perin *Sunnuntai-aamu*. Kappale on kirjoitettu puhtaaksi musteella, mutta siihen on lisätty lyijykynällä orkesteriääniä. *Pastorale* on nimellä *Paimenpojat* orkesteriteoksen *Lapsuuden muistoja* neljäs osa.

Nocturno

Musteella puhtaaksikirjoitetun *Nocturnon* otsikko on myöhemmin vedetty yli. Tilalle on kirjoitettu lyijykynällä: ”Kesäillan idylli (sarjasta Kesäkuvia Varsinais-Suomesta)”. Nuottia ei ole muuten muutettu, mutta siihen on merkitty millä instrumentilla mikin kohta on tarkoitus soittaa. *Kesäillan idylli* on keskimäinen osa kolmiosaisesta orkesterisarjasta *Kesäkuvia Varsinais-Suomesta*.

Scherzo klassilliseen tyyliin

Pönäkänomainen *Scherzo* vaikuttaa enemmän menuetilta kuin scherzolta. Teoksen B-osan alkupuoli on kadoksissa.

300 Mikkolan käsikirjoitusten joukossa on vielä yksi *Pastorale*. Se on pieni yksinkertainen urkuteos.

Suru

Suru on sävelletty uruille, mutta siitä puuttuu osa.

Muita urkuteoksina luetteloituja sävellyksiä

Uhingin teosluettelossa³⁰¹ on uruille merkitty peräti 18 teosta, mutta käytyäni läpi Mikkolan käsikirjoitukset olen löytänyt vain 10 varsinaista urkuteosta. Näiden ulkopuolelle jäävistä, mutta Uhingin luettelossa mukana olevista teoksista:

- *Andante con moto* on lyhyt keskeneräinen teos.
- *Alkusoitto ”Oi sä riemuissa”* on laajahko alkusoitto.
- *Con moto* on tarkoitettu messusävelmistön osaksi.
- *Juhannuskarkelon* käsikirjoitus on hyvin sekava. Siinä on pitkiä jaksoja, jotka on merkitty poistettavaksi, sekä sotkuisia uudelleenkirjoitettuja jaksoja. Lisäksi siihen on lisätty orkesterisoittimien stemmoja. Teosta on vaikea lukea urkuteosten joukkoon. Se on ensimmäinen osa orkesterisarjasta *Suomalaisia akvarellejä* ja kolmas osa orkesterisarjasta *Kesäkuvia Varsinais-Suomesta*. *Luostarivesper* on IV osa jostakin suuremmasta kokonaisuudesta. Se on orkesteriteos, vaikka yhdellä rivillä lukee ”Naantali Ged. Dfl. Sub.” Mahdollisesti urut ovat olleet mukana joissakin kohdissa.
- *Juhannus-pastorale* on neljäs osa orkesteriteoksesta *Suomalaisia Akvarellejä* nimellä *Paimensoitto – Pastorale* ja viimeinen osa orkesteriteoksesta *Kesäkuvia Varsinais-Suomesta*, jossa osan nimi on *Kokkotulien ääressä*. *Juhannus-pastorale* on Sibelius-museon kortistossa merkitty urkuteosten joukkoon, mutta heti tahdissa 5, jossa ”kaksoisjalkio” tulee mukaan, on selvää, että teosta ei ole tarkoitettu soitettavaksi uruilla. Mikkolan kirjoittamaa kaksoisjalkiota, toisinaan kolmoisjalkiota on mahdoton soittaa uruilla ja sen ambitus menee useissa kohdissa urkujen mahdollisuuksien ulkopuolelle.
- *Pikku Maiikki, Äidin kaikki ja Äiti laulaa, rukki surisee*, ovat luonnoksia orkesteriteosta varten, joista jälkimmäinen on kolmas osa orkesterisarjasta *Lapsuudenmuistoja*.
- *Prelidium* on lyhyt alkusoitto.

301 Uhinki 1992, 45–46.

Rikhard Mäkinen (1875–1944)

Rikhard Mäkinen oli valtakunnallisestikin tunnettu varsinaissuomalainen kirkkomuusikko. Hän opiskeli Helsingin lukkarikoulussa 1898–1902³⁰². Valmistumisensa jälkeen Mäkinen sai jonkin aikaa Erkki Melartinilta ohjausta sävellysopinnoissa. Mäkinen työskenteli Uskelan seurakunnan kanttori-urkurina 1905–1944. Mäkinen sävelsi laajahkon kirkkomusiikkituotannon, jonka pääteoksia ovat oratoriot *Lunastus* (1930) ja *Lupaus* (1943) sekä seitsemän kantaattia. Hän sävelsi lukuisia urkuteoksia, joiden joukossa on 1910-luvulla sävelletty urkusonaatti. Jälkipolville merkittävintä on Mäkisen työ *Siionin Kanteleen* sävelmien parissa. Hän oli toimittamassa *Siionin Kanteleen* vuoden 1923 sävelmistöä. Nykyisessä *Siionin Kanteleessa* on 33 Mäkisen laulua³⁰³.

Mäkinen konsertoi ahkerasti maaseudulla. Omilla sävellyksillä oli tärkeä paikka konserteissa, mutta Mäkinen piti usein esimerkiksi Händelin musiikille omistettuja konsertteja yhdessä pastori-viulisti Tuure Toivion kanssa³⁰⁴. Arvostelijan mielestä ”Herra Mäkinen on yksi niitä harvoja konsertoivassa kunnossa olevia urkureita maassamme, joka pitää kiinni usein lausutusta totuudesta: ´ellet mene eteenpäin, niin taannut´”³⁰⁵. Mäkisen urkuteoksia ei ole painettu, ja sain tutkittavakseni vain *Fantasia*n ja *Pre-ludiumin* käsikirjoitusten kopiot, joista jälkimmäinen ei ole konserttimusiikkia. Seuraava urkuteosten luettelo on Terhi Kurkon laatima. Olen jättänyt luettelosta pois ne teokset, joiden nimet viittaavat selvästi kirkolliseen käyttöön:

Fantasia d-molli (1910)

Fantasia c-molli (1914)

Paimensoitto F-duuri [viimeistään 1919]

Sonaatti c-molli [viimeistään 1919]

Alkusoitto ja Fuuga [viimeistään 1922]

Jeesus nääntyi ristin alle (1937)

Kalmistossa (1937)

Fantasia g-molli

Koraalimuunnelma virteen 119 ”Ah, kuinka taiwaan valtakunta”

Muunnelma Siionin Kanteleen (1923) lauluun 149 ”Oi Jumala, kuinka iloitsen”³⁰⁶

Fantasia c-molli (1914)

302 Kurko 1992, 8.

303 Kurko 1992, 101.

304 Kurko 1992, 72.

305 Kurko 1992, 74.

306 Kurko 1992, 45 & 54.

Fantasia c-molli on Kurkon mielestä keskeneräinen ja luonnosmainen, koska ”jalkiota ei voi käyttää säveltäjän merkitsemällä tavalla, ja joissakin kohdissa jalkioääntä ei ole kirjoitettu”³⁰⁷. Oma käsitykseni on, että teos on valmis, mutta Mäkinen on kirjoittanut jalkioäänen osin epäidiomaattisesti ja epäselvästi. Selvimmin se tulee esiin viisiosaisen *Fantasian* keskimmaisessä Allegro moderato-osassa. Teosta kehystävät liikkuvat Vivace-osat ja keskimmainen osa ovat Mäkisen sävellystyylin parasta antia. Toinen ja neljäs osa, joista jälkimmäinen on koraali, osoittavat sävellysteknillistä kehittymättömyyttä. Se ei ole ihme: olihan Mäkinen vasta 23-vuotias päästessään ohjatun musiikinopetuksen piiriin. Kaiken kaikkiaan *Fantasia* on hyvä esimerkki Mäkisen voimakkaasta luomisvoimasta, mutta osoittaa todeksi myös Arvo Laitisen kirjoittaman: ”Moteteissaan, kantaateissaan ja oratorioissaan sekä eräissä urkuteoksissaan hän osoittaa usein huomattavaa, vaikkakaan ei viimeisteltyä sävellysteknillistä taidokkuutta”³⁰⁸.

***Paimensoitto* (viimeistään 1919)**

Kurkon mukaan teos on Mäkisen varhaiskauden tuotantoa. Säveltäjä esitti sen sävellyskonsertissaan Uskelan kirkossa toukokuussa 1919. Kurko arvelee, että Mäkinen on saanut innoituksen kappaleeseensa Uskelan luonnosta ja historiasta. Uusi Aura -lehden mukaan teos pohjautui Mäkisen kristilliseen elämäntarkastukseen, ja se heijasti kiitollisuutta Jumalan suuresta luomistyöstä.³⁰⁹ Teos on neliosainen: *Toccata, Con moto, Adagio assai, Andante lento*. Olisiko tämä se teos, josta Taneli Kuusisto sai innoituksensa *Pastoraleen* op. 18 nro 2?

***Sonaatti c-molli* (viimeistään 1919)**

Sonaatti kuultiin samassa sävellyskonsertissa Uskelan kirkossa toukokuussa 1919 kuin *Paimensoittokin*. *Sonaatissa* on kolme osaa: *Alkusoitto, Verkalleen* ja *Reippaasti*. Arvostelijan mielestä ”heti ensi numero Sonaatti uruille teki sangen hyvän vaikutuksen, sellaisilla pikku uruillakin soitettuna, kun Uskelan kirkon urut ovat. Sen puhdasta kaunista musiikkia kuunteli mieltymyksellä”³¹⁰. Mäkinen esitti *Sonaatin* muun muassa Helsingin Johanneksenkirkossa lokakuussa 1924. Koska kyseessä oli hartaustilaisuudeksi katsottava tilaisuus, sivuuttivat Helsingin lehdet konsertin lähes kokonaan. Ainoastaan Lauri Ikonen oli paikalla todeten vain, että Mäkinen ”esitti ammattitaitoisesti Händelin sävellyksiä sekä oman urkusonaattinsa”³¹¹.

307 Kurko 1992, 56.

308 Laitinen 1945a, 362.

309 Kurko 1992, 65.

310 UA 30.5.1919.

311 US 22.10.1924.

Oscar Pahlman (1839–1935)

Valittu kokoelma sävellyksiä uruille. Kolme hengellistä köörilaulua sekä kirkko-aria. (julkaistu 1914)

Urkukappaleita sekä Sinfoninen runo. Alkusoittoja koraalimotiiveilla. Kuorolauluja. Kirkko-aria. (julkaistu 1928)

Pahlman julkaisi omista sävellyksistään kaksi kokoelmaa: ensimmäinen, joka oli ilmeisesti omakustanne, ilmestyi 1914 nimellä *Valittu kokoelma sävellyksiä uruille. Kolme hengellistä köörilaulua sekä kirkko-aria*. Toinen, *Urkukappaleita sekä Sinfoninen runo. Alkusoittoja koraalimotiiveilla. Kuorolauluja. Kirkko-aria*, ”Toinen lisätty ja korjattu painos”, ilmestyi 1928 Turun Kansallisen kirjakaupan kustantamana. Vaikka teokset kuuluvat kirkollisen musiikin puolelle, olen ottanut ne mukaan, koska Pahlman on suomalaisen urkutaiteen ensimmäinen merkittävä hahmo.

Ensimmäisen kokoelman pelkästään uruille sävelletyt kappaleet ovat mukana myös jälkimmäisessä painoksessa, mutta Pahlman on vaihtanut osalle teoksista nimen. Seuraavassa kokoelmien urkusoolokappaleet niiden painojärjestyksessä:

Valittu kokoelma sävellyksiä uruille

Juhlasoitto
Cantabile
Postludium
Präludium
Interludium
Juhlasoitto

—————
—————
—————
Adagio religioso (E-duuri)
Surumarssi

Urkukappaleita sekä Sinfoninen runo

Postludium
Cantabile
Postludium
Cantabile
Postludium

—————
Sinfoninen runo: I Introdution –
Allegretto II Adagio III Andante
sostenuto molto
Sinfoninen runo: II osa Adagio (F-duuri)
Surumarssi

Teosten sävellysajankohdasta ei ole tietoa. Westrin kertoo 1892 julkaistussa kirjassaan, että Pahlman on tehnyt alkusoittoja ja preludeja, sekä säveltänyt muita kappaleita³¹². Ainoa varma tieto on, että *Surumarssi* eli *Marcia funebre* on sävelletty arkkipiispa Thorsten Thure Renvallin hautajaisiin 1898. Julkaistun version käsi-

312 [W]estrin 1892, 72.

kirjoituksessa *Surumarssin* nimi on *Marcia funebre*. *Surumarssi* lienee Pahlmanin mielestä ollut hyvin käyttökelpoinen teos, sillä Sibelius-museon arkistossa on *Surumarssista* varhaisempi, hieman lyhyempi versio nimellä *Sorgmarsch*. Arkistossa on teoksesta myös Pahlmanin sovitukset puhallinorkesterille sekä pianolle.

Kaksi Pahlmanin teosta, ensimmäinen *Cantabile* ja *Juhlasoitto/Postludium* julkaistiin Johannes Dieboldin 1910 ilmestyneessä kokoelmassa³¹³. Todennäköisesti sävellykset ovat syntyneet pitkän ajan kuluessa³¹⁴. Emil Sivori esitti tammikuussa 1890 yhdessä taiteenharrastajan avustuksella Viipurin Suomen kirkossa *Pyhä*-nimistä teosta laululle ja uruille³¹⁵. Sen niminen teos sisältyy ensimmäiseen kokoelmaan.

Sävellykset ovat yksinkertaisia yhden tai kahden sivun mittaisia teoksia. Monet niistä ovat tyyliltään koraalinomaisia. Poljento on raskaahko ja 1/16-osia on vain satunnaisesti. Teokset edustavat oktaavikaksinnuksineen 1800-luvun loppupuolen sävelkieltä. Ehkä parhaimmat ovat Dieboldin julkaisemat ensimmäinen *Cantabile* ja *Juhlasoitto/Postludium*³¹⁶. Vaikka *Sinfonisen runon*³¹⁷ Allegretto-osassa on pyrkimystä irtautua Pahlmanin urkuteoksille tyypillisestä neliäänisestä tasajakoisesta koraalisoinnutuksesta, jonka hetkittäin rikkoo pisteellinen rytmi, kulkee kappale pääasiassa koraalinomaisessa 2/4-mitassa. Hidas osa vaikuttaa meditatiiviselta improvisoinnilta. Viimeisessä osassa palataan jälleen 2/4-osa tahtilajiin ja pisteellisen rytmien rikkomaan tasaiseen poljentoon, mutta mukana on myös hetkellisiä puolinuoteissa kulkevia jaksoja. Pahlmanin sävellykset olivat tyyliltään ja tekniikaltaan vanhanaikaisia jo ensimmäisen painoksen julkaisuvuonna 1914. Toisaalta teoksia ei ole varmaankaan tarkoitettu varsinaisiksi konserttinumeroiksi.

Olavi Pesonen (1909–1993)

Fuuga g-molli (Fuga fantastica) op. 9 (1938–1939)

Olavi Pesonen oli hänkin suomalaisen musiikin monitoimimies. Hän valmistui Helsingin kirkkomusiikkiopistosta 1934, soitti urkudiplomin 1939, mutta oli urkurinvirassa ainoastaan Helsingin Vanhan hautausmaan kappeliurkurina vuosina 1946–1955. Pesonen tuli tunnetuksi kriitikkona, musiikinopettajana, kansakoulun

313 Diebold 1910.

314 Suomalaisen kirjallisuuden seuran Klemetti-arkistossa on vaasalaisen Karl Hedbergin käsinkirjoitettu nuottikirja. Hedberg oli ilmeisesti Pahlmanin oppilas. Nuottikirjaan Hedberg on jäljentänyt 1875 Pahlmanin 16 tahtia pitkän *Adagion*. Se ei sisälly kumpaakaan kokoelmaan. (Klemetti, H. Heikki Klemetin arkisto. Suomalaisen kirjallisuuden seuran kirjallisuuskokoelma.)

315 WS 18.1.1890.

316 Diebold 1910.

317 Ruotsalaisuuden päivänä 6.11.1913 esitettiin Turun tuomiokirkossa Pahlmanin teos *Den 6 November, symfonisk dikt, för orgel och orkester*. Ei ole tietoa, liittyykö se mitenkään *Sinfoniseen runoon*.

laulukirjojen tekijänä, koulun musiikkiopetuksen kehittäjänä ja ensimmäisenä koulujen musiikkiopetuksen ylitarkastajana.³¹⁸

Pesonen loi kohtuullisen laajan sävellystuotannon, johon sisältyy muun muassa kaksi sinfoniaa, näytelmämusiikkia, kantaatteja, kuoro- ja yksinlauluja. *Fuugan* g-molli Pesonen esitti ensi kerran ensikonsertissaan Mikael Agricolan kirkossa maaliskuussa 1939. Teos sai kritikoilta laimean vastaanoton. Sulho Ranta kirjoitti ettei hän ole ”periaatteessa fuuga-muodon vapaampaa käsittelyä vastaan, mutta hiukan liioittelevalla tämä kromaattinen sävelkudelma jo pituudellaan vaikutti”³¹⁹. Väinö Pesola piti fuugaa lähinnä teoreettisena taidonnäytteenä³²⁰.

Fuuga on, kuten Laakso toteaa, rakenteeltaan klassinen fuuga, mutta sen sävelkieli on myöhäisromanttista ja erittäin kromaattista³²¹, mikä on varmasti haitannut teoksen hahmottumista kuulijalle. Myöhemmin Pesonen antoi teokselle nimen *Fuga fantastica*. Pesonen teki teoksesta version orkesterille 1948. *Fuugan* käsikirjoituksessa on Pesosen siihen kirjoittamia hahmotelmia orkesterille, jotka aiheuttavat sen, että teosta on vaikea soittaa kirjoittamatta sitä puhtaaksi. *Fuuga* on omistettu Pesosen opettajalle Elis Mårtensonille.

Juhani Pohjanmies (Hjalmar Lindfors³²²) (1893–1959)

Juhani Pohjanmies suoritti Helsingin lukkarikoulun kurssin 1914 ja opiskeli sen jälkeen Helsingin musiikkiopistossa Oskar Merikannon johdolla urkujensoittoa ja Erkki Melartinin johdolla sävellystä. Pohjanmies työskenteli urkurina Tampereella, Helsingissä ja Jyväskylässä, mutta ilmeisesti Pohjanmiehen liittyminen teosofiseen Ruusu-Risti-seuraan johti siihen, että Pohjanmies joutui eroamaan kirkon tehtävistä. Olisiko Pohjanmies saanut teosofisen virikkeen ihailemaltaan Merikannolta? Suomalaisen mukaan ”vaikka Oskar Merikanto ei ollut Ruusu-Risti-seuran jäsen, hän kävi n. 45. ikävuoteensa asti säännöllisesti teosofien juhlatilaisuuksissa”³²³.

Työskenneltyään muun muassa eri koulujen laulunopettajana Pohjanmies aloitti

318 Laakso 2003, 4.

319 IS 6.3.1939.

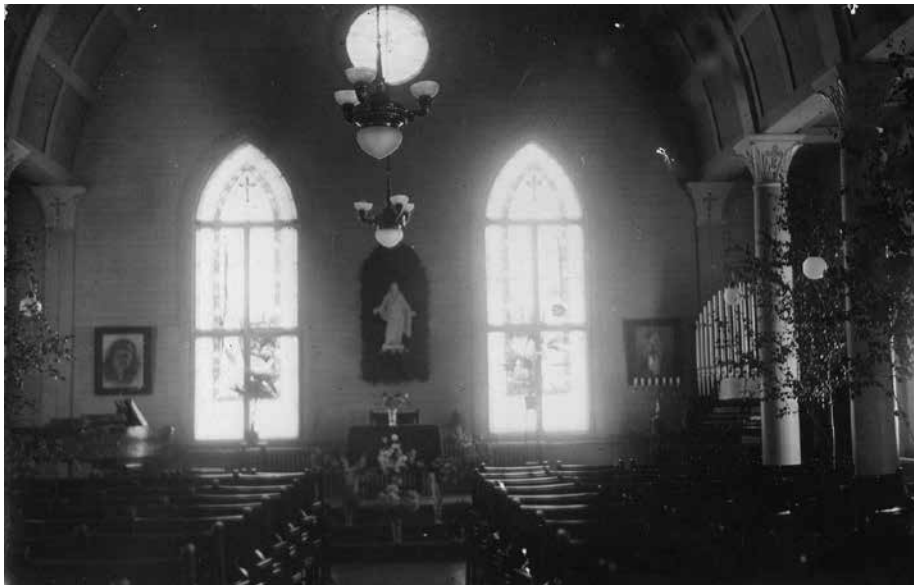
320 SSd 5.3.1939.

321 Laakso 2003, 25.

322 Pohjanmiehen virallinen sukunimi oli vuoteen 1918 asti Lindfors. Hän on *Sonaatin* käsikirjoituksessa nimennyt itsensä Jalmar Pohjanmieheksi, joka todistaa sitä, että hän oli epäätietoinen siitä, mitä etunimeä hän ryhtyy käyttämään suomennettuaan sukunimensä. Pohjanmiehen etunimet olivat ”Jalmari Juhani Aleksanteri”. Jonkinlaista epäätietoisuutta Pohjanmiehen etunimestä osoittaa se, että *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta* -kirjan sisällysluettelossa on kaikista muista säveltäjistä etu- ja sukunimi, mutta Pohjanmiehen kohdalla lukee ”J. Pohjanmies”. (*Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta* 1945, 762.)

323 Suomalainen 1950, 146.

työt Kangasalan Urkutehtaalla 1936 ja suunnitteli noin 80 urut³²⁴. Pohjanmies suunnitteli myös uusia soittimia, joista tunnetuin lienee pianokantele. Pohjanmies ryhtyi 1942 vapaaksi taiteilijaksi ja konsertoi ympäri Suomea yhdessä puolisonsa lausuntataiteilija Liä Hannukkala-Pohjanmiehen kanssa. Konsertoimisen lisäksi Pohjanmies kirjoitti kirjoja ja runoja sekä sävelsi³²⁵. Sävellystuotannon painopiste on hengellisessä laulumusiikissa. Pohjanmies sävelsi yhden urkuteoksen *Sonaatin* lisäksi toimitusmusiikeiksi tarkoitetut *Surumarssin* ja *Häämusiikkia*³²⁶.



Kuva 40. Teosofien juhlatila Jyväskylässä 1920-luvulla. Oikealla oleva soitin on todennäköisesti harmoni, johon on rakennettu vaeurkufasadi.³²⁷

Sonaatti fissa-moll, op. 2 (1916–1917)

Oskar Merikanto oli Pohjanmiehelle ”opettajana, suurena ihmisenä ja taiteilijana” himmentymätön esikuva³²⁸. Pohjanmies sävelsi 1916–17 Merikannolle omistetun järkälemäisen puolisen tuntia kestävän *Sonaatti fissa-moll* ja esitti sen Musiikkiopiston näytteissä toukokuussa 1917. Heikki Klemetti kirjoitti, että teos on ”erinomaisesti uruille kirjoitettu, hra L. on siinä suhteessa käyttänyt urkurille tarjona olevia keinovaroja. Sonaatin musiikillinen arvo ei ole samalla tasolla: sävellyksellä

324 Pajamo–Tuppurainen 2004, 435–436.

325 Hannukkala-Pohjanmies–Pohjanmies 1966, 180–1.

326 Tarkemmin Lehtola 2019b.

327 Kuvan tunnistus: Pentti Pelto.

328 Pohjanmies 1945, 586.

kokonaisuudessaan on improvisoiva luonne ja erinäisissä sävelaiheissa havaitsi hieman trivialin säyn”.³²⁹ Elis Mártenson esitti teoksen Johanneksenkirkossa järjestetyssä Merikannon muistokonsertissa tammikuussa 1934. Yrjö Suomalainen kirjoitti, että ”kaunis fiss-molli sonaatti on aiheiltaan tutunomainen, mutta tarjoaa esittäjälle aikamoisia teknillisiä vaikeuksia, ei vähin ääriosissaan, jotka kysyvät teknillistä taitoa jo kehittyvinä jalkio-etyydeinä”³³⁰ ja Aarne Wegeliuksen mielestä sonaatti oli ”esityksellisesti kiitollinen sekä sujuvasti ja ’ilmavasti’ kirjoitettu joskaan ei sisältönsä puolesta erikoisemmin kiinnostava”³³¹.

Sonaatti alkaa hitaalla Grave-esittelyjaksolla, jota seuraa Allegro moderato -osa, jossa on huikean virtuoosinen jalkio-osuus. Ensimmäinen ja viimeinen osa ovat ehkä hieman liian pitkiä johtuen musiikin etenemistä haittaavista toistoista ja sekvensseistä. Viimeinen osa alkaa fughettana, ja Pohjanmies päättää koko kap-paleen ensimmäisen osan pääteemaan. *Sonaatin* tematiikka on hyvin suomalaista – ehkäpä sävellyksen tyyliä kuvaa parhaiten ilmaus ”suomalaisaksalainen tyyli”, painon ollessa suomalaisuudessa. Wilhelm Hansen julkaisi *Sonaatin* hitaan osan *Andante grazioson* (käsikirjoituksessa osan nimi on muodossa *Andante e grazioso*) 1923. Pohjanmies esitti sen elokuussa 1924 ja *Sisä Suomen* kirjoittaja heittäytyi runolliseksi:

*Sen yleissävvyä nimittäisi kernaasti maalailevaksi. Tunnelma: Salaperäinen metsikkö, jossa sievät kauriit juoksevat vuorenrinteitä kohti säikkyyen paimenen torvea jostain kauempaa laitumelta, leppoisa päivä paistaa korkealla ruohikkoihin, ja neitseelliset puut humisevat kummasti ... humina ikään kuin sulaa urkujen huojuviin soit-tuihin muodostaen lopuksi hartaan, henkevän idyllimäisen taulun. – Teoksessa on jotain aitoa, leikkivän kääntein muodostunutta kokonaisuutta, jonka vain urut, ihmeellinen instrumentti pystyvät ilmaisemaan.*³³²

Sonaatti on kaikessa megalomaanisuudessaan riemastuttava. Se kuvanee Pohjanmiehen persoonaa, joka oli alati etsivä ja alati löytävä. Pohjanmiehelle ei il-meisesti omasta mielestään ollut mikään mahdotonta, ja hän on edennyt suurella itsevarmuudella eteenpäin. Oli kysymyksessä sitten soittaminen, säveltäminen, soittimien suunnittelu, kirjoittaminen tai maalaaminen.

329 USr 19.5.1917.

330 US 28.1.1934.

331 HS 28.1.1934.

332 *Sisä Suomi* 6.8.1924.

Väinö Raitio (1891–1945)

”Olen noista vuosista saakka [ollut] uudenaikaisen musiikin innokas ja – rohkenen sanoa – peloton aseenkantaja, vaikka olen kouraantuntuvasti saanut kokeakin tämän kannanottoni vaikeuttaneen elämäni ja menestystäni säveltäjänuralla”³³³.

Vaikka Väinö Raitio kertoi olleensa vasta Pariisiin vuosina 1925–26 suuntautuneesta matkastaan lähtien ”uudenaikaisen musiikin innokas aseenkantaja”, pidettiin häntä jo 1920-luvun alussa yhdessä Aarre Merikannon ja Ernest Pingoudin (1887–1942) kanssa suomalaisen säveltaiteen modernismin kärkihahmona. Kolmikön musiikillista kieltä pidettiin ensin kiinnostavana ja raikkaana, mutta pian heidän teoksensa kohtasivat kasvavaa kritiikkiä. Pingoud joutuikin toteamaan 1922: ”Mitä Suomen taiteeseen, lähinnä musiikkiin tulee, niin se kulkee vielä kansallisten arvojen vanavedessä, ja ne yritykset näiden rajojen sivuuttamiseksi, joita on havaittavissa (Raitio), eivät näytä saavan tunnustusta.”³³⁴ Varhaisten modernistien kannalta ongelmallista oli se, että heidän varhaistuotantonsa ei ollut musiikiltaan tai edes otsikoltaan suomalaiskansallista.

54-vuotiaana kuollut Raitio kävi säveltäjänä läpi samankaltaisen kehityskaaren kuin Aarre Merikanto. Perinteisen ”opiskelutyylin” jälkeen he asettuivat suomalaisen modernismin kärkeen, mutta kääntyivät kohti yksinkertaisempaa tyyliä pettyneinä sävellystensä saamaan vastaanottoon. Raitio sanoi usein katkerana, että ”tämä sukupolvi ei ymmärrä minua”³³⁵. Niin pettynyt Raitio ei sentään ollut kuin Aarre Merikanto, joka silpoi ja hävitti teoksiaan. ”Opusluetteloon hän [Merikanto] on kirjoittanut Sinfonisen harjoitelman kohdalle: ’Esittämätön ja niin jääköönkin. Ja jää ikuisiksi ajoiksi. Ei sitä kukaan kumminkaan ymmärrä.’”³³⁶

Yhteistä Raition sekä varhaisille että myöhäisille urkusävellyksille on myös se, että tekniset vaikeudet keskittyvät lähinnä sormiosatsiin. Ilmeisesti Raition pianistitaustan vuoksi tekstuuri on vaikeimmillaankin idiomaattisesti kirjoitettua. Jalkiolla on suurimman osan aikaa yksinkertainen rooli, vaikka Raition viimeisessä urkuteoksessa *Canzonessa* jalkiolla on jopa kaksiäänisyyttä.

Legendan jälkeen Raitio ei säveltänyt uruille pitkään aikaan, mutta 1930-luvulla hän palasi takaisin urkuteosten pariin. Vapaaksi säveltäjäksi ryhtynyt Raitio muutti takaisin Helsinkiin 1932 opetettuaan sitä ennen Viipurin Musiikkiopistossa kuuden vuoden ajan³³⁷. Yksi tärkeä tekijä uusien urkusävellysten synnyssä saattoi

333 Ranta 1945c, 518.

334 Pingoud 1922, 247.

335 Haanpää 1994, 2.

336 Maasalo, K. 1969, 216.

337 Lähdetie 1991, 34.

olla se, että Raitio ilmeisesti uudisti Helsinkiin muuttonsa ansiosta tuttavuutensa Elis Mårtensoniin. Raitio ja Mårtenson tunsivat toisensa pitkältä ajalta. He olivat opiskelleet samaan aikaan Helsingin musiikkiopistossa ja soittaneet muun muassa samassa oppilaskonsertissa Johanneksenkirkossa toukokuussa 1914³³⁸. Mårtenson kantaesitti ilmeisesti kaikki Raition urkuteokset varhaista *Intermezzoa* lukuun ottamatta. Hänen Raition teoksia kohtaan tuntemaansa kiinnostukseen viittaa myös myöhempi Raition kirje: ”Mårtensonin tapasin eräänä päivänä. [...] Pyysi kovasti minua säveltämään hänelle jotakin uruille. En tiedä viitsinkö”³³⁹.

Raitio sävelsi 1920-luvun loppupuolelta 1940-luvun alkuun lähes yksinomaan orkesteriteoksia, näyttämöteoksia – ja urkuteoksia. Koska orkesterilla on Raition tuotannossa keskeinen sija, ei urkuteosten asema 1930-luvun orkesterisävellysten lomassa voi olla herättämättä ajatusta siitä, että Raitio mielsi urut yhdenvertaiseksi instrumentiksi orkesterin kanssa.

Raitio urkurina

Raitio opiskeli Helsingin lukkari-urkurikoulussa lukuvuoden 1922–1923³⁴⁰. Sulho Rannan mukaan Raitio hankki kanttorin pätevyuden koska hän ”piti ainoana elämisen mahdollisuutenaan pientä kanttori-urkurin paikkaa jossakin maaseudulla, mieluummin Helsingin lähellä”³⁴¹. Hän esiintyi koulun kevätnäytteessä Kallion kirkossa toukokuussa 1923. *Helsingin Sanomien* mukaan Raitio ”soitti luistavalla ja varmalla tekniikalla pari osaa Guilmantin e-molli [sic]³⁴² Sonaatista”³⁴³. Raitio valmistui jo yhden lukuvuoden opiskelujen jälkeen ja sai koulusta keväällä 1923 valmistuneista parhaan päästötodistuksen ja urkujensoitosta ainoana arvosanan 10³⁴⁴. Raitio ei luonut urkurin tai kirkkomuusikon uraa, mutta 1923 hän esiintyi ainakin viidessä konserteissa urkusäestäjänä veljensä viulisti Eino Raition ja Kalliolan kuoron kanssa ja vielä 1924 ainakin yhdessä konsertissa. Joissakin konserteissa oli urku- ja pianosäestysten (Lappeenrannassa Eino Raitio soitti muun muassa Henryk Wieniawskin *Viulukonserton* nro 2, op. 22³⁴⁵) lisäksi myös urkusoolonumeroita. Esimerkiksi Porvoon tuomiokirkossa sooloina olivat Bachin ”urkupreludium” ja Bossin *Pastorale*³⁴⁶. Väinö Raitiota ei konserttien yhteydessä kutsuttu urkuriksi tai pianistiksi, vaan säveltäjäksi.

338 HS 20.5.1914.

339 Raitio 1942.

340 *Helsingfors klokkare & orgelnistiskolas matrikel II 1906–1955*.

341 Ranta 1945c, 520.

342 Guilmant’lla ei ole e-molli Sonaattia. Sonaatti saattoi olla *Troisième sonate pour orgue en ut mineur, Opus 58 nr. 1*.

343 HS 26.5.1923.

344 *Helsingfors klokkare & orgelnistiskolas matrikel II 1906–1955*.

345 Etelä-Savo 16.10.1923.

346 Uusimaa 19.9.1924.

Intermezzo (1913)

Raitio aloitti urkujensoitonopiskelun Helsingin musiikkiopistossa syksyllä 1913 Olga Tavaststjernan johdolla. Sävellyksen opettajina Raitiolla oli Leevi Madetoja ja Erik Furuhjelm. 1913 sävelletty *Intermezzo* on epäilemättä syntynyt Raition urkuopintojen innoittamana. *Intermezzolle* on vaikea löytää säveltäjää tai tyyliä, johon se vertautuisi. Ehkä tyylin tavoittamattomuus johtuu siitä, että jo tässä Raition ensimmäisessä urkuteoksessa on kuultavissa hänelle luonteenomainen orkestraalinen ajattelutapa. Teoksen alku on kuin jousiorkesterille kirjoitettu, ja kun Raitio muuntelee myöhemmin hienoisesti melodiaa, on helppo kuvitella sen pienten aiheiden siirtyvän puhaltimeilta toiselle. Jos *Intermezzo* ei kypsä sävellys olekaan, muistuttaa se sävelkieleltään hämmästyttävästi Raition myöhäisiä urkusävellyksiä – erityisesti *Umbræ beataa* ja *Preludia*.

Legenda op. 20 nro 1 (1920)

Suomen urkumusiikille ennennäkemättömän vilkkaan vuosikymmenen vaihduttua Raitio sävelsi toisen urkuteoksensa, mestarillisen *Legendan*³⁴⁷ op. 20 nro 1. Se eroaa *Intermezzon* tavoin aikansa muusta urkumusiikista orkestraalisen lähestymistapansa vuoksi. Sävellyksen esityserkinnästä *Adagio fantastico* ja sen alkuperäisestä nimestä *Poème suurille uruille* voi päätellä Raition ajatelleen kappaletta pienimuotoisena sinfonisena runoelmana uruille. *Legendassa* onkin Raition tuon ajan orkesteriteosten impressionistista värikylläisyyttä pyrkimystä hetken ja tunnelman vangitsemiseen. Kirjoitustapa on leveimmilläänkin läpikuultava ja kaukana Suomessa vallalla olleesta myöhäisromanttisesta urkutyylistä.

Elis Mårtenson esitti *Legendan* Johanneksenkirkossa ensi kerran toukokuussa 1922³⁴⁸ ja uudemman kerran saman vuoden marraskuussa. Tuolloin Arvo Laitinen kirjoitti teoksesta seuraavaa:

[...] Väinö Raition ”*Legenda*” uruille, hra Mårtensonin mestarillisesti ja rikkaasti väritlemä. Viime mainittu teos ei ole aivan yhtä uudenaikaisiin värikeinoihin nojaava kuin nuoren, harvinaisen etevän sävelsepon muu myöhäisempi tuotanto³⁴⁹. Tonaalisillakin aineksilla atonaalisempien rinnalla on huomattava asema. Teos on täynnä runollisuudellaan tenhoavia yksityiskohtia, mutta kokonaisuutensa ei ole

347 Puhtaaksikirjoitetun käsikirjoituksen etulehdellä ja ensimmäisellä sivulla on teoksen nimi kirjoitettu ruotsiksi *Legend*. *Legendan* käsikirjoituksen ja julkaistujen editioiden eroavaisuuksista, katso Urponen 2003.

348 HS 13.5.1922.

349 Raition orkesteriteos *Antigone*, op. 23 oli kantaesitetty kaksi viikkoa aikaisemmin ja Laitinen suhtautui kiemuraisessa arvostelussaan epäilevästi Raition ”ultramoderniin” tyyliin (HS 18.11.1922).

tyyllisesti eikä rakenteellisesti oikein eheä.³⁵⁰

Vaikka olen aikaisemmin otaksunut *Legendan* olevan sävelletty 1922 tai 1923³⁵¹, niin vuoden 1922 kantaesityksestä huolimatta on silti todennäköistä, että *Legenda* on sävelletty jo aikaisemmin. Sen on opusnumeron perusteella oletettu olevan vuodelta 1920. Silti on mielenkiintoista, että Raition urkuopettajana Helsingin lukkari-urkurikoulussa 1922–1923 oli Armas Maasalos³⁵². Voisi ajatella, että Raitio sai innoituksensa kaikkein impressionistisimpaan urkusävellykseensä *Legendaan* opiskellessaan urkujensoittoa Maasalosin – tuon ajan suomalaisessa urkumaailmassa frankofiliksi luettavan urkurin johdolla. Mutta silloin Raitio olisi jostain syystä täyttänyt teosluettelossaan *Fantasian* op. 19 (1920) ja *Fantasia estatica* op. 21 (1921) välin vasta jälkikäteen *Legendalla*, antaen sille opusnumeroksi op. 20 nro 1.



Kuva 41. Väinö Raitio ja kissa.

Elis Mårtensson soitti teosta säännöllisen epäsäännöllisesti ja Johanneksenkirkossa 1934 kuullun esityksen jälkeen Heikki Klemetti kutsui teosta ”erittäin huomattavaksi” ja kirjoitti *Legendan* olevan ”nykyaikaisen urkukirjallisuuden kaikkein sisällökkäimpiä seipitteitä”³⁵³.

Umbra beata (1934)

Umbra beata (*Autuas varjo*), jonka käsikirjoituksen alaotsikkona on *Runoelma uruille*, oli ensimmäinen Raition 1930-luvun urkuteoksista. Mårtensson kantaesitti teoksen Mikael Agricolan kirkossa yhdessä *Canzonettan* kanssa tammikuussa 1936. Mårtensson oli varmasti etukäteen esitellyt Raitiolle suunnitelmiaan Mikael Agricolan kirkon uruiksi ylistäen niiden monipuolisuutta ja orkestraalisia mahdollisuuksia.

350 *Kotimaa* 1.12.1922.

351 Urponen 2015.

352 *Helsingfors klockare & orgelnistkolas matrikel II* 1906–1955.

353 US 2.3.1934.

Umbra beatata on olemassa kaksi käsikirjoitusta. Lyijykynällä kirjoitetusta ensimmäisestä versiosta on säilynyt vain 29 ensimmäistä tahtia, mutta mustekynällä puhtaaksikirjoitettu versio on kokonainen. Epätäydellinen versio on kirjoitettu *Legendan* ensimmäisen version viimeiselle sivulle. *Umbra beatan* varhaisempi versio on sikäli mielenkiintoinen, että siitä näkee joitakin Raition ennen teoksen lopullista muotoa kokeilemia ajatuksia.

Teokseen liittyy Raition veljen, 1931 kuolleen Martti Raition kirjoittama hautajaistunnelmainen runo. Runo alkaa sanoin ”Pyhä hymni mun sieluni soittimelle on sävel tää: Ikirauhaisalle oot saapunut rannalle” ja rauhaisaa levollisuutta kuvastaa Raition sävellyskin. Hartaan tunnelman katkaisee vain hetkellisesti muutaman tahdin mittainen nousu. Ei tiedetä kuinka tarkkaan Raitio on ajatellut runoa säveltäessään teosta, mutta varsin luontevasti musiikki taipuu kuvaamaan tekstiä. Tahdista 15 alkava ja tahtiin 21 päättyvä teoksen ainoa, mutta sitäkin draamaattisempi nousu, sopsi runon sanoihin ”Kerrot mulle miten kellot kaikui, toi kutsun sulle, miten tuskien kautta vei tuskien taa jalo matka – ei ollut kuolemaa”. Tahdissa 29 musiikin rauhoittuessa toistamaan samaa aihetta eri korkeuksilta voi kuvitella miten ”Siellä on rauhaa ja hiljaisuutta, joka hetki on iki-kuolottomuutta”. Tahdista 24 alkanut väliosa päättyi tahtiin 37, missä alkuosan palatessa ”Ovat häipyneet tiedon ja uskon harhat, ovat avoinna taivaat ja tähtitarhat”. Tahdissa 50 melodia siirtyi oktaavia ylemmäksi ”Ja kirkkaudesta niin kirkkauteen, valon luota niin uutehen valkeuteen”. Lopuksi tahdista 67 eteenpäin melodian pieni daktyyliaihe toistaa sanoja ”on sävel tää”.³⁵⁴

Kiinnostava on Nils-Erik Fougstedtin arvostelussaan esittämä ajatus, että *Umbra beata* toi mieleen muistumia erään vanhemman kotimaisen säveltäjän teoksesta³⁵⁵. Mikä tuo sävellys voisi olla? Epäilemättä Fougstedt oletti, että lukija tietäisi kenestä on kysymys, joten mahdollisia säveltäjiä on käytännössä kaksi: Oskar Merikanto ja Jean Sibelius. Ottaen huomioon Sibeliuksen ylivertaisen aseman tuonaikaisten suomalaisten säveltäjien joukossa voinee Merikannon sivuuttaa, joten mitä ilmeisimmin Fougstedt kuuli samankaltaisuutta *Umbra beatan* ja Sibeliuksen *Surusoiton* (jonka nuotti ilmestyi 1931) välillä.

***Canzonetta* (1935)**

Raitio sävelsi *Canzonettan* Mikael Agricolan kirkon 1935 valmistuneita Riegerurkuja silmälläpitäen. Ne olivat Helsingin ensimmäiset urut, joihin rakennettiin kellopeliäänikerta (Agricolan uruissa äänikerran nimenä oli Harfe). Elis Mårtens-

354 Raitio, Martti. Runo on julkaistu Urposen artikkelin liitteenä. Urponen 2003, 94.

355 Hbl 19.1.1936.

son käyttää melodiassa Harfe-äänikertaa Agricolan kirkossa tehdyssä *Canzonettan* nauhoituksessa vuodelta 1948³⁵⁶.

Mårtenson kantaesitti *Canzonettan* Mikael Agricolan kirkossa yhdessä *Umbra beatan* kanssa tammikuussa 1936. *Canzonettasta* löytyvät kaikki Raition 1930-luvun urkusävellystyylin piirteet: kansanlaulunomainen melodia, kehysmuoto ja teoksen päättäminen codaan. Teoksen melodia on niin leimallisesti kansanlaulunomainen, ettei voi olla ajattelematta sen liittyvän juuri 1935 vietettyyn Kalevalan riemuvuoteen.

A-osassa oikean käden virtuoosiset 1/32-kuviot säestävät vasemman käden harppu- maista murrettua sointua, jonka ylimmäinen ääni muodostaa melodian. B-osassa melodia siirtyy jalkioon vasemman käden siirtyessä soittamaan oikealle kädelle vastakkaisia juoksutuksia. *Suomen Sosialidemokraatin* arvostelija kirjoitti *Canzonettan* olevan ”miellyttävä pienoiskuvaus lauluaiheen yläpuolella läpi sävellyksen pysyvine karakteristisine diskanttikuvioineen”³⁵⁷.

***Gaudeamus* (193?)**

Gaudeamuksesta on olemassa vain tuntemattoman tekijän käsialaa oleva kopio. *Gaudeamus* vaikuttaa olevan *Preludin* varhaisempi ja yksinkertaisempi versio, sillä *Gaudeamuksen* alku- ja loppuosa ovat lähes yhtenevät *Preludin* vastaavien osien kanssa. Todennäköisesti teosta ei ole tarkoitettu esitettäväksi julkisesti. Janne Raition 1945 kirjoittamassa ”Katsauksessa suomalaisen urkumusiikkiin” hän mainitsee Väinö Raition säveltäneen kuusi urkuteknillisesti mielenkiintoista teosta³⁵⁸. Janne Raitio on ilmeisesti tietoisesti jättänyt *Gaudeamuksen* pois teosten joukosta. Hän ei myöskään lahjoittanut *Gaudeamuksen* käsikirjoitettua nuottia muun Raitio-materiaalin mukana Helsingin Yliopistolle. Lahjoitukseen kuuluivat *Canzonon*, *Umbra beatan*, *Intermezzon*, *Preludin* ja *Legendan* käsikirjoitukset³⁵⁹. Miksi joku on vaivautunut kirjoittamaan teoksesta niin huolellisen kopion, jäänee vaille vastausta.

***Preludi* (1938)**

Suurin ero *Gaudeamuksen* ja *Preludin* välillä on teoksen B-osassa. Raitio on kehittänyt *Preludin* B-osan *Gaudeamuksen* harmonisesti suhteellisen yksinkertaisesta jaksosta laajaksi, paikoittain vahvasti moduloivaksi kaareksi. A-osa ei seuraa suoraan

356 FUGA-9233. Julkaisu sisältää myös Raition *Legendan* ja *Preludin* Mårtensonin soittamana. Samaten allekirjoittanut soittaa melodian kahdessa eri *Canzonettan* levytyksessäni Turun Martinkirkon urkujen *Celesta*-äänikerralla (MILS 0185 ja Alba ABCD 298).

357 SSd 19.1.1936.

358 Raitio, J. 1945.

359 Raitio, J. 1991. Lahjoituskirja Helsingin yliopistolle, kesäkuu 1991.

B-osaa, vaan Raition urkuteoksille epäluonteenomaisen pitkä välitaite tahdeissa 40–51 johtaa alkuosan kertaukseen. Teos loppuu *Canzonien* tavoin Raition urkuteoksille poikkeukselliseen forteen. *Preludi* on musiikillisesti kaksijakoinen, sillä kehysmuotoisen teoksen A-osassa on harmonista ja melodista liikkumattomuutta, joka on jyrkkä vastakohta väliosan päättäväiselle liikkeelle. Raition sävelkielen staattisuudesta kirjoitti jo Leevi Madetoja 1928 arvostellessaan orkesteriteosta *Kuutamon Jupiterissa*: ”Otsikkonsa mukaisesti sävelkuvaus on paikallaan pysyvää, se ei mene eteenpäin. Mutta vaikka tämä ominaisuus on tässä tapauksessa runollisesti oikeutettu, ei voine kieltää, että Raition tuotannossa tämä sävy on vallitsevana piirteenä”³⁶⁰. Salmenhaara kiinnittää myös huomiota Raition tematiikan neutraaliuteen, joka on luonteenomaista *Preludin* A-osalle.

Canzone (1939)

Canzone on Raition viimeinen urkuteos. Se on fantasiamaainen sävellys, jossa urkuri voi käyttää kaikkia soittimensa suomaa mahdollisuuksia orkestraalisten värien esilletuomiseksi. Kuvaavasti tämänkin teoksen alaotsikkona on ”suurille uruille”. *Canzonessa* on säveltäjän motiiviteknikka viety pisimmälle. Kehysmuotoisen teoksen päämotiivi perustuu jalkion kolmessa ensimmäisessä tahdissa esitellylle kokosävelkululle. Motiivi toistuu oikeastaan jokaisessa A-osan tahdissa erilaisina käännöksinä ja intervallisuhteita muunnellen. Motiivin toistuvuutta häivyttää värikäs ja omaperäinen harmonia.

Vaikka kaikki Raition urkuteokset perustuvat enemmän hienoisille värisävyyden muutoksille kuin suurille musiikillisille eleille, *Canzonessa* on *Legendan* tapaan impressionistista väreilyä, joka puuttuu Raition muista 1930-luvun urkuteoksista. *Canzonien* sävelkieli onkin lähempänä Raition saman kauden näyttämöteosten ”koloristista” tyyliä kuin säveltäjän 1930-luvun orkesteri- ja muiden urkuteosten perinteisempää tyyliä. *Suomen Sosialidemokraatin* kirjoittajan mielestä ”Canzonessa oli paljon uruille kuuluvaa outoa soittimellisuutta, runsaasti mielikuvitusta ja värejä tosin välistä muodollisen kiinteyden kustannuksella”³⁶¹. Selim Palmgrenin mielestä teos oli nimetty väärin: ”Väinö Raitios såkallade Canzone åter borde hellre heta t.ex. exotisk fantasi – här fanns knappast ett spår av sångbarhet men däremot en mångfald av raffinerat uttänkta koloristiska överraskningar”³⁶². Raitio nimesikin useimmat urkuteoksensa kummallisen kuivakkaasti verrattuna sävellysten tuomiin mielikuviin.

360 Salmenhaara 1996a, 223.

361 SSd 8.10.1939.

362 Hbl 8.10.1939.

Canzone
suiville suiville.

Väinö Raitio
1939

Lento espressivo. 1 = 4 2

Kuva 42. Raition omakätistä nuottikirjoitusta *Canzonen* alusta.

Sulho Ranta (1901–1961)

Sulho Ranta kuului alun perin siihen säveltäjäjoukkoon, joka kantoi avoimesti modernismin lippua. Hän oli Elmer Diktoniuksen (josta tuli modernismin edelläkävijä runouden alalla), Aarre Merikannon, Ernst Pingoudin ja Väinö Raition hengenheimolainen ja ystävä. Toisin kuin kollegansa, jotka eivät koskaan kokonaan luopuneet modernistisesta ajatusmaailmastaan, Ranta muutti aika pian käsityksiään. Sitä ennen hän oli 1920-luvun puheenaihe Suomen musiikkipiireissä, herättäen lähinnä ankaraa vastustusta, joka lievimmilläänkin tyyntyi lempeäksi ymmärrykseksi. Ensimmäinen sävellyskonsertti 1929 tyrmättiin melko täydellisesti. Arvostelijoiden kommentit, kuten Leevi Madetojan: ”[...] eilistä konserttia odotettiin suurella mielenkiinnolla. Näissä odotuksissa petyttiin; muuta ei voine konsertin yleisvaikutelmasta sanoa” tai Heikki Klemetin: ”Olen näet arvostelijana ensi kerran joutunut tehtävään, jolloin kuultu menee niin ulkopuolelle vastaanottokykyäni, ettei minulla ole muuta ilmoitettavana kuin täydellinen kielteinen suhtautuminen” olivat yksimielisiä.³⁶³ Konsertin teokset oli sävelletty vuosina 1924–28 ja ne olivat pääasiassa ”jotenkin ´atonaalisia´”³⁶⁴.

Ranta alkoi kiinnostua uusklassisesta ”muotoon palaavasta” tyylistä tehtyään 1930 opintomatkan Berliiniin ja Pariisiin. Hän palasi takaisin perinteisiin muotorakenteisiin, kuten sonaattimuotoon, fuugaan ja barokkitansseihin³⁶⁵. Lokakuussa 1931 pidetty toinen sävellyskonsertti saikin jo huomattavasti suopeamman vastaanoton. Ranta jatkoi säveltämistä, mutta 1940-luvun lopussa alkoivat kirjalliset työt, opetustehtävät ja toimiminen Sibelius-Akatemian vararehtorina vaatia veronsa. Ranta on säveltäjänä nykyään lähes unohdettu.

Preludi, koraali (con variazioni) & fuuga (1922)

Ranta sävelsi ensimmäisen urkuteoksensa *Preludi, koraali (con variazioni) & fuuga* 1922 opiskellessaan Helsingin musiikkiopistossa Erkki Melartinin johdolla. Kuten samoihin aikoihin sävellettyjä lauluja voi urkuteostakin kutsua ”omintakeiseksi” ja ”varsin moderniin tyyliin tehdyksi”³⁶⁶. *Preludin* omaperäisin piirre on sen sarabanderytmi, jonka myötä osa keinuu rauhallisesti eteenpäin. Toisessa osassa seuraa Rannan omaan melodiaan perustuvan koraalin esittelyn jälkeen neljä muunnelmaa ja fuuga. Muunnelmat ovat tyyliltään varsin erilaisia: ensimmäinen on esimerkiksi kolmiääninen kaanon, ja paikoittain polyrytmisen neljäs muunnelma on ”modernisti” soinnutettu. *Fuugan* teema on koostettu koraalin toisesta ja kolmannesta säkeestä.

363 Salmenhaara 1996b, 348.

364 Ranta 1945d, 627.

365 Salmenhaara 1996b, 351.

366 Salmenhaara 1996b, 342

Harvennettu teema sisältää toisen säkeistön kolme ensimmäistä ja kolmannen säkeistön viisi viimeistä säveltä. Kaiken kaikkiaan vajaan viisitoista minuuttia kestävä teoksen sävelkieli modernisoituu loppua kohden.

***Preludium* (1932)**

Ranta ilmoitti 1931, että hänen työpöydällään oli ”Kaksi pientä urkukappaletta, op. 35”³⁶⁷. Kumpikaan teos ei ole säilynyt jälkipolville. On kuitenkin mahdollista, että Rannan isälleen tämän 65-vuotispäivänä 1932 omistama *Preludium* olisi toinen niistä. Opusnumeroinninkaan kannalta tämä ei ole mahdotonta: *Tuntematon maa* op. 33 on sävelletty 1930–31; *Topeliana-sarja* op. 34 1930 ja *Kolme Nocturnea* op. 37 1931. Ranta on kirjoittanut *Preludiumin* loppuun: ”säv. Viipurissa 22.II.32”.



Kuva 43. Sulho Ranta sävellystyössä.

Preludium on kaukana Rannan kymmenen vuotta aikaisemmin säveltämän *Preludin*, koraalin (*con variazioni*) & *fuugan* modernistisuudesta. Ehkäpä myös siksi, että se on omistettu Rannan isälle Juho Rannalle, joka toimi pitkään Oulun tuomiokirkon kanttorina. Kahden sivun mittainen sävellys perustuu kansanlaulumaiselle melodialle ja ainoastaan lyhyessä imitaatiolla alkavassa väljaksossa Ranta osoittaa hetkittäin modernistista sointuaistiaan.

***Koraalipartita* (1939)**

Ranta sävelsi viimeisen urkuteoksensa *Koraalipartitan* Sibelius-Akatemian urkujen vihkiäiskonserttiin lokakuussa 1939. Konsertissa kuultujen uusien teosten joukossa *Koraalipartita* edusti ainoana melko puhdasta uusklassismia. Klamin mielestä teos oli ”parhaassa mielessä uruille sopivaa polyfoniaa sisältävä teos. Gigan eloisuus antoi virkistävää vaihtelua ja loppukoraalin nousu oli kyllin vaikuttava”³⁶⁸.

367 SMI 11/1931, 138.

368 HS 8.10.1939.

Rannan 1930-luvun alussa heräämä kiinnostus vanhoja muotoja ja sävellystyylejä kohtaan näkyy partitan osien nimissä: *Preludi – Koraali – Sarabande – Pastorale – Giga – Fuga ja koraali*. Yhtymäkohdat *Preludi, koraali (con variazioni) & fuuga*-teokseen ovat näennäisiä, vaikka molemmat alkavat *Preludilla* ja molemmissa on *Sarabande*. Molemmissa on myös kolmiääninen kaanon. *Koraalipartitassa* kaanon sisältää koraalin kaksi ensimmäistä säettä sellaisenaan ja kaksi seuraavaa muunnettuna. Lopussa se muuttuu neliääniseksi, kun jalkioon tulee mukaan toinen ääni. Fuugan teema kuullaan molemmissa teoksissa toisella kertaa harvennettuna ja *Koraalipartitassa* se on ahtoliikkeessä. Epäilemättä Ranta on poiminut varhaisemmasta teoksestaan hyviksi katsomiaan ideoitaan *Koraalipartitaan*.

Pastorale on tahtilajissa $\frac{3}{4}$ normaalin 12/8 sijaan. Kaikki teoksen osat perustuvat suoraan koraalimelodialle. Se on löydettävissä niin *Gigasta* kuin *Pastoralenkin* teemasta. Fuugan teema on puolestaan koraalin ensimmäisestä säkeestä. Ranta on *Koraalipartitassa* luopunut oikeastaan täysin hänen 1920-luvun teostensa soinnutuksen ekspressionistisesta modernismista.

Jean Sibelius (1865–1957)

Jean Sibeliuksella ei ollut läheistä suhdetta urkuihin. Hän sävelsi molemmat merkittävät urkuteoksensa, *Intrada* op. 111a ja *Surusoitto* op. 111b, tilaustöinä. Kirkollisella musiikilla on Sibeliuksen tuotannossa muutenkin hyvin vähäinen osa. Teosluettelossa on vain muutama kirkolliseksi käyttömusiikiksi tarkoitettu teos: kolme viuluteosta ja *Vapaamuurareiden rituaalimusiikki* op. 113. Sen sijaan harmoni oli Sibeliukselle tuttu soitin ja se on mukana erityisesti muutamissa varhaiskauden teoksissa.³⁶⁹

Veijo Murtomäki kirjaa Sibeliuksen urkuteoksiksi seuraavat: ”*Intrada, Preludium, Postludium, Avaushymni, Surumarssi* ja *Surusoitto*”³⁷⁰. *Avaushymni* on *Vapaamuurareiden rituaalimusiikin* op. 113 (1927/1948) ensimmäinen osa ja *Surumarssi* saman kokonaisuuden kymmenes osa. Kumpaakaan ei voi lukea konserttimusiikin alueelle, vaikka *Surumarssi* onkin vaikuttava teos. *Preludium* ja *Postludium* eivät nekään ole konserttimusiikkia. Käsittelen niitä tarkemmin siksi, että *Intradan* op. 111a on otaksuttu kuuluvan niiden kanssa samaan Sibeliuksen suunnittelemaan sarjaan.

369 Murtomäki 2003 45–46.

370 Murtomäki 2003, 46.

Preludium, JS 153 nro 1 (1922–23? / 1925?)

Postludium, JS 153 nro 2 (1922–23? / 1925?)

Jean Sibelius suunnitteli 1920-luvulla säveltävänsä uruille viisiosaisen *Sarjan*. *Postludiumin* käsikirjoitusarkin viimeisellä sivulla olevassa suunnitelmassa *Sarjan* osiksi on listattu *Preludium*, *Interludium*, *Foos (Phos) Hilarion Arioso*, *Intrada* ja *Postludium*. Sibelius sävelsi valmiiksi ainoastaan *Preludiumin* ja *Postludiumin*. Toisesta ja kolmannelta osasta on säilynyt noin nuottirivin pituiset yksiääniset teemaluonnokset. *Preludiumin* ja *Postludiumin* käsikirjoitukset eivät ole viimeisteltynä ja niissä on runsaasti korjauksia. Alinta ääntä ei ole käsikirjoituksessa kirjoitettu omalle viivastolleen, mutta Harri Viitanen on toimittamassaan nuottilaitoksessa kirjoittanut alimman äänen omalle rivilleen jalkiolla soitettavaksi³⁷¹.

Kari Kilpeläinen on ajoittanut *Preludiumin* ja *Postludiumin* sävellysvuodeksi 1925³⁷², koska Sibeliuksen suunnitelmassa yksi osa on nimetty *Intradaksi* ja juuri vuonna 1925 Sibelius sävelsi uruille *Intradan* op. 111a. Myös Viitanen kirjoittaa, että *Sarjan* neljänneksi osaksi kaavailtu *Intrada* olisi ”nähtävästi” Sibeliuksen *Intrada* op. 111a³⁷³. Nämä ovat kuitenkin *Intrada*-nimeen perustuvia oletuksia. Sen sijaan on huomionarvoista, että Kilpeläisen mukaan osa Sibeliuksen käyttämistä eri nuottipaperityypeistä voidaan sijoittaa tietyille ajanjaksoille. Hänen tutkimuksistaan käy ilmi, että Sibelius käytti samaa nuottipaperia, jolle hän kirjoitti *Preludiumin* ja *Postludiumin* jo vuosina 1922–1923, luonnostellessaan kuudetta sinfoniaa, op. 104.³⁷⁴ Siten nuottipaperityypin perusteella *Preludium* ja *Postludium* on voitu säveltää aikaisemmin kuin 1925, jopa jo vuonna 1922. Tuolloin osa helsinkiläisen vapaamuurariloosin, Suomi-loosin jäsenistä vapautettiin ”sisäänkirjoitusmaksusta sekä ensimmäisen vuoden jäsenmaksusta heidän tulevaisuudessa suoritettavien erikoisten palvelusten vuoksi”. Näiden vapautettavien jäsenten joukossa oli ”Jean Sibelius, joka tulee säveltämään loosille omintakeisen, aito suomalaisen musiikin”.³⁷⁵

Preludium ja *Postludium* ovatkin todennäköisesti harmonille sävellettyä vapaamuurarimusiikkia. Ne ovat soinnutukseltaan ohuita ja niissä voi kuulla uusklassismiin³⁷⁶ viittaavaa barokkimaista kuulautta, kun taas *Intrada* op. 111a on musiikillisesti ja sävellyksellisesti huomattavasti rikkaampi. Vaikka *Intrada* ei ole teknisesti kovin vaikea, ovat *Preludium* ja *Postludium* siihen verrattuna hyvin help-

371 Viitanen 2001.

372 Kilpeläinen 1991, 207.

373 Viitanen 2001.

374 Kilpeläinen 1992, 289.

375 Marvia 1984, 9.

376 Sibeliuksen 1910-luvun lopun ja 1920-luvun alun ”uusbarokkisista” ja ”uusklassistisista” sävellyksistä, kts. Virtanen 2015.

poja. Todennäköisesti Sibelius on ajatellut, että kappaleet pystyy esittämään vapaamuurariloosin heikompiteitoitenkin harmoninsoittaja. *Preludiumin* ja *Postludiumin* voi soittaa harmonilla, sillä niissä ei ole yhtään kohtaa, mitä ei pystyisi soittamaan täysin luontevasti ilman jalkiota. Todennäköisesti *Intrada* op. 111a ei liity meidän tuntemassamme muodossa sarjaan mitenkään, vaikka on mahdollista, että siitä on ollut jokin sarjaan tarkoitettu alkuversio.

Täyttä varmuutta siitä, milloin ja mihin tarkoitukseen Sibelius *Sarjaa* suunnitteli ei kuitenkaan ehkä koskaan saada. Itse olen sitä mieltä, että Sibelius laati *Sarjan* suunnitelman ja sävelsi siihen kaksi osaa vapaamuurari-innostuksensa aikoihin 1922–23, jolloin hän kävi ahkerasti vapaamuurarien istunnoissa ja toimi niissä myös urkurina. Sitä tukee myös Kilpeläisen nuottipaperianalyysi. Yksi todiste vapaamuurari-musiikin puolesta on suunnitelman kolmas osa *Phos Hilaron*. Sen alkuperäiseen tekstiin liittyy aiheeseen sopivaa vanhaa kirkollista mystiikkaa, joka sopisi luontevasti vapaamuurari-rituaaleihin.

Einari Marvia kertoo, että *Rituaalimusiikin* kenraaliharjoituksessa Arvi Karvonen ei saanut ”polvipaisuttimella soittimesta tarpeeksi mahtavaa ääntä, ja Sibelius alkoi tyytymättömänä vedellä ulos rekisteritappeja auttaakseen asiaa. Mutta kun polvipaisuttimella jo sai harmonista irti kaiken mahdollisen voiman, ei siitä ollut vähääkään apua, ja äkämystynyt Sibelius antoi parilla legendaariseksi muodostuneella sanalla urkuharmonin kuulla kunniansa. [...] hänen korvissaan olivat sävellystyön aikana varmaankin oikeat urut pauhanneet eikä vaivainen urkuharmonia”.³⁷⁷ Siten, vaikka *Preludium* ja *Postludium* ovatkin mitä todennäköisemmin sävelletty harmonille, mikään ei estä soittamasta niitä uruilla ja ehkä Sibeliuksella oli niitä säveltäessään idea suurten urkujen soinnista.³⁷⁸

377 Marvia 1984, 22.

378 Teoksista tarkemmin Urponen 2017.

Intrada op. 111a (1925)

Sibelius sävelsi tunnetuimman urkuteoksensa *Intradan* op. 111a Ruotsin kuningasparin vierailun yhteydessä järjestetyn juhlahjumanpalveluksen musiikiksi elokuussa 1925. John Sundberg oli Nikolainkirkossa järjestetyn jumalanpalveluksen urkurina. Koska teoksen kantaesittäjän tuoreita ajatuksia teoksesta ei tietääkseni ole lainattu sitten alkuperäisen julkaisun ilmestymisen 1925, lainaan tähän koko Sundbergin tekstin:

Intrada. Sibeliuksen ainoa urkusävellys

Jean Sibeliuksen Intrada uruille on yksi hänen kaikkein uusimpia sävellyksiään. Se sävellettiin jonain päivänä viime elokuun puolivälissä Ruotsin kuningasparin käyntiä varten Helsingin Nikolainkirkossa saman kuun 22 päivänä. Teos on monumentaalinen. Leveä ja juhmallinen pääteema on todella ”kuninkaallinen”. Sävellyksen melodinen linja on tavattoman kauniisti muotoehyt. Tonalisessa suhteessa ei esiinny mitään nykyaikaisia väkinäisyyksiä ja harmoniikka on karua, mutta ei levotonta. Mainion vaikutuksen tekevät unisonokulut keskiosassa ja loppu on valtava.

Sibeliuksen tuore ja ylevä Intrada on vertaansa vailla ei ainoastaan kotimaisessa, vaan koko maailmankin urkukirjallisuudessa, eikä se merkitse vähän. Kun ottaa huomioon, että suurten kulttuurimaidenkin urkurit suorastaan janoavat Sibeliuksen musiikkia, kuten lukuisista hänen orkesteriteostensa urkusovituksista ilmenee, saattaa arvata, millainen menekki tällä Intradalla tulee olemaan, kun se ilmestyy painosta. Sehän on alkuperäinen urkusävellys ja vieläpä mestarin ainoa luoma tälle soittimelle. Intrada ei ole vaikea soittaa ja sen tähden soveltuu se vähemmän kehittyneille urkureillekin.³⁷⁹

Intradan kohottaminen ulkomaisten teosten tasolle ja jopa ohikin voinee lukea asiaankuuluvaksi Sibeliuksen 50-vuotisjuhlanumeron yhteydessä. Tuskin Sundberg oli Suomessa yksin sen ajatuksen kanssa, että *Intradalle* oli luettavissa eduksi se, että siinä ei ole ”nykyaikaisia väkinäisyyksiä” ja että ”harmoniikka on karua, mutta ei levotonta”.

Sibelius sävelsi *Intradankin Surusoiton* tapaan hyvin nopeasti. Sundberghan kertoo, että *Intrada* sävellettiin ”jonain päivänä viime elokuun puolivälissä Ruotsin kuningasparin käyntiä varten Helsingin Nikolainkirkossa saman kuun 22 päivänä”, eli vain hieman ennen varsinaista h-hetkeä. Joko Sibelius ei ollut inspiroitunut tehtävistään, tai ehkä hänen vastahakoisuutensa johtui vaikeuksista säveltää itsel-

379 Sundberg 1925.

leen melko vieraalle soittimelle. Viitanen mukaan ”Tuomiokirkko oli Sibeliuksen Intradan kantaesityspaikka. Näin ollen Sibelius tunsu katedraalin urut”³⁸⁰. Silti epäilen, että Sibelius olisi *tuntunut* tuomiokirkon urut jotenkin lähemmin vaikka hän olisi käynyt paikalla. En myös usko Enzio Forsblomin Folke Forsmanille välittämään tietoon, että Sibelius olisi ollut niin tietoinen ”urkujenuudistusliikkeen klassisista sointi-ihanteista” että hän olisi muuttanut *Intradan* ”urkutekstin soveliaammaksi urkujenuudistusliikkeen klassisille sointi-ihanteille”³⁸¹. Ajatus tulee siitä, että teoksen myöhemmässä painoksessa (Fazer 1957) on jalkiosta ja sormiosta poistettu todennäköisesti editoijan toimesta oktaavikaksinnuksia, jotka ovat mukana teoksen ensimmäisessä painoksessa (Westerlund 1943). Westerlund editio on joka tapauksessa luotettavampi, mutta toivottavasti *Intradasta* julkaistaan mahdollisimman pian uusi kriittinen laitos.

Surusoitto op. 111b (1931)

Sibeliuksen viimeinen soitinsävellys *Surusoitto* on tehty Akseli Gallen-Kallelan hautajaisiin maaliskuussa 1931. *Surusoitto* on vaikuttava teos, joka on Murtomäen mielestä ”kuin suoraan kuun maisemista”³⁸². Sibelius lykkäsi teoksen säveltämistä ja yritti perua lupauksensa sävellyksestä. Koska kutsukortit ja ohjelma oli jo painettu, Sibelius oli pakotettu säveltämään teos³⁸³. Ajan puutteen takia Sibelius ilmeisesti lainasi *Surusoittoon* työn alla olleen kahdeksannen sinfonian materiaalia. Tämä on antanut *Surusoitolle* osin legendaarisen maineen. Joonas Kokkosen kysyessä Aino Sibeliukselta *Surusoiton* ja kahdeksannen sinfonian yhteyttä tämä ”vahvisti, että hänestäkin *Surusoitto* saattoi liittyä kahdeksanteen sinfoniaan”³⁸⁴. Siten *Surusoitto* olisi ainutlaatuinen muistuma todennäköisesti Ainolan takkaan hävinneestä teoksesta.

Sekä *Intradan* että erityisesti *Surusoiton* painettujen nuottien ja käsikirjoitusten välillä on eroavaisuuksia³⁸⁵, jotka vaatisivat tarkkaa tutkimusta ja uutta editiota.

380 Viitanen 2001.

381 Forsman, F. 1985, 48–49.

382 Murtomäki 2003, 51.

383 Murtomäki 2003, 51.

384 Tawaststjerna 1988, 318.

385 Eroavaisuuksista katso Murtomäki 2003. Artikkelin liitteenä on *Surusoiton* käsikirjoitukseen perustuva Murtomäen puhtaaksikirjoittama nuotti. (Murtomäki 2003, 64–67.)

Torsten Stenius (1918–1964)

Poëme (1938?)³⁸⁶

Toccata och fuga (1938)

Torsten Steniuksen oma sävellystyylily löytyi toisen maailmansodan jälkeen. Steniuksen tärkeä esikuva oli Bengt Carlson, jonka sävellysooppilaana Stenius oli Sibelius-Akatemiassa vuosina 1938–47. Erikoista Steniuksen opiskelu-urassa on se, että hän pääsi 1947 opiskelemaan ensimmäisenä ei-katolisena oppilaana katoliseen musiikkikorkeakouluun Pontificio Instituto di Musica Sacraan³⁸⁷. Epäilemättä tuo aika vahvisti Steniuksen kääntymystä pois hänen todennäköisesti 1938 sävelletyn ensimmäisen urkuteoksensa *Poëmen* kansallisromanttisesta tunnelmasta. Vaikka se ei säveltäjänsä lopullista sävelkieltä edustakaan, on se sellaisenaan pieni helmi suomalaisten urkuteosten joukossa. Samana vuonna sävelletty *Toccata och Fuga* ottaa jo askeleen kohti Steniuksen myöhempää tyyliä hakemalla esikuvansa vanhoista urkusävellysmuodoista. Toccatassa on ”stylus fantasticus” tyyliä jaksuja ja fuuga on tekstuuriin selkeydessään barokkimainen.

John Sundberg (1891–1963)

John Sundberg työskenteli Helsingin Pohjoisen ruotsalaisen seurakunnan urkurina 1922–1962. Hän oli erityisesti ruotsinkielisen kirkkomusiikin alueella tärkeä vaikuttaja, joka laati kaksi ruotsinkielistä koraalikirjaa vuosina 1912 ja 1950.³⁸⁸ Sundberg kuului 1930-luvulla yhdessä Elis Mårtensonin kanssa saksalaisen urkujenuudistusliikkeen puolestapuhujiin, kuten käy ilmi esitelmästä, jonka Sundberg piti Pohjoismaiden kirkkomuusikkojen kokouksessa 1936³⁸⁹. Sodan jälkeen ns. tanskalainen urkujenuudistusliike aiheutti Suomessa voimakkaan urkukiistan, mutta siihen Sundberg ei enää osallistunut aktiivisesti.

Sundberg soitti erityisesti 1920-luvulla säännöllisesti konsertteja. Hän oli ”barokkimies” paljon ennen tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen tuloa Suomeen. Vaikka hän uransa alkupuolella soitti suuria romanttisia teoksia, kuten Franckin *Choral III* ja Guillemant´n *Sonate nr. 5 pour orgue en ut mineur* Op. 80, alkoivat erityisesti Bach-

386 Birgitta Forsmanin mukaan sävellysvuosi on 1938 (Forsman, B. 1990, 14). *Kompositionskonsert på 90-årsdagen* -ohjelmatekstissä sävellykselle ei anneta tarkkaa vuosilukua: ”Manuskriptet till Poëme är odaterat, men denna miniatyr för orgel torde vara ett ungdomsverk, eftersom stilen är nationalromantisk med de svenska tonsättarna Otto Olsson och Oskar Lindberg som tankbara förebilder” (Peitsalo 2008, 4).

387 Stenius 1966, 447.

388 Pajamo–Tuppurainen 2004, 269.

389 Sundberg 1936, 114–123.

in teokset näytellä yhä suurempaa osaa hänen konserttiohjelmissaan: *Fantasia und Fuge in g* (BWV 542), *Passacaglia in c* (BWV 582), *Tocatta in F* (BWV 540) ja niin edelleen. Sundbergin konsertti vuonna 1931 oli maassamme poikkeuksellinen. Siinä hän soitti peräti kymmenen tarkemmin nimeämätöntä Bachin koraalia. Sundberg esitti muutakin ”vanhaa” musiikkia, kuten Josefo Guamin *Canzonan*, Giovanni Pierluigi da Palestrinan *Ricercaren* ja Buxtehuden *Preludiumin*. Pikkuhiljaa Sundberg esiintyi yhä harvemmin ja oireellista on, että hän ei osallistunut suomalaisten urkureiden 11 konsertin Bach-sarjaan 1950.

***Passacaglia ess-moll* (1919)**

Sundberg opiskeli sävellystä Helsingin musiikkiopistossa Erik Furuhjelmin johdolla. Sundberg esitti säveltämänsä *Passacaglian* musiikkiopiston näytteessä Johanneksen-kirkossa keväällä 1919. ”Sävellys oli miellyttävähenkinen ja huolellisesti tehty, mutta vaikutti jonkun verran yksitoikkoiselta vastakohtein puutteen takia”³⁹⁰.

Möhemmin Sundberg kohtasi jokaisen passacaglia-säveltäjän eittämättömän kohtalon: vertailun aikaisempiin samantyyliisiin teoksiin: ”Med en Passacaglia i essmoll presenterade sig Herr Sundberg som kompositör. Kompositionen är angenäm att höra, utan att dock väsentligt skilja sig från andra av samma art”³⁹¹. Vertailua oli toisaalta vaikea välttää, koska Sundberg soitti samassa konsertissa myös Bachin *Passacaglian* BWV 582. Yhtäläisyydet ovat kuitenkin viitteellisiä. Jos Sundbergin *Passacaglialle* haluaa etsiä esikuvaa, on sen kromaattinen sävelkieli eniten sukua Regerin *Erste Sonaten* op. 33 päättävälle *Passacaglia*-osalle. Hämmästyttävää on John Granlundin ja Sundbergin *Passacaglioiden* hitaan väliosan samankaltaisuus. Joko Sundbergilla oli käytettävissään Granlundin teoksen käsikirjoitus tai sitten malli tuli suoraan Erik Furuhjelmilta, joka oli molempien sävellyksenopettaja.

***Partita över en andlig finsk folkmelodi* (1937)**

Vaikka ottaa huomioon Sundbergin viehtymyksen barokkimusiikkiin on hänen toisen urkuteoksensa, *Partita över en andlig Finsk folkmelodin* (jonka alaotsikko on ”i pachelbelstil”), pastissimaisuus hämmästyttävää. Sundberg kantaesitti teoksen kesäkuussa 1937. Konsertin muina urkunumeroina olivat Klemetin *Koralparafras* ja Bachin *Praeludium und Fuge in Es* (BWV 552). Teos alkaa koraalilla ”Taivaassa, ratki taivaassa” ja sitä seuraa 7 muunnelmaa. Tyyliään teos on enemminkin yleisbarokkityylinen kuin tiukasti Pachelbel-tyylinen, sillä kolmessa viimeisessä

390 HS 18.5.1919.

391 *Dagens Press* 11.4.1921,

muunnelmassa on itsenäinen jalkioääni. Teos on ammattitaidolla tehty barokkipastissi vailla joidenkin vastaavien uusklassististen teosten omaleimaisuutta.

Jaakko Tuuri (1884–1947)

Legenda op. 39 nro 1, Andante op. 39 nro 2 (1930-luku?)

Jaakko Tuuri opiskeli ensin Turun lukkari-urkurikoulussa ja parin vuoden tauon jälkeen Helsingin lukkari-urkurikoulussa. Jälkimmäisessä Tuurin urkuopettajana oli Oskar Merikanto. Valmistuttuaan lukkari-urkurikoulusta Tuuri jatkoi opintojaan Helsingin Musiikkiopistossa. Siellä hänen pääaineenaan oli laulu, jota hänelle opetti Abraham Ojanperä. Samalla Tuuri jatkoi sävellysopeintojaan yksityisesti Merikannon johdolla. Tuuri toimi 30 vuotta kanttorina Hämeenlinnassa.³⁹²

Tuuri tunsu olonsa luontevimmaksi kuoro- ja yksin- ja kaksinlaulujen parissa, mutta hän kertoi myös kirjoittaneensa ”joitakin urkukappaleita”³⁹³. Niistä tunnetaan kaksi: *Legenda* ja *Andante op. 39*. Opusnumeron perusteella ne saattavat olla 1930-luvulta. *Legendassa* on miellyttävä tunnelma ja se toimii pienenä karakteerikappaleena erinomaisesti.

Andante antaa vaikutelman hautajaismusiikista. Kappaleessa on ongelmallista jalkion ja sormiosatsin alimman sävelen suhde, sillä jalkiostemma vaihtaa monessa kohdassa paikkaa sormiosatsin alimman äänen kanssa. Tämän takia äänenkuljetus sekoittuu.

392 Tuuri 1945, 424–428.

393 Tuuri, 1945, 428–429.

LÄHTEET

Painetut:

Kirjallisuus

Achté, Eeva-Maija 2008. *Agthe-Achté-suku Saksassa, Baltiassa, Venäjällä ja Suomessa*. Helsinki: Suomen sukututkimusseuran julkaisuja 58.

Anderson, Christopher 2003. *Max Reger and Karl Straube. Perspectives on an Organ Performing Tradition*. Cornwall: Ashgate.

Andersson, Otto 1938. *Nuori Pacius ja Helsingin musiikkielämä 1830-luvulla*. Suom. M. Holmberg. Jyväskylä: K. J. Gummerus.

Andersson, Otto 1951. *Conrad Greve. Till ett hundraårsminne*. Helsinki: Mercators tryckeri.

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

Dahlström, Fabian & Salmenhaara, Erkki 1995. *Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan. Suomen musiikin historia 3*. Porvoo: WSOY.

Edholm, Dag 1985. *Orgelbyggare i Sverige 1600–1900 och deras verk*. Stockholm: Proprius förlag AB.

Elmgren-Heinonen, Tuomi 1983. *Toivo Kuula*. Kolmas, uudistettu painos. Porvoo: WSOY.

Elovaara, Toivo 1945. ”Toivo Elovaara”. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY, 672–676.

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

Flodin, Karl 1900. *Finska musiker*. Helsingfors: Söderström & C:o.

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

Fougstedt, Nils-Eric, 1945. "Nils-Eric Fougstedt". *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY, 700–705.

Haanpää, Ritva 1994. *Väinö Raition elämänvaiheista*. Käsiohjelmateksti. Painopaikka tuntematon.

Haapalainen, Väinö 1945. "Väinö Haapalainen". *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY, 570–574.

Hannikainen, Päivi-Liisa 1995. "Pommerista Pohjanmaalle – Saksalaiset sotilassoittajat ja urkurit Suomessa 1700-luvun jälkipuoliskolla". *Tabulatura 1995*. Toim. Erkki Tuppurainen. Kuopio: Sibelius-Akatemia, 62–78.

Hannikainen, Päivi-Liisa 1997. "Carl Petter Lenning Turun urkurina ja kirkkomuusikkojen kouluttajana". *Tabulatura 1997*. Toim. Erkki Tuppurainen. Kuopio: Sibelius-Akatemia, 73–88.

Hannikainen, Päivi-Liisa 2008. *Pohjanmaan musiikkikulttuuria menneiltä ajoilta. Musiikin taitajia ja tukijoita eteläisen Pohjanmaan kirkkomusiikkielämässä 1700-luvun jälkipuoliskolla*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Hannukkala-Pohjanmies, Lii & Pohjanmies, Juhani 1965. "Juhani Pohjanmies". *Suomen säveltäjiä II*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY, 178–182.

Heikinheimo, Seppo 1985. *Aarre Merikanto – Säveltäjänkohtalo itsenäisessä Suomessa*. Porvoo: WSOY.

Heikinheimo, Seppo 1995. *Oskar Merikanto ja hänen aikansa*. Helsinki: Otava.

Heiniö, Mikko 1995. *Aikamme musiikki. Suomen musiikin historia 2*. Porvoo: WSOY.

Hela, Martti 1924. *Wanhoiden urkujemme waiheita*. Porvoo: WSOY.

Holmgård, Rainer 1991. *Bröderna Anderssen*. Vasa: Rainer Holmgård.

Holmgren, Claes 2001. "Biografier". *Euterpe. Vol 1*. Trelleborg: Trumph.

Huttunen, Matti 2002. "Suomalaisen esittävän säveltaiteen historia". *Suomen musiikin historia. Esittävä säveltaide*. Helsinki: WSOY, 305–437.

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

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

Juntunen, Mikko 2001. ”Paavo Raussin syntymästä 100 vuotta”. *Organum* 4/2001, 5–20.

Jäppinen, Jere 2003. ”Harpun helähdys arkistossa”. *Harpunkielistä shimmymykkäisiin. Helsingin musiikkielämää viidellä vuosisadalla*. Helsinki: Helsingin kaupunginmuseo, 9–149.

Karila, Tauno 1965. ”Toivo Kuula”. *Suomen säveltäjiä I*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY, 453–464.

Kilpeläinen, Kari 1991. *The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library. A Complete Catalogue*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Kilpeläinen, Kari 1992. *Tutkielmia Jean Sibeliuksen käsikirjoituksista*. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.

Kilpiö, Markku 1995. ”Piiirteitä Heikki Klemetin säveltäjäkuvasta”. *Heikki Klemetti – elämäntyö suomalaisessa kulttuurissa sävelen, sanan ja perinteen palveluksessa*. Jyväskylä: Etelä-Pohjanmaan liitto, 123–139.

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

Klemetti, Heikki 1933. ”Pohjoismaiset kirkkomusiikkipäivät Tukholmassa”. *Suomen Musiikkilehti* 5/1933, 115.

Klemetti, Heikki 1945. ”Lauri Hämäläinen”. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY, 99–106.

Klemetti, Heikki 1949. *Maaailman mylläkässä*. Porvoo: WSOY.

Koivisto, Juhani 2008. *Tuijotin tulehen kauan. Toivo Kuulan lyhyt ja kiihkeä elämä*. Helsinki: WSOY.

Kotilainen, Otto 1918. ”Piiirteitä Oskar Merikannon elämästä ja tuotannosta”. *Säveletär* 6/1918, 66–68.

- Krohn, Ilmari, 1906. ”Lukkarikoulumme”. *Säveletär* 23–24/1906, 242–243.
- Krohn, Ilmari 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1965. ”Richard Faltin”. *Suomen säveltäjiä I*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY, 179–189.
- Kuosma, Venni 1936. ”Kotimaisia lausuntoja”. *Suomen Musiikkilehti* 2/1936, 34.
- Kuula, Pentti 2006. *Viipurin Musiikin Ystävien orkesteri suomalaisen musiikin ja kansallisen identiteetin edistäjänä 1894–1918*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kuusisto, Taneli 1966. ”Taneli Kuusisto”. *Suomen säveltäjiä II*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY, 258–268.
- Laitinen, Arvo 1945a. ”Rikhard Mäkinen”. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY, 360–364.
- Laitinen, Arvo 1945b. ”Arvo Laitinen”. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY, 564–569.
- Lappalainen, Seija 1994. *Tänä iltana yliopiston juhlasalissa. Musiikin tähtihetkiä Helsingissä 1832–1971*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Lehtola, Jan 2009. *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle*. Lahti: Sibelius-Akatemia.
- Lehtola, Jan 2019a. Oskar Merikannon Fantasia chromatica ja Rukous. *Organum* 2/2019. Lahti: Organum-seura r.y.
- Lehtola, Jan 2019b. Pohjanmies urkurina ja urkumusiikin säveltäjänä. *Kartanoista kaikkien soittimeksi II. Pianonsoiton historiaa Suomessa*. Toim. Annikka Konttori-Gustafsson, Margit Rahkonen ja Markus Kuikka. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Lindgren, Axel E. 1920. ”Mainos”. *Oskar Merikanto. Lähtökappaleita uruille II*. Helsinki: Axel E. Lindgren.
- Lintuniemi, Antero, 1951. ”Oskar Merikannon säveltämän kirkkokantaatin kadoksissa ollut partituuri löytynyt”. *Kirkkomusiikkilehti* 7/1951, 12–13.

- Lohi, Jyrki 2005. *Väinö Hämäläinen. Taidemaalarin elämä*. Hämeenlinna: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lähdetie, Ismo 1991. "Väinö Raitio – suomalainen modernisti". *Musiikki* 1–2. Helsinki, 30–47.
- Maasalo, Armas 1925. "Marcel Dupré. Nykyajan Ranskan suurin urkuvirtuoosi". *Suomen Musiikkilehti* 6/1925, 95.
- Maasalo, Armas 1928a. "Urkurenesanssi Saksassa". *Suomen Musiikkilehti* 7/1928, 99.
- Maasalo, Armas 1928b. "Uruista ja urkureista". *Suomen Musiikkilehti* 12/1928, 165.
- Maasalo, Armas 1930. "Urkukonsertit ja yleisö". *Kirkkomusiikkilehti* 11/1930, 8.
- Maasalo, Armas 1945. "Armas Maasalo". *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY, 443–450.
- Maasalo, Armas 1949. "Oskar Merikannon kuolemasta 25 vuotta". *Kirkkomusiikkilehti* 1/1949, 13.
- Maasalo, Kai 1969. *Suomalaisia sävellyksiä II*. Porvoo: WSOY.
- Maasalo, Kai 1998. *Armas Maasalo*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Madetoja, Leevi 1914. "Pääkaupungin musiikki-elämä". *Uusi Säveletär* 6–7/1914, 99–100.
- Martikainen, Juhani 1997. *Orglar i Finland tiden 1600–1800 - deras byggare, konstruktion och stil*. Vasa: Sibelius-Akademin.
- Marvia, Einari 1965. "Conrad Greve". *Suomen säveltäjiä I*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY, 119–125.
- Marvia, Einari 1984. *Sibeliuksen rituaalimusiikki*. Tarkistettu ja täydennetty laitos. Helsinki: V. Ja O.M. tutkimusloosi Minerva N:o 27.
- Merikanto, Oskar 1907a. "Ulkomaanmatkalta I. Urkurikoulut ja urkurien opetus". *Säveletär* 13–14/1907, 186–190.

- Merikanto, Oskar 1907b. ”Ulkomaanmatkalta II. Kirkkomusiikki ja seurakunnan laulu”. *Säveletär* 15–16/1907, 203–206.
- Merikanto, Oskar 1907c. ”Enrico Bossi urkujen ääressä”. *Säveletär* 22/1907, 304–305.
- Merikanto, Oskar 1909. ”Musikaalisia mietelmiä”. *Valvoja* 11/1909, 817
- Mikkola, Viljo 1914. ”Kirkkomusiikin harrastuksesta seurakunnissamme”. *Uusi Säveletär* 2/1914, 21–23.
- Mikkola, Viljo, 1924. ”Pieniä muistelmia Oskar Merikannosta”. *Suomen Musiikkilehti* 3/1924, 37–38.
- Murtomäki, Veijo 2003. ”Jean Sibelius urku- ja harmonisäveltäjänä”. *Urut ajassa. Juhlakirja Kari Jussilalle 1.11.2003*. Toim. Peter Peitsalo. Helsinki: Sibelius-Akatemia ja Organum-Seura ry, 45–67.
- Mårtenson, Elis 1925. ”Karl Straube. Nykyajan Saksan suurin urkuvirtuoosi”. *Suomen Musiikkilehti* 7/1925, 112–114.
- Mårtenson, Elis 1933. ”Aikamme urkukysymys”. *Kirkkomusiikkilehti* 2/1933, 8–10.
- Mårtenson, Elis 1935. ”Uudet merkittävät urut Suomessa”. *Suomen Musiikkilehti* 4/1935, 78–79.
- Mäkinen, Markku 2008. ”Simananniemen kartanon käsikirjoitus – vanhin Suomesta löydetty urkumusiikkia sisältävä lähde”. *Organum* 3/2008, 19–22.
- Norlind, N. P. 1912. *Orgelns allmänna historia*. Stockholm: P. Palmquists aktiebolag.
- Pahlman, Oscar 1891. ”Alkulause” kokoelmaan *Urkuin-Säveliä. Valittu kokoelma lähtökappaleita käytettäväksi julkisessa Jumalan palveluksessa*. Turku: G. L. Grönlund.
- Pajamo, Reijo, (toim.) 1985. *Kesästä kesään. Juhlakirja professori Taneli Kuusistolle 19.6.1985 80 vuotta*. Helsinki: Sibelius-Akatemian tukisäätiö.
- Pajamo, Reijo & Tuppurainen, Erkki 2004. *Kirkkomusiikki. Suomen musiikin historia*. Porvoo. WSOY.

Pakarinen, Onni 2007. ”Oskar Merikannon avustajana – tuokiokuvia Helsingin Musiikkiopistosta”. Toimittanut ja selityksin varustanut Ville Urponen. *Organum* 4/2007, 5–10.

Parsons, Jeremy 1981. Erik Bergman. *A Seventieth Birthday Tribute*. Edition Pan: Salo.

Peitsalo, Peter 2001. Helsingin Nikolainkirkon urut 1800-luvulla. *Organum* 3/2001, 3–36.

Peitsalo, Peter 2008. ”Om Torsten Stenius och konsertprogrammet”. *Kompositionskonsert på 90-årsdagen*. Painopaikka tuntematon, 4–5.

Pelto, Pentti 1994. *Kaksi suomalaista urkuperinnettä. Tutkimus kangasalaisten ja uusikaupunkilaisten 1800-luvun mekaanisten urkujen musiikillisista ominaisuuksista*. Vammala: Sibelius-Akatemia.

Pelto, Pentti (toim.) 1996. *Ikkunoita Suomen urkuhistoriaan*. Vammala: Sibelius-Akatemia.

Pingoud, Ernest 1922. ”Kansallinen musiikki”. *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*. Toim. Kalevi Aho. Jyväskylä: Gaudeamus, 246–247.

Pohjanmies, Juhani 1945. ”Juhani Pohjanmies”. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY, 584–587.

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

Poroila, Heikki 2000. *Erkki Melartinin sävellykset. Osa I. Valmistuneet sävellykset*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys, 222.

Raitio, Janne 1945. ”Katsaus suomalaiseen urkumusiikkiin”. *Ilta-Sanomat* 7.12.1945.

Raitio, Martti. ”Umbra beata”. *Urut ajassa. Juhlakirja Kari Jussilalle 1.11.2003*. Toim. Peter Peitsalo. Helsinki: Sibelius-Akatemia ja Organum-Seura ry, 94.

Ranta, Sulho 1932. ”Piirteitä sodanjälkeisestä nuoremmasta suomalaisesta säveltaiteesta III”. *Suomen Musiikkilehti* 9/1932, 118–122 & 127.

Ranta, Sulho 1945a. ”Fredrik Isacsson”. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY, 415–419.

Ranta, Sulho 1945b. ”Viljo Mikkola”. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY, 321–327.

Ranta, Sulho 1945c. ”Väinö Raitio”. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY, 514–521.

Ranta, Sulho 1945d. ”Sulho Ranta”. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY, 619–630.

Ranta, Sulho 1966. ”Fredrik Isacsson”. *Suomen säveltäjiä I*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY, 465–469.

Rautioaho, Asko 1977. ”Johanneksenkirjon urkujen vaihteita”. *Tauno Äikää. Juhlakirja*. Toim. Seppo Murto. Painopaikka tuntematon: Organum-seura, 45–48.

Rautioaho, Asko 2007. *Suomen urut 2006. Urkumatrikkeli*. Vaajakoski: Suomen Kanttori-urkuriliitto.

Rosas, John 1945. ”Alfred Anderssen”. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY, 478–481.

Salmenhaara, Erkki 1996a. *Kansallisromantiikan valtaviirta 1885–1918. Suomen musiikin historia 2*. Porvoo: WSOY.

Salmenhaara, Erkki 1996b. *Uuden musiikin kynnyksellä 1907–1958. Suomen musiikin historia 3*. Porvoo: WSOY.

Salmenhaara, Erkki 1996c. ”Itsenäisyyden ajan alkukymmenet. 1920-luvun modernismi.” *Suomen musiikki*. Keuruu: Otava, 65–73.

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

Savolainen, Pentti & Vainio, Matti (toim.) 2002. *Aino Ackté: Elämänkaari kirjeiden valossa*. Porvoo: WSOY.

Sipilä, Eero 1965. ”Rudolf Lagi”. *Suomen säveltäjiä I*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY, 144–147.

- Stenius, Torsten 1966. ”Torsten Stenius”. *Suomen säveltäjiä II*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY, 446–451.
- Sundberg, John 1925. ”Intrada. Sibeliuksen ainoa urkusävellys”. *Aulos* 1925.
- Sundberg, John 1927. ”Musiikkitirehtööri Karl Sjöblom”. *Suomen Musiikkilehti* 2/1927, 24.
- Sundberg, John 1936. ”Urku-uudistusliike”. *Toinen Pohjoismainen kirkkomuusikkokokous Helsingissä 7–10. V 1936. Kokouksen ohjelma*. Helsinki. Mercatorin kirjapaino, 114–123.
- Suomalainen, Yrjö 1950. *Oskar Merikanto. Suomen kotien säveltäjä*. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik 1988. *Jean Sibelius V*. Helsinki: Otava.
- Tulenheimo, Martti & Merikanto, Oskar 1916. *Urut. Niiden rakenne ja hoito. Registreeraustaito*. Porvoo: WSOY.
- Tuppurainen, Erkki 1980. ”Suomen urkutaiteen kehitysvaiheita”. *Pro Organo pleno. Juhlakirja Enzio Forsblomille 14.3.1980*. Toim. Seppo Murto ja Markku Heikinheimo. Helsinki: Organum-seura, 10–42.
- Tuppurainen, Erkki 1994. *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–50*. Kuopio: Sibelius-Akatemia.
- Tuppurainen, Erkki 1995. ”’Music urcuin päällä’. Suomen urkumusiikista ennen 1840-lukua”. *Urkuja, rakentajia ja soittajia Suomessa ennen 1840-lukua*. Toim. Helena Rieki ja Erkki Tuppurainen. Kuopio: Kuopion kulttuurihistoriallinen museo & Kuopion IV luterilaisen kirkkoperinteen päivät, 9–40.
- Urponen, Ville 2003. ”Väinö Raitio urkusäveltäjänä”. *Urut ajassa. Juhlakirja Kari Jussilalle 1.11.2003*. Toim. Peter Peitsalo. Helsinki: Sibelius-Akatemia ja Organum-Seura ry, 69–94.
- Urponen, Ville 2006. ”Tie Toukolaan”. *Organum* 3/2006, 3–18.
- Urponen, Ville 2007. ”Aarre Merikanto ja Präludium und Fuge in E-moll. Osa 1”. *Organum* 4/2007, 11–25.

Urponen, Ville 2008. ”Aarre Merikanto ja Präludium und Fuge in E-moll. Osa 2”. *Organum* 3/2008, 5–18.

Urponen, Ville 2015. 1920-luvun suomalainen urkumusiikki kansallisromantiikan turvallisessa huomassa. ”Ijäisen nuoruuden” musiikkia. *Kirjoituksia 1920-luvun modernismista*. Toim. Matti Huttunen ja Annikka Konttori-Gustafsson. Vaasa: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Urponen, Ville 2017. Ovatko Jean Sibeliuksen Preludium (JS 153 nro 1) ja Postludium (JS 153 nro 2) urkumusiikkia vai varhaista harmonille sävellettyä vapaamuurarimusiiikkia? *Ars et usus musicae organicae. Juhlakirja Olli Porthanille* 11.12.2017. Toim. Jan Lehtola ja Peter Peitsalo. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Urponen, Ville 2020. Ruotsin valtakunnan suurimmista uruista ”aikamme ääneen”. Turun tuomiokirkon urkujen historiaa osa 1. *Organum* 4/2020. Lahti: Organum-seura r.y.

Vainio, Matti 2009. *Pacius. Suomalaisen musiikin isä*. Jyväskylä: Atena.

Valanki, Erkki 1977. *Suomen urut ja niiden rakentajat*. Uusintalaitoksen toim. Pentti Pelto. Vammala: Sibelius-Akatemia.

Vatanen, Osmo 1979. *Aarne Wegeliuksen (1891–1957) kehittämä urkutyyppi suomalaisen urkujenrakennuksen uudistajana*. Helsinki: Helsingin yliopiston käytännöllisen teologian laitos.

Viitanen, Harri 2001. Jean Sibeliuksen urkuteokset Preludium ja Postludium. Esipuhe julkaisussa *Jean Sibelius Preludium and Postludium for Organ*. Tampere: Warner/Chappell Music Finland Oy.

Virtanen, Timo 2015. *Dinosaurius ja kameleontti. Jean Sibelius 1920-luvulla*. ”Ijäisen nuoruuden” musiikkia. *Kirjoituksia 1920-luvun modernismista*. Toim. Matti Huttunen ja Annikka Konttori-Gustafsson. Vaasa: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Wegelius, Aarne 1926. ”Uudenaikaisia urkuja hankkimaan”. *Kirkkomusiikkilehti* 3/1926, 1–2.

Wegelius, Aarne 1928a. ”Urkujen äänikertojen nimet”. *Kirkkomusiikkilehti* 8/1928, 1–3.

Wegelius, Aarne 1928b. ”Huolestuttavia ilmiöitä urkujemme äänikertojen valinnassa”. *Kirkkomusiikkilehti* 11/1928, 2–3.

Wegelius, Aarne 1933. ”Elis Mårtensonin harkitsematon hyökkäys”. *Kirkkomusiikkilehti* 3/1933, 12–13.

Weigl, Bruno 1931. *Handbuch der Orgellitteratur*. Leipzig: F. E. C. Leuckart.

W[estrin], L. H. 1892. *Käsikirja soitannosta ja soittokoneista, erittäin urkujen hoidosta ja tarkastamisesta*. Wiipuri: tekijän kustannuksella.

Hakuteokset

Biografinen nimikirja 1879–83. Toimittanut Suomen historiallinen seura. Helsinki: G.W. Edlund. Hakusanat: ”Greve, Konrad”, ”Lagi, Rudolf Teodor”.

Otavan iso musiikkitietosanakirja 1 1976. Keuruu: Otava. Hakusana ”Collan, Karl”.

Otavan iso musiikkitietosanakirja 2 1977. Keuruu: Otava. Hakusana ”Furuhjelm, Erik”.

Otavan iso musiikkitietosanakirja 3 1978. Keuruu: Otava. Hakusana ”Kothen, Axel von”.

Otavan iso musiikkitietosanakirja 4 1978. Keuruu: Otava. Hakusanat ”Mahrenholz, Christhard”, ”Möller, Carl Theodor”, ”Ojanperä, Abraham”.

Otavan iso musiikkitietosanakirja 5 1979. Keuruu: Otava. Hakusanat ”Tavaststjerna, Olga”, ”Wasenius, Carl Gustaf”.

Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta. Toim. Sulho Ranta 1945. Porvoo: WSOY.

Nuottijulkaisut

Diebold, Johannes (toim.) 1910. *Laudate Dominum in Organo*. Regensburg: Eugen Feuchtinger.

Faltin, Richard (toim.) 1899. *Kokoelma alku- ja loppusoittoja uuden koraalikirjan koraaleihin*. Helsinki: G. W. Edlund.

Maasalo, Armas (toim.) 1939. *Uusi koulun koraalikirja*. Porvoo: WSOY.

Mårtenson, Elis (toim.) 1955. *Suomalaisia urkusävellyksiä*. Helsinki: R. E. Westerlund.

Raitio, Janne (toim.) 1977. *Organum fennicum II*. Helsinki: Fazer.

Raitio, Janne (toim.) 1984. *Organum fennicum III*. Helsinki: Fazer.

Sanomalehdet ja aikakauslehdet.

Nimeä ennen tekstissä mahdollisesti käytetty lyhenne.

Al= Aamulehti: 2.12.1882; 21.6.1890; 30.3.1899; 1.4.1900; 15.5.1900; 3.12.1901; 4.3.1903; 20.11.1923.

Aftonblad: 19.10.1893.

Aftonposten: 9.3.1899; 14.9.1899.

Aika 28.5.1933.

Ajan Suunta: 9.5.1936; 25.5.1936; 25.5.1938.

Borgåbladet: 26.2.1887; 2.3.1887.

Dagens Press: 11.4.1921

Etelä-Savo 16.10.1923.

Finland: 2.4.1887; 27.10.1887; 30.10.1887; 30.5.1888; 22.10.1889; 18.6.1890.

FAT Finlands Almänna Tidning: 12.12.1854.

Folkvännen: 9.2.1884.

HDbl Helsingfors Dagbladet: 21.8.1865; 22.8.1865; 28.5.1866.

Helsingfors Morgonblad: 5.10.1835.

HT Helsingfors Tidningar: 26.9.1835; 29.9.1841; 5.12.1846; 10.4.1852;
9.12.1854; 11.8.1858; 29.6.1864; 24.5.1865; 26.5.1865; 16.9.1865; 18.9.1865;
18.10.1865; 26.5.1866.

HS Helsingin Sanomat: 3.4.1904; 6.4.1904; 4.12.1907; 19.11.1912; 18.2.1913;
20.5.1914; 21.10.1915; 24.10.1915; 18.5.1919; 13.5.1922; 18.11.1922; 26.5.1923;
1.11.1923; 6.12.1924; 18.12.1927; 28.1.1934; 28.5.1934; 14.4.1935; 19.1.1936;
8.10.1939; 2.10.1940.

Hbl Hufvudstadsbladet: 18.5.1865; 29.5.1865; 18.8.1865; 19.9.1865; 28.3.1866;
21.9.1872; 24.9.1872; 1.4.1887; 2.4.1887; 29.10.1887; 24.3.1896; 8.4.1896;
31.3.1897; 21.4.1898; 23.10.1889; 17.9.1898; 3.1.1901; 31.5.1907; 11.4.1909;
17.2.1913; 19.5.1915; 3.10.1915; 28.11.1915; 5.4.1930; 19.1.1936; 22.4.1939;
6.10.1939; 8.10.1939; 4.5.1962.

Ilmarinen: 19.10.1850.

Ittalehti: 20.2.1922.

IS Ilta-Sanomat: 2.12.1935; 9.5.1936; 6.3.1939.

Kansalainen: 25.3.1898.

Kirkkomusiikkilehti: 14/1927; 5-6/1945; 11/1945; 5-8/1956.

Kotimaa 1.12.1922; 25.2.1927.

Laatokka: 21.11.1922.

Maaseudun Sanomat: 18.11.1923; 4.11.1924.

Mikkeli: 3.10.1898

Mbl Morgonbladet: 8.4.1852; 14.12.1854; 18.12.1854; 29.12.1881.

NP Nya Pressen: 9.2.1886; 9.4.1886; 2.4.1887; 23.10.1889.

Päivälehti 17.3.1898; 22.3.1898; 23.3.1898; 29.3.1899.

Sanomia Turusta: 18.8.1865; 13.12.1872; 28.5.1875.

Sisä Suomi: 6.8.1924.

Suomalainen: 19.6.1890.

SMI Suomen Musiikkilehti: 2/1924; 2/1927; 8/1927; 4/1928; 7/1928; 12/1928; 11/1931; 1/1932; 10/1932; 5/1933; 4/1935.

Suometar: 15.5.1857.

SSd Suomen Sosialidemokraatti: 19.1.1936; 5.3.1939; 8.10.1939.

Svenska Pressen: 28.5.1934.

Säveleitä: lokakuu/1888.

Säveletär: 19–20 1906; 19–20 1907; 10/1908; 7–8 1909; 9–10/1910; 2/1914.

Tammerfors Nyheter: 30.11.1901.

Tampereen Sanomat: 5.2.1884; 8.6.1888; 6.3.1889.

Tampereen Uutiset: 30.11.1901.

Tidning för Musik: 12–13/1914.

TS Turun Sanomat: 20.12.1909; 21.8.1912; 24.5.1914; 19.9.1915; 13.1.1916; 21.9.1917; 13.11.1917; 3.10.1920; 29.4.1923; 12.11.1939; 22.2.1951.

UA Uusi Aura: 1.11.1913; 4.11.1913; 30.5.1919; 1.11.1921; 9.2.1941; 23.3.1951.

Uusimaa 19.9.1924.

USr Uusi Suometar: 27.1.1873; 27.6.1873; 11.2.1884; 13.2.1884; 6.5.1884; 24.8.1886; 2.4.1887; 11.12.1888; 8.5.1898; 29.5.1889; 27.5.1891; 24.3.1896; 10.3.1899; 4.4.1899; 9.5.1899; 3.4.1904; 25.2.1908; 29.5.1909; 11.11.1910; 20.9.1912; 20.10.1912; 20.11.1912; 9.2.1913; 18.2.1913; 26.3.1913; 31.8.1913; 14.10.1913; 24.5.1914; 19.5.1915; 1.6.1915; 3.10.1915; 28.11.1915; 24.5.1916; 2.12.1916; 19.5.1917.

US Uusi Suomi: 7.12.1919; 17.2.1920; 31.5.1923; 5.11.1923; 19.3.1924; 22.10.1924; 13.2.1927; 6.4.1930; 28.1.1934; 2.3.1934; 2.10.1940.

Uusi Säveletär: 9–10/1914.

ÅAT *Åbo Allmänna Tidning*: 15.6.1811; 25.6.1811; 4.9.1819.

ÅT *Åbo Tidningar*: 13.11.1797; 17.5.1800; 31.5.1843; 15.11.1853.

ÅU *Åbo Underrättelser*: 14.9.1825; 11.8.1841; 1.12.1841; 15.6.1842; 8.8.1865; 10.8.1865; 15.8.1865; 19.8.1865; 5.9.1872; 20.3.1896; 3.11.1913; 11.1.1923; 1.2.1928; 12.11.1939; 3.5.1962.

Wbl *Wasabladet*: 31.3.1907; 3.4.1907.

Westra Nyland: 14.3.1905.

Wiborgsbladet: 7.11.1897.

WS *Wiipurin Sanomat*: 18.1.1890.

Östra Nyland: 1.9.1923.

Painamattomat arkistolähteet

Carlsson, Sune 1917. Käsikirjoitus teoksesta *Angelus* op. 1. HYK MS.MUS.163
Carlsson.

Faltin, Rikhard. HYK MS.MUS. Faltin 2.

Faltin, Richard & Möller, Carl Theodor 1875. Tarkastuslausunto 18.8.1875.
Sibelius-museo, Turku.

Granlund, John 1920. Kirje Otto Anderssonille 14.5.1920. Åbo Akademin
kirjekokoelmat.

Helsingfors klockare & orgelnistkolas matrikel II (1906–1955). HYK Siba 5/56.

Helsingfors Musikinstitut Terminsbetyg Vår 1916. John Granlund. Sibelius-museon
arkisto.

Isacsson, Fredrik 1951. *Ansioluettelo 12.2.1951*. Sibelius-museon arkisto.

Kahra, Elias 1933. Kirje Armi Klemetille. 24.1.1933. HYK Hämmäläinen COLL
314.1.

Kangasalan Urkutehdas. Tuomiokirkon urkujen rakentamissopimus. 18.4.1916. KUA, Kangasalan Urkurakentamon arkisto, Suomen Elinkeinoelämän keskusarkisto ELKA, Mikkeli.

Klemetti, Heikki 1908 [jäljennös]. Lausunto. *Otteita Fredrik Isacssonin säveltaiteellisesta toiminnasta annetuista lausunnoista* [koostettu n. 1934]. Sibelius-museon arkisto.

Klemetti, Heikki 1945b. *Professori Heikki Klemetti. Lyhyt oma-elämäkerta. 11.1.1945*. Heikki Klemetin arkisto. Laatikko 2, kuori 9. Suomalaisen kirjallisuuden seuran kirjallisuuskokoelma.

Klemetti, Heikki. HYK MS.MUS. KLEMETTI.11.

Klemetti, Heikki. HYK MS.MUS.163 Klemetti.

Klemetti, Heikki. Heikki Klemetin arkisto. Suomalaisen kirjallisuuden seuran kirjallisuuskokoelma.

Klemetti, Heikki. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen käsikirjoitusarkisto.

Krohn, Ilmari 1922. Postikortti Fredrik Isacssonille 4.4.1922. Sibelius-museon arkisto.

Kuosma, Venni 1924. Kirje Liisa Merikannolle 18.2.1924. HYK Oskar Merikanto COLL. 148.3.

Laitinen, Arvo 1913. Ohjelmateksti teoksen *Tunnelma* op. 2 nro 2 käsikirjoitukseen. HYK MS.MUS.163 Laitinen.

Laurén, Knut Emil 1922. Käsikirjoitus teoksesta *Kaksi Interludiota* op. 1. HYK MS.MUS.163 Laurén.

Leander, O.T. 1926. Kirje Armi Klemetille 1.12.1926. HYK Hämäläinen COLL 314.1.

Lehrer-Zeugnis für Richard Faltin 3.10.1855. Conservatorium der Musik zu Leipzig 1855. Kopio saatu Erkki Tuppuraiselta.

Lehrer-Zeugnis für Richard Faltin Johannis 1862. Conservatorium der Musik zu Leipzig 1862. Kopio saatu Erkki Tuppuraiselta.

Lehrer-Zeugnis für Karl Sjöblom 16.5.1907. Königliches Konservatorium der Musik zu Leipzig 1907. Kopio saatu Erkki Tuppuraiselta.

Maasalo, Armas 1954. Kirje Niilo Heimolalle. Helena Heimolan arkisto, Turku.

Merikanto, Aarre. Kirjeitä (1). 27.11.1913; 1.12.1913; 2.12.1913; 19.1.1914; 5.2.1914; 17.3.1914; 24.3.1914; 30.11.1915. HYK Oskar Merikanto COLL. 148.1.

Merikanto, Aarre. Kirjeitä (2). 28.11.1913; 30.11.1913; 11.12.1913; 14.12.1913; 16.12.1913; 14.1.1914; 26.1.1914; 28.1.1914; 21.3.1914; 23.3.1914; 23.11.1915. HYK Oskar Merikanto COLL. 148.2.

Merikanto, Oskar 1888(?). Nuottivihko III. HYK MS.MUS.OM 61.

Molin, Lasse 2020. Sipi Kumpulän elämäkerta. Lasse Molin, Espoo.

Raitio, Janne 1991. Lahjoituskirja Helsingin yliopistolle, kesäkuu 1991.

Raitio, Väinö 1942. Kirje Janne Raitiolle. Päiväys: H:ki 3.42. HYK. Coll. 592.8.

Straube, Karl 1920. Suosituskirje John Granlundille. Sibelius-museon arkisto.

Thulé, Bror Axel 1911. Tarjous Turun Tuomiokirkon hallitukselle. Päivätty 23.5.1911. KUA, Kangasalan Urkurakentamon arkisto, Suomen Elinkeinoelämän keskusarkisto ELKA, Mikkeli.

Zeugnis für John Granlund 10.7.1920. Konservatorium der Musik zu Leipzig 1920. Sibelius-museon arkisto.

Painamattomat opinnäytetyöt

Forsman, Birgitta 1990. *Torsten Stenius Orgelkompositioner*. Skriftligt arbete för musikkandidatexamen. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Hellevirta, Pirjo 1988. *Pastorale ja Ramus virens olivarum Taneli Kuusiston urkutuotannossa*. Urkujen instrumenttiryhmän tutkielma. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kotkaranta, Mika 1998. *Gustav Anderssonin urut Oulun kirkossa. Oulun palon jälkeen rakennetun kivikirkon ensimmäinen urkuhankinta*. Musiikin maisterin tutkintoon kuuluva tutkielma. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kurko, Terhi 1992. *Uskelan kanttori Rikhard Mäkinen 1875–1944*. Kirkkomusiikin koulutusohjelman tutkielma. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Laakso, Samppa 2003. *Olavi Pesonen urkurina ja säveltäjänä*. Kirkkomusiikin koulutusohjelman kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Liimatainen, Marjukka, 2002. *Olga Tavaststjerna (1858–1939). Naisurkureiden pioneeri*. Kirkkomusiikin koulutusohjelman kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Soranummi, Pekka 1998. *Sävelten loputon avaruus. Toivo Elovaaran (1907–1978) elämä ja sävellykset*. Kirkkomusiikin osaston projektin kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia.

Uhinki, Pauliina 1992. *Viljo Mikkola – Elämä ja teokset. Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin osaston tutkielma*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Vesanen, Katri 2008. *Oskar Merikanto: Passacaglia fis-molli, op. 80. Näkökulmia teoksen esittämiseen*. Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin osaston kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kuvalähteet

Kuvat 35, 42: Fennica Gehrman.

Kuvat 8, 11, 17, 18, 19, 20, 24, 30, 31, 33, 36, 37 & 43: Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Kuva 25, 27: Sibelius-museo, Turku.

Kuva 26: Sixten Enlund.

Kuvat 21, 22: Pentti Pelto.

Kuva 41: Väinö Raition oikeudenomistajat.

Kuva 15: Pekka Suikkanen.

Kuvat 1, 2, 4, 6, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 28, 29, 32, 34, 38 & 40: Ville Urposen kokoelmat.

LIITE 1. KADONNEET SÄVELLYKSET

Seuraavassa on listattu kaikki tiedossani olevat sävellykset, joita en ole pystynyt paikantamaan. Mikäli olen työssäni käsitellyt teosta, olen merkinnyt sivunumeron, mistä sen löytää.

Hannikainen, Ilmari: *Basso ostinato & fuga*¹ (1914?)

Elis Mårtenson soitti Ilmari Hannikaisen (1892–1955) sävellyksen *Basso ostinato & fuga* Johanneksenkirkossa huhtikuussa 1939. Todennäköisesti teos oli pianosävellys *Basso ostinato & fuga* op. 4 (1914?). Urkusovitus oli todennäköisesti Mårtensonin. *Hufvudstadsbladetin* arvostelija Otto Ehrström mainitsi teoksen vain lyhykäisesti: ”Elis Mårtenson, som därtill inledde konserten med ett intressväckande inhemskt verk, Ilmari Hannikainens ”Basso ostinato & Fuga.”²

Kauppi, Emil: *Fantasia*

Tauno Äikää nauhoitti Emil Kaupin (1875–1930) *Fantasian f-molli* Yleisradiolle 1995. Vajaa neljä minuuttia kestävä teoksen käsikirjoitus on kadoksissa, mutta on hyvin mahdollista, että se vielä löytyy 2008 edesmenneen Äikään jäämistöstä.

Klemetti, Heikki: *Invocation* (1939)

Katso sivu 147.

Kothen, Axel von: *Patria* (1900)

Axel von Kothen (1871–1927) opiskeli Helsingin musiikkiopistossa laulua Abraham Ojanperän johdolla ja sävellystä Martin Wegeliuksen johdolla. Lisäksi hän opiskeli moneen otteeseen ulkomailla. Kothen sävelsi paljon laulumusiikkia, piti yli 200 laulukonserttia ja opetti muun muassa Helsingin musiikkiopistossa 1909–1924.³

Patria ei ole kadonnut urkuteos, vaan se on pianosävellys, jonka Oskar Merikanto soitti uruilla Kothenin ja Merikannon yhteisessä uudenvuodenpäivänkonsertissa Helsingin Johanneksenkirkossa 1901.

1 Mainittakoon, että Forsmanin luettelossa oleva Ilmari Hannikaisen *Erakkomaja* (Forsman, F. 1985, 115) on Sune Carlssonin tekemä urkuversio laulun *Erakkomaja* op. 4 nro 3 säestysnuotista.

2 Hbl 22.4.1939.

3 *Otavan iso musiikkietösanakirja* 3, 531

Maasalo, Armas: *Preludi ja Fantasia op. 38*

Kai Maasalon mukaan Maasalon opusluetteloon kuuluu *Preludi ja Fantasia op. 38*⁴. Mitään muuta tietoa ei teoksesta löydy.

Maasalo, Armas: *Preludio ja fuuga a-molli, Cantilene pastorale F-duuri, Intrada D-duuri op. 40*

Katso sivut 162–164.

Merikanto, Aarre: *Passacaglia & fuuga (1914)*

Katso sivut 171–172.

Merikanto, Oskar: *Sonaatti (1877)*

Katso sivut 173–174.

Palmgren, Selim: *Prélude funèbre (1939)*

Elis Mårtensonin Sibelius-Akatemian konserttisalin urkujen vihkiäiskonsertissa soittama Selim Palmgrenin (1878–1951) *Prélude funèbre* on kadoksissa. Teos oli mahdollisesti sovitus 1921 sävelletystä samannimisestä pianoteoksesta. Sovitukseen viittaa *Suomen Sosialidemokraatin* arvostelija, joka kertoi, että ohjelmaan ”oli liitetty kuuden suomalaisen säveltäjän tätä tilaisuutta varten säveltämää tai ainakin sovittamaa teosta”⁵.

Palmgrenilta on julkaistu myös kaksi pientä alkusoittoa uruille. Ne ilmestyivät alun perin *Sävelettären* vuoden 1908 numerossa 10. Myöhemmin ne painettiin osana Johannes Dieboldin toimittamaa kokoelmaa 1910 (Diebold, 1910).

Saarilahti, Kaarle: *Preludio ja fuuga (1900) & Canon (1900)*

Kaarle Saarilahti sävelsi Dresdenissä opiskellessaan ainakin kaksi urkukappaletta: *Preludion ja fuugan* (1900) ja *Canonin* (1900). Saarilahti soitti *Preludion ja fuugan* Helsingin Laulu- ja soittojuhilla kesäkuussa 1900. *Aamulehti* kertoi paria viikkoa ennen konserttia, että Saarilahden opettaja Hans Fährmann oli kirjoittanut Saa-

4 Maasalo, K. 1998, 60.

5 SSd 8.10.1939.

rilahden sävellyksistä ”yksityiskirjeessä” seuraavaa: ”Hra Saarilahden tähänastisista sävellystöistä on vaan hyvää sanottavaa. Ne todistavat, että hänellä sävellyksenkin alalla on lahjoja. Hänen säveltämänsä Canon uruille on hienosisältöinen ja hänen Doppelfuge´nsa on laajapiirteinen, voimakas ja juhlallisen vakava teos.”⁶ Valittavasti Laulu- ja soittojuhlien kirkkokonsertista ei ollut tarkempia arvosteluja lehdissä, joten Saarilahden teos jäi arvioimatta.

Puoli vuotta myöhemmin *Aamulehden* nimimerkki ”A”, oli armoton:

*Hänen itsensä säveltämät 2⁷ canonia tuntuivat kouluharjoituksilta ja olisivat helposti voineet luovuttaa sijansa jonkun arvokkaan mestarin tuotteille. Onhan tosin nykyään tullut muotiasiaksi, että nuoret soittotaiteilijat jo ensimmäisissä konserteissaan esittävät omia teoksiaan, mutta kyllä siihen olisi tilaisuutta myöhemminkin, jos säveltäminen tulee henkisen tarpeen vaatimaksi.*⁸

Merikanto esitti *Canonin* Johanneksenkirkossa uudenvuodenpäivänä 1901. Lehdistä ainoastaan *Hufvudstadsbladet* kommentoi teosta kertoen sen olleen ”behagliga”⁹. Kummatkin teokset ovat kadoksissa.

Tuhkanen, Toini: *Preludi ja fuuga a-molli* (1936)

Martha Dahl soitti Toini Tuhkasen *Preludin ja fuugan a-molli* Helsingin konservatorion kevätnäytteessä Johanneksenkirkossa 24.5.1936. Jouko Kunnas kertoi, että ”sujuvatekoista Preludia ja fuugaa kuunteli herkeämättömällä mielenkiinnolla. Sävellys kertoi uutteruudesta, edellytyksistä ja mielenkiintoisesta opetuksesta.”¹⁰

6 AI 15.5.1900.

7 AI 3.12.1901. *Tampereen Uutiset* 30.11.1901 ja *Tammerfors Nyheter* 30.11.1901 kertoivat, että konsertissa kuullaan 2 *Canon*ia. Tämä on ainoa konsertti, jonka yhteydestä olen löytänyt maininnan kahdesta *Canonista*. Olisivatko teokset sittenkin olleet *Canon* ja *Preludium und Fuge*?

8 AI 3.12.1901.

9 Hbl 3.1.1901.

10 *Ajan Suunta* 25.5.1936.

Viikari, Vilho: *Oma teema, muunnelmia ja fughetta* (1934)

Vilho Viikari (1905–1980) esitti sävellyksensä *Oma teema, muunnelmia ja fughettan* Helsingin konservatorion näytteessä Johanneksenkirkossa 27.5.1934. Uno Klamin mukaan ”kappale oli oppilastyön tapaan kankea ja sanomaton, mutta osoitti se vissiä tekotaitoa¹¹. *Svenska Pressenin* kirjoittaja oli ystävällisempi: ”Av kompositionen intresserade framåt fughettan, som var helt verkningsfullt gjord. Variationerna voro ett grand splittrade, men uppvisade i alla fall en rätt god behärskning av denna gren.”¹²

11 HS 28.5.1934.

12 SP 28.5.1934. Nimimerkki B. B-t.

LIITE 2. SUOMALAISET SOOLOURKUTEOKSET VUODEN 1939 LOPPUUN ASTI.

Olen koonnut seuraavaan luetteloon kaikki tämän työn piiriin lukeutuvat suomalaiset urkuteokset, jotka on sävelletty ennen vuoden 1939 loppua. Viimeisessä sarakkeessa on teoksen kustantaja tai kustantajat. Jos teosta ei ole kustannettu, mainitaan sarakkeessa käsikirjoituksen säilytyspaikka. Luetteloni pohjautuu Folke Forsmanin *Suomalaiset urkusävellykset ja suomalainen urkujenrakennus* -kirjassa¹³ julkaistuu luetteloon.

Käytetyt lyhenteet:

A & C = Ahlstöm & Cederberg, Boktryckeri, Gävle
AEL = Axel E. Lindgren, Helsinki
Bärenreiter = Bärenreiter, Kassel - Basel - London
Eres = Eres Edition, Lilienthal/Bremen
Fazer = Fazer Musiikki Oy, Helsinki
FG = Fennica Gehrman Oy Ab, Helsinki
Feuchtinger = Eugen Feuchtinger, Regensburg
HH = Helena Heimola, Turku
Hirsch = Abr. Hirsch, Stockholm
HYK = Helsingin yliopiston kirjasto
Joh. srk = Johanneksen seurakunta, Helsinki
Junne = Otto Junne, Leipzig
MS = Mikko Sajari, Helsinki
NoMu = AB Nordiska Musikförlaget, Stockholm
OP = Rikssvenska Olaus Petriförsamlingen, Helsingfors
Siba = Sibelius-Akatemia, Helsinki
SibM = Sibelius-museo, Turku
SKS = Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki
SMI = Suomen Musiikkilehti, Helsinki
SMT = Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus, Helsinki
SSR = Seija-Sisko Raitio, Espoo
SULASOL = Suomen Laulajain ja Soittajain Liitto, Helsinki
Säveletär = Säveletär, Helsinki
TKK = Turun kansallinen kirjakauppa, Turku

13 Forsman, F. 1985, 107–128.

Vanha kko = Vanhan kirkon seurakunta, Helsinki.

W/C = Warner/Chappel Music Finland Oy, Helsinki

W-lund = Oy R. E. Westerlund AB, Helsinki

W&G = Weilin & Göös, Helsinki

WH = Wilhelm Hansen, Kööpenhamina

SÄVELTÄJÄ	ELIN- VUODET	TEOS	OPUS	VUOSI	KUSTANTAJA / KÄSIKIR- JOITUKSEN SÄILYTYS- PAIKKA
Anderssén, Alfred	1887–1940	Introduction e fuge		1923	SibM
		Andante religioso ur Symfoni No 2 d-moll		1938	SibM
Bergman, Erik	1911–2007	Passacaglia & fuga	3	1938–1939	NoMu
Carlsson, Sune	1892–1966	Angelus	1	1917	SibM. Sovitus
Dahl, Martha	1909–1987	Urkumusiikkia:			Omakustanne?
		Fantasia		1926	
		Iltaululu		1936	
		Grave (Kiirastorstai)		1934	
Elovaara, Toivo	1907–1978	Preludi ja Fuga		1932	SMT
Faltin, Richard	1835–1918	Doppel Fuge für Orgel [C-duuri]		1862	HYK
		Doppel Fuge für Orgel [Es- duuri]		1862	HYK
		Adagio			HYK
		Trio für 2 Manuale u. Pedal			HYK
		Choral Vorspiel ”Christus, der ist mein Leben”			HYK
		Choral Vorspiel ”Jesu, geh voran”			HYK
		[Harjoitelma]			HYK

		Con moto, Andante, Con moto, Mein Jesus (Weihnachts- lied), Lento con espressione, Maestoso			Feuchtinger
Flodin, Karl	1858–1925	Postludium		n. 1900	A&C
Fougstedt, Nils-Eric	1910–1961	Jonisk kvadрупelfuga i sträng nederländsk stil		1932	SibM
		Andante elegiaco		1937	SMT
		Elegie		1939	SibM/Siba
Granlund, John	1888–1962	[Toccatà ja keskeneräinen fuuga]		1910-luku?	SibM
		Passacaglia		1915	SibM
		Orgelsonat i b-moll		1917/1920	SibM/Siba
Greve, Conrad	1820–1851	Zwei kleine Fugen:		1850?	
		[f-molli]	2 nro 1		SibM
		[D-duuri]	2 nro 2		SibM/Fazer/ Bärenreiter
Haapalainen, Vainö	1893–1945	Kaksi ostinatoa: Uni & Hyräily		1925	Omakustanne
		Passacaglia		1936	Omakustanne/ Fazer/NoMU
Hannikainen, Ilmari	1892–1955	Basso ostinato & fuga		1914?	Sovitus. Kadonnut
Hämäläinen, Lauri	1832–1888	Orgel-musik för kyrkan 1sta häftet		1869	Omakustanne (?)
		Preludi J. S. Bachin pieneen g-molli fuugaan		1865	Wlund
		Orgel-musik för kyrkan 2dra häftet		1874	Omakustanne (?)
Isacsson, Fredrik	1883–1962	Iltasointuja (Vesperklänge)		1908	Säveletär/ Feuchtinger
		Studio/ Doppelfuga	1 nro 2	1908	SibM
		Urkufantasia		1908?	SibM
		Koral et Fuga		1909	SibM
		Fantasia-sonaatti		1912	SibM

		Lento sostenuto		1913	SibM
		Joulupastoraali	14 nro 1	1917	SibM
		Katedraalissa. I Katedralen:			
		Prélude; Vision - Näky; Yöllinen laulu - Nattlig sång & Finale (Aamu - Morgon)	19	1918/1920	SibM
		Kaksi urkukappaletta:			
		Solitude - Yksinäisyys	28 nro 1	1922	SibM
		Prière et hymnus jubilate - Rukous ja Riemuhymni	28 nro 2	1922	SibM
		Urkumusiikkia - Orgelmusik:			
		Communion	32 nro 1	1920-luku	SibM
		Melodia	32 nro 2	1920-luku	SibM
		Intrada solemnelle		1927	SibM
		Andante con moto			SibM
		Birgitta-rituaali			SibM
Itkonen, Evald	1891–19??	Preludi	9	1926	W-lund
Järnefelt, Armas	1869–1958	Bröllopsmarsch		1937	MS
Karvonen, Arvi	1888–1969	Sonat d-moll (Urkusonaatti nro 1)		1914	Siba
		Pastorale		1914/193?	W-lund
		Urkusonaatti g-molli (Urkusonaatti nro 2)		1920	Siba
Kauppi, Emil	1875–1930	Fantasia			Kadonnut
Klemetti, Heikki	1876–1953	Kuvitelma		n. 1908	Säveletär
		Kaksi urkukappaletta:			
		Preludi	23 nro 1	1918–1919	Fazer
		Canzona	23 nro 2	1918–1919	W-lund
		Toccat romantica		n. 1927	SULASOL

		Canzona	44 nro 1	1934?	NoMu
		Juhla-alkusoitto - Festpreludium (Kulosaaren kirkon urkujen vihkiäisiin)	44 nro 2	1934?	W-lund
		Laetare Jerusalem	44 nro 3	1934?	W-lund
		Toccata	51 nro 1	1936?	W-lund
		Impromptu	51 nro 2	1936?	W-lund
		Cantilena	51 nro 3	1936?	W-lund
		Elegia	51 nro 4	1937?	W-lund
		Urkukoraali ”Jumala ompi turvamme”. Sävelmä ja parafraasi		1936	SKS
		Invocation		1939	Kadonnut
Krohn, Ilmari	1876–1960	Postludium – Jälkisoitto		1900	A&C
		Kaksi urkukappaletta:			
		Pääsiäiskoitto (Christ ist erstanden)	18 nro 1	1917?	W-lund
		Nyt ylös sieluni	18 nro 2	1917?	W-lund
		Iltahuokaus		1930-luku?	HYK
Kumpula, Sipi	1887–1933	Suomalainen koraalisävelmä variatiooneilla		1930-luvun alku	Siba
Kuula, Toivo	1883–1918	Preludium	16b nro 1	1909	Säveletär/ Feuchtinger/ WH/Fazer
		Intermezzo	16b nro 2	1909	Säveletär/WH/ Fazer
Kuusisto, Taneli	1905–1988	Interludio Pastorale Introduzione & fuga	18 nro 1 18 nro 2 18 nro 3	1936 1926/1939 1937	W-lund/Fazer W-lund/Fazer W-lund
Laitinen, Arvo	1893–1966	Elegia (Vanhat urut)	2 nro 1	1913	HYK
		Tunnelma	2 nro 2	1913	W-lund
Laurén, Knut Emil	1873–19??	Kaksi interludiota	1	1922	Fazer

Linnavuori, Frans	1880–1926	Iltaululu		viim. 1924	HYK
Maasalo, Armas	1885–1960	Sonat c-moll	5	1913	WH
		In memoriam Oskar Merikanto	26 nro 1	1926	Fazer
		In memoriam Eino Leino	26 nro 2	1926	Fazer
		Deux pièces d'orgue:			
		Prélude	28 nro 1	1926	Fazer
		Fantaisie “Nyt ylös sieluni”	28 nro 2	1926	Fazer
		Preludio ja Fuuga a-molli Cantilene pastorale Intrada	40 nro 1 40 nro 2 40 nro 3	1927	Kadonnut Kadonnut Kadonnut
		Postludi virteen 24 - Preludi- Pastorale- Koraali		1935	Joh. srk
		Tema con variazioni	35	1936	Fazer
		Notturmo pastorale		1939?	W-lund
		Preludi ja fantasia			Kadonnut
		Sursum corda	53 nro 1	n. 1954	Joh. srk/Vanha kko/HH
Melartin, Erkki	1875–1937	Festliches Präludium		1931?	W-lund/Fazer
Merikanto, Aarre	1893–1958	Präludium und Fuge E-moll		1913–14	W/C
		Passacaglia ja fuuga		1914	Kadonnut
		Interludium		1939	W-lund
		Interludium (toinen versio)		1941	HYK
Merikanto, Oskar	1868–1924	Sonaatti		1887	Kadonnut
		Surumarssi Zachris Tope- luksen kuole- man johdosta	25	1898	Kadonnut
		Konserttifanta- sia (Koraaliva- riatsiooneja)		1890	Junne/Eres/ Fennica Gehrman

		Fantasia ja koraali (Suomi surussa)		1899	HYK / Fennica Gehrman
		Häähymni		1901	Hirsch / Fennica Gehrman
		Passacaglia	80	1912	WH/Fazer/ Eres/ Fennica Gehrman
		Lähtökappaleita uruille - 3 lähtökappaletta juhlatilaisuuksia varten: Postludium I, Es-duuri; Postludium II, D-duuri; Postludium III, F-duuri	88	1915?	AEL / Fennica Gehrman
		Rukous		1923?	SML/W-lund/ Fazer/ Fennica Gehrman
		Fantasia chromatica			SULASOL
Mikkola, Viljo	1871–1960	Sonaatti uruille		1916	SibM
		Juhlamarssi. Itsenäisen Suomen juhlamarssi		n. 1918	SibM
		Kehtolaulu (Berceuse)		viim. 1921	SibM
		Iltatunnelma [Hämärän laulu/Hämärän ääniä]			SibM
		Pastorale			SibM
		Pastorale (Sunnuntai-aamu)			SibM
		Nocturno			SibM
		Scherzo klassilliseen tyyliin			SibM
		Suru			SibM
Mäkinen, Rikhard	1875–1944	Fantasia d-molli		1910	
		Fantasia c-molli		1914	
		Paimensoitto F-duuri		viim. 1919	

		Sonaatti c-molli		viim. 1919	
		Alkusoitto ja Fuuga		viim. 1922	
		Jeesus nääntyi ristin alle		1937	
		Kalmistossa		1937	
		Fantasia g-molli			
		Muunnelmia Sionin Kanteleen (1923) lauluun 149 "Oi Jumalan, kuink' iloitsen"			
Pahlman, Oscar	1839–1935	Valittu kokoelma sävellyksiä uruille		julk. 1914	Omakustanne (?)
		Urkukappaleita sekä Sinfoninen runo		julk. 1928	TKK
Palmgren, Selim	1878–1951	Prélude funèbre		1939	Sovitus. Kadonnut
Pesonen, Olavi	1909–1993	Fuuga g-molli (Fuga fantastica)	9	1938–1939	SMT
Pohjanmies, Juhani	1893–1959	Sonaatti fissa-moll	2	1916–1917	Siba / SULASOL
		Andante crazioso sonaatista fis	2	1916–1917	WH
Raitio, Väinö	1891–1945	Intermezzo		1913	Fazer
		Legenda	20 nro 1	1920	W-lund/ Fazer
		Umbra beata		1934	Fazer
		Canzonetta		1935	HH
		Gaudeamus		193?	SSR
		Preludi		1938	Fazer
		Canzone		1939	SMT
Ranta, Sulho	1901–1960	Preludi, koraali (con variazioni) & fuuga		1922	SMT
		Preludium		1932	
		Koraalipartita		1939	W-lund
Saarilahti, Kaarle	1879–1950	Preludio ja fuuga		1900	Kadonnut
		Canon		1900	Kadonnut

Sibelius, Jean	1865–1957	Preludium	JS 153 nro 1	1922-23? / 1925?	FG
		Postludium	JS 153 nro 2	1922-23? / 1925?	FG
		Intrada	111a	1925	W-lund/Fazer
		Surusoitto	111b	1931	W-lund/Fazer
Stenius, Torsten	1918–1964	Poëme		1938?	OP
		Toccatà och fuga		1938	OP
Sundberg, John	1891–1963	Passacaglia ess- moll		1919	W-lund
		Partita över en andlig finsk folkmelodi		1937	OP
Tuhkanen, Toini		Preludi ja fuuga a-molli		1936	Kadonnut
Tuuri, Jaakko	1884–1947	Legenda Andante	39 nro 1 39 nro 2	1930-luku? 1930-luku?	HYK HYK
Viikari, Vilho	1905–1980	Oma teema, muunnelmia ja fughetta		1934	Kadonnut

KIRKKOMUSIIKIN OSASTON JA KUOPION OSASTON JULKAISUJA

1. **Pentti Pelto:** Urkujen käyttäjän käsikirja (1989, toinen, uudistettu painos 1990)
2. **Reijo Pajamo:** Hymnologian peruskurssi (1991)
3. **Asko Rautioaho:** Urkujen rakenteen ja historian perusteet sekä urkusanasto (1991) – **Reijo Pajamo:** Tabulatura 1991 (1991) – **AnnMari Juusela (toim.):** Tabulatura 1992 (1992)
4. **Juhani Haapasalo:** Tekstimotetista kantaattiin (1992)
5. **Reijo Pajamo (toim.):** Kirchenmusik in Finnland (1993)
6. **Reijo Pajamo (toim.):** Näkökulmia Suomen kirkkomusiikkiin (1994)
7. **Enzio Forsblom:** Mimesis. Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä (1994)
8. **Erkki Tuppurainen:** Suomalaisen urkureiden Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–1950. (1994)
9. **Pentti Pelto (toim.):** Tabulatura 1994 (1994)
10. **Erkki Tuppurainen (toim.):** Tabulatura 1995 (1995)
11. **Pentti Pelto (toim.):** Ikkunoita Suomen urkuhistoriaan (1996)
12. **Reijo Pajamo ja Peter Peitsalo (toim.):** Tabulatura 1996 (1997)
13. **Pentti Miettinen and Reijo Pajamo (eds.):** Cantate Cantica Socii. Liturgy and Music in Finland (1997)
14. **Erkki Tuppurainen (toim.):** Tabulatura 1997 (1998)
15. **Kai Maasalo:** Armas Maasalo (1885–1960). Johdatus hänen elämäänsä ja musiikkiuraansa (1998, 2. p. 2008)
16. **Päivi-Liisa Hannikainen (toim.):** Soikaa urut, laulakaa klaveerit. Juhlakirja Pentti Pellon 60-vuotispäivänä 26.8.1998 (1998)
17. **Erkki Tuppurainen (toim.):** Virsin, lauluin, psalttarein. Juhlakirja Reijo Pajamon 60-vuotispäivänä 27.9.1998 (1998)
18. **Erkki Valanki (uudelleen toim. Pentti Pelto):** Suomen urut ja niiden rakentajat 1500-luvulta vuoteen 1970 (1999)
19. **Folke Forsman:** Registrering i Olivier Messiaens orgelmusik, Instrument – koder – tillämpning (1999)
20. **Reijo Pajamo (toim.):** Kirkkomusiikin osaston ja Kuopion osaston opinnäytetyöt 1994–1999 (1999)
21. **Erkki Tuppurainen (ed.):** Cantate Cantica Socii. Liturgy and Music in Finland. (Second, revised edition with additions 1999).
22. **Peter Peitsalo (toim.):** Krohn-symposium 1999 (2000)
23. **Erkki Tuppurainen ja Jenni Urponen (toim.):** Tabulatura 2000. (2001)
24. **Pentti Pelto (toim.):** Klavikordikirja (2001)
25. **Reijo Pajamo:** Virsikirjan sävelmistöuudistus 1973–1986 (2001)
26. **Reijo Pajamo:** Kirkkomusiikin osasto 50 vuotta (2001)
27. **Ilkka Taitto:** Fragmenta membranea IV. Inventory of Sources of Medieval Latin Chant in Finland. *Studia Musica* 15 (2002)
28. **Peter Peitsalo (toim.):** Urut ajassa. Juhlakirja Kari Jussilan 60-vuotispäivänä 1.11.2003 (2003) – **Lassi Rajamaa:** Orgel-Büchlein (2005)
29. **Ilkka Taitto (toim.):** Tabulatura 2006.
30. **Henrico Stewen:** The Straube Code. Deciphering the Metronome Marks in Max Reger's Organ Music (2008)
31. **Jan Lehtola:** Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle (2009)
32. **Jorma Hannikainen (toim.):** Michael Bartholdi Gunnærus: Officia Missæ 1605 (2009)
33. **Erkki Tuppurainen ja Jorma Hannikainen (toim.):** Suomenkielisiä kirkkolauluja 1500–1600-luvuilta (2010) – **Jorma Hannikainen (toim.):** Facultas ludendi. Erkki Tuppuraisen juhlakirja 65-vuotispäivänä 15.11.2010 (2010)
34. **Ville Urponen:** Intomielisen nuoruuden väijäämätöntä voimaa. Suomalainen urkumusiikki toiseen maailmansotaan asti.

Tämä kirja kertoo Suomen urkuhistorian tapahtumista ja henkilöistä ennen toista maailmansotaa. Se kertoo ensimmäisistä urkukonserteista, niiden soittajista ja ohjelmista. Se kertoo Suomen urkumusiikin ensimmäisistä merkkihenkilöistä Oscar Pahlmanista, Lauri Hämäläisestä, Richard Faltinista, Karl Sjöblomista, Oskar Merikannosta, Elis Mårtensonista sekä monista muista.

Mutta ennen kaikkea *Intomielisen nuoruuden vääjäämätöntä voimaa* esittelee kaikki tunnetut suomalaiset urkuteokset ennen toista maailmansotaa. Mukana on säveltäjiä ja teoksia, joiden olemassaoloa ei ole muistettu vuosikymmeniin.

