

Suomalainen kirkkokonsertti 1850–1917 ja keskieurooppalaiset asetelmat: näkökulma Suomen musiikkikulttuurin muotoutumiseen ja katsaus esitettyyn urkuohjelmistoon

Suomalaisten musiikki-instituutioiden ja konserttikäytäntöjen muotoutuminen 1800-luvun loppupuolella oli osa Euroopassa tapahtuvaa yllirajaista prosessia,¹ johon vaikuttivat aikakauden aatteelliset – filosofis-esteettiset, uskonnolliset ja poliittiset – ihanteet sekä historialliset ja yhteiskunnalliset tapahtumat. Tämän prosessin vaikutusta suomalaisen musiikkikulttuurin rakentumiseen ovat aiemmin tarkastelleet muun muassa Vesa Kurkela, Olli Heikkinen, Markus Mantere, Saijaleena Rantanen ja Nuppu Koivisto (*Musiikki* 1–2/2017). Autonomian ajan kirkkokonsertit rajautuivat kuitenkin edellä mainitun tutkimuksen ulkopuolelle. Suomalaisia urkureita ja kirkkokonserteissa esitettyä ohjelmistoa ovat aiemmin tutkineet muiden muassa Erkki Tuppurainen (1980, 1994a, 1994b), Jan Lehtola (2009) sekä Ville Urponen (2008 ja 2010). Richard Faltinin (1835–1918) merkityksestä Suomen musiikkikulttuurille on puolestaan kirjoittanut Riikka Siltanen (2020a; 2020b).

Historianfilosofi R. G. Collingwoodin (1946, 317) mukaan ”kaikki historia on ajattelun historiaa”. Tämä artikkeli pyrkii tuomaan keskusteluun historiakriittisen näkökulman, jossa suomalaisia autonomian ajan kirkkokonsertteja (1850–1917) ja niissä esitettyä urkuohjelmistoa tarkastellaan aikakauden aatteiden ja ideoiden kautta.² Artikkelin tavoitteena on pohtia, mitkä tekijät vaikuttivat esitettävään ohjelmiin, sekä osoittaa, että suomalaiset urkurit olivat osa eurooppalaista muusikkojen verkostoa, jossa musiikilliset vaikutteet levisivät nopeasti henkilökohtaisten kontaktien välityksellä. Näitä kontakteja voidaan hahmottaa muun muassa opettaja–oppilas-traditioiden, dokumentoitujen konserttimatkojen ja kirjeenvaihdon avulla. Konserttiohjelmien säveltäjänimet kuvastavat osaltaan paitsi esittäjän kiinnostuksen

¹ Yllirajaisuus tarkoittaa "[e]rilaisten rajojen – diskursiivisten, symbolisten, institutionaalisten, sosiaalisten, kansallisten, kulttuuristen, kielellisten ja maantieteellisten – yli tapahtuvaa liikettä, toimintaa ja sosiokulttuurista olemista, joka venyttää olemassa olevia rajoja ja synnyttää kokonaan uusia alueita, tiloja ja kulttuureja" (Nissilä 2016, 68, sit. teoksesta Hämäläinen ym. 2023, 7).

² Tämä on ensimmäinen kolmesta postdoc-projektiini ”Urkumusiikki, filosofia ja metafysiikka” sisältyvästä artikkelista. Artikkelin liitteenä on tiedosto, joka havainnollistaa Suomen autonomian ajan kirkkokonserttien (1850–1917) urkuohjelmiston eurooppalaisia vaikutteita. Säveltäjätietojen lisäksi liitteessä on Suomen ensiesityksen vuosiluku sekä esittäjätiedot: <https://trio.journal.fi/article/view/143603/93434>

kohteita, myös edellä mainittuja kontakteja, vaikka aina suoria yhteyksiä ei voidakaan todentaa.

Suomalainen lehdistö seurasi tiiviisti Euroopan kulttuurikaupunkien tapahtumia sekä kulttuurisia ja ideologisia virtauksia. Lehtien konsertti-ilmoitukset ja artikkelit kuvaavat soitettua ohjelmistoa ja antavat tietoa esimerkiksi tarkasteltavalle ajanjaksolle tyypillisistä asenteista, historiallisista tapahtumista, urkureiden tasosta ja muista yksityiskohdista. Konserttikritiikeillä puolestaan oli merkittävä rooli kansan musiikillisen maun kehittämisessä ja ohjaamisessa ”oikeaan” suuntaan (Sarjala 1994, 10–12). Tutkimusaineisto koostuukin Kansalliskirjaston digitaalisen tietokannan sanoma- ja aikakauslehdistön kirjoituksista, konsertti-ilmoituksista ja Turun Sibelius-museon arkistossa säilytettävistä konserttiohjelmista. Helsingin tuomiokirkkoseurakunnan (ent. Helsingin seurakuntien musiikkikirjasto) nuottiarkisto kertoo sekin omaa kieltään suomalaisten urkureiden, erityisesti Helsingin Vanhan kirkon urkurin Karl Sjöblomin (1861–1939) ohjelmistosta.³ Aineisto sisältää kaikkialla Suomessa järjestettyjä urkupainotteisia kirkkokonsertteja, vaikkakin 1800-luvun kulttuurisessa mielessä tärkeissä kaupungeissa Helsingissä, Turussa ja Viipurissa järjestetyt kirkkokonsertit ovat erityisen hyvin edustettuina. On mahdollista, että joitakin konsertteja on pudonnut käytettyjen hakusanojen ohi, mutta artikkelin ja sen johtopäätösten kannalta oleellista on, että käytetty aineisto on riittävän suuri.⁴ Etenkin tarkasteltavan ajanjakson alkupuolella samat konsertti-ilmoitukset toistuvat useissa eri lehdissä.

Esiintyvät urkurit konsertoivat usein samalla ohjelmistolla tai pienin muutoksin eri paikkakunnilla. Aineiston säveltäjänimiä ja esitettyjä teoksia tarkastellessa nousee hämmästys siitä, kuinka monenlaista urkumusiikkia Suomen suuriruhtinaskunnassa on tarkasteltavana ajanjaksona soitettu. Aineiston analyysi osoittaa, että eurooppalaiset vaikutteet tulivat Suomeen sangen nopeasti ja esitettäväksi päätyi monien sellaisten säveltäjien teoksia, joita kaanon on karsinut kovalla kädellä. Pelkästään urkuteosten säveltäjiä on aineistossa lähes yhdeksänkymmentä.

Vaikka tasa-arvo oli yksi 1800-luvun Euroopan perustavista ihanteista, sen toteutumiseen oli monessa suhteessa vielä matkaa. Naisen asema musiikkikulttuurissa oli alisteinen, ja naisten musiikkiopinnot ja ammattimainen musiikin harjoittaminen saattoivat toteutua ainoastaan heidän lähipiiriinsä kuuluvien miesten tuella. Todennäköisesti monet musiikillisesti lahjakkaat naiset eivät jaksaneet taistella aikakauden vallitsevaa naiskuvaa ja asenteita vastaan. (Ks. esim. Moisala 1994, 67–69.)

Musiikin kanonisointi taas sisältää ajatuksen oikeasta ja väärästä tai hyvästä ja

³ Helsingin tuomiokirkkoseurakunnan nuottiarkisto, NII 1; Sjöblomin nuoteissa on hänen omakätinen nimi-kirjoituksensa.

⁴ Aineisto on koottu kaikkien tarkasteltavalla ajanjaksolla 1850–1917 ilmestyneiden suomen- ja ruotsinkielisten lehtien konsertti-ilmoituksista ja muista kirjoituksista. Hakusanoina olen käyttänyt muun muassa eri säveltäjänimiä ja suomalaisten urkureiden nimiä sekä termejä kuten kirkkokonsertti, hengellinen konsertti, hengellinen sinfoniakonsertti, urkukonsertti, urkumusiikki, kyrkokonsert, andlig konsert, andlig symfonikon-sert, orgelkonsert, orgelmusik.

huonosta, ja sen tarkoituksena on vaikuttaa yleiseen mielipiteeseen kaanonin hyväksi. Se on usein musiikinesteettisiin arvoihin nojaava hierarkkinen rakennelma, joka kertoo, keiden säveltäjien teosten katsotaan täyttävän nerouden ja edistyksellisyyden vaatimukset ja miten asiasta tulee ajatella. (Ks. esim. Murtomäki 2020; Citron 1993.) Tämä säveltäjien ja teosten luokittelu merkittäviin tai vähemmän merkittäviin on aiemmin paitsi sulkenut lähes kaikki naissäveltäjät kaanonin ulkopuolelle, myös yhdessä aatehistoriallisten muutosten kanssa karsinut urkukirjallisuutta ja vaikuttanut siihen, mitä teoksia nykyisin soitetaan.

Edellä mainittujen teemojen lisäksi huomionarvoista on myös se, miten merkittävällä tavalla laajan musiikillisen sivistyksen omanneet suomalaiset kirkkomusiikot osallistuiivat Suomen musiikkielämän ja sen käytänteiden rakentamiseen. Artikkelini aluksi kuvaan Suomen musiikki-instituutioiden rakentumista ja 1800-luvulla vallinnutta aateilmapiiriä. Tämän jälkeen hahmottelen eurooppalaisten muusikoiden verkostoa ja suomalaisten yhteyksiä heihin sekä esittelen erilaiset kirkkokonserttityypit, tärkeimmät autonomian ajan urkurit ja heidän ohjelmistonsa. Artikkelin loppupäätelmissä tarkastelen aateilmapiirin muutoksen vaikutusta esitettyyn ohjelmistoon.

KIRKKOMUSIIKIN JA URKIJENSOITON TILANNE SUOMESSA 1800-LUVULLA

Soitonopetusta 1800-luvun alkupuolen Suomessa antoivat Turun soitannollinen seura, sotilassoittajat sekä pianonsoiton kotiopetusta antavat naispianistit (Kuha 2017, 73; Mantere 2022, 11). Ammattiin tähtäävää musiikillista koulutusta ja toimintaa vuosisadan alkupuolella oli kuitenkin lähinnä kirkkomusiikin alalla. Koska Suomessa ei vielä ollut järjestäytyntä musiikinopetusta, suomalaiset kirkkomusiikot opiskelivat yksityisesti asiansa taitavien lukkarien ja urkureiden johdolla (Jalkanen 1978, 46–54).

Euroopassa vallitsi 1800-luvun alkupuolella tiukka pietistissävytteinen ilmapiiri, joka teki selkeän eron kirkon ja muun maailman välillä. Kirkko tilana oli pyhä, ja se oli tarkoitettu ennen kaikkea uskonnon harjoittamiseen. Niinpä kirkkokonsertteja ei hyväksytty joka puolella varauksettomasti. Urut soittimena olivat kahden maailman, hengellisen ja maallisen, kohtauspisteessä. Pitkään urkujen nähtiin olevan ennen kaikkea kirkon palvelija, ja niiden ”sisäisen olemuksen” nähtiin olevan yhtä vakaa ja muuttumaton kuin itse oppi (Marx 1888 [1847], 24). Musiikin tuli liikuttaa jumalanpalvelukseen osallistuvan mieltä ja herättää hartauden ja uskonnon sävyttämiä ylevän tunteita, eikä se saanut sisältää elementtejä, jotka olisivat voineet viedä kuulijan ajatukset pois hartauden harjoittamisesta. Konsertteja vastustivat etenkin papit, mutta myös lehtikirjoituksissa pohdittiin, minkälainen musiikki sopii kirkossa esitettäväksi (ks. esim. *WbgT* 3.10.1866, *Mbl* 25.5.1877 ja *PP* 3.4.1907). Toisaalta

kirkko- ja urkukonserttien nähtiin tarjoavan myös vähävaraisemmalle kansanosalle mahdollisuuden päästä osalliseksi sivistävästä ja mieltä ylentävästä taiteesta (ks. esim. *ÅU* 4.5.1858).

Suuriruhtinaskunnan konserttielämä oli vielä 1800-luvun alkupuolella järjestäytymätöntä ja paljolti ympäri Eurooppaa kiertävien taiteilijoiden varassa. 1800-luvun alussa urkuja käytettiin Euroopassa lähinnä jumalanpalvelussoittimena, mutta myös ohjelmallisissa improvisaatioesityksissä, joita antoi muiden muassa kiertävä urkutaitelija G. A. Vogler (1749–1814). Suomessa ei näytä olleen konsertoivia urkureita ennen 1800-luvun puoliväliä, vaan kirkko- ja urkukonserteista vastasivat lähinnä saksalaiset ja ruotsalaiset kiertävät urkurit. Yleisesti ottaen urkureiden taso ei ollut kovin korkea, ja monet soittimet olivat huonokuntoisia. Kirkkokonsertteja järjestettiin harvakseltaan, ja urkurit joutuivat itse maksamaan konsertin järjestelyistä koituvat kulut (kirkon vuokra, valaistus, vahtimestari, lehti-ilmoittelu, kanssamuusikot, oleskelu). Usein konsertin tuotosta suuri osa meni hyväntekeväisyyteen. (Ks. esim. *ÅU* 23.3.1858.)

Saksassa urkurit olivat perinteisesti olleet korkeasti ja monipuolisesti koulutettuja, ja 1800-luvulla he olivat usein kaupunkien musiikkielämän keskeisiä toimijoita. Leipzigin konservatorio oli ensimmäinen saksalainen konservatorio ja Pariisin 1795 perustetun konservatorion jälkeen vasta toinen Euroopassa, ja sen leimallisimpia piirteitä oli kansainvälinen opiskelija-aines. Monissa Euroopan maissa musiikkikoulutuksen esikuvana olikin Saksan konservatoriomalli, ja konservatorioiden perustajat olivat usein Leipzigin konservatorion entisiä opiskelijoita. Näin myös Suomessa – Helsingin musiikkiopiston perustajat Richard Faltin ja Martin Wegelius (1846–1906) olivat molemmat Leipzigin kasvatteja. (Oramo 2010; Siltanen 2020a, 16.)

Suomalaisten kirkkokonserttien määrä alkoi kasvaa 1860-luvulta eteenpäin. Suomen taloudellisen vaurastumisen ansiosta valtion oli mahdollista tukea entistä useampaa erilaista kulttuuritoimijaa. Lukkari- ja urkurikoulut syntyivät aikana, jolloin koko musiikillinen infrastruktuuri alkoi rakentua: Turun lukkari-urkurikoulu perustettiin 1878, Helsingin musiikkiopisto ja Helsingin vakinainen sinfoniaorkesteri 1882, Oulun ja Helsingin lukkari-urkurikoulut 1883 ja Viipurin lukkari-urkurikoulu 1893. (Jalkanen 1978, 64–65.) Lukkari-urkurikoulut ja Helsingin musiikkiopisto antoivat oman osansa kaupunkien musiikkielämään vuosittaisten julkisten näyttöiden kautta, joita seurattiin lehdistössä. Opiskelijat toimivat myös usein konserteissa ja jumalanpalveluksissa avustajina.

Autonomian ajan muusikoille tyypillinen piirre oli musiikillinen monitoimijuus. Jokapäiväinen leipä hankittiin pienissä osissa erilaisista tehtävistä, ja suomalaiset urkurit toimivatkin kirkkomuusikon virkansa ohella usein myös opetustehtävissä, kuoron- ja orkesterinjohtajina, säveltäjinä sekä musiikkikriitikoina. Monipuolinen muusikkous oli alusta asti kirkkomuusikoille luontaista, ja pujottelu eri roolien välillä musiikillisesta ympäristöstä toiseen oli hyvin tavallista. Tämä asia on syytä mainita, sillä usein suomalaisen musiikkielämän tärkeistä henkilöistä puhuttaessa

unohdetaan se tosiseikka, että huomattavan monet heistä olivat kirkkomuusikoita.⁵ Kirkkomuusikoiden laaja-alainen koulutus mahdollisti monipuolisen ja kokonaisvaltaisen musiikin harjoittamisen, siitä kirjoittamisen sekä musiikkielämän merkittäville paikoille nousemisen.

HENKILÖKOHTAISET YHTEYDET EUROOPPAAN JA VAIKUTTEIDEN VÄLITTYMINEN AUTONOMIAN AIKANA

Saksalaisella filosofialla ja kulttuurilla on Suomessa pitkät perinteet. Jukka Sarjalan mukaan filosofiset ideat eivät välittyneet ainoastaan kirjoja lukemalla vaan myös henkilökohtaisessa vuorovaikutuksessa. On esimerkiksi mahdollista rekonstruoida akateemisen verkostoitumisen ketju, joka ulottuu saksalaisen idealismin johtohahmoista J. G. Fichtestä (1762–1814) ja F. W. Schellingistä (1775–1854) Turun romantikkoihin. Jenan ja Turun yliopistoja yhdistävänä tekijänä toimi Uppsalan yliopisto. (Sarjala 2020, 102–103.) Samankaltainen akateeminen verkostoituminen koski myös musiikillisten vaikutteiden siirtymistä ja omaksumista. Autonomian ajan kirkkokonserttien ohjelmien säveltäjänimistä monet päätyivät esitettäväksi juuri henkilökohtaisten kontaktien seurauksena. Tutkimuksen aineiston perusteella piirtyy kuva autonomian ajan Suomesta kiinteänä osana Eurooppaa, jonne erilaiset vaikutteet levisivät nopeasti. Suomalaiset muusikot hakeutuivat perusopintojensa jälkeen Keski-Eurooppaan tekemään jatko-opintoja, muun muassa Leipzigiin, Dresdeniin, Berliiniin, Brysseliin ja Pariisiin, luoden samalla yhteyksiä opettajiin ja opiskelutovereihin. Seuraavassa koetan hahmottaa tätä edellä mainittua verkostoa ja tehdä konkreettisia yhteyksiä näkyviksi. Suuri osa verkoston nimistä päätyi kirkkokonserteissa esitettyyn ohjelmistoon.

1800-luvun Suomen musiikkielämän peruspilarit loi hampurilaissyntyinen, Tukholman kautta 1835 Suomeen asettunut viulisti ja säveltäjä Fredrik Pacius (1809–1891). Pacius oli opiskellut viulunsoittoa Kasselissa Louis (Ludwig) Spohrin ja sävellystä tämän oppilaan Moritz Hauptmannin johdolla. Spohrin sävellyksiä ei juurikaan tunnettu Suomessa ennen Paciusta, joka esitti niitä konserteissaan. Paciuksen johtamasta Spohrin oratorion *Die letzten Dinge* pitkäperjantain esityksestä 1835 tulikin merkittävä musiikkitapahtuma Helsingissä, jossa ei aiemmin ollut esitetty suuria vokaaliteoksia. Samalla konsertti oli uuden soitannollisen seuran ensimmäinen projekti. (Andersson 1938, 88–92, 98–100.) Oratorion aariat jäivät osaksi myöhempien kirkkokonserttien ohjelmistoa.⁶

⁵ Muiden muassa Richard Faltin, Oskar Merikanto, Ilmari Krohn ja Heikki Klemetti.

⁶ Suurten kirkkomusiikkiteosten esittämisellä konserttiyhteydessä erityisesti adventtipaaston ja pääsiäistä edeltävän paaston aikaan on esikuvansa jo 1700-luvun jälkipuolen Leipzigissa, jossa kaupungin konserttielämää johtava kapellimestari Johann Adam Hiller aloitti 1778 konsertisarjan Concerts Spirituels. Hiller oli sitä mieltä, että paastonajan kunnioittamisen lisäksi Jumalan palveleminen oli yksi musiikin oleellisista tehtävistä ja että

Myös Richard Faltin oli saanut vankan musiikkikoulutuksensa kotimaassaan Saksassa, jossa hän oli opiskellut erinomaisten opettajien johdolla. Lukioaikana kotikaupungissaan Danzigissa Faltin sai musiikinopetusta F. W. Markullilta ja opiskeli sen jälkeen tunnetun saksalaisen urkuri, kapellimestari ja säveltäjä Friedrich Schneiderin (1786–1853) johdolla (Krohn 1915, 27–28). Myöhemmin Faltinia opettivat Leipzigin konservatoriossa 1853–1855 Moritz Hauptmann kontrapunktissa, Ernst Friedrich Richter (1808–1879) urkujensoitossa ja musiikinteoriassa, Louis Plaidy ja Ignaz Moscheles pianonsoitossa, Julius Rietz sävellyksessä ja orkestroinnissa, partituurin- ja yhteissoitossa Ferdinand David sekä Franz Brendel musiikinhistoriassa (*Arena* 2–3/1918, 120; Siltanen 2020a, 16).

Suomeen tultuaan vuonna 1856 Faltin toimi Viipurin saksalaisen poikakoulun musiikinopettajana ja organisoி monipuolisesti Viipurin musiikkielämää. Hän perusti muun muassa orkesteri- ja lauluyhdistyksen ja järjesti kamarimusiikki-iltoja ja sinfoniakonsertteja. Hänet valittiin Paciuksen jälkeen Helsingin yliopiston musiikinopettajaksi 1870, ja hän toimi virassa aina vuoteen 1896 asti. Nikolainkirkon (nykyisen Tuomiokirkon) urkurina hän toimi Rudolf Lagin jälkeen 1870–1913 ja Helsingin musiikkiopiston urkujensoiton opettajana 1882–1906. (Siltanen 2020a, 18; Urponen 2010, 51; Pajamo 2018, 34–36, 42–43 ja 53–54.) Näin ollen Faltinin vaikutus suomalaiseen urkujensoittoon on ollut perustavanlaatuinen, sillä suuri osa Suomen autonomian ajan urkureista opiskeli hänen johdollaan.

On tunnettua, että Faltin oli kiinnostunut uussaksalaisen koulukunnan ideoista. Hän kertoi viipurilaiseen lehteen (*Wbg* 17.9.1861) Leipzigin syksyllä 1861 lähettämässään matkakirjeessä tavanneensa elokuussa Weimarissa muun muassa Richard Wagnerin, Franz Lisztin, Hans von Bülowin, Carl Tausigin ja Louis Köhlerin. Pallattuaan Viipuriin Leipzigin-opintojensa jälkeen Faltin järjesti konsertin, jossa esitettiin Wagnerin, Lisztin ja Hector Berliozin ”edistyksellistä” musiikkia. (Siltanen 2020b, 44.) Myös Faltinin yksityiskirjaston teokset heijastelevat omistajansa sivistysporvarillista ajatusmaailmaa ja kiinnostuksen kohteita. Faltinin omistamat kirjat käsittelevät pianon- ja urkujensoiton tekniikkaa, historiaa ja ohjelmistoa, musiikin teoriaa, musiikin historiaa, estetiikkaa sekä filosofiaa. (Huttunen & Harju 2019, 15, 21, 25, 33.)

Leipzigin Tuomaskirkon urkurit Friedrich Schneider, Karl Piutti (1846–1902)⁷ ja Karl Straube (1873–1950)⁸ sekä tuomaskanttorit E. F. Richter ja Gustav Schreck

sen vuoksi sakraaliteosten tulisi kuulua myös julkisen konserttielämän peruspilareihin. (Sposato 2018, 1 ja 4.)

⁷ Piutti toimi muun muassa Helsingin musiikkiopistossa Faltinin oppilaana perusopintonsa saaneen musiikkikriitikko Karl Flodinin sävellyksenopettajana tämän täydentäessä opintojaan Leipzigin 1890–1892. (Sarjala 1994, 260.)

⁸ Straube tunnetaan Max Regerin urkuteosten kantaesittäjänä sekä Leipzigin tuomaskanttorina Gustav Schreckin jälkeen. Hän oli myös suomalaisten urkureiden Onni Pakarisen (1887–1968), John Granlundin (1888–1962), Elis Märtenonin (1890–1957), Venni Kuosman (1895–1953) ja Paavo Raussin (1901–1987) opettaja Leipzigin konservatoriossa (Tuppurainen 1994b, 115).

(1849–1918)⁹ liittyvät suomalaisen urkujensoiton historiaan paitsi opettaja–oppilas-suhteiden myös perinteikkäiden ja keskeisten virkojensa kautta Leipzigin Tuomaskirkossa, ja heidän teoksiaan onkin aineistossa.

Italialainen urkuvirtuoosi Enrico Bossi (1861–1925) konsertoï Suomessa vuosina 1907 ja 1912, ja hänen häikäisevällä tekniikallaan sekä ennen kaikkea hänen karismaattisilla tulkinnoillaan oli käänteentekevä vaikutus siihen, millä tavoin urkuihin ja niiden ilmaisumahdollisuuksiin suhtauduttiin tämän jälkeen. Oskar Merikanto kuvaili haltioituneena Bossin soittoa *Sävelettäressä* (30.11.1907), ja vuoden 1908 ensimmäisessä *Valvoja*-lehdessä hän kirjoitti:

Sellaista urkumestaria kuin Enrico Bossi ei ole meillä Suomessa ennen kuultu. Hänen tekniikkansa on ihmeteltävän luistavaa, kevyttä, ja esityksensä on erittäin väririkasta. Minkäänlaisia vaikeuksia hänelle ei ole olemassa, ja outojenkin urkujen monet ja erilaiset laitokset ovat hänelle silmänräpäyksessä selvillä ja palvelukseen valmiina. Bossin soittotapa on keveämpää ja kosketus elastisempaa kuin esim. saksalaisilla. (*Vja* 1/1908, 57.)

Bossin konserteissaan soittama ohjelmisto näyttää herättäneen suomalaisissa urkureissa vastakaikua, ja sen ansiosta niin Bossin omat teokset kuin muutamat muutkin aiemmin vieraat italialaiset säveltäjänimet löysivät tiensä konserttien ohjelmistoihin. Bossi myös omisti Merikannolle teoksensa *Marcia dei bardi* (1909), ja Merikanto vastavuoroisesti hänelle *Passacagliansa* (1913). (*Stär* 31.7.1907, 187; Lehtola 2009, 44; Lehtola 2015, 376.) Bossilla oli myös suomalainen oppilas, Kurt Roesky,¹⁰ joka opiskeli hänen johdollaan yhdeksän kuukautta lukuvuonna 1913–1914 (*TyM* 1.11.1914).

Euroopan kulttuuritapahtumien lisäksi Suomessa seurattiin hyvinkin tarkkaan erityisesti saksalaista musiikinesteettistä keskustelua. Musiikkilehti *Säveletär* (*Stär* 31.8.1910) julkaisi muun muassa Max Regerin ja hänen opettajansa Hugo Riemannin väittelyn suomennettuna otsikolla ”Riemann ja vasemmistosäveltäjät” ja *Uusi Säveletär* artikkelin ”Filosoofi Arthur Schopenhauerin mielipiteitä musiikista” (*US-tär* 1.10.1916).

ENSIMMÄISEN JA TOISEN SUKUPOLVEN SUOMALAISURKURIT

Helsingin Nikolainkirkon Walcker-urut valmistuivat syksyllä 1846. Rudolf Lagin (1823–1868) konsertit 1852 ja 1854 olivat todennäköisesti vihkiäiskonsertin jälkeen

⁹ Schreck toimi Viipurissa saksalaisen koulun musiikinopettajana Faltinin jälkeen. Leskeksi jäätyään hän meni naimisiin Ilmari Krohnin tädin kanssa. (Laitinen 2014, 13.) Schreckistä tuli Leipzigin Tuomaskirkon kanttori 1892.

¹⁰ Roeskyn syntymä- ja kuolinvuosi eivät ole tiedossa.

ensimmäiset merkittävät kirkkokonsertit Helsingissä. Lagi oli opiskellut yksityisesti Tukholmassa Gustaf Mankellin (1812–1880)¹¹ johdolla, ja hänet valittiin Nikolainkirkon urkurin virkaan 1851. Lagin konsertti 1854 oli aikaansa nähden edistyksellinen, sillä hän esitti kaksi orkesterisäestyksellistä teosta – Händelin urkukonserton ja Christian Gottlob Höpnerin *Adagion*. Konsertti herättikin keskustelua lehdistössä siitä, millainen musiikki sopii kirkkoon ja olivatko Lagin musiikkivalinnat onnistuneita (*Mbl* 14.12. ja 18.12.1854).

Rudolf Lagin lisäksi myös Lauri Hämäläinen (1832–1888) opiskeli Mankellin johdolla Tukholmassa 1860–1864. Hämäläinen oli kotoisin vaatimattomasta mutta musikaalisesta kodista Rautalammilta, ja hänen ensimmäinen soittimensa oli viulu. Hämäläisen ensimmäinen musiikinopettaja oli Oulun sotaväen soittokunnan kapellimestari. Hänestä kehittyikin niin taitava viulisti, että muutamat musiikinystävät keräsivät rahaa auttaakseen häntä pääsemään Tukholmaan opiskelemaan. Hämäläinen opiskeli Tukholmassa laaja-alaisesti musiikin historiaa ja estetiikkaa, laulua, kuorolaulua, pianoviritystä sekä urkujen-, viulun- ja kornetinsoittoa. Hämäläinen toimi Helsingin Vanhan kirkon urkurina 1871–1888 sekä Helsingin lukkari- ja urkurikoulun opettajana 1880-luvulla. Hämäläinen tunnetaan myös siitä, että hän tarjosi sekä kotinsa että taloudellisen tukensa Oskar Merikannolle. Merikanto aloitti Hämäläisen oppilaana jo yhdeksänvuotiaana, ja aikaa myöten lahjakkaasta oppilaasta tuli lähes perheenjäsen. Hämäläinen hankki Merikannolle jopa pianon eikä perinyt maksua opetuksestaan. Merikanto puolestaan toimi Hämäläisen sijaisena jumalanpalvelusurkurina. Merikannon lähtiessä Saksaan opiskelemaan Hämäläinen lainasi hänelle huomattavan summan rahaa. (Lohi 2005, 12 ja 18–19; Urponen 2010, 47–48.)

Oscar Pahlman (1839–1935) oli ensimmäisiä varsinaisia konsertoivia suomalaisurkureita. Helsingissä suorittamiensa valmistelevien opintojen jälkeen hän oli hakeutunut ensin yksityisesti ja myöhemmin myös valtionavun tuella Dresdenin konservatorioon, jossa hän opiskeli 1862–1864. Dresdenissä hänen urkujensoiton opettajanaan oli Gustav Merkel (1827–1885). Merkelin lisäksi Pahlman opiskeli Rudolf Lagin ja Lauri Hämäläisen tavoin Tukholmassa Gustaf Mankellin johdolla. Pahlman perusti Suomen ensimmäisen lukkari-urkurikoulun Turkuun 1878. (Jalkanen 1978, 42, 55–56; Urponen 2010, 43.)

Dresden ja sen kulttuurielämä olikin lähes koko autonomian ajan suomalaisten lehtien mielenkiinnon kohteena Leipzigin ja muiden kulttuurikaupunkien uutisten ohella. Dresdenin konservatorion opettajat kävivät lomakausina Suomessa konsertoimassa, ja konservatorio ilmoitti suomalaisissa lehdissä ottavansa uusia opiskelijoita. (Ks. *Hbl* 23.6.1866, *WbgT* 24.7.1867, *Hbl* 6.2.1898.) Pahlmanin lisäksi Dresdenissä opiskeli myöhemmin myös muita tunnettuja suomalaisia muusikoita, muiden

¹¹ Tanskalaisyyntyinen mutta sittemmin Ruotsissa vaikuttanut Gustaf Mankell soitti Uudenkaupungin Åkerman & Lund -urkujen vihkiäiskonsertin 13.8.1865. Mankell oli oman aikansa arvostetuimpia urkureita, Kuningaallisen musiikkiakatemian opettaja ja 1859 lähtien urkujensoiton professori (Norlind 1916, 612).

muassa myöhemmin Lisztin johdolla opiskellut pianisti Alexandra ”Alie” Lindberg (1849–1933), Merikannon kanssa runsaasti konsertoinut laulaja Abraham Ojanperä (1856–1916), kapellimestari Robert Kajanus (1856–1933) sekä oopperalaulaja Alexandra Ahnger (1859–1940). (Uppslagsverket Finland; *NÄ* 22.5.1915.)

Richard Faltinin ohella tärkeä eurooppalaisten yhteyksien luoja ja vaalija oli Oskar Merikanto. Hän aloitti urkujensoiton opinnot yksityisesti Helsingin Vanhan kirkon urkuri Lauri Hämäläisen johdolla ja jatkoi opintojaan Leipzigin konservatoriossa, jossa hänelle opetti urkujensoittoa Robert Papperitz (1826–1903), pianoa Willy Rehberg sekä sävellystä Gustav Schreck. Vuonna 1890 hän teki opintomatkoja muun muassa Berliiniin, jossa hän opiskeli kontrapunktia ja teoriaa Jean Sibeliuksen sävellyksenopettajalla Albert Beckerillä. (Urponen 2010, 56–57.)

Merikannon taiteellinen toiminta oli laaja-alaista. Hän toimi sulavasti pianistina, urkurina, kuoron- ja orkesterinjohtajana, urkujensoitonopettajana sekä säveltäjänä. Vuonna 1900 Merikanto teki viiden viikon pituisen konserttimatkan Yhdysvaltoihin, missä hän soitti neljä pianokonserttia ja viisi urkukonserttia (*Hbl* 31.8.1900). Valtion myöntämällä matka-apurahalla Merikanto matkusti 1907 ympäri Eurooppaa tutustumassa eri maiden lukkari-urkurikoulutukseen. Näillä matkoilla hän tapasi henkilökohtaisesti Alexandre Guilmantin (1837–1911), Charles-Marie Widorin (1844–1937) ja Louis Viernen (1870–1937) Pariisissa, Paul Homeyerin (1853–1908) ja Karl Strauben Leipzigin, Hans Fährmannin (1860–1940)¹² Dresdenissä sekä Enrico Bossin Italiassa (*Stär* 31.7.1907).

Kansainvälisten yhteyksiensä ansiosta Merikanto tunnettiin Euroopassa. Esimerkiksi Charles-Marie Widor kehui 1909 Merikannon uutta pedaalikoulua erinomaisen hyvin kirjoitetuksi, ja hän kertoi aikovansa suositella sitä oppilailleen. Samaa lupasivat pariisilainen urkuri-säveltäjä Eugene Gigout (1844–1925) sekä tuomiokirkkourkuri Carl Hers¹³ Bernissä. Kööpenhaminan konservatorion rehtori ja *Fruerkirken* urkuri Otto Malling (1848–1915) puolestaan kertoi jo ottaneensa pedaalikoulun opetuskäyttöön (*Hbl* 25.02.1909).

Lauri Hämäläisen jälkeen Helsingin Vanhan kirkon urkurina pitkän päivätyön tehnyt Karl Sjöblom (1861–1939) opiskeli musiikkia ensin yksityisesti ja sen jälkeen Faltinin oppilaana Helsingin musiikkiopistossa. Kotimaan opintojensa jälkeen hän opiskeli urkujensoittoa 1906–1907 valtion apurahan turvin Leipzigin konservatoriossa Paul Homeyerin urkuluokalla sekä sävellystä professori Stephan Krehlin johdolla. Urkujensoitossa Sjöblom oli konservatorion pisimmälle ehtinyt oppilas. Kirkkomusiikin ja urkujensoiton lisäksi Sjöblom oli opiskellut myös oopperanjohtoa opettajanaan kapellimestari Arthur Nikischin. (*SML* 1.1.1927/2; Urponen 2010, 60.)

¹² Merikanto oli tavannut Fährmannin jo aiemmin lähtiessään saattamaan tämän luo Dresdeniin opiskelemaan lähtevää oppilastaan Kaarle Saarilahtea (1879–1950) (Urponen 2010, 66).

¹³ Hersin syntymä- ja kuolinvuodet eivät ole tiedossa.

Sjöblomin urkukonsertin 28.10.1887 ohjelma antoi jo viitteitä hänen musiikki-maustaan ja pyrkimyksistään urkutaiteen saralla. Ohjelmassa oli J. S. Bachin *Fantasia ja fuuga g-molli*, Lisztin *Fantasia* sekä Josef Rheinbergerin ensimmäinen urkukonsertto. (*Fw* 27.10.1887.) Konsertin arvostelussa kiiteltiin Sjöblomin taitoa ja toivottiin, että yleisön olisi mahdollista useammin kuulla urkukonsertteja, jotta sen maku ja käsitys ”korkeammasta” urkumusiikista kehittyisi (*Fin* 30.10.1887). Tämä toive toteutuikin, sillä aikansa urkureista Sjöblom oli se, joka toi Suomeen uusia, käänteentekeviäkin musiikillisia vaikutteita, kuten tuonnempana pyrin osoittamaan.

Olga Tavaststjerna (1858–1939) oli ensimmäinen konsertoiva naisurkuri, jonka esikuvallista ja pedagogista merkitystä ei voi liioitella. Myös hän oli opiskellut urkujensoittoa Faltinin johdolla Helsingin musiikkiopistossa, ja sen jälkeen hän jatkoi opintojaan valtion avustuksella Brysselissä, Gentissä, Pariisissa ja Kölnissä. Varsinaisen elämäntyönsä Tavaststjerna teki paitsi Helsingin musiikkiopiston urkujensoiton, laulun ja säveltapailun opettajana,¹⁴ myös sen kirjastonhoitajana, taloudenhoitajana sekä Martin Wegeliuksen entisen huvilan yhteydessä toimineen muusikoiden kesälepokodin ”Vikanin” johtajattarena (Uppslagsverket Finland 2012; Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 167–169). Hän toimi myös Faltinin sijaisena Nikolainkirkossa ja soitti jumalanpalvelukset Faltinin ollessa tarkastusmatkoilla (Björkstrand 1999, 105).¹⁵

Turkulainen Viljo Mikkola (1871–1960) oli suomalaisista urkureista ensimmäinen, joka lähti Saksan sijasta tekemään jatko-opintoja Ranskaan. Mikkola oli opiskellut Turun lukkarit-urkurikoulussa Pahlmannin ja Helsingin musiikkiopistossa Faltinin johdolla. Ranskaan suuntautuneiden jatko-opintojen taustalla saattoi olla Faltinin ja Widorin tapaaminen Berliinissä 1895, jonka jälkeen Faltin vuonna 1899 kehotti Mikkolaa hakeutumaan jatko-opintoihin Pariisiin (Tuppurainen 1994b, 108). Mikkola opiskelikin Pariisissa 1900–1901 itsensä Alexandre Guilmantin johdolla (Urponen 2010, 188). Konsertoinnin lisäksi Mikkola tunnettiin säveltäjänä ja Turun Mikaelinkirkon pitkäaikaisena urkurina.

Viipurissa kaupungin suomenkielisen seurakunnan urkuri Emil Sivori (1864–1929) avasi lukkarit-urkurikoulun syksyllä 1893. Hän itse oli valmistunut Turun lukkarit-urkurikoulusta 1886 ja jatkanut myöhemmin opintojaan Leipzigissa, josta valmistui keväällä 1893. Sivorin koulu oli avoinna myös naisille, joista ensimmäinen valmistui lukkarit-urkuriksi keväällä 1897. Kului kuitenkin vielä muutamia vuosia ennen kuin urkurinvirka, johon ei ollut kytketty lukkarin tehtäviä, avautui naisille 1908. (Jalkanen 1978, 93 ja 96.) Sivori perusti johtamansa musiikkikoulun yhteyteen osaston naisurkureille syksyllä 1909 (*NÄ* 1.6.1909). Vaikka Sivorin ansiot olivat

¹⁴ Helsingin musiikkiopiston opetus mukaili Leipzigin konservatorion mallia. Olga Tavaststjernan Turun Sibelius-museon arkistossa säilytettävä ruotsinkielinen musiikinteorian materiaali noudattelee sekin 1800-luvun saksalaisten instrumenttikoulujen teoriaosuutta.

¹⁵ Faltin toimi senaatin valtuuttamana lukkarit-urkurikoulujen opetuksen tason tarkastajana (Dahlström 1982, 18).

ehkä enemmän kirkko- ja urkumusiikin opetuksessa kuin konsertoivassa urkujensoitossa, hänellä oli merkittävä rooli sekä Viipurin musiikkielämän kehittämisessä että naisten aseman parantamisessa musiikkiyhdistyksissä.

Helsingin musiikkiopiston ja lukkari-urkurikoulujen opetuksen ansiosta Suomessa alkoi uudelle vuosisadalle tultaessa olla yhä useampia koulutettuja urkureita ja kanttoreita. Alkoipa ilmoituksissa näkyä myös naisurkureita, kuten Minna (Wilhelmina) Hydén,¹⁶ Alma Kivirikko os. Rapola (1875–1958), Maria Castrén (1871–1969) ja Hilma Gardberg (1867–1959).¹⁷ Seuraavassa esittelen eri kirkkokonserttityypit keskittyen urkupainotteisiin konsertteihin.

HENGELLISET SEKAKONSERTIT

1800-luvun jälkipuolen Helsingissä konserttielämä oli vilkasta. Tarjolla oli kansankonsertteja vähävaraiselle kansanosalle, populaarikonsertteja, kiertävien muusikoiden solistikonsertteja, iltakonsertteja (*soirée*), sinfoniakonsertteja ja 1800-luvun loppuvuosikymmeninä myös oopperaesityksiä. Helsingin taide- ja viihde-esityksistä otettiin mallia myös pienemmissä kaupungeissa (Kurkela 2017, 44). *Soirée*-konsertit ja niiden ohjelmisto koostui taiturikappaleista, sinfonioiden osista sekä populaarisävelmien ja oopperoiden sovituksista (Haapakoski ym. 2002, 337).

Suomen kirkollisessa musiikkikulttuurissa saksalaisen idealismin mukainen kauneuskäsitys, pietismin läpäisemä kirkkomusiikillinen ihanne sekä niin kutsuttu musiikin vaikutusestetiikka¹⁸ oli vallitseva ajattelutapa lähes koko autonomian ajan, vaikka mukaan tuli vähitellen muitakin ihanteita. Liturgisessa kirkkomusiikissa tämä tarkoitti kohtuullisen hidasta musiikillista liikettä, rytmistä vakautta ja harmonioiden yllätyksettömyyttä. (Ks. Gustafsson Burgmann 2021, 56–59.)

Kirkkokonserttien ohjelmat mukailivat usein maallisille konserteille tyypillistä sekakonsertin ideaa – erilaiset elementit seurasivat toisiaan muodostaen sekalaisen kokonaisuuden:

1. Urkusoolot
2. Kirkkoariat, eri Ave Mariat, hengelliset liedit ja laulut
3. Oratorioiden resitatiivit ja aariat
4. Erilaiset *religioso*-teokset¹⁹

¹⁶ Hydénin syntymä- ja kuolinvuodet eivät ole tiedossa.

¹⁷ Mainittujen lisäksi Helsingin musiikkiopistosta valmistui vuosisadan vaihteessa neljä muutamakin naisurkuria, heidän joukossaan Olga Tavaststjerna. Carita Björkstrand (1999, 136–158) on kuvannut, millä tavoin he kykenivät harjoittamaan ammattiaan aikana, jolloin naisilla ei vielä ollut pääsyä kirkon virkaan.

¹⁸ Saks. *Wirkungsästhetik*.

¹⁹ *Religioso* on paitsi yksi 1800-luvun instrumentaalimusiikissa käytetyistä topoksista myös teostyyppi, jossa musiikillinen liike on maltillinen tai hidas. Käsitteellä viitataan hartaudenomaiseen, palvovaan mietiskelyyn

5. Pienet ja isot kuoroteokset
6. Orkesterisäestykselliset urku- ja kuoroteokset
7. Koraalit ja virret

Tässä näennäisessä ”jokaiselle jotakin” -ilmiössä voidaan kuitenkin nähdä selviä yhteyksiä 1800-luvun aatehistoriallisiin ihanteisiin, joita kuvaan seuraavassa.

Kirkollisessa sekakonsertissa oli yhdestä neljään urkusooloa. Uruilla oli kuitenkin tärkeä rooli muiden instrumentalistien ja laulajien säestyksissä, jotka yleensä olivat oratorioiden orkesterisäestyksellisiä aarioita ja täten uruilla vaativaa soitettavaa. Esitettävät urkuteokset edustivat joko a) melodian dominoimaa sävellystyylä, joka sopi 1800-luvullakin vallinneeseen ”jalon yksinkertaisuuden” ideaan,²⁰ b) kirkollista sidottua tyyliä, jota koskivat tiukat säännöt, c) ylevää tyyliä kuten erilaiset marssit (surusoitot ja -marssit, häämarssit, *marche religieuse*) tai d) koraalipohjaisia sävellyksiä. Virtuosi- ja ohjelmamusiikki rantautui kirkkoon vasta 1800-luvun loppuvuosina Sjöblomin ja Merikannon konserttien myötä. Hengelliset laulut, kirkkoariat, kuten Alessandro Stradellan ”Pietà, Signore”, sekä oratorioariat olivat kirkkokonserttien vakio-ohjelmistoa. Etenkin Louis Spohrin, Joseph Haydnin, G. F. Händelin ja Felix Mendelssohnin oratorioariat sekä J. S. Bachin passioariat olivat suosittuja, ja ne näyttävät sisältyneen kirkkokonserttien ohjelmistoon alusta asti. Laajamuotoisempiin kirkkoarioihin lukeutuivat myös aariat Stabat Mater -teoksista ja requiemeistä. Aariat eivät musiikilliselta tyyliltään sopineet jalon yksinkertaisuuden määritelmään, mutta tekstin hengellinen sisältö ”pyhitti” musiikin.²¹

Tässä yhteydessä täytyy muistaa, että idealistisen estetiikan ja pietismin sävyttämän kirkkomusiikki-ihanteen taustalla oli 1800-luvun porvarillisessa yhteiskunnassa vallinnut moraalinen ja askeettinen ihmiskäsitys, jonka mukaan mielenylennys ja ylevän kokemus oli mahdollista saavuttaa vain harjaannuttamalla itseään kieltäytymään ruumiin pyyteistä. Ruumiillisen mielihyvän kokemuksen miellettiin kuuluvan aiemmin vallinneen musiikillisen estetiikan – jäljittelytekniikoiden ja affektiteorian – piiriin. Ylevän ja subliimin kokemusta ihannoineella 1800-luvulla musiikillisen kauneuden aikaansaama mielihyvä suurelta osin jo paheksuttiin (ks. Hanslick 2014 [1854], 77–88; Gustafsson Burgmann 2021, 42–45). Tämä puolestaan johti siihen, että kirkkomusiikin tuli mielenylennykseen pyrkimistä palvellakseen olla luonteeltaan levollista ja yllätyksetöntä. Kun musiikkiin yhdistyy hengellinen teksti, on ajatus pyhittymisen ja ihmisen jumalallisen alkuperän yhteydestä selke-

musiikkia kuunneltaessa.

²⁰ Historioitsija Johann Joachim Winckelmannin (1717–1768) antiikin taidetta koskevasta teoreemasta ”jalo yksinkertaisuus ja hiljainen suuruus” tuli yksi idealistisen estetiikan ja 1800-luvun alkupuolen porvarillisen maun ihanteista (ks. Murtomäki 2020 [2010]; Gustafsson Burgmann 2021, 41).

²¹ Ajatus on peräisin Adolf Bernhard Marxilta (1853 [1839], 303), jonka mukaan ihmisen ruumiillinen mielihyvä musiikkia kuunnellessa puhdistuu ja pyhittyy sen vuoksi, että musiikilla on piilevä yhteys olemassaolomme alkuperään.

ämpi. Hengellinen teksti antoi säveltäjälle musiikillisen sisällön ja muodon suhteen väljyyttä, ja tämä näyttääkin olleen yksi keino kiertää kirkkomusiikin tiukkoja vaatimuksia. Nimimerkki ”T”²² kirjoitti kritiikissään (*Mbl* 25.5.1877) Louis Spohrin kauniin teoksen *Jesu, o mi amor* kolmelle naisäänelle edustavan kirkollisesta tarkoituksestaan huolimatta sellaista tyyliä, jollaiseen ”me pohjoisen asukkaat emme ole tottuneet vuodattamaan uskonnollisia tunteitamme”.

Edellä kuvattu ahdas kirkkomusiikkikäsitys säilyi Suomessa paikoitellen pitkälle 1900-luvulle asti. Tämän käsityksen rinnalle nousi kuitenkin vähitellen Merikannon ja Sjöblomin konserttien myötä myös toisenlaisia vaikutteita, joiden seurauksena kirkkokonserttien ohjelmisto muuttui etenkin urkumusiikin osalta konsertoivaan suuntaan.

Kuoroliike oli yksi 1800-luvun yleiseurooppalaisista yhteiskunnallisista ilmiöistä. Se oli vahva sosiaalisten yhteyksien rakentaja, joka heijasti aatehistoriallisia ideoita kuten tasa-arvoa ja yhdessä tekemisen voimaa. Kuorolaulu oli näin myös tehokas väline musiikilla vaikuttamisessa – etenkin 1900-luvun alun sortovuosina, jolloin Venäjän keisarikunta pyrki Suomen venäläistämiseen, sekä myöhemmin suomalaisen kansallisen itsetunnon vaatiessa valtiollista itsenäisyyttä. Kuorolaulu tuki yhteisöllisyyttä, ja kuorolaulu voidaankin nähdä sekä idealisoidun kansan että seurakunnan äänenä ja niiden yhteisen tahdon symbolina (Ronström 2016, 60; Gustafsson Burgmann 2021, 151).

Suuret kirkkomusiikkiteokset keräsivät sadoittain laulajia. Helsingissä Faltin jatkoi Paciuksen aloittamaa suurimuotoisten kuoroteosten esittämistä, ja hänen perustamansa lauluyhdistys esitti ainakin seuraavat teokset: J. Haydn: *Vuodenajat* (1872), W. A. Mozart: *Requiem* (1873 ja 1878), G. F. Händel: *Messias* (1874), L. Cherubini: *Requiem* (1874), J. S. Bach: *Matteus-passio* (1875 ja 1883), R. Schumann: *Der Rose Pilgerfahrt* (1876), F. Mendelssohn: *Elias* (1877), L. van Beethoven (1770–1827): C-duuri-messu (1879), Händel: *Israel* (1880), Brahms: *Ein deutsches Requiem* (1881), Haydn: *Luominen* (1882) sekä F. Liszt: *Die Heilige Elisabeth* (1884) (*Vja* 1.1.1915). Useat suurista kirkkomusiikkiteoksista esitettiin kirkon sijaan yliopiston juhlasalissa.

Religioso-teosten musiikillinen liike oli hidasta tai kohtuullista ja homofonisesti etenevää, ja niiden musiikillinen ilmaisu oli meditatiivista, melodista ja tunteisiin vetoavaa. Ne olivat joko urkuteoksia tai sävelletty uruille ja melodiasoitimmelle (viulu, sello, käyrätorvi) tai uruille ja harpulle. Religioso-teoksiin voidaan lukea myös instrumentaalisävellykset, joiden nimi viittaa hengelliseen sisältöön, kuten *Prière*, *Andacht* tai *Hymn*. Mitä ilmeisimmin samantapaiseen vaikutukseen pyrittiin joskus myös teoksilla, joiden nimi viittaa maalliseen sisältöön, kuten *Elegia*, *Abendfried*, *Klage* tai *Lamento*.

Sekakonserttien idea säilyi urku- ja kuorokonserttien rinnalla koko autonomian ajan. 1800-luvulla lähes kaikissa konserteissa yhtenä numerona oli joko yhteisesti

²²David (Taavi) Hahl (1847–1880) (Sarjala 1994, 261).

laulettu tai kuoron esittämä virsi tai koraali. Kirkkokonsertit olivat oivallinen tilaisuus harjoittaa uusia virsisävelmiä ja messusävelmistöjä. Sekä Rudolf Lagi että Richard Faltin toimivat omana aikanaan virsikirjakomiteassa, ja molempien virsisävelmiä on myös nykyisessä vuoden 1986 virsikirjassa.

URKUKONSERTIT JA NIIDEN OHJELMISTO

1800-luvun kirkkokonsertit olivat voittopuolisesti erilaisia sekakonsertteja. Varsinaisissa urkukonserteissakin saattoi olla yksi tai kaksi aariaa tai religio-teosta tuomassa vaihtelua. Aineiston ensimmäisen varsinaisen urkukonsertin soitti saksalainen Heinrich Stiehl (1829–1886) Turun tuomiokirkossa 1859. Häntä avusti sellisti Christian Kellerman (1815–1866) soittaen Mozartin *Andante religioson*.²³ Gustaf Mankellin 13.8.1865 soittama Uudenkaupungin urkujen vihkiäiskonsertti sisälsi ainoastaan urkuteoksia (*ÅU* 10.8.1865).

Esitettävät urkuteokset olivat aluksi tyypillisesti sävellyksiä, joiden musiikillinen liike oli hidas tai korkeintaan kohtuullinen ja rekisteröinti pehmeä. Näitä olivat *Adagiot*, *Andantet*, *Cantabilet* ja *Pastoralet*. Voimakkaasti rekisteröityä kirkollista musiikkia olivat erilaiset juhla-alkusoitot, preludit ja fuugat sekä ylevät marssit. Osa 1800-luvun kirkkokonserttien urkusooloista oli Händelin, Jean-Baptiste Lullyn, Haydnin, Mozartin ja Beethovenin klaveeri- tai orkesteriteoksia uruilla soitettuna, mutta ne edustivat jalon yksinkertaisuuden ja ylevyyden ideaalia ja kelpasivat sen vuoksi esitettäväksi. Merikannon usein konserteissaan esittämä sovitus Lullyn *Rigaudonista* on karakteriltaan tasajakoinen marssinkaltainen sävellyks, joka kohtuullisessa tempossa soitettuna ja voimakkaasti aksentoituna täytti 1800-luvun ylevän marssin tunnusmerkit.²⁴ Urkusonaateista soitettiin aluksi etenkin hitaat osat, mutta ajan myötä vähitellen myös Allegro moderato tai Allegro maestoso -osat.

Ville Urponen (2010, 46) kiinnittää huomiota siihen, etteivät J. S. Bachin urkuteokset vielä 1800-luvun loppupuolella olleet keskeistä ohjelmistoa. Kysymys ei kuitenkaan välttämättä ollut pelkästään suomalaisten urkurien teknisestä tasosta, vaan ennen kaikkea siitä, että Bachin suuret urkuteokset edustivat vanhaa, kontrapunktista kirkkomusiikkityyliä, joka ei täyttänyt 1800-luvun liturgisen tyylin vaatimuksia ja jossa urkumusiikki oli alisteisessa ja palvelevassa suhteessa puhuttuun sanaan. Musiikki ei saanut sisältää tarpeettomia juoksuksia eikä urkurin kuulunut tuoda esille omaa persoonaansa, jotta musiikki tekisi halutun vaikutuksen. (Ks. Gustafsson Burgmann 2021, 51–58.) Suomessa tämä näkyi paitsi jumalanpalvelusmusiikissa

²³ Ilmeisesti Mozartin kuorohymni *Ave verum corpus*, joka on mainio esimerkki homofonisesti kohtuullisessa tempossa etenevästä religio-teoksesta. (Konserttiohjelma, ks. Hereditas culturalis.)

²⁴ Ks. Koch 1802, 542. Kyseessä on todennäköisesti ”Premier rigaudon” Lullyn teoksesta *Concert donné au soupé du Roy*; nuottia Merikannon sovituksesta ei ole säilynyt.

myös varhaisempien kirkkokonserttien ohjelmistovalinnoissa. Varsinaisesti Bachin urkuteokset alkoivat näkyä konserttiohjelmissa vasta 1880-luvulla. *Toccata ja fuuga* d-molli BWV 565 oli niistä tunnetuin ja eniten soitettu.

Aineistoon sisältyy Faltinin kirkkokonsertteja vuosilta 1868–1891. Kahta lukuun ottamatta kaikki konsertit olivat Helsingin Nikolainkirkossa. Vuoden 1868 konsertissa helsinkiläisille siihen asti tuntematon Faltin ikään kuin esittäytyi, koska hän aikoi hakea yliopiston musiikinopettajan virkaa Paciuksen muuttaessa Saksaan (Pajamo 2018, 52–53). Konsertti saikin hyvät arvostelut, ja etenkin Faltinin legato-soittoa kiiteltiin (*WbgT* 30.9.1868). Aineiston valossa Faltinin omassa urkuohjelmistossa painoutuivat J. S. Bachin suuret urkuteokset. Niiden lisäksi hän esitti myös oman aikansa saksalaisen kielialueen säveltäjien Mendelssohnin, Karl Heinrich Sämännin, Richterin, Merkelin sekä Johann Gottlob Töpferin teoksia.²⁵ Pohjoismaisia säveltäjänimiä Faltinin ohjelmistossa edustivat Herman Berens ja Niels Wilhelm Gade. Myös yksi Mozartin kirkkosonaateista oli Faltinin ohjelmassa hänen soittaessaan Viipurin suomalaisen kirkon uusien urkujen vihkiäiskonserttia joulukuussa 1887. Faltin ei näytä soittaneen Jacques-Nicolas Lemmensin urkuteoksia, jotka olivat suosittuja esityskappaleita Suomessa 1900-luvun alkuun asti.

Urkuoppilaillaan Helsingin musiikkiopistossa Faltin soitatti paitsi Bachia, myös Mendelssohnin, Christian Finkin, Rheinbergerin ja Lisztin teoksia ja jopa César Franckin teosta *Preludi, fuuga ja variaatio* (ks. *USr* 29.1.1891). Sanomalehtien konsertti-ilmoitusten lisäksi Helsingin musiikkiopiston ja lukkari-urkurikoulujen opetussuunnitelmat (*TyM* 15.3.1912 nro 13, 22, 24–26; Jalkanen 1978, 72–109) ja oppilasnäytteistä julkaistut konserttiarvot antavat hyvän kuvan siitä, millaista ohjelmaa autonomian ajan kirkkokonserteissa esitettiin. Helsingin musiikkiopiston urkujensoiton ohjelmistovaatimukset näyttävät pitkälti noudatelleen samaa vaatimustasoa kuin nykyisetkin urkujensoiton tutkintovaatimukset.

Enemmistönä olivat saksalaisen kielialueen säveltäjät, joiden lukumäärä (47) hämmästyttää nykyurkuria. Näistä eniten soitettuja olivat Rheinbergerin, Merkelin, Christian Heinrich Rinckin, Mendelssohnin, Richterin ja Piuttin teokset. Tutkimusaineiston analyysin perusteella voi sanoa, että Rheinberger lukeutui myös Suomessa aikakautensa kiinnostavimpiin ”nykysäveltäjiin”. Hänen musiikkiaan lienee esitetty ensimmäisen kerran Suomessa sinfonisessa soiréessa 1875 (*Hbl* 11.12.1875). Suomalaisista muun muassa Martin Wegelius kävi hänen luonaan muutamalla sävellystunnilla (Flodin 1922, 342). Rheinbergerin urkuteokset sisältyivät myös Helsingin musiikkiopiston urkujensoiton vaatimuksiin autonomian aikana.

²⁵ Kuten jo aiemmin mainittiin, Turun lukkari-urkurikoulun 1878 perustanut Oscar Pahlman opiskeli Dresdenissä 1862–1864 Gustav Merkelin johdolla. Faltinin vanhan opettajan Friedrich Schneiderin nuorempi veli Johann Gottlob Schneider (1789–1864) oli puolestaan Merkelin urkuopettaja. Myös Christian Gottlob Höpner (jonka orkesterisäestyksellisen teoksen Rudolf Lagi esitti konsertissaan 1854) opiskeli J. G. Schneiderilla, ja hän oli Merkelin edeltäjä Dresdenin Kreuzkirchen urkurina.

Franz Lisztin, Julius Reubken ja A. G. Ritterin sinfonista tyyliä²⁶ edustavat teokset saivat Suomen ensiesityksensä Karl Sjöblomin hengellisissä sinfoniakonserteissa. Hans Fährmannin teokset kuuluivat erityisesti Kaarle Saarilahden ohjelmistoon. Merikanto puolestaan oli esittänyt Max Regerin koraalialkusoittoja 1905, *Passacaglian* (sävellaji tai opusnumero ei tiedossa) 1909 sekä koraalialkusoiton *Jesu meine Freude* 1913, mutta Regerin laajemmat urkuteokset kuten *Fantasia ja fuuga teemasta B-A-C-H* tulivat konserttiohjelmiin vasta 1915 lähtien Venni Kuosman esittäminä.²⁷ Regerin teosten nousukausi oli varsinaisesti 1920-luvulla, jolloin Merikannolta ja Straubelta oppinsa saaneet Kuosma ja Mårtensson esittivät niitä konserteissaan.

Belgialais-ranskalaisen koulukunnan säveltäjistä (10) 1800-luvun konserteissa soitettiin eniten Jacques-Nicolas Lemmensin teoksia. Widorin musiikkia kuultiin aineiston konserteista ensimmäisenä Vaasan kirkossa 26.10.1888, jolloin ruotsalainen Wilhelm Heinze (1849–1895) esitti Widorin viidennestä sinfoniasta Cantabile-osan (WT 26.10.1888). Widorin teokset kuuluivat Rheinbergerin ja Guilmanin teosten ohella 1900-luvun alkuvuosikymmenien soitetuimpiin, ja niitä esittivät Merikannon lisäksi hänen oppilaansa Kaarle Saarilahti ja Martti Varjonko.²⁸ Jälkimmäinen kävi sokeainkoulua, jossa opetettiin myös urkujensoittoa. Faltinin oppilas Hanna Ahlman esitti Helsingin musiikkiopiston kevätnäytteisessä 30.5.1888 Guilmanin *Andanten* (Fin 30.5.1888), ja myöhemmin säveltäjän teoksia esittivät konserteissaan erityisesti hänen oppilaansa Viljo Mikkola sekä Olga Tavaststjerna. Franckin *Preludi, fuuga ja variaatio* oli kuultu jo 1891 Helsingin musiikkiopiston näytteisessä, mutta aineiston konserteissa seuraava Franckin teos oli Merikannon vasta 1909 esittämä koraali nro 1 E-duuri.

1900-luvun urkukonserteissa on selvästi nähtävissä Bossin konserttievierailujen vaikutus 1907 ja 1912. Paitsi Bossin teoksia aineiston konserttiohjelmiin sisältyi myös muiden italialaisten säveltäjien (7) kuten Giuseppe Ferratan, Girolamo Frescobaldin, Baldassare Galuppin, Giovanni Battista Martinin, Nicola Antonio Porporan, Michelangelo Rossin ja Giovanni Sgambatin sävellyksiä.

Musiikilla oli erityisen tärkeä tehtävä suomalaiskansallisen identiteetin ilmaisemisessa. Ensimmäinen kirkkokonsertti kokonaan suomalaisella ohjelmistolla lienee annettu 18.6.1900 (*Pl* 20.6.1900). Konsertti oli laulujuh latoimikunnan järjestämä sekakonsertti, jossa uusia urkusävellyksiä edustivat Kaarle Saarilahden *Etusoitto (Preludi) ja fuuga* sekä Merikannon variaatiot koraaliin ”O, Herra, kuinka sulle”. Suomalaisia urkusävellyksiä alkoi kuitenkin laajemmin syntyä ja näkyä konserttiohjelmistoissa vasta 1910-luvulla.

²⁶ Autonomian ajan sanomalehdet käyttivät termejä ”sinfoninen” tai ”edistyksellinen” erotuksena vanhemmasta, enemmän kontrapunktia sisältäneestä tyylistä.

²⁷ Regerin musiikki edustaa varsinaista sinfonista tyyliä, uudempaa riemannilaista musiikinestetiikkaa. Reger opiskeli Hugo Riemannin johdolla musiikinteoriaa ja pianonsoittoa Wiesbadenissa ennen vuosiaan Leipzigiassa.

²⁸ Varjongon syntymä- ja kuolinvuodet eivät ole tiedossa.

KIRKOLLINEN VIRTUOOSIKULTTUURI JA HENGELLINEN OHJELMAMUSIIKKI

Virtuoosisuus ja urkujensoitto oli aiemmin ollut sopimaton yhtälö useammastakin syystä. Saksasta 1600-luvun loppupuolelta alkanut ja koko Eurooppaan nopeasti levinnyt pietistinen uskonkäsitys lienee vaikuttanut siihen, että urut miellettiin pitkään ainoastaan kirkollisen kultin palveluksessa oleviksi, eikä niillä voitu kuvitella soitettavan kevyitä sonaatteja kuten pianolla. (Gustafsson Burgmann 2021, 53–58, 67–69.) Mekaaninen soittokeino ennen pneumatiikan keksimistä ja yleistymistä teki suurista soittimista hitaita ja raskaasti käsiteltäviä. Virtuoosisuus ei sopinut kirkolliseen tyyliin, mutta toisaalta myöskään maallisessa taidemusiikissa esittäjän ei sopinut käyttää musiikkia välineenä omien teknisten taitojensa esittelyyn. Suorituskeskeisyyden katsottiin olevan niin kutsutun teosuskollisuuden vastakohta.²⁹ (Sarjala 1994, 70.) Edellä mainituista mielikuvista päästiin mitä ilmeisimmin eroon Mendelssohnin julkaistua kuusi urkusonaattiaan 1845, ja urkusonaatit muodostavatkin keskeisen osan romantiikan ajan urkukirjallisuudesta. 1800-luvun loppupuolella urut kehittyivät voimakkaasti orkestraaliseen suuntaan voidakseen paremmin vastata aikakaudelle tyypillisen, voimakkaita dynamiikan vaihteluita edellyttävän musiikin vaatimuksiin. (Gustafsson Burgmann 2021, 68–69.)

Lauri Hämmäläisen jälkeen Helsingin Vanhan kirkon urkurina toiminut Karl Sjöblom näyttää olleen erittäin kiinnostunut uudesta sinfonisesta urkutyylistä ja musiikin ohjelmallisuudesta. Leipzigin-opintojensa lisäksi hän tekikin valtion tukeman opintomatkan Dresdeniin ja Müncheniin tavatakseen Hans Fährmannin ja Max Regerin (*Fmr* 1.1.1906). Opinnot, opintomatkat ja monipuolinen musiikin harjoittaminen lienevät vaikuttaneet hänen käsityksiinsä urkujensoiton mahdollisuuksista ja haluun muuttaa kirkon musiikkikulttuuria.

Sjöblomia kuvaillaan konserttiarvosteluissa energiseksi ja kunnianhimoiseksi muusikoksi. Muiden musiikillisten toimiensa ohella hän piti vuosittain isoja kirkkokonsertteja, joissa hän soitti Suomessa aiemmin tuntemattomia, Euroopassa viimeistä huutoa olevia urkuteoksia, joista osa oli orkesterisäestyksellisiä. Hänen konserttinsa 1891 kritiikistä käy ilmi, että kirkkokonsertteja järjestettiin melko harvoin, koska pääkaupunkiseudun konserttiyleisö yleensä suhtautui nihkeästi kirkkokonserttien vakavuuteen, kun taas musiikillisesti kevyempiä varietee- ja operettinäytöksiä esitettiin täysille saleille (*Fin* 14.12.1891).

Sjöblomin konserteista kehittyi vähitellen hengellisen sinfoniakonsertin konsepti, joka hämmästytti pääkaupungin konserttiyleisöä ja kriitikoita vuosina 1892–1904. Sjöblomin hengelliset sinfoniakonsertit kilpailivat yleisöstä Merikannon perinteisten pitkäperjantai- ja pääsiäiskonserttien kanssa, ja ainakin aluksi Sjöblomin

²⁹ Saks. *Werktreue*, Carl Maria von Weberin lanseeraama käsite, jonka mukaan esittäjä on identiteetiltään alisteinen säveltäjän oletetuille aikomuksille (Dreyfus 2007, 261).

pääsiäispäivän konserttia vuonna 1900 pidettiin merkittävämpänä orkesterisäestyksellisten teosten sekä uudistusmielisen ja suurellisen ohjelman vuoksi (*FT* 1.6.1900). Myöhemmissä pääsiäiskonserteissaan myös Merikanto esitti orkesterisäestyksellisiä teoksia, ja kilpailuhenkeäkin saattoi olla ilmassa, kun Sjöblom ja Merikanto esittivät molemmat pitkäperjantai- ja pääsiäiskonserteissaan 1903 Bossin orkesterisäestyksellisen urkukonserton (*HP* 11.4.1903).

Sjöblomin urkuohjelmisto sisälsi poikkeuksellisen paljon laajamuotoisia teoksia, joista useat olivat uruille ja orkesterille. Aineiston konserteissa hän esitti muun muassa viisi eri urkukonserttoa (Rudolf Biblin, Bossin ja Fährmannin konsertot sekä Rheinbergerin molemmat konsertot), seitsemän orkesterisäestyksellistä urkusinfoniaa (kaksi Carl-August Fischerin (1828–1892) ja kaksi Friedrich Luxin sinfoniaa sekä Guilmantin, Saint-Saënsin ja Widorin sinfoniat), Rheinbergerin sarjan uruille, viululle, sellolle ja jousille, Georg Schumannin sinfoniset variaatiot koraalista *Wer nur den lieben Gott läßt walten* sekä Friz Volbachin sinfonisen runon *Kristi uppståndelse*. Orkesteria näissä konserteissa johti Robert Kajanus. Sjöblomin soolo-ohjelmistoon sisältyivät muun muassa Bachin *Fantasia ja fuuga g-molli*, Lisztin *Fantasia (Preludi) ja fuuga teemasta B-A-C-H* sekä yksiosainen fantasia *Ad nos, ad salutarem undam*³⁰ (jotka molemmat hän esitti ensimmäisenä suomalaisena urkurina), Ritterin kolmas sonaatti a-molli, Reubken ohjelmallinen urkusonaatti *Der 94ste Psalm* sekä William Humphreys Dayasin ensimmäinen urkusonaatti F-duuri.³¹ Näin laaja ja vaativa ohjelmisto edellytti soittajalta monipuolista taitoa. Musiikkikriitikko Karl Flodin kuvailikin vuoden 1902 pääsiäiskonsertin arvostelussaan Sjöblomilla olevan erinomainen sormio- ja jalkiotekniikka, soiton olevan selkeää ja teknisesti erinomaista ja rekisteröintien värikkäitä ja vaihtelevia (*Epe* 5.4.1902).

Hengellisten sinfoniakonserttien ohjelmat olivat suorastaan mammuttimaisia kokonaisuuksia. Konserttiohjelmat olivat aikaansa nähden radikaaleja, sillä niissä musiikki ei enää palvellut pietistishenkistä, meditatiivista ja mieltä ylentävää kirkkomusiikin ideaalia, eivätkä urutkaan enää olleet ainoastaan uskonnollisen kultin palveluksessa. Virtuosisuuden lisäksi myös hengellinen ohjelmallisuus oli kirkkokonserteissa esitetyille teoksille uusi piirre.

Sjöblomin hengelliset sinfoniakonsertit voidaan nähdä pyrkimyksenä a) väljentää käsitystä siitä, minkälainen (urku)musiikki sopii kirkkoon, b) suhtautua urkuihin instrumenttina, joka voi olla joko osa orkesteria tai sen solistina, sekä pyrkimyksenä tilan täyttävään sointiin,³² c) luoda Suomeen kirkollisen urkujensoiton rinnalle va-

³⁰ Konserttiohjelmissa teosta kutsutaan *Profeetta-Fantasiaksi*, koska koraali, jolle fantasia ja fuuga rakentuvat, on peräisin Giacomo Meyerbeerin oopperan *Le Prophète* I näytöksestä. Teos sai ensiesityksensä 29.10.1852, ja se on omistettu Meyerbeerille.

³¹ Amerikkalaisyntyinen Dayas opetti pianonsoittoa Helsingin musiikkiopistossa 1890–1893, ja hän oli Reubken tapaan Lisztin oppilas.

³² Aiemmin urut nähtiin kirkon palvelijana, nyt itsenäisenä subjektina.

kavasti otettava konsertoiva urkutaide. Sjöblomin koukeroisella käsiälällään signee-raama nuotisto³³ oli aikanaan Suomen oloissa poikkeuksellisen laaja.

Sjöblomin ura kesti aina hänen kuolemaansa 1939 asti. Hänen konsertoinnistaan ei 1900-luvun alkuvuosien jälkeen löydy juurikaan tietoja, mutta hänet tunnettiin Merikannon rinnalla Suomen eturivin urkutaiteilijana. Hän paitsi seurasi musiikkimaailman tapahtumia tilaamalla erikielisiä musiikkilehtiä, piti myös huolta soitto-kunnostaan ja esitti julkisesti vielä muutamaa vuotta ennen kuolemaansa Bachin, Mendelssohnin ja Lisztin vaikeimpia urkuteoksia (*Kym* 1.2.1939).

OLGA TAVASTSTJERNA TIENRAIVAAJANA

Aikakauden naiskäsitys vaikutti siihen, mitä ammatillisia mahdollisuuksia naisilla oli toimia musiikkimaailmassa 1800-luvulla. Vaikka Ranskan vallankumouksen jälkeiset muutokset poliittisessa, sosiaalisessa ja taloudellisessa elämässä paransivat myös naisten asemaa musiikkielämässä, musiikkia harrastavia naisia ei rohkaistu murtautumaan kodin piirin ulkopuolelle. Naisilla oli periaatteessa mahdollisuus saada musiikkikoulutusta, mutta vallitsevien asenteiden takia ammattimaiselle tasolle yltäminen oli mahdollista vain harvoille. (Moisala & Valkeila 1994, 65–69; Mustakallio 2003, 58–59.)

Monet naispuoliset muusikot ansaitsivatkin elantonsa opettamisella. Piano oli säätyläisperheen soitin, ja siihen liitettiin monenlaisia kulttuurisia merkityksiä. Soitin oli kallis, ja sen omistaminen kertoi niin varallisuudesta kuin tiettyyn yhteiskuntaluokkaan kuulumisestakin. Piano liitettiin sivistykseen ja kasvatukseen, ja monet etenkin yläluokan ja varakkaamman porvariston lapset saivatkin ensi kosketuksensa pianonsoittoon juuri kotona. (Mantere 2022, 7–8, 14.) Urkujensoitto taas oli miesten valtakuntaa, jonne naisilla ei ollut mitään asiaa. Suomessa kanttorin virka aukeni naisille vasta niinkin myöhään kuin 1963, vaikka naisjärjestöt työskentelivät sallivamman ilmapiirin eteen jo 1800-luvun lopulta lähtien.

Tätä taustaa vasten Olga Tavaststjerna oli kaikin tavoin poikkeuksellinen. Aikana, jolloin Suomessa ei vielä edes ollut naisten äänioikeutta, Olga Tavaststjerna suoritti urkudiplomin³⁴ ja esiintyi Helsingissä sekä omin urkukonsertein että avustajana.³⁵ Tämän on täytynyt vaatia häneltä sekä itsenäistä että määrätietoista luonnetta. Tavaststjerna opiskeli Richard Faltinin johdolla Helsingin musiikkiopistossa, jonne otettiin myös naisia ja jossa urkujensoiton opiskelu ei ollut sidottu kirkkoon ja sen

³³ Helsingin tuomiokirkon musiikkikirjasto: Karl Sjöblomin nimikirjoituksella varustetut nuotit, N II 1 ja NK II 1.

³⁴ Olga Tavaststjerna oli ensimmäinen suomalainen urkudiplomiin – jonka hän suoritti vuonna 1900 – asti yltänyt naisurkuri (Björkstrand 1999, 157).

³⁵ Konsertti-ilmoituksissa luki tavallisesti ”...suosiollisella avustuksella/med benäget biträde af...” Tässä yhteydessä ei siis tarkoitettu rekisteröintiavustusta vaan yhteismusisointia.

käytäntöihin, kuten lukkari-urkurikouluissa. Hänen ilmeisenä tavoitteenaan oli uhmata ajan asenteita ja toimia urkurina. (Björkstrand 1999, 72–73.) Olga Tavaststjerna hakikin Vanhan kirkon urkurin virkaa 1889, mutta ei pätevydestään huolimatta saanut sitä sukupuolensa vuoksi. Samoin kävi Helsingin saksalaisen kirkon urkurille Ina Durchmannille (1854–1937) (Jalkanen 1978, 256; Urponen 2010, 61). Virka meni Karl Sjöblomille, joka toimi siinä aina kuolemaansa 1939 asti. Tavaststjerna teki sittemmin pitkän opettajanuran Helsingin musiikkiopistossa, jossa hän oli erinomainen esikuva naispuolisille urkujensoiton opiskelijoille (Björkstrand 1999, 105).

Tavaststjernan ohjelmistoon sisältyivät muun muassa Bachin toccatat d-molli ja F-duuri sekä *Fantasia ja fuuga* g-molli, Merkelin *Phantasia in freiem Style*, *Fantasia* op. 133 ja *Adagio* op. 35, osat Sarabande ja Finale Rheinbergerin sarjasta uruille, viululle ja sellolle op. 149, Christian Finkin sonaatti g-molli op. 1, Guilmantin *Preludi, teema ja variaatiot, Finaali* op. 24 sekä *Cantilène Pastorale*, Joseph Callaertsin *Prière* op. 30 sekä Ritterin kolmas urkusonaatti. Olga Tavaststjerna sai konserteistaan yleensä hyvät arvostelut. *Åbo Underrättelser* kirjoitti hänen maaliskuussa 1899 Nikolainkirkossa pitämästään urkukonsertista:

Neiti Tavaststjernas taide pohjautuu perusteelliseen ja monipuoliseen musiikilliseen sivistykseen ja makuun, jotka yhdistyvät taiteellisuuteen konsertinantajan erityisalalla, urkujensoitossa. Neiti T. hallitsee mahtavan soittimensa rikkaat voimavarat suurella lahjakkuudella, ja hän ymmärtää houkutellessaan esiin sellaisia efektejä, jotka ovat niin musiikillisesti kuin ilmaisullisesti hyvin valittuja. Neiti T. rekisteröi hienovaraisella maulla, jalkiosoitto on ylipäätään varmaa ja selkeää, ja tekniikka sekä sormiotyöskentely kiitettävää —.³⁶ (*ÅU* 9.3.1899.)

Callaertsin *Prière* on omistettu Tavaststjernalle. On mahdollista, että hän tapasi Callaertsin – belgialais–ranskalaisen urkurikoulun merkittävän edustajan ja Jacques-Nicolas Lemmensin oppilaan³⁷ – vierailtuaan kesällä 1892 Brysselissä ja Pariisissa opiskellakseen säveltapailun opettamista Dessirierin menetelmällä.³⁸ Flodinin (1922, 469) mukaan Martin Wegelius arvosti kollegaansa Helsingin musiikkiopistosta; hän pyysi Tavaststjernaä etsimään Pariisissa käsiinsä suuren urkuvirtuoosin ja säveltäjän Guilmantin. Pariisin jälkeen Tavaststjerna oli menossa oopperajuhlille Bayreuthiin, ja Wegelius pyysi häntä viemään terveisiä sekä hovikapellimestari Franz Fischerille, joka tunnettiin Wagner-kapellimestarina, että uussaksalaisen kou-

³⁶ ”Fröken Tavaststjernas konst baserar sig på en gedigen, allsidig musikalisk bildning och smak i förening med en konstnärlig utbildning i konsertgifvarinnans specialfack: orgelspel. Fröken T. behärskar sitt storslagna instruments rika resurser med stor talang och förstår att framlocka effekter lika anslående som musikaliskt väl beräknade och uttrycksfulla. Fröken T. registrerar med fint observerande smak, pedalfärdigheten är i regel säker och klar och tekniken samt manualbehandlingen synnerligen lofvärda —.” (*ÅU* 9.3.1899.)

³⁷ Ks. Studiecentrum voor Vlaamse Muziek: Joseph Callaerts.

³⁸ Ranskalais-belgialaisen Dessirierin kehittämä säveltapailumenetelmä, jota Martin Wegelius hyödynsi kehittäessään kaavalaulumetodiaan. Menetelmää kutsuttiin myöhemmin Dessirie-Wegeliuksen kaavalaulumetodiksi, ja hän julkaisi sen pohjalta kirjan *Kurs i tonträffning* (1893). (Rautiainen 2009, 54.)

lukunnan airuena tunnetulle kapellimestari ja oopperasäveltäjä Alexander Ritterille. Näin tässäkin suomalaisen ja eurooppalaisen musiikkimaailman langat kutoutuvat yhteen muodostaen verkoston, jossa musiikilliset vaikutteet siirtyivät henkilökohtaisten kontaktien kautta.

LOPPUPÄÄTELMÄT

Aineiston konserttiohjelmia tarkastellessa esiyymmärryksenä on ollut, että esitetyt urkuteokset kertovat omaa kieltään autonomian ajan henkisistä ihanteista, esittämisen kulttuurista, esittäjän mielenkiinnon kohteista sekä esittäjän mahdollisista yhteyksistä konserttien säveltäjänimiin. Konserttiohjelmat tuovatkin aikakauden aatteet ja ideat käytännön elämään, ja niiden kautta aateilmapiirin muutokset näkyvät selkeästi. Ohjelmien avulla voidaan hahmottaa suomalaisten urkureiden yhteyksiä muualle Eurooppaan sekä nähdä, milloin ja keiden kautta eri säveltäjänimet tulivat suomalaisten urkureiden ohjelmistoihin.

Aineisto sisältää paljon urkusävellyksiä, joita nykyään ei enää soiteta. Syyt siihen ovat paitsi aatehistoriallisia myös musiikineesteettisiä ja musiikillisia – teokset kuuluvat tietyn ajan estetiikan piiriin. Säveltäjänimien hämmästyttävä lukumäärä kertoo yhtäältä saksankielisen kulttuurin yliedustuksesta, mutta toisaalta myös siitä, että yhteyksiä muualle Eurooppaan oli runsaasti ja uusia vaikutteita viljeltiin innokkaasti. Suomalaiset urkurit sekä loivat yhteyksiä Eurooppaan että välittivät erilaisia vaikutteita eteenpäin soittaen suuriakin teoksia vaatimattomilla soittimilla. He olivat vankasti koulutettuja, ja he siirtyivät vaikeuksista kirkollisesta ympäristöstä teatterin tai orkesterimusiikin maailmaan toimien myös opettajina, orkesterin- ja kuoronjohtajina ja kriitikoina.

Hengellisen sekakonsertin idea elää vielä tämänkin päivän kirkkokonserteissa, ja niissä esitetään ohjelmistoa, joka juontaa juurensa aina autonomian ajan konsertteihin asti, kuten Stradellan kirkkooaria, erilaiset Ave Mariat sekä oratorio- ja passioaariat. Samoin suurten kirkkomusiikkiteosten esittämisen traditio ennen pääsiäistä on jatkunut omaan aikaamme asti. Mielenkiintoinen piirre aineiston urkuteoksissa ovat Karl Sjöblomin esittämät hengelliset ohjelmalliset teokset, jotka muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta eivät enää sisälly oman aikamme konserttiohjelmistoon. Perinteiset urkukoraalithan viittaavat nekin kyseiseen virsitekstiin, mutta niitä ei ole nähty varsinaisena ohjelmallisena musiikkina. Reubken sonaatti lieneekin ensimmäinen urkuteos, jolla on hengellinen ohjelmasisältö sanan varsinaisessa merkityksessä.

Autonomian ajan kirkkokonserteissa esitettyjen ohjelmien valossa näyttää siltä, että mitään vastakkainasettelua ei niin kutsutun vanhoillisen ja edistyksellisen linjan välillä ollut ainakaan vielä 1800-luvulla, vaan kaikki uusi musiikki kelpasi esitettäväksi. 1900-luvun ensimmäisten vuosien konserttiohjelmissa alkoi jo näkyä uusia virtauksia, mutta Bach, Mendelssohn, Rheinberger ja Guilman säilyttivät

asemansa suosittuina säveltäjinä. Soitettu ohjelmisto mukailee niin Helsingin musiikkiopistossa kuin lukkari- ja urkurikouluissa opetettua ohjelmistoa. On tietysti luonnollista, että opettajat käyttivät omaa ohjelmistoaan opetusmateriaalinaan, sillä he tunsivat tyylin ja kunkin sävellyksen vaatimukset omakohtaisesti ja saattoivat näin viedä eteenpäin esittämiseen liittyvää hiljaista tietoa. Konserttiohjelmat osoittavat, että Rheinbergerin urkumusiikki oli suomalaisten urkureiden suosiossa ainakin 1940-luvulle asti ja sen jälkeenkin yksittäisten esittäjien ohjelmistossa. Muutamana vuosikymmenen hiljaiselon jälkeen sekä Rheinbergerin että Guilmantin urkuteokset ovat ilahduttavasti palanneet konserttiohjelmiin.

Richard Faltinin saksalaisen alkuperän vuoksi oli luonnollista, että hänellä oli tiiviit yhteydet Eurooppaan. Kiinnostus uussaksalaisiin ideoihin ei kuitenkaan juurikaan näkynyt Faltinin urkuohjelmissa. Asiaan on muutama järkeenkäyvä selitys. Kuten jo aiemmin todettiin, kirkollinen kulttuuri Suomessa oli ankaran pietistisen henkinen myös kirkollisen konserttimusiikin suhteen, eivätkä kirkkokonsertit olleet kaikkialla itsestään selviä. Virtuosoikulttuuriin ei vielä Faltinin aikana ulottunut kirkkokonsertteihin. Tässä mielessä Faltin noudatti siis kirkollista hyvää makua. Toisaalta taas hän poikkesi siitä esittäessään konserteissaan Bachin suuria urkuteoksia, jotka eivät sopineet 1800-luvulla vallinneeseen jalon yksinkertaisuuden ideaan. Faltin oli edistyksellismielinen ja yhteyksiensä kautta hyvin ajan hermolla siitä, mitä muualla Euroopassa tapahtui. Hänen omaa urkuohjelmistoaan selvemmin tämä näkyy hänen oppilaidensa, erityisesti Karl Sjöblomin esittämästä ohjelmistosta. Faltinin vaikutus suomalaiseen urkujensoittoon on kuitenkin ollut perustavaa laatua. Hän loi – lukkari-urkurikoulujen merkitystä unohtamatta – toiminnallaan sen perustan, joka kantaa edelleen: konservatoriomallin mukaisen monipuolisen ja korkeatasoisen koulutuksen, joka mahdollistaa moninaisen musiikkitoimijuuden.

Oskar Merikannon ohjelmisto oli Faltinin Suomessa soittamaa ohjelmistoa huomattavasti monipuolisempi ja laajempi. Tämä on luonnollista, sillä Merikannon konsertit aineistossa ovat vuosilta 1889–1916, jolloin kirkollinen musiikkikulttuuri Suomessa oli jo muuttunut Faltinin ajoista monisärmäisemmäksi. Toisaalta Faltinin suurin vaikutus Suomen musiikkikulttuuriin oli paremminkin musiikillisten instituutioiden ja käytäntöjen luomisessa ja opettamisessa kuin esittävässä urkutaiteessa. Merikanto puolestaan oli ahkera konsertoija sekä urkurina että pianistina, ja hänen konserteissaan soittamansa ohjelmisto kertoo sekä hänen henkilökohtaisista yhteyksistään että mielenkiinnon kohteistaan.

Olga Tavaststjerna oli poikkeuksellisen vahva ja määrätietoinen nainen miesten hallitsemassa musiikkikulttuurissa. Hän oli paitsi merkittävässä asemassa suomalaisten urkureiden kouluttamisessa, myös toimi esikuvana sille, että urkujensoitto korkealla tasolla oli mahdollista myös naisille.

Tarkasteltavalla ajanjaksolla Suomessa oli samanaikaisesti erilaisia musiikintekettäisiä ihanteita. Kirkkomusiikkikulttuuri oli vahvasti saksalaisen idealismin ja pietismin vaikuttama, kun taas taidemusiikkia leimasi ”edistyksellisyys”. Suoma-

laisten urkureiden ulkomaiset opinnot vaikuttivat heidän käsityksiinsä ja ohjelmistoihinsa, ja vähitellen muutosta alkoi tapahtua myös suomalaisessa kirkkomusiikkikulttuurissa. Samalla kun Wagnerin ja uussaksalaisuuden ihannointi ajoi osan säveltäjistä musiikin historian marginaaliin, se avasi tien ulos idealistisen kauneuskäsityksen sävyttämästä ahtaasta kirkkomusiikkikäsitelmästä, mahdollisesti urkujen kehittymisen solistiseksi konserttisoittimeksi myös kirkossa ja raivasi tietä hengelliselle ohjelmalliselle kirkko- ja urkumusiikille. Erityisesti Karl Sjöblomin kiinnostuksella sinfoniseen urkutyyliin ja hänen hengellisillä sinfoniakonserteillaan on ollut aiemmin tiedettyä suurempi vaikutus suomalaiseen urkujensoittoon. Riemannilaista musiikinestetiikkaa noudattava sinfoninen urkutyyli, joka huipentui Max Regerin teoksissa, näyttää kuitenkin varsinaisesti rantautuneen Suomeen vasta tarkasteltavan ajanjakson loppupuolella Venni Kuosman ja Elis Märtenssonin myötä ja vakiintuneen 1920-luvulla heidän konserteissaan. Ranskalaista urkumusiikkia hallitsivat Guilman ja Widor, jonka urkusinfonioiden yksittäisten osien esittämistä lukuun ottamatta myös ranskalaisen sinfonisen urkutyylin aika Suomessa oli vielä edessäpäin.

Huolimatta siitä, että osa tutkimusaineiston urkuteoksista edustaa menneiden aikojen estetiikkaa, autonomian ajan kirkkokonserttien ohjelmissa on runsaasti säveltäjänimiä ja teoksia, joita nykyurkuritkin voivat mieluusti soittaa ja näin laajentaa esitettävää ohjelmistoa.

LÄHTEET

ARKISTOLÄHTEET

Sibelius-museon arkisto:

- Oskar Merikanto/Konserttiohjelmat
- Oskar Pahlman/Konserttiohjelmat
- Olga Tavaststjerna/Konserttiohjelmat

Helsingin tuomiokirkkoseurakunnan musiikkikirjasto:

N II 1 ja NK II 1.

Karl Sjöblomin päiväkirja, ei luetteloitu.

Hereditas culturalis. Digitaliserat material i Åbo Akademis bibliotek:

- Öffentliga konserter i Åbo på 1800-talet/Henrik (Heinrich) Stiehls och Christian Kellermans konsert 1.7.1859 <http://bibbild.abo.fi/hereditas/konserter/Stiehl.jpg>

SANOMA- JA AIKAKAUSLEHDET

Saatavilla Historiallisen sanoma- ja aikakauslehtikirjaston kautta (Digi – Kansalliskirjaston digitoitua aineistot) <https://digi.kansalliskirjasto.fi/>

Arena (A) 1.1.1918

Euterpe (Epe) 5.4.1902

Finland (Fin) 30.10.1887

Finland (Fin) 30.5.1888

Finland (Fin) 14.12.1891

Finsk musikrevy (Fmr) 1.1.1906

Finsk tidskrift (FT) 1.6.1900

Folkwännen (Fw) 27.10.1887

Helsingfors-Posten (HP) 11.4.1903

Hufvudstadsbladet (Hbl) 23.6.1866

Hufvudstadsbladet (Hbl) 11.12.1875

Hufvudstadsbladet (Hbl) 6.2.1898

Hufvudstadsbladet (Hbl) 31.8.1900

Hufvudstadsbladet (Hbl) 25.2.1909

Kyrkomusik (Kym) 1.2.1939

Morgonbladet (Mbl) 14.12.1854

Morgonbladet (Mbl) 18.12.1854

Morgonbladet (Mbl) 25.5.1877

Naisten Ääni (NÄ) 1.6.1909

Naisten Ääni (NÄ) 22.5.1915

Pohjan Poika (PP) 3.4.1907

Päivälehti (Pl) 20.6.1900

Suomen Musiikkilehti (SML) 1.1.1927

Säveletär (Stär) 31.7.1907

Säveletär (Stär) 30.11.1907

Säveletär (Stär) 31.8.1910

Tidning för musik (TfM) 15.3.1912

Tidning för musik (TfM) 1.11.1914

Uusi Suometar (USr) 29.1.1891

Uusi Säveletär (UStär) 1.10.1916

Valvoja (Vja) 1.1.1908

Valvoja (Vja) 1.1.1915

Wasa Tidning (WT) 26.10.1888

Wiborg (Wbg) 17.9.1861

Wiborgs tidning (WbgT) 3.10.1866
Wiborgs tidning (WbgT) 24.7.1867
Wiborgs tidning (WbgT) 30.9.1868
Åbo Underrättelser (ÅU) 23.2.1858
Åbo Underrättelser (ÅU) 4.5.1858
Åbo Underrättelser (ÅU) 10.8.1865
Åbo Underrättelser (ÅU) 9.3.1899

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

- Andersson, Otto 1938. *Nuori Pacius ja Helsingin musiikkielämä 1830–luvulla*. Jyväskylä: Gummerus.
- Björkstrand, Carita 1999. *Kvinnans ställning i det finländska musiksambället. Utbildningsmöjligheter och yrkesvillkor för kvinnliga organister, musikpedagoger och solister 1890–1939*. Doktorsavhandling. Åbo: Åbo Akademi University Press.
- Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Collingwood, R. G. 1946. *The Idea of History*. London: Oxford University Press.
<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.168203/page/n349/mode/2up>
- Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Dreyfus, Laurence 2007. Beyond the Interpretation of Music. *The Dutch Journal of Music Theory* 12 (3), 253–272. <https://doi.org/10.1080/01411896.2020.1775087>
- Flodin, Karl 1922. *Martin Wegelius. Levnadsteckning*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Gustafsson Burgmann, Marianne 2021. *Mimesiksestä subliimiin – legatolla vaikuttaminen 1800-luvun saksalaisen urkumusiikin estetiikassa*. Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkiminnon tutkielma. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-237-6>
- Haapakoski, Martti, Anni Heino, Matti Huttunen, Hannu-Ilari Lampila & Katri Maasalo 2002. *Suomen musiikin historia. Esittävä säveltaide*. Helsinki: WSOY.
- Hanslick, Eduard 2014 [1854]. *Musiikille ominaisesta kauneudesta. Yritys säveltaiteen estetiikan uudistamiseksi*. [Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst.] Suom. I. Oramo. Tallinna: Eurooppalaisen filosofian seura.
- Huttunen, Matti & Tommi Harju 2019. Kansalliskirjaston Richard Faltin -kokoelman piano- ja urkuihaiset kirjat: kirjasto- ja oppihistoriallisia näkökohtia. Teoksessa Annikka Konttori-Gustafsson, Margit Rahkonen & Markus Kuikka (toim.) *Kartanoista kaikkien soittimeksi II. Pianonsoiton historiaa Suomessa*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 11–37. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2019060318272>
- Hämäläinen, Niina, Hanna Karhu & Tuomas Martikainen (toim.) 2023. *Kansallisesta ylijarjaiseen. Kulttuuri, perinne ja kirjallisuus*. Helsinki: SKS. <https://doi.org/10.21435/ksvk.102>
- Jalkanen, Kaarlo 1978. *Lukkarin- ja urkurinvirka Suomessa 1870–1918*. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura.
- Koch, Heinrich Christian 2001 [1802]. *Musikalisches Lexikon*. Näköispainos. Kassel: Bärenreiter.
- Krohn, Ilmari 1915. Richard Faltin 80-vuotias. Artikkelit lehdessä *Otava* 1.1.1915, No.1, 27–34. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/607332?page=49>
- Kuha, Jukka 2017. *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa – toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969*. Musiikkitieteen väitöskirja. Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-3198-0>
- Kurkela, Vesa 2017. Suomen synty musiikkikulttuurissa. Orkesterimusiikki ja julkisuus Helsingissä 1860–1910. *Musiikki* 47 (1–2), 41–85. https://musiikki.journal.fi/issue/view/6685/Musiikki_1_2_2017
- Laitinen, Martti 2014. Uupumaton uurastus: tarkastelu Ilmari Krohnin elämänvaiheista ja sävellystuotannosta kevääseen 1905 asti. Musiikkitieteen pro gradu-tutkielma. Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2014061226432>

- Lehtola, Jan 2009. *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle*. Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkimnon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.
- (toim.) 2015. *Oskar Merikannon kirjeitä Liisalle 1889–1922*. Helsinki: Partuuna.
- Lohi, Jyrki 2005. *Väinö Härmäläinen. Taidemaalarin elämä*. Helsinki: SKS.
- Mantere, Markus 2022. Pianon historia Suomessa: kulttuurisia, institutionaalisia ja musiikillisia näkökohtia. Teoksessa Markus Mantere, Elisa Järvi & Markus Kuikka (toim.) *Kartanoista kaikkien soittimeksi III. Pianonsoiton historiaa Suomessa*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-262-8>
- Marx, Adolf Bernhard 1853 [1839]. *Universal School of Music*. [*Allgemeine Musiklehre*.] 5. painoksen englanniksi kääntänyt August Heinrich Wehrhan. London: Robert Cocks and Co, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
[https://imslp.org/wiki/Allgemeine_Musiklehre_\(Marx%2C_Adolf_Bernhard\)](https://imslp.org/wiki/Allgemeine_Musiklehre_(Marx%2C_Adolf_Bernhard))
- 1888 [1847]. *Die Lehre von der musikalische Komposition, praktisch-theoretisch*. Toim. Hugo Riemann 1888. Näköispainos. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Moisala, Pirkko & Riitta Valkeila 1994. *Musiikin toinen sukupuoli*. Jyväskylä: Kirjayhtymä.
- Murtomäki, Veijo 2020. Romanttisen pianomusiikin kaanon. *Musiikin historian verkkosivusto Mubi*. <https://muhi.uniarts.fi/romanttisen-pianomusiikin-kaanon/>;
- 2020 [2010]. Klassismin käsitteestä, ilmaisusta ja taustavoimista. *Musiikin historian verkkosivusto Mubi*. https://muhi.uniarts.fi/klas_klassismi1/
- Musiikki* 1–2/2017 (vol. 47). Suomen musiikkitieteellisen seuran aikakauslehti.
https://musiikki.journal.fi/issue/view/6685/Musiikki_1_2_2017
- Mustakallio, Marja 2003. ”*Teen nyt paljon musiikkia*”. *Fanny Henselin (1805–1847) toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa*. Akademisk avhandling. Åbo: Åbo Akademi University Press. <https://urn.fi/URN:ISBN:951-765-151-1>
- Norlind, Tobias 1916. *Allmänt musiklexikon*. Vol. 2 hakusanalla Mankell, Gustaf. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
<https://archive.org/details/allmntmusiklex02byunorl/page/612/mode/2up?view=theater>
- Oramo, Ilkka 2010. Kehittyvä infrastruktuuri. *Musiikin historian verkkosivusto Mubi*. https://muhi.uniarts.fi/suomi_kultakausi2/
- Pajamo, Reijo 2018. *Musiikin jublaa Viipuris*. Helsinki: Repale-Kustannus.
- Rautiainen, Katri-Helena 2009. Laulunopetusmetodien kehityslinjoja. Teoksessa J. Louhivuori, P. Paananen & L. Väkevä (toim.) *Musiikkikasvatus: näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen*. Suomen Musiikkikasvatusseura – FiSME r.y. 51–65.
<https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/94482/Laulunopetusmetodien-kehityslinjoja-Rautiainen.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ronström, Owe 2016. *Körer och kulturhistoria. Etnologiska aspekter på ett svenskt massfenomen*. Visby: Wessmans Musikförlag.
- Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdissä 1860–1888*. Väitöskirja. Turun Yliopisto.
- 2020. *Turun romantiikka. Aatteita, lukuvimmaa ja yhteistoimintaa 1810-luvun Suomessa*. Helsinki: SKS.
- Siltanen, Riikka 2020a. ”*För gedigen musik*”. *Richard Faltin Suomen musiikkielämän rakentajana*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-6154-3>
- 2020b. Richard Faltin ja Viipurin taidemusiikkielämän rakentuminen 1856–1869. *Viipurin Suomalaisen kirjallisuusseuran toimitteita* (22), 22–65.
<https://doi.org/10.47564/vskst.100215>
- Sposato, Jeffrey S. 2018. *Leipzig after Bach. Church & Concert Life in a German City*. Oxford: Oxford University Press.
- Studiecentrum voor Vlaamse Muziek, hakusanalla Joseph Callaerts.
<https://www.svm.be>

- Tuppurainen, Erkki 1980. Suomen urkutaiteen kehitysvaiheita. Teoksessa Seppo Murto & Markku Heikinheimo (toim.) *Pro Organo Pleno. Jublakirja Enzio Forsblomille 14.3.1980*. Helsinki: Sibelius-Akatemia ja Organum-seura. 10–42.
- 1994a. Oskar Merikanto Suomen esittävän urkutaiteen tienraivaajana. Teoksessa Reijo Pajamo (toim.) *Näkökulmia Suomen kirkkomusiikkiin*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 114–135.
- 1994b. *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–1950*. Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkimnon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.
<https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-209-3>
- Uppslagsverket Finland 2012. Hakusanoilla Olga Tavaststjerna; Alie Lindberg; Abraham Ojanperä; Robert Kajanus. <https://uppslagsverket.fi/sv/sok>
- Urponen, Ville 2008. Suomalaisista kirkkokonserteista 1800-luvulla. *Organum* 1–2/2008, 3–11.
- 2010. *Intomielisen nuoruuden vääjäämätöntä voimaa. Suomalainen urkumusiikki toiseen maailmansotaan asti*. Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkimnon kirjallinen työ. Kirkkomusiikin osasto, Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-211-6>
- Välimäki, Susanna & Nuppu Koivisto-Kaasik 2023. *Sävelten tyttäret. Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Helsinki: SKS. <https://doi.org/10.21435/ha.154>