

CYRILLUS KREEK JA DAAVIDIN PSALMIT  
Tekstin ja harmonian suhde kolmessa Taaveti laulussa

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia  
Klassisen musiikin osasto  
Kirkkomusiikin aineryhmä, Kuopio  
Laaja kirjallinen työ (S-KM26)  
Elsa Mensalo  
2020

<b>Tutkielman tai kirjallisen työn nimi</b>	<b>Sivumäärä</b>
Cyrillus Kreek ja Daavidin psalmit: Tekstin ja harmonian suhde kolmessa <i>Taaveti laulussa</i>	50
<b>Tekijän nimi</b>	<b>Lukukausi</b>
Elsa Mensalo	Syksy 2020
<b>Aineryhmän nimi</b>	
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Klassisen musiikin osasto, Kirkkomusiikki ja urut	
<p>Tutkin työssäni Cyrillus Kreekin kolmea kuoroteosta: Taaveti laulud 22, 121 ja 137. Näkökulmanani on tekstin ja harmonian välinen suhde. Työni ensimmäinen puolisko on katsaus Kreekin elämään ja sävellystuotantoon. Jälkimmäisessä puoliskossa keskityn valitsemieni teosten analyysiin. Aiempaa suomenkielistä tutkimusta Kreekistä ei ole. Olen käyttänyt työssäni virolaisia lähteitä ja teoksia tarkastelen harmonia-analyysin keinoin. Teksti ja harmonia ovat molemmat olennaisia elementtejä Kreekin teoksissa. Tutkimuksessani tulen siihen johtopäätökseen, että Kreek käyttää harmoniaa monipuolisesti ja monitasoisesti tekstiin reagoiden, mutta tiettyä systemaattista järjestelmää hänellä ei vaikuta olevan.</p>	
<b>Hakusanat</b>	
kirkkomusiikki, kuoromusiikki, musiikin ja tekstin suhde, harmonia, psalmit	
<b>Tutkielma on tarkistettu plagiointitarkastusjärjestelmällä</b>	
12.11.2020	

## Sisällys

1 JOHDANTO .....	3
2 CYRILLUS KREEKIN ELÄMÄ .....	6
2.1 Lapsuus ja nuoruus .....	6
2.2 Opinnot Pietarin konservatoriossa .....	7
2.3 Kansanmusiikin keräämisretket .....	8
2.4 Ura musiikinopettajana .....	10
3 KREEKIN SÄVELLYSTUOTANTO .....	15
3.1 Tyyli ja ensimmäiset sävellykset .....	15
3.2 Hengellinen kuoromusiikki .....	17
3.3 Requiem .....	19
3.4 Orkesteriteokset .....	20
3.5 Säveltäjä piilossa .....	21
4 TAAVETI LAULUD .....	22
4.1 Taaveti laulut, Daavidin psalmit .....	22
4.2 Taaveti laul 22 .....	24
4.2.1 Teksti .....	24
4.2.2 Musiikki ja sen suhde tekstiin .....	26
4.3 Taaveti laul 121 .....	29
4.3.1 Teksti .....	29
4.3.2 Musiikki ja sen suhde tekstiin .....	30
4.4 Taaveti laul 137 .....	33
4.4.1 Teksti .....	33
4.4.2 Musiikki ja sen suhde tekstiin .....	34
5 YHTEENVETO JA POHDINTA .....	39
LÄHTEET .....	

# 1 Johdanto

Tutustuin ensimmäisen kerran Cyrillus Kreekin (1889–1962) musiikkiin marraskuussa 2014, pari kuukautta sen jälkeen, kun olin aloittanut kirkkomusiikin opinnot. Kuoronjohdon opiskelijoilla oli yhteistyöperiodi kamarikuoro Glorian kanssa ja ohjelmisto koostui virolaisesta musiikista. Mukana oli kaksi Kreekin teosta: *Õnnis on inimene* ja *Jeesus ülem abimees*. Pidín todella paljon niiden kauniista, kansanmusiikkityyppisestä soinnista. Kiehtovuutta lisäsivät vironkieliset sanat, joista en tosin silloin vielä ymmärtänyt juuri mitään. Seuraavana keväänä *Õnnis on inimene* löytyi kuoronjohdon D-kurssin ohjelmistosta. Huomasin, että Kreekillä on myös kahdeksan muuta Daavidin psalmeihin perustuvaa kuoroteosta ja kuuntelin nekin. Lisäksi tutustuin *Musica sacra* -sarjan myötä ensimmäistä kertaa Kreekin instrumentaaliteoksiin. Vuoden 2016 alussa kuuntelin *Requiemín* ja se sinetöi kiinnostukseni virolaissäveltäjää ja hänen musiikkiaan kohtaan.

Etsiessäni tietoa Cyrillus Kreekistä huomasin pian, että säveltäjästä tai hänen teoksistaan löytyi vain vähän suomenkielisiä julkaisuja. Esimerkiksi Finna-tietokannassa niitä ei ole lainkaan ja Sibelius-Akatemian opinnäytetietokannan mukaan kukaan ei ole tehnyt opinnäytettä Kreekistä. Minua kiinnosti kuitenkin tietää lisää ja sen takia valitsin hänet proseminaarityöni aiheeksi. Halusin tutustua paremmin Kreekiin ja hänen musiikkiinsa sekä täyttää samalla havaitsemani kielellisen aukon kirjoittamalla aiheesta suomeksi. Päästäkseni alkuun otin sähköpostilla yhteyttä Viron musiikin informaatiokeskukseen. Minulle suositeltiin Anu Kõlarin väitöskirjaa *Cyrillus Kreek ja Eesti muusikaelu* (Cyrillus Kreek ja Viron musiikkielämä). Lisäksi sain linkin Index scripturom Estoniae- tietokantaan, jonka kautta löytyi runsaasti digitoituja virolaisia lehtiä. Virolaista materiaalia ja tutkimuksia Kreekistä on olemassa paljon. Aiemmin proseminaarityössäni tutkin Kreekiä hänen henkilöhistoriansa ja musiikkinsa kautta. Tyyliltään biografinen tutkielma sisälsi myös teos- ja tyylihistoriaa.

Minulle oli selvää, että nyt maisterivaiheen kirjallisessa työssäni haluan jatkaa Kreekin parissa. *Taaveti laulud* -kuoroteossarja valikoitui aiheeksi useasta syystä. Sarja oli ensimmäinen Kreekin teos, johon tutustuin. *Taaveti laulud* (Daavidin psalmit) ovat säveltäjän tunnetuimpia kuoroteoksia ja Virossa niitä pidetään maan kuoromusiikin ”kultahippuihin” kuuluvina. *Taaveti laulud* on sävelletty myös melko pitkällä aikavälillä (1923–1944), joten ne tarjoavat

näkymiä Kreekin sävellysuran erilaisiin kausiin. Kaikkien yhdeksän *Taaveti laulun* analysoiminen olisi ollut tätä työtä ajatellen liian laaja tehtävä, joten valitsin lähempään tarkasteluun kolme *Taaveti laulua* (22, 121 ja 137), joista jokainen edustaa eri aikakautta.

*Taaveti lauluissa* minua alkoi kiinnostaa erityisesti tekstin ja musiikin suhde. Myös useissa konsertti- ja levyarvosteluissa sekä artikkeleissa mainitaan tekstin ja musiikin kiinteä yhteys *Taaveti lauluissa*. Keskityn tässä työssäni harmonian ja tekstin suhteeseen Värikkäät ja yllättävät harmoniat ovat Kreekin musiikille ominaisia ja hypoteesinani on, että hän käytti niitä myös tietoisesti tekstin ilmaisemiseen ja värittämiseen. Tutkimuskysymykseni on seuraava: millainen on harmonian ja tekstin suhde Kreekin *Taaveti lauluissa* 22, 121 ja 137?

Työn alkupuolen biografisessa osuudessa olen käyttänyt jo aiemmin mainitsemiani lähteitä: Index scripturom Estoniae -tietokannan kautta löytämiäni digitoituja artikkeleita sekä Anu Kõlarin väitöskirjaa. Molempia olen hyödyntänyt myös *Taaveti lauluja* tutkiessani. Lisäksi tärkeänä lähteenä on ollut Anu Kõlarin esipuhe vuonna 1989 julkaistuun *Taaveti laulujen* käsikirjoituslaitokseen. Olen käyttänyt apuna myös tutkimieni laulujen käsikirjoitusversioita. Lähteiden lisäksi tärkeänä metodina on ollut musiikki- ja harmonia-analyysi. Musiikin ja tekstin suhteen tutkimiseen olen saanut taustatietoa Kofi Agawun artikkelista *Theory and practice in the analysis of the nineteenth-century lied*. Psalmien tekstien käännöksissä olen käyttänyt suomalaista vuosien 1933/1938 raamatunkäännöstä, joka on kielellisesti lähempänä vironkielistä tekstiä kuin uudempi, vuoden 1992 suomalainen käännös.

Vuoden 2018 olin vaihdossa Tallinnassa Viron musiikki- ja teatteriakatemiassa, mikä syvensi kielitaitoa ja virolaisen musiikkikulttuurin tuntemusta. Pääsin myös laulamaan Kreekin musiikkia ja *Taaveti lauluja* autenttisessa ympäristössä. Tämä antoi syvemmän kuvan Kreekistä ja hänen teoksistaan sekä auttoi ymmärtämään kuinka säveltäjä ja etenkin *Taaveti laulud* ovat vahva ja kiinteä osa maan musiikkikulttuuria.

Kirjallinen työni jakautuu kolmeen osaan. Luvussa 2 *Cyrellus Kreekin elämä* kuvaan lyhyesti Kreekin vaiheita 1900-luvun vaihteen Virossa. Sen jälkeen luvussa 3 *Kreekin sävellystuotanto* keskityn hänen sävellystuotantonsa tärkeimpiin kausiin, piirteisiin ja teoksiin, minkä kautta

siirryn valitsemieni teosten analysointiin luvussa 4 *Taaveti laulud*. Lopuksi luvussa 5 *Yhteenveto ja pohdinta* kokoaan havaintoni ja teen niistä omia johtopäätöksiäni.

## 2 Cyrillus Kreekin elämä

### 2.1 Lapsuus ja nuoruus

Cyrillus (alunperin Karl Ustav) Kreek syntyi Virossa, Läänemaan maakunnassa 3. joulukuuta 1889 perheensä yhdeksäntenä lapsena. Kahdeksasta isosisaruksesta vain neljä oli jäänyt eloon ja myöhemmin perheeseen syntyi vielä kaksi lasta. Ensimmäiset vuotensa Kreek eli Saanikassa ja Sinalepassa. Vuonna 1896 perhe muutti Vormsin saarelle, kun isä, koulumestari Gustav Kreek, otti vastaan työpaikan Fällarnan koulusta. (Kõlar 2010: 44, 47.) Vormsille muuttaminen toi elämään kaksi suurta muutosta. Ensinnäkin suurin osa saaren asukkaista oli ruotsalaistaustaisia, vironruotsalaisia (*rannarootslased*) ja ruotsin kielen oppiminen oli siis välttämätöntä. Toiseksi koulu oli ortodoksisen seurakunnan ylläpitämä ja tuolloisen venäläistämispoliitiikan mukaan koulun opettajilla piti olla ”sama usko kuin tsaarilla”. Niinpä koko perhe kääntyi luterilaisuudesta ortodoksisuuteen ja samalla kaikkien perheenjäsenten nimet muutettiin uuteen uskoon sopiviksi. (Vissel 2003, 147–148.) Karl Ustavista tuli Kirill ja myöhemmin hän valitsi säveltäjänimekseen Cyrilluksen (Kõlar 2010, 50).

Cyrillus sai jo kotona pohjan musiikkiharrastukselle (Kõlar 2010, 46–48). Isä Gustav oli opettajaseminaarissa opiskellessaan saanut musiikinopetusta, jonka tavoitteena oli antaa tuleville opettajille kyky opettaa neliäänistä laulua ja säestää sitä jollakin soittimella. Myöhemmin työssään Gustav opetti oppilailleen säännöllisesti koraaleja ja otti myös kaksi poikaansa, Cyrilluksen ja Vladimirin, mukaan laulamaan. Moniääninen laulu tuli näin Cyrillukselle tutuksi jo varhain. Isä opetti lapsille myös nuottikirjoitusta ja innosti harjoittelemaan urkujensoittoa. Myöhemmin perheen äiti Maria muutti lasten kanssa Vormsista Haapsaluun, jossa oli paremmat koulutusmahdollisuudet. Isä jäi Vormsille, ja jatkoi Cyrilluksen ja Vladimirin musiikkiopintojen tukemista sieltä käsin. Hän lähetti esimerkiksi nuottivihkoja ja vuonna 1906 hankki Cyrillukselle pasuunan. (Kõlar 2010, 46–48.)

Haapsalussa Kreekin musiikinopinnot saivat vauhtia. Hän osallistui aktiivisesti orkesterien ja kuorojen toimintaan ja sai opetusta paikallisilta musiikkimiehiltä (Järg 1991). Klarinetin ja joidenkin vaskipuhaltimien soittoa opetti Karl Tiikmann. Hän johti muun muassa paikallista Palokuntaseuran orkesteria, johon kutsui Kreekin soittamaan. Pianotunteja Kreek sai Jüri

Tarilta ja lukkari, kuoronjohtaja August Tamberg kutsui hänet laulamaan Haapsalun vironkielisen luterilaisen seurakunnan sekä raittiusseuran kuoroon. Näissä kahdessa kuorossa Kreek kenties sai myös ensimmäiset kokemuksensa kuoronjohdosta. (Kõlar 2010, 52–54.)

## 2.2 Opinnot Pietarin konservatoriossa

Vuonna 1908 Kreek aloitti pasuunaopinnot Pietarin konservatoriossa (Põldmäe 2003, 49). Kreekin tavoin lähes jokainen Viron ensimmäisistä ammattisäveltäjistä- ja muusikoista sai koulutuksensa Pietarissa. Tallinnaan ja Tarttoon perustettiin musiikkikorkeakoulut vasta vuonna 1919. Ennen tätä Pietari oli virolaisille sopivin paikka opiskella: se oli lähellä ja konservatorion taso oli maailmanluokkaa. Kreek opiskeli aluksi pasuunansoittoa, kenties siksi että puhallinsoitinten opiskelumaksu oli pienempi. (Põldmäe, 2003,49.) Opintojen alusta asti Kreek pärjäsi hyvin harmoniatehtävissä. Niin hyvin, että hänelle suositeltiin sävellyslinjalle siirtymistä. Todennäköisesti sävellysopintojen puoleen Kreekiä veti myös oma kiinnostus. Lisäksi kaksi virolaista ystävää, Peeter Süda ja Mart Saar, opiskelivat sävellystä. (Kõlar 2010, 55.) Ainakin nämä seikat saivat Kreekin vaihtamaan pasuunan säveltämiseen ja hän opiskeli sävellyslinjalla vuosina 1912–16.

Pietarin konservatorion sävellysopetusta määrittivät tuolloin Rimski-Korsakovin koulukunnan linja ja johtaja Aleksandr Glazunovin auktoriteetti. Se tarkoitti, että teknisesti viimeisteltyjä ja sävelkieleltään konservatiivisia teoksia suosittiin, eikä kokeilujen ja sointu-uudistusten suhteen oltu kovin sallivia. Pidettiin huolta, että oppilaat, Kreek muiden mukana, omaksuivat vahvan pohjan harmoniassa ja kontrapunktissa sekä musiikillisten muotojen tuntemuksessa. (Kõlar 2010, 55–56.) Kuitenkin esimerkiksi kansanlaulujen käyttämistä kannatti muun muassa itse Rimski-Korsakov (Põldmäe 2003, 49). Tämä oli Kreekin kannalta hyvä, sillä hän kiinnostui opiskeluaikoinaan kansanmusiikista ja osallistui kansanlaulujen kokoamisretkiin. Kansanmusiikin puoleen häntä sysäsi vielä latvialainen opettaja Jazeps Vitols, joka suoraan suositteli Kreekiä ”ottamaan kansanlaulujen olemuksen omakseen” (Põldmäe 2003, 49).

Opiskeluvuodet Pietarissa antoivat Kreekille vahvan ammattitaidon, sekä varmasti muokkasivat ja avarsivat monella tavalla hänen näköpiiriään musiikin suhteen. Opinnot konservatoriossa antoivat sävellysteknisen ammattimaisuuden eli niin sanotun käsityötaidon (Kõlar 2010, 56).



Koulun ulkopuolella puolestaan Pietarin konserttielämä, keskustelut muiden musiikinopiskelijoiden kanssa sekä kuoronjohtajana toimiminen Pietarin virolaisen koulutuksen seuran kuorossa (Kõlar 2010, 58). Kreekin opintoihin konservatoriossa kuului myös musiikin johtamista ja kuoron johtaminen vapaa-ajalla toi siihen lisäksi käytännön kokemuksen.

Konservatoriossa opiskeli Kreekin kanssa samaan aikaan myös useita muita virolaisia. Näistä Kreek vietti erityisesti aikaa Peeter Südan ja Mart Saaren kanssa. Südasta, joka oli Kreekin kenties lähin ystävä, tuli urkuri ja säveltäjä. Hän sävelsi lähes pelkästään uruille. Tuotanto oli suppea, mutta merkittävä ja Südan urkuteoksia on kutsuttu Viron urkumusiikin tukipilariksi (Põldmäe 2003, 49). Saar opiskeli myös urkuja ja sävellystä, ja häntä pidetään virolaisen kuoromusiikin suurnimenä. Kreekin tavoin Saar ja Süda olivat kiinnostuneita kansanmusiikista ja osallistuivat kansanmusiikin kokoamisretkiin. (Põldmäe 2003, 49.) Näitä kolmea opiskelijaa yhdisti siis kiinnostus kansanmusiikkiin ja sen käyttäminen oman tuotannon lähteenä sekä vahva säveltäjäidentiteetti (Kõlar 2010). Samanhenkisten ystävien seura varmasti vahvisti entisestään Kreekin tavoitetta kerätä kansanmusiikkia, muokata se aikalaisiin vetoavaan muotoon ja antaa se uudessa muodossa, taiteena, takaisin kansalle (Kõlar 2004).

Kreek lopetti opinnot Pietarissa vuoden 1916 lopussa, mutta ei koskaan valmistunut virallisesti konservatoriosta (Kõlar 2010, 59). Kõlarin mukaan on hieman epäselvää, miksi ei. Ensimmäinen maailmansota oli käynnissä ja joulukuussa 1916 Kreek lähti armeijaan, soittokuntaan pasunistiksi. Hän pääsi palveluksesta muutamaa kuukautta myöhemmin, huhtikuussa 1917, mutta silloin poliittinen tilanne oli käynyt jo niin kireäksi, että Pietariin palaaminen ei ollut enää mahdollista. Aiemmin hänellä ei ollut vielä ollut kasassa loppukokeeseen tarvittavia opintoja. Todistuksella ei ollut silloisessa Virossa niin suurta painoarvoa ja vaikka virallinen pätevyys puuttuikin, Kreek toimi silti loppuikänsä musiikinopettajana esimerkiksi useissa kouluissa Haapsalussa. (Kõlar 2010, 59.)

### 2.3 Kansanmusiikin keräämisretket

Cyrillus Kreek keräsi elämänsä aikana noin 1300 kansanlaulua. Näistä osa tarttui mukaan kansanlaulujen keräämisretkiltä ja osan Kreek kirjoitti muistiin oppilailtaan. Kreek kopioi

lisäksi lauluja arkistoista sekä tuttavien materiaaleista, ja yhteensä hänen kansanlaulukokoelmassaan oli peräti noin 6000 nuotinnosta. (Vissel 2003, 146–147.)

Muiden Euroopan maiden tavoin Virossa tapahtui kansallinen herääminen 1800-luvun jälkipuoliskolla ja tuolloin alettiin kerätä kansanperinnettä eri muodoissa. Järjestelmällisen kansanlaulujen keräämisen aloitti vuonna 1904 Viron ylioppilaiden seura (*Eesti Üliõpilaste Selts*) Oskar Kallaksen johdolla. (Kõlar 2004.) Muun muassa kansanrunoutta oli kerätty jo aiemminkin talteen, mutta Visselin (2003, 142) mukaan aika ei aiemmin ollut vielä kypsä kansanmusiikin keräämiselle.

Keräystyöhön osallistuvat opiskelijat lähetettiin keräämisretkille yleensä kaksittain (Vissel 2003, 142). Tyypillisimmin niin, että sävelmien muistiinmerkitsijä oli Pietarin konservatoriosta ja sanojen kirjoittaja Tarton yliopistosta. Kreek liittyi mukaan keräystyöhön vuonna 1911, kenties kuultuaan kokemuksia ystävältään Peeter Südalta, joka oli ollut mukana kokoamisretkillä jo vuodesta 1905. Ennen järjestettyjä retkiä Kreek oli oikeastaan jo aloittanut kansanlaulujen keräämisen ominpäin. Vuonna 1909 hän oli merkinnyt muistiin 20 viulukappaletta eräältä soittajalta kotikaupungissaan Haapsalussa. (Vissel 2003, 142.)

Ylioppilaiden seuran tuella Kreek keräsi kansanlauluja kesinä 1911–14 Länsi-Virossa, esimerkiksi Haapsalussa, Ridalassa ja Lääne-Nigulassa. Seuranaan hänellä oli retkillä muun muassa tuubisti Johannes Muda ja sanojen kirjoittaja Mart Bormeister. Retket saattoivat kestää noin kuukauden ja Kreek oli työssä perusteellinen. Eräässä matkakuvauksessa hän sanoi kulkeneensa lähes talosta taloon ja käyneensä joidenkin laulajien luona parikin kertaa. (Vissel 2003, 143.) Kesällä 1914 Kreek alkoi ensimmäisenä virolaisena käyttää fonografia melodioiden tallentamiseen. Fonografi mahdollisti entistä tarkemman dokumentoinnin. Sävelmän lopulliseen nuotinnukseen Kreek kirjoitti yleensä kaksi versiota: paikan päällä laulajan luona muistiin merkityn ja myöhemmin fonografilta kuunnellun. Tallenteelta sai usein tarkemmin ylös rytmikuviot. (Kõlar 2010, 63–64.)

Kesä 1914 oli fonografin lisäksi merkityksellinen myös siksi, että Kreek kirjoitti silloin muistiin ensimmäiset kymmenen hengellistä kansansävelmää (Kõlar 2010, 63). Hän ihastui noihin koristeellisiin kansankoraaleihin niin paljon, että otti tavoitteeksi hankkia käsiinsä kaikki siihen mennessä kerätyt koraalivariantit, kopioi toisten keräämiä hengellisiä melodioita ja myöhemmin työssään kyseli oppilailtaan erityisesti hengellisiä sävelmiä. Kiinnostuksen

tuloksena oli liki 450 koraalivariantin kokoelma, josta tuli Kreekille tärkeä inspiraation lähde sävellystyöhön. Ainakin kolmisenkymmentä nuorta virolaista muusikkoa keräsi kansanlauluja 1900-luvun alussa, mutta Kõlarin mukaan Kreek oli ainoa, joka tunsi syvää kiinnostusta nimenomaan hengellistä kansanmusiikkia kohtaan ja ammensi siitä sävellyksiinsä. (Kõlar 2010, 63.)

Viron ylioppilaiden seuran organisoima kokoamistyö loppui vuonna 1916 (Vissel 2003, 144). Tämän jälkeen Kreek teki vielä ainakin kaksi keräämismatkaa vuosina 1921 ja 1937. Nämä matkat suuntautuivat vironruotsalaisten alueelle, Länsi-Viroon ja sen saarille. (Kõlar 2010, 123–124.) Vuoden 1921 toukokuussa Kreek lähti Muinaismuistojen pelastustoimikunnan lähettämänä keräämisretkelle Noarootsiin. Mukana matkalla oli puoliso Maria (Meesi), jonka kanssa Kreek oli avioitunut vuonna 1918. Maria oli itse vironruotsalainen, joten hän oli oiva seuralainen retkellä. (Vissel 2003: 148, 152.) Kreekin tuttavuus vironruotsalaisten kanssa oli alkanut jo lapsena Vormsin saarella asuessa ja tuli näin entistä läheisemmäksi avioliiton myötä.

Vuoden 1921 matkalla Kreek keräsi yhteensä 55 ruotsalaista laulua, joista peräti 50 oli hengellisiä. Tuota matkaa voisi siis nimittää ennen kaikkea hengellisten kansansävelmien kokoamisretkeksi. Fonografillekin Kreek tallensi vain hengelliset laulut. (Vissel 2003, 160.) Kreekin innostus vironruotsalaisten kansanmusiikkia kohtaan jatkui ja vuonna 1937 hän lähti Vormsin saarelle keräämään lisää ruotsalaisia lauluja. Idean tähän Kreek oli ilmeisesti saanut vormsilaiselta Andres Stenholmilta, joka oli edellisenä vuonna lähettänyt hänelle 14 Vormsilla kerättyä kansanlaulua, joista kuusi oli hengellistä. Nyt Kreek halusi lähteä keräämään saaren ”puhtaaksi” ja saaliina oli 71 laulua, joista 51 oli hengellisiä. (Vissel 2010, 124.) Kreekillä oli siis erityinen kiinnostus hengellisiin kansansävelmiin ja vielä erityisempi kiinnostus juuri vironruotsalaisten hengellisiin melodioihin.

## 2.4 Ura musiikinopettajana

Lopetettuaan opinnot konservatoriossa Kreek aloitti opettajanuransa syksyllä 1917 (Kõlar 2010, 60). Tuolloin hän alkoi antaa musiikintunteja muutamassa koulussa Haapsalussa. Vuotta myöhemmin hän siirtyi vuodeksi opettamaan Rakvereen ja lukuvuonna 1920–21 Kreek toimi harmoniaopettajana Tarton musiikkikoulussa. Sen jälkeen hän palasi Haapsaluun ja jäi sinne

loppuelämäkseen. 1940-luvulla Kreek opetti Tallinnan konservatoriossa, mutta kävi sielläkin Haapsalusta käsin. Kotikaupunki oli Kreekille tärkeä ja kaupungin musiikkielämän edistäminen ja kehittäminen sydämenasioita. (Kõlar 2010: 60, 91.)

Musiikinopettajana Kreek pääsikin vaikuttamaan musiikillisen ilmapiirin muokkautumiseen ruohonjuuritasolta alkaen. Koulutyön lisäksi Kreek johti kaupungissa useita kuoroja ja oli maakunnan laulujuhlien päävastaava (Kõlar 2010, 103). Haapsalu oli Kreekin siellä eläessä vajaan 5000 asukkaan kaupunki. Se tunnettiin kesäkaupunkina, ja asukasluku saattoi kesäelokuussa kasvaa parilla tuhannella. Haapsalun vilkastuessa vilkastui hetkeksi myös konserttielämä, kun kaupungissa järjestettiin Kesämusiikki-tapahtuma. Se tarkoitti kuutta kesäasukkaille suunnattua ulkoilmakonserttia viikossa. Soittajat tulivat yleensä Haapsalun ulkopuolelta ja olivat enimmäkseen ammattimuusikoita. Vakituisesti kaupungissa asui vain muutama musiikin ammattilainen. (Kõlar 2010: 68–70, 79.) Musiikkielämän edistäminen onnistui kaikesta huolimatta ilmeisen hyvin. Kreekin kollega Riho Päts totesi säveltäjän 50-vuotisjuhlissa tämän toiminnasta: ”...eikö tunnukin aika sankarilliselta saada toimimaan Cherubinin *Requiem*in ja Händelin *Luomisen* kaltaisten suurteosten esitykset tällaisessa pikkukaupungissa kuin Haapsalu...”. (Päts 1940, 61–62.)

Pätsin (1940, 61) mukaan Kreek hoiti opettajantehtävänsä lakkaamattomalla energialla ja määrätietoisuudella. Kreek opetti samanaikaisesti useassa koulussa ja laaja-alaisin toimenkuva hänellä oli Läänemaan opettajaseminaarissa, jossa hän opetti syksystä 1921 aina seminaarin sulkemiseen vuonna 1932 (Kõlar 2010, 86–89). Läänemaan yhteiskoulussa Kreek oli laulu- ja musiikinopettaja vuosina 1928–38. Nämä kaksi mainittua oppilaitosta olivat koko maakunnan ensimmäiset keskitason koulutuksen antajat eli nykytermillä toisen asteen oppilaitokset. Lisäksi Kreek opetti musiikkia Ruotsalaisessa yksityislukiossa 1931–37 ja oli tuntiohjaajana muutamassa muussa koulussa. (Kõlar 2010, 86–89.)

Monipuolisin työnkuva Kreekillä oli Läänemaan opettajaseminaarissa, jossa musiikilla oli suuri rooli (Kõlar 2010, 89). Jopa seminaariin päästäkseen piti omata musiikillisia edellytyksiä ja kaikki opiskelivat pakollisina aineina laulua, pianonsoittoa ja kuorolaulua. Lisäksi oli mahdollista valita opetusta eri instrumenteissa, ja koulussa toimi soitinyhtyeitä sekä kuoroja. Musiikillisesti kyvykkäimmät ylempien luokkien oppilaat saivat osallistua musiikkipiiriin, jossa esimerkiksi edettiin syvemmälle musiikinteoriaan ja säveltapailuun. (Kõlar 2010, 89–94.)

Kaikilla oli pakollista laulua kaksi tuntia viikossa ja Kreek oli aineen pääasiallinen opettaja. Ensimmäisillä luokilla oli tavoitteena oppia lukemaan nuottikirjoitusta ja Kreek laittoi oppilaansa solfaamaan esimerkiksi koraalikirjasta. (Kõlar 2010, 95.) Kreekillä oli tähän oma metodinsa: hän laittoi oppilaat laulamaan laulut sekä oikeinpäin, että lopusta alkuun. Oikeinpäin laulun saattoi oppia ulkoa, mutta takaperin ei niin helposti. (Vettik 1989, 50.) Ylemmillä luokilla oppilaat tekivät diktaatteja ja saivat harjoitella kuoronjohtajana olemista. Vanhimmilla oppilailta oli myös musiikinhistoriaa. (Kõlar 2010, 97–98.) Ison osan laulutunteja muodostivat kansanlaulut, ja kansanmusiikki tuli oppilaille tutuksi opettajan innostuksen myötä. Aina lomilta palattua piti laulaa opettajalle muutama uusi kansanlaulu (Järg 1989, 42) ja muutenkin kansanmusiikki oli olennainen osa tunteja. Kreek selvitti jatkuvasti oppilailleen kansanmusiikin ja sen tallettamisen tärkeyttä (Kõlar 2010, 96). Juuri tätä tallettamista hän itse teki kirjoittaessaan muistiin oppilaiden laulamia lauluja.

Laulun lisäksi Kreek opetti pianonsoittoa ja vaskipuhaltimia. Hän johti myös vaihtelevasti seminaarin kuoroja ja perusti kamariorkesterin, jonka johtajana hän toimi aluksi itse. Orkesteri kasvoi vähitellen ja pystyi ennen pitkää esittämään jopa osia Mozartin ja Tšaikovskin sinfonioista. Koulun musiikkipiirin johtaminen oli Kreekille ehkä kaikkein kiinnostavin osa työtä. Siellä päästiin syvemmälle musiikkiin ja tehtiin esimerkiksi konserttiretkiä Tallinnaan. Musiikkipiirissä Kreek saattoi myös puhua jonkin verran sävellystyöstään, vaikka hän muutoin vältti kertomasta siitä oppilailleen. (Kõlar 2010, 100–101.)

Opettajana Kreek oli kaikesta päätellen todellinen persoona. Kõlar (2010, 91) toteaa, että Kreek suhtautui opettajanammattiin ”luovalla vapaudella”. Visselin mukaan Kreekin oppilas Theodor Saar totesi, että Kreek ei pitänyt tavallisia tunteja (Vissel 2003, 145). Hän ei tehnyt tuntisuunnitelmia vaan oppitunnit etenivät kuten etenivät, esimerkiksi kansanlauluja laulaessa (Kõlar 2010, 94). Kreek oli vaativa, mutta hyväntuulinen. Hän itse esimerkiksi luki mitä tahansa nuottia prima vista, ja vaati kovasti myös oppilaitaan kehittämään nuotinlukutaitoaan. Kreek saattoi kuitenkin hyväntahtoisesti vitsailla oppilaiden virheistä. (Laanpere 2012, 99.) Kreekillä oli ylipäätään tapana kertoilla vitsejä, ja sen lisäksi hän saattoi myös herättää huvittuneisuutta esimerkiksi olemalla konserttipäivinä frakissa jo heti aamusta alkaen, vaikka konsertti oli vasta illalla (Vettik 1989, 50). Kreekin suuri vahvuus pedagogina oli se, että hän osasi herättää oppilaissaan kiinnostuksen musiikkiin. Hän oli myös hyvin pidetty opettaja ja esimerkiksi Evald Laanpere toteaa ajattelevansa entistä opettajaansa syvällä kunnioituksella, rakkaudella ja kiitoksella. (Laanpere 2012, 98.)

Opettajantyönsä ohella Kreek johti sekakuoro Heliä (suomeksi *sävel*) ja paikallista mieskuoroa. Kreek toteutti myös kuorotyön kautta tavoitettaan edistää paikkakunnan musiikkielämää. Kuoronjohtajana toimimiseen motivoi lisäksi mahdollisuus saattaa isoja teoksia kuultaville elävässä elämässä. Näihin suurteosten esityksiin Kreek yhdisti Haapsalun kaikki musiikilliset voimat: sekakuoro Helin, mieskuoron, parhaat laulajat koulujen kuoroista, sekä kaupungin soittajat ja joskus myös kesämusiikkien orkesterin. Solistit kutsuttiin yleensä paikkakunnan ulkopuolelta. Tällaiset projektit vaativat Kreekiltä paljon työtä. Teokset täytyi mukauttaa ja sovittaa käytettävissä olevalle joukolle, joka oli yleensä huomattavasti pienempi kuin alkuperäisessä teoksessa. Sinfoniaorkesteria saattoi joutua korvaamaan esimerkiksi puhallinyhtye. Välillä myös yksi laulaja saattoi laulaa kaikkien äänialojen soolo-osat. (Kölar 2010, 104–107.)

Virossa laulujuhlat ovat merkittävä osa maan musiikkielämää ja myös Kreek osallistui Haapsalussa kahden maakunnallisen laulujuhlan järjestämiseen. Ensimmäinen oli kesäkuussa 1925 ja Kreek kokosi sen musiikillisen ohjelman aivan yksin sekä johti lisäksi kuoroja. Toinen järjestettiin vuonna 1934 ja Kreek oli siellä kuorojen yhteisesitysten johtaja. Ohjelmaa suunnitellessaan Kreek ei ottanut mukaan ainuttakaan omista sävellyksistään, vaikka niin voisi ehkä kuvitella. (Kölar 2010, 116–118.) Hän ei muutoinkaan ottanut kuorojen ohjelmistoon omia teoksiaan, eikä Kölarin (2010, 104) mukaan säveltänyt lauluja paikkakunnan kuoroja silmällä pitäen.

Kreek ei ollut kuoronjohtajana huomattava (Vettik 1989, 50). Hänen johtamisliikkeensä olivat hyvin niukkoja ja hän saattoi seisoa eleettömänä ”kuin veistos”. Tämän takia hänellä ilmeisesti oli vaikeuksia esimerkiksi laulujuhlilla johtaessaan saada sadat laulajat mukaan. (Kölar 2010, 105) Kreekillä oli kuitenkin intoa ja tärkeä rooli liikkeellepanevana voimana. Opettajana ja Haapsalun musiikkipersonana Kreek teki työtä, jolla todella oli vaikutus kaupungin musiikkielämään ja vielä kauemmaksikin. Kasemets toteaa: ”Täällä pienessä kaupungissa tapahtunut musiikillinen työ ei ole tietenkään ollut nähtävissä kauaksi. [...] Mutta sillä on ollut paikan päällä suuri musiikkikasvatuksellinen merkitys, jonka vaikutus on heijastunut koko Läänemaan musiikilliseen kehitykseen” (Kasemets 1939, 216).

1930–40-luvun taite toi muutoksia Kreekin elämään. Kesällä 1939 Kreek meni naimisiin Aleksandra Tinskijin kanssa, joka oli hänen entinen oppilaansa Läänemaan

opettajaseminaarista (Ilves 2008). Ensimmäinen avioliitto oli päättynyt eroon aiemmin samana vuonna. Liitosta Marian kanssa Kreekillä oli kaksi poikaa, Peeter ja Tor. Vuosina 1940–44 syntyivät vielä Anne, Maria ja Jüri. (Kõlar 2010, 77.) Syksyllä 1940 Kreek aloitti työt Tallinnan konservatoriossa musiikinteorian ja etenkin muotoanalyysin opettajana. Lisäksi hänen tehtävänä oli suunnitella koko muotoanalyysin uusi opetussuunnitelma. (Kõlar 2010, 192)

Vuoden 1940 kesällä oli alkanut Neuvostoliiton miehitys, joka muuttui Saksan miehitykseksi seuraavana vuonna. Saksan miehitysaika vilkastutti kulttuuri- ja konserttielämää etenkin Tallinnassa, mutta siirtyminen takaisin Neuvostovallan alle 1944 alkoi kerätä pilviä monien säveltäjien ja erityisesti Kreekin ylle. Kuten kaikkea taidetta, säveltäjien tuotantoa ja vakaumusta pyrittiin kontrolloimaan. (Kõlar 2010: 172, 198.) Kreekin teokset eivät olleet sisällöltään kyllin neuvostoliittolaisia (Kõlar 2010, 219) ja esimerkiksi Kreekin innostus hengellistä musiikkia kohtaan ei tietenkään ollut stalinistisen ideologian mukaista. Kreekiä syytettiin myös siitä, ettei hän tehnyt tarpeeksi marxilais-leninistisen ideologian edistämiseksi. Lehtikirjoituksissa esiintyi ankaraa kritiikkiä, Kreekiä nälvittiin Säveltäjaliiton kokouksissa ja lopulta hän joutui eroamaan opettajantoimestaan Tallinnan konservatoriosta vuonna 1950. (Kõlar 2010, 219.)

Kreek palasi opettamaan kotikaupunkiinsa, jossa hän oli Haapsalun pedagogisen koulun pianonsoitonopettaja vuoteen 1956 (Kõlar 2010, 234). Kreek jatkoi elämänsä viimeisinä vuosina säveltämistä, ja suunnitteli kirjoittavansa kirjan musiikinhistoriasta ja kansanmusiikista. Suunnitelma jäi kuitenkin toteuttamatta. Rahapula vaivasi Kreekin perhettä 1950-luvulla ja sitä helpottaakseen Kreek yritti myydä teoksiaan Taidehallinnolle vaihtelevalla menestyksellä. Kreekin 70-vuotispäivän lähestyessä hänestä ja hänen teoksistaan alettiin kiinnostua laajemmin. Taidehallinto julkaisi laajan kokoelman Kreekin kuoroteoksia 1957 ja 3.12.1959 Säveltäjaliitto järjesti Estonia-konserttisalissa juhlakonsertin, jossa ohjelmassa oli Kreekin kuoroteoksia, puhallinkvintetti ja kaksi soololaulua. (Kõlar 2010, 234–237.) 1940-luvun epäsuosion jälkeen Kreek sai siis vielä ennen kuolemaansa kuulla teoksiaan ja tuntea arvostusta.

### 3 Kreekin sävellystuotanto

#### 3.1 Tyyli ja ensimmäiset sävellykset

”Cyrillus Kreekin teoksiin kätkeytyy niin paljon menneisyytemme runoutta ja satujen kuvitusta, meidän toiveidemme ja kaipaustemme tummaa kuumetta”, totesi Mart Saar Kreekin kansanmusiikkiin perustuvista sävellyksistä (Saar 1929, 352). ”...Kreek kuulostaa jopa jännittävämmältä kuin maailmankuulu Mendelssohn. Korviin jäävät [...] Kreekiltä piinaavan kauniit melodiat ja karhea harmonia, Viron kansan sielunhätä.”, toteaa Kersti Inno (2010) levytyksestä, joka sisältää Mendelssohnin ja Kreekin psalmiteksteihin pohjautuvia kuoroteoksia. Kreekin tavoitteena oli muokata kansanmusiikki taiteeksi, joka puhuttelee aikalaisia. Aikalaisten lisäksi hän on onnistunut puhuttelemaan myös jälkipolvia.

”Ensimmäinen yritys säveltää oli minulla 13. huhtikuuta 1906...”, on Kreek itse kertonut (Järg 1989, 34). Kiinnostus säveltämiseen oli siis herännyt jo ennen kuin Kreek aloitti opinnot Pietarin konservatoriossa. On tutkijoiden onni, että Kreek oli tarkka ja dokumentointiin kiintynyt ihminen. Hän teki erilaisia listoja ja piti päiväkirjaa mitä erilaisimmista asioista alkaen lintuhavainnoista ja kasvien kukkimisajoista (Ilves 2008). Myös sävellyksistään hän piti päiväkirjaa, johon merkitsi esimerkiksi sävellysajankohdan, tarkan otsikon, musiikillisen lähteen (kansanlaulujen kohdalla laulajan) ja tekstin kirjoittajan. Myös luonnoksiin Kreek merkitsi niiden valmistumis- ja luomisajat. Sävellyspäiväkirjan mukaan Kreek teki noin 2000 sävellystä vuosina 1906–1953. Sen jälkeen syntyi vielä melkein pari sataa lisää. Kreek on merkinnyt muistiin lisäksi Bachin tai Puschelin koraalikirjan koraaleista tekemänsä sovitukset. Niin ikään päiväkirjoista löytyvät toisten säveltäjien sinfonisten teosten tai kuoroteosten sovitukset pianolle tai alkuperäisestä eroavalle kokoonpanolle. (Kölar 2010, 130–131)

Kreekin musiikkia on kutsuttu tyyliltään esimerkiksi neoklassiseksi (Järg 2005). Häntä on verrattu myös usein eri maiden kansallisromantikkoihin kuten Griegiin tai Sibeliukseen. Lähes kaikki hänen teoksensa perustuvat olemassa olevalle materiaalille. Sävellystyössä Kreekin ensisijainen inspiraationlähde oli kansanmusiikki ja etenkin hengelliset kansansävelmät. Samaa sävelmää hän saattoi käyttää pohjana useammalle teokselle. Kölar mainitsee väitöskirjassaan (2010) kahdeksi muuksi inspiraationlähteeksi Viron luterilaisen kirkon koraalikirjan, Puschelin, ja ortodoksisen kirkkomusiikin. Suurin osa Kreekin musiikista on kuoromusiikkia



ja enemmistö teoksista orkesterille tai kamariyhtyeille on kuoroteosten instrumentalisointeja (Järg 2005).

Punschel oli Kreekin inspiraation lähteenä etenkin vuosina 1949–54, kun hän teki sen koraaleihin perustuen 500 koraalikaanonia sekakuorolle (Kõlar 2010, 142). Lisäksi 1930-luvulla tehdessään kolmiäänisiä kansankoraalisovituksia Kreek etsi koraalivariantteja vastaavat koraalit Punschelista. Vuosina 1938–42 Kreek työskenteli ortodoksikirkon musiikin parissa. Hän sijoitti esimerkiksi vironkielisiä tekstejä jo olemassa oleviin sävelmiin ja sävelsi joitain lauluja aamu- ja iltapalveluksiin. Kreekin kuoroteoksista esimerkiksi *Taaveti laul 137* on laitettu aamupalvelusten musiikin joukkoon. Lisäksi teoksissa *Taaveti laul 104* ja *Õnnis on inimene* on nähtävissä ortodoksisuuden vaikutus. Ne viittaavat tekstin puolesta suullisen ortodoksisen tradition ja käytännön hyvään tuntemukseen, vaikka eivät sävelkieleltään vastaa perinteistä ortodoksista musiikkia. Kuitenkin Kreek on ilmeisesti tarkoittanut ne jumalanpalveluskäyttöön. (Kõlar 2010, 142–143.)

Musiikillisten inspiraationlähteiden lisäksi Kreekin sävellysten pohjana ja luomisprosessin käynnistäjänä saattoi olla teksti. ”Hän [Kreek] tarvitsee musiikillisten maalaustensa luomiseen täsmällisen kaavan ja sen hän saa laulun sanoista. [...] Sanojen ei tarvitse olla kovinkaan pitkiä, usein riittää pari kansanlaulun säettä tai yksi Daavidin psalmin jae, joka antaa mielikuvitukselle sysäyksen laajaan lentoon niukkasanaisen ajatuksen kehittämisestä mestarilliseen sävellykseen”, toteaa säveltäjäkolleega Anton Kasemets (1939, 216).

Kreek käsitteli kansanlauluja sävellyksissään eri tavoin. Yleistä on polyfoninen kudos, kaanonin käyttö, urkupisteet ja ostinatorytmikuviot. (Kõlar 2010, 139–141.) Ennen kaikkea Kreek käsitteli kansanlauluja kontrapunktisesti, missä hän oli Kasemetsan mukaan mestari. Hengellisiin kansansävelmiin perustuvissa teoksissa Kreek on usein käyttänyt kuviointia ja dissonoivia harmonioita. (Kasemets 1939, 217)

Kuitenkin teokset, jotka Kreek teki sävellysojintojensa ensimmäisinä vuosina poikkeavat selvästi hänen myöhemmästä tyylistään, jolle olivat ominaisia edellä kuvatut piirteet. Vuosina 1912–16 Kreek sävelsi sekakuoroteoksia, joita voi pitää hänen tuotantonsa modernistisimpina ja rohkeimpia kokeiluja sisältävinä (Kõlar 2010, 149) Tuolloin syntyivät esimerkiksi teokset *Nõmmelill* ja *Talvine õhtu*, joiden Järg (1989, 37) mainitsee syntyneen samoihin aikoihin

Sibeliuksen neljännen ja viidennen sinfonian kanssa. Myös *Taaveti laulut* 22 ja 84 ovat tuolta aikaväliltä ja niistä käy erityisesti ilmi, millainen Kreekin modernimpi tyyli oli. Teokset eivät pohjautu kansansävelmiin tai muuhun ulkopuoliseen materiaaliin ja niissä oleellisin osa sävelkieltä on harmonia. Niissä esiintyy noonisointuja, dissonansseja, kromatiikkaa ja tritonuksia. Harmonisen vaihtelun lisäksi myös tempollinen ja dynaminen vaihtelu on suurta. *Taaveti lauluissa* esiintyy rajuja dynamiikan muutoksia (fff → pp). Kuitenkin niissä oli ominaisuuksia, jotka jäivät myös Kreekin myöhempään tuotantoon: polyfonia, ostinorytmikuviot ja urkupisteen käyttö. (Kölar 2010, 149–155.)

Itse sävellystyötä Kreek teki ilmeisesti mielessään. Hän saattoi nimittäin kirjoittaa saman päivän aikana kolme tai neljä kolmiäänistä koraalisatsia ja suuremmistakin teoksista esimerkiksi *Önnis on inimene* on kirjoitettu yhtenä päivänä 20.8.1923. Myös Requiemin partituuri on merkitty kirjoitetuksi yhdessä päivässä kesällä 1927. Teokset olivat kuitenkin pyörineet säveltäjän ajatuksissa jo pidempään. (Kölar 2010, 134) Sävellyspäiväkirjan mukaan tuotteliaimpia kausia olivat kesäkuukaudet, jolloin koulutyöstä oli taukoa. Perhe ei muista Kreekiä säveltämässä pianon ääressä, mutta useinkin istumassa koko yön kirjoituspöydän ääressä sävellystyön parissa. (Järg 1989, 42.)

### 3.2 Hengellinen kuoromusiikki

Lähes kaikki Kreekin kuoroteokset ovat hengellisiä. Siksi onkin hieman yllättävää, että läheisten mukaan hän suhtautui jumalanpalvelukseen viileästi (Järg 1989, 42) ja suorastaan välinpitämättömästi, eikä ollut ”usko- eikä kirkkoihminen” (Laanpere 2012, 100). Kreek oli kuitenkin ylipäätään hiukan sulkeutunut sisimmistä ajatuksistaan ja Järg (1989, 42) esittää, että Kreekin suhtautuminen hengellisyyteen tulee ilmi hänen kuoroteoksistaan. Se on vailla paatosta ja pönötystä, selkeää muodoltaan ja hengeltään.

Omalta osaltaan hengellisen musiikin pariin Kreekin johdattivat tietenkin hengelliset kansansävelmät, joista hän oli innostunut. Saatuaan kansankoraalit käsiinsä Kreek alkoi heti sovittaa niitä kolme- tai neljä-ääniselle kuorolle (Kölar 2004). Suurin näistä sovituskokoelmista on 443 kansankoraalia kolmiääniselle kuorolle, jonka valmistui vuosina 1931–37. Siihen Kreek työsti kaikki tuohon aikaan tiedossa olevat sävelmät, joista 172 oli virolaista ja 271 vironruotsalaista perua. (Kölar 2010, 167.) Kreekin luonteen huolellisuus tulee jälleen esille

siinä, että hän merkitsi kaikkiin sävelmiin niiden lähdekoraalin Punschelissa, laulajan nimen ja syntymäajan, laulun keräämisajan ja -paikan sekä laulun rakenteen (tahtien määrän ym).

Kõlar esittää, että järjestelmällinen vastaavan koraalin etsiminen Punschelista viittaa siihen, että Kreek olisi ollut työstämässä lauluja koraalikirjan uutta versiota varten. Kõlar siteeraa myös ruotsalaista musiikkitieteilijää Carl-Allan Mobergiä, joka kirjoittaa artikkelissaan Kreekin saaneen tehtäväkseen tehdä sovituksia uuteen Viron koraalikirjaan. (Kõlar 2010, 167–169.) Tällaista koraalikirjaa ei kuitenkaan koskaan saatu valmiiksi. Yksi syy siihen voi olla, että Viron luterilaisen kirkon johtajat olivat konservatiivisia ja kansankoraalit eivät olleet musiikillisesti ja ideologisesti hyväksyttäviä (Kõlar 2004). Ihannekoraali oli Punschelin tapainen: yksinkertainen melodia, rauhallinen tempo, vakava luonne ja tuttu harmonia. (Kõlar 2010, 171) Kreekin kansankoraalisovitukset taas olivat täynnä koristeita ja erikoisia harmonioita, eli taatusti liian villejä jumalanpalveluskäyttöön.

Toisen kerran Kreek sävelsi satoja koraalipohjaisia teoksia 1940-luvun lopusta 1950-luvun puoliväliin. Silloin valmistuivat 500 neliäänistä kaanonia Punschelin koraalikirjan sävelmiin ja 150 sekakuorokaanonia kansankoraalivarianttien pohjalta. Kreek sävelsi näitä kaanoneita, vaikka tuolloinen miehityksen aikainen ilmapiiri olikin täysin hengellisen musiikin vastainen. (Kõlar 2010, 172.) Kreek kuitenkin sävelsi, mitä halusi ja Mart Humal (1989, 44) antaa yhden selityksen juuri kaanonien kirjoittamiselle: ”Kreekille, synnynnäiselle polyfoonikolle ja oman alansa virtuoosille, kaanonien kirjoittaminen toi suurta älyllistä tyydytystä.”

Nykyään ehkä tunnetuimpia Kreekin hengellisiä kuoroteoksia ovat *Taaveti laulud* eli Daavidin psalmit. Nämä yhdeksän teosta eivät muodosta yhtenäistä sarjaa, vaan ne liitetään yhteen siksi, että niiden tekstit perustuvat Raamatun psalmeihin. Teokset ovat syntyneet erikseen. Vanhimmat niistä, *Taaveti laul 22* ja *84* syntyivät 1914 ja kuuluvat Kreekin moderniin tuotantoon, kuten aiemmin on mainittu. Vuonna 1923 Kreek sävelsi esimerkiksi kappaleet *Õnnis on inimene* ja *Taaveti laul 104, Kiida mu hing Issandat*. Ortodoksisia vaikutteita taas sisältää *Taaveti laul 137, Pabeli jõgede kaldail*. (Kõlar 2012). Riho Päts harmittelee vuonna 1940, kuinka vähän *Taaveti laulud* ovat kiinnostaneet kuoroja (Päts 1940, 60). Nykyään tilanne on jo alkanut korjautua. Kõlar (2012) toteaa, että *Taaveti laulud* muodostavat Kreekin tuotannossa sillan hengellisten kansansävelmien sovitusten ja *Requiem*in välillä.

### 3.3 Requiem

Kreekin säveltämä *Requiem* oli ensimmäinen lajiaan Virossa. Se on saanut nimen eesti requiem, virolainen requiem (Kasemets 1939, 218). Kreek sävelsi teoksen vuosina 1925–27 ja ensiesitys tapahtui Tallinnassa Estonia-konserttisalissa 20.10.1929 (Järg 2005). *Requiem c-molli* tenorille, sekakuorolle ja orkesterille sisältää osat *Introitus, Dies irae, Recordare, Oro supplex, Domine Jesu, Hostias, Sanctus* ja *Agnus Dei*. Kreek aloitti *Requiem*in syksyllä 1925 luonnostelemalla *Introitusta*, jatkoi seuraavan vuoden syksyllä tehden luonnokset osiin 2–7 ja partituuri valmistui 27.9.1927 (Kõlar 2010, 157). Voi olla, että omalta osaltaan *Requiem*in kirjoittamiseen vaikutti Kreekin ystävän Peeter Südan kuolema 3.8.1920. Süda oli kuollessaan vain 38-vuotias. Kreek tiesi, että Südan suunnitelmissa oli ollut *Requiem*in säveltäminen, mutta tämä oli ehtinyt luonnostella siitä vain kahden osan alkutahdit. Kreek halusi ehkä tehdä ystävän suunnitelmasta totta. (Järg 2005.)

*Requiem*in osien nimet ovat latinaksi, mutta Kreek kirjoitti teoksen baltiansaksalaisen Georg Julius Schultz-Bertramin virolaiseen käännökseen W.A. Mozartin *Requiemistä*. Teosta on esitetty myös latinaksi. Mielenpitoet eroavat siitä, suunnitteliko Kreek alunperin teoksen sekä viroksi, että latinaksi esitettäväksi (Kõlar 2010, 159-160) vai lisättiinkö latinankielinen teksti myöhemmin pakon edessä (Järg 1999), koska Neuvostoaikana hengellisiä teoksia oli sallittua esittää vain vierailta kielillä.

Kreekin *Requiem*in musiikillinen materiaali on peräisin erilaisista lähteistä. *Requiem* alkaa ja päättyy käyrätorvella kuultavaan Lontoon Westminsterin Big Ben -kellon melodiaan pohjautuvaan katkelmaan. Toisen osan pohjana on keskiaikainen sekvenssi, *Dies irae*, jota Kreek varioi. Kolmas inspiraation lähde on jälleen kansanmusiikki, vaikka teos ei sisälläkään suoria lainauksia tietyistä sävelmistä vaan ainoastaan viittauksia. (Kõlar 2010, 161). Kreekin *Requiem* on ennen kaikkea kuoroteos (Järg 2005). Tenorisolistillakin on vain yksi repliikki osassa *Dies irae* ja lyhyt soolo osassa *Domine Jesu* (Kõlar 2010, 158).

Kreekin *Requiem* esitettiin hänen elinaikanaan kahdeksan kertaa. Ensiesitys lokakuussa 1929 herätti sen verran huomiota, että toinen esitys oli jo muutaman viikon päästä 17.11.1929. Myöhemmin *Requiem*ä esitettiin esimerkiksi valtakunnallisilla laulujuhlilla 1933 ja kahdesti Tartossa vuonna 1938. (Järg 2005) Kreekin *Requiem* herätti intoa ja ihastusta jo heti

ensiesityksensä jälkeen. Mart Saar julistaa joulukuussa 1929: ”Rohkeudella ja ylpeydellä voimme todeta, että mainittu Requiem osoittautuu *chef d'oeuvre*'ksi [mestari-teokseksi] vokaali- ja instrumentaalimusiikkimme alalla.” (Saar 1929, 353.)

### 3.4 Orkesteriteokset

Kasemets toteaa vuonna 1939, että puhdas instrumentaalimusiikki ei ole toistaiseksi viehättänyt Kreekiä, eikä hänellä ole lainkaan teoksia sillä alalla (Kasemets 1939, 216). Muutamaa vuotta myöhemmin tähän tuli kuitenkin muutos. Kapellimestari Olav Roots pyysi Kreekiä sovittamaan sinfoniaorkesterille aiempaa tuotantoaan. Kreek ryhtyi työhön tammikuussa 1943 ja sovitti vuoden aikana orkesterille noin 30 aiempaa sävellystään. Kreek teki sovituksia niin yksittäisille instrumenteille säveltämistään kappaleista kuin kuoroteoksista. Aiempaan ryhmään kuuluu esimerkiksi *Armastuslaul 13. sajandist*, joka oli alunperin sävelletty viululle ja pianolla, ja jälkimmäiseen *Musica sacra*. (Kõlar 2010, 163)

*Musica sacra* pohjautuu Kreekin Raamatun tekstien pohjalta tekemiin kuoroteoksiin (*Taaveti laulud*). Kreek on siirtänyt orkesteriversioihin täsmällisesti kaikki kuoroteosten tärkeimmät elementit, kuten rakenteen, melodian, harmonian ja tempon. (Kõlar 2010, 165.) *Musica sacraa* ja muita Kreekin orkesteriteoksia esitettiin ja jopa levytettiin Olav Rootsin johdolla vuoteen 1944 asti. Tuolloin yhteistyö katkesi, kun Roots pakeni Ruotsiin. (Järg 2005.)

Vuosina 1947–54 Kreek sävelsi vielä viisi orkesteriteosta (Kõlar 2010, 166). Näihin lukeutuvat muun muassa *Kromaattinen sarja Peeter Südan urkukappaleista* ja *Setu sinfonia*, joka oli Kreekin ainoa sinfonia. Teos pohjautuu Setun alueen kansanlaulujen diatoniseen sävelkieleen. Kreekin kaikki orkesteriteokset pohjautuvat siis aiemmin luotuihin kappaleisiin. Sinfoniaorkesterin lisäksi Kreek sävelsi teoksia puhallinorkestereille ja -yhtyeille. Lisäksi hänen tuotantoonsa kuuluu parisen kymmentä teosta sooloinstrumentille, kuten viululle, pianolle tai sellolle. (Kõlar 2010, 166.)

### 3.5 Säveltäjä piilossa

Kõlarin (2010, 144) arvion mukaan vähemmän kuin puolet Kreekin musiikista on päätynt Virossa esittäjien repertuaariin. Säveltäjän elinaikana esitettiin vain noin kahtakymmentä hänen teoksistaan. Syitä tähän voi ajatella olevan monia. Kreek ei ensinnäkään puhunut sävellystyöstään avoimesti. Esimerkiksi kollegoilla Haapsalussa ei ollut aavistustakaan, että Kreek säveltää (Ilves 2008). Kreek itse ei tehnyt juuri mitään tunnettavuutensa kasvattamiseksi, hän ei markkinoinut itseään millään tavalla. Kreekin teokset olivat myös usein liian vaikeita esimerkiksi Haapsalun paikallisille kuoroille. Kreek ei kuitenkaan suostunut minkäänlaisiin kompromisseihin, kuten helpompien sovitusten tekemiseen. Hän oli ehdoton myös, kun oli kyse hänen tuotantonsa julkaisusopimuksista. Kreek ei suostunut sävellystensä julkaisemiseen, elleivät sopimusehdot miellyttäneet häntä tai saattoi perua sopimuksen, jos toinen osapuoli ei pitänyt siitä kiinni täsmälleen. (Kõlar 2010, 144–148.)

Kreekin teokset joutuivat pimentoon 1940–50-luvulla, kun Neuvostovallan vaikutus oli erityisen suuri. Se toi mukanaan esimerkiksi epäsuosion Säveltäjaliiton piirissä. Tuolloin eteenkään hengellisen musiikin esittäminen ei tullut kyseeseen, eikä Kreek elämänsä aikana kuullutkaan hengellistä musiikkiaan esitettävän paljoakaan (Kõlar 2004). Poikkeus tähän oli *Requiem*, joka sai arvostusta jo Kreekin eläessä. Suuri osa säveltäjän musiikista jäi siis piiloon hänen elinaikanaan ja vielä sen jälkeenkin. Tähän vaikuttivat sekä Kreekin oma toiminta, että hänestä riippumattomat seikat, kuten poliittinen tilanne.

Kiinnostus Kreekin musiikkia kohtaan on kuitenkin ollut Virossa kasvussa Kreekin 100-vuotispäivästä lähtien (Kõlar 2010, 144). Kreek itse uskoi vahvasti, että hänen sävellyksensä löytävät vielä paikkansa: ”Odottakaa, minun aikani on vielä edessä!” (Ilves 2008). Ainakin Virossa Kreekin aika näyttää jo tulleen. Voisiko se tulla vahvemmin myös Suomessa ja maailmalla?

## 4 Taaveti laulud

### 4.1 Taaveti laulud, Daavidin psalmit

Nykyään ehkä tunnetuimpia Cyrillus Kreekin kuoroteoksia ovat *Taaveti laulud* eli Daavidin psalmit. Nämä yhdeksän teosta eivät muodosta yhtenäistä sarjaa vaan ne liitetään yhteen siksi, että niiden tekstit perustuvat Raamatun psalmeihin. *Taaveti laulud* julkaistiin ensimmäistä kertaa kokoelmana vuonna 1989 Neuvostovallan otteen alkaessa hellittää. Sitä ennen Kreekin hengellisiä kuoroteoksia ei juurikaan julkaistu tai esitetty (Järg 1989, 33).

Suurin osa Kreekin hengellisestä kuoromusiikista perustuu olemassa oleviin kansansävelmiin, mutta *Taaveti laulud* ovat tässä suhteessa poikkeus. Niissä inspiraationa on ollut teksti, Raamatun psalmit, ja ortodoksisen kirkon sävelmät. Anu Kõlarin (2012) mukaan *Taaveti lauluja* voi pitää siltana Kreekin hienosyisten kansankoraalisovitusten ja suurellisen Requiemin välillä. *Taaveti lauluissa* yhdistyy molempien elementtejä: koraalimaisissa mieskuorokatkelmissa kuuluu Requiemille tyypillinen syvyys ja rauha, toisissa kohdissa taas on kansankoraalisovituksille tyypillistä liikkuvuutta (Kõlar 1989). *Taaveti laulujen* yhteydessä mainitaan usein myös niissä esiintyvä tekstin ja musiikin syvä vuorovaikutus. ”Ne lumovat täsmällisesti musiikkiin kirjoitetulla tekstillään”, toteaa Lilyan Kaiv levyarvostelussaan (Kaiv, 2003).

Sävellysajankohtansa puolesta *Taaveti laulud* voidaan jakaa kolmeen ryhmään (Kõlar 1989). Varhaisimmat kaksi syntyivät vuonna 1914, jolloin Kreek opiskeli Pietarissa. *Taaveti laul 22* (*Mu Jumal, mikspärast oled sa mind maha jätnud?*) ja *Taaveti laul 84* (*Kui armsad on su hooned*) ovat tekstivalintojaan myöten dramaattisempia ja paatoksellisempia kuin myöhemmät Daavidin psalmit. Kreek muun muassa jätti psalmin 22 lopusta pois toiveikkaammat jakeet, ja käytti vain alkupuolen kärsimystä ja yksinäisyyttä kuvaavia jaksoja. Näille vuoden 1914 psalmien musiikille tyypillistä on suuri dynaaminen vaihtelu ja kontrastit (fff-pp-ff), sävellajin epäpysyvyys ja odottamattomat harmoniat. (Kõlar, 1989.)

Vuonna 1923 Kreek sävelsi neljä laulua, jotka muodostavat tyylillisesti yhtenäisen ryhmän (*Õnnis on inimene; 104, Kiida mu hing; 121, Päeval ei pea päikene sind vaevama* ja *141, Issand*

*ma hiiian Su poole*). Nämä laulut ovat edellisiin verrattuna tunnelmaltaan tasapainoisempia ja sävelkieleltään keskenään samankaltaisia. Koraalimaiset katkelmat vuorottelevat unisonossa tai oktaaveissa liikkuvan melodian kanssa. Melodian liikkuvuutta tukee stabiili säestys, pitkät ”pedaalikvintit”. Yhteistä vuoden 1923 psalmisävellyksille on myös tarkka, suorastaan visuaalisesti tekstiin kirjoitettu musiikki. Esimerkiksi *mägede poole*, ’vuoria kohti’, jossa korkein nuotti on sanalla *mägede* (Kõlar, 1989.)

Kolmannen ryhmän muodostavat ortodoksisen kirkon laulutraditioon ja melodioihin perustuvat psalmit: 137, *Paabeli jõgede kaldail*; 135, *Kiitke Issanda nime*; *Alguslaul* 104 ja 136. Nämä psalmit Kreek sävelsi vuosina 1938 ja 1944. *Taaveti laulud* kuuluvat Kreekin tuotannossa niihin teoksiin, joiden inspiraationlähteenä on ollut pääasiallisesti teksti. Musiikillisesti ne eivät perustu kansansävelmiin tai muuhun olemassa olevaan materiaaliin (Kasemets 1939, 217). Poikkeuksena ovat nämä vuosien 1938 ja 1944 *Taaveti laulud*, joita on inspiroinut ortodoksinen lauluperinne.

*Taaveti lauluja* ovat ylistäneet sekä aikalaiset että jälkipolvet. Kreekin kolleega Riho Päts (1940, 60) toteaa säveltäjän 50-vuotisjuhlassa pidetyssä puheessaan, että *Taaveti laulud* näyttävät parhaalla tavalla, kuinka sisällöllinen vaikuttavuus (suureellisuus) ja sielukas tyyli yhdistyy muodon taitavaan käsittelyyn. Muodon käsittelyn osaavuutta kiittää myös toinen kolleega, Anton Kasemets (1939, 217–218): ”[muoto] on, niin kuin Kreekillä aina, kekseliään mielenkiintoinen ja toteutukseltaan mestarillinen.” Kasemets löytää kuitenkin *Taaveti lauluista* myös huomautettavaa. Niistä ei hänen mukaansa löydy samanlaista intohimoa ja uskonnollista ekstaasia kuin vaikkapa Viron ensimmäiseksi ammattisäveltäjäksi tituleeratun Rudolf Tobiaksen hengellisistä kuoroteoksista (Kasemets 1939, 218). Joka tapauksessa Kreekin musiikissa ja *Taaveti lauluissa* vaikuttaa olevan jotakin sellaista, että vielä 50 vuotta säveltäjän kuoleman jälkeen niitä kutsutaan omaleimaisiksi ja soinnullisesti värikkäiksi (Kilpiö, 2012).

Riho Päts toteaa edellä mainitussa puheessaan, vuonna 1940, että *Taaveti laulud* ovat valitettavasti kiinnostaneet vain harvoja kuoroja. Nykyään tilanne on päinvastainen. *Taaveti laulud* kuuluvat Kreekin arvostetuimpiin ja esitetyimpiin teoksiin (Ilves, 2008). Etenkin 2000-luvun alkupuolelta löytyy lukuisia konsertti- ja levyarvosteluita, joista päätellen psalmisarjaa on erityisesti tuolloin esitetty ja levytetty ahkerasti niin Virossa kuin muuallakin maailmassa. Viron filharmoninen kamarikuoro on osaltaan ollut tuomassa *Taaveti lauluja* esille levyttämällä ja pitämällä niitä repertuaarissaan (epcc.ee, 2020). Viron ulkopuolella esimerkiksi vokaaliyhtye



*The King's singers* on ottanut neljä *Taaveti laulua* mukaan *Landscape & Time* -levylleen. Kuitenkaan ulkomailla *Taaveti laulud* eivät ole ehkä yltäneet samanlaiseen kestoosuosiin asemaan kuin Virossa.

## 4.2 Taaveti laul 22

*Taaveti laul 22, Mu Jumal! Mu Jumal! Mikspärast oled sa mind maha jätnud?*  
(*Jumalani, Jumalani, miksi hylkäsit minut?*)

”Synkeää ja syvää, tekstiä huolellisesti seuraavaa musiikkia”, toteaa Age Veeroos (2010) konserttiarvostelussa *Taaveti laulusta 22*.

*Taaveti laul 22* kuuluu *Taaveti laulun 84* ohella Kreekin ensimmäisiin Daavidin psalmeihin perustuviin sävellyksiin. Kreekin oman käsikirjoituksen mukaan se on sävelletty 21.-22.8.1914, jolloin säveltäjä oli 24-vuotias. Opinnot Pietarin konservatoriossa olivat alkaneet kaksi vuotta aiemmin. Kõlarin (1989) mukaan varhaisimpien psalmien dramaattinen ja ailahteleva musiikki on osoitus nuoresta ja etsivästä sielusta.

### 4.2.1 Teksti

Kreekin käyttämä teksti:

Psalmi 22:2 (alku), 3,8,13,16 ja 20

2 Mu Jumal! Jumal! Mikspärast oled sa mind maha jätnud? Mu Jumal!

3Päeval hüüan mina, aga sa ei vasta! Ja ööselgi ei ole mina mitte wait...

8 Kõik kes mind näevad, hirvitavad mind, nemad ajavad suu ammuli ja vangutavad pead.

13 Palju värsa on mu ümber tulnud. Paasani sõnnid on mu ümber piiranud.

16 Mu rammu on kui potitükk ära kuivanud, ja minu keel on mu suulae küljes kinni ja sa paned mind surma põrmu.

20 Aga sina, Jehoova, Jehoova, mu Jumal, päästa mu hing, Jehoova, mu Jumal, ära ole mitte kaugel, päästa mu hing!

Päästa mu hing, Jehoova, mu Jumal, ära ole mitte kaugel, päästa mu hing, mu hing, mis üksik on.

Tekstin käännös suomalaisen, vuoden 1933/38 raamatunkäännöksen mukaan:

2 Jumalani, Jumalani, miksi minut hylkäsit?

3 Jumalani, minä huudan päivällä, mutta sinä et vastaa, ja yöllä, enkä voi vaieta.

8 Kaikki, jotka minut näkevät, pilkkaavat minua, levittelevät suutansa, nyökyttävät ilkkuen päätään.

13 Minua saartavat väkevät sonnit, Baasanin härät piirittävät minut

16 Minun voimani on kuivettunut kuin saviastian siru, ja kieleni tarttuu suuni lakeen, ja sinä lasket minut alas kuoleman tomuun.

20 Mutta sinä, Herra, älä ole kaukana, (sinä, minun väkevyyteni, riennä avukseni.)

Kreekin teksti seuraa muutoin Raamattua, mutta ensimmäisessä ja viimeisessä jakeessa on muutoksia. Ensimmäiseen jakeen loppuun on lisätty *mu Jumal*. Viimeinen jae noudattaa Raamattua löyhästi ja tiivistettynä sen käännös kuuluu: ”Mutta sinä, Herra, Jumalani, pelasta sieluni, älä ole kaukana! Pelasta sieluni, joka on yksin!” Tekstiin on lisätty useita huutoja (*Jehoova, mu Jumal*). Niiden toistuva hokeminen tuo vaikutelman hädestä ja suorastaan epätoivosta. Psalmi loppuu kesken, Kreek on jättänyt lopusta pois jakeet, joissa psalmi muuttuu ylistyslauluksi. Nyt psalmi loppuu hätähuutoon, johon ei tunnu tulevan vastausta.

”Jumalani, Jumalani, miksi hylkäsit minut?” on lause, jonka Jeesus huusi ristillä (Matt. 27:46). Jeesus oli myös kansan hylkäämä ja pilkkaama kuten psalmissa kuvataan. (Peltola 2014.) Juutalaisessa traditiossa psalmin huutajaksi on ajateltu myös Israelin kansaa tai Daavidia. Sen voi lisäksi ajatella kuvaavan yleisesti ihmistä, joka on tullut tai kokee tulleensa Jumalan hylkäämäksi ja huutaa häntä avukseen (Perret 2007).

## 4.2.2 Musiikki ja sen suhde tekstiin

*Taaveti laul 22* on tunnelmaltaan synkeä ja raskas. Sävellaji on c-molli ja musiikki on enimmäkseen duuri-molli-tonaalista, mutta teoksen keskellä on modaalissävyytteinen jakso (tahdit 26–41). Harmonia on ilmaisullista ja erilaiset septimisoinnut sekä purkautumattomat soinnut ja odottamattomat purkaukset tuovat musiikkiin jännitettä.

Teos voidaan jakaa neljään taitteeseen taulukossa 1 esitetyllä tavalla:

Taite	Tahdit	Teksti, psalmi 22	Sävellaji, moodi	Erityispiirteet
1	1–17	Jakeet 2–3	c-molli	koraalimainen
2	18–41	Jakeet 8, 13, 16 (alku)	e-molli (tahdit 18–25), h-aiolinen (26–35), h-fryyginen (36–41)	sävellajien/moodien vaihtelu
3	42–56	Jakeet 16 (loppu) ja 20	c-molli	alussa pelkkä mieskuoro
4	57–67	Päästä mu hing, Jehoova, mu Jumal, ära ole mitte kaugel, päästä mu hing, mu hing, mis üksik on.	c-molli	coro piccolo ja lopussa tutti

Taulukko 1. *Taaveti laulun 22 taitteet*

Kappale alkaa toonikalla, perusmuotoisella huudonkaltaisella c-mollisoinnolla: ”Mu Jumal!” Sitä seuraa hiljaisuus, puolitauko fermaatilla. Vastausta ei tule. Neljännessä tahdissa puhuja yrittää uudelleen, nyt varovaisemmin *pianopianissimossa* ja yhtä sointuastetta alemmaa. Seitsemännen asteen terssikvarttisointu jää kuitenkin purkautumatta, ratkaisu saamatta ja viidennessä tahdissa seuraava fraasi lähtee neljänneltä asteelta. Purkaus tulee vasta tahdeissa 10–11, kun sama seitsemännen asteen terssikvartti purkautuu toonikan terssikäännökselle.

Tahtien 11–14 aikana tullaan päätelmään: ”*Päeval hüüan mina, aga sa ei vasta!*” (Minä huudan päivällä, mutta sinä et vastaa!), joka kuuluu myös musiikissa. Sopraanon kromaattinen kulku tahdeissa 12–13 vie ensimmäisen asteen terssikäännökselle, jota seuraa puolilopuke: IV, V. ’Vastaa’-sanalle ajoittuvan dominantin, G-duurin, tehoa korostaa pidätys, es-sävel, joka purkautuu d:lle. Toista taitetta lähestyessä basson ja sopraanon kromaattiset liikkeet tahdeissa 15–17 mahdollistavat riipaisevat ja yllätykselliset harmoniat. Esimerkiksi tahdin 15 ensimmäiseen sointuun, yö-sanalle tuo karun sävyn b- ja h-sävelten läsnäolo samaan aikaan. Tahdin 16 napolilainen sointu (des-duurisointu) taas kuulostaa ympäristössään jopa lämminsävyiseltä.

Toinen taite kuvaa kärsimyksiä: pilkkaavia ihmisiä, ympärille kerääntyviä härkiä sekä voimattomuutta ja suun kuivumista. Taitteen aikana liikutaan eri sävellajien ja moodien välillä. Ensimmäinen taite päättyy c-mollin seitsemännen asteen soinnun kvinttikäännökseen, joka vie e-molliin. E-mollijakson (tahdit 18–25) alussa vaihdellaan toisen asteen septimisoinnun eri käännösten ja toonikan terssikäännöksen välillä, mikä tuo epävakaan tunnelman.

E-mollijakson aikana musiikista erottuu erityisesti kolme aksentoitua sointua. Ensimmäinen, tahdissa 20, on toisen asteen kvinttisekstisointu, jossa g-sävelen pidätys tuo erityisen tehon. Loput tahdin sävelet ovat staccatossa eli korostetun kevyitä verrattuna ensimmäiseen. Tässä tahdissa tekstissä esiintyy sana ’pilkkaavat’, jota voi ajatella myös musiikin kuvaavan naurua muistuttavalla vaikutelmalla. Seuraava aksentoitu sointu on tahdissa 23. Ensimmäisen asteen terssikäännökseltä siirrytään seitsemännen asteen kvinttisekstisointuun. Aksentilla on sopraanon appoggiatura, d, jolloin sopraanon ja alton etäisyys on vähennetty oktaavi. Tekstissä kerrottu suun levittäminen (ja sulkeminen) on nuotissa lähes visuaalinen (tahdit 22–23). Kolmas aksentoitu sointu on tahdissa 24, joka on samankaltainen kuin tahti 20. Nyt aksentoidun soinnun voi ajatella neljännen asteen sointuna, jonka jälkeen seuraa välidominantti viidennelle asteelle. Viidennen asteen sijaan musiikki asettuu kuitenkin h-aioliseen moodiin.

Teoksen keskivaiheille ajoittuva modaalinen jakso, tahdit 26–41, eroaa aiemmasta koraalimaisesta ja raskaasta satsista. Muut äänet jäävät h-pohjaiselle urkupisteelle ja ainoastaan sopraanon melodia kiertelee fis-sävelen ympärillä. Härkien saarto ja piiritys tulee näin ilmi myös musiikissa, joka ei pääse fis-sävelestä eteenpäin ennen tahtia 35. Arkaaiset nousevat avosoinnut ja seuraavassa tahdissa rinnakkaiset nousevat kolmisoinnut katkaisevat aiemman

paikallaan pysymisen. Tahdissa 36 h-aiolinen moodi muuttuu h-fryygiseksi cis-sävelen ollessa jatkossa c. Seuraavaksi tekstissä mainitaan kitalakeen tarttuva kieli. Runsaat edestakaiset sivusävelet tuovat mieleen kuivuudesta eroon pyrkimisen. Toisen taitteen päättää h-fryygisen moodin viidennelle asteelle muodostuva sointu, fis-molli, joka puhdistuu alton ja tenorin lomasävelisen kaarroksen kautta.

Kolmannen taitteen alussa palataan c-mollin sävelistöön. Tahdin 42 fis-sävel viittaa väliDominanttiseen c-mollin seitsemännen asteen sointuun, jota seuraa dominantti, G. Jäljellä on vain tenori, joka laulaa yksinäisen repliikin: ”...ja sinä lasket minut alas kuoleman tomuun.” Fraasi päättyy alaspäiseen kuolemaa kuvastavaan tritonukseen ja musiikki pysähtyy hetkeksi. Seisahtumista korostaa fermaatti tahtien 44 ja 45 välissä. Mieskuoro jatkaa ikään kuin syvyyksistä, toistaen pyyntöä: ”Mutta sinä, Jumalani, pelasta sieluni.” Teoksen ainoat triolit sopivat hyvin tekstirytmiiin. Dominanttiseptimiltä ja sen sekuntikäännökseltä alkava fraasi päätty tahdissa 48 ensimmäiselle asteelle, C-duurisoinnulle. Sitä seuraa kaksi tahtia sekvenssiä (tahdit 49–50), jossa kaikki soinnut ovat duuripohjaisia. Aiempaan molli- ja moodityyppiseen harmoniaan verrattuna sävy on erilainen.

Tahtien 51–52 puolilopukkeelle päättyvä kadenssaalinen kulku on kuin hengähdys ennen alkavaa nousua. Sen jälkeen naisäänät liittyvät mukaan ja jyrkkä crescendo pianissimosta fortetfortissimoon vie teoksen huippukohtaan, c-mollisoinnulle, joka on kuin epätoivoinen huuto (tahti 56). Harmoninen liike tahdeissa 53–55 rakentuu c-urkupisteen päälle ja on enimmäkseen ensimmäisen asteen levittäytymistä. Melodia on nouseva ja koko kuoro on tahdeissa 55–56 korkealla, yksiviivaisen oktaavin alueella. Tämä tehostaa nousua ja huutomaisuutta, sielun kohottamista Jumalan puoleen.

Neljäs taite on sävyltään yllättävä verrattuna aiempaan. Coro piccolo, dolce ja piano tuovat siihen lempeämmän sävyn, vaikka teksti on sama kuin aiemmin: ”Jumalani, pelasta sieluni!” Harmonian pohjana on dominanttinen g-urkupiste ja harmonia vaihtelee c-duurin ja -mollin piirissä riippuen, esiintykö es vai e. Urkupisteen staattisuus tuo myös vaikutelman periksi antamisesta. Tahtien 57 ja 58 ensimmäinen sointu on kirpaisevan dissonoiva ja se rikkoo muutoin rauhallisemman tunnelman. Coro piccolo -osio on kuitenkin vain hetkellinen levähdys.

Tahdin 62 lopussa koko kuoro tulee mukaan ja yhden tahdin mittainen voimakas crescendo vie viimeiselle soinnulle, C-avosoinnulle. Kadenssi on plagaalisen kaltainen, sillä toiseksi

viimeinen sointu on neljäs aste, F-duuri. Avosointu ei ole duuri eikä molli, mikä sopii yhteen sen kanssa, että huutaja ei vaikuta saavan selkeää vastausta. Terssin puuttuminen korostaa lisäksi yksinäisyyttä, joka teoksen lopussa ilmaistaan myös sanallisesti: ”Pelasta sieluni, joka on *yksin*.” Viimeiseen sointuun ei ole merkitty diminuendoa, joten teos päättyy fortifortissimoon, huutoon.

### 4.3 Taaveti laul 121

*Taaveti laul 121, Päeval ei pea päikene sind vaevama*

*(Päivällä ei aurinko vahingoita sinua)*

Kreekin oman käsikirjoituksen mukaan *Taaveti laul 121* on sävelletty 14.-15.10.1923. Tuolloin 1920-luvun alussa hän oli jo asettunut Haapsaluun ja ura opettajana oli lähtenyt vauhtiin. Kreek sävelsi vuonna 1923 myös kolme muuta psalmeihin perustuvaa sävellystä. Näiden neljän psalmin on sanottu olevan tyyliltään yhtenäisiä ja tasapainoisia (Kõlar 1989). Niissä vallitsee viipyilevä ja kiihkoilematon rauha, mutta ne ovat harmonialtaan omaperäisiä ja välillä leimahtavat voimakkaisiin pyrähdyksiin. (Kasemets 1939, 218.)

#### 4.3.1 Teksti

Psalmi 121: 1,2, 5 ja 6, suomalaisessa 1933/38 raamatunkäännösversiossa:

1 Minä nostan silmäni vuoria kohti: mistä tulee minulle apu?

2 Apu minulle tulee Herralta, joka on tehnyt taivaan ja maan.

5 Herra on sinun varjelijasi, Herra on suojaava varjosi sinun oikealla puolellasi.

6 Ei polta sinua aurinko päivällä, eikä kuu yöllä.

Seuraavana Kreekin käyttämä teksti:

6 Päeval ei pea päikene sind vaevama, ega öösel kuu.

1 Ma tõstan oma silmad üles mägede poole, kust mu abi tuleb.

2 Mu abi tuleb Jehoova käest, mu abi tuleb Jehoova käest, kes kõik on teinud ,  
kõik taeva, maa, on teinud.

5 Jehoova on kes hoiab sind, Jehoova on su vari sinu paremal käel.

6 Päeval ei pea päikene sind vaevama, ega öösel kuu.

1 Ma tõstan oma silmad üles mägede poole.

Kreekin sävellyksessä jakeiden järjestys on seuraavanlainen: 6,1,2,5,6,1. Jakeessa 2 esiintyy myös sanojen toistoa. Lopussa jakeesta 1 on vain ensimmäinen puolisko, ”minä nostan silmäni vuoria kohti.” Sävellyksen rakenne on siis sekä musiikin että tekstin puolesta A1 B A2.

Muissa *Taaveti lauluissa* (esimerkiksi 22 ja 137) Kreek käyttää melko suoraan Raamatun tekstiä alkuperäisessä järjestyksessä. Tässä psalmissa Kreek on kuitenkin hajottanut rakennetta ja lisännyt toistoja, jolloin musiikillinen idea levittyy pidemmälle. Raamatun tekstistä poiketen Kreekin tekstissä myös sanotaan esimerkiksi: ”Apu minulle tulee Herralta, joka on tehnyt kaiken.” Vasta sen jälkeen tarkennetaan: ”...joka on tehnyt kaiken taivaan, maan.”

Psalmi 121 on tunnettu ja sitä kutsutaan myös pyhiinvaeltajan psalmiksi. Teksti ilmaisee varmuutta siitä, että Herra, taivaan ja maan tekijä, auttaa ja varjelee. Musiikissa tätä varmuutta ilmaisee esimerkiksi se, että lauseet ”...päeval ei pea päikene sind vaevama...” (tahdit 1-8 sekä 39-47) ja ”...mu abi tuleb Jehoova käest...” ovat fortessa ja unisonossa julistuksenomaisesti.

Tekstissä pronomini vaihtelee ’sinän’ ja ’minän’ välillä, kuten Raamatussakin. Pronominin vaihtelu ensimmäisen ja toisen persoonan välillä saattaa viitata siihen, että psalmi on tarkoitettu laulettavaksi vuorolauluna esimerkiksi tilanteessa, jossa joukko pyhiinvaeltajia lähtee matkaan. Tällöin ensimmäiset minä- muodossa olevat jakeet on voinut esittää yksi pyhiinvaeltajista ja vastauksen on voinut antaa vaelluksen johtaja tai matkaan lähettäjä. (Creach, 1998, 61.)

#### 4.3.2 Musiikki ja sen suhde tekstiin

*Taaveti laul 121* on tunnelmaltaan rauhallinen, mutta kontrastia tuovat muutamat voimakkaat fraasit ja harmonian nelisoinnut. Urkupisteet sekä esimerkiksi triolit ja etuheleet vievät ajatukset kansanmusiikkiin. Musiikki rakentuu enimmäkseen es-aioliselle moodille, mutta B-taite on duuri-molli-tonaalinen. Teos noudattaa A1, B, A2-rakennetta seuraavassa taulukossa esitetyllä tavalla.

Taite	Tahdit	Teksti, psalmi 121	Sävellaji tai moodi
A1	1–15	6 Päeval ei pea päikene sind vaevama, ega öösel kuu. 1 Ma tõstan oma silmad üles mägede poole, kust mu abi tuleb.	Es-aiolinen, myös Es-doorisen vivahdetta
B	15–39	2 Mu abi tuleb Jehoova käest, mu abi tuleb Jehoova käest, kes kõik on teinud , kõik taeva, maa, on teinud. 5 Jehoova on kes hoiab sind, Jehoova on su vari sinu paremal käel.	Ges-duuri
A2	39–59	6 Päeval ei pea päikene sind vaevama, ega öösel kuu. 1 Ma tõstan oma silmad üles mägede poole.	Es-aiolinen

Taulukko 2. Taaveti laulun 121 taitteet

Teos alkaa naisäänten keinuvalla ja ylöspäin, des-sävelelle pyrkivällä unisono-melodialla. Naisten jäätyä b-urkupisteelle neliääninen mieskuoro laulaa psalmin avauslauseen. Naiskuoron jae on fortessa, lupauksen kaltainen: ”Ei polta sinua aurinko päivällä eikä kuu yöllä.” Miesten vastaus tulee pianissimossa, kuin kaukaisuudesta. Tahdeissa 8–10 soinnut, es-molli ja As-duuri, ovat perusmuodossa. Näin ollen tahdissa 11 esiintyvä ensimmäinen hajasävel, f-appoggiatura, sävähtää esiin. F-sävelelle tullaan ylöspäisellä sekstihypyllä, joka ajoittuu ’vuoria’-sanalle. Katseen kohottaminen vuoria kohti ilmaistaan musiikissa siis hyvin suoralla tavalla. Tahdeissa 11–15 ylempi tenori ja ylempi basso liikkuvat vuorotellen, toisiaan imitoiden. Tämä polyfoninen vivahde tuo mieleen kaiun ilmenemisen vuoristossa. Tenorin ja basson liikkeet synnyttävät dissonansseja, esimerkiksi pieniä sekunteja.

B-taitteessa on tonaalisempia vivahteita ja läsnä on ges-des-jännite. Pitkät soinnut muodostavat koko sivun mittaisen harmonisen kulun dominantin kautta toonikalle, joka saavutetaan tahdissa



31. Siirtymä B-osaan ja kohti Ges-duuria tapahtuu tahdissa 15. Koko kuoron unisono on kuin julistus: ”Apu minulle tulee Herralta”. Forte ja aksentit fraasin kolmella ensimmäisellä sävelellä lisäävät painokkuutta. Basso asettuu tämän jälkeen des-urkupisteelle, Ges-duurin dominantille. Tenorin ja naisäänten kolmiääninen ja homofoninen liike urkupisteen päällä on kuitenkin es-aiolisen sävelistössä. Modaalisuus ja tonaalisuus ovat siis läsnä samaan aikaan. B-osan alkuun tuovat ilmettä katkonaiset fraasit ja etuhele, ges-sävel, tahdeissa 19 ja 24.

Tahdissa 26 tapahtuu selkeä tonaalinen, kadensaalinen liike, kun Des-duuriseptimisointu vie Ges-duurisoinnulle. Des-duurisoinnussa on mukana myös seksti, b-sävel, joka tuo sävyä ja enteilee seuraavaa sointua. Tahdissa 27 bassoon (ges) nähden oleva septimi laskeutuu sekstille ja seuraavassa tahdissa alton melodia kulkee as-sävelelle muodostaen noonisoinnun. Ylempi tenori jatkaa melodiaa tahdeissa 29–32 ja lopulta päädytään Ges-duurisoinnun eri variaatioiden kautta soinnun perusmuodolle ja siitä es-mollisoinnulle. Koko ajan taustalla ovat muiden äänten pitkät urkupisteen kaltaiset äänet ja melodian liikkeet, sekä välillä myös säestävät äänet, kutovat niiden väliin harmonisen etenemisen.

Es-aiolinen moodi asettuu tahdissa 32, hiukan ennen siirtymää A1-osaan. Viiden tahdin ajan laulavat vain miesäännet. Tahdeissa 35–38 es-mollisoinnun levittäytymisen aikana toteutuu hajasävelien 8-7-6-5-liike bassoon nähden (f-b). B-taitteessa on vaikea havaita suoria korrelaatioita musiikin ja tekstin välillä. Sen taustalla vaikuttaa olevan enemmän musiikillinen ja harmoninen idea.

A1-osan alussa toistuu kappaleen aloittava naisäänten lause: ”Päivällä ei aurinko vahingoita sinua, eikä kuu yöllä.” Se katkaise fortellaan B-taitteen pianodynamiikan. Melodia on täysin samanlainen kuin alussa, kunnes tahdissa 46 on pieni poikkeus, käynti f-sävelellä. Melodia myös asettuu lopussa es-urkupisteelle. Mieskuoron neliääninen vastaus on samoin muutaman tahdin verran täsmälleen samankaltainen kappaleen alussa. Tahdissa 50 melodia ei hyppää kuitenkaan yhtäkkisesti f-sävelelle kuten A-osassa, vaan seuraa loivempi nousu.

Katse kohoaa vuoria ja samaan aikaan kenties Jumalaa kohti jyhkeiden duurisointujen johdattamana. Samalla bassossa on tukeva ja matala rinnakkaiskvinttien kulku. Lopussa ei ole tonaalista kadenssia vaan Es-mollisoinnulta kaarretaan Des-duurin kautta Ces-duurille ja takaisin. Viimeinen sointu on es-molli, hyvin pitkä ja hiipuva. Kreek käyttää samankaltaista monen tahdin mittaista loppusointua myös muissa *Taaveti lauluissa*.

## 4.4 Taaveti laul 137

*Taaveti laul 137, Paabeli jõgede kaldail  
(Baabelin virtain vierillä)*

*Taaveti laul 137* kuuluu Kreekin myöhäisimpiin psalmisävellyksiin. Mieskuoroversio valmistui 1938 ja versio sekakuorolle 1944. Kreek on merkinnyt käsikirjoitukseen päivämäärän 30.1.1944. Tuolloin Virossa oli takana reilu kolme vuotta miehitystä, ensin Neuvostoliiton ja sitten Saksan vallan alla. Ilmapiiri ei ollut enää suotuisa hengellisen musiikin säveltämiselle.

Kuten muutkin Kreekin viimeisistä *Taaveti lauluista*, nro 137 perustuu ortodoksikirkon laulutraditioon ja vanhaan *znamenni*-sävelmään. (Kõlar, 1989.) Kreek kehittää sävelmää esimerkiksi sävelkudoksen tihentämisen ja dynaamisten kontrastien kautta (Kõlar 2012).

### 4.4.1 Teksti

Psalmi 137:1–6 suomalaisen käännöksen (1933/1938) mukaan:

1 Baabelin virtain vierillä - siellä me istuimme ja itkimme, kun Siionia muistelimme. 2 Pajuihin, joita siellä oli, me ripustimme kanteleemme. 3 Sillä vangitsijamme vaativat meiltä siellä lauluja ja orjuuttajamme iloa: ”Veisatkaa meille Siionin virsiä.” 4 Kuinka me voisimme veisata Herran virsiä vieraalla maalla? 5 Jos minä unhotan sinut, Jerusalem, niin unhotat sinä minun oikea käteni. 6 Tarttukoon kieleni suuni lakeen, ellen minä sinua muista, ellen pidä Jerusalemiä ylimpänä ilonani.

Kreekin käyttämä teksti, jossa suluissa jakeiden numerot ja kursiivilla ’halleluja’-huudahdukset, jotka eivät kuulu Raamatun tekstiin:

- (1) Paabeli jõgede kaldail istusime meie ja nutsime, kui mõtlesime Siioni pääle. *Halleluuja!*
- (2) Me riputasime kandleed säääl remmelga okste külge. *Halleluuja!*
- (3) Need kes meid säääl vangi viisid ja kes meid ära raiskasid, nad nõudsid rõõmulaulu meie käest. *Halleluuja!* Et laulge meile laulu Siionist. *Halleluuja!*

- (4) Kuidas võime laulda Jehoova laulu võõra rahva maal? *Halleluuja!*
- (5) Kui mina unustan Sind Jeruusalemm, siis unustagu mu parem käsi end. *Halleluuja!*
- (6) Ja jäägu keel mu suulae külge, kui ma Sinust ei mõtle. *Halleluuja!* Kui ma ei lase Jeruusalemma enese ülimaks rõõmuks saada. *Halleluuja!*

Jokaisen jakeen lõpus on halleluja- huudahdus, jakeissa kolme ja kuusi huudahdus on myös keskellä jaetta. Tekstin lisäksi tämä näkyy myös musiikillisessa rakenteessa. 'Halleluuja' esiintyy joka kerta samalla melodialla, mutta harmonia on eri. Sitä voi siis pitää eräänlaisena kertosäkeenä.

Psalmi 137 liittyy Jerusalemin hävitystä seuranneeseen Israelin kansan Babylonian pakkosiirtolaisuuteen 500-luvulla eaa. Tekstissä näkyy suru oman maan menettämisestä: "...istuimme ja itkimme, kun Siionia muistelimme." Vangitsijat puolestaan pilkkaavat ja vaativat laulamaan "Siionin lauluja" (jae 3). Israelilaiset eivät kuitenkaan suostu vaan haluavat säästää laulut päivään, jona ovat jälleen Jerusalemissa (Sundkvist 2017). Israelin kansa haluaa pysyä uskollisena omalle maalleen, kansalleen ja Jumalalleen, "tarttukoön kieleni kitalakeen, ellen sinua muista, ...Jerusalem!"

Psalmia 137 lauletaan ortodoksisissa kirkoissa pääsiäiseen johtavan paaston aikana. Sundkvistin mukaan se istuu luontevasti paaston hengelliseen maisemaan. Babyloniaa voidaan ajatella kuvana langenneesta maailmasta, josta kristitty kaipaa taivaalliseen Jerusalemiin. Näin ollen psalmia voi lukea myös kuvaannollisesti vertauksena kristityn pakolaisuudesta maailmassa, joka on etäännyntynyt Jumalasta. (Sundkvist 2017.)

#### 4.4.2 Musiikki ja sen suhde tekstiin

*Taaveti laulun 137* pohjana on ollut ortodoksinen *znamenni*-sävelmä. Bysanttilaisperäiset *znamenni*-sävelmät edustavat vanhinta venäläistä kirkkolaulumuotoa (Eskola, 2016. ortodoksi.net). *Taaveti laulun 137* ensimmäinen versio oli mieskuoroversio ja sen slaavilaistyyppinen tunnelma soi myös tässä sekakuoroversiossa. Ortodoksiset vaikutteet kuuluvat lisäksi musiikin resitatiivisuudessa ja maltillisessa melismaattisuudessa.

*Taaveti laulujen 22 ja 121* tapaan musiikki on modaalista, mutta sisältää ajoittaisia tonaalisia liikkeitä. Moodina on d-doorinen tai d-aiolinen riippuen siitä, onko asteikon kuudes sävel b vai h. Teoksen rakennetta määrittelee selkeimmin vuorottelu kerrontaa eteenpäin vievien Raamatun jakeiden ja kertosaemäisen 'halleluja'-lauseen välillä. (Jatkossa käytän nimitystä 'halleluja'-säe tai 'halleluja'.) Nuotissa teos on jaettu harjoitusnumeroilla yhdeksään taitteeseen seuraavalla tavalla:

Taite	Tahdit	Teksti, psalmin 137 jae
1	1–16	1
2	17–25	2
3	26–39	3
4	40–48	3
5	49–56	4
6	57–69	5
7	70–82	6
8	83–96	6
9	97–106	Halleluja

Taulukko 3. *Taaveti laulun 137 taitteet*

Nuotissa käytetty jako on perusteltu, sillä jokainen taite sisältää yhden psalmin jakeen ja 'halleluja'-säkeen. Poikkeuksena ovat psalmin jakeet 3 ja 6, jotka on kumpikin hajotettu kahteen taitteeseen.

Teos alkaa miesäänten puolentoista tahdin mittaisella unisonolla. Psalmi 137 on kerronnallinen ja jo ensimmäinen lause määrittelee ytimekkäästi paikan ja tilanteen: ”Baabelin virtain vierilläsiellä me istuimme ja itkimme, kun Siionia muistelimme.” Kreekin käsikirjoituksessa esitysohjeena onkin *jutustades* eli kertoillen. Melodia on tekstiin ja ”virtain vierillä” oloon sopivasti virtaava ja liikkuu valtaosin sekunteina. Harmonia on teoksen alkupuolella melko yksinkertaista ja modaalista, soinnut ovat enimmäkseen perusmuodossa tai terssikäännöksenä. Harmonia vaihtuu kuitenkin myös tiheästi virraten ja hajasäveliset liikkeet mahdollistavat lomasointuja.

Jaetta seuraava 'halleluja'-säe on mollisävyinen ja pianossa. Sen surumielisyyttä korostaa edellisen tahdin päättävä B-duurisointu. Teoksen jokainen 'halleluja' on melodialtaan sama, mutta harmonia on joka kerralla eri ja usein tunnelma on riipaiseva tai valittava. Hallelujan käänös on 'kiittäkää Herraa', joten Kreekin käyttämät harmoniat ovat äkkiseltään ajateltuna kiinnostavalla tavalla ristiriidassa lauseen sanoman kanssa.

Taitteen 2 alussa naisäänet liittyvät mukaan. Koko kuoron osissa satsi on usein seitsenäänistä, parhaimmillaan kahdeksanäänistä. Tämä tuo sointiin ja myös harmonioihin syvyyttä ja vaikuttavuutta. Taitteen 2 ensimmäisessä tahdissa teoksessa esiintyy ensi kertaa resitatiivisuutta, saman soinnun toistoa. Jokaisen taitteen alussa on tästä eteenpäin vaihtelevissa määrin saman sävelen tai soinnun toistoa. Taitteen päättävä 'halleluja' alkaa ja päättyy tällä kertaa B-duurisointuun ja tarjoaa yllätyksen.

Seuraavassa taitteessa esiintyy kaksi piirrettä, jotka ovat koko kappaleelle tyypillisiä: appoggiaturat ja tonaaliset vaikutteet. Tahdissa 32 appoggiaturia on erityisen paljon. Tahdin kahdella ensimmäisellä soinnulla appoggiatura on sekä ylemmällä tenorilla että ylemmällä bassolla (e- ja g-sävelet). Myös tahdin viimeisellä soinnulla on kahdeksasosan mittainen käväisy c-sävelellä. Tahdissa 32 tekstissä on sana *rōðmulaul*, riemulaulu. Vangitsijat vaativat laulamaan ja iloitsemaan, kenties pilkatakseen tai ajatellen laulun tarjoavan laihaa lohtua. Appoggiaturien aiheuttaman särähdyksen voi ajatella kuvaavan tällaisen pyynnön ristiriitaisuutta. Appoggiaturat ja muut hajasävelet tuovatkin usein tässä *Taaveti laulussa* harmoniaan lisäväriä tai -merkitystä.

Tahdissa 37 esiintyy ensimmäistä kertaa tonaalista liikettä. VäliDominanttiketjun, C7-F-B, kautta päädytään D-duurisoinnulle. Sointu kuulostaa myös B-duurin rinnakkaissävellajin, g-mollin dominantilta. Duurisointujen sarja tuntuu sopivan kappaleen dramatiikkaan. Edellä pyydyt riemulaulut yritetään toteuttaa vaimeasti. Tästä eteenpäin 'hallelujat' ovat harmonialtaan monimutkaisempia, dissonoivia ja valittavia.

Neljännessä taitteessa tonaalisuus on myös selkeästi esillä. Taitteen alussa jatketaan edellä olleen 'hallelujan' tavoin pelkillä duurisoinnuilla kunnes tahdissa 44 päädytään dominantin, A-duuriseptimisoinnun, kautta d-mollille. Tämä liike ei sinänsä ole vierasta modaalisuudellekaan. Tonaalinen eteneminen jatkuu tahdeissa 45–47. E-duuriseptimisointu (tai

F-sävel mukaan laskettuna E-noonisointu) purkautuu A-duurisoinnulle ja tämä edelleen d-mollisoinnulle. Fraasin päätös on kuitenkin modaalinen. Modaalisessa ympäristössä tonaalisuus tulee esiin ja kuulostaa jopa hieman poikkeukselliselta.

Viidennessä taitteessa hajasävelten käytöllä saadaan jälleen aikaan väriä. Tahdeissa 51 ja 52 esiintyvä lomasävel, h, tuo vieraan sävyn, kun tekstissä mainitaan vieraan kansan maa. Tahdin 52 lopussa melodia nousee samalla tavalla kuin jokaisen jakeen lopussa: d-e-f. Fraasi päättyy kysymykseen: ”Kuinka me voisimme veisata Herran virsiä vieraalla maalla?” Nouseva melodia ja d-mollisoinnun laaja asettelu korostaa kysymyksellisyyttä. Kysymys on kuitenkin enemmän retorinen, eikä siihen saada tekstissä tai musiikissa selkeää vastausta. Se jää ilmaan, kuten f-sävel jää pidätyksen kaltaisesti vielä ’hallelujan’ alkuun.

Viidennen taitteen ’hallelujassa’ esiintyy edellisen taitteen tapaan dissonansseja, kuten g- ja gis-sävel samaan aikaan. Tämä ristiriitaisuus tuo mieleen kristinuskon jossain määrin paradoksaalisen ajatuksen kiittää Jumalaa kaikissa olosuhteissa. ”Me riemuitsemme jopa ahdingosta, sillä tiedämme, että ahdinko saa aikaan kestävyyttä...”, sanotaan roomalaiskirjeessä (Room. 5:3). Tätä tulkintavaihtoehtoa vasten tarkastellessa ’halleluja’-säikeiden surumielisyys ja dissonoivuus saa kontekstin, ja välittää omaa sanomaansa.

Kuudes taite on käännekohta, silta kappaleen alun ja lopun välissä. Se sisältää teoksen dynaamisen huippukohdan, fortissimon, tahdissa 61. Tekstissä tapahtuu muutos ’me’-pronominista ’minään’: ”Jos minä unhotan sinut, Jerusalemi, niin unhotat sinä minun oikea käteni”. Crescendon huippu ajoittuu ’minun’-sanalle, F-duurisoinnulle. Jaetta seuraavaa ’halleluja’-säe hiipuu loppua kohden, ikään kuin kuvaten edellä mainittua unohdusta. Tahdissa 67 A-duuriseptimisointu purkautuu harhapurkauksella B-duurille ja fraasin lopussa on plagaaliselta kadenssilta kuulostava liike G-duuriseptimisoinnulta d-molliin. Nämä harmoniset liikkeet yhdistettynä diminuendoon tuovat vaikutelman lopusta.

Seitsemännessä taitteessa sävy on hieman erilainen, pelkistetympi, ja pelkästään mieskuoro jatkaa. Esitysohjeena on *meno mosso*, Kreekin käsikirjoituksessa *pikemalt* eli pidemmin. Harmonia on hiukan yksinkertaisempaa edellisiin taitteisiin verrattuna, eikä teoksen loppupuolella enää esiinny yhtä paljon nelisointuja, hajasävelistä liikettä kylläkin. Seitsemännen taitteen alussa esiintyy edestakaista liikettä perusmuotoisilla soinnuilla: a-molli—d-molli—a-molli. Tekstissä todetaan: ”Tarttukoon kieleni suuni lakeen, ellen minä

sinua muista...”. Tämä edestakainen liike, samaan palaaminen, kuvittaa tekstiä. Tahdissa 78 alkava ’halleluuja’ on kaksiaäninen ja koko teoksen riisutuun kohta. Fraasissa esiintyvät avosoinnut, kvintit, enteilevät jo urkupisteitä. Taitteen lopussa bassot jäävätkin d-a-kvintille.

Kahdeksannen taitteen alussa on psalmitekstin viimeinen jae (tahdit 83–89), jota värittävät sekä hajasävelet että käynnit avosointumuodostelmilla urkupisteen päällä. Basson systemaattinen vastaliike ja muiden äänien rinnakkaiset kvartit tahdeissa 87–89 jatkavat jo edellisessä taitteessa alkanutta pelkistettyä, lähes arkaaista sävyä. Teoksen loppu koostuu ’halleluuja’-säkeen toistosta, joka kiertää stemmalta toiselle. Toisto yhdistettynä urkupisteisiin luo pysähtyneen ja leijuvan tunnelman.

Teoksen loppupuolella ’halleluuja’-säkeen melodia urkupisteiden välissä ja yläpuolella on itsessään hajasävelinen, ja saa aikaan persoonallisia harmonisia vivahteita. Tästä ovat esimerkkinä muun muassa appoggiaturat tahdeissa 94 ja 95. Tahdissa 94 appoggiatura on g-sävel ylemmässä sopraanossa ja tenorissa. Tahdissa 95 appoggiatura, tällä kertaa e-sävel, esiintyy samoin ylemmässä sopraanossa ja tenorissa. Tämän jälkeen teema siirtyy bassostemmaan ja erityisen vaikuttava on basson melodian sisääntulo tahdissa 97. Sitä edeltää pysähdys avosoinnulle ja alemman basson sävel, c, dissonoi d-sävelen kanssa. Tahdistä 100 alkaa harmoninen liike loppua kohden. Pitkään kestäneen d-mollipohjaisen harmonian katkaisee G-duurisointu tahdissa 101. Sitä seuraa C-noonisointu, joka purkautuu d-mollin terssikäännökselle. B-duurisoinnun kautta päädytään kappaleen päättävälle d-mollisoinnulle.

’Halleluuja’-melodia pysähtyy tahdissa 103. Jo seitsemännestä taitteesta alkanut hiipuminen saavuttaa lopun. Onko pilkka ja kärsimys lopulta väsyttänyt murtumiseen asti? Tyran Grillo tarjoaa eräässä levyarvostelussa toisen tulkintavaihtoehdon. ’Halleluuja’ viittaa Jumalan äärettömyyteen ja pysyvyyteen läpi hetkellisten vaiheiden (Grillo, 2020). ’Halleluuja’ soi kärsimyksestä huolimatta ja jää teoksessa soimaan viimeisenä. Lopulta Jumala ja toivo ”taivaalliseen Jerusalemiin” pääsystä kantaa vankeuden ja tämän maailman kärsimysten keskellä.

## 5 Yhteenveto ja pohdinta

Cyrillus Kreek oli säveltäjä, jota alettiin uudelleen itsenäistymisen tienoilla Virossa kaivaa esille ja tutkimusretket jatkuvat edelleen. Kreek oli erityisen kiinnostunut kansanmusiikista ja säveltäjänä hän käytti kansanlauluja tuotantonsa ensisijaisena inspiraationlähteenä. Kreek itse koki kansanmusiikin keräämisen ja eteenpäin viemisen tehtävänään ja Virossa hänet on jälkikäteen nähtykin kansanperinteen ikuistajana, ”meidän säveltäjänämme”. Säveltäjäidentiteettiään Kreek piti kuitenkin hiukan piilossa ja kotikaupungissaan hänet tunnettiin ensisijaisesti musiikinopettajana. Kreekin tavoitteena olikin myös Haapsalun musiikkielämän kehittäminen, ja hänellä oli kansallisen ja paikallisen tason lisäksi siis merkitys myös yksittäisten ihmisten elämässä opettajana.

Olen ottanut tähän työhön mukaan melko kattavan biografisen osuuden, koska tieto säveltäjän elämästä ja elinympäristöstä antaa pohjan teosten tarkastelulle. Suomessa ja suomeksi Kreekistä ei ole juuri lainkaan aiempaa informaatiota tai tutkimusta. Kreekin suosio ja tunnettavuus ei ole ulkomailla ollut yhtä suuri kuin Virossa. Osittain tähän voi olla syynä se, että Kreekin enimmäkseen virolaisiin kansansävelmiin perustuva tuotanto ei välttämättä Viron ulkopuolella kosketa samalla tavalla. Ulkomailla nimenomaan *Taaveti laulud* ovat olleet suosittuja ja tähän ehkä vaikuttaa niiden universaali, Raamattuun perustuva teksti.

Kreek keskittyi sävellystuotannossaan nimenomaan kansanlaulujen keräämiseen ja sovittamiseen. Tässä valossa onkin hiukan paradoksaalista, että Kreekin tunnetuimpia ja suosituimpia sävellyksiä ovat *Taaveti laulud*, jotka eivät perustu kansansävelmiin. Niissä on kuitenkin havaittavissa kansanmusiikin vaikutuksia. Kreek käyttää muun muassa paljon urkupisteitä sekä koristeellisia melodioita. Samaan aikaa Kreekin kansanlaulusovituksissa esiintyy piirteitä, jotka ovat *Taaveti lauluille* ominaisia: dissonoivat ja kekseliäät harmoniat sekä polyfonia. Voikin sanoa, että kansanmusiikki ja Kreekin oma tyyli muodostavat fuusion, joka kuuluu kaikissa Kreekin sävellyksissä.

Kolme analysoitavaksi valitsemani *Taaveti laulua* ovat keskenään erilaisia. On kuitenkin havaittavissa piirteitä, jotka ovat yhteisiä niille kaikille. Kaikissa kolmessa laulussa sekoittuu modaalisuus ja tonaalisuus. *Taaveti laulud 121* ja *137* ovat pääosin modaalisia, mutta niiden keskellä on tonaalisempi jakso. *Taaveti laulun 22* musiikki taas on pääosin duuri-molli-



tonaalista, mutta sen keskellä käydään moodeissa. Sävellajien ja moodien vaihtelu määrittää myös kappaleen rakennetta. Kaikissa näissä *Taaveti lauluissa* teoksen keskelle sijoittuu alusta ja lopusta poikkeava jakso. Myös *Taaveti laulujen* harmoniassa on havaittavissa paljon samankaltaisuutta. Kaikissa kolmessa käytetään paljon nelisointuja ja hajasävelillä, etenkin appoggiaturilla, on tärkeä merkitys harmonian värittäjänä. Lisäksi kunkin teoksen lopussa vähintään osa stemmoista jää urkupisteelle. Myös erilaiset yllättävät purkaukset ja pitkät purkausketjut ovat *Taaveti lauluissa* tyypillisiä.

Vaikka *Taaveti lauluissa* on monia samankaltaisia piirteitä, ne eivät kuitenkaan ole toistensa jäljennöksiä. Jokaisessa kolmessa analysoimassani teoksessa on myös omat persoonalliset piirteensä. Selkeimmin erottuu *Taaveti laul 22*, Kreekin nuoruudenteos. Sen kudos on enimmäkseen koraalimaista, ja harmonia tiheästi vaihtuvaa ja raskasta. Esimerkiksi *Taaveti laulun 121* kaltaista keveyttä ei musiikissa juuri esiinny. *Taaveti laulussa 22* on septimisointuja huomattavan paljon ja usein ne eivät purkaannu odotetulla tavalla. Harmoniaa värittävät myös napolilaiset sekstisoinnut ja maantieteelliset soinnut kuten saksalainen sekstisointu. Lisäksi kromaattiset kulut tuovat maustetta.

Psalmi 22 on dramaattinen ja kertoo kärsimyksistä. Kreekin musiikki kuvittaa tekstiä jopa siinä määrin, että teos on kuin Raamatun psalmin käänös musiikin kielelle. Tärkein elementti tässä käänöksessä on harmonia erilaisine, ilmaisullisine ratkaisuineen. Lisäksi muun muassa vaihteleva dynamiikka, aksentit, staccatot ja coro piccolo ovat keinoja, joilla Kreek ilmentää tekstiä. Muissa *Taaveti lauluissa* ei esiinny näin laajaa ja tiheää erilaisten tehokeinojen hyödyntämistä.

*Taaveti laulussa 121* vuorottelee keveä liikkuvuus ja rauhallinen vakaus. Harmoniset kulut ovat usein laajalle levittyviä ja vähitellen eteneviä (esimerkiksi B-osassa). *Taaveti laul 121* on siis monella tavalla vastakohtainen *Taaveti laululle 22*. Yhteisiä piirteitäkin löytyy. Molemmissa on värikkäitä nelisointuja ja dissonansseja sekä laajaa dynaamista vaihtelua. Harmonian ja dynamiikan ailahtelevuus ei ollut pelkästään Kreekin nuoruuden kokeilua ja intoa vaan vaikuttaa -ehkä hiukan hiotumpana- jääneen osaksi tyyliä.

Vuonna 1923 sävelletyt neljä *Taaveti laulua* liitetään usein yhteen (mm. Kōlar 1989). Niissä vuorottelevat liikkuvuus ja stabiilit, koraalimaiset katkelmat. Myös

kansanmusiikkivaikutteisuus on niissä esillä. Tästä esimerkkinä ovat ainakin etuheleet ja pitkät kvinttiurkupisteet, joita myös *Taaveti laulussa 121* esiintyy. *Taaveti laul 121* ei kuitenkaan yllä samaan koristeellisuuteen ja melismaattisuuteen kuin esimerkiksi samana vuonna sävelletty *Önnis on inimene*.

Aiemmin esitellyssä *Taaveti laulussa 22* teksti ja musiikki sulautuvat toisiinsa. *Taaveti laulussa 121* tekstin ja musiikin yhteys on verhotumpaa. Harmoniamailma ja erilaiset musiikilliset ratkaisut luovat omanlaisensa maiseman, ehkäpä tekstin mukaisesti vuoristomaiseman. Esimerkiksi mieskuoron katkelmissa läsnä ovat syvyys ja kaiku, jotka tuovat mieleen etäisyyden ja korkeuden. Teksti ei siirry suoraan musiikkiin, ei ainakaan ilmeisellä tavalla. Poikkeuksena tähän on esimerkiksi tahdissa 11 esiintyvä hyppy *mägede*-sanalla ('vuoret'). *Taaveti laulussa 121* esiintyy melko paljon duurisointuja, jotain tonaalisia liikkeitä sekä useita monivaiheisia, verkkaisia purkauksia. Nämä kaikki tuovat viipyilevän ja seesteisen tunnelman, joka yhdessä voimakkaiden unisono-kohtien kanssa heijastaa tekstissä ilmenevää rauhaa ja varmuutta Jumalan huolenpidosta.

*Taaveti laul 137* eroaa lähtökohdiltaan ja rakenteeltaan edellä käsitellyistä *Taaveti lauluista 22* ja *121*. Teos pohjautuu ortodoksiseen *znamenni*-sävelmään ja sen inspiraationa on siis tekstin lisäksi musiikillinen materiaali. Ortodoksiliturgioiden musiikille tyypillisesti *Taaveti laulussa 137* vuorottelee tekstisäe ja kertosäe. Ortodoksikirkon jäsenenä Kreekillä oli hyvä kirkon perinteen ja käytännön tuntemus. Musiikilliselta tyyliltään ja harmonialtaan *Taaveti laul 137* ja muut Kreekin ortodoksijumalanpalveluksen musiikiksi tarkoittamat teokset poikkeavat kuitenkin suuresti Viron ja Venäjän ortodoksikirkon traditiosta (Kölar 2010, 143). Kreek käsittelee ortodoksisävelmiä samalla tavoin kuin kansansävelmiäkin. Hän tuntee perinteen, kunnioittaa sitä ja oman sävelkielensä kautta luo näistä aineksista uutta.

*Taaveti laul 137* on monivaiheinen harmoninen matka. Teoksessa on paljon vastakohtaisuutta ja vuorottelua. Tekstisäe ja 'halleluja'-säe vuorottelevat. Harmonia on vuoroin yksinkertaista ja kompleksista. Modaalisuus vuorottelee tonaalisuuden kanssa. Paksu, paikoin kahdeksanääninen satsi supistuu välillä kaksiaääniseksi. Hajasävelillä ja lomasoinnuilla on tärkeä rooli harmonian värittäjinä ja merkityksien sekä sävyjen tuojina. Erityisen paljon tässä teoksessa esiintyy appoggiaturia. Ne muun muassa antavat painoa yksittäisille sanoille, kuten tahdissa 32 sanalle *rõõmulaul* ('riemulaulu').

Erityisen kiinnostavia ja vaihtelevia harmonian kannalta ovat 'halleluuja'-säkeet. Niissä on joka kerralla sama melodia, mutta harmonia on eri. 'Halleluuja'-säkeissä harmonia puhuu puolestaan, kun tekstiä eteenpäin vievä kerronta puuttuu. 'Halleluuja'-säkeiden harmonia reagoi edellä olleeseen tai ennakoi tulevaa. Esimerkiksi teoksen kolmannessa taitteessa tekstissä vangitsijat pyytävät laulamaan riemulauluja ja seuraava 'halleluuja'-säe päättyy duurisointuiseen välidominanttiketjuun. Taitteessa kuusi 'halleluuja' päättyy harhapurkaukseen ja plagaalisen kaltaiseen kadenssiin, joka tuo vaikutelman päätöksestä. Teos jatkuu pelkistetyllä ja hiipuvalla tunnelmalla.

*Taaveti laulussa 22* tekstin tapahtumien ja harmonian suhde on kiinteä. *Taaveti laulussa 121* harmonia luo tunnelman ja maiseman. *Taaveti laul 137* on yhdistelmä näistä. Harmonia reagoi suoraan tapahtumiin, mutta on myös itsenäinen ja luo maisemaa. Harmonia ja musiikki synnyttävät abstraktin kuvan ja saavat myös metaforisia ulottuvuuksia. Tämä näkyy esimerkiksi halleluuja-säkeiden paikottaisessa riipaisevuudessa ja lopun toistossa, kiertävässä surumielisessä ylistyksessä, joka pysyy piinasta huolimatta.

*Taaveti laulujen* kohdalla on helppo nähdä teksti musiikin ja harmonian ensisijaisena inspiraationlähteenä sekä määrittäjänä. Tällaisesta yksisuuntaisesta tulkintatavasta varoittaa esimerkiksi Kofi Agawu lied-analyysiä koskevassa artikkelissaan. On teoksia, joissa ensimmäisenä on ollut musiikillinen idea. (Agawu 1992, 10) Kreekin *Taaveti lauluissa* on havaittavissa viitteitä kummastakin lähestymistavasta.

Suurin osa Kreekin tuotannosta on kuoromusiikkia, jossa useimmiten tekstillä on merkittävä rooli. Kreekin musiikki ja teksti kuuluvat siis kiinteästi yhteen. Kreekille tekstillinen idea saattoi olla yhtä tärkeä lähtökohta teokselle kuin musiikillinenkin. *Taaveti lauluissa* tekstillä on kenties tavallista suurempi merkitys, sillä ne eivät perustu esimerkiksi tiettyihin kansansävelmiin kuten monet muut Kreekin teokset. Kuitenkin muun muassa *Taaveti laul 137* pohjautuu *znamenni-*melodiaan eli sen lähtökohtana on ollut myös selkeä musiikillinen aines. Lisäksi kansanmusiikin piirteet ja Kreekin käyttämä harmoniavalikoima kokonaisuutena ovat aineksia, jotka esiintyvät kaikissa *Taaveti lauluissa* tekstistä riippumatta.

Kreek käyttää *Taaveti lauluissa* harmoniaa hyvin monitasoisesti ja monipuolisesti. Paikoin harmonia ilmentää tekstiä hyvin suoraan ja reaaliajassa. Harmonia saattaa Kreekin teoksissa myös ennakoida tulevaa tai kertoa takautuvasti. Lisäksi se luo tunnelmaa tai maisemaa. Kreekin valitsemat harmoniat vaikuttavat usein tietoisilta ja säveltäjän luonteen säntillisyyttä antaa syyn olettaa, että harmoniat ovat mietittyjä. Tiettyä systemaattista sääntöä niissä ei kuitenkaan näytä olevan. Harmonia ja teksti kulkevat yhdessä, mutta eivät toisiinsa sidottuina tai tietyn kaavion määrittelemänä. Kuitenkin laajemman kuvan antaisi *Taaveti laulujen* vertailu Kreekin muihin teoksiin.

*Taaveti lauluihin* tiivistyy monella tavalla Kreekin elämä ja tuotanto. *Taaveti laulud* seurasivat häntä matkalla nuoresta opiskelijasta kokeneeksi opettajaksi, joka joutui elämään hankalassa poliittisessa tilanteessa. Hengellisyys, kansansävelmät ja teksti olivat alusta loppuun oleellisia lähtökohtia Kreekin sävellystuotannolle ja nämä kaikki ovat läsnä *Taaveti lauluissakin*. Ennen kaikkea *Taaveti laulud* ovat todiste siitä, että Kreekille ”riittää [...] yksi Daavidin psalmin jae” (Kasemets 1939, 216). Kreek kuuntelee tekstiä ja harmonian avulla välittää sen sanoman, tunnelmat ja tapahtumat kuulijoille.

## Lähteet

### Kirjalliset lähteet

#### *Kirjat ja artikkelikokoelmat*

Creach, Jerome.F.D. 1998. Psalms. *Interpretation Bible studies*. Westminster John Knox press. 61.

Humal, Mart. 1989. Vaimulikest kaanonitest Cyrillus Kreegi hilisloomingus. *Teater.muusika.kino*, 11/1989. 43–46.

Järg, Tiia.1999. Cyrillus Kreek 110. *Sirp*. 3.12.1999. 14.

Järg, Tiia.1989. Lehitsedes käsikirjalist noodiraamatut. *Teater.muusika.kino*, 11/1989. 33–42.

Kõlar, Anu. 2010. *Cyrillus Kreek ja Eesti muusikaelu*. Eesti Muusika ja Teatriakadeemia Väitekirjad 5. Tallinn.

Kõlar, Anu. 2004. Folk Hymns as a Source of Cyrillus Kreek's Compositions. *Fontes Artis Musicae*, July-December. 315–321.

Vettik, Tuudur. 1989. Tuudur Vettik Cyrillus Kreegist. *Teater.muusika.kino*, 11/1989. 49–52.

#### *Lehtiartikkelit, levyjen kansitekstit, nuottijulkaisujen esipuheet ym*

Ilves, Lehte. 2008. Huumorikas inimene, erakordne helilooja. *Lääne Elu*. 19.6.2008.

Inno, Kersti. 2010. Mendelssohn, Kreek. Psalmid. Eesti filharmoonia kammerkoor, Daniel Reuss. *Muusika*, 1/2010. 36.

Järg, Tiia. 2005. *Cyrillus Kreek: Requiem, Musica sacra*. Alba (CD-levyn esittelyteksti)

Järg, Tiia. 1991. *Cyrillus Kreek: Kooriloomingut*. Melodija (LP-levyn esittelyteksti)

Kaiv, Lilyan. 2003. Baltic voices 1. Estonian Philharmonic Chamber Choir. Paul Hillier. (levyarvostelu). *Muusika* 2/2003. 37.

Kasemets, Anton. 1939. Cyrillus Kreek 50 -aastane- Juubilari tegevusest ja loomingust. *Muusikaleht*, 12/1939. 215–219.

Kõlar, Anu. 2012. *Cyrillus Kreek, Taaveti laulud segakoorile a cappella*. SP Muusika, 2012. Tallinn.

Kõlar, Anu. 1989. *Taaveti laulud*. Eesti muusikaühing. Tallinn. (nuottijulkaisun esipuhe)

Põldmäe, Alo. 2003. Eesti heliloojad ja Peterburi. *Muusika*, 7-8/2003. 46–49.

Päts, Riho. 1940. Cyrillus Kreek - Juubeliaktuse puhul peetud kõne. *Muusikaleht*, 3-4/1940. 57–62.

Saar, Mart. 1929. Cyrillus Kreek - 40.a. Sünnipäeva puhul 2.12.1929. *Muusikaleht*, 12/1929. 352–353.

Veeroos, Age. 2010. ”Kadunud hääled” piilarite vahel. *Muusikaleht* 1/2010. 23.

## Internet-lähteet

Agawu, Kofi. 1992. Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century ‘Lied’. *Music Analysis*, Vol 11, No 1. 3-36.

<https://www.jstor.org/stable/854301> (Viitattu: 7.8.2020)

Eskola, Kare. 2016. Venäläistä ortodoksilaulua mystisimmillään.

<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/11/22/venalaista-ortodoksilaulua-mystisimmillaan>

(Viitattu: 12.6.2020)

Grillo, Tyran. 2020. Cyrillus Kreek: The suspended harp of Babel (ECM new series 2620).

<https://ecmreviews.com/2020/06/02/cyrillus-kreek-the-suspended-harp-of-babel-ecm-new-series-2620/> (Viitattu: 14.6.2020)

Kilpiö, Markku. 2012. Viron kuoromannaa. CD psalms. Mendelssohn, Kreek (Ondine, 2012)

<https://www.epcc.ee/2012/06/viron-kuoromannaa-cd-psalms-mendelssohn-kreek-ondine-2012/> (Viitattu: 12.6.2020)

Laanpere, Evald Johannes. 2012. Minu õpetaja- Mälestuskilde Cyrillus Kreegist. *Elleri muusikakooli aastaraamat 2011–2012*. 98–100.

[https://issuu.com/ellerikool/docs/20112012\\_aastaraamat](https://issuu.com/ellerikool/docs/20112012_aastaraamat) (Viitattu: 21.1.2018)

Peltola, Olavi. 2014. Psalmi 22, Kristuksen kärsimys.

<https://www.kylvaja.fi/psalmit/2014/04/psalmi-22> (Viitattu: 11.4.2020)

Perret, Henrik. 2007. Ps 22, ”Eli, Eli, lama sabaktani”- Kuolemaan tuomitun liturgia. *Luentosarja psalmeista*.

<https://www.sti.fi/luennot/files/HP300107.htm> (Viitattu: 11.4.2020)

Sundkvist, Mikael. 2017. Maanpakolaisuuden Babylonia.

[http://www.ekumenia.fi/blogi/blogit\\_-\\_bloggar\\_kopio/ekumeeninen\\_blogisarja\\_muukalaisuudesta/maanpakolaisuuden\\_babylonia/](http://www.ekumenia.fi/blogi/blogit_-_bloggar_kopio/ekumeeninen_blogisarja_muukalaisuudesta/maanpakolaisuuden_babylonia/) (Viitattu: 14.4.2020)

Eesti Filharmoonia Kammerkoor Repertuaar

<https://www.epcc.ee/repertuaar/> (Viitattu: 25.5.2020)

Plaadid

<https://www.epcc.ee/plaadid/> (Viitattu: 25.5.2020)

Landscape and Time

<https://www.kingssingers.com/products/landscape-time/> (Viitattu: 25.5.2020)

Vissel, Anu. 2003. *Cyrrillus Kreek: rahvaviiside kogumine ja rannarootslased.*

<http://www.folklore.ee/tagused/nr23/kreek.pdf> (Viitattu: 12.1.2018)

Znamenie (sävelmä)

[https://www.ortodoksi.net/index.php/Znamenie\\_\(s%C3%A4velm%C3%A4\)](https://www.ortodoksi.net/index.php/Znamenie_(s%C3%A4velm%C3%A4)) (Viitattu: 12.6.2020)