



Muusikon taiteellinen työ ja liturginen konteksti



MARTTI LAITINEN



EST 37

DocMus-tohtorikoulu

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2017

**MUUSIKON TAITEELLINEN TYÖ
JA LITURGINEN KONTEKSTI**

Martti Laitinen

Muusikon taiteellinen työ ja liturginen konteksti

EST 37

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2017

Ohjaaja

musiikin tohtori Jorma Hannikainen

Esitarkastajat

musiikin tohtori Jyrki Linjama

musiikin tohtori Erkki Tuppurainen

Tarkastustilaisuuden valvoja

musiikin tohtori Jorma Hannikainen

Tarkastaja

musiikin tohtori Erkki Tuppurainen

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinnon tutkielma

Esittävän säveltaiteen tutkimuksia 37

© Martti Laitinen ja Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2017

Nuottiesimerkit 1–12 © Ilmari Krohnin perikunta; 13–17 © Markus Virtanen; 28 © Suomen evankelis-luterilainen kirkko; 30–37 © Suomen evankelis-luterilainen kirkko ja Martti

Laitinen; 38, 39 ja 41 © Jean Sibeliuksen perikunta ja Martti Laitinen.

Julkaistu oikeudenomistajien luvalla ja sitaattioikeuden nojalla.

Kannen taitto: Jan Rosström

Paino: Unigrafia Oy

Helsinki 2017

ISSN 1237-4229

ISBN 978-952-329-082-2 (painettu)

ISBN 978-952-329-083-9 (sähköinen)

TIIVISTELMÄ

Martti Laitinen: *Muusikon taiteellinen työ ja liturginen konteksti*

Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinnon tutkielma

Esittävän säveltaiteen tutkimuksia 37

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu 2017

153 sivua

Tämä tutkielma kuuluu Taideyliopiston Sibelius-Akatemian ensimmäiseen taiteelliseen tohtorintutkintoon kirkkomusiikin alalla. Tutkinnon aihe on liturgisen musiikin suunnittelu ja toteutus taiteellisesti hedelmällisessä vuorovaikutuksessa jumalanpalveluksen muun sisällön kanssa. Sen taiteellisen osuuden toteutin viidessä jumalanpalveluksessa vuosina 2012–16.

Tutkielmassa tarkastelen, millä lailla musiikin ja liturgisen kontekstin välinen suhde on vaikuttanut seitsemään taiteelliseen prosessiin jatko-opintojeni aikana. Kuvaan yksityiskohtaisesti, miten esteettiset, musiikkianalyttiset, liturgiset ja käytännön musisoinnista seuraavat näkökulmat ovat liittyneet toisiinsa, kun olen työstänyt liturgista musiikkia ja ratkaissut tulkinnallisia kysymyksiä. Tulkintojeni teoreettisena taustana hyödynnän uushermeneuttista musiikintutkimusta, ja niiden kulttuurisena viitekehyksenä toimii luterilaisen jumalanpalveluksen edustama liturginen traditio. Kokonaisuutena tutkinnon opin- ja taidonnäyte edustaa taiteellista tutkimusta.

Johdannon jälkeen luvussa 2 kuvaan hyödyntämiäni tutkimusaloja, menetelmiä ja käsitteitä. Seuraavaksi alan käsitellä taiteellisia prosesseja. Kolmannessa luvussa kerron, miten muodostin tulkinnan tekstisitaatteja sisältävien repliikkien melodiikasta Ilmari Krohnin *Johannes-passiossa*. Luvussa 4 nostan esille Markus Virtaselta tilaamassani *Psalmimessussa* käytettävien asteikkojen suhteen liturgiseen dialogiin. Luvussa 5 tarkastelen pääsiäispäivän messun uhrivirrestä laatimaani sovitusta ja sen suhdetta virren liturgisiin merkityksiin ja yhteislaulun monimutkaiseen dynamiikkaan. Kuudennessa luvussa analysoin neljää poikkitaiteelliseen ja taidelähtöiseen jumalanpalvelukseen liittyvää prosessia. Kuvaan eri taiteenalojen välistä yhteistyötä ja sen vaikutusta omaan työskentelyyni.

Luvussa 7 nimeän prosessien yhteisiä piirteitä ja pelkistän niitä säännönmukaisuuksiksi, jotka esitän graafisina malleina. Prosesseissa voidaan havaita neljä yhteistä elementtiä, jotka seuraavat toisiaan samassa järjestyksessä: esteettinen kokemus, musiikkia koskeva ymmärrys, musiikin ja liturgian suhdetta koskeva ymmärrys ja taiteellinen toiminta. Kunkin prosessin ominaisuuteen vaikuttaa erityisesti se, mikä näistä elementeistä on siinä kronologisesti ensimmäisenä. Muusikon persoonalla on puolestaan suuri merkitys sen kannalta, mitä mahdollisuuksia ja haasteita kullakin lähtökohdalla on.

En ole pyrkinyt selvittämään taiteellisen prosessin universaaleja lakeja vaan esittämään päätelmiä omasta työskentelystäni. Näin on syntynyt uutta teoreettista materiaalia, josta voi olla hyötyä itselleni ja muille. Musiikin ja liturgian suhde on vuorovaikutteinen ja molempia muokkaava: musiikki on liturgian olennainen osa ja liturgia musiikin olennainen konteksti, jolla on taiteellista potentiaalia. Tämä tarjoaa myös näkökulman Suomen evankelis-luterilaisen kirkon piirissä käytävään keskusteluun jumalanpalvelusmusiikin sisältölähtöisyydestä.

Avainsanat: liturginen musiikki, kirkkomusiikki, taiteellinen prosessi, liturgia

ABSTRACT

Martti Laitinen: *Muusikon taiteellinen työ ja liturginen konteksti*

(The Musician's Artistic Work and Liturgical Context)

Thesis for the degree of Doctor of Music in the Art Study Programme

EST publication series 37

The Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki, DocMus Doctoral School 2017

153 pages

This thesis constitutes a part of my Doctor of Music degree, which is the first one in the field of church music at the Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki. The topic of the degree is *The planning and execution of liturgical music in artistically fruitful interaction with the other elements of the liturgy*. The artistic part of the degree was carried out in five church services between 2012 and 2016.

The thesis examines the impact of the relationship between music and the liturgical context on seven artistic processes during my doctoral studies. I describe in detail the interactions between aesthetic, analytical, liturgical and practical music-making aspects arising from the process of developing liturgical music and resolving questions of interpretation. The theoretical background for my interpretive work is the neohermeneutic school of New Musicology. Culturally it is situated in the liturgical tradition to which the Lutheran Divine Service belongs. As a whole the doctoral project is a case of artistic research.

After the introduction in chapter 1, the essential fields of study, methods and concepts are described in the second chapter. The following four chapters deal with the artistic processes in question. Chapter 3 is devoted to my interpretation of the melodic features of citational replications in Ilmari Krohn's *St. John Passion*. The fourth chapter examines the relationship between liturgical dialogue and the synthetic scales in *Psalmimessu* (Psalm Mass), a work I commissioned from Markus Virtanen for my degree. Chapter 5 features a description of a hymn arrangement I prepared for an Easter Day service, as well as an analysis of its liturgical meanings and its relationship to the complex dynamic of congregational singing. The sixth chapter describes four processes that happened during the preparation of a multidisciplinary and art-oriented service. I examine the cooperation between people of different artistic backgrounds and its impact on my own work.

In the final chapter, I identify four common elements in the seven processes: aesthetic experience, understanding of music, understanding of the relationship between music and liturgy, and artistic work. These elements follow each other in the same order in the different processes. However, the character of the processes is significantly determined by which of the elements comes first chronologically. The individuality of the musician has a great impact on the challenge and potential of each point of departure.

I have not aimed to decipher the universal laws of artistic processes but to make conclusions from the material my own work offers. This has resulted in new theoretical material which can be of use to myself and to others. The relationship between music and liturgy is interactive, each modifying the other. Music is an essential part of liturgy, and liturgy is an essential context for music – a context which also has artistic potential. In addition, this offers a perspective on the concept of "content-orientedness" (*sisältölähtöisyys*) of liturgical music, which is a subject of discussion in the Evangelical Lutheran Church of Finland.

Keywords: liturgical music, church music, artistic process, liturgy

KIITOKSET

Jatko-opintojani ovat tukeneet eri tavoin monet henkilöt, joista jokaiselle kuuluu suuri kiitos. Tässä yhteydessä heistä on mahdollista mainita vain pieni osa.

Erinomaisesta tutkielmaan liittyvästä ohjauksesta työpöydän ääressä, seminaariluokassa ja verkon välityksellä kiitän Jorma Hannikaista. Olen saanut tärkeää palautetta myös kirkkomusiikin jatkotutkintoseminaarin muilta ohjaajilta ja osallistujilta. Tutkielman esitarkastajat Jyrki Linjama ja Erkki Tuppurainen ovat tukeneet sen kehittämistä viime metreillä.

Erityisesti Timo Kiiskinen ja Ville Urponen ovat auttaneet minua eteenpäin muusikkona. Ensin mainittu on toiminut tutkinnon opin- ja taidonnäytteen taiteellisen osuuden esitarkastajana, jälkimmäinen taas pitkäaikaisimpana urkujensoitonopettajanani. Taiteellista lautakuntaa eli Jyrki Linjamaa, Kari Jussilaa, Timo Kiiskistä, Timo Nuorannetta, Erkki Pullista ja Ene Salumäetä kiitän tutkintooni liittyvien jumalanpalvelusten jälkeen saamastani palautteesta, joka on auttanut työni arvioinnissa ja kehittämisessä.

Suuren kiitoksen ansaitsee jokainen kanssani toiminut laulaja, soittaja, tanssija, valomies ja pappi (ks. s. 143–153) – samoin kuin seurakuntalainen ja suntio. Tutkintooni liittyvissä jumalanpalveluksissa liturgina toiminut Samuli Korkalainen teki suuren työn laulajana, teologina ja lopuksi myös tanssijana. Titta Tunkkarin johtamalta *Xaris Finland* -tanssiryhmältä opin paljon uutta taiteidenvälisyydestä jumalanpalveluksessa. Yhteistyö säveltäjä Markus Virtasen kanssa on ollut minulle ainutlaatuinen kokemus. Kahta muuta säveltäjää eli Ilmari Krohnia ja Jean Sibeliusta kiitokseni ei enää tavoita, mutta kiitollinen olen silti.

Uuden jatkotutkintomuodon suunnittelussa saamastani avusta olen kiitollinen Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin ja urkujen aineryhmälle. Kiitän Suomen Kulttuurirahastoa, Jenny ja Antti Wihurin rahastoa ja Suomen Kanttori-Urkuriliittoa taloudellisesta tuesta. Kiitos myös Helsingin seurakunnille ennakoluulottomasta yhteistyöstä.

Sydämellisin kiitos kuuluu perheelleni. Koko jatko-opintojeni ajan vanhempani Lea ja Heikki Laitinen ovat tukeneet minua väsymättömästi. Omat lapseni eli Inari ja hänen vielä syntymätön pikkusisaruksensa ovat muistuttaneet minua monta kertaa siitä, mikä elämässä on tärkeää. Niinäkään hetkinä en olisi jaksanut ilman puolisoani Saanaa. Omistan tämän kirjan hänelle.

Kokkolassa kirkastussunnuntaina 2017

Martti Laitinen

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	12
1.1 Tutkimustehtävä	12
1.2 Lähtökohtia.....	13
1.3 Tutkinnon sisältö	14
1.4 Tutkielman rakenne.....	17
2 TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT.....	19
2.1 Taiteellinen tutkimus.....	19
2.2 Uushermeneuttinen musiikintutkimus.....	23
2.3 Liturgiikka.....	27
2.3.1 Jumalanpalvelusuudistus näkökulmana liturgiseen musiikkiin	27
2.3.2 Liturgian dialogisuus.....	28
2.3.3 Sisältölähtöisyys liturgisen musiikin ihanteena	29
2.3.4 Vuorovaikutus musiikin ja liturgian välillä.....	32
3 ILMARI KROHNIN <i>JOHANNES-PASSION</i> MELODIIKKA.....	34
3.1 Krohn ja minä.....	34
3.2 Krohnin <i>Johannes-passio</i>	36
3.3 Liturginen säveltyyli ja sen tausta Krohnin elämäntyössä	38
3.4 Passion melodiikka.....	41
3.5 Pohdinta.....	57
4 MARKUS VIRTASEN <i>PSALMIMESSU</i> JA LITURGINEN DIALOGI.....	60
4.1 Säveltäjä ja teos.....	60
4.2 Teoksen erityyppiset jaksot ja rakenteellinen dialogi	62
4.3 Asteikkojen suhde rakenteelliseen dialogiin	69
4.3.1 Asteikkojen yhtäläisyydet ja erot	69
4.3.2 Asteikkojen jakautuminen laulajien välillä	75
4.3.3 Liturgin ja kvartetin asteikot 1 ja 3/7	78
4.3.4 Seurakunnan asteikot 4/5/6 ja 9	79
4.3.5 Asteikkojen kokonaisuasetelma ja asteikot 2 ja 5 sen valossa.....	79
4.3.6 Asteikko 8 – toinen todellisuus	81

4.4 Teoksen sävelasun tilannesidonaisuus.....	83
4.5 Pohdinta	85
5 NÄKÖKULMA VIRREN MONIPUOLISEEN TOTEUTUKSEEN	86
5.1 Pääsiäispäivän messun uhrivirsi	86
5.2 Virren toteutus	89
5.3 Pohdinta	103
6 MATKA UUTEEN – TAIDELÄHTÖINEN JA MONITAITEINEN JUMALANPALVELUS.....	105
6.1 Lähtökohtana taide kirkkovuoden viimeisenä iltana	105
6.2 Kolme kysymystä, kolme vastausta.....	107
6.3 Kuva taideteoksesta muuttuu yhteistyön myötä	111
6.4 Yhteislaulu antaa sinfonialle uusia merkityksiä	112
6.5 Kun kaikki on soitettu, on aika tanssia – ja päinvastoin.....	114
7 JOHTOPÄÄTÖKSET	117
7.1 Taiteellisilla prosesseilla on yhteisiä rakenteita	117
7.2 Lähtökohta määrittää taiteellisen prosessin luonnetta	126
7.3 Pohdinta	127
LÄHTEET	131
LIITTEET: OPIN- JA TAIDONNÄYTTEESEEN LIITTYVIEN JUMALANPALVELUSTEN TIEDOT	143
Liite A: Pitkäperjantain sanajumalanpalvelus	143
Liite B1: Valvomisen sunnuntain jälkeisen lauantain laudes (aamurukous).....	143
Liite B2: Valvomisen sunnuntain jälkeisen lauantain ad sextam (päivärukous). 146	
Liite B3: Tuomiosunnuntain aaton vesper (iltarukous)	147
Liite B4: Tuomiosunnuntain aaton kompletorio (rukous päivän päättyessä).....	148
Liite C: Pääsiäispäivän messu	149
Liite D: Messu rauhan, ihmisoikeuksien ja kansainvälisen vastuun rukouspäivänä	152
Liite E: Poikkitaiteellinen jumalanpalvelus tuomiosunnuntain ja adventin rajalla	153

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimustehtävä

Tämä tutkielma kuuluu vuosina 2011–17 valmistelemaani musiikin tohtorin tutkintoon, jonka aihe on liturgisen musiikin suunnittelu ja toteutus taiteellisesti hedelmällisessä vuorovaikutuksessa jumalanpalveluksen muun sisällön kanssa. Kyseessä on Taideyliopiston Sibelius-Akatemian ensimmäinen taiteellinen tohtorintutkinto kirkkomusiikin alalla, ja se kuuluu erityisesti liturgisen eli pyhien toimitusten musiikin alaan.¹ Sen taiteellisen osuuden toteutin viidessä jumalanpalveluksessa vuosina 2012–16.

Liturgista musiikkia voi tarkastella kahdesta näkökulmasta: liturgisena *musiikkina*, jolloin käsittely kohdistuu musiikkiin taiteellisena ilmiönä, tai *liturgisena* musiikkina, jolloin kiinnostus suuntautuu siihen, millainen suhde musiikilla on sen liturgiseen kontekstiin. Näkökulmaero ei ole ehdoton, sillä kummassakaan tapauksessa tarkastelun toista päätä ei ole perusteltua sulkea pois. Musiikin kokonaisvaltainen hahmottaminen edellyttää sekä esteettistä tarkastelua että kontekstualisointia, ja molemmilla aspekteilla on annettavaa eri tutkimusaloille ja -kysymyksille. Olen jatko-opinnoissani pyrkinyt synteysiin näiden näkökulmien välillä.

Tutkielmassa tarkastelen sitä, *millä lailla musiikin ja liturgisen kontekstin välinen suhde on vaikuttanut seitsemään taiteelliseen prosessiin jatko-opintojeni yhteydessä*.² Kuvaan yksityiskohtaisesti, miten esteettiset, musiikkianalyttiset, liturgiset ja käytännön musisoinnista seuraavat näkökulmat ovat liittyneet toisiinsa, kun olen työstänyt tutkinto-ohjelmistoani ja ratkaissut siihen liittyviä tulkinnallisia kysymyksiä. Aineistoksi ovat valikoituneet ne jatko-opintojeni aikana tapahtuneet taiteelliset prosessit, joiden tarkastelu on tutkimustehtävän kannalta hedelmällisintä. Tutkielman lopussa pohdin yleisemmällä tasolla liturgisen kontekstin merkitystä taiteellisen prosessin kannalta.

¹ Sanalla *liturgia* tarkoitetaan kristillisessä perinteessä julkista, yhteisöllistä ja tuonpuoleiseen viittaavaa toimintaa, joka koostuu riiteistä ennalta määrätyllä tavalla (Schaefer 1998, 5, 10; Kotila 2004, 22, 51). Tässä tutkielmassa tarkoitan sanoilla *jumalanpalvelus* ja *rukoushetki* niitä liturgioita, joista kyseisiä sanoja käytetään oman toimintani taustayhteisössä eli Suomen evankelis-luterilaisessa kirkossa. Sanaa *jumalanpalvelus* käytän myös yleisemmällä tasolla *liturgian* synonyymina (ks. alaviite 153, s. 107). Sanaparia *liturginen musiikki* käytän laajassa merkityksessä tarkoittaen musiikkia, joka soi tai on tarkoitettu soimaan liturgian yhteydessä eli liturgisessa kontekstissa. Tästä ja esimerkiksi sanan *kirkkomusiikki* merkityksestä ks. Leaver 1998 ja Peitsalo 2014, 100.

² Tässä tutkielmassa sanoilla *taiteellinen prosessi* tarkoitetaan työskentelyä ja kehitystä, jotka muodostavat kokonaisuuden ja sijoittuvat taiteenharjoittamisen alalle (ks. s. 19–20). Luvuissa 3–6 tarkasteltavat seitsemän prosessia kattavat tutkinto-ohjelmistooni liittyvästä työstä pienen – mutta tärkeän – osan.

Liturgisen kontekstin vaikutusta musiikillisiin ratkaisuihin on käsitelty paljon esimerkiksi teologisessa keskustelussa, kuten luvusta 2.3 ilmenee. Sen sijaan vähemmälle huomiolle on jäänyt asian esteettinen puoli – ja kysymys siitä, miten liturginen konteksti vaikuttaa musiikin taiteelliseen luonteeseen ja prosesseihin, joita muusikko käy läpi. Kirkkomusiikin jatko-opinnot ovat antaneet minulle tilaisuuden tämän pohtimiseen osana tutkimusyhteisöä.

1.2 Lähtökohtia

Lähden liikkeelle siitä yksinkertaisesta tosiasiasta, että jumalanpalvelus on osa inhimillistä kulttuuria ja sen nykymuodot pitkän historiallisen kehityksen tuloksia. Sen rinnalle asetan jatko-opintojeni myötä muodostamani käsityksen, jonka mukaan vuosisatoja kestäväällä kehityksellä on usein tapana tuottaa esteettisesti kestäviä kulttuurin muotoja. Kolmanneksi tekijäksi lisään käytännön kokemukseni siitä, että jumalanpalvelus on inspiroiva konteksti taiteelliselle työlle. Tarkoittaako tämä, että musiikin esteettisyys toteutuu itsestään, kun se asetetaan liturgiseen kontekstiin? Tähän on kokemukseni perusteella vastattava kieltävästi. Pikemminkin liturgian ja musiikin suhde voi toteutua monin eri tavoin ja vaikuttaa musiikin taiteelliseen arvoon yhtä monella tavalla. On siis pohdittava kyseisen suhteen luonnetta ja esteettistä potentiaalia.

Jumalanpalveluksen musiikki ei ole mielestäni koristetta tai ajanvietettä vaan tilaisuuden varsinaista sisältöä – siis taidetta, jonka arvo on sekä esteettistä että uskonnollista. Vaikka liturgiseen kontekstiin liittyvien ja muiden esteettisten näkökulmien välille voidaan tehdä käsitteellinen ero, ne ovat käytännössä usein erottamattomia. Musiikki on jatkuvassa vuorovaikutuksessa liturgian muiden elementtien, esimerkiksi runo- ja proosatekstien, kuvataiteen, gestiikan ja yhteisöllisen toiminnan sekä tilaisuuden asia- ja tunnesisällön ja dramaattisen muodon kanssa. Nämä elementit ja niiden merkitykset eivät ole mielivaltaisia tai sattumanvaraisia vaan pitkän historiallisen kehityksen muovaamaa traditiota, joka kestää esteettistä tarkastelua. Se on innoittanut lukemattomia muusikoita ja säveltäjiä. Liturgia onkin musiikille hyvin monipuolinen konteksti, jossa on loputtomasti kiinnostavia aspekteja. Parhaimmillaan tulos on kokonaistaideteos, jossa eri elementit toimivat yhteistyössä ja joka on enemmän kuin niiden summa.

Kirkkomusiikin alalla estetiikka, teologia, traditio ja käytäntö kietoutuvat yhteen. Muusikko joutuu huolehtimaan musiikin tasosta sekä musiikkina sinänsä että suhteessa liturgiseen kontekstiin. Esimerkiksi virren säestäminen vaatii sekä hyvää soittotaitoa että ymmärrystä runou-

desta, tekstin teologisesta sisällöstä, musiikin ja tekstin vuorovaikutuksesta, yhteislaulun monimutkaisesta dynamiikasta ja kyseisen virren funktiosta jumalanpalveluksen kokonaisuudessa. Se voi olla aivan yhtä vaativaa työtä kuin yksinlaulun säestäminen – ja myös taiteellisesti yhtä korkeatasoista.

Heikki Kotilan teologisen näkemyksen mukaan liturgia ei ole laboratorio, jossa systemaattisen teologian saavutuksia pannaan täytäntöön, vaan teologian kanssa rinnasteinen ja sen kanssa vuorovaikutuksessa oleva ilmiö.³ Itse korostan vastaavasti muusikkona, ettei liturginen musiikki ole esimerkiksi liturgisen tekstin palvelija, vaan molemmat nousevat samasta todellisuudesta, operoivat samalla tasolla ja käsittelevät samoja asioita. Jumalanpalveluksen suunnittelutyössä tekstit ovat kuitenkin usein tiedossa ennen musiikkia, jolloin musiikkia koskevia ratkaisuja tehdään tekstilähtöisesti. Tämä on voimavara, ei rajoite.

Jumalanpalveluksen sisältö ei anna muusikolle valmiita ohjelmistollisia, sisällöllisiä tai esittämiskäytäntöön liittyviä ratkaisuja, mutta se auttaa häntä pohtimaan näitä valintoja ja toimii taiteellisen työn innoittajana. Säveltaide ja liturgia vaikuttavat toistensa merkitykseen, joten niiden suhde on aidosti kaksisuuntainen ja molemminpuolisesti täydentävä. Viime kädessä niiden vuorovaikutus tapahtuu kuulijassa, ei paperilla tai ilmassa. Kyseessä on pikemminkin osa *meitä*, osa ihmisyyttämme, kuin soivan ilmiön tai uskonnollisen rituaalin ominaisuus.⁴ Tästä syystä musiikkia tarvitaan jumalanpalvelukseen.

1.3 Tutkinnon sisältö

Aloitin kirkkomusiikin alan jatko-opinnot Sibelius-Akatemian (nykyisen Taideyliopiston Sibelius-Akatemian) taiteilijakoulutuksessa syksyllä 2011. Tutkintoni taustaa ja pitkällistä suunnitteluvaihetta olen käsitellyt laajemmin toisessa julkaisussa,⁵ joten mainitsen siitä tässä vain pääkohdat. Olin valmistunut edellisessä tammikuussa musiikin maisteriksi saman yliopiston kirkkomusiikin koulutusohjelmasta ja aiemmin aloittanut myös musiikkitieteen opinnot Helsingin yliopistossa (FM 2014). Koin tarvitsevani lisää perehtymistä sekä musiikkiin itseensä että sen liturgiseen kontekstiin, minkä vuoksi hakeuduin jatko-opiskelijaksi. Sibelius-Akatemiassa ei

³ Kotila 2004, 18–20.

⁴ Tämän näkemyksen puolesta argumentoi mm. Anders Ekenberg (1984, 11–19).

⁵ Laitinen 2015.

aiemmin ollut taiteellista tohtorikoulutusta kirkkomusiikin alalla, mutta idea uudesta koulutusväylästä sai täyden luottamuksen yliopiston sisällä vuosien 2009–11 aikana erityisesti kirkkomusiikin osaston (nykyisen kirkkomusiikin ja urkujen aineryhmän) tuella.

Jatko-opintosuunnitelmassani⁶ kerroin haluavani kehittyä urkurina ja musiikinjohtajana suunnittelemalla ja toteuttamalla laajoja ja esteettisesti perusteltuja kokonaisuuksia, joissa musiikki ja liturgian muu sisältö tukevat toisiaan. Tutkinnon aiheen vuoksi suunnittelin opin- ja taidonnäytteen taiteellisen osuuden suoritettaviksi liturgisessa kontekstissa – en siis konserteissa Sibelius-Akatemian yleisen käytännön mukaisesti. Määrittelin tutkinnon ohjelmistoksi hyvin laajan alueen eli virret ja gregoriaanisen laulun sekä niihin liittyvän muun musiikin. Sen sisällä keskityin neljään ohjelmistolliseen osa-alueeseen, joita kutsuin tutkinnon *säikeiksi*:

- 1) historialliset teokset, joka sisältävät kokonaisen jumalanpalveluksen tai rukoushetken,
- 2) uudet tilausteokset, jotka sisältävät kokonaisen jumalanpalveluksen tai rukoushetken,
- 3) monipuolinen klassinen liturginen urkujensoitto, ja
- 4) liturgisen musiikin uudet muodot.

Jokaisessa säikeessä oli kaksi osaa: yhden jumalanpalveluksen musiikki ja yhden rukoushetken musiikki. Toteutin siis koko ohjelmiston neljässä jumalanpalveluksessa ja neljässä rukoushetkessä.⁷ Rukoushetket vietettiin saman päivän aikana.⁸ Vaikka niiden musiikki kuului neljään eri säikeeseen, ne muodostivat yhden liturgisen kokonaisuuden, joka oli viides tutkintooni liittyvä jumalanpalvelus.

Ohjelmiston ensimmäisessä säikeessä toimin yksinomaan musiikin esittäjänä. Johdin vuonna 2012 pitkäperjantain sanajumalanpalveluksena Ilmari Krohnin *Johannes-passion* (1940) seurakunnalle, sekakuorolle, solisteille, jousille, uruille ja liturgille (liite A). Lisäksi toimin urkurina saman vuoden tuomiosunnuntain aattona Krohnin läpisäveltämässä iltarukoushetkessä *Tie, totuus ja elämä* (1939) seurakunnalle, solisteille, uruille ja liturgille (liite B3).

Toisessa säikeessä roolini laajeni hieman, koska olin paitsi musiikin esittäjä myös sen tilaaja. Vuosina 2011–12 ja 2014–15 osallistuin kahteen pitkälliseen prosessiin, joiden aikana Markus

⁶ Laitinen 2011.

⁷ Näiden tilaisuuksien sisältöä kuvataan yleisellä tasolla tutkielman liitteissä (s. 143–153).

⁸ Koska kyseinen päivä (24. marraskuuta 2012) oli lauantai, se liittyi liturgisen tradition perusteella kahteen eri pyhäpäivään kirkkovuodessa. Klo 9 ja klo 12 vietettiin edelliseen sunnuntaihin, klo 17.30 ja klo 22 puolestaan seuraavaan päivään liittyviä rukoushetkiä. Tästä syystä käytän samasta päivästä kahta nimitystä: *valvomisen sunnuntain jälkeinen lauantai* ja *tuomiosunnuntain aatto*.

Virtanen sävelsi keskipäivän rukoushetken *Sinä olet jo läsnä* seurakunnalle, sopraanolle, bari-tonille, kiinalaisille lyömäsoittimille, uruille ja liturgille sekä *Psalmimessun* seurakunnalle, kvartetille (SATB) ja liturgille. Toimin rukoushetken urkurina vuonna 2012 valvomisen sun-nuntain jälkeisenä lauantaina (liite B2) ja johdin messun vuonna 2015 rauhan, ihmisoikeuksien ja kansainvälisen vastuun rukouspäivänä (liite D).

Kolmannessa säikeessä sovitin itse pääosan musiikista. Tässä työssä ammensin aineistoa klas-sisen liturgisen urkujensoiton laajasta traditiosta. Soitin sovittamalleni musiikille perustuvan aamurukoushetken vuonna 2012 valvomisen sunnuntain jälkeisenä lauantaina (liite B1) ja mes-sun vuoden 2013 pääsiäispäivänä (liite C).

Neljäs säie merkitsi minulle tietoista irtautumista liturgisen musiikin perinteisistä muodoista. Etsin yhteistyökumppanieni kanssa uusia tapoja, joilla taide ja liturgia voisivat liittyä toisiinsa. Tähän säikeeseen kuuluivat päivän päättävä rukoushetki vuoden 2012 tuomiosunnuntain aat-tona (liite B4) ja poikkitaiteellinen jumalanpalvelus vuoden 2016 ensimmäisen adventtisunnun-tain aattona (liite E). Molemmissa tilaisuuksissa kuultiin säveltämäni, sovittamaani ja impro-visoimaani musiikkia. Niistä jälkimmäisen keskeisin elementti oli laatimani urkusovitus kon-serttiteoksesta, jonka olin kontekstualisoinut osaksi liturgiaa: Jean Sibeliuksen viidennestä sin-foniasta Es-duuri op. 82.

Ennakkotapausten puutteen vuoksi eräät tutkinnon piirteet jäivät suunnitelmassa melko yleis-luontoisiksi. Teoreettinen perusta rajoittui luvussa 1.2 kuvattuihin tausta-ajatuksiin, ja tutki-musmenetelmien suhteen olin lähes avoimessa tilassa. En myöskään pukenut sanoiksi, miksi olin päätenyt edellä kuvattuun erittäin kirjavaan ohjelmistoon. Tietyiltä osin suunnitelmani oli-kin hahmotelma siitä, mitä kirkkomusiikin jatko-opinnot ylipäättään voisivat olla. Pidin tätä melko luonnollisena uuden jatko-opintoalan piirteenä, ja toivoin oman polkuni löytyvän ajan kuluessa.

Jatko-opintojen aikana olenkin joutunut harkitsemaan tavoitteitani ja menettelytapojani uudel-leen kunkin säikeen kohdalla. Ohjelmiston kirjavuus on paljastunut erittäin hyödylliseksi asiaksi: sen ansiosta olen voinut lähestyä melko abstraktia aihetta monesta näkökulmasta ta-valla, joka ei ole sidoksissa esimerkiksi johonkin musiikkityyliin tai aikakauteen. Moninainen

ohjelmisto tarjosi minulle myös erityisiä haasteita ja tilaisuuksia henkilökohtaiseen kehittymiseen, koska oma tehtäväni laajeni kunkin säikeen kohdalla edellistä laajemmaksi.⁹ Ohjelmistoon ja tehtävänkuvaan liittyvää moninaisuutta voitaneen pitää kirkkomuusikkouden yleisenä piirteenä, jonka käsittely sopii alan jatko-opintoihin.¹⁰

Olen omaksunut jatko-opintovuosinani teoreettisia näkökulmia ja menetelmällisiä piirteitä kolmesta tutkimusalasta. Opin- ja taidonnäytteeni edustaa taiteellista tutkimusta, koska se on vuorovaikutteinen kokonaisuus, jossa taiteellinen toiminta ja tutkimus liittyvät kiinteästi toisiinsa. Tässä tutkielmassa musiikintutkimuksen piiriin kuuluva uushermeneutiikka tarjoaa musiikin merkitysten tulkinnalle teoreettisen pohjan. Tulkinnan kulttuurisena viitekehyksenä toimii luterilaisen jumalanpalveluksen edustama liturginen traditio, johon näkökulman antaa liturgiikka eli uskontojen pyhien toimitusten tutkimus.

1.4 Tutkielman rakenne

Tutkielman toisessa luvussa kuvaan edellä mainittuja tutkimusaloja sekä hyödyntämiäni menetelmiä ja käsitteitä. Luvuissa 3–6 tarkastelen seitsemää jatko-opintojeni yhteydessä läpikäymääni taiteellista prosessia. Ensimmäiseen säikeeseen liittyy Ilmari Krohnin *Johannes-passion* melodiikan käsittely luvussa 3. Toisesta säikeestä nostan luvussa 4 esille Markus Virtasen *Psal-mimessun* suhteen liturgian dialogiseen luonteeseen. Luvussa 5 otan näkökulman kolmanteen säikeeseen tarkastelemalla sovitusta, jonka laadin pääsiäispäivän messun uhrivirteen. Neljättä säiettä edustavat neljä poikkitaiteelliseen jumalanpalvelukseen liittyvää prosessia luvussa 6.

Tutkielman päättää luku 7. Siinä tarkastelen, mitä yhteisiä piirteitä edellisissä luvuissa kuvatuissa prosesseissa voidaan havaita, ja pyrin pelkistämään niitä yleisemmän tason periaatteiksi. Näin on syntynyt uutta teoreettista materiaalia, josta voi olla hyötyä itselleni ja muille. En kuitenkaan pyri selvittämään taiteellisen prosessin universaaleja lakeja – jos sellaisia onkaan – vaan kuvaamaan, millaisia päätelmiä juuri tästä aineistosta voidaan tehdä.

⁹ Tässä mielessä taiteellisen monialaisuuden voi rinnastaa tieteellisen tutkimuksen piirissä ns. triangulaatioon eli tutkimuskohteen tarkasteluun esimerkiksi useiden menetelmien, aineistojen ja teorioiden avulla (Tuomi ja Sarajärvi 2002, 141–146).

¹⁰ Tutkinnon monialaisuus on edellyttänyt laajoja tukiointoja, mikä on lisännyt jatko-opintojen antoisuutta ja vaativuutta. Tukiointoihin kuuluvat urkujensoiton maisteriopinnot sekä improvisoinnin, musiikinjohtamisen, teologian, filosofian ja pedagogiikan opintoja. Lisäksi olen saanut aiheeseeni tärkeitä näkökulmia seurakuntatyössä, tuntiopettajana ja assistenttina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa sekä vaihto-opiskelijana Hollannissa ja Ranskassa.

Johtopäätösten jälkeen pohdin, mitä olen oppinut tutkielmaa kirjoittaessani ja koko tohtorintutkinnon suorittamisen myötä, ja otan kantaa liturgisen kontekstin merkitykseen muusikon taiteelliselle työlle. Olen käynyt läpi poikkeuksellisen prosessin, jossa olen saanut perehtyä aiheeseen laajasti ja pitkällisesti. Mitä ajatuksia tämä on synnyttänyt, ja miten voin pukea sanoiksi sen asiantuntemuksen, jota prosessi on minulle antanut? Otan kantaa myös siihen, mitkä tutkimusintressit koen tärkeiksi yleisesti ja henkilökohtaisella tasolla.

Luvut 3–6 sisältävät paljon musiikkianalyttista ja musiikista saamaani kokemukseen liittyvää tekstiä, jossa käsittelen tutkinnon moninaista ohjelmistoa. Päätösluvussa keskityn sen sijaan taiteellisen prosessin rakenteeseen. Tällöin näkökulmani on edellisiä lukuja yleistasoisempi ja teoreettisempi – mutta kenties myös syvempi. Molemmat näkökulmat ovat minulle tarpeellisia. Ilman teoreettista näkökulmaa en saa musiikista otetta koko persoonallani, jossa on sekä intuitiivisia että rationaalisia piirteitä. Ilman musiikkiin keskittyvää näkökulmaa teorian antama ymmärrys jää koettelematta ja kehittämättä. Siitä ei tule *minun* ymmärrystäni, ellen elä sitä todeksi.

Tästä huolimatta – tai kenties juuri tämän kautta – toivon tutkielmani tarjoavan jotain myös muille kuin itselleni. Vaikka havaintoni ja päätelmäni liittyvät omaan toimintaani, niiden kirjallinen esittäminen voi tarjota heijastuspinnan muillekin muusikoille, jotka tarkastelevat toimintaansa liturgisessa kontekstissa. Näin voi syntyä uutta tutkimusta, joka koettelee, kehittää ja asettaa uuteen valoon tämän tutkielman sisältöä.

2 TOOREETTISET LÄHTÖKOHDAT

2.1 Taiteellinen tutkimus

Taiteellisen tutkimuksen käsite on tullut viime vuosikymmeninä merkittäväksi osaksi taiteita koskevaa akateemista diskurssia muun muassa Pohjoismaissa, Britanniassa ja Australiassa. Sen määrittely ja erottuminen taiteellisesta toiminnasta, taiteentutkimuksesta ja taidelähtöisestä tutkimuksesta on vielä meneillään. Eri maissa ja instituutioissa taiteellinen tutkimus tarkoittaaakin hieman eri asioita. Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa taiteellisesta tutkimuksesta on keskusteltu vilkkaasti koko jatko-opintojeni ajan.¹¹ Työhöni ovat lisäksi vaikuttaneet kuvataiteen tutkija Mika Hannulan, kasvatustieteilijä Juha Suorannan ja filosofi Tere Vadénin julkaisut¹² sekä eräät ulkomaiset puheenvuorot¹³.

Taiteellinen tutkimus muistuttaa laadullista humanistista tutkimusta ellei jopa kuulu siihen. Asetun tarkastelemaan kohdettani sisältä käsin, siis pikemminkin ymmärtämään kuin mittaamaan sitä. Tässä tehtävässä tulkiten sitä väistämättä oman inhimillisyyteni ja ennakkokäsitykseni kautta. Hannulan, Suorannan ja Vadénin ilmauksen mukaan tällainen tutkimus on ”suhteellisen hiljakseen ja hiljalleen esiintuleva tapahtuma, jossa pyritään hahmottamaan, mitä kulloinkin käsitellyt seikat merkitsevät ja miksi, pakottaen miettimään, kuka on ja missä on”.¹⁴ Humanismin valtavirrasta taiteellisen tutkimuksen erottaa suuntautuminen sisältä sisäänpäin: tekijän oma taiteenharjoitus on sen lähtökohta, aihe ja tutkimusmenetelmä. Muita taiteellisen tutkimuksen tunnusmerkkejä ovat monimediaisuus ja monimenetelmäisyys.¹⁵

Omaksumani näkökulman mukaan taiteellisen tutkimuksen voi määritellä tutkimukseksi, jossa yhdistyy kaksi elementtiä: *taiteenharjoittaminen* ja *käsitteistäminen*. Niistä ensimmäinen sisältää tekijän oman taiteellisen toiminnan sekä sen dokumentoinnin, henkilökohtaisen reflektoinnin ja julkistamisen. Käsitteistäminen taas on sanallista työskentelyä, jossa asetetaan projekti tutkimustradition osaksi, määritellään siinä käytettävät käsitteet, perustellaan siihen valittua näkökulmaa ja esitetään sen merkitystä koskevia tulkintoja. Näillä osa-alueilla on paljon yhteisiä

¹¹ Ks. esim. Vehviläinen 2010 ja 2011, Hämäläinen 2012, Jullander 2012, Järviö 2013 ja Kuusi 2016 sekä *Ruukku-*kausijulkaisu (<http://www.ruukku-journal.fi>).

¹² Hannula ym. 2003, Hannula ym. 2005 ja Hannula ym. 2014.

¹³ Borgdorff 2011 ja Johnson 2011.

¹⁴ Hannula ym. 2003, 46.

¹⁵ Emt., 85; Hannula ym. 2005, 5; Hannula ym. 2014, 3–4, 18; Kuusi 2016. Laadullisen tutkimuksen luonteesta ks. Niiniluoto 1980, 72.

piirteitä. Taiteenharjoittaminen voi sisältää teoreettisia osia, ja käsitteistäminen on usein luovaa työtä. Sekä aineiston keruu että sen analyysi tapahtuvat molemmissa elementeissä: taide on sekä analyysin kohde että käsitteistämisen osa ja väline. Taiteenharjoittaminen ja käsitteistäminen eivät siis tapahdu peräkkäin vaan lomittain, toisiaan ohjaten ja selittäen. Juuri tästä syystä niiden synteesi – samoin kuin taiteilijan ja tutkijan synteesi samassa henkilössä – tuo prosessiin lisäarvoa.¹⁶

Taiteenharjoittaminen ja käsitteistäminen voivat yhdistyä taiteellisessa tutkimuksessa monin eri tavoin tapauksesta riippuen. Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa käydyssä keskustelussa tätä on luonnehdittu taiteen ja tutkimuksen synteetiksi, joka voi toteutua ainakin kolmella tavalla. Itselleni läheisin niistä on niin sanottu *kontekstualisoinnin paradigma*. Sitä on kuvattu ennen kaikkea historiallisena näkökulmana: esimerkiksi säveltämisen, esittämisen, notaation tai soitinten historiaan ja alkuperäiseen kontekstiin perehtymisenä, joka luo suuntaa taiteilijan omalle toiminnalle ja innovaatioille.¹⁷ Oma näkökulmani on kontekstuaalinen sikäli, että pyrin ymmärtämään musiikin suhdetta sitä ympäröivään liturgiaan. Valitsemastani ohjelmistosta kuitenkin vain osa on alun perin tarkoitettu liturgiseksi musiikiksi, joten kontekstin historiallisuudella tai ”alkuperäisyydellä” on erilainen painoarvo tutkimuksen eri vaiheissa. Luvussa 3 tarkastelen historiallista ja luvussa 4 jatko-opintojeni yhteydessä syntyneitä liturgista teosta. Luvun 5 aihe on musiikin sovittaminen erilaisia historiallisia tyylejä hyödyntäen oman aikamme liturgiaan. Luvussa 6 kyse on historiallisen, selkeästi muuhun kuin liturgiseen kontekstiin tarkoitetun musiikin rekontekstualisoinnista jumalanpalvelukseen.

Työni voidaan liittää myös *taiteilijan toiminnan sisältä katsomisen paradigmaan*, joka tarkoittaa taiteen ja tutkimuksen synteisiä tekijän henkilössä.¹⁸ Sillä on yhteisiä piirteitä autoetnografisen ja fenomenologisen tutkimuksen kanssa. Asetun itse tutkimuksen sisälle kohteeksi, jonka toimintaa ja siihen liittyvää taidetta olen havainnoinut kenttätyömaaisissa olosuhteissa. Työs-

¹⁶ Kuusi 2016; Hannula ym. 2014, 3–4, 15–19. Hannulan ym. teoksissa on piirteitä Kuusen (2016) kuvailemasta kriittisestä paradigmasta, johon tämä tutkielma liittyy vain löyhästi (ks. s. 22). Tämä heijastuneekin myös heidän määritelmäänsä taiteellisesta tutkimuksesta: siihen kuuluu taiteenharjoittamisen lisäksi *näkökulman puolesta argumentointi*, jonka osa käsitteistäminen on (Hannula ym. 2014, 15–19). Kuusi (2016) suosii muotoa *käsitteellistäminen*.

¹⁷ Emt.

¹⁸ Emt.

kentelyä on ohjannut henkilökohtainen esteettinen kokemukseni musiikista liturgisessa kontekstissa. Tässä tutkielmassa yhdistän kokemukseni niihin näkökulmiin, joita uushermeutiikka ja liturgiikka tarjoavat.¹⁹

Henkilökohtaisen kokemuksen käyttämistä tutkimustyössä voidaan kritisoida sen subjektiivisuuden vuoksi. Kokemuksen arvokkuus yksilölle perustuu juuri sen henkilökohtaisuuteen. Esimerkiksi oma kokemukseni on arvokas minulle, koska se on minun – jossain mielessä se on osa minua. En voi välittää kokemustani lukijalle tekstin avulla sellaisenaan, eikä myöskään kuuntelijan kokemus musiikista ole koskaan sama kuin omani. Hänen oma kokemuksensa on hänelle ensisijainen ja aina muita tärkeämpi.

Kritiikkiin voidaan kuitenkin vastata, että tietoa on monenlaista. Inhimillisessä kokemuksessa on useita tiedonlähteinä toimivia alueita, jotka voivat kommentoida ja kritisoida toisiaan (ns. *kokemuksellinen demokratia*). Niihin kuuluvat esimerkiksi järki, tunne, aistit, kehollisuus, taide, filosofia ja uskonto. Ei ole lopullista tietoa siitä, mikä lähde sopii parhaiten mihinkin tutkimuskysymykseen, vaan eri näkökulmilla voi aina olla kiinnostavaa sanottavaa. Esimerkiksi laboratoriokokeen ja esteettisen kokemuksen tarjoamia tietoja ei voi yhteismitallistaa, mutta niitä voidaan pohtia yhteisesti. Yleispätevyyden ja subjekti–objekti-jaon tilalle asetetaan tällöin yhteisyys, intersubjektiivisuus ja lähestyttävyyys. Olen vapaa hyödyntämään erilaisia kokemuksen aloja ja niistä kumpuavaa metodologista runsautta. Samalla minun tulee olla vastuullinen: prosessin tulee antaa kulkea sen luonteesta määräytyviä teitä pitkin ja siihen sopivimmilta vaikuttaviin tiedonlähteisiin, teorioihin ja metodeihin nojaten.²⁰ Kaikki on siis luvallista, mutta kaikki ei ole hyödyksi.²¹

Näin ollen yksittäisen ihmisen – vaikkapa sitten muusikon – kokemuksen kuvaamisella voi olla arvoa myös muille. Kokeminen on yleisinhimillinen voimavara, josta jokainen on osallinen ja jonka eri piirteitä ihmiset jakavat osin globaalilla, osin kulttuurisella ja osin henkilökohtaisella tasolla. Opin- ja taidonnäytteen taiteellista osuutta suorittaessani olen vakuuttunut siitä, että

¹⁹ Käytän sanoja *estetiikka* ja *esteettinen* tarkastellessani henkilökohtaisia kokemuksiani, jotka liittyvät luvuissa 3–6 kuvattuihin taiteellisiin prosesseihin. Taiteen ja kauneuden aistimista ja arvottamista koskeva pohdinta on viimeistään antiikin aikakaudella syntynyt perinne, johon liittyn tämän sanavalinnan kautta. On kuitenkin todettava, että nykyaikainen tiede on paljon nuorempi ilmiö, jonka piirissä estetiikan tutkimusala (kreik. *aisthetikos*, aistittava) muotoutui vasta 1700-luvulla (Bujic s.a.). Sopisi myöhemmän tutkimuksen tehtäväksi tarkastella liturgiaan liittyviä taiteellisia prosesseja muusta kuin esteettisen kokemuksen näkökulmasta.

²⁰ Hannula ym. 2003, 15, 24, 38–43; Hannula ym. 2014, 20–22 (ilmaukset *kokemuksellinen demokratia* ja *metodologinen runsaus*). Samaa tapaan argumentoivat Henk Borgdorff (2011) ja Mark Johnson (2011), joista jälkimmäinen puolestaan nojaa John Deweyn (1931/1973, 211) tietokäsitykseen.

²¹ Vrt. 1. Kor. 10:23.

kokemuksen sisältö on henkilökohtainen ja subjektiivinen muttei mielivaltaisen asia. Kaksi ihmistä voi ”jakaa” yksittäisen kokemuksen kuin aterian – se ei välttämättä vaikuta heihin täsmälleen samalla tavoin, mutta silti sen sisältö on heille jollain lailla yhteinen. Juuri kielen kautta tämä yhteisyys voi tulla ilmeiseksi, kirkastua ja laajentua. Pyrin hahmottamaan ja kuvaamaan kokemustani siten, että lukija voi tavoittaa jotain olennaista omasta kokemuksestaan – tai jopa kokea jotain uutta.

Kolmannessa, niin sanotussa *kriittisessä paradigmassa* keskeistä on pyrkimys vaikuttaa maailmaan ja muuttaa sitä paremmaksi taiteen ja tutkimuksen synteessin avulla.²² Kirkkomusiikin taiteellisella jatkotutkinnolla voi olla merkitystä myös tästä näkökulmasta, koska kirkon perustehtävä voi toteutua muun muassa musiikin kautta. Käsillä olevaan tutkimukseen se liittyy kuitenkin vain välillisesti.

Tutkimuksen merkityksellisyyttä ei voi jättää pelkästään intuition ja individualististen perusteiden varaan. Tästä syystä taiteelliseen tutkimukseen kohdistuu useita samoja vaatimuksia kuin tutkimukseen yleensäkin: Tutkimustehtävä, aineisto, käsitteet ja menetelmät tulee kuvata huolellisesti ja perustellusti. Tiedon tulee olla perusteltua, luotettavaa, kommunikoitavissa ja siirrettävissä uuteen käyttöön. Pyrkimyksenä tulee olla uuden tiedon, taidon tai niiden yhdistelmän tuottaminen. Lisäksi tekijän tulee arvioida kriittisesti prosessin johdonmukaista etenemistä, merkittävyyttä ja seurauksia. Hänen on myös pyrittävä kontekstualisoimaan työtään vuorovaikutuksessa taiteenalan ja siihen liittyvän taiteellisen ja tieteellisen tutkimuksen kanssa. Nämä asiat on liitettävä tutkijan subjektiiviseen kokemukseen ja kommunikoitava vakuuttavasti, mikä tapahtuu sekä taiteellisen että kirjallisen työskentelyn kautta.²³

Tässä projektissa olen ottanut suorittaakseni kaksi tehtävää. Ensinnäkin olen pyrkinyt kehittämään muusikkouttani, luovuuttani ja käsitteellistä ajatteluani – sekä kykyäni ilmaista kirjallisesti työhöni liittyviä ajatuksia. Tärkein välineeni tähän on ollut kriittinen arviointi, jossa käsitteellistäminen ja kyseenalaistaminen vuorottelevat hermeneuttisen kehän tapaan. Toiseksi olen pyrkinyt osallistumaan akateemiseen keskusteluun, joka koskee kirkkomusiikkia ja alan koulutusta.²⁴

²² Kuusi 2016.

²³ Hannula ym. 2003, 75–82, 85–88; Hannula ym. 2014, 25–30.

²⁴ Näin ollen olen ottanut vain kaksi Hannulan ym. (2003, xi, 52–53) kuvaamista taiteellisen tutkijan kolmesta tehtävästä, joista kolmas on dialogi laajemman yleisön kanssa yliopistomaailman ulkopuolella. Pyrin osallistumaan esimerkiksi siihen keskusteluun, jota liturgisesta musiikista käydään kirkon piirissä. Se on kuitenkin tutkimuksen ulkopuolista toimintaa, jossa lähtökohtani ja pyrkimykseni ovat erilaiset kuin jatko-opinnoissa.

John Deweyn mukaan taide ei kuvaile tai selitä, vaan se pikemminkin esittää ja panee täytäntöön käsillä olevan tilanteen ominaisuuksia, merkityksiä ja arvoja.²⁵ Onko tässä jotain yhteistä sen kanssa, että luvussa 2.3 kuvaillun liturgiikan mukaan jumalanpalveluksessa tehdään todeksi ja pannaan täytäntöön elämäkatsomukseen liittyviä asioita? Søren Kierkegaard piti inhimillisen vaelluksen korkeimpana tasona – esteettisen ja eettisen tason yläpuolella – uskonnollista tasoa, johon kuuluvat taide, uskonto ja filosofia.²⁶ Voisiko näiden alojen yhteinen pohja näkyä tutkimuksessa, joka käsittelee musiikkia uskonnollisessa kontekstissa? Toiveeni on, että tämä työ panee tutkimuksellisessa ulottuvuudessa täytäntöön jotain sellaista, jonka musiikki on kuluneina vuosina tehnyt todeksi taiteen alalla ja liturgia uskonnon saralla. Pyrin pukemaan sanoiksi pienen murusen kirkkomuusikon hiljaista – tai tässä tapauksessa *soivaa* – tietoa.

2.2 Uushermeneuttinen musiikintutkimus

Kun tarkastelen musiikin ja liturgisen kontekstin välistä suhdetta, pidän olennaisena tekijänä sitä merkitysten kirjoa, jonka inhimillinen kulttuuri niille molemmille antaa. Samalla kuvaan astuu merkitysten tulkinta. Sitä käsittelevä hermeneutiikan (kreik. *Hermes*, jumalten viestintuoja) tutkimusala syntyi renessanssin aikana ennen kaikkea raamatun ja antiikin tekstien merkitysten tutkimuksena. Varsinaisen hermeneuttisen tiedeteorian tärkein muotoilija oli filosofi ja teologi Friedrich Schleiermacher (1768–1834), jonka työhön perustuvaan hermeneuttisen kehän malliin viitataan tutkielman johtopäätöksissä (s. 124). Hänen oppilaansa Wilhelm Dilthey (1833–1911) ansiosta hermeneutiikasta tuli humanistisia aloja yhdistävä tulkinnallinen perusmenetelmä. Uudempaan hermeneutiikkaan ovat vaikuttaneet eniten Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Paul Ricœur ja Jürgen Habermas.²⁷

Musiikin hermeneutiikan katsotaan yleensä syntyneen 1800-luvulla. Länsimaissa musiikkia oli pidetty antiikista valistuksen aikaan asti tietopuolisena alana, jonka ymmärrys perustui järjelle ja empirialle. Romantiikan aikana musiikki alettiin hahmottaa pikemminkin kauneuden kuin totuuden alueelle kuuluvana ilmiönä, jonka ymmärtämiseen tarvittiin inhimillistä kokemusta ja

²⁵ Deweyn ajatusten referointi on peräisin Johnsonilta (2011, 147).

²⁶ Kierkegaard 1843, 1845 ja 1846.

²⁷ Ks. esim. Alvesson ja Skoldberg 1994, 114–175. Tässä tutkielmassa tarkoitan musiikin *tulkinnalla* sen merkityksiä koskevia päätelmiä, päättelyä ja argumentointia. En siis käytä sanaa merkitsemään musiikin esittämistä tai sen esitystapaa koskevien ratkaisujen tekemistä (esim. *pianisti tulkitsi sonaatin*). Hermeneuttisiksi kehiksi on kutsuttu malleja, jotka kuvaavat eri vaiheiden vuorottelua tulkintaprosessissa. Näistä huomattavimmat ovat kokonaisuuden ja osien ymmärtämisen vuorottelu ja esiymmärryksen ja ymmärtämisen vuorottelu. (Emt., 115–117, 174–175; Siljander 1988, 115–119.)

eläytymistä. Musiikkikirjallisuuden painopiste siirtyikin tällöin tekniikan ja rakenteiden tarkastelusta sisällön ja merkitysten käsittelyyn.²⁸ Hermeneutiikka-sanaa käytettiin musiikin yhteydessä ensi kertaa 1900-luvun alussa.²⁹ Musiikin merkitysten tulkinnasta tuli kuitenkin suosittua musiikkitieteessä vasta 1960–70-luvuilla vastareaktiona ajan positivismiin.³⁰ Suomessa oman lukunsa on muodostanut muun muassa Jean Sibeliuksen ja Anton Brucknerin sinfonioiden sisältöestetiikkaa 1940–50-luvuilla tutkinut Ilmari Krohn.³¹

Musiikintutkimuksen kehitys johti 1990-luvulla uudeksi, kriittiseksi tai kulttuuriseksi musiikkitieteeksi kutsuttuun suuntaukseen, jossa keskeistä on musiikin tarkastelu sen sosiaalisessa ja kulttuurisessa viitekehyksessä. Musiikissa ei tällöin pyritä hahmottamaan autonomisia, kiinteitä tai universaaleja arvoja tai lainalaisuuksia, vaan se nähdään pienistä paloista koostuvana, lähes improvisatorisena prosessina. Musiikin ja siihen liittyvän muun materiaalin (esim. laulutekstin) sekä niitä ympäröivän kontekstin yhteisvaikutuksesta katsotaan kumpuavan kulttuurisia merkityksiä. Niiden tulkitsemisessa hermeneutiikka on luonnollisesti ollut jälleen esillä.³² Yhdysvaltalainen Lawrence Kramer edustaa niin sanottua uushermeneuttista musiikintutkimusta. Hänelle musiikki sisältää vain merkitysten potentiaalin, ja vasta tulkinta tuottaa merkityksen tai laittaa sen täytäntöön. Tulkinta ei siis ole merkityksen vetämistä esiin teoksesta tai sen asettamista ulkopuolelta käsin teokseen vaan eräänlainen performanssin muoto, joka demonstroi, mitä teoksessa voi nähdä. Kramer katsoo, että musiikin merkityksiä voi tulkita yhtä syvällisesti ja tarkasti kuin esimerkiksi kirjallisten tekstien. Nämä merkitykset eivät ole ”ulkomusiikillisia” vaan sidoksissa musiikin rakenteelliseen ja tyyllilliseen sisältöön. Musiikin luonteeseen kuitenkin kuuluu, että merkitysten tulkinta ei ole helppoa. Kramerin mukaan tulkintaan tarvitaankin erilaisia ymmärtämistekniikoita, joista hän itse hyödyntää muun muassa psykoanalyysia, feminismiä, dekonstruktiota ja käytäntöteoriaa.³³

Tässä tutkielmassa muodostan tulkintoja musiikin merkityksestä liturgisessa kontekstissa. Tulkinnan välineinä toimivat sellaiset teoksiin kuuluvat kohdat tai piirteet, joihin sopii Kramerin muotoilema *hermeneuttisen ikkunan* käsite. Ne ovat eräänlaisia sisäänkäyntejä musiikin soivasta maailmasta sen merkityksen maailmaan. Niiden merkitykset eivät kuitenkaan välttämättä

²⁸ Bent s.a. Esim. Jean-Philippe Rameau (1722/1986) ja Johann Philipp Kirnbergerin (1773/1970) kirjoitusten näkökulma musiikkiin on hyvin erilainen kuin E. T. A. Hoffmannin Beethoven-analyysien ja monien muiden 1800-luvun alussa *Allgemeine musikalische Zeitung* -lehdessä julkaistujen tekstien (Dahlhaus 1978).

²⁹ Kretschmar 1903.

³⁰ Bent s.a.

³¹ Krohn, Ilmari 1945a, 1946, 1955, 1956 ja 1957.

³² Kerman 1985; Kramer 1990, 17; Kramer 2002.

³³ Kramer 1990, xi–xii, 1.

ole kuulijalle ilmeisiä: samasta ikkunasta voi nähdä useita merkityksiä, ja eri ikkunoiden kautta näkyvät merkitykset voivat mennä päällekkäin tai lomittain.

Hermeneuttisia ikkunoita ovat tekstisisällöt eli laulujen sanat, otsikot, partituurimerkinnät ja ohjelmatekstit. Toiseksi niihin kuuluvat teosten sitaattisisällöt eli viittaukset muihin teoksiin esimerkiksi melodisissa tai tyylillisissä sitaateissa. Kolmas hermeneuttisen ikkunan laji on rakenteellinen trooppi eli teokseen kuuluva kohta tai piirre, joka toimii tyypillisenä ilmaisevana tekona tietyssä sosiokulttuurisessa viitekehyksessä. Se voi ilmetä musiikin rakenteellisissa tai sisällöllisissä piirteissä tai niissä molemmissa. Rakenteellinen trooppi voi myös kuulua kommunikaation mihin tahansa sarkaan kuten tyyliin, retoriikkaan tai representaatioon. Sillä voi olla yhteys oman kulttuurisen viitekehýksensä musiikkiin, toiseen taiteenlajiin tai täysin eri alaan. Rakenteellisten trooppien löytämiseen ei ole systemaattista metodologiaa, mutta ne sijaitsevat usein ongelmallisissa kohdissa, joissa teoksen johdonmukaisuus tuntuu murtuvan, ja erilaisia ymmärrystapoja on tarjolla liian vähän tai liian paljon. Tällöin tulkinnan avain voi löytyä paitsi kohteeseen nimenomaisesti liittyvistä asioista, myös näkökulman laajentamisesta.³⁴ Sanalla sanoen tarvitaan luovuutta.

Antaako tämä minulle tulkitsijana rajattoman vapauden, ja voiko tulkintaani näin ollen kuvailla pikemminkin taiteeksi kuin tieteenksi? Kyllä, koska työssäni on kyse taiteenharjoituksen yhteydessä ja sen osana tapahtuvasta tulkinnasta. Näin ollen olen samaa mieltä kuin Krohn, joka painotti Sibelius-tulkintojensa olevan hänen omia visioitaan tai elämyksiään. Hänestä hyvä tulkinta on lähempänä taidetta kuin tiedettä, mutta sillä voi silti olla tieteellistä arvoa, koska se ilmaisee mitä harjaantunut kuuliija voi teoksessa kuulla.³⁵ Kramer ilmaisee asian hieman toisin: hänen mukaansa tulkinnat sisältävät todellisuutta koskevia väitteitä, mutta ne eivät liity maailman tilaan vaan siihen, miten maailmaa koetaan, representoidaan, puhutellaan ja symboloidaan. Hänelle kyse on rajattoman vapauden sijaan sen tunnustamisesta, että todellisuus ja sitä koskevat kuvaukset limittyvät jatkuvasti toisiinsa.³⁶ Ushermeneuttinen näkökulmani on siis omaksumtu Kramerilta, mutta koska hyödynnän sitä osana taiteellisen tutkimuksen prosessia, sen luonne ja minulle sen asettamat reunaehdot ovat erilaiset.

³⁴ Kramer 1990, 12–13.

³⁵ Krohn, Ilmari 1945a, 2, 99, 207, 305; Krohn, Ilmari 1945b; Krohn, Ilmari 1946, 102, 206, 317, 394, 418; Krohn, Ilmari 1951, 135. Krohn kirjoitti myös: ”Ei tietenkään niin, että väittäisin sävelten pystyvän kuvaamaan ilmiöitä ja tapahtumia. Mutta ne heijastavat sellaisia tunnelmasarjoja, jommoisten voidaan todeta aiheutuvan vastaavasti toisiinsa liittyvistä runollisista näkemyksistä.” (Emt., 137.) Hän korosti tulkintojensa henkilökohtaisuutta Sibeliuksen erityisestä pyynnöstä (emp. ja Väisänen, Risto 2009).

³⁶ Kramer 2003, 29–30.

Kun tarkastelen liturgista musiikkia kulttuurisena ilmiönä, tulkitson musiikkia itseään ja liturgista kontekstia toistensa avulla. Luterilaisen jumalanpalveluksen edustama liturginen traditio toimii tällöin tulkinnan viitekehyksenä, johon liturgiikka (luku 2.3) tarjoaa näkökulman. Lisäksi tulkinnassa auttavat musiikin rakenteellisten piirteiden analyysi ja oma taiteellinen työskentelyni. Vaikka tulkintojen rikkautta, monitahoisuutta, hienovaraisuutta ja historiallisia perusteluja voi arvioida, niitä ei voi todistaa oikeiksi tai vääriksi. Pyrinkin tulkintoihin, jotka ottavat huomioon todellisuuden moninaisuuden. Kattavaksi, yhdenmukaiseksi järjestelmäksi niitä ei voi muotoilla, mutta ne voivat tarjota sekä lukijalle että kirjoittajalle uusia eväitä.³⁷

Krohnin *Johannes-passiossa* (luku 3) ja Markus Virtasen *Psalmimessussa* (luku 4) olen kiinnittänyt huomiota juuri niihin piirteisiin, joissa musiikin johdonmukaisuus katkeaa. Vaikka olen alkanut pitää näitä piirteitä erityisen merkittävinä nimenomaan taiteellisen prosessin yhteydessä, uushermeneuttinen näkökulma valaisee tätä omalta osaltaan: siinä musiikin tulkinnan avainten katsotaan usein sijaitsevan juuri vaikeasti kokonaisuuteen asettuvissa piirteissä. Koska teosten tekstisisältö on liturginen, pohdin mitä näiden kohtien voidaan tulkita ilmaisevan liturgisen tradition viitekehyksessä. Kramerin sanoin sallin näiden kohtien ja muun liturgisen tradition ”kommentoida, kritisoida ja uudelleentulkita sekä toistaa toisiaan”.³⁸ Luvussa 5 kuvaan pääsiäispäivän messun virsisovitukseen liittyneitä ajatuksiani. Myös tässä yhteydessä pohdin musiikin suhdetta liturgiaan, mutta edellisistä luvuista poiketen työni on lähtenyt liikkeelle valmiin teoksen sijaan liturgisesta kontekstista. Sovitusta laatiessani en siis ole vain katsellut musiikkia hermeneuttisista ikkunoista vaan rakentanut ne itse. Kuudennessa luvussa kyse on konserttimusiikin rekontekstualisoinnista liturgian yhteyteen ja tulkitsemisesta uudelleen sen valossa.

Tulkinta on performanssi, joka tuottaa merkityksen ja tekee sen todeksi. Tämä on rinnastettavissa musiikin funktioon liturgiassa. Musiikki tekee osaltaan liturgisen tilanteen todeksi ja asettuu sen kanssa suhteeseen, jonka osapuolet tulkitsevat, kommentoivat, ohjaavat ja muokkaavat toisiaan. Tältä kannalta kirkkomuusikon työ on hermeneutikon työtä.

³⁷ Kramer 2003, 27–29.

³⁸ Kramer 1990, 42.

2.3 Liturgiikka

2.3.1 Jumalanpalvelusuudistus näkökulmana liturgiseen musiikkiin

Liturgiikka tarkoittaa uskontojen pyhien toimitusten tutkimusta. Yleisimmin sanaa käytetään käytännöllisen teologian piirissä, mutta samaa aihetta tarkastellaan lisäksi muun muassa taiteiden tutkimuksen, kirkkohistorian, antropologian ja uskontotieteen näkökulmasta. Liturgiikan tekee monipuoliseksi alaksi myös se, että esimerkiksi kristinuskon pyhät toimitukset ovat erilaisia ja merkitsevät eri asioita eri kirkkokuntien piirissä ja historian eri vaiheissa. Tutkimusala ja liturgian historiallinen kehitys ovatkin jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Alan kirjallisuutta on tarjolla paljon, ja myös liturgista musiikkia on tarkasteltu melko runsaasti muun muassa suomeksi.³⁹

Koska tutkimus liittyy omaan toimintaani kirkkomuusikkona, sen kannalta on olennaista tarkastella liturgian merkityksiä siinä yhteisössä, jonka piirissä olen toiminut. Tässä mielessä työni tärkein kiintopiste liturgiikan alalla on Suomen evankelis-luterilaisessa kirkossa vuosituhaten vaihteessa toteutettu jumalanpalvelusuudistus. Se edustaa sitä kirkollista nykytodellisuutta, jonka kanssa olen toiminut vuorovaikutuksessa jatko-opintojeni ja koko ammattiurani ajan. Kyseessä on myös näkökulma taustaani, koska olen saanut kirkkomusiikin alan peruskoulutukseni Sibelius-Akatemiassa lähes välittömästi uudistuksen jälkeen. Uudistus vaikutti koulutuksen sisältöön merkittävästi, ja monet uudistukseen osallistuneet henkilöt toimivat myös opettajinani ja oppikirjojeni kirjoittajina.⁴⁰

Tässä tutkielmassa lähden liikkeelle siitä näkökulmasta liturgiseen musiikkiin, jota jumalanpalvelusuudistus edustaa. Vaikkei se sido minua taiteilijana, se väistämättä vaikuttaa toimintaani ja käsityksiini. Pyrinkin suhtautumaan siihen pohdiskelun välineenä ja inspiraation lähteenä. Jumalanpalvelusuudistus ei ole tämän tutkielman aihe, mutta se tarjoaa näin ollen taustan, jota vasten voin tarkastella tekemiäni ratkaisuja ja arvioida niiden perusteita.

³⁹ Liturgiikasta yleisesti ks. esim. Jungmann 1976, Jones ym. 1978/1992, Bieritz 2004 ja Kotila 2004. Musiikin näkökulmasta ks. esim. Kurzschnekel 1971, Ekenberg 1984, Sariola 1986, Leaver ja Zimmerman 1998, Erkkilä ym. 2003 ja Joppich 2012.

⁴⁰ Aiheen kannalta relevantteja lähteitä ovat mm. *Jumalan kansan juhla* 1992, *Käsikirjakomitean mietinnön perustelut* 1997, *Perustelut* 2001, Vapaavuori 2003, Vatanen 2003 sekä Sariola 1986 ja 2003. Seppo Suokunnaan (1997) mukaan työhön vaikutti keskeisesti komitean sihteeri ja sen musiikkijaoston puheenjohtaja Osmo Vatanen. Hän itse puolestaan on nimennyt tärkeäksi vaikutteeksi klassisen retoriikan sekä tutkija Godehard Joppichin näkemykset sen merkityksestä ns. gregoriaanisen laulun, erityisesti keskiajan antifonien melodiikassa (Nikkola ja Vatanen 2016).

Käsittelen seuraavaksi uudistuksen relevanteimpia musiikkiin liittyviä periaatteita. Tutkijan vastuun nimissä totean, että vaikka viitataan kirkon jumalanpalvelusuudistuksen yhteydessä syntyneisiin dokumentteihin, jatko-opintojeni tarkoituksena ei ole ollut niissä asetettujen, kirkon perustehtävään liittyvien tavoitteiden toteuttaminen. Sen sijaan olen pyrkinyt selvittämään, millä tavoin uudistuksen näkökulmat voisivat olla hyödyllisiä taiteellisen työn kannalta. Tämän myötä olen tahtonut myös kyseenalaistaa ja kehittää kyseisiä näkökulmia.

2.3.2 Liturgian dialogisuus

Vuosituhanneen vaihteen jumalanpalvelusuudistuksessa liturgiaa käsiteltiin eräänlaisena teologis-semanticisena merkitysjärjestelmänä. Sen eri osat ja elementit – siis myös musiikki – hahmotettiin ensisijaisesti teologisten merkitystensä kautta, mikä vaikutti myös niihin liittyviin pyrkimyksiin ja ihanteisiin. Näiden merkitysten tärkeimpänä lähteenä pidettiin kirkon liturgista traditiota. Siksi uudistus rakennettiin ennen kaikkea teologisen ja liturgianhistoriallisen tutkimustiedon pohjalle.⁴¹ Vuonna 1992 julkaisemassaan välimietinnössä *Jumalan kansan juhla* käsikirjakomitea kuvasi liturgiaa kokonaisuutena dialogiksi, jossa kuuluvat vuorotellen ja sisäkkäin toisalta Jumalan ääni ja hänen tekojensa julistaminen sekä toisalta niihin vastaavan seurakunnan avunpyyntö, luottamus, yhteys, tunnustus, kiitos ja ylistys. Liturgista musiikkia komitea luonnehti kieleksi, jonka ainoa tarkoitus on kyseiseen dialogiin osallistuminen.⁴²

Jatko-opintojeni taiteellisista prosesseista on seurannut tätä aihetta koskeva henkilökohtainen ymmärrys. Vaikutelmani mukaan tietynlaisten dialogisten ilmiöiden yhteydessä liturgisella musiikilla on erityistä potentiaalia sekä taiteelliseen ilmaisuvoimaan että liturgian sisällön ilmaisemiseen ja tulkintaan. Erotan toisistaan kolme musiikin kannalta olennaista dialogin lajia, joista käytän seuraavia nimiä:

⁴¹ *Jumalan kansan juhla* 1992, *Käsikirjakomitean mietinnön perustelut* 1997 ja *Perustelut* 2001 passim. Tämä lähestymistapa edustaa liturgiikan valtavirtaa useimpien alaviitteessä 39 (s. 27) mainittujen lähteiden tapaan. Uudistus on tulkittavissa osaksi jo 1800-luvun lopulla syntynyttä kansainvälistä liturgista uudistusliikettä, joka pyrkii kristillisten pyhien toimitusten rikastamiseen historiallisten ja ekumeenisten perinteiden sekä tutkimustiedon avulla (Askmark 1955, 833–838).

⁴² *Jumalan kansan juhla* 1992, 157–158. Tämä määritelmä kuuluu yleiskristilliseen traditioon, ja sillä on myös luterilaisuuden piirissä pitkät perinteet (ks. *Augsburgin tunnustuksen puolustus*, XXIV ja siinä viitatu raamatunkäsitteet; Kliefoth 1861a, 68–72, 100–101; Kliefoth 1861b, 221–222). Lutherin mukaan laulaminen on yksi tunnusmerkeistä, joiden kautta kirkko ilmentää olemustaan (Sariola 1986, 94–95 Luther-viitteinen).

- a) jumalanpalveluksen *sisällöllinen dialogi* eli edellä kuvattu vuoropuhelu, jossa Jumalan äänen ja hänen tekojensa julistamisen ymmärretään vuorottelevan seurakunnan kiitoksen, ylistyksen, tunnustuksen ja muiden vastausten kanssa;
- b) jumalanpalveluksen *rakenteellinen dialogi* eli konkreettinen vuoropuhelu (tai vuorotteleva toiminta) liturgiaan osallistuvien ihmisten välillä; ja
- c) jumalanpalveluksen *narratiivinen dialogi* eli raamatun- ja muissa teksteissä sekä intertekstuaalisesti toteutuva vuoropuhelu henkilöhahmojen ja kirjoittajien välillä.

Nämä lajit ovat erilaisia mutta keskenään linkittyneitä, ja niitä voidaan ymmärtää toistensa avulla. Samalla dialogilla voi olla myös kahden tai kolmen lajin piirteitä, ja näkökulmia liturgian dialogisuuteen on luonnollisesti muitakin tutkimusalasta ja -kysymyksestä riippuen. Yllä kuvattu jaottelu on syntynyt taiteellisen prosessin myötä juuri tämän tutkielman tarkoituksiin. Näillä dialogin lajeilla on erityispiirteitä juuri liturgisessa kontekstissa. Esimerkiksi konserttilanteella ja siihen osallistuvilla ihmisillä ei välttämättä ole samoja kulttuurisia merkityksiä kuin jumalanpalveluksella sekä sen liturgilla ja seurakunnalla. Myös raamatunteksteillä voi olla erilaisia merkityksiä liturgiassa kuin konsertissa. Näin ollen musiikin suhde näihin elementteihin voi toteutua jumalanpalveluksessa ainutlaatuisella tavalla, mikä vaikuttaa sen omaankin merkitykseen ja esteettiseen asemaan. Vanhan sananlaskun mukaan kauneus on katsojan silmässä. Liturgista dialogia voi verrata silmälaseihin, koska musiikki esteettisenä ilmiönä suodattuu sen läpi.

2.3.3 Sisältölähtöisyys liturgisen musiikin ihanteena

Käsikirjakomitean välimietinnössä vuonna 1992 kuvailtiin kunkin liturgisen elementin koostuvan tunnustuksellisin perustein pysyvästä ja luovuttamattomasta sisällöstä sekä ympäröivän kulttuurin säätelemästä ja vaikuttamasta muodosta. Liturgisen musiikin muodolla tarkoitettiin sen soivaa hahmoa eli rakenteita ja toteutustapoja, ja sen sisältönä pidettiin Jumalan ja seurakunnan käymää (eli sisällöllistä) dialogia. Musiikin kulloisenkin muodon katsottiin määräytyvän sen saamista tehtävistä, joiden tarkoitus on sisällön ilmentäminen. Toimivan liturgisen musiikin kuvattiin olevan aidosti tämän sisällön mukaista sekä tarjoavan ihmiselle mahdollisuuden vakuuttua kuulemastaan sanomasta ja ilmaista itseään vastauksena siihen. Tällöin komitean

mukaan toteutuvat myös muut tärkeät mutta toissijaiset kriteerit kuten esteettisyys, laadukkuus, kestävyys, kotoisuus, yhteys hiljaisuuteen ja yhteisöllisyys.⁴³

Vuonna 1997 komitea esitteli kehittelemänsä *sisältölähtöisyyden* periaatteen, jonka katsottiin kattavan ja kokoavan liturgisen musiikin keskeiset kriteerit: sen mukaan ”laulu ja soitto saavat sisällön synnyttämän, siitä versovan muodon, jonka tulee olla konsonanssissa ilmaisemansa asian kanssa”. Komitean mukaan sisältölähtöinen musiikki kantaa hedelmineen liturgian sisällön omia tunnusmerkkejä kuten esimerkiksi iloa, toivoa, lämpöä, valoa, rohkaisua, rakkautta ja totuutta. Sen kuvailtiin ottavan huomioon ihmisen ja hänen elämäntilanteensa ja sisältävän tunne-elämää koskettavan ulottuvuuden. Siihen mainittiin kuuluvan myös ”rosoa, koska sen sisältämä asia on ’ristin muotoinen’”. Tämä argumentaatio liitettiin laajempaan luterilaiseen teologiaan, jonka mukaan Jumala on läsnä ja toimii luomassaan aineellisessa maailmassa ja sen kautta. Jumalanpalvelusta pidetään juhlanä, jossa uskon sisältöä toteutetaan ja pannaan täytännöön. Liturgisten sanojen ja sävelten ei näin ollen katsota vain kertovan Jumalasta vaan kantavan hänen lahjojaan ihmisen ulottuville. Komitea artikuloi ajatuksensa samankaltaisin sanoin vielä kerran vuonna 2001, ja sitä pitkään johtanut piispa Yrjö Sariola jatkoi samaa työtä myöhemminkin.⁴⁴

Vaikka komitea mainitsee, että liturgisen musiikin tehtävät voivat toteutua monenlaisen laulu- ja soitinmusiikin kautta, sen teksteissä sisältölähtöisyyttä käsitellään lähes poikkeuksetta yksinäiseen lauluun liittyvästä näkökulmasta. Sisältölähtöistä laulumelodiaa luonnehditaan rakenteellisilta piirteiltään sellaiseksi, että sen merkitys vastaa laulun sanoissa ilmaistun asiasisällön merkitystä. Tätä kuvataan raamatunkäännöstyöstä lainatulla *dynaamisen ekvivalenssin* käsitteellä. Teksteissä ei kuitenkaan selitetä tarkemmin, miten tähän lopputulokseen päästään; konkreettisina esimerkkeinä komiteatyön tuloksista mainitaan puherytmisyys, keskeisten sanojen

⁴³ *Jumalan kansan juhla* 1992, 158–159. Ks. myös Kotila 2005, 16. Välimietintöä käsitellessään kirkolliskokous, piispainkokous ja kirkkohallitus eivät juuri puuttuneet sen musiikkia koskeviin osiin. Kirkolliskokouksen käsikirjavalioikunta tosin totesi kiinnostavasti, että vaikka liturgisella musiikilla tulee aina olla yhteys liturgian sisältöön, se voi toimia myös itsenäisenä julistajana olematta koko ajan ”sanan palvelija” (käsikirjakomitean välimietintöä koskeva käsikirjavalioikunnan mietintö 1/1993, liitteenä C 1 lähteessä *Pöytäkirja* 1993).

⁴⁴ *Käsikirjakomitean mietinnön perustelut* 1997, 77–79; *Perustelut* 2001, 12; Sariola 2003. Sariolan mukaan musiikin asema jumalanpalveluksessa perustuu kirkon olemukseen laulavana kirkkona, ei vain musiikin tehokkuuteen tietyissä tehtävissä. Hän näki sisältölähtöisyyden ihanteessa tavan, jolla liturginen musiikki on koristeen sijaan jumalanpalveluksen olennainen osa, ”soiva sana”, armonväline ja jopa Jumalan sana. Sariola torjui näkemyksen, jonka mukaan kyse olisi taiteen alistamisesta propagandalle; hänen mukaansa musiikki saa liturgiassa olla oma itsensä, ja sen tehtävät juontuvat sen olemisesta omassa kodissaan. Sariolalle sisältölähtöisyydessä oli kyse palautumisesta luterilaisen ortodoksian musiikkikäsitteeseen. Romantiikan aika oli hänen mielestään rappiokausi, jolloin musiikkia pidettiin totuuden sijaan kauneuden alaan kuuluvana ilmiönä, jumalanpalvelusta opetustilanteena ja liturgista musiikkia ylevän tunnelman luojana. (Sariola 2003, 27–36.) Opinnäytteistä sisältölähtöisyyttä on käsitelty laajimmin lähteissä Järvisalo-Hoffström 2002, Huhtala 2007 ja Pöykkö 2008.

korostaminen säveltason tai rytmin avulla sekä rytminen karakteriero vuoropuheluun kuuluvan repliikin ja irrallisen huudahduksen välillä.⁴⁵ Kirkolliskokouksessa Erkki Tuppuraisen antaman kritiikin mukaan komitea tarkoittaakin sisältölähtöisyydellä itse asiassa melodis-rytmistä kiellemukaisuutta, joka on peräisin juutalais-kristillisestä kantilointiperinteestä. Hänen mukaansa musiikillisia perusratkaisuja tulisi lähestyä teologisen sisällön sijaan antropologian ja kommunikaation näkökulmasta.⁴⁶ Komitean sihteerinä ja sen musiikkijaoston puheenjohtajana toiminut Osmo Vatanen on myöhemmin todennut, että vaikka sisältölähtöisyydellä tarkoitetaan mietinnöissä sitä, että laulumelodia kommunikoi laulutekstin sisältöä, käsitteen valossa voisi periaatteessa tarkastella myös muuta musiikkia ja muita taiteenlajeja – sekä muuta kuin liturgiseen kontekstiin tarkoitettua taidetta.⁴⁷

Sisältölähtöisyys onkin melko laveasti määritelty ja abstrakti käsite. Se ei ole kirkkomuusikon valmis toimintamalli vaan pikemminkin lähtökohta, jonka ohelle tarvitaan kulttuuriin, asiayhteyteen, voimavaroihin ja viestintään liittyvien tekijöiden pohtimista.⁴⁸ Käsitteen hyöty on mielestäni siinä, että se yhdistää dynaamisen ekvivalenssin liturgisen musiikin aitouteen ja vakuuttavuuteen ja niiden kautta toteutuviin muihin ihanteisiin.

Se sisältö, joka musiikilla välimietinnön mukaan ”on aina jumalanpalveluksessa”,⁴⁹ hahmottuu muusikon näkökulmasta tämän valossa luontevammin funktionaalisesti kuin ontologisesti – siis pikemminkin musiikin saamaksi *tehtäväksi* kantaa mukanaan liturgian sisältöä kuin sen omaksi ominaisuudeksi. Tällöin liturgista musiikkia voisi arvioida sen perusteella, miten se täyttää kyseisen tehtävän. Viime kädessä musiikin merkityksen ratkaisee se, miten kuulija sen tulkitsee omista lähtökohdistaan ja omasta tilanteestaan käsin. Yleensä kuulijoita on enemmän kuin yksi, jolloin tulkinnatkin voivat poiketa toisistaan. Niihin vaikuttavien tekijöiden punnitseminen onkin vaikeaa, ja siinä on usein tarvetta kompromisseille.

⁴⁵ *Käsikirjakomitean mietinnön perustelut* 1997, 51–53, 77–79.

⁴⁶ *Keskustelupöytäkirja* 1998, 24–27.

⁴⁷ Nikkola ja Vatanen 2016. Vatasen mukaan sisältölähtöisyyden käsitteen muodostamiseen vaikutti antiikin klassinen retoriikka eli puhetaitoa käsittelevä oppi, ja musiikin sisältölähtöisyyttä voidaan kuvailla myös sanoilla *musiikillinen retoriikka*. Tällä sanaparilla on selitetty esim. gregoriaanisten melodioiden ja barokin ajan musiikin suhdetta tekstiin. Kyseessä lienee musiikintutkimuksen ikuisuuskyseminen. (Emt.; Vatanen 2011. Ks. myös esim. Harnoncourt 1982, Ekenberg 1998 ja Hannikainen 2006.)

⁴⁸ *Jumalan kansan juhla* 1992, 160; *Perustelut* 2001, 12.

⁴⁹ *Jumalan kansan juhla* 1992, 160.

Tässä vaativassa tehtävässä kirkkomuusikolta voidaan odottaa liturgian sisältöä koskevaa perehtyneisyyttä. Kysynkin, voisiko *sisältölähtöinen*-sanalle antaa uuden merkityksen edellä kuvatun rinnalle. Voisiko se kuvata musiikin ominaisuuksien lisäksi musiikkiin liittyvää työskentelyä, joka lähtee liikkeelle liturgian sisällöstä? Koska käsillä oleva tutkielma käsittelee liturgian merkitystä taiteellisen prosessin kannalta, tulen seuraavissa luvuissa kuvaamaan juuri tällaista työskentelyä. Oma perehtyneisyyteni liturgian sisältöön ei ole käsittelemieni prosessien ensimmäinen vaihe vaan niihin alusta asti vaikuttava olosuhde – kuin maaperä, jolla olen työskennellyt.

2.3.4 Vuorovaikutus musiikin ja liturgian välillä

Edellä kuvatuissa teksteissä liturgian sisältö vaikuttaa lähes muuttumattomalta objektilta, joka seuraa kirkkovuodesta ja kirkon muusta traditiosta. Joltain osin siihen vaikuttavat myös ajalliset ja paikalliset tekijät kuten sosiokulttuurinen konteksti. Musiikin vuoro tulee vasta tämän jälkeen: yksittäisen tilaisuuden sisältö on jo saanut lopullisen asunsa, kun siihen liittyvää musiikkia valitaan, laaditaan ja toteutetaan. Tällaisen ajattelutavan mukaan muusikko voi muodostaa käsityksen siitä, onnistuuko musiikki liturgisessa tehtävässään, tarkastelemalla kyseessä olevaa musiikkia itseään. Tarkastelu tapahtuu sen perehtyneisyyden valossa, joka muusikolla on liturgian sisällöstä. Tuloksena on eräänlainen epistemologinen prosessimalli, jonka esitän graafisessa muodossa kuvassa 1.



Kuva 1. Prosessimalli, jossa musiikin ja liturgian suhdetta koskeva ymmärrys muodostuu musiikkia koskevan ymmärryksen perusteella.⁵⁰

Asialla on kuitenkin myös toinen puoli: musiikki ei vain välitä liturgian sisältöä neutraalisti, vaan sillä on myös *oma* sisältönsä, joka muodostaa synteetin liturgisen kontekstin kanssa. Tämä näkökulma tuntuu luontevalta muusikolle. Se näkyy melko ohimenevästi uudistuksen teks-

⁵⁰ Olen valinnut käyttöön sanan *ymmärrys*, koska se viittaa sekä ihmisen käsityksiin että toimintaan, jonka myötä hän omaksuu kyseiset käsitykset. Mallin molemmilla elementeillä on vastaavalla tavalla kahtalainen luonne. Nii-den väliin piirretty nuoli ei ole erillinen vaihe, vaan se edustaa jälkimmäisen elementin toiminnallista ulottuvuutta.

teissä, jotka ovatkin luonteeltaan ensisijaisesti teologisia. Komitea esimerkiksi toteaa, että monet erilaiset ja erityyiset sävelasut ovat merkityksiltään samansuuntaisia ja voivat korostaa ja ilmentää saman tekstin eri puolia. Laulumelodia ei siis ilmennä sanojen merkitystä mekaanisesti vaan myös tulkitsee niitä.⁵¹ Näin ollen musiikki (tai musiikillinen työskentely) ei vain *lähde* liturgian sisällöstä liikkeelle vaan myös *palaa* siihen ja vaikuttaa sen olemukseen. Taiteen kulttuurinen monimerkityksisyys toimii kuin prisma, jonka läpi liturgian sisältö sirotaan ja joka väistämättä muokkaa sen koostumusta. Liturgian sisältö ei olekaan staattinen maali, johon musiikki tähtää. Pikemminkin se on liikkuva kohde, jonka musiikki voi tavoittaa mutta jonka sijaintiin ja suuntaan se itsekin vaikuttaa. Kyse on eräänlaisesta vuoropuhelusta laajan ja monimuotoisen tradition sekä ajallisen ja paikallisen erityisyyden välillä.

Olen edellä tulkinnut jumalanpalvelusuudistuksen periaatteita, jotka ovat vaikuttaneet omaan kehitykseeni ja tapaan ajatella. Sisältölähtöisyys on teologinen eikä esteettinen käsite, ja minulla on muusikon eikä teologin näkökulma ja työnkuva. Tästä syystä olen ottanut käsitteeseen kriittistä etäisyyttä ja kysynyt, voisiko sen tulkita uudella tavalla. Koen vapauttavaksi lähtökohdaksi ajatuksen vuoropuhelusta, jossa musiikki ja liturgia vaikuttavat toisiinsa kaksisuuntaisesti. Se ei tarjoa valmiita vastauksia kirkkomuusikon työhön, mutta se tarjoaa mahdollisuuden kehittää edellä kuvattua mallia. Sen kautta voi myös pohtia, mistä on kyse sellaisessa jumalanpalveluksen ja musiikin suhteessa, jonka koen käyvän käsi kädessä esteettisesti miellyttävien lopputulosten kanssa. Jatko-opinnoissani olen pyrkinyt rakentamaan aiheeseen henkilökohdista näkökulmaa – taustastani tietoisena mutta itsenäisenä subjektina.

⁵¹ *Käsikirjakomitean mietinnön perustelut* 1997, 77–79.

3 ILMARI KROHNIN *JOHANNES-PASSION* MELODIIKKA

3.1 Krohn ja minä

Ilmari Krohn (1867–1960) oli suomalainen säveltäjä, musiikkitieteilijä ja kirkkomuusikko. Krohn oli syntyisin suomalaismielisestä kulttuuriperheestä. Hänen isänsä oli kuuluisa kansanrunoudentutkija Julius Krohn, ja myös hänen sisaruksistaan tuli kielen ammattilaisia. Eri alojaan hän opiskeli Suomen Keisarillisessa Aleksanterin-yliopistossa ja Leipzigin konservatoriossa sekä yksityisesti Helsingissä ja Saksassa.⁵²

Krohnilla on laaja ja kotimaisessa vertailussa poikkeuksellinen sävellystuotanto, jonka neljä suurinta teosta ovat *Ikiaartehet*-oratorio (1911–12/1932), *Tuhotulva*-ooppera (1916–19/1929), *Voittajat*-oratorio (1934–35) ja *Johannes-passio* (1940). Lisäksi hän sävelsi muun muassa musiikin historian ainoan koko Psalmien kirjan sisältävän *Psalmtarin* (1946–50), seitsemän kantaattia, ainakin seitsemän rukoushetkeä, orkesteri-, piano-, urku- ja viuluteoksia sekä lähes kaksisataa kuorolaulua, yksinlaulua, hymniä ja antifonia.⁵³ Eräitä poikkeuksia lukuun ottamatta Krohnin teoksista ei tullut kovinkaan suosittuja. Jo hänen varhaistuotantoaan kritisoitiin vaikeaksi ja teoreettiseksi,⁵⁴ ja hän kehittyi säveltäjänä 1900-luvun alkuvuosina eri suuntaan kuin länsimaisen taidemusiikin valtavirta. Kenties myöskään musiikkitieteilijän profiili ei sopinut romantiikan ajalta periytyneeseen säveltäjäkuvaan.

Usein Krohn muistetaan Suomessa harjoitettavan musiikintutkimuksen isänä, joka kirjoitti alan ensimmäisen väitöskirjan,⁵⁵ toimi ensimmäisissä yliopistollisissa opetusviroissa ja koulutti koko seuraavan tutkijasukupolven⁵⁶. Hänen tieteellinen tuotantonsa ulottui lähes kaikille musiikintutkimuksen silloisille alueille, ja sen tärkeimpiä aiheita olivat kansanmusiikki sekä musiikinteorian ja estetiikan välinen suhde. Tutkimustyö kävi käsi kädessä Krohnin luovan työn kanssa: esimerkiksi viisiosainen *Musiikin teorian oppijakso* (1911–37) on käytännössä myös

⁵² Laitinen 2014, 7–9, 14–17, 20–30, 51–52; Autio 2002. Yliopiston nimeksi tuli vuonna 1919 Helsingin yliopisto (*Kertomus Helsingin yliopiston toiminnasta lukuvuosina 1917–1920*, 1). Konservatorio sai vuonna 1992 nimekseen Hochschule für Musik und Theater ”Felix Mendelssohn Bartholdy” Leipzig (Hempel 1996, 1072).

⁵³ Ks. esim. Krohn, Ilmari s.a. Kokoamani julkaisematon Krohnin teosluettelo sisältyy pro gradu -tutkielmaani (Laitinen 2014, 134–201) kevääseen 1905 ulottuvalta osaltaan.

⁵⁴ Ks. esim. Anonyymi 1891, Anonyymi 1892, Flodin 1892, Merikanto 1892 ja Wasenius 1892.

⁵⁵ Krohn, Ilmari 1899; Laitinen 2014, 70–73. Yliopistossa oli kirjoitettu vuosina 1697–1819 kuusi musiikkiin liittyvää latinankielistä väitöskirjaa (Munck 1697, Preutz 1703, Mechelin 1763, Snellman 1791, Molin 1800 ja Bergbom 1819). Ne kuuluivat kuitenkin pikemminkin filosofian kuin musiikintutkimuksen alaan. Myös väitöskirjan kriteerit ymmärrettiin tuolloin eri tavalla. (Laitinen 2014, 72.)

⁵⁶ Emt., 73–75. Krohn toimi yliopiston musiikin historian ja teorian dosenttina vuosina 1900–18 ja musiikkitieteen ylimääräisenä professorina vuosina 1918–35 (emp.; Autio 2002).

sävellyksen oppikirjasarja.⁵⁷ Omana aikanaan Krohn oli tieteenalansa kunnioitettu auktoriteetti Suomessa, mutta nykyään akateemisessa musiikintutkimuksessa puhaltavat uudet tuulet.⁵⁸

Suomalaisen kirkkomusiikin piirissä Krohnilla oli suuri merkitys. Hän toimi urkurina Tampereen Aleksanterin kirkossa ja Helsingin Kallion kirkossa sekä vaikutti keskeisesti Suomen evankelis-luterilaisen kirkon virsikirjan, liturgisen sävelmistön ja kanttorikoulutuksen kehitykseen.⁵⁹

Oma suhteeni Krohniin syntyi 2000-luvun alkupuolella ihmettelyn kautta: millainen mies säveltää raamatun kaikki psalmit ja kirjoittaa mielikuvituksellisia tulkintoja Sibeliuksen ja Brucknerin sinfonioista?⁶⁰ Tutustuessani Krohnin musiikkiin viehätyn hänen omalaatuisesta tyylistään, mikä johti käytännön musisointiin. Esitin aluksi hänen psalmisävellyksiään ja urkuteoksiaan. Vuosina 2009–13 johdin yhteensä yksitoista Krohnin oratorioiden ja passion esitystä ja osallistuin eri tehtävissä hänen teostensa levytyksiin. Krohnin elämää ja musiikkia käsittelevää musiikkitieteen pro gradu -tutkielmaa kirjoittaessani ymmärsin vähä vähältä, että vaikka hänen tuotantoaan esitetään hyvin vähän, se on ainutlaatuinen ja arvokas osa suomalaisen musiikin historiaa. Tässä tutkielmassa en kuitenkaan pyri argumentoimaan sen taiteellisen arvon puolesta vaan tarkastelemaan sen parissa läpikäymääni prosessia.

Krohnin liturgista musiikkia koskevat näkemykset ja pyrkimykset sopivat hyvin omaan taustani, johon olen viitannut luvussa 2.3. Hän korosti, että jumalanpalveluksen teksteissä ilmenevän sisällön tulisi ohjata pieniäkin musiikillisia ratkaisuja. Esimerkiksi virsiä Krohn säesti niiden yksilöllisen luonteen mukaisesti ja torjui niin sanotun ”yleisen” soinnutustyylin. Hän pyrki myös laajentamaan liturgisen musiikin ilmaisukeinoja, olipa kyse sitten yhteislaulusta, käytössä olevasta soitinvalikoimasta tai sävellysteknisistä ratkaisuista.⁶¹ Krohnin tuotantoon perehtymällä olen pyrkinyt paitsi toteuttamaan, myös arvioimaan kriittisesti peruskoulutuksessa omaksumiani arvoja ja pyrkimyksiä.

Toteutin opin- ja taidonnäytteessäni kaksi Krohnin liturgista sävellystä: sanajumalanpalvelukseksi laaditun *Johannes-passion* (ks. liite A) ja iltarukoushetken *Tie, totuus ja elämä* (liite B3). Tässä luvussa käsittelen passion melodiikan suhdetta sen tekstin merkityksiin liturgiassa.

⁵⁷ Krohn, Ilmari 1911–14, 1916, 1923, 1927 ja 1937.

⁵⁸ Laitinen 2014, 81–82; Pajamo 2000, 11–12; Huttunen 2000, 22. Kritiikkiä Krohnin tutkimustyötä kohtaan on esim. lähteissä Väisänen, A.O. 1951, Karila 1967, Kuusisto 1967 ja Murtomäki 1993 sekä Apajalahti 1993 ja 1998.

⁵⁹ Laitinen 2014, 59–62, 82–84, 91–100; Autio 2002. Tampereella Krohn oli urkurinvirassa vuosina 1894–1905, Helsingissä 1911–44 (emt.).

⁶⁰ Lähes koko *Psalttarin* on julkaissut Suomen Luterilainen Evankeliumiyhdistys vuosina 1950–71. Sibelius-julkaisut: Krohn, Ilmari 1945a ja 1946. Bruckner-julkaisut: Krohn, Ilmari 1955, 1956, 1957, 1958a, 1958b ja 1958c.

⁶¹ Krohn, Ilmari 1947, esipuhe; Krohn, Ilmari 1951, 58, 67–68, 99–112; Anonyymi 1900b, 278; Laitinen 2014, 83–84, 91–100.

Luvussa 3.2 kerron itse passiosta ja sen taustasta. Tukeutumalla Krohnin muuhun tuotantoon kuvaan luvussa 3.3 hänen kehittämänsä liturgisen musiikin sävellystyylin melodisia periaatteita. Tämän jälkeen tarkastelen luvussa 3.4 analyttisesti sitä, miten nämä periaatteet näkyvät passiossa ja miten säveltäjä menettelee poiketessaan niistä. Lopuksi pohdin luvussa 3.5, millaisia tekstin liturgisiin merkityksiin ja passion toteuttamiseen liittyviä seurauksia tällä menettelyllä on. En pyri päättämään säveltäjän intentiota vaan muodostamaan perustellun tulkinnan, joka on yhteydessä nuottitekstin ja muiden lähteiden lisäksi henkilökohtaiseen kokemukseeni.

Yleisellä tasolla koin *Johannes-passion* melodiikan luonteeltaan säännönmukaiseksi ja asialliseksi – hänen muun liturgisen tuotantonsa tapaan. Teoksessa on kuitenkin joitakin katkelmia, joihin tämä luonnehdinta ei intuitiivisesti katsoen sopinut. Harjoitus- ja esitysprosessissa saamani vaikutelman mukaan säveltäjä käsittelee raamatun tekstiä tietyissä kohdin odottamattomasti, heittäytyen, subjektiivisemmin. Tämä on asettanut minulle haasteen: miten tämä tulisi ymmärtää, ja vaikuttaako se teoksen merkityksiin jumalanpalveluksessa? Entä toteutustapaan? Analyttinen työ ja passion suhteuttaminen Krohnin muuhun elämäntyöhön on valaissut tätä aihetta ja auttanut minua muodostamaan käsityksen siitä.

3.2 Krohnin *Johannes-passio*

Ilmari Krohnin *Johannes-passio* on syntynyt talvisotaan liittyneissä olosuhteissa. Joulukuusta 1939 lähtien Helsingistä evakuoitiin sisämaahan noin 185 000 ihmistä, jolloin 72-vuotias Krohn ja hänen puolisonsa, kirjailija Hilja Haahti päätyivät sukulaistensa maalaiskartanoon Janakkalaan. Elämäkerrassaan *Sävelmuistoja elämäni varrelta* (1951) Krohn kertoo, että evakkoajan eristyisyys ja epävarmat olosuhteet sekä hiihtely Hämeen hongistoissa innoittivat häntä säveltämään. Tällöin toteutui hänen pitkään vaalimansa unelma: Jeesuksen kärsimyksestä ja kuolemasta kertova passio.⁶² Kyseessä on puolentoista tunnin mittainen teos⁶³ kolmelle miesolistille, sekakuorolle, seurakunnalle, liturgille ja uruille⁶⁴. Eräät jaksot voidaan toteuttaa urkujen sijaan jousilla.

⁶² Krohn, Ilmari 1951, 164–168.

⁶³ Käsikirjoitukseen Krohn, Ilmari 1940b on merkitty 71 minuutin kesto, mihin lukukappaleet eivät voi mahtua. Passion musiikin ensilevytys (*Ilmari Krohn: Johannes-passio* 1978) kestää 61 ja oma levytykseni (*Ilmari Krohn: Johannes-passio* 2012) 65 minuuttia. Tempot ovat siis nousseet 1940-luvun jälkeen – aivan kuten lienee tapahtunut yleisemmälläkin tasolla. Esimerkiksi *Neliäänisessä koraalikirjassa* antamia koraalien tavoitetempoja Krohn piti aikansa käytäntöön nähden todennäköisesti liian nopeina (Krohn, Ilmari 1947, esipuhe). Nykynäkökulmasta ne ovat pikemminkin rauhallisia.

⁶⁴ Lisäksi passiossa on neljä hyvin suppeaa muuta solistitehtävää kolmelle mies- ja yhdelle naisäänelle.

Krohnin mukaan Johanneksen evankeliumi sopi hänen luonteeseensa säveltäjänä, koska siinä ”draamalliset vastakohdat” korostuvat. Tekstin valintaan vaikutti lisäksi se, että passiosäveltäjien niin ikään suosimaa Matteuksen evankeliumin tekstiä oli esitetty Helsingissä säännöllisesti jo vuodesta 1921 lähtien Johann Sebastian Bachin sävelin. Krohn oli kiinnostunut Bachia vanhemmasta perinteestä, erityisesti Heinrich Schützin passioista, joista *Johannes-passion* (SWV 481) suomenkielisen esityksen hän itse oli kerran säestänyt. Aikansa edustajana hän piti Schützin musiikkia vielä kehittymättömänä entisajan taiteena, mutta häntä miellytti sen mutkattoman, tekstikeskeisen sävelkielen yhteys gregoriaaniseen lauluun.⁶⁵ Sekä Schütz että Bach aloittavat teoksensa evankeliumin kahdeksannentoista luvun alusta, jossa Juudas tulee sotilaiden ja palvelijoiden kanssa Getsemanen puutarhaan vangitsemaan Jeesuksen. Krohnin passio alkaa kuitenkin jo tätä edeltävästä Jeesuksen rukouksesta. Jakeiden 17:25–19:30 ja 19:33–37 lisäksi teos sisältää virsiä, liturgisia osia (Kyrie, Litanía, Trishagion) ja luettuja tekstejä.

Krohn tarkoitti teoksen läpisävelletyksi jumalanpalvelukseksi, ei ”esitettäväksi” musiikiksi. Elämäkerrassaan hän korostaa esimerkiksi virsien ja liturgisten osien merkitystä tältä kannalta todeten, että niiden myötä passio ”menettää kaiken konserttisävellyksen ja saa todellisen yhteisen jumalanpalveluksen luonteen”.⁶⁶ Tämä pyrkimys on helppo rinnastaa luvussa 2.3 esitettyihin jumalanpalvelusuudistuksen periaatteisiin: musiikki ei ole liturgian lomassa esitettävä ohjelma-numero, vaan liturgia koostuu osaltaan musiikista, ja musiikkiin liittyvät ihanteet ja pyrkimykset ovat kiinteässä yhteydessä sen liturgiseen funktioon.

Sävellystyössään Krohn tavoitteli ”maalaisoloihinkin teknillisesti soveltuvaa tyyliä”,⁶⁷ mikä viitanee erityisesti passion lauluosien verrattaiseen yksinkertaisuuteen. Kansalliskirjastossa säilyneiden käsikirjoitusten⁶⁸ perusteella juuri laulustemmat saivatkin lopullisen asunsa jo sävellysprosessin alkuvaiheessa. Krohn laati teoksen aluksi yhtäjaksoiseksi musiikiksi laulajille ja joko pianolle tai uruille. Sitten hän jakoi passion ensin viiteen ja lopulta seitsemään osaan (”ahtiin”⁶⁹), joiden väleihin hän sijoitti luettavaksi Vanhan testamentin tekstejä. Teoksen loppuun hän asetti lausuttavan rukouksen ja Herran siunauksen. Tämän jälkeen Krohn jätti pois

⁶⁵ Krohn, Ilmari 1951, 168–169; *Suomen Laulu* 2017.

⁶⁶ Krohn, Ilmari 1951, 171.

⁶⁷ Krohn, Ilmari 1940d; Krohn, Ilmari 1951, 168, 172.

⁶⁸ Krohn, Ilmari 1940a, 1940b ja 1940c. Kansalliskirjastossa on säilynyt myös jäljennös kopistin puhtaaksikirjoittamasta partituurista (Anonyymi 1940). Käsikirjoitusten ja niistä työstettyjen kuoro- ja jousistemmojen kopiot ovat saatavilla julkisesti (ks. lähdeluettelo; poikkeus: Krohn, Ilmari 1940a).

⁶⁹ Krohn, Ilmari 1951, 170. Sana *ahti* (lat. *actus*, näytös) tarkoittaa Jeesuksen kärsimystä ja kuolemaa käsittelevän raamatuntekstin osaa. Luterilaisessa perinteessä kärsimyshistoria jaetaan yleensä kuuteen ahtiin, jotka toimivat jumalanpalvelusten aiheina hiljaisen viikon viitenä ensimmäisenä päivänä (pitkäperjantaina kahdesti). Suomessa perinnettä noudatetaan paikoin edelleen. Krohnin *Johannes-passiota* toteutettiin tähän tapaan Järvenpään seurakunnassa 1980-luvulla. (Haapasalo 2017.)

mahdollisuuden toteuttaa teos pianolla urkujen sijaan ja päätti, että tietyt jaksot voidaan haluttaessa soittaa urkujen asemesta jousilla. Työn viimeisessä vaiheessa hän sovitti jousille nämä jaksot. Prosessin edetessä säveltäjä vaikuttaa siis kehittäneen teoksen soitinnusta ja lausuttavia osuuksia muttei laulustemmoja. Krohnin kirjeenvaihdon perusteella passio valmistui jousisovituksia lukuun ottamatta 10.2.1940 mennessä eli noin kahdessa kuukaudessa – hyvin nopeasti hänen muihin suurteoksiinsa nähden.⁷⁰

Teos kantaesitettiin radioituna Armas Maasalon johdolla Helsingin Johanneksenkirkossa pitkäperjantaina 23.4.1943.⁷¹ Tämän jälkeen se kuultiin ilmeisesti vasta vuonna 1977 Erkki Pullisen johdolla. Hän myös johti passion ensilevytyksen vuonna 1978.⁷² Seuraavilla vuosikymmenillä teosta johtivat Juhani Haapasalo ja Markku Turunen.⁷³ Omalla johdollani passio toteutettiin vuosina 2008 ja 2009 sekä vuonna 2012, jolloin se levytettiin ja kuultiin mahdollisesti ensimmäisen kerran jousten kanssa.

3.3 Liturginen säveltyyli ja sen tausta Krohnin elämäntyössä

Kuten useimmat Krohnin jumalanpalveluskäyttöön säveltämistä teoksista, *Johannes-passio* edustaa hänen kehittämänsä yksiaänisen kirkollisen vokaalimusiikin sävellystyyliä, jota hän kutsuu *liturgiseksi säveltyyliksi*. Seuraavaksi tarkastelen sitä Krohnin omaa historiaa ja elämäntyötä vasten.

Tarina alkaa nähdäkseni neljä vuosikymmentä ennen teoksen valmistumista, vuoden 1900 heinäkuusta. Suomen Keisarillisen Aleksanterin-yliopiston tuore musiikin historian ja teorian dosentti Ilmari Krohn matkusti tällöin Tanskan ja Saksan kautta Pariisiin maailmannäyttelyyn. Tämä matka oli hänelle käännteentekevä, koska hän tapasi paikallisia musiikintutkijoita ja tutustui orastavaan musiikkitieteelliseen yhdistystoimintaan sekä kirkkomusiikin tilaan eri kaupungeissa.⁷⁴ Elämäkerrassaan Krohn kertoo saaneensa tällöin ratkaisevan sysäyksen musiikkitie-

⁷⁰ Krohn, Ilmari 1940d. Kirjeessä mainitaan teoksen pituudeksi 39 sivua, minkä perusteella kyse on lähteestä Krohn, Ilmari 1940b.

⁷¹ Ranta 1943; Huttunen ym. 1950, 30; Krohn, Ilmari 1951, 172–173.

⁷² Someroja 1980, 69. Teos esitettiin muutamana vuonna kokonaan tai osittain (emp. ja Pullinen 2005, 43).

⁷³ Haapasalo 2017; Turunen 2017.

⁷⁴ Krohnin matkakertomus: Krohn, Ilmari 1900a, 1900b, 1900c, 1900d, 1900e, 1900f, 1900g ja 1900h. Ks. myös Kurki-Suonio, Reino 2009, Krohn, Emilie 1900 ja Laitinen 2014, 75–78.

teelliseen perehtymiseen ja ymmärtäneensä, miten moninaiselle tieteenalalle hän olikaan ryhtynyt. Lisäksi hän kiinnostui uusien kontaktiensa ja kokemuksiensa myötä niin sanotusta gregoriaanisesta laulusta ja antiikin kreikkalaisista runomitoista.⁷⁵

Matti Huttusen mukaan Krohnin tutkimustyön yksi peruspiirre oli pyrkimys todellisuuden kattavaan systemointiin. Yleisemmällä tasolla sama ilmiö kuului ajan positivistiseen tiedekäsitykseen, joka näkyi myös Julius Krohnin tuotannossa.⁷⁶ Tästä näkökulmasta Ilmari Krohnille sopi systemaattinen musiikkitiede, joka Guido Adlerin kuuluisan määritelmän mukaan tutkii musiikin omia teoreettisia, esteettisiä ja pedagogisia lainalaisuuksia – siis sitä, miten musiikki toimii.⁷⁷ Alan tärkeimpänä edustajana sekä Krohnin kannalta että yleisellä tasolla voidaan pitää Hugo Riemannia.⁷⁸ Matkansa myötä Krohn päätyi tarkastelemaan systemaattisen musiikkitieteen näkökulmasta gregoriaanisen laulun melodiikkaa ja antiikin kreikkalaisten runomittojen rytmiiikkaa.⁷⁹ Krohn hahmotti niissä säännönmukaisuuksia, jotka hän tutkimustyönsä myötä katsoi sopiviksi ensin koko länsimaiseen klassisromanttiseen säveltaiteeseen ja lopulta yleispätevästi kaikkeen musiikkiin. Myöhemmin hän etsi myös harmoniaa, polyfoniaa ja muotoa koskevia universaaleja lakeja. Näin syntyi Krohnin yliopistouran kulmakivi eli *Musiikin teorian oppijakso*.⁸⁰ Sen toisessa osassa *Säveloppi* (1916) hän kuvaa duuri–molli-tonaalista melodiikkaa yleismaailmallisena, luonnonlaeista seuraavana järjestelmänä,⁸¹ johon myös eri musiikkikulttuurien ominaispiirteet perustuvat⁸². Hän pyrki määrittelemään melodiset lainalaisuudet systemaattisesti, olipa kyse esimerkiksi asteikkosävelten tai intervallien merkityssisällöstä⁸³ tai laulutekstin ja -sävelmän välisestä suhteesta⁸⁴.

Vuoden 1900 matka vaikutti hyvin nopeasti myös Krohnin esteettisiin näkemyksiin. Vielä saman vuoden kesällä hän oli pitänyt virsiä gregorianiikkaan nähden ylivertaisina niiden kansanmusiikkiin pohjautuvan rytmiikan vuoksi.⁸⁵ Jo vuoden 1901 keväällä hän opetti gregoriaanisen

⁷⁵ Krohn, Ilmari 1951, 26, 71.

⁷⁶ Huttunen 2000, 15–17. Julius Krohnin tieteellisestä työstä ks. Majamaa 1998/2014.

⁷⁷ Adler 1885, 11–17.

⁷⁸ Laitinen 2014, 80. Krohn myös tapasi Riemannin matkallaan (emt., 75). Adlerin ja Riemannin musiikkitiedettä koskevista käsityksistä ks. Boisits 2001, 17–29.

⁷⁹ Laitinen 2014, 75–78.

⁸⁰ Krohn, Ilmari 1911–14, 1916, 1923, 1927 ja 1937.

⁸¹ Krohn, Ilmari 1916, 54.

⁸² Emt., 77–80, 84.

⁸³ Emt., 72–444, 509.

⁸⁴ Emt., 448–454.

⁸⁵ Anonyymi 1900a.

laulun olleen keskiajalla ”temppelelpalveluksen ihanin kukka”, joka pitäisi saada jälleen käyttöön kirkkoissa.⁸⁶ Krohnin ensimmäinen gregorianiikkaan viittaava sävellys *Dauids Psalm 25* syntyi samana vuonna.⁸⁷

Seuraavina vuosikymmeninä jumalanpalveluskäyttöön syntyneissä teoksissa kehittyi Krohnille ominainen liturgisen musiikin sävellystyylillä.⁸⁸ Hän sai valmiiksi sitä käsittelevän *Liturgisen säveltyylin oppaan* juuri ennen passion sävellystyötä. Tällä pienellä kirjalla hän halusi opastaa kirkkomuusikoita yksiäänisyyden saloihin, jotka hänen oma elämäntyönsä oli hänelle avannut.⁸⁹ Oppikirja noudattaa pitkälti *Sävelopin* melodisia periaatteita, joskin se on teoreettisesti yksinkertaisempi ja keskittyy rukousten ja psalmien sekä muiden raamatuntekstien säveltämiseen. Krohnin näkemykset melodiikan lainalaisuuksista eivät näin ollen muuttuneet kuluneina vuosikymmeninä paljoakaan. Krohn kertoo, että niiden systemaattinen selvittäminen oli vienyt häntä esteettisesti pidemmälle kuin pelkkä varsinaisen gregorianiikan jäljittely tai uudempaan musiikkiin perehtyminen.⁹⁰ Tämän puolesta puhuu myös hänen elämänsä lopulla hyvin säästeliäästi uudistamansa *Sävelopin* toinen laitos, joka ilmestyi postuumisti vuonna 1960.

Liturgisen säveltyylin melodiikka perustuu gregoriaaniseen perinteeseen liittyville kantilointisävelmille. Kantilointisävelmä on tavallisimmillaan yksinkertainen, muutaman sävelen mittainen melodia, johon lauluteksti sijoitetaan ja joka toistuu tekstin pituudesta riippuvan määrän kertoja. Oppaassaan Krohn lähtee liikkeelle sävelmien käytöstä psalmitekstien yhteydessä mutta antaa lähes samanlaisia ohjeita liittyen myös muihin raamatunteksteihin ja rukouksiin.⁹¹ Gregoriaaniseen traditioon kuuluvien sävelmien käyttämisen lisäksi hän suhtautuu myönteisesti niiden muuntelemiseen ja yhdistelyyn sekä uusien sävelmien laatimiseen esimerkiksi koraalien tai vapaan inspiraation pohjalta.⁹² Näin hän teki myös omissa teoksissaan.⁹³ Krohnin liturgiseen

⁸⁶ Anonyymi 1901. Krohnin kiinnostus liturgiin uudistuspyrkimyksiin voidaan hahmottaa osaksi laajempaa kansainvälistä ilmiötä (ks. alaviite 41, s. 28). Merkityksensä oli myös Krohnin Englannin-matkalla vuonna 1891 ja hänen yhteydellään ns. irvingiläisyyteen eli katolis-apostoliseen kirkkoon (Laitinen 2014, 43–44, 48–49).

⁸⁷ Krohn, Ilmari 1901.

⁸⁸ Krohnin ensimmäinen liturgista säveltyyliä edustava teos lienee *Valittuja Psalmeja* -kokoelma kanteleelle ja laululle vuodelta 1903. Myöhemmistä sävellyksistä tähän tyyliin voidaan liittää rukoushetket (1925, 1927–28, 1939), johdantovuorolaulut (1929), monin paikoin *Voittajat*-oratorio (1935), *Psalmi 1* (1935), *Pyhä* (1939), *Simeonin kiitosvirsi* (1939), *Te Deum* (1939), *Uskontunnustus* (1948), *Herran rukous* (1948), *Herran siunaus* (1948) ja *Psalttari* (1946–50). (Krohn, Ilmari s.a.)

⁸⁹ Krohn, Ilmari 1940e, alkulause.

⁹⁰ Krohn, Ilmari 1951, 163–164.

⁹¹ Krohn, Ilmari 1916, 19–40.

⁹² Krohn, Ilmari 1940e, 49–54. Krohnin mukaan kantilointisävelmien käyttö on systemaattisimmillaan pikemminkin tekstin *sävelittämistä* kuin sen säveltämistä. Esimerkiksi *Psalttari*-kokoelmaa työstäessään hän kutsui säveltämiseksi vain urkusäestyksen laatimista, johon hän ryhtyi työn lopuksi. (Krohn, Ilmari 1951, 193.)

⁹³ Ks. esim. *Psalttarin* sävelmiä käsittelevä lähde Laitinen 2012.

säveltyyliin kuuluu yleisimmin säestys, laulurytmit merkitään tavallisilla aika-arvoilla, ja nuotistikuvassa käytetään myös tahtilajimerkintöjä.

Laulumelodian laatimisessa Krohnille on keskeisintä lauluäänen keskialueella sijaitsevan asteikkosävelen valinta *keskisäveleksi* (resitointisävel, lat. *tonus currens*, *tenor*, *tuba*, kreik. *mese*, sanskr. *madhyama*), joka on laulun yleisin ja melodisesti painokkain säveltaso. Krohnin mukaan kullakin asteikkosävelellä on yksilöllinen luonne, ja pienetkin erot säveltasojen järjestyksessä, rytmissä ja tekstisuhteessa vaikuttavat sävelmän luonteeseen. Melodian eri piirteiden merkitykset määräytyvät kuitenkin ensisijaisesti niiden suhteesta valittuun keskisäveleen. Siksi keskisävel viime kädessä vaikuttaa laadittavaan sävelmään enemmän kuin sen muut piirteet.⁹⁴

Keskisävelen jälkeen tärkein asia Krohnille on muiden melodiassa esiintyvien säveltasojen päättäminen. *Sävelopissa* hyvin tarkasti määriteltyjen periaatteiden avulla melodia voidaan hänen mukaansa laatia ”laskuopillisella varmuudella” laulutekstin lauseenjäsenten perusteella. Lauseen subjekti sijoitetaan keskisävelelle. Predikaatti ja predikatiivi sekä subjektin ja predikaatin määreet puolestaan lauletaan keskisäveltä korkeammalla ja painottomat apusanat (esim. konjunktiot) matalammalla säveltasolla.⁹⁵ Näin syntyy puheenomainen, Krohnin sanoin ”järkipерäinen” melodia. *Liturgisen säveltyylin oppaassa* Krohn hieman pelkistää periaatteitaan mutta tavoittelee niillä silti puheenomaista intonaatiota: keskisävelen yläpuolella on tärkeimpiä sanoja ja tavuja painottava korostussävel, alapuolella taas sävelkulkujen päätöksiin sijoittuva lopukesävel. Näistä periaatteista voidaan Krohnin mukaan poiketa ekspressiivisistä syistä, jolloin melodiaan pätevät toisenlaiset lainalaisuudet. Krohn kutsuu tällaista ratkaisua sävelmaaliluksi ja pitää sen tulosta hyvässä tapauksessa intomielisenä, huonossa onttona ja tekotaiteellisenä.⁹⁶

3.4 Passion melodiikka

Johannes-passion melodiat muistuttavat gregoriaanisia kantilointisävelmiä, vaikkakin ne on sävelletty ”järkipерäisiä” periaatteita vapaammin. Passion henkilöhahmojen välisissä dialogeissa kullakin hahmolla on oma sävelmänsä, joten musiikissa tavallisesti vuorottelee kaksi tai

⁹⁴ Krohn, Ilmari 1916, 80–84; Krohn, Ilmari 1940e, 15–19.

⁹⁵ Krohn, Ilmari 1916, 124–128.

⁹⁶ Emt., 124, 129–138. Krohnin systemaattisuus ei tarkoita musiikillista yksipuolisuutta. Esimerkiksi virsiä säestessään hän varioi soittoaan säkeistö säkeistöltä, jotta se tukisi ja ilmentäisi tekstin jokaisen säkeistön ominaisluonnetta. Hän myös käytti erilaisia harmonisia tehokeinoja uskaliaasti ja torjui ns. yleisen kirkkokoraalittyylin, jossa dissonansseja on vain vähän ja tekstiä ei huomioida samalla lailla. Tämä johti kritiikkiin mm. Oskar Merikannon taholta. (Krohn, Ilmari 1947, esipuhe; Merikanto 1923.)

kolme melodiaa kerrallaan (esim. evankelistan, Jeesuksen ja Pilatuksen sävelmät). Ratkaisu ei ole Krohnin oma keksintö, vaan se näkyy jo paljon vanhemmassa evankeliumitekstien laulamiseen liittyvässä perinteessä, jota esimerkiksi Martti Luther edusti.⁹⁷ Sävelmien toistuessa Krohn muuntelee niiden yksityiskohtia tekstin sisällön mukaisesti. Yleisimmin muuntelu kohdistuu sävelten keskinäiseen järjestykseen, ilmaisun niin vaatiessa myös säveltasomateriaaliin. Passiotekstin merkittävimmissä kohdissa – kuvaillun tilanteen muuttuessa, dialogin osapuolten vaihtuessa tai tunnelman kääntyessä toiseksi – tapahtuu yleensä modulaatio, ja tällöin kaikkien laulajien sävelmät vaihtuvat uusiksi.⁹⁸ Myös virret ja liturgiset osat jaksottavat teosta näissä kohdissa. Passion loppupuolella (osissa 5–7) sävelmät vaihtuvat usein myös modulaatioiden välissä; tonaalisten alueiden väliin muodostuu näin alemman tason muotoyksiköitä. Melodiikan kannalta tämä jaksotus on tärkeämpi kuin lausuttavista raamatunteksteistä aiheutuva teoksen jakautuminen osiin, jonka Krohn on päättänyt vasta sävellystyön loppuvaiheessa.

Edellä kuvattujen periaatteiden avulla keskisävel on useimmiten tunnistettavissa passion melodioista. Lähes jokaisessa repliikissä jokin asteikkosävel on huomattavasti muita painokkaamassa asemassa, ja sen ylä- ja alapuolella sijaitsevien sävelten funktio määrittyy suhteessa kyseiseen säveleen. Hyvä esimerkki on Pilatuksen ja Jeesuksen dialogi nuottiesimerkissä 1.

Nuottiesimerkki 1. Katkelma Johannes-passion osasta 3 (Anonyymi 1940, 39). Esimerkki alkaa evankelistan repliikistä, jonka keskisävel eli yleisin ja melodisesti painokkain sävel on d. Pilatuksen lauseen keskisävel on sitä korkeampi f. Evankelistan toisen repliikin keskisävel on jälleen d, ja Jeesuksen esittämän kysymyksen keskisävel on tätä matalampi B. Esimerkin lopussa on kolmas evankelistan repliikki, jonka keskisävel on niin ikään d.



⁹⁷ Ks. esim. *Palvelkaa Herraa iloiten* 2009, liite 2.

⁹⁸ Tonaaliset suhteet korostavat passion dialogien keskinäisiä sekä dialogin ja muun kuvauksen välisiä rajoja. Esimerkiksi osassa 2 evankelistan monologi alkaa teoksen pääsävellajin rinnakkaissävellajissa eli B-duurissa. Osan keskellä oleva Jeesuksen ja juutalaisten dialogi moduloi Des-duuriin, minkä jälkeinen välikohtaus Pietarin ja Malakuksen välillä laskeutuu takaisin B-duuriin. Jeesuksen, evankelistan ja kuoron keskisävelet sijoittuvat kummassakin sävellajissa samoihin asteikkosäveliin (mollin ja duurin huippusävelet ja mollin perussävel). Osa 2 on siis tältä kannalta yhtenäinen kokonaisuus, joka transponoituu ylöspäin dialogin ajaksi. (Anonyymi 1940, 9–17.)

Pilatus:

"O-let-ko si-nä juu-ta-lais-ten ku-nin-gas?" Jee-sus vas-ta-si

Jeesus:

hä-mel-le: "It-ses-tä-si-kö sen sa-not, vai o-vat-ko muut sen

si-mul-lemi-nus-ta sa-no-neet?" Pi-la-tus vas-ta-si:

rit. animato

Liturgisen säveltyylin oppaan mukaan keskisävel voi vaihdella pitkässä tekstissä,⁹⁹ mikä vaikuttaa toteutuvan *Johannes-passion* neljässä pisimmässä repliikissä. Jeesuksen rukouksessa osassa 1 sävelmä ei saa pysyvää asua vaan liikkuu vapaasti keskisävelen ylä- ja alapuolella.¹⁰⁰ Evankelistan monologissa osan 3 alussa kaksi sävelmää vuorottelevat.¹⁰¹ Samassa osassa Jeesus käy dialogia Pilatuksen kanssa. Kun hän puhuu jumaluudestaan ja tehtävästään, hänen keskisävelensä siirtyy oktaavin verran korkeammalle, Pilatuksenkin keskisävelen yläpuolelle.¹⁰²

⁹⁹ Anonyymi 1940, 39–44; Krohn, Ilmari 1940e, 38–40, 49. Ks. myös Laitinen 2012.

¹⁰⁰ Anonyymi 1940, 3–6.

¹⁰¹ Emt., 18–22.

¹⁰² Emt., 40–44. Vaikutelmaa tehostaa myös samassa yhteydessä sisään tuleva, hetkellisesti moduloiva jousisatsi. Krohn liittyy täten J.S. Bachin *Matteus-passion* käytäntöön, jossa Jeesuksen resitatiivi koristetaan jousten ”sädekehällä”.

Aivan teoksen lopussa evankelista alkaa kertoa itsestään, omasta tehtävästään ja sen merkityksestä –¹⁰³ hän ikään kuin tekee itsestään henkilöahmon (minkä voi tulkita tapahtuvan implikaation tasolla myös osan 3 monologissa). Tällöin keskisävel vaihtelee aiempaa tiheämmin, melodia muuttuu affektiivisemmaksi – kyseessä on kuin romanttinen hetki muutoin melko objektiivisen jakson päättyessä.

Taulukko 1 esittää liturgista säveltyyliä edustavien melodioiden keskisävelet koko *Johannespassiossa*. Krohn muuntelee melodioiden yksityiskohtia runsaasti ja poikkeaa ”järkipäisen” melodiikan periaatteista jatkuvasti, minkä vuoksi keskisävelet ovat monin paikoin tulkinnanvaraisia. Usein myös sävellaji ja siitä seuraava keskisävelen solmisaationimi ovat moniselitteisiä, koska harmonia liikkuu hyvinkin vapaasti etumerkinnän mukaisen sävellajin ulkopuolella.¹⁰⁴ Keskisävelten väliset suhteet ovat sen sijaan yleensä melko yksiselitteiset. Keskityn seuraavaksi tähän piirteeseen Krohnin passiossa.

Taulukko 1. Johannes-passion liturgista säveltyyliä edustavien laulumelodioiden keskisävelet. Harjoituskirjaimet ovat peräisin lähteestä Anonyymi 1940.

	<u>KESKISÄVEL</u>	mi ₁	fa ₁	so ₁	la ₁	ti ₁	do	re	mi	fa	so	la	ti	do'
<u>OSA</u>	<u>HARJOITUS-KIRJAIN</u>													
1		Alkusoitto (urut)												
	A											e, J		
2	B	Virsi (seurakunta ja kuoro)												
	C								J		e			
	D								J, eJ		e	k		
	E								J, eJ		e			
3		Kyrie (seurakunta)												
	F								e		e	eK		
	G				e							p, S		
	H										J	eA, e	p	
	I				e, eS							S, p, k		
	J	Virsi (seurakunta ja kuoro)												
4		Intermezzo (urut tai jouset ad libitum)												
	K				eJ				e		P	k		
	L						J		e		P			J
	M								e		P	k		
		Litania (liturgi, kuoro ja seurakunta)												

¹⁰³ Anonyymi 1940, 87.

¹⁰⁴ Olen päättänyt käyttämään keskisävelistä taulukossa 1 solmisaationimiä, koska Krohnin *Sävelopin* mukaan juuri sävelen paikka asteikossa on olennaisin asia sen luonteen kannalta (Krohn, Ilmari 1916 passim).

	<u>KESKISÄVEL</u>	mi ₁	fa ₁	so ₁	la ₁	ti ₁	do	re	mi	fa	so	la	ti	do ¹
<u>OSA</u>	<u>HARJOITUS-KIRJAIN</u>													
5	N								e					k
	O						e	P						
									e, P					
								e, k						
						e		P						
						e	k							
	P			J			e	P						
	Q					e	k	k						
					e				P					
						e			k	k				
						e			P					
						e			k					
	R	e												
		Virsi (seurakunta ja kuoro)												
6	S											e		
								(eI)		e	eI			
										kI, kJ	e, k	k		
	T	e							P			P		
					e			eV			k			
	U	Virsi (seurakunta ja kuoro)												
7	V	e					e		e, J					
				e, J										
	X	Trishagion (liturgi ja kuoro)												
	Y										e			
									e					
												e		
											e			
													eV	
											e			
												eV	eV	
	Z	Virsi (seurakunta ja kuoro)												

Taulukon 1 lyhenteet

J = Jeesus
 P = Pontius Pilatus
 S = Simon Pietari
 p = palvelijat, palvelijatar
 k = kuoro (sotilaat, palvelijat, juutalaiset, papit)
 kJ = kuoro lainaa Jeesusta
 kI = kuoro lainaa INRI-tekstiä

e = evankelista
 eJ = evankelista lainaa Jeesusta
 eK = evankelista lainaa Kaifasta
 eA = evankelista lainaa Annasta
 eS = evankelista lainaa Simon Pietaria
 eI = evankelista lainaa INRI-tekstiä
 eV = evankelista lainaa Vanhaa testamenttia

Passion keskisävelien välisiä suhteita tarkastelemalla voidaan todeta Krohnin noudattavan evankeliumitekstien laulamiseen liittyvää traditiota myös siltä osin, että Jeesuksen vuorosanat lauletaan matalammalta ja muiden henkilöhahmojen repliikit korkeammalta kuin evankelistan. Krohn itse suosittelee tätä periaatetta *Liturgisen säveltyylin oppaassa* ja mainitsee sen myös elämäkerrassaan.¹⁰⁵ Perinteeseen mukautumalla hän luo passioon periaatteen, jonka mukaisesti musiikin ja narratiivisen dialogin välinen vastaavuus toteutuu.

Teoksessa on kuitenkin kohtia, joissa säveltäjä poikkeaa tästä periaatteesta. Juuri näissä kohdissa koin esittäjänä, että Krohn astuu pois normaalista, asiallisesta sävelkielestään ja asettaa esittäjälle uusia haasteita. Tällöin hän tavallaan lukee raamatunk tekstiä eri näkökulmasta kuin muulloin ja antaa sille uusia merkityksiä. Poikkeuksia esitetystä perussäännöstä on useita. Käsitellen seuraavaksi numeroilla 1–11 nimeämiäni tapauksia.

Tapaus 1. Teoksen toisessa osassa Jeesus käy dialogia Juudaksen paikalle tuoman joukon kanssa. Evankelista toistaa Jeesuksen hetkeä aiemmin laulaman lauseen (nuottiesimerkki 2).

Nuottiesimerkki 2. Katkelma *Johannes-passion* osasta 2 (Anonyymi 1940, 13).

Kuuoro: 5 *Tranquillo* 2 *F:*

"jee-sus-ta, Nä-sa-re-a-lais-ta." jee-sus sa-noi: heit-le: "Mi-nä se

o-len." Ja Juu-das, jo-ka hä-net ka-val-si, sei-soi myös heidän kanssaan

mf

¹⁰⁵ Krohn, Ilmari 1940e, 38–40; Krohn, Ilmari 1951, 172. Elämäkerrassaan (emp.) Krohn nimeää laulajien ääni-tyypit korkeaksi baritoniksi (Pilatus), matalaksi bassoksi (Jeesus) sekä näiden keskivälillä olevaksi ääneksi (evan- kelista). Luonnehdinta on voinut syntyä jälkeenpäin. Partituurin (esim. Anonyymi 1940) perusteella kolme bari- tonia olisi yhtä sopiva kuvaus.



Tapaus 2. Toisen osan lopussa evankelista siteeraa Jeesuksen menneisyydessä sanoman lauseen (nuottiesimerkki 3). Molemmissa tapauksissa evankelistan keskisävel on duuriasteikon huipusävel (as), mutta lainattujen lauseiden keskisävelen voi tulkita olevan pienen terssin verran matalammalla (f). Tämä sävel on samassa osassa myös Jeesuksen omien repliikkien keskisävel.

Nuottiesimerkki 3. Katkelma Johannes-passion osasta 2 (Anonyymi 1940, 15). Nuottiesimerkki ei sisällä *ad libitum* -jousistemoja.

Handwritten musical score for Johannes-passion, measures 109-121. The tempo is marked "poco meno mosso". The lyrics are: "antakaa näiden mennä; et-tä se sa-na kä-vi-si to-teen, jon-ka hän o-li sa-no-nut: en mi-nä o-le kadottanut ke-tään niis-tä, jot-ka si-nä o-let mi-nul-le an-ta-nut." The piano accompaniment includes a section marked "mp" and "agitato".

Tapaus 3. Teoksen kolmannessa osassa evankelista lainaa Kaifaan sanoja (nuottiesimerkki 4). Osan alussa evankelistan keskisävel alussa on mollin huippusävel (d). Kaifaalta lainatun lauseen johtolauseessa se nousee duurin huippusäveleen (f) ja itse lainauksessa mollin perussäveleen (g), joka on Jeesusta lukuun ottamatta muiden henkilöhahmojen keskisävel kyseisessä osassa.

Nuottiesimerkki 4. Katkelma *Johannes-passion* osasta 3 (Anonyymi 1940, 19–20).

ja Kai-fas o-li si-mä vuon-na y-lim-mäi-se-nä pap-pi-na. Ja

Kai-fas o-li se, jo-ka neu-vot-te-lus-sa o-li juu-ta-lai-sil-le

sa-no-nut: On hyö-dyl-lis-tä, et-tä yk-si ih-mi-nen kuo-lee

kan-san e-des-tä. Ja Jee-sus-ta seu-ra-si Si-mon Pie-ta-

Tapaus 4. Kolmannessa osassa evankelista referoi Annaan kysyneen Jeesukselta tämän opetuslapsista ja opista (nuottiesimerkki 5). Kyseessä ei ole suora lainaus vaan epäsuora esitys. Tällöin keskisävel nousee mollin perussävelestä (e) modulaation kautta kvinttiä ylemmäs, uuden mollisävellajin perussäveleen (h), joka on kyseisessä jaksossa ”muiden hahmojen” keskisäveltaso. Evankelistan seuraava lause on Jeesuksen repliikin johtolause. Myös se alkaa korkealta mutta laskee alemmas, kohti Jeesuksen säveltasoa.

Nuottiesimerkki 5. Katkelma *Johannes-passion* osasta 3 (Anonyymi 1940, 22–23).

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are in Finnish.

System 1: The vocal line begins with a triplet of eighth notes. The lyrics are "teh-neet hii-li-val-ke-an, kos-ka o-li kyl-mä, ja sei-soi-vat ja lämmit-". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

System 2: The vocal line continues with "te-li-vät, ja myös Pie-ta-ri sei-soi hei-dän kanssa lämmitte-le-mäs-sä." The piano accompaniment has a more active bass line with some chromaticism.

System 3: The vocal line starts with a circled "animato" marking. The lyrics are "Nün y-lim-mäi-nen pap-pi ky-syi Jee-suk-selta hänen". The piano accompaniment includes a "mf" (mezzo-forte) dynamic marking.

System 4: The vocal line begins with a "rall." (rallentando) marking, followed by a "trattillo" (trill) marking. The lyrics are "o-pe-tus-lap-sis-taan ja o-pis-taan. Jee-sus vas-ta-si hän-el-le:". The piano accompaniment includes a "mp" (mezzo-piano) dynamic marking.

Tapaus 5. Neljännessä osassa evankelista referoi Jeesuksen kertoneen aiemmin, millaisen kuoleman tämä tulisi kohtaamaan (nuottiesimerkki 6). Tällöin keskisävel laskeutuu mollin huipusävelestä (a) mollin perussäveleen (d). Vaikka Jeesuksella ei tässä yhteydessä ole repliikkejä, kuuluisi evankelistaa matalampi säveltaso edellä kuvatun käytännön mukaan hänelle.

Nuottiesimerkki 6. Katkelma *Johannes-passion* osasta 4 (Anonyymi 1940, 37–38). Nuottiesimerkki ei sisällä *ad libitum* -jousistemmoja.

riten. - - - - - E: - - - - - tranquillo

ke-tään tap-poa," et-tä Jee-suk-sen sa-na kä-vi-si

to-teen, jon-ka hän o-li sa-no-nut, an-ta-en

tie-tää, min-kä-lai-sel-la kuo-le-mal-la hän o-li kuo-le-

rit. - - - - -

a tempo

va. Nün Pi-la-tus me-ni taas

Man. Ped. p pp mp f

Tapaus 6. Passion kuudennessa osassa evankelista laulaa Pilatuksen ristiin kiinnittämän INRI-tekstin (nuottiesimerkki 7). Ennen sitaattia evankelistan keskisävel on duurin huippusävel (h), mutta lainauksen alussa sen voi tulkita nousevan mollin perussäveleksi (cis¹). Sitaatin jälkipuolella keskisävel vaikuttaa laskevan mollin huippusäveleksi (gis), Jeesukselle sopivalle korkeudelle. Tämän myötä tekstiin kuuluva nimitys ”Juutalaisten kuningas” näyttäytyy lainauksena Jeesukselta. Evankelistan laulamana se on siis toisen asteen lainaus.

Nuottiesimerkki 7. Katkelma *Johannes-passion* osasta 6 (Anonyymi 1940, 71).

5
 ja se o-li näin kir-joi-tet-tu
 Jee-sus Na-sare-ti-lai-nen,
 juu-ta-lai-sen ku-nin-gas."
 Tämän päälle kirjoituksen lukivat monet

rit. - - - - -
 mf
 mp
 x

Tapaukset 7 ja 8. Kuudennessa osassa ylipappien repliikki (nuottiesimerkki 8) sisältää kaksi sitaattia. Toinen niistä on peräisin INRI-tekstistä, toinen taas Jeesuksen aiemmin sanomasta lauseesta.

Nuottiesimerkki 8. Katkelma *Johannes-passion* osasta 6. (Anonyymi 1940, 72–73).

6 animato
 la-ti-mak-si ja krei-kak-si.
 Niin juu-ta-lai-set y-li-pa-pit sanoivat

6 animato
 mf
 mp
 x

65

3 Kuuoro (TB.):

Pi-la-tuk--sel-le: "Ä-lä kir-joi-ta: Juu-ta-lais-ten kuningas,

vaan et-tä hän on sa-no-nut: Mi-nä o-len juu-ta-lais-ten

ku-min-gas." Pi-la-tus vas-ta-si: "Minkä minä kirjoit-tin,

Pilatus: 3 maestoso

Ylipappien repliikki alkaa johtolauseella "Älä kirjoita", jonka keskisävel on edellä kuvatus käytännön mukaisesti evankelistan keskisävelen (mollin perussävel cis¹) yläpuolella. Tätä seuraavalle sitaatille "Juutalaisten kuningas" Krohn on antanut täsmälleen saman melodian kuin tapauksessa 6 (s. 51), jossa keskisävel laskee juuri näiden sanojen kohdalla mollin huippusävelen gis. Myös jälkimmäisen lainauksen "Minä olen juutalaisten kuningas" keskisävel on gis, ja sen johtolausekin sijoittuu matalalle. Tämä laajentaa lainausten merkitystä – ne voi tulkita toisen asteen sitaateiksi tapauksen 6 loppupuolen tavoin. Ylipappien suussa ensimmäinen lainaus ei ole peräisin pelkästään INRI-tekstistä vaan myös Jeesukselta, jota kyseinen teksti lainaa. Toinen sitaatti ei puolestaan ole vain lainaus Jeesukselta, vaan se on myös osa ylipappien kuvausta tekstistä, joka heidän mielestään tulisi kirjoittaa ristiin. Lainaustapa korostaa vaikutelmaa, että ylipappien mielestä sitaattien sisältämä väite ei ole totta. Vaikutelma on torjuva, jopa ivaava.

Tapaus 9. Teoksen kuudennen osan kohtauksessa, jossa sotilaat heittävät Jeesuksen ihokkaasta arpaa, evankelista siteeraa psalmia 22:19 (nuottiesimerkki 9). Lainauksen keskisävel sijoittuu evankelistan aiemman keskisävelen (duurin huippusävel c) yläpuolelle mutta sotilaiden repliikin alapuolelle, duurin teräsäveleen (g).

Nuottiesimerkki 9. Katkelma *Johannes-passion* osasta 6 (Anonyymi 1940, 75). Esimerkin alussa on loppuosa sotilaiden repliikistä.

3 122

Man. rall. 6 Ped. 6 tranquillo

ke-nen se on o-le-va,"

127

5

"He ja-ka-vat kes-ke-nän-sä mi-nun vaatte-ni ja heittävät

mp

131

6

mi-nun puuvuosta-ni ar-paa." ja so-ta-miehet te-ki-vät niin.

rit. - - - molto - - -

rit. - - - molto

pp

Tapaukset 10 ja 11. Passion viimeisessä, seitsemännessä osassa evankelista lainaa kahta Vanhan testamentin tekstiä (nuottiesimerkki 10). Niistä ensimmäinen on peräisin joko psalmista 34:20 tai Toisesta (12:46) tai Neljännestä (9:12) Mooseksen kirjasta. Jälkimmäinen sitaatti, joka on evankelistan viimeinen virke koko teoksessa, on peräisin Sakarjan kirjasta (12:10) tai Johanneksen ilmestyksestä (1:7). Sitaateissa keskisävel on korkeammalla kuin evankelistan repliikeissä muulloin samassa osassa.

Nuottiesimerkki 10. Katkelma Johannes-passion osasta 7 (Anonyymi 1940, 87–89). Nuottiesimerkki ei sisällä *ad libitum* -jousistemmoja.

47 4 3 50 4

vansa, et-tä te-kin us-koi-sit-te. Sil-lä tömä tapahtui, et-tä

52 53 5 rit. ---

kir-joi-tus kä-vi-si to-teen "M-köön hä-nel-tä luo-ta ri-ko-ta-

57 4 rit. --- allargando ---

ko." ja vie-lä sanoo toi-nen kir-joi-tus: "He luo-vat katseensa

Man. Ped. mp

5 5

hä-neen, jon-ka he o-vat lä-vis-tä-meet.

pp

Näillä yhdellätoista tapauksella on kaksi yhteistä piirrettä: 1) laulaja (yhdeksässä tapauksessa evankelista) siteeraa tai referoi toisen henkilön sanomia tai kirjoittamia sanoja, ja 2) hänen lainaamiensa sanojen kohdalla melodian keskisävel on sillä korkeudella, joka kuuluu lainatun henkilön laulamille repliikeille. Toisin sanoen evankelistan keskisävel siirtyy alemmaksi hänen

siteeratessaan tai referoidessaan Jeesuksen sanoja tapauksissa 1–2 ja 5 (sekä mahdollisesti tapauksen 6 loppuosassa), ja ylemmäksi, kun hän siteeraa tai referoi muiden henkilöiden sanoja tapauksissa 3–4, 6 ja 9–11. Tapauksista 7 ja 8 ilmenee, ettei tämä ilmiö rajoitu evankelistaan.

Teoksesta löytyy ainoastaan yksi tapaus (nuottiesimerkki 11), jossa Krohn ei sijoita lainausta lainatun henkilön korkeudelle. Kolmannessa osassa Pietari laulaa kaksi ”En ole” -repliikkiä, joista ensimmäinen on hieman ylempänä (fis¹–e¹) kuin toinen (e¹–h). Kun Pietari kieltää kolmannen kerran tuntevansa Jeesuksen, kyseessä ei ole hänen repliikkinsä vaan evankelistan epäsuorasti referoima tapahtuma. Se laskeutuu vielä toistakin kieltoa alemmas, ja sen keskisävel on yhtä matala (e, mollin perussävel) kuin evankelistan koko repliikin keskisävel. Tässä yhteydessä Krohn siis luopuu edellä havaitusta ilmiöstä, jonka mukaan (epäsuorankin) lainauksen keskisävel on sama kuin lainatun subjektin keskisävel, mikä Pietarin tapauksessa tarkoittaisi korkeaa säveltä. Yksi mahdollinen tulkinta on, että Krohn on tavoitellut kieltojen toistuvasti laskevalla säveltasolla luovuttavaa sävyä.

Nuottiesimerkki 11. Katkelma *Johannes-passion* osasta 3 (Anonyymi 1940, 27). Nuottiesimerkki ei sisällä *ad libitum* -jousistemmoja.

The musical score consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is for the 'Palvelija' (Servant) and the second and third systems are for 'Pietari' (Peter). The lyrics are in Finnish.

System 1: Palvelija:

pal-ve-li-jois-ta, sen-su-ku-lai-men, jol-ta Pie-ta-ri o-li sivaltanut

System 2: Pietari:

kor-van pois sa-noi: Enkö minä nähnyt si-nu-a puutar-has-sa hänen

System 3: Pietari:

kans-saan. Niin Pie-ta-ri taas kiel-si, ja sa-mas-sa

mp ritard.

Lisäksi teoksen seitsemännessä osassa Krohn sijoittaa kaksi Jeesuksen repliikkiä evankelistan yläpuolelle (nuottiesimerkki 12). Tämä on ainutkertainen tapaus passion kokonaisuudessa, koska kaikki muut poikkeamat stemmojen korkeussuhteita koskevista periaatteista liittyvät tilanteisiin, joissa henkilöhahmo lainaa toista suorasti tai epäsuorasti. Mahdollisesti tämä liittyy fyysisiin korkeuseroihin henkilöhahmojen välillä tarinan tässä vaiheessa: ristillä riippuva Jeesus käy dialogia häntä alempana maassa seisovien Marian ja Johanneksen kanssa.

Nuottiesimerkki 12. Katkelma *Johannes-passion* osasta 7 (Anonyymi 1940, 80–81). Nuottiesimerkki ei sisällä *ad libitum* -jousistemmoja.

The image displays three systems of musical notation for a vocal and piano setting. Each system consists of a vocal line (soprano or alto clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

System 1: The vocal line begins with a melodic phrase. The lyrics are: "o-pe-tus-lap-sen, jo-ta hän roikasti, sei-so-van sii-nä vii-res-sä, sanoihän". The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines.

System 2: The vocal line continues with a new phrase. The lyrics are: "äi-dil-len-sä: 'Vaimo, kat-so, poi-ka-si!' Sit-ten hän sanoi o-pe-tus-". The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

System 3: The vocal line concludes with the lyrics: "lap-sel-le: 'Kat-so, äi-ti-si!'". The piano accompaniment ends with a final chord. The word "Mam." is written below the piano part.

3.5 Pohdinta

Johannes-passio edustaa gregorianiikalle perustuvaa liturgista säveltyyliä, jonka periaatteista olen tässä luvussa käsitellyt yhden asteikkosävelen valintaa kunkin melodian tärkeimmäksi painopisteeksi eli keskisäveleksi. Juuri keskisäveliä vertailemalla voidaan luontevasti hahmottaa eri repliikkien välisiä korkeuseroja. Vertailun perusteella teos noudattaa yleisellä tasolla vanhaa perinnettä, joka liittyy evankeliumiteksteihin sävellettyyn musiikkiin ja joka on säilynyt länsimaisen kirkkomusiikin historian eri vaiheissa erityisesti passioissa: Jeesuksen osuus on kirjoitettu evankelistan ala- ja muut stemmat yläpuolelle.

Teoksessa on tästä periaatteesta kaksitoista poikkeusta, joista yksitoista liittyy tekstissä oleviin lainauksiin – ja passion tekstissä on yhteensä vain kaksitoista lainausta. Näitä yhtätoista tapusta yhdistää se, että lainauksen keskisävel on samalla korkeudella, jolla lainauksen lähde laulaa (tai laulaisi) samassa musiikillisessa jaksossa. Näin ollen keskisävelen vaihtuminen lainauksen yhteydessä on yhtenäinen ilmiö, joka sekä poikkeaa teoksen yleisestä, gregorianiikalle perustuvasta melodiikasta että viittaa siihen.

Tämän avulla Krohn käsittelee musiikissaan eri tekstiosuuksien välisiä suhteita. Lawrence Kramerin termin ilmaistuna kyse on ikkunasta, jolla on sekä sitaattisällön että rakenteellisen troopin piirteitä. Teoksen sisäinen johdonmukaisuus, joka perustuu gregoriaaniseen traditioon, murtuu mainituissa kohdissa – mutta nämä kohdat saavat merkityksensä juuri sen kautta, miten ne viittaavat tähän samaan johdonmukaisuuteen. Näin ollen nekin ovat omalla tavallaan johdonmukaisia. Musiikki laajentaa evankeliumitekstin narratiivista dialogia ja antaa sille uusia merkityksiä. Tekstin ja musiikin muodostamassa kokonaisuudessa dialogi on moniulotteisempaa kuin pelkässä tekstissä: puhuja ikään kuin vaihtuu useammin. Lainattu lause saa oman äänen, joka poikkeaa lainaajan äänestä ja muistuttaa lainatun henkilön ääntä, vaikka sama solisti laulaakin sekä lainatun lauseen että lainaajan muut sanat. Tällä tavalla Krohn lausuu oman tulkintansa evankeliumitekstistä. Ilmiötä voidaan tarkastella kolmella tavalla, joista jokaisessa on kyse eri dialogisten aspektien yhdenvertaisuudesta. Jumalanpalvelus saa siis musiikin myötä merkityksiä, joita sillä ei muuten olisi.

1. *Retoristen rakenteiden yhdenvertaisuus.* Ilmiö toteutuu riippumatta siitä, onko lainaus suora (tapaukset 1–3 ja 6–11) vai epäsuora (4–5). Säveltäjän valinta hälventää rajaa suoran ja epäsuoran esityksen välillä ja tekee ne käytännössä yhdenvertaisiksi. Lainattu henkilö on epäsuorassa esityksessä musiikin myötä läsnä samankaltaisella tavalla kuin suorassa, vaikka normaalisti epäsuoraa referointia pidetään vapaampana referoinnin muotona kuin suoraa siteeraamista.

Musiikin voisi tulkita sisältävän asetelman, jonka mukaan evankelistan referointi on sanatarkan siteerauksen veroista, ja alkuperäisen puhujan persoona ja merkitys ovat siinä läsnä yhtä täydellisinä kuin suorassa lainauksessa.

2. *Eri aikatasojen yhdenvertaisuus.* Ilmiön toteutuminen ei riipu siitä, mistä ajankohdasta lainattu lause on peräisin. Yksi lainauksista kuvaa evankeliumitekstissä toteutuvaa nykyhetkeä (tapaus 4), yksi sisältää hetkeä aiemmin samassa yhteydessä lausuttuja sanoja (1), neljässä on vielä aiemmin eri tilanteessa sanottuja lauseita (2–3, 5 ja 8) ja lopuissa viidessä kirjoitettuja tekstejä, joista kaksi on kirjoitettu välittömästi aiemmin (6–7; ks. kuitenkin s. 51–52) ja kolme kaukana menneisyydessä (9–11). Krohn rinnastaa kertomuksen eri aikatasot toisiinsa ja asettaa samalle viivalle nykyhetken, välittömän menneisyyden, lähimenneisyyden ja kaukaisen menneisyyden.

3. *Lainattavien henkilöiden yhdenvertaisuus.* Ilmiö toteutuu samanlaisena, olipa lainauksen lähde henkilöhahmo jonka repliikit laulaa erillinen solisti (tapaukset 1–2, 5 ja 8), henkilöhahmo jonka repliikit laulaa poikkeuksetta evankelista (3–4), henkilöhahmon kirjoittama teksti (6–7; ks. kuitenkin s. 51–52) tai muu teksti (9–11). Tässä Krohn laajentaa dialogia kahdella tavalla kirjoitettuun raamatuntekstiin nähden. Henkilöhahmojen määrä lisääntyy, koska Jeesuksen, Pilatuksen, Pietarin, palvelusväen ja kuoron esittämien joukkojen rinnalle kuvaan astuvat kuvaan Kaifas, Annas ja Vanhan testamentin kirjoittajat. Lisäksi lainausten myötä eri hahmojen repliikit ikään kuin lisääntyvät, dialogi muuttuu paikoin tiheämmäksi ja evankelistan ”oman” tekstin määrä vähenee.¹⁰⁶

Lähdin liikkeelle teoksen esittäjänä saamastani kokemuksesta, jonka mukaan teoksen melodiikka ei ole kaikilta osin yhdenmukaista, vaan Krohn asettaa esittäjälle tietyissä kohdin uusia kysymyksiä. Analyyttinen lähestymistapa on tuonut minulle uutta ymmärrystä teoksen luonteesta ja johtanut uusiin päätelmiin teoksen merkityksestä liturgisen dialogin kannalta.

Vaikuttavatko nämä huomiot käsitykseeni teoksen esittämisestä? Sikäli kyllä, että Krohnin systemaattisen luonteen tuntien on vaikea kuvitella, että tällainen johdonmukaisuus olisi sattumaa. On argumentoitavissa, että Krohn – jolla oli hyvin vahvoja näkemyksiä jumalanpalveluksesta

¹⁰⁶ Tässä yhteydessä voidaan mainita, että passioon sisältyvän *Trishagion*-rukouksen musiikki on lainaus Krohnin omasta *Voittajat*-oratoriosta (1935). Oratorio käsittelee maailmanloppua eli liittyy kirkkovuodessa tuomiosunnuntaihin. Silti sen toisessa osassa tenorisolisti laulaa pitkäperjantaihin kuuluvan *improperia*-rukouksen (suom. nuhteet), jonka kertosäkeenä toimii kuoron neljästi laulama *Trishagion*. Passiossa liturgi alkaa laulaa samaa rukousta Jeesuksen kuoleman hetkellä, minkä jälkeen kuoro toistaa sen. Tässä luvussa olen kuvannut, miten musiikki luo *Johannes-passion* lainauksissa yhteyksiä ajallisten, retoristen ja henkilöiden välisten rajojen yli. Passion draamatisimmalla hetkellä musiikki saa aikaan yhteyden kahden suurteoksen välille, pitkäperjantain ja tuomiosunnuntain välille sekä vuosien 1935 ja 1940 välille. (Anonyymi 1935, 83–92; Anonyymi 1940, 85–86.)

ja sen musiikista – pyrki tietoisesti niihin ilmiöihin, jotka olen kuvannut yllä omilla sanoillani. On myös mahdollista, että hän tarkoitti johdonmukaisilla ratkaisuillaan jotain muuta. Vaikka muusikolla on mielestäni täysi vapaus omassa työssään, pidän samalla hyvänä käytäntönä, että hän pyrkii ymmärtämään säveltäjän näkemyksiä, antamaan niille mahdollisuuden vaikuttaa häneen ja oppimaan niistä uutta. Tässä yhteydessä minulla on ollut onnea: tekemäni tulkinnat vastaavat juuri siihen hämmennykseen, jonka teos minussa aiheutti.

Vaikka Krohnin liturgista säveltyyliä edustavia teoksia voi monin tavoin kuvailla objektiiviseksi tai asiallisiksi, *Johannes-passion* lainaukset muodostavat tästä poikkeuksen, ja näin ollen teoksen ekspressiivinen potentiaali on niissä erityisen suuri. Laulajan esittämä hahmo esittää lainauksen lähdettä, jolloin laulaja itse on toisen asteen roolissa. Tällöin hänen ilmaisuunsa tarvitaan henkilökohtaisuutta ja subjektiivisuutta. Lainausten yhteydessä muusikkojen (myös soittajien) tuleekin mielestäni pyrkiä käyttämään erityisen rohkeasti ilmaisullisia keinovarojaan – äänenmuodostusta, artikulointia, agogiikkaa, temponkäsittelyä – aina teatraalisuuteen asti.

4 MARKUS VIRTASEN *PSALMIMESSU* JA LITURGINEN DIALOGI

4.1 Säveltäjä ja teos

Markus Virtanen (s. 1984) on helsinkiläinen säveltäjä, jonka monipuolisen tuotannon tärkeimpiä sarkoja ovat liturginen ja näyttämömusiikki. Hänen musiikkiaan voi luonnehtia melodiseksi, dramaattiseksi ja tyyllillisesti moninaiseksi. Sävellysohjelmansa Virtanen on suorittanut Lotta Wennäkosken ja Jovanka Trbojevicin johdolla, minkä lisäksi musiikkitieteen opinnot ovat vaikuttaneet hänen käsitykseensä musiikin semanttisesta ja kommunikoivasta ulottuvuudesta. Virtanen on opiskellut myös niin sanottua harmonista laulua Hilkka-Liisa Vuoren johdolla. Hänen sävellyksiään on esitetty kirkoissa, konserttisaleissa ja oopperalavoilla Helsingissä ja muualla Suomessa sekä ulkomailla.

Tässä luvussa käsittelen Virtaselta tilaamaani *Psalmimessua* (2014–15). Kyseessä on noin neljänkymmenen minuutin mittainen, läpisävelletty jumalanpalvelus kvartetille (SATB), liturgille ja seurakunnalle.¹⁰⁷ Johdin teoksen kantaesityksen (ks. liite D) Lähetyskirkossa lauantai-iltana 24. lokakuuta 2015. Luvuissa 4.2 ja 4.3 tarkastelen sitä, millainen suhde teoksen satsityypeillä ja erilaisilla asteikoilla on liturgian rakenteelliseen dialogiin – siis ihmisten väliseen vuoropuheluun jumalanpalveluksessa. Lisäksi pohdin alaluvussa 4.4, miten Virtasen sävellystekniset ratkaisut johtavat siihen, että teoksen jokainen toteutuskerta on ainutlaatuinen.

Perspektiiviäni Virtaseen värittää väistämättä vuonna 1990 alkanut ystävyysteni ja monialainen yhteistyöni hänen kanssaan. Myös näkökulmani hänen musiikkiinsa on syntynyt pitkällä aikavälillä, sillä olen toiminut hänen musiikkinsa parissa vuodesta 2007 lähtien. Jatkotutkintoni opin- ja taidonnäytteeseen kuuluu *Psalmimessun* lisäksi Virtaselta tilaamani keskipäivän rukoushetki *Sinä olet jo läsnä* (2011–12; liite B2). Tällä yhteistyöllä on erityinen merkitys sen kannalta, millaisia liturgiaan liittyviä johtopäätöksiä olen tehnyt messun rakenteellisista piirteistä. En tarkoita, että pyrkisin päättelemään, mitä säveltäjä itse on teosta laatiessaan tarkoittanut. Pikemminkin olen saanut vuosien varrella hänen musiikkiinsa erilaisia perspektiivejä, jotka tarjoavat eväitä ja inspiraatiota oman tulkintani rakentamiseen messusta.

¹⁰⁷ Partituuri: Virtanen 2015b.

Tilauksen yhteydessä sovin Virtasen kanssa, että teos noudattaa *Jumalanpalvelusten kirjan* viikkomessun kaavaa, joka on ensisijaisesti tarkoitettu käytettäväksi arkipäivänä vietettävässä ehtoollisjumalanpalveluksessa.¹⁰⁸ Samalla päätimme, miten teoksessa hyödynnetään kaavan tarjoamia eri vaihtoehtoja, ja suunnittelimme musiikin toteutumistapoja teoksen eri osissa. Halusimme musiikin liittyvän kiinteästi tilaisuuden liturgiseen järjestykseen – olevan yhtä sen kanssa. Tämä tarkoittaa samoja ihanteita, joita Ilmari Krohn tavoitteli *Johannes-passiossaan* ja joista vuosituhannen vaihteen jumalanpalvelusuudistuksessakin oli kyse: musiikkia ei ”esitetä jumalanpalveluksessa”, vaan liturgia toteutuu (muun muassa) musiikin avulla, musiikin kautta, musiikissa tai jopa musiikkina.¹⁰⁹

Psalmimessua toteuttaessani lähdin liikkeelle huomattavasti puhtaammalta pöydältä kuin Ilmari Krohnin *Johannes-passion* parissa. Luonnollisesti tilausteosta ei ollut toteutettu tai levytetty aiemmin, joten jokainen kuulemani sävel liittyi omaan toimintaani: teoksen harjoitteluun, sen harjoittamiseen ja lopulta sen julkiseen toteutukseen. Näin ollen messuun liittyvä esteettinen kokemukseni muotoutui henkilökohtaisessa prosessissa.

Sen sijaan kokemustani teoksesta on mahdotonta erottaa vuorovaikutuksesta säveltäjän, laulajien ja seurakunnan kanssa sekä samaan aikaan tapahtuneesta musiikkianalyttisestä työskentelystä. Virtanen kävi messun syntyprosessin aikana kanssani keskustelua, jonka myötä sain käsityksen hänen hyödyntämästään sävellystekniikasta. Hän myös osallistui teoksen harjoitukseen antamalla kommentteja ja näkökulmia sen toteuttamiseen. Vaikka *Psalmimessun* voi kokea monella eri tavalla, ja siihen voi ottaa muitakin näkökulmia, säveltäjältä saamillani tiedoilla oli erityinen merkitys sen kannalta, mihin kiinnitin teoksessa huomiota sekä muusikkona että tutkijana. Laulajat puolestaan tulkitsivat Virtasen sävelet oman muusikkoutensa kautta vuorovaikutuksessa toistensa ja minun kanssani. Suuri merkitys oli myös jumalanpalveluksessa paikalla olleella seurakunnalla, jonka laulun myötä sain messusta todellisen sointikuvan.

Psalmimessusta saamani esteettinen kokemus sisältää vaikutelmia teoksen merkityksistä liturgiassa. Näiltä osin sen voi pukea sanoiksi seuraavasti:

¹⁰⁸ *Jumalanpalvelusten kirja* 2000, 41–48.

¹⁰⁹ Ks. luku 2.3. Tässä yhteydessä on mahdollista pohtia *esittää*-verbin käyttöä. Mm. luterilaisessa kirkossa sitä pyritään usein välttämään sen korostamiseksi, että musiikki ei ole liturgiaan lisätty ohjelmanumero vaan kiinteä osa sen sisältöä; eihän myöskään rukouksia tai raamatuntekstejä sanota ”esitettävän”. Valmistellessamme messun käsiohjelmaa päädyimme kuitenkin käyttämään sanaa *kantaesitys*, koska parempaakaan ilmausta ei ollut. Onko *esittää*-verbin karttaminen pietistisestä taidekäsityksestä omaksuttu vaikutte nykyluterilaisessa käytännössä? Voisiko sanan sittenkin ymmärtää edellä kuvatussa hengessä – siten, että jumalanpalvelus toteutuu musiikissa ja sen kautta?

- 1) Musiikin kautta jumalanpalveluksen tekstit ja tapahtumat saavat uusia sävyjä ja painoituksia.
- 2) Musiikki alleviivaa liturgin, seurakunnan ja kvartetin erillisyyttä dialogin osapuolina. Erityisesti kvartetin läsnäolo saa merkityksen juuri musiikin kautta. Kvartetti ei ole yksinomaan seurakunnan osa, vaan sen rooli on moninaisempi.¹¹⁰
- 3) *Psalmimessussa* korostuu jokaisen jumalanpalveluksen ainutkertaisuus. Tämä liittyy paitsi musiikin merkityksiin, myös sen konkreettisiin sointipiirteisiin.

Mistä nämä vaikutelmat johtuvat? Lienee mahdotonta vastata tyhjentävästi tähän kysymykseen saati todistaa vastausta oikeaksi tai vääräksi. Sen sijaan teoksen sävelkieltä on mahdollista tulkita tavalla, jonka valossa kokemukseni voi hahmottua selvemmin ja tulla ymmärrettäväksi. Lähestyn edellä esitettyjä kysymyksiä tarkastelemalla *Psalmimessun* musiikillisia rakenteita sekä niiden suhdetta jumalanpalveluksen rakenteelliseen dialogiin – siihen vuoropuheluun, jota seurakunta, kvartetti ja liturgi käyvät messun aikana. Säveltäjän kanssani jakamat ajatukset ja tiedot ovat olennainen apuväline tässä työssä. Tarkastelun kohteena ei kuitenkaan ole hänen ymmärryksensä omasta messustaan. Kyse on teoksen partituurin tulkinnasta muusikkona saamani henkilökohtaisen kokemuksen valossa.

4.2 Teoksen erityyppiset jaksot ja rakenteellinen dialogi

Virtanen on aloittanut työnsä rakentamalla erilaisia *polysointuja* eli harmonioita, jotka koostuvat päällekkäisistä soinnuista. Kukin Virtasen käyttämä polysointu sisältää kaksi kolmisointua. Teosta säveltäessään hän on käyttänyt yhden polysoinnun säveliä kerrallaan; toisin sanoen teos noudattaa aina jonkin polysoinnun sävelikköä. Nyt tarkastelen sitä, millä eri tavoilla Virtanen on organisoinut nämä sävelet musiikissaan, ja jaan messun sävellysteknisesti erityyppisiin jaksoihin. Partituurin mukaan teos jakautuu seitsemääntoista osaan. Tutkimustehtävän kannalta sävellystekniikkaan perustuva jaksotus on kuitenkin olennaisempi. Partituurin osajako seuraa viikkomessun kaavasta ja liittyy ensisijaisesti tilaisuuden liturgiseen järjestykseen – ei musiikin luonteeseen.

¹¹⁰ Virtanen (2016) on tarkoittanut kvartetin tietyissä jaksoissa osaksi seurakuntaa (s. 63–65: tyypit 2, 3 ja 4), tietyissä taas osaksi persoonatonta, soivaa kirkkotilaa (tyypit 1a ja 1b). Tämä tarjoaa mielenkiintoisen tulkinnallisen mahdollisuuden: ovatko jälkimmäisissä jaksoissa dialogin kolme osapuolta seurakunta, liturgi ja kirkkotila?

Psalmimessussa vallitsee eräänlainen dualismi vaaka- ja pystysuoran ulottuvuuden välillä. Teos jakaantuu moniäänisiin jaksoihin, joiden tärkein elementti on harmonia, ja yksiäänisiin jaksoihin, joiden keskeisin elementti on melodia. Joissakin moniäänisissä jaksoissa polysointuun kuuluvat kaksi kolmisointua esiintyvät vuorotellen. Toisissa jaksoissa taas soi yhtäaikaaisesti molempien kolmisointujen säveliä. Yksiääniset jaksot noudattavat polysoinnun sävelistä muodostettuja asteikkoja, jotka säveltäjän oman ilmauksen mukaan ovat ”soinnuista irtaantunutta ainesta, niiden atomeja”.¹¹¹ Pääosa yksiäänisistä jaksoista muistuttaa niin sanottuun gregoriaaniseen kirkkolauluun kuuluvaa kantillointia, jota olen kuvannut luvussa 3: lyhyt melodia toistuu monta kertaa saman tekstin aikana, jollakin sävelellä lauletaan tekstistä merkittävä osa ja tarkasti nuotinnettujen aika-arvojen sijaan teksti on usein merkitty laulettavaksi puherytmissä. Vaikutelmaa tehostaa myös useimpien asteikkojen ei-tonaalinen luonne. Teoksessa on lisäksi eräitä yksiäänisiä jaksoja, joiden sävelmät muistuttavat gregorianiikan sijaan uudempaa, duuri–molli-tonaalista laulumelodiikkaa.

Messun yksi- ja moniääniset jaksot voidaan siis tyypitellä neljään toisistaan selkeästi erottuvaan ryhmään, joista ensimmäinen voidaan edelleen jakaa kahteen alatyyppiin.

- 1) a. Neliääninen jakso, jonka harmonioissa soi yhtäaikaaisesti molempien polysointuun kuuluvien kolmisointujen säveliä (nuottiesimerkki 13)
b. Kuten edellinen, mutta neljän laulustemman lisäksi mukana on yksi lausuntastemma (nuottiesimerkki 14)
- 2) Neliääninen jakso, jonka harmonioina polysointuun kuuluvat kolmisoinnut soivat vuorotellen (nuottiesimerkki 15)
- 3) Yksiääninen jakso, jonka melodiikka muistuttaa ns. gregoriaanista kantillointia (nuottiesimerkki 16)
- 4) Yksiääninen jakso, jonka melodiikka muistuttaa uudempaa, duuri–molli-tonaalista melodiikkaa (nuottiesimerkki 17)

¹¹¹ Virtanen 2016. Tietyiltä osin Virtasen ajattelu on rinnastettavissa siihen, miten Olivier Messiaen hahmotti luomansa ns. rajoitetun transponoinnin moodit, joille merkittävä osa hänen sävellystuotannostaan perustuu. Messiaenin mukaan hänen moodinsa eivät ole asteikkoja vaan harmonisia värejä, joita voi kuvailla sointujen sijaan värillisiksi paikoiksi ja pieniksi värillisiksi maiksi (ransk. *lieux colorés*, *petits pays colorés*). Hän käyttikin moodejaan melodisesti vain varhaisessa tuotannossaan ja silloinkin harvoin. (Golée 1960, 29. Messiaen 1988, 7–8.) Myös *Psalmimessun* sävelikköjen alkuperä on harmoniassa, mutta Virtanen (2014–15) esittää ne käsikirjoituksessa asteikkoina, ja teos sisältää runsaasti niille perustuvia melodioita.

Nuottiesimerkki 13. Tyyppiin 1a kuuluva katkelma *Psalmimessun* osasta 0 ja 16: Jumalan nimi (Virtanen 2015b, 3).

$\text{♩} = 60$
mp

S. Her - ra, si - nuun mi - nä tur - vaan.

A. Her - ra, si - nuun mi - nä tur - vaan.

T. Her - ra, si - nuun mi - nä tur - vaan.

B. Her - ra, si - nuun mi - nä tur - vaan.

Nuottiesimerkki 14. Tyyppiin 1b kuuluva katkelma *Psalmimessun* osasta 6: Uskontunnustus (Virtanen 2015b, 17). Kvartetin stemmojen yläpuolelle merkitty uskontunnustuksen teksti kuuluu seurakunnan lausuttavaksi.

päivänä **kuolleista**, astui ylös taivasiin, istuu Jumalan, Isän, Kaikkivaltiaan,

S. _____ Maa

päivänä **kuolleista**, astui ylös taivasiin, istuu Jumalan, Isän, Kaikkivaltiaan,

A. _____ Maa

päivänä **kuolleista**, astui ylös taivasiin, istuu Jumalan, Isän, Kaikkivaltiaan,

T. Aa _____ Maa

päivänä **kuolleista**, astui ylös taivasiin, istuu Jumalan, Isän, Kaikkivaltiaan,

B. _____ Maa

Nuottiesimerkki 15. Tyyppiin 2 kuuluva katkelma *Psalmimessun* osasta 5: Yhteinen rippi (Virtanen 2015b, 11).

Seurakunta $\text{♩} = 70-80$

3

Mi-nun sil - mä-ni kat-so-vat a-la-ti Her - raan. Hän pääs - tää jal - ka-ni

S.

3

Mi-nun sil - mä-ni kat-so-vat a-la-ti Her - raan. Hän pääs - tää jal - ka-ni

A.

3

Mi-nun sil - mä-ni kat-so-vat a-la-ti Her - raan. Hän pääs - tää jal - ka-ni

T.

3

8

Mi-nun sil - mä-ni kat-so-vat a-la-ti Her - raan. Hän pääs - tää jal - ka-ni

B.

3

Mi-nun sil - mä-ni kat-so-vat a-la-ti Her - raan. Hän pääs - tää jal - ka-ni

Nuottiesimerkki 16. Tyyppiin 3 kuuluva katkelma *Psalmimessun* osasta 8: Ehtoollisrukous (Virtanen 2015b, 22).

L.

siu - naa nä - mä lah - jat, lei - pä ja vii - ni, joi - den kautta tulemme osallisiksi

Nuottiesimerkki 17. Tyyppiin 4 kuuluva katkelma *Psalmimessun* osasta 14: Ylistys (Virtanen 2015b, 32).

Seurakunta $\text{♩} = 70-80$

3

4

3

4

4

4

Mi-nä kii - tän si-nu - a, Her - ra, ko - ko sy - dä - mes - tä - ni.

Tutkimustehtävän kannalta on perusteltua verrata tätä jakoa liturgian rakenteelliseen dialogiin eli liturgin, seurakunnan ja kvartetin vuorotteluun messussa. Taulukossa 2 teos on jaettu jaksoihin sekä musiikillisen tyypittelyn että laulajien välisen työnjaon perusteella.

Taulukko 2. *Psalmimessun* jakautuminen erityyppisiin jaksoihin ja eri laulajien laulettavaksi.

Osa tai lyhyempi jakso	Tyyppi	Laulaja(t)
0. Jumalan nimi	1a	kvartetti
1. Alkusiunaus ja vuorotervehdys		
- siirtymä edellisestä osasta	1a	kvartetti
- alkusiunaus	3	liturgi ja seurakunta
- vuorotervehdys	3	liturgi ja seurakunta
- siirtymä seuraavaan osaan	1a	kvartetti
2. Päivän rukous		
- rukous	3	liturgi (ja seurakunta: <i>Aamen</i>)
- siirtymä seuraavaan osaan	1a	kvartetti
3. Evankeliumi		
- ilmoittaminen	3	liturgi
- kehotus	1a	kvartetti
- evankeliumi	3	liturgi
- evankeliumin yhteydessä toistuva kertosäe	1a	kvartetti
- pieni kunnia	3	seurakunta
- psalmilause	1a	kvartetti
4. Saarna		
- saarna ¹¹²	3	liturgi
- saarnan yhteydessä toistuva psalmilause	1a	kvartetti
5. Yhteinen rippi		
- kehotus synnintunnustukseen	3	liturgi
- synnintunnustus	2	seurakunta ja kvartetti
- siirtymä	1a	kvartetti
- synninpäästö	3	liturgi
- kehotus kiitosrukoukseen	3	liturgi ja kvartetti
- kiitosrukous	2	seurakunta ja kvartetti
6. Uskontunnustus		
- kehotus	3	liturgi
- uskontunnustus	1b	seurakunta ja kvartetti
7. Offertorio	1a	kvartetti
8. Ehtoollisrukous		
- vuorolaulu	3	liturgi ja seurakunta
- prefaatio	3	liturgi
- Pyhä-hymni	2	seurakunta ja kvartetti
- postsanctus-rukous	3	liturgi
- ensimmäinen epikleesi	3	liturgi
- asetussanat	4	liturgi
- toinen epikleesi	3	liturgi
- päätösylistys	3	liturgi (ja seurakunta: <i>Aamen</i>)

¹¹² Virtasen (2016) ehdotuksesta saarna sisälsi esirukouksen, kun teos kantaesitettiin.

Osa tai lyhyempi jakso			Tyyppi	Laulaja(t)
9. Isä meidän				
	- kehotus		3	liturgi
	- rukous		1b	seurakunta ja kvartetti
10. Herran rauha			3	liturgi ja seurakunta
11. Jumalan Karitsa			2	seurakunta ja kvartetti
12. Ehtoollisen vietto				
	- kehotus		3	liturgi
	- yhtä aikaa:	ehtoollismusiikki	2	kvartetti
		ehtoollisen jakosanat	3	liturgi ¹¹³
	- päätössanat		3	liturgi (ja seurakunta: <i>Aamen</i>)
13. Kiitosrukous			3	liturgi (ja seurakunta: <i>Aamen</i>)
14. Ylistys				
	- kehotus		3	liturgi
	- ylistys		4	seurakunta
15. Herran siunaus			4	liturgi (ja seurakunta: <i>Aamen</i>)
16. = 0. Jumalan nimi			1a	kvartetti

Taulukon 2 perusteella *Psalmimessun* musiikillinen moninaisuus vaikuttaa kulkevan käsi kädessä sen rakenteellisen dialogin kanssa. Kaikissa moniäänisissä eli tyyppeihin 1a, 1b ja 2 kuuluvissa jaksoissa laulaa (ymmärrettävästikin) kvartetti, minkä lisäksi seurakunta toimii lausujana tyyppin 1b molemmissa esiintymissä ja yhtyy sopraanostemmaan tyyppin 2 kaikissa jaksoissa. Sen sijaan yksiaäniset tyypit 3 ja 4 kuuluvat liturgille sekä tämän kanssa vuorottelevalle seurakunnalle. Asiaa voi tarkastella myös etenemällä laulajien välisestä työnjaosta eri jaksojen musiikillisiin tyyppeihin. Liturgilla on laulettavaa vain yksiaänisissä eli tyyppien 3 tai 4 jaksoissa. Kvartetin laulamat jaksot taas kuuluvat moniäänisiin tyyppeihin 1a, 1b ja 2 lukuun ottamatta yhtä erittäin lyhyttä poikkeusta: tyyppiin 3 kuuluvaa kehotusta, jonka kvartetti laulaa liturgin kanssa yhteisessä ripissä (osassa 5).¹¹⁴ Seurakunta lausuu tekstiä kvartetin laulaessa dissonoivaa satsia (tyypissä 1b), yhtyy melodiaan kvartetin laulaessa konsonoivaa satsia (tyypissä 2) ja laulaa yksiaänisissä jaksoissa (tyypeissä 3 ja 4).

Erityyppiset jaksot jakautuvat näin ollen dialogin osapuolille selkeällä ja yhtenäisellä tavalla. Tehtävänjako ei aseta osapuolia musiikillisesti täysin erilleen toisistaan, sillä niillä on myös samantyyppisiin jaksoihin kuuluvia laulutehtäviä. Silti tällöinkin jokin osapuolista saa musi-

¹¹³ Partituurissa ehtoollisen jakosanat on merkitty liturgin laulettaviksi (Virtanen 2015b, 27), mutta Virtasen (2016) mukaan muutkin ehtoollisen jakajat voivat osallistua niihin. Kantaesityksessä ehtoollista jakoi ja jakosanoja lauloi liturgin lisäksi yksi avustava pappi.

¹¹⁴ Eri tyypit esiintyvät paikoin myös yhtäaikaaisesti. Osassa 3 liturgin kantilloima evankeliumi kuuluu tyyppiin 3, mutta sitä jaksottaa kvartetin laulama kertosäe, joka kuuluu tyyppiin 1a. Kertosäkeen viimeinen sointu soi myös evankeliumin aikana. Osassa 12 ehtoollismusiikki kuuluu tyyppiin 1a, ehtoollisen jakosanat tyyppiin 3.

killisesti ensisijaisen aseman muihin nähden. Kun seurakunta osallistuu kvartetin laulamiin tyyppin 1b jaksoihin, se ei laula vaan lausuu. Tyyppin 2 jaksoissa kvartetti on tulkittavissa pikemminkin seurakunnan osaksi tai säestäjäksi kuin itsenäiseksi subjektiksi. Vaikka sekä liturgi että seurakunta laulavat tyyppiin 3 kuuluvissa jaksoissa, liturgin osuudet ovat huomattavasti pidempiä ja melodisesti vaativampia. Molemmat tyyppin 4 jaksot esiintyvät vasta lähellä teoksen loppua peräkkäin; ensimmäisen laulaa seurakunta ja toisen liturgi. Dialogin osapuolilla on siis musiikillisesti erilaisia tehtäviä, mutta he myös tekevät yhteistyötä ja tukevat toisiaan.

Erilaiset sävellystekniset ratkaisut jaksottavat *Psalmimessua* tavalla, joka viittaa liturgin, seurakunnan ja kvartetin väliseen tehtävänjakoon rakenteellisessa dialogissa ja alleviivaa sitä. Tämän myötä laulajista tulee dialogin kolme erillistä osapuolta. Näin Virtasen voi myös tulkita muokkaavan liturgian olemusta musiikillaan. *Jumalanpalvelusten kirjan* viikkomessun kaavassa ei ole repliikkejä kuorolle tai laulukvartetille,¹¹⁵ mutta *Psalmimessussa* kvartetti on olemassa samassa merkityksessä kuin liturgi ja seurakunta.¹¹⁶

Lisäksi *Psalmimessun* kvartetin laulajilla on kaksoisrooli: he sekä kuuluvat seurakuntaan että muodostavat oman, itsenäisen subjektinsa. Teoksen kantaproduktion perusteella vaikuttaa siltä, että kvartetin osuuksien ihanteellinen toteutustapa riippuu siitä, missä roolissa kvartetti kulloinkin laulaa. Kun kvartetti toimii itsenäisesti tyyppejä 1a ja 1b edustavissa jaksoissa, laulajien äänenkäytössä on huomattavasti tilaa yksilöllisyydelle, heidän yhteistyönsä on kamarimusiikillista, ja myös musiikinjohtajan tehtävä on vuorovaikutteisempi. Kun taas kvartetti laulaa tyyppin 2 jaksoissa seurakunnan osana tai säestäjänä, musiikki vaatii vähemmän solistista (”kuoromaisempaa”) laulutapaa, ja johtajan rooli korostuu. Voisiko nämä jaksot näin ollen antaa kvartetin sijaan suuremman kuoron laulettavaksi – tai sovittaa esimerkiksi urkusäesteisiksi?¹¹⁷ Virtasen mukaan kvartetin osuuksia voi tarvittaessa siirtää kuorolle muttei uruille tai muille soittimille. Tämä johtuu siitä, että hän pitää kvartetia osana seurakuntaa näissä jaksoissa. Siksi harmonian tulee soida juuri seurakunnan instrumentista, ihmisäänestä. Kuoroon nähden kvartetissa on Virtasen mukaan se hyvä puoli, että pieni laulajisto luo intiimiä tunnelmaa – erityisesti arki-illan messussa ja pienessä kirkkotilassa.¹¹⁸

¹¹⁵ Kehotus esirukoukseen on tosin merkitty esilukijalle tai -laulajalle (*Jumalanpalvelusten kirja* 2000, 43) ja viikkomessun päättävä seurakunnan lähettäminen joko liturgille tai esilukijalle tai -laulajalle (emt., 48).

¹¹⁶ Ks. myös alaviite 110 (s. 62).

¹¹⁷ Kantaesityksessä seurakunnan laulamien melodiat tyyppin 2 osissa soivat kvartetin laulamiin harmonioihin nähden voimakkaina kahdessa oktaavialassa sekä (ymmärrettävästikin) niitä melodisesti ja rytmisesti epäyhtenäisemmin. Tällöin tosin oli koolla poikkeuksellisen voimakkaasti laulava seurakunta. Asetelma ei siis kenties ole ongelmallinen teoksen myöhemmissä esityksissä.

¹¹⁸ Virtanen 2017.

4.3 Asteikkojen suhde rakenteelliseen dialogiin

4.3.1 Asteikkojen yhtäläisyydet ja erot

Virtanen on rakentanut *Psalmimessun* sävellystyön materiaaliksi yhdeksän polysointua, joista kukin koostuu kahdesta päällekkäin asetetusta kolmisoinnusta. Vaikka työn lähtökohta on polysoinnuissa, säveltäjä on kirjoittanut niiden sävelet käsikirjoitukseensa sointujen sijaan asteikoiksi, joilla on järjestysnumerot 1–9.¹¹⁹ Lisäksi hän on luonut kahdeksannesta asteikosta muunnelmia, jotka eivät muodostu polysointujen sävelistä. Nuottiesimerkki 18 sisältää asteikot 1–9 käsikirjoituksesta ilmenevässä muodossa sekä päätelmäni siitä, mistä kolmisoinnuista koostuville polysoinnuille ne perustuvat. Virtanen on todennut hahmottavansa asian kanssani samalla lailla.

Nuottiesimerkki 18. Vasemmalla *Psalmimessun* asteikot lähteessä Virtanen 2014–15. Oikealla päätelmäni siitä, minkä kolmisointujen sävelistä asteikot muodostuvat. Soinnut on kirjoitettu asteikkojen mukaisiin ambituksiin.

1 Es-duuri ja fis-molli

2 C-duuri ja Fis-duuri

3 D-duuri ja Es-duuri

4 A-duuri ja b-molli

5 H-duuri ja c-molli

6 g-molli ja Fis-duuri

7 C-molli ja Des-duuri

¹¹⁹ Virtanen 2014–2015.

8

C-duuri ja F-duuri

9

C-duuri ja Cis-duuri sekä niiden septimi h

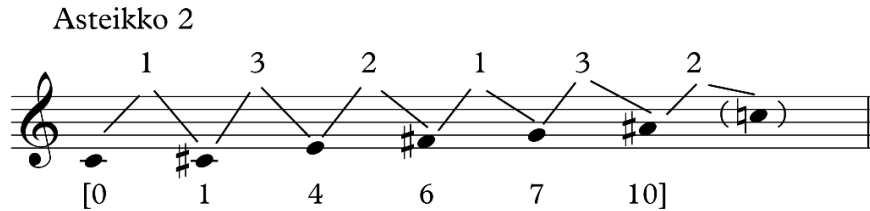
Nyt vertailen asteikkojen intervallirakenteita toisiinsa eritellen niiden yhtäläisyyksiä ja eroja. Vertaan tätä seuraavissa alaluvuissa siihen, miten asteikot jakautuvat eri laulajien laulettaviksi *Psalmimessussa*. Tämän perusteella teen johtopäätöksiä siitä, miten asteikkojen käyttö teoksessa liittyy liturgian rakenteelliseen dialogiin.

Säveltäjä on nuotintanut asteikot käsikirjoitukseen käytännöllisin perustein valitsemalleen korkeudelle eli naisäänen keskialueelle (b–cis²). Näin ollen nuottikuvassa näkyvien asteikkojen ensimmäiset sävelet eivät ole niiden perussäveliä, kuten yleensä esimerkiksi duuri- ja molliaasteikkojen nuotinnoksissa.¹²⁰ Asteikot voi siis nuotintaa tarpeen mukaan mihin tahansa ambitukseen ja oktaavialaan ilman, että nuottikuvan niistä tarjoama informaatio muuttuu. Kyse ei tällöin ole transponoinnista, koska asteikon sävelet pysyvät samoina, vaan rotaatiosta: mikä tahansa asteikkosävelistä voidaan valita lähtösäveleksi, jonka yläpuolelle muut sävelet järjestetään.

Rotaatio toimii työkaluna, jonka avulla vertailen Virtasen asteikkojen intervallirakenteita toisiinsa. Havainnollistan asian eri puolia kahdella merkintätavalla: 1) luettelemalla vierekkäisten asteikkosävelten väliset intervallit ja 2) luettelemalla jokaisen asteikkosävelen ja nuottikuvaan valitun lähtösävelen väliset intervallit. Jälkimmäinen tapa on peräisin säveluokkajoukkojen teoriasta, jonka mukaisesti asetan sen hakasulkeisiin erotukseksi ensimmäisestä merkintätavasta. Tässä yhteydessä en kuitenkaan omaksu joukkoteoriasta muita käytäntöjä. Ilmaisen intervallit lukuina, jotka tarkoittavat niiden laajuutta puolisävelaskelissa. Näin ollen enharmonikalla ei ole merkintöihin vaikutusta. Asteikko 2 on näin merkittynä nuottiesimerkissä 19.

¹²⁰ *Psalmimessun* asteikoilla ei Virtasen (2016) mukaan ole perussäveliä lainkaan. Teoksen useimmissa yksiaanisissa osissa tosin tietyt säveltasot saavan muita keskeisemmän aseman: kyseessä on fis osissa 1–3, 8 (vuorolaulu) ja 10, g osissa 4, 5 (synninpäästö) ja 8 (liturgin osuudet Pyhä-hymnin jälkeen), f osassa 13 sekä e osan 13 päättävässä kaksinkertaisessa aamenessa (ks. alaviite 122, s. 75). Nämä sävelet rinnastuvat kuitenkin pikemminkin niin sanottujen kirkkosävellajien resitointisäveliä (lat. *tenor*, ks. s. 40–41, 63) kuin niiden päätössäveliä (lat. *finalis*). Kyseessä on vain tyyppiä 3 edustavien jaksojen ominaisuus, joten sen avulla ei ole mahdollista tehdä teoksen kokonaisuuteen ulottuvaa vertailua.

Nuottiesimerkki 19. Asteikko 2. Ylempi numerosarja ilmaisee asteikkosävelten väliset intervallit puolisävelaskelissa. Hakasulkeisiin asetettu alempi numerosarja ilmaisee jokaisen asteikkosävelen ja nuottikuvaan valitun lähtösävelen väliset intervallit puolisävelaskelissa. Nuottikuvaan on lisätty lähtösävelen oktaavi ylemmän sarjan viimeisen numeron vuoksi.



Jos asteikon 2 sävel g muutetaan a:ksi, sen intervallirakenne on sama kuin asteikolla 1. Vertailu edelliseen nuottikuvaan on helpointa, kun asteikko 1 aloitetaan sen kuudennesta sävelestä a (nuottiesimerkki 20).

Nuottiesimerkki 20. Ylempänä asteikon 2 muunnelmä, joka on intervallirakenteeltaan identtinen alempana näkyvän asteikon 1 kanssa.



Jos asteikkoon 1 lisätään sävel d, sen intervallirakenne muuttuu samaksi kuin asteikolla 9. Tämä tulee ilmeiseksi, kun asteikko 9 aloitetaan sen viidennestä sävelestä g (nuottiesimerkki 21).

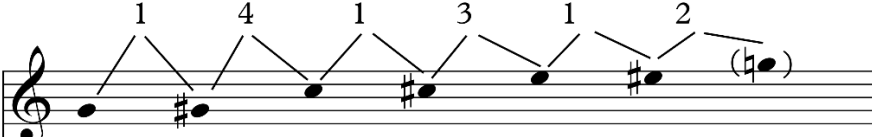
Nuottiesimerkki 21. Ylempänä asteikon 1 muunnelmä, joka on intervallirakenteeltaan identtinen alempana näkyvän asteikon 9 kanssa.



Asteikkojen 3 ja 7 alkuperäiset nuottiasut ovat toistensa transpositioita. Niillä on siis sama intervallirakenne, ja niiden alkuperäiset lähtösävelet sijaitsevat tämän rakenteen samassa kohdassa. Samaan rakenteeseen päästään myös poistamalla asteikosta 9 sävel h. Edelliseen nuottikuvaan nähden lähin kirjoitusasu syntyy, kun asteikot 3 ja 7 aloitetaan niiden viidensistä sävelistä a ja g (nuottiesimerkki 22).

Nuottiesimerkki 22. Ylimpänä asteikon 9 muunnelma, joka on intervallirakenteeltaan identtinen keskimmäisenä ja alimpana näkyvien asteikkojen 3 ja 7 kanssa.

Asteikko 9 aloitettuna g:stä, sävel h poistettu



A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Above the staff, numbers 1, 4, 1, 3, 1, 2 are connected by lines to the notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5 respectively. The final note G5 is enclosed in parentheses.

Asteikko 3 aloitettuna a:sta



A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: A4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5. The final note G5 is enclosed in parentheses.

Asteikko 7 aloitettuna g:stä



A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: G4, Ab4, B4, C5, D5, E5, F5. The final note F5 is enclosed in parentheses.

[0 1 5 6 9 10]

Myös asteikkojen 4 ja 5 alkuperäiset muodot ovat toistensa transpositioita. Kun asteikko 6 aloitetaan sen neljännestä sävelestä ais, sekin on niiden transpositio. Näiden kolmen asteikon yhteinen intervallirakenne saadaan poistamalla asteikosta 3 sävel g tai asteikosta 7 sävel f. Lähimmäksi edellistä nuottikuvaa päästään aloittamalla asteikot 4 ja 5 niiden toisista sävelistä e ja fis ja asteikko 6 sen viidennessä sävelestä cis (nuottiesimerkki 23).

Asteikoilla 4, 5 ja 6 on lisäksi se erityispiirre, että niiden perustana olevat polysoinnut sisältävät duuri- ja mollisoinnun, joiden terssit ovat yhtä korkeat. Asteikolla 4 kyseessä ovat A-duuri ja b-molli (sävelet cis ja des), asteikolla 5 H-duuri ja c-molli (dis ja es) ja asteikolla 6 Fis-duuri ja g-molli (ais ja b). Onkin tulkintakysymys, sisältävätkö nämä asteikot kyseiset säveltasot kahdesti, vaikka ne onkin merkitty käsikirjoitukseen vain kerran. Tässä mielessä asteikot 3 ja 7 voitaisiin muuntaa asteikkojen 4, 5 ja 6 transpositioiksi myös siten, että säveliä g ja f ei poisteta, vaan ne alennetaan niitä edeltävien asteikkosävelten fis ja e tasolle säveliksi ges ja fes. Merkit sen nuottiesimerkkiin 23 tämän vaihtoehdon ja siihen liittyvät numerot hakasulkeisiin.

Nuottiesimerkki 23. Ylimpänä asteikon 3 muunnelmä ja toiseksi ylimpänä asteikon 7 muunnelmä. Ne ovat intervallirakenteiltaan identtiset alempana näkyvien asteikkojen 4, 5 ja 6 kanssa.

Asteikko 3 aloitettuna a:sta,
sävel g poistettu [tai alennettu]

1 3 2 3 [0] 3

Asteikko 7 aloitettuna g:stä,
sävel f poistettu [tai alennettu]

Asteikko 4 aloitettuna e:stä

Asteikko 5 aloitettuna sävelestä fis

Asteikko 6 aloitettuna sävelestä cis

[0] 1 5 6 9 [9]

Nuottiesimerkissä 24 transponoin edellä esitetyt asteikot 1–7 ja 9 alkamaan asteikon 2 lähtösävelestä c ja poistan niiden enharmoniset erot. Näin esitettyinä asteikot ovat samankaltaisimmillaan, koska niiden sävelnimet poikkeavat toisistaan vain siltä osin kuin intervallirakenteetkin. Esitystapa havainnollistaa, miten pienistä eroista on kyse. Asetan asteikot edellä esitettyyn järjestykseen, jossa keskenään samankaltaisimmat asteikot ovat vierekkäin: 2; 1; 9; 3 ja 7; 4, 5 ja 6. Merkitsen eri väreillä, miltä osin vierekkäiset asteikot poikkeavat toisistaan. Asteikko 8 ei asetu luontevasti tähän jatkumoon, joten käsittelen sitä erikseen luvussa 4.3.6.

Nuottiesimerkki 24. Asteikot 1–7 ja 9 rotatoituina samankaltaisimpiin muotoihinsa ja transponoituina alkamaan sävelestä c. Enharmoniset erot on poistettu. Aiemmissä esimerkeissä nuottirivien yläpuolelle sijoitetut numerot on siirretty niiden oikealle puolelle. Värilliset kehykset korostavat vierekkäisten asteikkojen välisiä eroja.

Sävelet ja niiden etäisyydet lähtösävelistä

Asteikko 2



Asteikko 1 aloitettuna g:stä, transpositio in c



Asteikko 9 aloitettuna g:stä, transpositio in c



Asteikko 3 aloitettuna a:sta ja asteikko 7 aloitettuna g:stä, transpositio in c



Asteikko 4 aloitettuna e:stä, asteikko 5 aloitettuna sävelestä fis ja asteikko 6 aloitettuna sävelestä cis, transpositio in c



Sävelten etäisyydet toisistaan

1 3 2 1 3 2

1 3 2 3 1 2

1 3 1 1 3 1 2

1 4 1 3 1 2

1 4 1 3 [0] 3

Asteikot 1–7 ja 9 muodostavat tämän vertailun perusteella intervallirakenteiltaan yhtenäisen kokonaisuuden, ja niiden suhteet asettavat *Psalmimessun* tietyt jaksot soinnillisesti lähelle toisiaan. Riippuu kuulijasta, millainen vaikutelma tästä seuraa ja missä määrin se tiedostetaan.¹²¹ Omalla kohdallani on perusteltua väittää, että tiettyjen osien intervallirakenteiden samankaltaisuus on liittynyt vaikutelmaan siitä, että musiikki alleviivaa ja muokkaa eri osapuolten välistä työnjakoa liturgisessa dialogissa. Tämä antaa jatkotyöhön eväitä.

¹²¹ Tämä voi riippua esim. kuulijan musiikillisesta koulutuksesta ja sen teoreettisesta painotuksesta (Kuusi 2001).

4.3.2 Asteikkojen jakautuminen laulajien välillä

Tutkimuskysymyksen kannalta on hedelmällistä tarkastella, miten asteikkojen keskinäiset suhteet vaikuttavat dialogiin liturgin, seurakunnan ja kvartetin välillä. Taulukko 3 esittää, mitä asteikkoa *Psalmimessun* musiikki kulloinkin noudattaa. Teoksen partituurista ilmenevä osajako ei vastaa täysin sen jakautumista eri asteikkoja noudattaviin jaksoihin. Eräät peräkkäiset osat noudattavat samoja asteikkoja, ja paikoin asteikko vaihtuu toiseksi myös saman osan sisällä. Osa asteikoista on käytössä useissa osissa, osa taas vain yhdessä tai kahdessa.

Taulukko 3. Asteikkojen jakautuminen *Psalmimessun* eri jaksojen välillä.

Osa tai lyhyempi jakso		Asteikko
0. Jumalan nimi		1
1. Alkusiunaus ja vuorotervehdys		1 tai 3 ¹²²
2. Päivän rukous		1
3. Evankeliumi		2
4. Saarna		3
5. Yhteinen rippi		
	- synnintunnustus	4
	- synninpäästö	5
	- kiitosrukous	6
6. Uskontunnustus		3 (+ lausuttu teksti)
7. Offertorio		3
8. Ehtoollisrukous		
	- vuorolaulu	1
	- prefaatio	3
	- Pyhä-hymni	6
	- postsanctus-rukouksen alkuosa	3
	- postsanctus-rukouksen loppuosa	7
	- ensimmäinen epikleesi	
	- asetussanat	3
	- toinen epikleesi	
	- päätösylistys	
9. Isä meidän		3 (+ lausuttu teksti)

¹²² Osat 1 ja 10 noudattavat sekä asteikkoa 1 että asteikkoa 3. Koska asteikko 1 on käytössä jo osassa 0 ja asteikko 3 vasta osassa 4, osan 1 voi tulkita noudattavan asteikkoa 1. Osa 10 on musiikillisesti hyvin samanlainen kuin osa 1, joten senkin voi katsoa noudattavan samaa asteikkoa. Osan 13 päättävät aamenet taas muistuttavat osan 1 aamenia intervaleiltaan mutteivät säveltasoiltaan. Tämä johtuu siitä, että säveltäjä muutti niiden transpositiotasoa harjoitusten perusteella. Alun perin ne oli kirjoitettu samalle korkeudelle kuin osan 1 aamenet (fis–g–a–b–a–g–fis). Seurakunnan olisi kuitenkin ollut vaikea yhtyä aameniin asteikkoa 8 (c–e–f–g–a) noudattavan ja c:hen päättyvän kiitosrukouksen jälkeen. Tehtävää helpotettiin laskemalla aamenten säveltasoa kokosävelaskelella (e–f–g–as–g–f–e). Tämän huomioon ottaen myös osan 13 aamenten voi tulkita noudattavan (transponoitua) asteikkoa 1.

Osa tai lyhyempi jakso	Asteikko
10. Herran rauha	1 tai 3 ¹²³
11. Jumalan Karitsa	6
12. Ehtoollisen vietto	8 (ja muunnelmia)
13. Kiitosrukous	8 (<i>Aamen</i> : 1 tai 3 ¹²³)
14. Ylistys	9
15. Herran siunaus	1
16. = 0. Jumalan nimi	

Seuraavaksi voidaan pohtia, miten eri asteikkoja noudattavat jaksot jakaantuvat seurakunnan, liturgin ja kvartetin laulettavaksi (vrt. taulukko 2, s. 66–67). Monissa jaksoissa laulaa useampi osapuoli yhtä aikaa tai vuorotellen. Kuitenkin useimmiten jokin osapuolista laulaa selvästi eniten ja keskeisimmän materiaalin. Muiden osapuolten tehtäväksi jää tällöin tämän aineksen täydentäminen aamenin, kehotuksin, kertosakein, välikkein ja taustäänin.

Tietyissä jaksoissa on erityisen tulkinnanvaraista, mikä dialogin osapuoli on ensisijainen muihin nähden:

- Seurakunta ja neliääninen kvartetti laulavat yhteiseen rippiin (osa 5) kuuluvat synnintunnustuksen ja kiitosrukouksen, ehtoollisrukoukseen (osa 8) kuuluvan Pyhä-hymnin sekä Jumalan Karitsa -hymnin (osa 11). Tulkitsen seurakunnan olevan tällöin keskeisimmässä roolissa kuin sen säestäjänä ja osana toimiva kvartetti.
- Uskontunnustus (osa 6) ja Isä meidän -rukous (osa 9) toteutetaan siten, että seurakunta lausuu tekstin. Tämän aikana kvartetti laulaa neliäänistä musiikkia, joka sisältää vokaaleja ja osassa 6 myös otteita uskontunnustuksen tekstistä. Seurakuntaa voisi hyvällä syyllä pitää näissä osissa dialogin ensisijaisena osapuolena, koska se toteuttaa tilaisuuden liturgiseen järjestykseen kuuluvan tekstin. Nyt kuitenkin tarkastelen Virtasen asteikkojen esiintymistä *Psalmimessun* eri osissa. Siihen seurakunta ei tekstiä lausueensa osallistu lainkaan, joten tulkitsen kvartetin olevan pääroolissa.
- Alkusiunauksessa ja vuoroterveydyksessä (osa 1), ehtoollisrukouksen (osa 8) avaavassa vuorolaulussa ja Herran rauha -dialogissa (osa 10) liturgi ja seurakunta vuorottelevat yhtä pitkin repliikein. Tällöin heidän voisi katsoa olevan tasa-arvoisia keskenään. Liturgi voidaan tulkita tärkeämmäksi sikäli, että hän avaa dialogin ja esittelee sekä tekstisisällön että melodiset aiheumat, joita seurakunta kommentoi ja imitoi.

¹²³ Ks. alaviite 122, s. 75.

Olen merkinnyt taulukkoon 4 asteikkojen viereen niitä noudattavat jaksot sekä tulkintani siitä, mitkä dialogin osapuolista ovat kyseisissä jaksoissa keskeisimmässä asemassa. Sävellyksen sointimaailmat perustuvat asteikkojen säveltasojen sijaan niiden intervallirakenteisiin. Koska asteikoilla 3 ja 7 on sama rakenne, nimitänkin niitä yhteisesti asteikoksi 3/7. Samasta syystä viittaen myös asteikkoihin 4, 5 ja 6 yhteisesti asteikkona 4/5/6. Luettelen asteikot 1–7 ja 9 niiden samankaltaisuuden mukaisessa järjestyksessä: 2, 1, 9, 3/7, 4/5/6. Asteikkoa 8 käsittelen sen poikkeavuuden vuoksi luvussa 4.3.6.

Taulukko 4. Psalmimessun asteikkojen jakautuminen eri laulajien käyttöön.

Asteikko	Osa tai muu jakso	Keskeisin osapuoli	Muut osapuolet
2	3. Evankeliumi	liturgi	kvartetti (kehotus, psalmilause), seurakunta (pieni kunnia)
1	0. ja 16. Jumalan nimi	kvartetti	
	1. Alkusiunaus ja vuorotervehdys	liturgi	seurakunta (<i>Aamen</i>), kvartetti (siirtymä)
	2. Päivän rukous	liturgi	seurakunta (<i>Aamen</i>), kvartetti (siirtymä)
	8. Ehtoollisrukous (vuorolaulu)	liturgi	seurakunta (vastaukset)
	10. Herran rauha	liturgi	seurakunta (vastaus)
	15. Herran siunaus	liturgi	seurakunta (<i>Aamen</i>)
9	14. Ylistys	seurakunta	liturgi (kehotus)
3/7	4. Saarna	liturgi	kvartetti (psalmilause)
	6. Uskontunnustus	kvartetti	liturgi (kehotus), seurakunta (lausunta)
	7. Offertorio	kvartetti	
	8. Ehtoollisrukous (prefaatio, postsanctus-rukous, ensimmäinen epikleesi, asetussanat, toinen epikleesi, päätösylistys)	liturgi	seurakunta (päättösylistyksen <i>Aamen</i>)
	9. Isä meidän	kvartetti	liturgi (kehotus), seurakunta (lausunta)
4/5/6	5. Yhteinen rippi (synnintunnustus, kiitosrukous)	seurakunta	liturgi (kehotus), kvartetti (harmonia)
	5. Yhteinen rippi (synninpäästö)	liturgi	kvartetti (harmonia)
	8. Ehtoollisrukous (Pyhä-hymni)	seurakunta	kvartetti (harmonia)
	11. Jumalan Karitsa	seurakunta	kvartetti (harmonia)
8	12. Ehtoollisen vietto	kvartetti	liturgi (ehtoollisen jakosanat) ¹²⁴

¹²⁴ Ks. alaviite 113, s. 67.

4.3.3 Liturgin ja kvartetin asteikot 1 ja 3/7

Asteikot 1 ja 3/7 voidaan määritellä liturgin ja kvartetin omiksi asteikoiksi: niitä noudattavat lähes kaikki liturgin jaksot sekä kaikki sellaiset kvartetin jaksot, joihin seurakunta ei osallistu. Asteikko 1 on käytössä kvartetin laulamassa osassa Jumalan nimi (osat 0 ja 16) sekä liturgin niissä jaksoissa, joihin seurakunta osallistuu aamenin ja dialogisin vastauksin (osat 1, 2, 10 ja 15 sekä vuorolaulu osassa 8). Asteikkoa 3/7 noudattavissa jaksoissa seurakunta ei juurikaan laula. Liturgi laulaa tällä asteikolla saarnan (osa 4) ja ehtoollisrukoukseen (osa 8) kuuluvat soolonsa, kvartetti puolestaan saarnassa toistuvan psalmilauseen, offertorion (osa 7) ja lausunnan yhteydessä kuultavan musiikin uskontunnustuksessa ja Isä meidän -rukouksessa (osat 6 ja 9). Näissä osissa seurakunta laulaa vain ehtoollisrukouksen päättävän kolminkertaisen aamenen.¹²⁵ Tästä seuraa, että liturgin dialogilla seurakunnan kanssa on erilainen sointi kuin hänen sooloiltaan. Asteikkojen 1 ja 3/7 intervallirakenteet ovat kuitenkin lähellä toisiaan, mikä luo liturgin ja kvartetin jaksoille yleisemmällä tasolla yhtenäisen sointimaailman. Kahta poikkeusta eli evankeliumia (osa 3) ja synninpäästöä (osassa 5) käsittelen seuraavassa alaluvussa.

Ehtoollisrukoukseen (osa 8) kuuluu eräs erityisen kiinnostava ratkaisu. Siinä liturgi laulaa Pyhä-hymniä ympäröivät rukoukset (prefatio, postsanctus-rukous ja ensimmäinen epikleesi), ehtoollisen asetussanat (esitysohje *cantabile*), niitä seuraavan rukouksen (toinen epikleesi) ja päätösylistyksen. Tällöin käytössä on asteikko 3 lukuun ottamatta postsanctus-rukouksen loppuosaa ja ensimmäistä epikleesiä, jotka muodostavat koko teoksen ainoan asteikolla 7 laulettavan jakson. Virtanen nostaa näin esiin Kristuksen lihaksitulemista ja maanpäällistä elämää käsittelevät sanat Jumalan tekoja muistelevassa (ns. anamneettisessa) postsanctus-rukouksessa sekä niitä seuraavan ensimmäisen epikleesin eli Pyhälle Hengelle osoitetun rukouksen. Musiikin kautta sanat saavat erityisen aseman ehtoollisrukouksessa ja kytkeytyvät toisiinsa. Liturgiaan muodostuu näin osakokonaisuus, joka ei perustu tekstin ominaisuuksiin vaan *Psalmimesun* säveliin.

¹²⁵ Tämä repliikki noudattaa sekä asteikkoa 1 että asteikkoa 3, ja se on identtinen aamenten kanssa asteikkoa 1 noudattavissa osissa 1 (ks. alaviite 122, s. 75) ja 15.

4.3.4 Seurakunnan asteikot 4/5/6 ja 9

Asteikot 4/5/6 ja 9 ovat ensisijaisesti seurakunnan asteikkoja. Kvartetin säestämä seurakunta laulaa asteikolla 4/5/6 yhteiseen rippiin (osa 5) kuuluvat synnintunnustuksen ja kiitosrukouksen, Pyhä-hymnin (osassa 8) ja Jumalan Karitsa -hymnin (osa 11). Asteikko 9 esiintyy koko teoksessa vain osassa Ylistys (nro 14). Muilla seurakunnan osuuksilla, jotka noudattavat asteikkoja 1–3, on pienempi painoarvo: ne ovat vastauksia, aamenia ja muita lyhyitä repliikkejä liturgin ja kvartetin laajemmissa kokonaisuuksissa.

Saarnan jälkeen vietettävä yhteinen rippi saa erityisen painokkaan käsittelyn. Sen aloittava synnintunnustus on teoksen ensimmäinen jakso, jonka seurakunta laulaa kokonaisuudessaan. Lisäksi seurakunta laulaa tällöin ensi kertaa moniäänisen satsin yhteydessä. Koko rippi noudattaa asteikkoa 4/5/6, joka myös esiintyy tällöin ensi kertaa. Nämä tekijät erottavat ripin messun aiemmista osista ja sitovat sen yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Rippi ei siis hahmotu esimerkiksi saarnan jatkeena eikä saarna ripin johdantona, mikä voi toimia sävellyksestä nousevana näkökulmana saarnan kirjoittajalle.¹²⁶

Lisäksi ripin kiitosrukous, Pyhä-hymni ja Jumalan Karitsa -hymni ovat käytännössä samaa musiikkia: ne poikkeavat toisistaan lähinnä sanojen osalta. Materiaalin kertaus auttaa seurakuntaa omaksumaan nämä laulut ja yhtymään niihin. Asialla on toinenkin puoli: ripin kiitosrukouksella on tämän myötä yhteys kahteen erilaiseen kokonaisuuteen. Ensiksikin musiikki kytkee sen ripin muihin osiin eli synnintunnustukseen ja synninpäästöön, jotka ovat luonteeltaan ajallisia ja paikallisia tapahtumia ja sidoksissa kunkin seurakuntalaisen elämään. Toiseksi musiikki yhdistää sen Pyhä- ja Jumalan Karitsa -hymneihin eli pelastushistorialliseen julistukseen, joka on luonteeltaan yleismaailmallista ja ajan ja paikan ylittävää. Voidaan siis tulkita, että Virtasen musiikki luo ykseyttä liturgian sisällöllisen dialogin ajalliseen ja paikalliseen moninaisuuteen – samaan tapaan kuin Krohnin *Johannes-passiossa* tapahtuu liturgian narratiivisen dialogin suhteen (ks. luku 3.5).

4.3.5 Asteikkojen kokonaisasetelma ja asteikot 2 ja 5 sen valossa

Kun asteikot 1–7 ja 9 järjestetään siten, että samankaltaisimmat asteikot asettuvat vierekkäin (ks. taulukko 4, s. 77), niiden järjestys on 2, 1, 9, 3/7, 4/5/6. Seurakunnan asteikko 9 sijoittuu

¹²⁶ Saarnan laulamisesta ks. s. 83.

näin ollen liturgin ja kvartetin asteikkojen 1 ja 3/7 väliin ja asteikko 3/7 puolestaan seurakunnan asteikkojen 9 ja 4/5/6 väliin. Vaikka Virtanen siis selvästi antaa tietyt asteikot tiettyjen laulajien käyttöön, liturgin ja kvartetin asteikot eivät sijaitse tämän jatkumon yhdessä ääripäässä ja seurakunnan asteikot toisessa, vaan ne vuorottelevat keskenään. Tämä on merkittävä piirre *Psal-mimessun* asteikkojen kokonaisuudessa: asteikot 1 ja 3/7 kuuluvat liturgille ja kvartetille ja asteikot 4/5/6 ja 9 seurakunnalle, mutta rakenteellisesti näiden kahden ryhmän välillä vallitsee suurempi yhtenäisyys kuin niiden sisällä. Näin ollen koko teoksen esteettisen, intervallirakenteille perustuvan yhtenäisyyden voi hahmottaa vain tarkastelemalla asteikkojen muodostamaa kokonaisuutta – ei kumpaakin ryhmää erikseen. Virtanen luo asteikkojen avulla dialogin osapuolten välille ykseyttä, jossa asteikkojen tunnuspiirteet saavat merkityksensä vain suhteessa toisiinsa. Kyse on kuin taiteellisesta palapelistä, jonka osaset vaikuttavat merkityksettömiltä, kunnes ne yhdistetään valmiiksi kuvaksi.

Virtanen poikkeaa tästä kokonaisasetelmasta kaksi kertaa ja kahden asteikon osalta. Koska liturgin ja kvartetin asteikko 1 on taulukossa 4 asteikon 2 ja seurakunnan asteikon 9 välissä, eikö asteikko 2 kuulu edellä kuvatun vuorottelun mukaan seurakunnalle? Näin ei kuitenkaan näytä olevan: asteikko 2 esiintyy vain evankeliumissa (osa 3), jonka laulaa pääasiassa liturgi. Kyseinen osa on teoksen monitulkintaisimpia juuri siksi, että se rikkoo vuorottelun asteikkojen jatkumossa. Hieman samanlainen tapaus on yhteiseen rippiin (osa 5) kuuluva synninpäästö. Vaikka asteikko 4/5/6 on todettu seurakunnan asteikoksi, liturgi laulaa synninpäästön asteikolla 5, joka niin ikään esiintyy tällöin ainoan kerran koko teoksen aikana. Musiikillisesti synninpäästö ankkuroituu seurakunnan pääosin laulaman ripin osaksi sen sijaan, että se kuuluisi liturgin ”omien” jaksojen joukkoon. Tällöin musiikki avaa liturgiaa koskevia tulkinnallisia mahdollisuuksia, jotka eivät muuten tulisi etualalle.

Voisiko oikea tulkinta olla, että koska intervallirakenteidensa perusteella asteikot 2 ja 5 eivät kuuluisi liturgille, liturgi ei niitä laulaessaan toimi omana itsenään? Vaikka tekstin tosiasiallisesti laulaa messua toimittava pappi, Virtasen musiikki nostaa esiin vaihtoehtoisia tulkintoja siitä, mikä dialogin osapuoli on tällöin kyseessä. Rakenteellisen dialogin näkökulmasta voitaisiin tulkita, että liturgi on osa seurakuntaa, kun hän ylistää Jumalaa evankeliumitekstin ja synninpäästönä toimivan psalmitekstin sanoin. Sen sijaan narratiivisen dialogin näkökulmasta laulajan henkilöllisyys voisi löytyä tekstien lähteistä. Synninpäästön teksti on peräisin kuningas Daavidin psalmista (25:8–9), kun taas evankeliumiteksti on neitsyt Marian laulu (Luuk. 1:46–55). Tästä näkökulmasta asteikkoja 2 ja 5 voi kutsua asteikkojen 4, 6 ja 9 tavoin seurakunnan

asteikoiksi – mutta tällöin seurakuntaan katsotaan kuuluvaksi myös joko liturgi tai jo edesmenneitä Raamatun henkilöhahmoja (ns. pyhään yhteys). Sisällöllisen dialogin näkökulmasta seurakunnan käsitteen voi tulkita vielä laajemmin, mikäli katsotaan, että julistaessaan evankeliumia ja synninpäästöä liturgi toimii Jumalan nimissä.¹²⁷

Tätä tulkintaa voi kritisoida toteamalla, että sen voi tehdä muistakin messun jaksoista. Esimerkiksi liturgin voi hahmottaa rukoilevan päivän rukouksen seurakunnan kanssa ja sen osana, synnintunnustuksenkin teksti on peräisin samasta Daavidin psalmista (25:17–19), ja myös ehtoollista toimittaessaan liturgin voi tulkita toimivan Jumalan nimissä.¹²⁸ Mielestäni evankeliumi ja synninpäästö ovat kuitenkin erityistapauksia, koska musiikki tosiasiallisesti asettaa juuri kyseiset tekstikatkelmat erilleen liturgin muiden jaksojen muodostamasta johdonmukaisesta kokonaisuudesta. Riippuu näkökulmasta, onko tulkinta tehtävissä kuulokuvan vai vasta pitkän teoreettisen päätelmäketjun nojalla. Omalla kohdallani kyse on molemmista. Säveltäjän tekemät valinnat luovat monitulkintaisen tilanteen, jossa narratiivisen ja sisällöllisen dialogin osapuolten voi tulkita laulavan liturgin suulla – liturgin, jonka voi puolestaan tulkita osaksi seurakuntaa. Raja-aidat dialogin eri osapuolten välillä, eri aikakausien välillä sekä ajallisuuden ja ikuisuuden välillä kaatuvat.

4.3.6 Asteikko 8 – toinen todellisuus

Asteikot 1–7 ja 9 ovat sointiasultaan jossain määrin samanlaisia, mikä johtuu sävellystyön lähtökohtana olleiden polysointujen suhteista. Niiden yhteinen piirre on niin sanottua itämaista mollia muistuttava intervalliyhdistelmä, jossa pienen sekunnin yläpuolella on ylinouseva sekunti (tai pieni terssi). Entä asteikko 8, jota ehtoollismusiikki (osa 12) noudattaa? Sillä ei ole tätä piirrettä eikä merkittävästi yhteistä muiden asteikkojen kanssa, vaan se on niistä erillinen kokonaisuus.¹²⁹ Ehtoollismusiikki jakautuu neljään taitteeseen, joissa Virtanen käyttää asteikon 8 lisäksi sen kolmea muunnelmää. Muunnelmat ovat *Psalmimessun* ainoat asteikot, jotka eivät ole peräisin polysoinnuista.¹³⁰

¹²⁷ Ks. *Augsburgin tunnustuksen puolustus*, VII–VIII, XII.

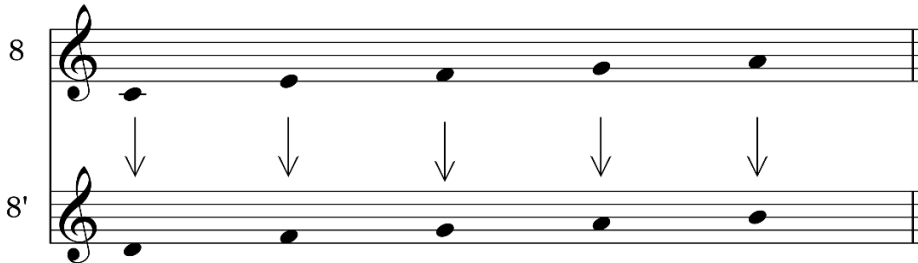
¹²⁸ Emt., VII–VIII.

¹²⁹ Sivulla 72 tekemäni päätelmä, jonka mukaan asteikossa 4/5/6 voidaan tulkita esiintyvän sama säveltaso kahdesti, voidaan tehdä myös asteikosta 8, koska sekä C- että F-duurikolmisoinnut sisältävät sävelen c. Analyysin myöhempiin askeleisiin tämä ei vaikuta.

¹³⁰ On todettava, että teos ei noudata tässä luvussa kuvailtuja asteikkoja aivan kaikissa yksityiskohdissaan. Uskontunnustuksessa (osa 6) *Kaikkivaltiaan*-sanana kohdalla sopraanostemmaan oli alun perin merkitty sävel f, vaikka musiikki noudattaa muuten asteikkoa 3, jossa on tämän sijaan fis. Säveltäjä poisti tämän poikkeuksen teoksesta

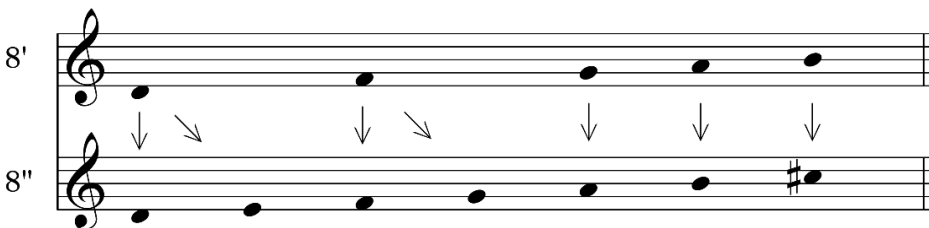
Ensimmäinen muunnelmä 8' (osa 12, taite 2¹³¹) syntyy siirtämällä asteikon 8 säveliä C-duuriasteikon mukaisen askelen verran ylöspäin. (Nuottiesimerkki 25.)

Nuottiesimerkki 25. Muunnos asteikosta 8 asteikoksi 8'.



Toinen muunnelmä 8'' (taite 3¹³²) tuotetaan transponoimalla ensimmäisen muunnelman jokaista säveltä kokoaskelen verran ylöspäin. Lisäksi niistä kaksi ensimmäistä (d ja f) sisältyvät toiseen muunnelmaan myös transponoimattomina. (Nuottiesimerkki 26.)

Nuottiesimerkki 26. Muunnos asteikosta 8' asteikoksi 8''.



Kolmas ja viimeinen muunnelmä 8''' (taite 4¹³³) toteutuu siten, että ne asteikon 8'' sävelet, jotka on transponoitu asteikosta 8' (e, g, a h ja cis), transponoidaan jälleen. Niitä nostetaan asteikon 8'' mukaisen askelen verran korkeammalle. Sävel e nousee puoli- ja muut sävelet kokoaskelen verran.¹³⁴ Lisäksi näistä sävelistä kaksi ensimmäistä (e ja g) sisältyvät kolmanteen muunnelmaan myös transponoimattomina. (Nuottiesimerkki 27.)

kantaproduktion harjoitusten aikana. Samassa yhteydessä hän lisäsi messuun toisen poikkeuksen, joka on kuvailtu alaviitteessä 122 (s. 75).

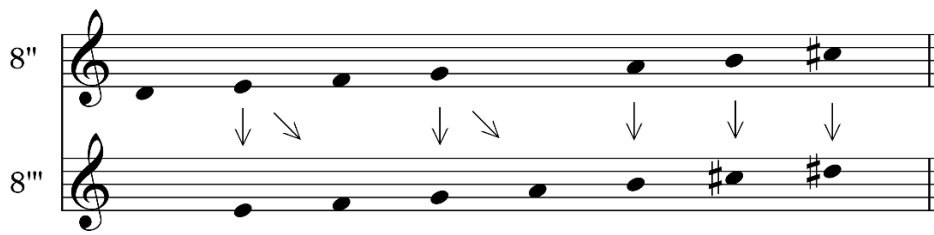
¹³¹ Virtanen 2015b, 28, alin systeemi, tahti 3. Nimitykset 8', 8'' ja 8''' eivät ole peräisin säveltäjältä.

¹³² Emt., 29, alin systeemi.

¹³³ Emt., 30, keskimmäinen systeemi.

¹³⁴ Sävelen cis muunnos muodostaa näin ollen poikkeuksen asteikon 8'' noudattamisesta: cis nousee edeltävien sävelten tapaan kokoaskelen verran ja muuttuu tämän myötä säveleksi dis, vaikka asteikko 8'' sisältää d:n. Juuri tämä poikkeus erottaa asteikot 8'' ja 8'''.

Nuottiesimerkki 27. Muunnos asteikosta 8'' asteikoksi 8'''.



Asteikko 8 ja sen muunnelmät ovat intervallirakenteiltaan paljon konsonoivampia kuin *Psalmimessun* muut asteikot. Myös ehtoollismusiikin sävelkieli on kovin erilaista teoksen muihin osiin nähden: monilta piirteiltään tonaalista, vain lievästi dissonoivilla lisäsävelillä maustettujen kolmisointujen hallitsemaa, ilmavaa, kevyttä, levollista. Muiden asteikkojen katkeamattoman ja melko yhtenäisen maailman vaihtuminen asteikkoon 8 ehtoollisen vieton aikana onkin voimakas efekti, joka tuntuu erittäin vapauttavalta. Ehtoollismusiikki on siis muusta teoksesta erillinen maailma paitsi rakenteellisesti, myös esteettisesti. Olisi houkuttelevaa selittää tätä ajatuksella ehtoollisen vietosta mystisenä hetkenä, jolloin seurakunta siirtyy todellisuuden eri tasolle.

4.4 Teoksen sävelasun tilannesidonnaisuus

Teoksen sävelasua ei kaikilta osin ole kirjoitettu partituuriin, vaan sen tietyt piirteet määräytyvät kulloinkin vietettävän jumalanpalveluksen ominaisuuksien myötä. Ilmeisin tapaus on saarna (osa 4), joka papin tulee laatia itse ja tämän jälkeen rakentaa sen melodia partituurista löytyvän ohjeen mukaan. Ohje on moniulotteinen: se perustuu toisaalta saarnan kieliopillisille ominaisuuksille (esim. sanaluokat ja välimerkit), toisaalta sen sisältämille teologisille merkityksille (esim. Jumalaan viittaavat sanat). Näin ollen saarnaaja päättää teoksen sävelasusta pienen osan kirjoittaessaan saarnansa ja viestii säveltäjän valitsemilla sävelillä sekä sen kielellistä rakennetta että teologista sisältöä. Ratkaisu on osin samankaltainen kuin esimerkiksi Martti Lutherin kantilointikaavoissa, jotka sisältävät eri sävelkulkuja eri henkilöahmoille ja tekstirakenteille mutteivät teologisille merkityksille tai sanaluokille.¹³⁵ Erot Lutherin ja Virtasen ratkaisuissa liittyvätkin niiden erilaisiin funktioihin: Lutherin sävelmät on tarkoitettu raamatunteksteille, Virtasen saarnalle.

¹³⁵ Ks. esim. *Palvelkaa Herraa iloiten* 2009, liite 2.

Ehtoollismusiikissa (osa 12) on kaksi päällekkäistä elementtiä. Kvartetti laulaa lyhyeen psalmitekstiin sävelletyn neliäänisen, tahtilajeissa kulkevan ja normaaleilla aika-arvoilla kirjoitetun musiikin (asteikolla 8 ja sen muunnelmilla), minkä aikana liturgi ja avustaja resitoivat puherytmissä ehtoollisen jakosanoja (asteikon 8 ja sen muunnelmien yhteisillä sävelillä f, g ja a). Esimerkiksi ehtoollisvieraitten liikkumisen, viinin kaatamisen ja muiden käytännön asioiden vuoksi on mahdotonta ennakoida, miten jakosanat ja kvartetin laulu milloinkin sattuvat yhteen. Lisäksi kvartetin musiikki kertautuu koko ehtoollisen jakamisen ajan ja päättyy jollekin taiteirajoistaan, kun ehtoollisen jakaminen loppuu. Näin ollen teokseen sisältyy aleatorinen elementti, joka perustuu liturgisen tilanteen käytännöllisiin piirteisiin.

Kvartetti laulaa osan Jumalan nimi (nrot 0 ja 16) ihmisten tullessa kirkkoon ja poistuessa kirkosta. Siinä säveltäjän esittelemä äänenkäyttöihanne on läheistä sukua niin sanotulle harmoniselle laululle, joka perustuu antiikin ja keskiajan yksiäänisyydelle ja on tullut Suomessa tunnetuksi Iegor Reznikoffin ja hänen oppilaittensa työn myötä.¹³⁶ Laulutavan tulee Virtasen mukaan kasvaa huokailusta, joka on rukouksen muoto. Osan musiikki nousee säveltäjän omasta kokemuksesta, jossa laulajan oletetaan käyttävän paljon ilmaa ja tarvittaessa luopuvan jopa eksakteista sävelkorkeuksista tavoitellessaan ”huokaillen rukoilevaa” laulua. Tämä oletamus ei kuitenkaan ole luonteeltaan normatiivinen: kunkin laulajan tulee käyttää ääntään tavalla, joka syntyy juuri hänen ”rukoillessaan huokauksin”. Säveltäjä on luonut musiikkiinsa olosuhteita, joissa laulaja voi tulkita ja toteuttaa henkilökohtaisen kokemuksensa rehellisesti ja aidosti.¹³⁷ Näin Virtanen ottaa harppauksen tuntemattomaan. Vaikka musiikki ja sen toteuttamiseen liittyvät ohjeet perustuvat hänen kokemukseensa, hän edellyttää laulajien toimivan heidän oman kokemuksensa mukaisesti – ja hyväksyy sen, että tulos saattaa olla hyvinkin erilainen kuin hän on olettanut. Tätä teoksen piirrettä voisi kutsua ”autuaaksi intersubjektiivisuudeksi”. Messun lopullisen asun eräs olennainen elementti on siis se henkilökohtainen kokemus, jonka kautta jokainen laulaja tulkitsee Virtasen kirjoittamia nuotteja. Jossain mielessä lähes kaikkea musiikkia voi kuvailla tällä tavoin. Kyseinen piirre on kuitenkin erityisen eksplisiittinen juuri *Psalmimessussa*.

¹³⁶ Vuori 1995 passim.

¹³⁷ Virtanen 2015a.

4.5 Pohdinta

Edellä kuvattujen päätelmien mukaan Markus Virtasen *Psalmimessussa* musiikki on monitahoisessa suhteessa jumalanpalveluksen rakenteelliseen dialogiin. Asteikkojen intervallirakenteissa on havaittavissa säännönmukaisuutta. Sen myötä dialogissa on kolme itsenäistä osapuolta eli liturgi, seurakunta ja kvartetti.¹³⁸ Niistä kullakin on oma musiikillinen profiili, mutta samalla ne ovat hahmotettavissa merkityksellisellä tavalla vain suhteessa toisiinsa. Näin musiikki tuottaa sekä teoksen dialogisuutta että dialogin osapuolten keskinäistä ykseyttä.

Säännönmukaisuudesta on havaittavissa myös poikkeamia, joita voidaan kuvailla rakenteelliseksi troopeiksi sikäli, että ne saavat erityisiä merkityksiä tietyssä kulttuurisessa – tässä tapauksessa liturgisessa – kontekstissa. Paikoin on juuri musiikin vuoksi monitulkintaista, mihin dialogin osapuoleen laulaja kuuluu. Musiikki vaikuttaa myös jumalanpalveluksen sisällölliseen dialogiin: säveltasomateriaalin ansiosta eräät liturgian osuudet saavat merkittävämmän aseman ja tietyt jaksot muodostavat erilaisia kokonaisuuksia kuin jumalanpalveluksissa yleensä.

Musiikki luo siis liturgiaan merkityksiä, joita siinä ei muuten olisi. Asetelma on myös päinvastainen: liturgian kulku sekä siihen osallistuvien ihmisten sisäinen todellisuus ja ulkoinen toiminta ratkaisevat teoksen musiikillisia piirteitä. Näin ollen Virtanen on ottanut kulloinkin vietettävän jumalanpalveluksen ainutkertaisuuden osaksi sävellystään. *Psalmimessun* tarkka sävelasu ei ole ratkennut kaikilta osin säveltäjän mielessä tai kirjoituspöydällä, eikä teosta voi koskaan toteuttaa ”uudelleen”. Sen sijaan messu luodaan uudeksi aina, kun se lauletaan jumalanpalveluksena. Liturgia säveltää teoksen valmiiksi.

¹³⁸ Kvartetin moniulotteisesta merkityksestä dialogin osapuolena ks. alaviite 110, s. 62.

5 NÄKÖKULMA VIRREN MONIPUOLISEEN TOTEUTUKSEEN

5.1 Pääsiäispäivän messun uhrivirsi

Toteutin opin- ja taidonnäytteeni kolmannen taiteellisen osan pääsiäispäivän messussa Tempeliahaukion kirkossa 31. maaliskuuta 2013 (ks. liite C). Sen pääpaino oli virsiin ja niin sanottuun gregorianiikkaan liittyvässä urkumusiikissa, jota pyrin toteuttamaan mahdollisimman monipuolisesti. Suurin osa musiikista koostui omista sovituksistani, minkä lisäksi tilaisuudessa kuultiin improvisointiani, sävellyksiäni ja muiden säveltäjien ja sovittajien (mm. Franz Liszt, Ilmari Krohn, Leevi Madetoja, Heikki Klemetti, Armas Maasalo, Taneli Kuusisto, Kaj-Erik Gustafsson, Harri Viitanen) tuotantoa. Messuun osallistui myös johtamani kuoro ja pieni soitinyhtye.

Tässä luvussa tarkastelen messun uhrivirrestä *Nouse mieli, käänny kieli* (vuoden 1986 virsikirjassa nro 93) laatimaani sovitusta uruille, esilaulajana toimivalle kuorolle ja seurakunnalle. Kuvailen erityisesti sovitus- ja soittotekniikan, yhteislaulun ja virren sisällön ja liturgisen funktion välistä vuorovaikutusta sekä sen vaikutusta esteettiseen tulokseen. Kyse on ennen kaikkea sovitusteknisten ratkaisujen kuvailemisesta. Luonnollisesti lopputulos on oma, subjektiivinen näkemykseni virren toteutuksesta. Vaikka tiedän, mitä olen sovitusta laatiessani tarkoittanut, kokemukseni lopputuloksen luonteesta on yhtä oikea kuin kenen tahansa muunkin. Eri ihmiset hahmottavat musiikin eri tavoin, mihin vaikuttavat musiikin rakenteiden lisäksi esimerkiksi asiayhteys ja heidän omat ominaisuutensa. Lisäksi musiikki vaikuttaa ihmiseen myös tiedostamattomalla tasolla.

Läntisen kirkon vanhassa perinteessä kutsutaan latinankielisellä nimellä *offertorium* messun sitä osaa, jossa leipä ja viini tuodaan alttarille ja samalla lauletaan psalmi. Se kuuluu niin sanottuihin proprium-osiin: laulettava psalmiteksti määräytyy kirkkovuoden mukaan. Luterilaiseen messuun kuuluva uhrivirsi (toiselta nimeltään offertorio) on perinyt tämän psalmin keskeisen liturgisen funktion, koska sen aikana katetaan ehtoollispöytä. Lisäksi samalla kerätään kolehti. Sekä vanhakirkollisessa perinteessä että nykyluterilaisuudessa asiaa kuvataan teologisesti siten, että Luojan ihmisille antamat lahjat – leipä, viini ja myös raha – kannetaan hänen eteensä ja käytetään lopulta ihmisten parhaaksi. Offertoriota pidetään kiitoksena sekä Jumalan sovitystyöstä että tämän luomislahjoista. Erityisesti jälkimmäisen vuoksi sen ihanteena pide-

tään rikkautta ja monipuolisuutta. Esimerkiksi gregoriaaniset offertorio-psalmit ovatkin luonteeltaan melismaattisia, mikä korreloi niiden tärkeän ja juhlallisen liturgisen funktion kanssa. Rikkaus voi toteutua myös soitinmusiikissa ja laulun säestyksessä, minkä valitsin tällä kertaa omaksi näkökulmakseni asiaan.¹³⁹

Uhrivirttä voi kuvata seurakunnan repliikiksi liturgian sisällöllisessä dialogissa, koska se on kiitosta, ylistystä ja tunnustusta, jolla seurakunta vastaa evankeliumiin. Virressä 93 tähän ajatukseen sopii se, että teksti on kirjoitettu me-muotoon.¹⁴⁰ Tekstissä on läsnä myös saman dialogin toinen puoli: seurakunta laulaa itselleen juuri sitä evankeliumia, josta se samalla kiittää. Jokainen laulaja on siis samanaikaisesti sekä julistaja että julistuksen kuulija ja siitä kiittäjä. Siksi uhrivirren musiikillisesti rikas toteutuskin voidaan ymmärtää yhtä aikaa kahdella tavalla: sekä monipuolisena julistuksena että monipuolisena kiitoksena siitä. Virren kahtalainen luonne ja siihen vaikuttavien erilaisten tekijöiden vuorovaikutus olivat omalta kannaltani sekä rikkaus että haaste. Siksi ne myös motivoivat ja inspiroivat minua tehtävässäni. Päädyin toteuttamaan virren vuorovirtenä, jossa seurakunta pääsi vuorottelemaan kuoron ja urkurin kanssa säkeistö säkeistöltä. Näin virrestä tuli todellinen vuoropuhelu myös rakenteellisen dialogin tasolla.

Nouse mieli, käänny kieli (nuottiesimerkki 28) on hyvä esimerkki virrestä, jonka teksti sisältää erittäin pitkän ajan kuluessa ja monien henkilöiden kynästä syntynyttä materiaalia. Alkuperäisen hymnirunon *Pange lingua gloriosi* kirjoitti noin vuonna 600 latinalainen piispa Venantius Fortunatus. Vuonna 1608 siitä julkaistiin suomalaisen Sigfrid Aronius Forsiuksen laatima ruotsinno, jonka tuntematon henkilö suomensi vuoden 1701 virsikirjaan (nro 152). Suomennoksen uudistajista tärkeimmän työn teki Bengt Jakob Ignatius vuonna 1824 (virsikirjoissa 1886 nro 57 ja 1938 nro 61), ja työtä jatkoi virsikirjakomitea vuonna 1984. Myös virren melodia on peräisin keskiajalta, mutta se ei ole *Pange lingua gloriosi* -hymnin alkuperäinen sävelmä. Koraa-limuotoisena se on esiintynyt viimeistään 1600-luvun lopulla Ruotsissa.¹⁴¹

¹³⁹ Alan suomenkielisistä yleistöksistä aihetta käsitellään esim. seuraavissa lähteissä: Valtasaari 2003, 368–369; Vapaavuori 2003, 213; Vatanen 2003, 138–139; Kotila 2004, 213–218; *Palvelkaa Herra iloiten* 2009, 21–23.

¹⁴⁰ Virren yksikkömuotoon kirjoitettujen alkusanojen (”Nouse mieli, käänny kieli”) voidaan ymmärtää korostavan ihmisyksilön merkitystä pietistiseen tapaan. Tekstin kokonaisuudessa niidenkin on kuitenkin luonteavaa tulkita viittaavan koko seurakuntaan, kristikuntaan tai jopa ihmiskuntaan – jokaiseen mieleen ja kieleen.

¹⁴¹ Lyster 1974 ja 1975; Väinölä 2008, 43, 85, 104; *Virsikirja* 1986.

Nuottiesimerkki 28. Virsi 93 (Virsimkirja 1986).

Keskiajalta / Ruotsissa 1697



1. Nou - se mie - li, kää-ny kie - li Jee-suk-ses - ta vei-saa-maan.
Hän on tääl-lä su-run sääl-lä tur-van tuo-nut kuol-les - saan,
syn - ti - sil - le, saas-tai - sil - le I - sän ar-mon au - tu - aan.

2.

Jumalasta armiaasta
olimme me luopuneet,
kirouksen, kadotuksen
vallan alle vaipuneet,
syntisiksi, syyllisiksi,
tuomituiksi joutuneet.

3.

Herra täällä ristin päällä
kantoi tuskat tuimimmat,
sielussansa, ruumiissansa
kärsimykset katkerat.
Synneistämme päästäksemme
haavat verta vuotivat.

4.

Vaivan alla Golgatalla
Jeesus Isää rukoili.
Uhrinamme puolestamme
syntimme hän sovitti,
hautaan menneen meitä ennen
meille haudan pyhitti.

5.

Voiton jalon, uuden valon
Jeesus meille valmisti,
luopuneille, langenneille
Isän armon ilmoitti.
Kuolemasta kauheasta
meidät Kristus lunasti.

6.

Noustessansa haudastansa
julisti hän voittoaan.
Omillaan, rakkaillaan
hän toi rauhan tullessaan,
kuninkaana, valtiaana
astui taivaan kunniaan.

7.

Näin on tuotu, meille suotu
armo iankaikkinen.
Saatanasta, kuolemasta
voiton saamme riemuisen.
Turvallinen, lohdullinen
tie on Herran omien.

8.

Elää saamme! Laulakaamme
ratki riemullisesti
Jeesukselle Kristukselle,
joka meidät lunasti.
Kiittäkäämme! Eläkäämme
kunniakseen iäti!

Venantius Fortunatus n. 600. Ruots.
Sigfrid Aronus Forsius viim. 1608. Suom.
virsimkirjaan 1701. Uud. Bengt Jakob
Ignatius 1824, komitea 1984.

5.2 Virren toteutus

Aloitin virren erittäin perinteisellä, lähes oppikirjamaisella neliäänisellä *fugato*-alkusoitolla (nuottiesimerkki 29). Virsisäkeistöjen poikkeukselliset toteutustavat saivat näin vastaparikseen lähtökohdan, joka oli seurakunnalle tuttu.

Nuottiesimerkki 29. Uhrivirren alkusoitto.

Esimerkkirekisteröinti:

I sormio

Principal 8', Gedackt 8', Fl 8', Oct. 4'

Jalkio

Subbass 16', Principal 8', Fl 8', I/Ped

Tällä tavalla tahdoin rohkaista seurakuntaa edessä olevaan, melko vaativaankin tehtävään. Lopputulos suorastaan yllätti minut, sillä sen voi tulkita viittaavan vanhojen ja uusien virsisävelmien yhteisiin piirteisiin. Keskiaikaisen koraalin alkutahdeista kehittäessäni teema muistuttaa myös Ahti Kuorikosken vuonna 1978 säveltämän, marianpäivään kuuluvan virren *Kaikki ilon lähteet puhkeavat* (virsikirja 1986, nro 51) melodiaa. Virsikirjassa Kuorikosken melodia on otettu myös virteen *Pääsiäisen kirkas aamu koittaa* (nro 91), joten alkusoiton voidaan tulkita viittaavan sekä marianpäivään että pääsiäiseen. On vaikea kysymys, oliko tämä sattumaa vai alitajuista assosiointia.

Säkeistöjä sovittaessani pyrin ilmentämään virren sisältöä kahdella tavalla, joista molemmilla on historialliset esikuvansa. Toisaalta pyrin alleviivaamaan ja tulkitsemaan musiikilla tekstin tiettyjä yksityiskohtia, kuten tekivät urkukoraaleissaan esimerkiksi J.S. Bach ja myöhäisromantikoista esimerkiksi Max Reger. Toisaalta tahdoin tuoda musiikin keinoin esiin tekstin yleistä luonnetta ja tunnelmaa. Bachia seuraavien sukupolvien aikana alan saksalaiset asiantuntijat vaikuttavat pyrkineen koraalisatseissaan lähinnä tähän; heille tekstin yksittäisten sanojen maalailu kuului maalliseen musiikkiin ja toi urkurin itsensä etusijalle sopimattomalla tavalla.¹⁴² Näiden aspektien yhdistäminen oli haastava tehtävä, ja tulos painottui eri tavalla eri säkeistöissä.

Virren ensimmäisessä säkeistössä (nuottiesimerkki 30) noudatin seurakunnalle tuttua, homofonista koraalityyliä, jotta kynnys yhteislauluun olisi matala. Tekstiltään ensimmäinen säkeistö on eräänlainen johdanto, jonka alussa laulaja kehottaa itseään tarttumaan aiheeseen – siis veisaa veisaamisesta. Myös tästä syystä säkeistöön sopi tyypillinen, jopa stereotyyppinen säestys: se sekä kuului että viittasi koraalisoiiton vahvaan traditioon. Päädyin korostamaan musiikilla tekstin yleistä, julistavaa tunnelmaa ja ilmentämään tekstin yksityiskohtia melko suppeasti, vain kahdella tavalla. Vaikka ensimmäisen säeparin käskymuotoinen teksti päättyy pisteeseen (”– veisaamaan.”), säestysharmoniaan kirjoittamani puolilopuke on luonteeltaan kuin kaksoispiste, joka viestii kokonaisuuden jatkuvan. Seuraava säepari käsittelee Jeesuksen kuolemaa, jolloin harmoniat ovat tummempia. Kromaattisena tehokeinona niissä esiintyy molliasteiden validominantteja, ja säepari päättyy *kuollessaan*-sanan kohdalla kadenssiin kolmannelle asteelle.

Osa ratkaisuistani perustui musiikin käyttötarkoitukseen yhteislauluna. Toin melko perinteiseen urkusatsiin yhden epätavallisen piirteen: *cantus firmus* esiintyy sekä sopraano- että tenoriäännessä, jolloin kudos on tulkinnasta riippuen neli- tai viisiääninen. Tällä ratkaisulla pyrin siihen, että kaksi erisointista ja -tasoista *cantus firmus* -ääntä tukisivat sekä naisten että miesten

¹⁴² Esim. Gerhard Türk, Georg Joseph Vogler, Carl Loewe ja August Wagner (Schneider 2016 passim).

laulua.¹⁴³ Kirjoitin bassostemman vasemmalle ja tenorin oikealle jalalle, kaksi altoääntä vasemmalle kädelle ja sopraanon oikealle kädelle.

Nuottiesimerkki 30. Uhrivirren ensimmäisen säkeistön säestys.

1. Nou - se mie - li, kää - ny kie - li Jee - suk - ses - ta vei - saa - maan.

Hän on tääl - lä su - run sääl - lä tur - van tuo - nut kuol - les - saan,

syn - ti - sil - le, saas - tai - sil - le I - sän ar - mon au - tu - aan.

Esimerkkirekisteröinti:

I sormio (oikea käsi)	Principal 8', Fl 8', Krummhorn 8', Octava 4', Octava 2'
II sormio (vasen käsi)	Principal 8', Fl 8', Fl 4'
Jalkio	(Subbass 16') Principal 8', Trompet 8', Octava 4', II/Ped

Koska sekä tenori- että bassoääni soitetaan jalkiolla, bassolinjan laatiminen vaati soittoteknis- ten realiteettien erityistä huomiointia. Kun suuria melodiantervalloja soitetaan yhdellä jalalla, ne artikuloidutvat käytännössä väistämättä melko avoimesti. Asteikkokuluissa myös *legato* on mahdollinen soittajan kyvyistä riippuen. Koraalia sovittaessani suosin bassolinjassa pieniä in-

¹⁴³ Tutustuttamisestani tähän säestystapaan kuuluu kiitos Lasse Erkkilälle.

tervalleja, jotta sain soittajana päättää niiden artikulaation musiikillisin perustein. Vaikka säkeistö muuten noudattaa tonaalisen harmonisoinnin normaaleja käytäntöjä, bassolinjasta tuli tästä syystä osin epätyypillinen. Pyrin rekisteröimään sekä oikean käden soittaman soolosormion että jalkion piirtyvästi, jotta *cantus firmus* erottuisi säestysäänistä. Koska virsi alkoi sanoilla ”Nouse mieli, käänny kieli”, valitsin käyttöön sananmukaisesti kieliäänikertoja.

Esimerkkirekisteröinnissä olen maininnut sulkeissa jalkion 16-jalkaisen äänikerran, jota käytin pääsiäispäivän messussa. Sen myötä melodialinja soi sekä mies- että naisäänten korkeudella mutta myös oktaavin verran miesäänten alapuolella. Tämä ratkaisu toimi hyvin Temppeliau- kion kirkon uruilla, mutta toisella soittimella olisin voinut päätyä eri ratkaisuun. Äänikerrasta riippuen sointikuvasta voi tulla tunkkainen, kun vasen ja oikea jalka liikkuvat matalalla tai kes- kialueella ja niiden välinen intervalli on kvarttia pienempi. Jos jalkion 16-jalkainen äänikerta jätetään pois, koko satsi soi 8-jalkaisella pohjalla. Jos taas soolosormiolla on käytettävissä hy- vin soiva 16-jalkainen kieliäänikerta, tenoriäänen voi jättää pois. Neliääniseksi ohenneen satsin voi soittaa normaalissa trioasetelmassa (*cantus firmus* sopraanossa soolosormiolta, väliäänit toiselta sormiolta, basso molemmilla jaloilla), jolloin se tukee laulua sekä mies- että naisäänten korkeudella. Tällöin bassolinjan intervallit eivät aseta reunaehtoja sen artikulaatiolle. Melodia puolestaan ei soi oktaavin verran miesäänten alapuolella liikkuvalla tasolla, mikä ei ole laulun kannalta tarpeellistakaan.

Virren toisen säkeistön paikalla improvisoin laulutekstiin perustuvan säkeistömuotoisen urku- koraalin. *Cantus firmus* soi alttostemmassa, jossa se ei muulloin koko tämän jumalanpalveluk- sen aikana esiintynyt. Sopraanostemmoja oli kaksi, ja tenoristemmaa ei ollut. Improvisaation pituuden vuoksi nuottiesimerkki 31 sisältää vain sen alkutahtien transkription.

Nuottiesimerkki 31. Uhrivirren toiseen säkeistöön perustuneen improvisaation alkutahtien transkriptio.



Esimerkkirekisteröinti:

I sormio (vasen käsi)	Fl. 16', Pr. 8', Fl. 8'
II sormio (oikea käsi)	Pr. 8', Fl. 8', Fl. 4'
Jalkio	Oct. 4', Regal 4'

Toisen säkeistön eräs merkittävä piirre on kontrasti iloisen melodian ja langenneen ihmisen surkeaan tilaan keskittyvän tekstin välillä. Tämän voi tulkita sisältävän vanhakirkollisen *felix culpa* -ajatuksen (suom. *onnellinen lankeemus*): luopumuksesta, kirouksesta, kadotuksesta, synnistä ja syyllisyydestä lauletaan iloisesti, koska ne johtivat virren muissa säkeistöissä kuvailtuun sovitustyöhön.¹⁴⁴ Tavoittelin improvisoidessani samanlaista kontrastia, ja musiikilliseksi ilmaisukeinoksi valitsin erilaisten asteikkojen käytön. Jalkiolla soitettu *cantus firmus* -alttoääni noudatti koraalin mukaisesti duuriasteikkoa. Oikean käden soittamat kaksi sopraanostemmaa taas kulkivat rinnakkaisessa liikkeessä osin kromaattisen, osin kokosävelasteikon mukaisesti. Vasemman käden soittaman bassolinjan rooli vaihteli improvisaation aikana: *cantus firmus* -säkeiden välisissä jaksoissa sopraanot ja basso muodostivat trion, kun taas niiden aikana basso toimi pikemminkin alton vastaäänänä. Eräänlainen ratkaisematon häilyvyys kahden maailman välillä tuntui toimivan hyvänä lähtökohtana spontaanille luomiselle.

Virren kolmannessa säkeistössä (nuottiesimerkki 32) seurakunta pääsi jälleen laulamaan. Tällöin etäännyin perinteisestä, homofonisesta koraalisäestystyylistä. Tekstin pääaihe on Jeesuksen kärsimys, ja laatimani säestyksen tärkein ilmaisukeino on monipuolinen harmoninen rytmi. Vaikka tekstin neljä ensimmäistä säettä kuvailevat staattisia asiointiloja (tuskan ja kärsimysten kantaminen), niiden tunnelma ei ole muuttumaton: toisteisuutensa vuoksi teksti muuttuu rivi riviltä intensiivisemmäksi. Myös laatimani säestyksen intensiteetti kasvaa säkeistön edetessä, koska harmoninen rytmi tihenee. Hahmotan harmonian ensimmäisessä säkeessä C-duurisoinnuksi ja toisessa säkeessä F- ja G-duurisoinnuiksi, joissa on erilaisia pidätyksiä ja lisäsäveliä. Koko säeparin voi yhtä hyvin tulkita C-duurisoinnuksi erilaisin maustein. Kolmannessa säkeessä kukin harmonia kestää puolinuotin ja neljännessä säkeessä neljäsosanuotin ajan. Karakteristisimpien sanojen (*Herra, risti, tuima, kärsimys, katkera*) yhteydessä harmonia sisältää jännitteisiä ilmiöitä: dissonoivia sointuja ja synkopoituja pidätyksiä. Tekstin viides ja kuudes säe kuvaavat staattisten asiointilojen sijaan dynaamisia tapahtumia (synneistä pääseminen, veren vuotaminen). Tällöin säestyksen harmoniat vaihtuvat vielä tiheämmin, ja samalla niiden dissonoivuus vähenee. Viidennessä säkeessä harmonia vaihtuu kahdeksasosanuotin välein, minkä myötä satsi liikkuu jo diminuution rajamailla. Jätin jalkion tällöin pois käytöstä bassolinjan

¹⁴⁴ Sanapari *felix culpa* esiintyy mm. latinankielisessä pääsiäisyön messuun kuuluvassa *Exsultet*-ylistyslaulussa. Teologian ja filosofian alalla kyseistä ajatusta on käsitelty vastauksena ns. pahan ongelmaan. (Ks. esim. Leibniz 1710, osa 1, kappale 10.)

nopeuden vuoksi. Viimeisessä säkeessä basson 16-osaliike onkin selkeästi diminuutio. Samasta syystä rakensin sormion rekisteröinnin nopeasti syttyvälle 16'-pohjalle, mikä tummuudessaan sopi myös säkeistön tekstiin.

Nuottiesimerkki 32. Uhrivirren kolmannen säkeistön säestys.

3. Her - ra tääl - lä ris - tin pääl - lä kan - toi tus - kat tui - mim - mat,

sie - lus - san - sa, ruu - miis - san - sa, kär - si - myk - set kat - ke - rat.

Syn - neis - täm - me pääs - täk - sem - me

Senza ped.

haa - vat ver - ta vuo - ti - vat.

Ped.

Esimerkkirekisteröinti:

I sormio

Fl 16', Principal 8', Fl 8', Octava 4', Nasat 2 2/3'

Jalkio

Subbass 16', Principal 8', Fl 8', I/P

Neljännessä säkeistössä (nuottiesimerkki 33) otin käyttöön 1600-luvulta 1800-luvun alkuvuosikymmeniin asti Saksassa ja Englannissa tunnetun tradition, jossa säerajoilla soitetaan välisoittoja (saks. *Zwischenspiele*, engl. *interludes*). Tätä perinnettä voi tarkastella kirjoitetussa muodossa esimerkiksi eräissä John Blow’n, Daniel Purcellin, Georg Friedrich Kauffmannin ja Johann Sebastian Bachin (BWV 715, 722, 726, 732, 738) sävellyksissä. Kauffmannin mukaan niiden tarkoitus on ”täyttää säkeitten väliin jäävä tila”. Tällä pyritään ilmentämään virren sisältöä, johdattamaan seurakunta uuden säkeen lähtösäveleen ja tukemaan yhteislaulun rytmistä yhtenäisyyttä. Historian kuluessa käytäntöä on myös kritisoitu: esimerkiksi itse J.S. Bachin tiedetään saaneen Arnstadtin seurakunnalta arvostelua virsilaulua hämmentävistä ”erikoisista variaatioistaan” ja ”monista oudoista nuoteistaan”. Tämä kritiikki koski mahdollisesti juuri välisoittoja.¹⁴⁵ Välisoittojen yleisyys oli selvästi yhteydessä mainitun aikakauden hitaaseen koraalitempoon: esimerkiksi Saksassa virret nopeutuivat 1800-luvulla, ja vuosisadan loppupuolella välisoittoja soitettiin ilmeisesti enää vain säkeistöjen väleissä.¹⁴⁶

Suomessa ei juuri tunneta kuvailtua välisoittojen perinnettä.¹⁴⁷ Koraalisäkeiden ja välisoittojen vuorottelu pääsiäismessun yhden virren yhdessä säkeistössä olisikin ollut vaikeaa kommunikoida seurakuntalaisille, jolloin säkeistöstä olisi tullut kohtuuttoman haastava laulettavaksi yhdessä. Pyrin välttämään sitä, että yhteislaulusta tulisi väkinäistä suorittamista, joten päädyin antamaan säkeistön vain kuoron laulettavaksi. Kontrastin vuoksi jätin laulusäkeet kokonaan säestämättä. Toinen vaihtoehto olisi ollut niiden säestäminen välisoitoista poikkeavalla sointivärillä.

¹⁴⁵ Herl 2004, 138–143.

¹⁴⁶ Karosi 2014, 35–37; Schneider 2016, 3–9.

¹⁴⁷ Georg Joseph Voglerin *Hoosianna*-hymnin (*Virsi* 1986, virsi 1) säkeiden välissä soitettavat sävelkulut muodostavat poikkeuksen. Tämä johtuu kenties siitä, että kyseessä on alun perin kuoroteos. Vastaava ilmiö tapahtuu esim. Armas Maasalon *Joululaulussa* op. 21 nro 1 (Maasalo 1914), joka tunnetaan paremmin nimellä *Joulun kellot*. Välisoitot jätetään kuitenkin yleensä pois, kun se toteutetaan yhteislauluna.

Nuottiesimerkki 33. Uhrivirren neljännen säkeistön sovitus kuorolle ja uruille.

Kuoro

4. Vai - van al-la Gol-ga - tal-la

Kuoro

Jee - sus I-sää ru-koi - li.

Kuoro

Uh-ri-nam-me puo-les - tam-me

Kuoro

syn - tim - me hän so - vit - ti.

Kuoro

Hau-taan men-nen mei-tä en-nen

Urut

Kuoro

meil - le hau-dan



Esimerkkirekisteröinti:

I sormio Principal 8', Fl 8', Oct. 4', Nas 2 2/3' Oct. 2', Terz 1 3/5', Mixtur

Jalkio Principal 16', Oct. 8', Ged. 8', Oct. 4' I/P

Virren viidennen säkeistön (nuottiesimerkki 34) lauloi seurakunta. Valitsin musiikillisiksi ilmaisukeinoikseni satsin paksuuden vaihtelun sekä dissonanssin ja konsonanssin vuorottelun. Kirjoitin melodian tenoriääneen, jotta voisin sijoittaa säestävät äänet erottuvaan diskanttirekisteriin. Teksti tarjosi minulle monia erilaisia tarttumapintoja työhöni. Sen ensimmäinen säe sisältää vain kaksitavuisia sanoja, ja säkeen runomitta on trokeinen tetrametri (*”Voi-ton ja-lon, uu-den va-lon”*). Melodian ensimmäinen säe taas hahmottuu selkeimmin kahtena neljän sävelen mittaisena fraasina, joiden huippukohdat ovat niiden kolmansilla sävelillä. Säestyksen kannalta melodian rakenne oli mielestäni olennaisempi kuin tekstin, joten kirjoittamani urkusatsin paksuus muuttuu asteittain yhden tahdin mittaisten linjojen aikana. Samalla tahdoin luoda kontrastin melodian sisäiselle dynamiikalle asettamalla säestyksen huippukohdat fraasien alkuihin puolivälien sijaan. Kummassakin tahdissa säestys alkaa kuusiäänisenä ja ohenee isku iskulta kolmiääniseksi. Tahtien ensimmäiset soinnut saavat erityistä painokkuutta myös siksi, että ne ovat selvästi muita dissonoivampia. Tällä tavalla loin virteen kaksi erilaista elementtiä: ylöspäin suuntautuvan, riemullisen melodian kanssa esiintyy huokaileva, jopa päivittelevä säestys.

Toisen säkeen säestyksessä fraasien sisäinen dynamiikka kääntyy pääläelleen ensimmäisen säkeeseen nähden: harmonia paksuuntuu kummankin tahdin loppua kohti. Synkopoivien pidätyksen myötä satsiin ilmaantuu kahdeksasosaliikettä, jolla on eteenpäin vievä luonne. Huippunsa pidätykset saavat *ti*-tavulle osuvassa kirkkaassa seitsenäänisessä soinnussa. Säkeistön ensimmäinen ja toinen säe muodostavat näin suljetun kokonaisuuden.

Kolmannen ja neljännen säkeen sovitin kokonaisuudeksi, jonka satsi on toisen säkeen tapaan paksuimmillaan alussa ja lopussa. Ihmisen langenneisuudesta kertovassa kolmannessa säkeessä sopraano- ja alttoäänät siirtyvät alemmas, ja satsin asettelu muuttuu ahtaammaksi. Samalla muunne- ja nelisointujen määrä lisääntyy; vaikutelma on aiempaa oudompi ja tunkkaisempi.

”Isän armon” mainitsevassa neljännessä säkeessä satsi tulee vähä vähältä paksummaksi, oikea käsi nousee korkeammalle, ja toisesta säkeestä tuttu synkopoiva kahdeksasosaliike suuntaa musiikkia eteenpäin.

Säkeistön viimeinen säepari sisältää huomattavan kontrastin. Viidennessä säkeessä teksti käsittelee ”kauheaa kuolemaa”, jolloin melodia nousee aiempia säkeitä korkeammalle ja laskeutuu asteikkokulkua pitkin takaisin keskialueelle dramaattisen huudon tapaan. Kuudes säe puolestaan liikkuu keskialueella, ja teksti kertoo Kristuksen lunastuksesta lempeään sävyyn. Halusin ottaa kaiken irti tästä kontrastista, joten sijoitin viidennen säkeen sopraano- ja altoääniin kosävelasteikkoja noudattavia klustereita. Oikean käden rekisteröintiin lisäsin tällöin kuoro- ja kieliäänikertoja. Säkeen viimeiselle sävelelle sijoitin diatonisen G-lisänoonisoinnun, joka oli klustereja selvästi konsonoivampi. Tällä pyrin pehmentämään siirtymää viimeiseen säkeeseen, jonka soinnutin perinteisemmin.

Nuottiesimerkki 34. Uhrivirren viidennen säkeistön säestys.

5. Voi - ton ja - lon, uu - den va - lon Jee - sus meil - le

val - mis - ti. Luo - pu - neil - le, lan - gen - neil - le

I - sän ar - mon il - moit - ti. Kuo - le - mas - ta



Esimerkkirekisteröinti:

I sormio (oikea käsi)	Fl 8', Fl 4', Oct. 2'; viidennessä säkeessä + Krummhorn 8', Scharf
II sormio (vasen käsi)	Principal 8', Tr 8', Oct. 4'
Jalkio	Principal 16', Oct. 8', Fl 8', Oct. 4'

Kuudennen säkeistön paikalla kuultiin fanfaarimainen urkuimprovisaatio, jonka alkutahdit ovat nuottiesimerkissä 35. Se perustui koraalin alusta lainaamaani motiiviin, jossa kahta ylöspäistä sävelaskelta seuraa hyppy alaspäin. Tässä musiikissa luovuin säkeistömuodosta: *cantus firmus* ei esiintynyt läpivietyä ollenkaan. Syy tähän oli pikemminkin tekstin yleisessä sisällössä kuin sen yksityiskohdissa. Kuudes säkeistö käsittelee Jeesuksen ylösnousemusta, ja tahdoin yhdistää musiikissa juhlallisuuden ja yllättävyyden. Pyrin laatimaan tiiviin urkusäkeistön, jonka muotoa kuuliija ei voisi aavistaa ennalta.

Nuottiesimerkki 35. Transkriptio uhrivirren kuudenteen säkeistöön perustuvan improvisaation alkutahdeista.



Esimerkkirekisteröinti:

I sormio (oikea ja vasen käsi)	Fl 8', Fl 4', Oct. 2', Tr. 8', Cl. 4', Mixt., II/I
II sormio	Principal 8', Fl 8', Oct. 4', Fl. 4', Krummhorn 8'
Jalkio	Fagot 16', Principal 16', Oct. 8', Fl 8', Oct. 4', I/P, II/P

Seitsemännessä säkeistössä (nuottiesimerkki 36) seurakunta pääsi jälleen laulamaan. Virren me-muotoon kirjoitettu teksti käsittelee tässä kohdin ensimmäisen kerran nykypäivää – siis koolla olevan yhteisön elämää. Edeltävien säkeistöjen tekstien aikamuoto on imperfekti, mutta seitsemännen säkeistön alussa käytetään perfektia (”Näin on tuotu –”), mikä viittaa menneisyydessä toteutuneeseen mutta edelleen vallitsevaan asiaintilaan. Tästä syystä säestyksen oli mielestäni aika muuttua. Tavoittelin siihen henkilökohtaista sävyä – jotain uutta, mitä voisin yhtenä seurakuntalaisista tuoda virteen omasta elämästäni.

Laadin säkeistöön sovituksen, johon ammensin ainesta alkuperäisestä koraalista, synnyinkuntani Kaustisen kansanmusiikkiperinteestä ja taidemusiikin ilmaisukeinoista. Vasemmalle kädelle ja jalkiolle kirjoittamani säestyssatsi muistutti harmonilla soitettavaa tämmäystä. Myös melodia sai pelimannikulttuuriin viittaavan tanssinomaisen asun, kun soitin sen diminuotuna sopraanossa. Ratkaisu muistutti monia 1700-luvun saksalaisia urkukoraaleja –¹⁴⁸ mutta niistä poiketen kyseessä oli yhteislaulun säestys, ei sooloteos. Luotin siihen, että seurakunta tunsii tässä vaiheessa sävelmän niin hyvin, ettei diminuutio häiritsisi laulua vaan koristelisi sitä. Lisäsin diminuointia säkeistön loppua kohti: ensimmäisessä säeparissa käytin neljäs- ja kahdeksasosanuotteja, toisessa kahdeksas- ja 16-osanuotteja, viimeisessä lähes pelkästään 16-osanuotteja ja aivan lopussa 32-osanuotteja. Tavallaan tein virrestä oman kansantoisintoni. Syntynyt kokonaisuus oli tekstinmukaisesti iloinen, huoleton ja eteenpäin suuntautuva.

Nuottiesimerkki 36. Uhrivirren seitsemännen säkeistön säestys.

Solo

7. Näin on tuo - tu, meil - le suo - tu ar - mo i - an -

marcato

¹⁴⁸ Karoli 2014, 37–48.

kaik - ki - nen. Saa - ta - nas - ta, kuo - le - mas - ta

voi - ton saam-me su-loi - sen. Tur - val - li - nen,

loh - dul - li-nen tie on Her - ran o-mi - en.

Esimerkkirekisteröinti:

I sormio (oikea käsi)

Principal 8', Oct. 4', Fl 4', Nasat 2 2/3, Oct. 2', Terz 1 3/5', Oct 1'

II sormio (vasen käsi)

Principal 8', Fl 8', Oct. 4',

Jalkio

Fagot 16', Subbass 16', Oct. 8', Fl 8', Oct. 4'

Virren kahdeksas säkeistö (nuottiesimerkki 38) on sen jyrävä ja juhlava päätös. Sen yhteydessä tahdoin rikkoa seurakunnan vuorottelun kuoron ja urkujen kanssa ja yhdistää nämä kolme osapuolta. Kahdeksannesta säkeistöstä tulikin ainoa seurakunnan laulama parillinen säkeistö. Mielestäni *cantus firmus* sopi tässä yhteydessä parhaiten säestyksen bassolinjaan, jonka päälle kaikki muut stemmat rakentuvat. Melodian vastapariksi kirjoitin sopraanoääneen obligaton. Ensimmäisessä kolmessa säkeessä se on luonteeltaan fanfaarimainen – kuin Erkki Melartinin *Juhlamarssin* op. 22 nro 30 johdanto. Obligato soi vasta näiden säkeiden loppupuolella, ikään kuin

vastaten seurakunnan lauluun. Kolmannen säkeen jälkeen se muuttuu pitkälinjaisemmaksi melodiaksi, joka sisältää myös tummempia sävyjä tekstin muistuttaessa Kristuksen sovitustyöstä. Säestyksen intensiteetti korostuu viimeisen säeparin aikana välidominanttien ja yhä korkeammalle nousevan obligaton myötä. Viimeisessä säkeessä obligato muuttuu moniääniseksi ja sulautuu osaksi säestysharmoniaa.

Nuottiesimerkki 37. Uhrivirren kahdeksannen säkeistön säestys.

Solo

8. E - lää saam-me! Lau - la-kaam-me rat - ki rie - mul - li - ses - ti

Jee - suk-sel - le Kris - tuk - sel - le, jo - ka mei - dät

lu - nas-ti. Kiit - tä - kääm - me! E - lä - kääm - me

kun - ni - ak - seen i - ä - ti!

Esimerkkirekisteröinti:

I sormio (oikea käsi)	Principal 8', Fl 8' Oct. 4', Krummhorn 8', Clairon 4'
II sormio (vasen käsi)	Principal 8', Ged. 8', Fl 8', Oct. 4'
Jalkio	Fagot 16', Subbass 16', Pr. 16', Oct. 8', Tr. 8', Fl 8', Oct. 4', II/P

5.3 Pohdinta

Olen edennyt tässä prosessissa hermeneuttisesti päinvastaista reittiä pitkin kuin aiemmissa: tulkittava objekti on syntynyt sen seurauksena, että olen pohtinut sen potentiaalisia merkityksiä tietyssä kontekstissa. Olen siis ”tulkinnut” musiikkia osana liturgiaa ennen sen laatimista. Uhrivirren liturginen funktio on ollut melko abstrakti lähtökohta taiteelliselle työskentelylle, eikä sillä voikaan selittää kaikkia lopputuloksen piirteitä. Samalla on todettava, että olen kokenut edellisiä prosesseja suurempaa taiteellista vapautta. Kenties tämä johtuukin juuri siitä, että työskentelyni lähti liikkeelle muualta kuin taiteesta.

Sovituksen laatiminen ja sen toteuttaminen jumalanpalveluksessa on antanut mahdollisuuden katsoa omaan työhöni sisään- ja taaksepäin. Olen voinut ymmärtää ja pukea sanoiksi, millä lailla virren sisältö ja sen liturginen funktio seurakunnan yhteislauluna ovat motivoineet minua ja ohjanneet toimintaani. Tällainen vaivannäkö voi johtaa parempaan ymmärrykseen toimintatavoistani sovittajana ja soittajana, sekä niiden kehittämiseen. Olen saanut pohtia, mikä edellä kuvatussa musiikissa on olennaista – ja millainen suhde olennaisella aineksella on muihin tekijöihin.

Teksti, sävelmä ja niiden muodostama kokonaisuus tarjosivat paljon erilaisia mahdollisuuksia monipuoliseen käsittelyyn. Sovitusta laatiessani rakensin edelleen tulkintaani virren sisällöstä; en siis vain tuonut pohtimaani sisältöä esiin vaan myös muokkasin sitä toiminnallani. Merkityksensä oli myös jokaisen seurakuntalaisen panoksella yhteislauluun, jokaisella kuulijalla – ja meitä kaikkia ympäröineellä kontekstilla. Esimerkiksi seurakunnan koostumus, kirkkovuoden ajankohta, kirkkotila ja koko jumalanpalveluksen ajallinen, kulttuurinen ja sosiaalinen ympäristö toivat oman osansa tähän vuorovaikutukseen.

Virren sisältö ei siis riipu pelkästään tekstistä ja sävelmästä, vaan se rakentuu uudelleen aina, kun virsi lauletaan, soitetaan ja kuullaan ajassa ja paikassa. Tällöin siihen sekoittuu sitä tulkitsevien ihmisten inhimillisyyttä ja subjektiivisuutta. Vasta tämän myötä virsi on varsinaisesti

olemassa.¹⁴⁹ Neutraalia tai objektiivista musisointia, joka vain ”välittäisi” virren sisältöä, ei mielestäni olekaan. Myöskään neutraalia tulkintaa musisoinnista pystytään tuskin tekemään: kuten edellä on todettu, pääsiäispäivän jumalanpalvelukseen osallistunut kuuliija ja tämän tekstin lukija voivat ymmärtää sovitukseni täysin perustellusti eri tavalla kuin minä itse, omista lähtökohdistaan ja tilanteistaan.

Onko tämä ristiriidassa vuosituhaten vaihteen jumalanpalvelusuudistuksessa artikuloidun periaatteen kanssa, jonka mukaan musiikin tulee perustua jumalanpalveluksen sisältöön ja ”kantaa” seurakunnalle Jumalan lahjoja? Mielestäni ei. Pikemminkin liturgian sisältö tulee musiikissa lähelle ihmistä juuri sen myötä, että musisoija antaa siihen jotain itsestään ja kuuliija saa kuulla sen omista lähtökohdistaan, oman sisäisen maailmansa ja rikkautensa kautta. Tämä sopii erityisen hyvin juuri uhrivirren liturgiseen funktioon: seurakunta tuo saamansa lahjat alttarille, minkä myötä ne koituvat ihmisten parhaaksi. Yksi näistä lahjoista on virren sovittamisen lahja. Tässä mielessä otan vahvasti kantaa sitä edellä (s. 90) mainittua ajatusta vastaan, jonka mukaan urkurin taitojen tulee pysyä taka-alalla liturgiassa.

Tämä ei tarkoita kritiikittömyyttä erilaisia ratkaisuja ja lopputuloksia kohtaan. Juuri muusikon ja kuuliijan subjektiivisista näkökulmista voidaan arvioida taiteellista toimintaa, joka syntyy tekstin, sävelmän, toteuttajien, liturgisen funktion ja kontekstin välisessä vuorovaikutuksessa. Arvioinnin kohteena voi olla musiikin taiteellinen taso itse tai esimerkiksi sen suhde jumalanpalvelukseen liitettyihin pyrkimyksiin opetuksen, sielunhoidon tai yhteisöllisyyden saralla. Taiteen tuottama esteettinen kokemus on tämän arvioinnin eräs työkalu. Muusikko voi jatkaa pohdintaa vielä pidemmälle ja tuoda kuvaan oman teknis-teoreettisen asiantuntemuksensa, joka koskee musiikin rakenteita. Sen myötä voi tulla ymmärrettävämmäksi, miten esimerkiksi virren toteutus vaikuttaa sen merkitykseen liturgiassa – ja päinvastoin.

¹⁴⁹ Musiikkiteoksen käsite ja olemassaolo ymmärretään filosofisessa keskustelussa monin eri tavoin: olemassa oleva teos voi olla a) partituuri, b) partituurin mukaisten esitysten kokonaisuus, c) abstrakti äänirakenne, jonka tuottamisen ohjeet on määritelty partituurissa tai d) säveltäjän mielessä oleva sävelkokonaisuus, jonka partituuri välittää (Packalén 2008, 102–104). Ymmärrän virren tavalla b sikäli, että katson sen olemassaolon toteutuvan juuri käytännön musisoinnissa (ks. esim. Goodman 1976, 210). Tätä ns. nominalistista mallia on kritisoitu siitä, että sen mukaan teoksen identiteetti ja olemus muuttuvat erilaisten esitysten myötä (emt., 128–129; Kivy 2002, 207). Kritiikki ei kuitenkaan vaikuta perustellulta, jos teosta pidetään staattisen objektin sijaan prosessina, joka realisoituu historian kuluessa erilaisin tavoin (Packalén 2008, 113). Virsiin ja ylipäätään yhteislauluun tämä näkemys sopii selvemmin kuin esim. konserttimusiikkiin. Yhteislaululla onkin huomattavasti pidempi historia kuin teoksen käsitteellä.

6 MATKA UUTEEN – TAIDELÄHTÖINEN JA MONITAITEINEN JUMALANPALVELUS

6.1 Lähtökohtana taide kirkkovuoden viimeisenä iltana

Opin- ja taidonnäytteeni viides eli viimeinen osa (ks. liite E) poikkesi aiemmista huomattavasti. Tässä luvussa käsittelen sitä kuitenkin samasta näkökulmasta, jonka olen edellä ottanut muihin osiin: tarkastelemalla siinä toteutunutta vuorovaikutusta esteettisten, musiikkianalyttisten, liturgisten ja käytännön musisointiin liittyvien näkökulmien välillä. Käsittelen neljää jumalanpalvelukseen liittynyttä prosessia, jotka ovat erityisen kiinnostavia tutkimustehtävän kannalta. Kunkin prosessin yksityiskohtaisesta kuvauksesta ilmenee, että liturgisella kontekstilla oli suuri vaikutus musiikkia ja sen merkityksiä koskeviin käsityksiini, sen esittämiseen ja siitä saamaani kokemukseen. Erityisen ilmeistä tämä oli siksi, että valtaosa jumalanpalveluksen musiikista oli alun perin sävelletty konserttitaiteeksi ja myös itselleni valmiiksi tuttua juuri konserttiympäristöstä. En vain asettanut taidetta liturgiaan, vaan liturgia kontekstualisoi taiteen osaksi itseään. Tämä lienee yleisemmälläkin tasolla jumalanpalvelusmusiikille ominainen ilmiö.

Esittelen seuraavaksi jumalanpalveluksen tausta-ajatukset ja luvussa 6.2 sen olennaisimmat piirteet. Luvussa 6.3 tarkastelen sitä, miten ymmärrykseni liturgiaan valitsemastani sävellyksestä muuttui toisten taiteilijoiden kanssa tekemäni yhteistyön myötä. Luvussa 6.4 kerron, kuinka kyseisestä teoksesta lainatun melodian toteuttaminen yhteislauluna vaikutti käsitykseeni teoksesta itsestään, sen liturgisista merkityksistä ja soittotavasta. Luvussa 6.5 käsittelen kahta prosessia, jotka ylittivät taiteenlajien välisiä rajoja.

Olen pyrkinyt jatko-opiskelijana ennen kaikkea kehittämään ymmärrystäni siitä, millä lailla liturgista kontekstia voidaan hyödyntää taiteellisissa pyrkimyksissä musiikin saralla. Opin- ja taidonnäytteen aiemmissa osissa olin ottanut työni lähtökohtaiseksi näkökulmaksi liturgisen tradition, erityisesti jumalanpalveluksen teologisen asiasisällön. Olin pitänyt sitä työskentelyäni ohjaavana tekijänä, jonka odotin tarjoavan minulle myös esteettisesti hedelmällisiä impulsseja. Tämä muistuttaa normaalia kirkkomuusikon työhön kuuluvaa tehtävänasettelua. Viimeisellä kerralla halusin tehdä jotain muuta: lähteä liikkeelle pikemminkin taiteesta itsestään, katsoa millainen jumalanpalvelus tällöin syntyy ja pohtia, mitä uutta liturgisesta musiikista voi oppia tämän myötä. En pyrkinyt karistamaan harteiltani perinnettä kokonaan, mikä olisikin ollut mah-

doton tehtävä. Sen sijaan tahdoin ottaa siihen etäisyyttä ja suhtautua siihen aiempaa neutraalimmin. Tällä kertaa pidinkin traditiota auktoriteetin sijaan yhtenä inspiraationlähteenä muiden joukossa.

Mietin pitkään, mikä olisi hedelmällinen muoto tälle työskentelylle, ja päädyin lopulta taiteidenvälisyyteen. Tekemällä yhteistyötä eri aloja edustavien ihmisten kanssa tavoittelin prosessiin sellaisia piirteitä, joita yksin työskennellessäni olin kaivannut: moniäänisyyttä, itselleni tuntemattomaan paneutumista ja lopputuloksen ennustamattomuutta. Titta Tunkkarin johtama *Xaris Finland* -tanssiryhmä toi jumalanpalvelukseen tanssitaideita sekä näyttämötaiteellisia elementtejä. Samuli Korkalainen laati tilaisuuteen kaunokirjallista aineistoa raamatuntekstien perusteella. Lisäksi hän toimi liturgin ja laulajan tehtävissä – kuten kaikissa muissakin opin- ja taidonnäytteeseeni liittyneissä tilaisuuksissa. Vaikka toin yhteisen työskentelymme lähtökohdaksi musiikkiohjelmistoon ja kirkkovuoteen liittyviä ratkaisuja, omalla taiteenalallaan kukin työryhmän jäsen toimi oman näkemyksensä mukaan. Työskentelymme oli luonteeltaan vuorovaikutteista, eikä sillä ollut varsinaista johtajaa. Se oli dialoginen prosessi, mutta se ei kuulunut luvussa 2.3.2 kuvailtuihin dialogin lajeihin vaan muodosti oman tapauksensa.

Valitsin tilaisuuden ajankohdaksi kirkkovuoden viimeisen illan. Kyseinen ilta on aina kiehtonut minua, koska kirkon toinen jalka on tällöin jo seuraavan kirkkovuoden puolella: *on* tuomiosunnuntain jälkeinen lauantai, mutta *vietetään* ensimmäisen adventtisunnuntain aattoa. Kun raamatunteksteissä ja virsissä mainitaan tuolloin Jeesuksen tuleminen, tarkoitetaanko sillä hänen ensimmäistä vai toista tulemistaan? Onko kyse ensimmäisen joulun tapahtumista vai tuomiosunnuntain aiheesta, maailmanlopusta?¹⁵⁰ Entä heprean kielestä lainattu sana *hoosianna* (suom. auta, pelasta), joka liittyy evankeliumiteksteissä palmusunnuntain tapahtumiin?¹⁵¹ Liturgisessa traditiossa samoja aiheita ja ilmauksia kuuluu palmusunnuntain lisäksi ensimmäisen adventtisunnuntain jumalanpalvelukseen.¹⁵² Näin ollen kirkkovuoden viimeinen ilta on eräänlainen kaleidoskooppi, jonka läpi seurakunta katselee kolmea eri kuvaa Jeesuksesta: Vanhassa testamentissa ennustettua messiasta (ensimmäinen adventtisunnuntai), aasilla ratsastavaa kuningasta (palmusunnuntai) ja aikojen lopussa saapuvaa tuomaria (tuomiosunnuntai). Ajankohdan monimerkityksisyys sopikin hyvin siihen, että tahdoimme työskennellä tavanomaista vapaammassa suhteessa liturgiseen traditioon. Kirkkovuosi kuvataan usein graafisesti ympyränä tai spiraalina, jonka kierros alkaa adventista ja päättyy tuomiosunnuntaihin. Tuona iltana halusimme pohtia, mitä sen keskellä voisi olla.

¹⁵⁰ *Evankeliumikirja* 1999, 10–17.

¹⁵¹ Matt. 21:9, 15; Mark. 11:9–10; Joh. 12:13.

¹⁵² *Evankeliumikirja* 1999, 11, 13–14, 21, 213–214, 216, 218.

Pohdimme tilaisuutta suunnitellessamme, voiko näin avoimesta lähtökohdasta rakennettavaa tilaisuutta kutsua jumalanpalvelukseksi.¹⁵³ Erilaisia jumalanpalvelusjärjestyksiä on ollut eri kirkkokunnissa historian eri vaiheissa erittäin monia, ja niiden väliset erot ovat hyvin suuria. Maailmanlaajuisesti eri liturgioiden yhteisiksi piirteiksi voidaan lukea lähinnä rukoileminen ja raamatuntekstien kuuleminen. Päätimme pysyä näissä löyhissä raameissa mutta problematisoida niitä lähtemällä liikkeelle taiteellisesta vapaudesta. Otimme raamatunteksteihin ja rukouksiin dramatisoivan, kaunokirjallisen näkökulman, ja lähestyimme myös sanatonta taidetta sananjulistuksen ja rukouksen muotona.¹⁵⁴

6.2 Kolme kysymystä, kolme vastausta

Inhimillinen kieli liittyy läheisesti kykyyn käsitteellistää asioita, minkä vuoksi sitä voi pitää esimerkiksi elämäkatsomuksellisen tai taidetta koskevan pohdinnan tärkeimpänä välineenä.¹⁵⁵ Ihminen voi kuitenkin omaksua näillä alueilla myös sellaista ymmärrystä, jota ei voi tyhjentävästi pukea sanoiksi. Sitä voi luonnehtia pikemminkin kokemukseksi kuin päätelmäksi, ja se kuuluu ennemmin uskonnon tai taiteellisen elämyksen kuin filosofian alueelle. Tällainen ymmärrys voi haastaa ihmistä sanalliseen pohdintaan uudesta näkökulmasta – pukemaan sanoiksi niitä kysymyksiä, joihin se itse vastaa. Se ei siis ole *puhuttavissa* vaan *puhuttelee*.

Minulle kävi näin. Koin löytäneeni kirkkovuoden viimeisen illan problematiikkaan ratkaisuja eräässä taideteoksessa, joka puhutteli minua. Valmistelemamme jumalanpalveluksen kontekstissa tulkittuna hahmotin teoksella olevan merkityksiä, jotka liittyivät edellä mainittuihin erilaisiin kuviin Jeesuksesta. Ymmärrystäni voitaneen kutsua kramerilaisittain ”tulkinnaksi” tai krohnilaisittain ”visioksi”.¹⁵⁶ Se oli luonteeltaan täysin subjektiivista, hyvin henkilökohtaista – ja myös selkeää ja voimakasta. Kyseessä oli Jean Sibeliuksen (1865–1957) viides sinfonia Es-

¹⁵³ Sana *jumalanpalvelus* on suora käännös saksan kielen sanasta *Gottesdienst*. Martti Luther käyttää sitä Uuden testamentin käännöksessään vastineena kreikan kielen sanalle *leitourgia* (palvelus) ja muille sanoille, joilla tarkoitetaan kristityn uskonelämää. Luther omaksui saman sanan tarkoittamaan myös kristillisen seurakunnan pyhää toimitusta, mikä on nykyään sen ensisijainen merkitys eri kielissä. Luterilaisuudessa sanaa käytetään usein kaksoismerkityksessä: ihminen palvelee Jumalaa ja Jumala ihmistä. (Kotila 2004, 35–36. Tiefel 1997.)

¹⁵⁴ Jälkeenpäin myös *Kotimaa*-lehdessä pohdittiin, oliko kyseessä jumalanpalvelus vai taide-esitys. Vastaus riippuneen paitsi siitä miten jumalanpalvelus ymmärretään teologisesti, myös siitä mitä tarkoitetaan taiteella. Kirjoittaja Olli Seppälä lähestyi asiaa sekä teatteritieteilijänä että teologina ja ehdotti sanamuotoa *taidejumalanpalvelus* tai *esitys-jumalanpalvelus*. Toisaalta hän kannatti esittämääni näkemystä, jonka mukaan tilaisuus oli jumalanpalvelus vähintäänkin heille, jotka sen sellaiseksi ymmärsivät. (Seppälä 2016.)

¹⁵⁵ Kielen merkitystä käsitteellisen ajattelun kannalta on korostettu erityisesti saksalaisessa romanttisessa filosofiassa, joka vaikutti ratkaisevasti myös hermeneutiikan kehitykseen (Forster 2010 passim; ks. myös tämän tutkielman luku 2.2).

¹⁵⁶ Ks. luku 2.2.

duuri op. 82 (1915–19). Se tuntui minusta vastauksilta kysymyksiin, joita en ollut vielä edes kysynyt – ja jotka saatoin juuri tämän myötä pukea sanoiksi.

Taiteidenvälistä lähestymistapaa selittää kenties se, että tämä tulkinta lähti alun perin liikkeelle tanssista. Se nimittäin syntyi, kun tanssitin saman vuoden pääsiäisenä alle puolivuotiaasta tyttärentäni äänitteeltä soivan sinfonian päätösoosan tahdissa. Mukana laulaessani yhdistin vaskien soittaman, niin sanotun kurkiteeman alkutahdit spontaanisti sanaan *hoosianna*.¹⁵⁷ Tämän iloisen kokemuksen myötä ymmärsin vähä vähältä, minkälaista rakennelmaa lähtisimme työstämään jumalanpalvelukseksi sinfonian perusteella. Vaikka lopputulokseen vaikutti vahvasti työryhmän yhteistyö ja kaikki yhdessä koettu, prosessin siemen kylvettiin tällöin.

Esteettistä kokemusta on toki vaikea perustella sanallisesti, ja kuten edellä on todettu, sen tyhjentävä selittäminen on mahdotonta. Pyrin seuraavaksi kuitenkin sanallistamaan ymmärrystäni sinfonian kolmesta osasta ja siitä, mihin kysymyksiin ne vastaavat. Tutkijan tulee ottaa vastuu työstään. Siksi korostan, että tulkinta taideteoksesta on omani, eikä se sisällä esimerkiksi säveltäjän intentiota koskevaa väitettä. Vaikka se liittyy uskontoon, se ei ole myöskään uskontoteellinen esitys. Sen sijaan kyse on luvussa 2.2 kuvaillun uushermeneutiikan mukaisesta tulkinnasta, jossa olen liittänyt teokseen uusia merkityksiä. Ne liittyvät liturgiseen kontekstiin, johon olen asettanut teoksen tarkasteltavaksi. Lopputulos on edellisissä luvuissa esittämiäni tulkintoja uskaliaampi mutta perusteiltaan samanlainen.¹⁵⁸

Sinfonian ensimmäisen osan hallitseva piirre on mielestäni suuntautuminen eteenpäin, tulevaisuuteen. Tämä vaikutelma voi liittyä musiikin sellaisiin piirteisiin, joilla on länsimaisen taide-musiikin traditiossa jännitteinen ja jännitteen laukeamista ennakoiva luonne. Esimerkiksi koko sinfonia alkaa kvarttisekstisoinnilla, erilaisia dissonanssiketjuja on alkuosassa runsaasti, ja rytmikka vaikuttaa monin paikoin taistelulta kaksi- ja kolmijakoisuuden välillä. Modulaatiot näyttävät silloin tällöin jäävän ”kesken”: ne pysähtyvät tonaalisesti ratkaisemattomaan tilaan tai etenevät hitaasti ja monipolvisesti. Tätä seuraa usein siirtymä johonkin vaikeasti ennakoitavaan sävellajiin. Ymmärryksenä voidaan tulkita liittyvän Sibeliuksen tapaan kehittää musiikillista materiaalia: hän kierrättää sitä monien erilaisten jaksoiden kautta ja muuntaa sitä vähä vähältä, tähdäten kohti sen lopullista muotoa.¹⁵⁹ Kun tarkastelin tätä esteettistä vaikutelmaa edellä kuvaillusta kirkkovuoden ajankohdan näkökulmasta, koin luontevaksi liittää sen Vanhan testa-

¹⁵⁷ Jean Sibelius: *Symphony No. 5 Op. 82* 1921, käyrätorvet alkaen sivun 105 neljännessä tahdista. Mm. James Hepokoski (1993, 34) käyttää samasta teemasta nimitystä *Swinging Theme* eli *keinuva teema*.

¹⁵⁸ Tulkinnan subjektiivisesta luonteesta ks. luku 2.2 sekä Kramer 1995, 46–62.

¹⁵⁹ Hepokoski 1993, 23–27.

mentin ennustuksiin juutalaisille luvatussa messiaasta. Näin rakentamani tulkinnan mukaan sinfonian ensimmäinen osa vastaa kysymykseen siitä, millaista messiaasta raamatussa kuvattu Israel odotti pyhien tekstiensä perusteella.¹⁶⁰

Toinen osa on variaatiosarja, joka mielestäni kuuluu Sibeliuksen kauneimpiin luomuksiin. Musiikki saa erityistä tehoa sinfonian osien välisestä kontrastista: toisen osan vieno pääteema ja sen variaatioiden erilaiset musiikilliset asut edustavat aivan eri maailmaa kuin ensimmäisen osan dramaattiset sävyt. Ensiosan pitkällinen jännitteisyys vaihtuu keskiosassa tunnelmointiin, johon syklinen muoto tuo sekä jatkuvuutta että vaihtelua. Kun otin huomioon jo tekemäni tulkinnan ensimmäisestä osasta, oli luontevaa liittää toinen osa liturgisesti palmusunnuntaihin. Se kuuluu niihin kirkkopyhiin, joina luettavilla evankeliumiteksteillä on merkittävä kontrasti Vanhan testamentin ennustuksiin. Jeesus näyttäytyy heikkona ja inhimillisenä, vaikka Israelille oli luvattu väkevää, suorastaan jumalaista kuningasta. Evankeliumeissa monien on vaikea käsittää, miten talliin syntyvä, aasilla ratsastava ja ristillä kuoleva mies voisi olla Vanhassa testamentissa luvattu messias. Tulkitsin sinfonian keskiosan vastaukseksi kysymykseen siitä, millaisen messiaan Israel – kristillisen perinteen mukaan – sai.

Liitin siis sinfonian kaksi ensimmäistä osaa kahteen niistä kolmesta näkökulmasta, jotka olin ottanut valittuun kirkkovuoden ajankohtaan. Johtiko juuri tämä siihen, että tulkitsin päätösosan liittyvän kolmanteen näkökulmaan eli Jeesuksen toiseen tulemiseen? Kenties, mutta jälkeensä katsoen tulkintani vaikuttaa luontevalta. Kyseinen osa päättää sinfonian, ja Jeesuksen paluu liitetään raamatussa maailmanloppuun. Korkeiden jousten soittamat *perpetuum mobile* -asteikkokulut nostavat kuulijan huomiota ylöspäin – kuin taivaalla kimmeltäisi jotain uutta ja yllättävää. Oli helppo assosoida vaskien soittama kurkiteema tuomiopäivän pasuunaan ja teemasta kehittyvä majesteettinen päätösjakso ikuiseen kirkkauteen. Olisi näin ollen ollut houkuttelevaa tulkita päätösosan kuvailevan maailmanloppua, mutta valitsin maanläheisemmän näkökulman. Luvussa 2.3 on kuvattu, että liturginen musiikki ei vain kerro tuonpuoleisista asioista vaan myös tuo ne ajassa ja paikassa kokoontuvan ihmisyyshenkeen luo, osaksi heidän elämäänsä. Tästä syystä tulkitsin musiikin vastaukseksi kysymykseen siitä, millaista messiaasta kristillinen kirkko odottaa. Jumalanpalveluksen käsiohjelmassa käytin kirkosta sanaa ”me”.¹⁶¹

¹⁶⁰ Kuten edellisellä sivulla on todettu, kyseessä on oma, subjektiivinen tulkintani. Se ei ole esimerkiksi uskonnonhistoriallinen esitys Israelin kansan tuntemuksista.

¹⁶¹ Työryhmämme pohti tässä yhteydessä: jos Jeesusta ei valtaosin tunnistettu messiaaksi Israelissa, tunnistetaanko hänet hänen palatessaankaan? Taide vaikutti hyvältä keinolta tämän asian käsittelyyn. Mikäli sinfoniassa olisi neljä osaa, neljäs kysymys voisikin koskea sitä, millaisen messiaan kristillinen kirkko saa. Ks. myös edellinen alaviite.

Sibeliuksen perikunta myönsi minulle luvan sinfonian sovittamiseen uruille (ks. nuottiesimerkki 38) ja sovituksen kantaesittämiseen Helsingin Johanneksenkirkossa 26. marraskuuta 2016.¹⁶²

Nuottiesimerkki 38. Jean Sibelius: Sinfonia V Es-duuri op. 82, urkusovituksen alkutahdit.



Halusimme sekä esittää mainitut kolme kysymystä taiteen keinoin että antaa taiteen vastata niihin. Jumalanpalveluksesta tuli tämän myötä kolmiosainen: kukin osa jakautui kahteen jaksoon, joista ensimmäistä luonnehdimme kysymykseksi ja jälkimmäistä vastaukseksi. Vastausjaksoissa kuultiin Sibeliuksen sinfonian kolme osaa, kun taas kysymysjaksojen musiikin olin

¹⁶² Ilves 2016. Myöhemmin sain perikunnalta luvan myös sovituksen muihin esityksiin (Ilves 2017).

laatinut itse sinfonian materiaalin perusteella. Niiden tärkein ero oli kuitenkin taiteidenvälisyydessä: vastausjaksot koostuivat tanssista ja urkujensoitosta, kysymysjaksoihin taas sisältyi tämän lisäksi puhuttua ja laulettua tekstiä. Tässä ratkaisussa heijastuu edellä kuvattu ajatus kielen merkityksestä: kieli on kysymysten asettamisen väline, mutta vastaukset saattavat puolestaan olla sanojen ulottumattomissa.

6.3 Kuva taideteoksesta muuttuu yhteistyön myötä

Jumalanpalveluksen ensimmäinen kysymysjakso koostui *Xaris Finlandiin* kuuluvan Johanna Halénin tanssisoolosta ja hänen lausumistaan repliikeistä, liturgi Korkalaisen ja seurakunnan laulamista alkusiunauksesta ja vuorotervehdyksestä,¹⁶³ muista Korkalaisen lausumista ja laulamista teksteistä sekä soittamastani urkumusiikista. Mukana oli myös korealainen veteen upotettu kello, jota yksi tanssijoista soitti tärkeissä taitekohdissa. Tämä jakso syntyi perinteisessä toimintajärjestyksessä: ensin Korkalainen laati tekstin, jonka minä sävelsin hyödyntäen Sibeliusen sinfonian ensimmäisen osan teemoja. Näin syntyneeseen kokonaisuuteen Halén laati koreografian. Tekstinsä Korkalainen laati Vanhan testamentin pohjalta kaunokirjallisella vapaudella ja pyrki siinä Rooman vallan alla elävän, messiasta odottavan Israelin näkökulmaan. Kysymysjaksoa seurasi vastausjakso, jonka musiikkina toimi sinfonian ensimmäinen osa.

Xaris Finlandin taiteellinen johtaja ja koreografi Titta Tunkkari koki ensimmäisen osan esteettisesti tärkeimmäksi kohdaksi neljännen tahdin ennen osan keskivaiheilla olevaa harjoituskirjainta N. Tämä tulkinta oli sikäli kiinnostava, että siinä merkittävänä pidetään juuri sitä kohtaa, joka sinfonian lopullisessa eli kolmannessa versiossa (1919) poikkeaa ratkaisevasti teoksen alkuperäisestä versiosta (1915). Ensiversiossa on neljä osaa, joista kaksi ensimmäistä ovat sulautuneet lopullisessa versiossa yhteen. Juuri Tunkkarin merkittävänä pitämästä kohdasta alkaa transitio, joka johtaa lopullisessa versiossa ensiosan ensimmäisestä pääjaksosta toiseen.¹⁶⁴ Tunkkari itse ei ollut tietoinen sinfonian kehityshistoriasta, mikä teki asetelmasta erityisen kiehtovan. Suunnittelemassamme jumalanpalveluksessa tämä kohta edusti hänelle ”armon aurin-

¹⁶³ Alkusiunaus (*Isän ja Pojan ja Pyhän Hengen nimeen – Aamen, aamen, aamen*) laulettiin sinfonian alusta lainaamalla melodialla B–es–f–b–as–g–f–g–es, vuorotervehdys (*Herra olkoon teidän kanssanne – Niin myös sinun henkesi kanssa*) puolestaan saman sävelmän suurta sekuntia alemmalla transpositiolla.

¹⁶⁴ Hepokoski 1993, 35–37; *Jean Sibelius: Symphony No. 5 in E flat Major, Op. 82 (original 1915 version)*, esitelyteksti; Norine 2010, 36. Teoksen partituuri harjoituskirjaimineen: *Jean Sibelius: Symphony No. 5 Op. 82 1921*. Harjoituskirjaimet alkavat A:sta ensimmäisen osan aikana kahdesti. Kun tässä tekstissä mainitsen harjoituskirjaimet N ja J, tarkoitan niistä ensimmäisiä.

koa, jonka myötä pitkä erämaavaellus päättyy”. Tällöin ammattitanssijoiden kuusihenkisen ryhmän rinnalle ilmestyi ensimmäistä kertaa koko *Xaris Finland* kymmenine jäsenineen. Ratkaisu alleviivasi kyseisen taitoskohdan merkitystä myös minulle sinfonian sovittajana ja soittajana. Suuret kontrastit kuuluvat romantiikan ajan länsimaiseen säveltaiteeseen niin orkesterimusiikin kuin urkujensoitonkin alalla, ja Johanneksenkirkon uruilla niitä on sekä mahdollista että luontevaa toteuttaa. Mutta vasta tanssijoiden näkeminen teki itselleni ilmeiseksi, että tässä yhteydessä kontrasteille oli erityistä tarvetta. Pysin käsittelemään musiikin tempoa ja dynamiikkaa siten, että harjoituskirjaimesta J alkava jakso – Tunkkarin tulkinnassa pitkä erämaavaellus – hahmottuisi kontrastoivassa suhteessa mainittuun taitoskohtaan. Aiemmin en ollut muodostanut teoksen muodosta näin yksiselitteistä kuvaa. Vaikka olin tietoinen teoksen sävellyshistoriasta, mainitulla harjoituskirjaimella N merkitty kohta vaikutti minusta merkittävämmältä kuin neljää tahtia aiempi, ensiversion alkuosien välinen rajakohta. Mieleni kuitenkin muuttui taiteellisen yhteistyön myötä. Teos ei ollut minulle enää sama kuin ennen.

6.4 Yhteislaulu antaa sinfonialle uusia merkityksiä

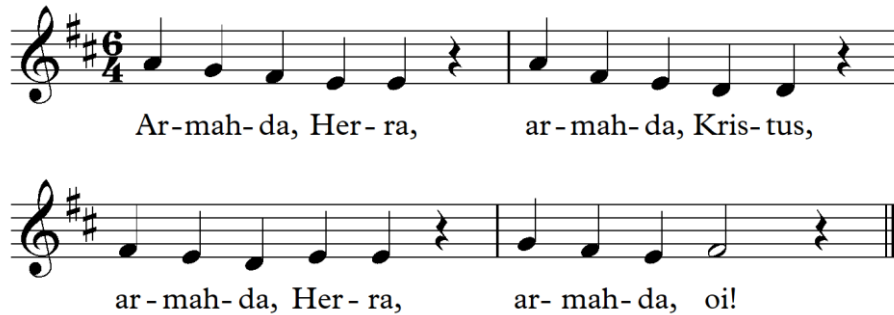
Myös toisen kysymysjakson sisällön laadinta aloitettiin siten, että Korkalainen laati kaunokirjallisen, raamatunteksteille pohjautuvan tekstin. Tällä kertaa hän otti näkökulmakseen ihmetyksen ja pettymyksen, jota evankeliumeissa kuvattu messias saattoi herättää Vanhan testamentin ennustusten tuntijoissa; tekstiin kuitenkin kuului myös kristinuskon mukainen tulkinta asiasta. Saadaksemme prosessin luonteeseen vaihtelua toimimme tämän jälkeen eri tavalla kuin aiemmin: *Xaris Finlandin* ammattiryhmän tanssijat valmistivat tekstin yhteyteen kuusi tanssisooloa, joista viimeistä seurasi liturgin ja kaikkien tanssijoiden yhteinen koreografia. Laadin tähän kokonaisuuteen minimalistisen äänimaiseman, jonka tanssijat toteuttivat pyörittämällä viinilasien reunalla kosteaa etusormea.¹⁶⁵

Lisäksi jaksoon liittyi yhteislaulu, jonka avulla tahdoin jaksottaa liturgin puhetta ja tanssijoiden sooloja. Tämä oli myös sinfonian keskiosaan liittyvän taiteellisen työni lähtökohta. Laadin osan pääteemaan perustuvan, *Kyrie*-tekstillä varustetun kertosäkeen (nuottiesimerkki 39), jonka sijoitin seurakunnan laulettavaksi kysymysjakson taitekohdissa. Kertosäe erotti toisistaan tanssisoolot, joiden aikana liturgi lausui tekstejä ja tanssijat soittivat viinilaseilla asteittain laajenevaa

¹⁶⁵ On vaikea arvioida, tarkoitimmeko viinilasien viittaavan ehtoolliseen. Vaikka tällainen assosiaatio olisi houkutteleva, vastaus lienee kieltävä. Laseissa oleva neste, jonka avulla viritin niiden sävelkorkeudet, oli kirkasta vettä.

kokosävelasteikkoa (nuottiesimerkki 40). Diatonista asteikkoa noudattava laulu, johon seurakunta sai osallistua, vaikutti taitekohdissa särkevän oudon tunnelman ja palauttavan menneisyyteen liittyvän jakson takaisin nykyhetkeen. Se oli kuin lasi vettä voimakkaan makuisten ruokalajien välissä.

Nuottiesimerkki 39. Sinfonian keskiosan teemaan perustuva *Kyrie*-yhteislaulu.



Nuottiesimerkki 40. Viinilaseilla soitetut sävelet. Kukin tanssija alkoi soolonsa jälkeen soittaa yhtä näistä sävelistä tässä järjestyksessä. Ensimmäisen soolon aikana ei siis soinut yksikään sävel, kun taas viimeisen, kuudennen soolon aikana soi koko sävelikkö.



tunnelman, jonka liturgin hetkeä aiemmin lausuma teksti oli luonut, ja toi tilalle huolettomuuden. Sibeliuksen sävelet saivat siis liturgisen käytön kautta merkityksiä, joita niillä ei muuten olisi ollut. Tämä vaikutti myös omaan toimintaan muusikkona: soitin koko osan aiempaa kevyemmin, jopa kepeästi.

6.5 Kun kaikki on soitettu, on aika tanssia – ja päinvastoin

Kolmannen kysymysjakson suunnittelu alkoi tanssijoiden ja itseni yhteisellä improvisoinnilla, jossa hyödynsin Sibeliuksen sinfonian päätösosan teemoja. Lähtökohtamme oli edellä kuvailtu kysymys siitä, millaista messiasta kirkko odottaa. Kun tanssi- ja musiikkikokonaisuus oli kehittynyt harjoittelun myötä sopivaan pisteeseen, liturgi Korkalainen sai tehtäväkseen kirjoittaa sen perusteella tekstin, johon lopuksi laadin melodian hänen ja Halénin laulettavaksi ja lausuttavaksi urkujen säestyksellä. Tällä kertaa teksti otti näkökulman maailmanloppuun: ”Aika tulee – ja se on jo nyt.”¹⁶⁶ Tanssijat soittivat tanssiessaan luonnonhuiluja, ja kirkon etuosaan tuotiin vesisaavi, johon upottamalla huiluista sai aikaan myös glissandoja. Tämän tuloksena kysymysjakson alkuosasta tuli kahden maailman välillä vallitseva hämyisä dialogi, jonka keskellä seurakunta istui. Sitä seurasi keskiosa, jossa improvisoin uruilla maailmanloppuun liittyvää musiikkia *Xaris Finlandin* ammattiryhmän tanssiessa kirkon keskikäytävällä.

Tarkastelen viimeiseksi kahta kolmannen kysymysjakson loppuosaan kuulunutta prosessia, joita yhdistää eri taiteenlajien välisten rajojen ylittäminen. Edellä olen kertonut *hoosianna*-sanana liittyneen mielessäni sinfonian päätösosan kurkiteemaan, kun tanssitin lastani kyseisen osan tahdissa. Tällä kokemuksella oli ratkaiseva merkitys. Tanssin myötä kyseinen melodia alkoi merkitä minulle sanatonta iloa, joka oli sekä yhteistä että hyvin henkilökohtaista – kuin pyhää huolettomuutta. Jumalanpalveluksen kolmannen kysymysjakson loppuosasta tuli tämän tilanteen liturginen toisinto. Siirryin Johanneksenkirkon kuoriurkujen ääreen ja improvisoin kurkiteemasta yhdessä avustajani kanssa, joka soitti pääurkuja. Soitinten välillä on monikymmenkertainen kokoero, joka muistutti lapsen ja aikuisen suhdetta. Improvisaatioon osallistuivat lisäksi tanssijat, joiden kanssa pyrin dialogiseen ja vuorovaikutteiseen suhteeseen.

Tämän merkittävän kokemuksen myötä minulle kirkastui harjoitusten yhteydessä, että sanan *hoosianna* tulisi soida jumalanpalveluksessa nimenomaan yhteislauluna – kurkiteeman sävelin.

¹⁶⁶ Joh. 16:32.

Katsoin sen koko seurakunnan tilaisuudeksi liittyä tanssijoiden ja muusikoiden aloittamaan dialogiin. Kurkiteeman vastateemaan sovitin sanat, jotka esiintyvät raamatussa ja Pyhä-hymnissä *hoosiannan* kanssa: ”Siunattu olkoon hän, joka tulee Herran nimeen!”¹⁶⁷ Tuloksena syntynyt yhteislaulu löytyy nuottiesimerkistä 41.

Nuottiesimerkki 41. Sinfonian päätösosan ns. kurkiteemasta ja sen vastateemasta muodostettu yhteislaulu. Päädyin käyttämään *hoosianna*-sanana vaihtoehtoja muotoa *hosanna* ja muokkaamaan tekstin sanajärjestystä, jotta teemojen rytmi pääsisi oikeuksiinsa.

Ho-san-na, ho-san-na, ho-san-na, ho-san-na,

ho-san-na, ho-san-na, ho-san-na, ho-san-na!

Ol - koon siu - nat-tu hän, ken

Her - ran ni - meen tu - lee,

tuo Daa - vi- din Poi - ka, ho-san-na,

ho-san-na kor-keuk - sis - sa!

Myös viimeinen tarkasteltava prosessi liittyy tanssiin. Edellä kuvatun improvisaatiomme loppuvaiheessa liturgi alkoi laulaa Herran siunausta, jonka tekstin olin niin ikään sovittanut kurkiteemaan ja sen vastateemaan. Tilaisuus oli lähellä päätöstään, ja siunauksen jälkeen jäljellä oli vain mainittu yhteislaulu ja sinfonian viimeinen osa. Jumalanpalveluksen aihe eli messiaan odotus vaikutti tulleen kulutetuksi loppuun; sen kehittäminen ja problematisointi oli tässä yhteydessä tullut täyteen mittaansa. Improvisaatiomme johtikin luontevasti siihen, että molemmat

¹⁶⁷ Matt. 21:9; Mark. 11:9; Joh. 12:12. Vastateema sinfoniassa: *Jean Sibelius: Symphony No. 5 Op. 82* 1921, korkeat puupuhaltimet alkaen sivun 106 viidennestä tahdistista.

urut vaikenivat siunauksen loppupuolella, ja jäljelle jäi vain ihmisääni. Ennen sinfonian päätösosaa ei ollut tarpeellista – tai edes mahdollista – soittaa enää mitään. Yksi tanssijoista veti minut pois kuoriurkujen äärestä osallistumaan tanssiin yhteislaulun ajaksi, ja samalla avustajani lopetti pääurkujen soittamisen.

Koska urkuri ei normaalisti pääse tanssimaan jumalanpalveluksessa, tämä menettely edusti minulle jotain yllättävää, kontrolloimatonta, ennustamatonta – siis juuri niitä lähtökohtia, joista tuona iltana käsitelimme messiaan odotusta ja tuloa. Kokemus oli vapauttava, ja sen jälkeen minun oli erilaista soittaa Sibeliuksen viidennen sinfonian päätösosaa kuin aiemmin. Osan *perpetuum mobile* -tyylisen alkupuolen liikkeessä oli rauhallista kihelmöintiä, jota en ollut aiemmin havainnut yhdessäkään harjoituksessa. Se tuntui tekevän jumalanpalveluksen päätöksen yhtä aikaa aktiiviseksi ja rauhalliseksi. Tämä ymmärrys on seurannut mukani myöhemminkin ja antanut minulle uutta virtaa teoksen soittamiseen.

7 JOHTOPÄÄTÖKSET

7.1 Taiteellisilla prosesseilla on yhteisiä rakenteita

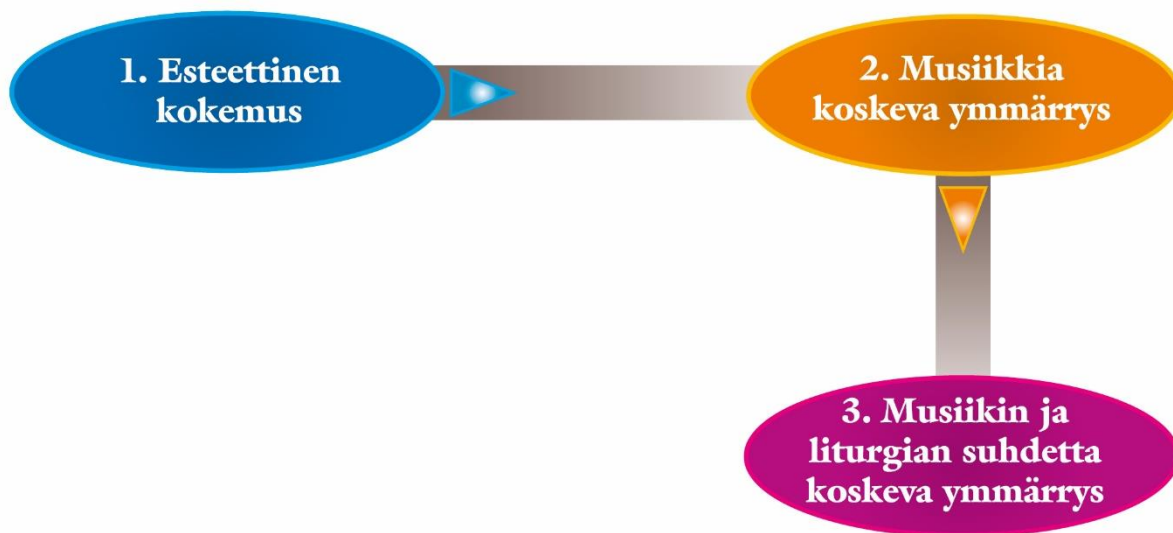
Tutkintoni opin- ja taidonnäytteen ohjelmisto jakautui neljään säikeeseen: historialliset kokonaisen liturgian sisältävät teokset, uudet kokonaisen liturgian sisältävät teokset, monipuolinen klassinen liturginen urkujensoitto ja liturgisen musiikin uudet muodot. Eri säikeiden parissa oli hyvin erilaista työskennellä. Osittain tämä johtui niiden musiikillisesta moninaisuudesta, mutta vielä suurempi merkitys oli sillä, että oma tehtäväni oli erilainen eri säikeissä. Ensimmäisessä säikeessä toteutin historiallisia teoksia, jotka olivat minulle jo ennestään tuttuja. Toisessa säikeessä tilasin ja toteutin uusia teoksia. Kolmannessa säikeessä tärkeimmät tehtäväni olivat musiikin sovittaminen uruille erilaisissa historiallisissa tyyleissä ja sovitusten soittaminen. Neljännessä säikeessä otin suorittaakseni erilaisia tehtäviä: ideoin uusia liturgisen taiteen muotoja yhteistyössä eri taiteenlajien edustajien kanssa, sovitin historiallisen, konserttiin tarkoitetun orkesteriteoksen uruille, kontekstualisoin sen liturgian yhteyteen, laadin sen perusteella uutta musiikkia ja toteutin näin syntyneen kokonaisuuden.

Tässä tutkielmassa olen tarkastellut seitsemää eri säikeiden yhteydessä läpikäymääni prosessia. Tutkimus osoittaa, että vaikka prosessit poikkesivat toisistaan monin tavoin, niillä oli myös yhteistä. Ne koostuivat samanlaisista elementeistä, jotka seurasivat toisiaan samassa järjestyksessä. Luvussa 2.3 esitellyssä prosessimallissa on jo mainittu kaksi näistä elementeistä: *musiikkia koskeva ymmärrys* ja *musiikin ja liturgian suhdetta koskeva ymmärrys*. Lisäksi prosesseista on tunnistettavissa kaksi muuta elementtiä: *esteettinen kokemus* ja *taiteellinen toiminta*. Käsittelen seuraavaksi sitä, mihin suhteeseen nämä elementit asettuivat luvuissa 3–6 kuvatuissa prosesseissa.

Ensimmäinen säie (luku 3). Tunsin Ilmari Krohnin *Johannes-passion* jo pitkältä ajalta, ennen kuin työskentelin teoksen parissa itse. Alkuperäinen esteettinen kokemukseni passiosta syntyi siis erillään omasta taiteellisesta toiminnastani, mutta se oli tärkeä askel matkalla teoksen esittämiseen ja antoi siihen eväitä. Lisäksi sain kokemuksestani näkökulmia musiikkianalyttiseen työskentelyyn. Analyysissa päätelin ja puin sanoiksi, mihin teoksen rakenteellisiin piirteisiin kokemukseni ilmeisesti liittyi. En perustellut analyysin tuloksia kokemuksellani, vaan kokemus johdatti minua analysoimaan passion tiettyjä piirteitä tietyllä tavalla. Vaikka jokainen kuuntelija luonnollisesti kokee teoksen omalla tavallaan, analyysiin sisältyviä päätelmäketjuja voidaan

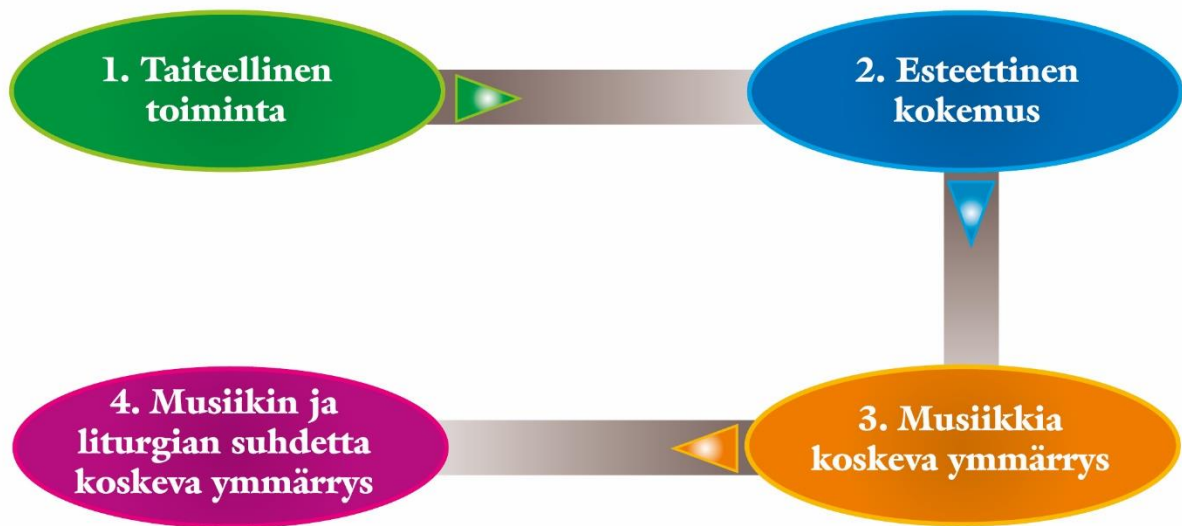
perustella nuottitekstin sisällöllä sekä sillä, miten Krohn määritteli liturgisen säveltyylinsä. Ne johtopäätökseni, jotka koskevat passion suhdetta liturgiseen kontekstiin, ovat luonteeltaan subjektiivisempia ja kuuluvat kramerilaisen uushermeneutiikan alaan.

Tämän prosessin sisältä voidaan tunnistaa luvussa 2.3 esitelty malli (kuva 1, s. 32): analyysiin perustuva ymmärrykseni passion musiikillisista rakenteista (numero 2 kuvassa 2) johti uuteen ymmärrykseen siitä, mikä suhde teoksella on jumalanpalveluksen sisältöön (nro 3). Tämä tapahtui kuitenkin vasta sen jälkeen, kun esteettinen kokemukseni (nro 1) oli ohjannut minua analysoimaan teoksen tiettyjä piirteitä tietyllä tavalla. Vaikken siis itse musisoinut vielä tässä vaiheessa, taide osallistui omaan tarkasteluunsa, koska kokemukseni seurasi Krohnin ja teoksen levyttäjien taiteen kuuntelemisesta. Tämän perusteella laajennan kahdesta elementistä koostuvan minimimallin kolmen elementin malliksi asettamalla sen alkuun esteettisen kokemuksen.



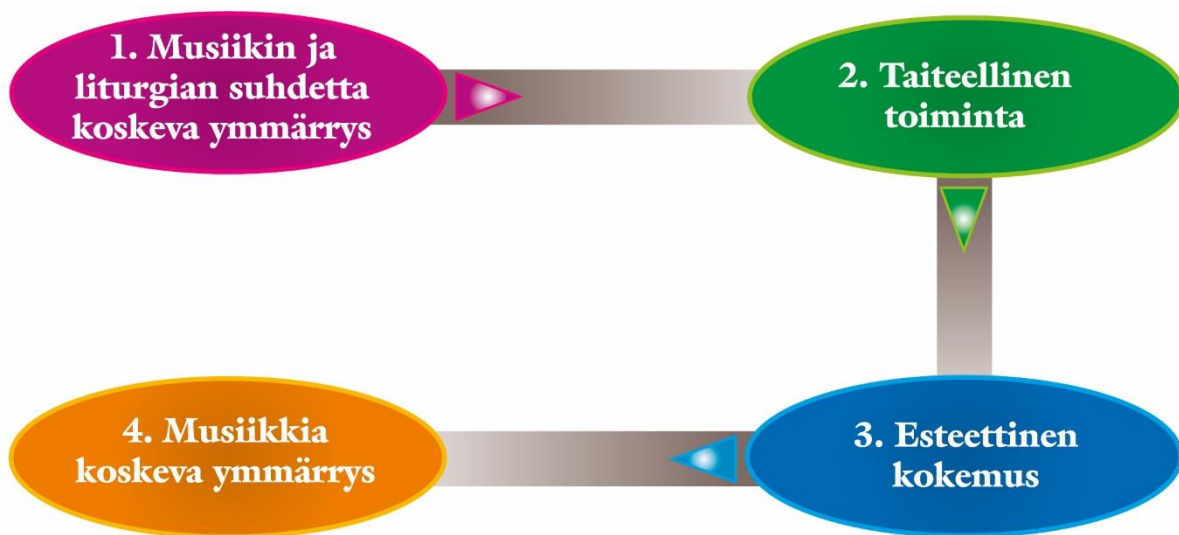
Kuva 2. Luvun 3 prosessia kuvaava malli.

Toinen säie (luku 4). Työskentelyni Markus Virtasen *Psalmimessun* parissa lähti liikkeelle aivan eri asetelmasta kuin Krohnin passion kohdalla: tilasin teoksen, osallistuin sen noudattaman liturgisen järjestyksen suunnitteluun, kävin dialogia säveltäjän kanssa sen syntyprosessin aikana ja toteutin itse sen kantaproduktion. Silti prosesseissa oli monia samoja elementtejä. Esteettinen kokemus (nro 2 kuvassa 3) antoi minulle eväitä analyttiseen työskentelyyn, jonka tulosten (nro 3) valossa ymmärsin myös teoksen liturgisen merkityksen uudella tavalla (nro 4). Prosessissa oli kuitenkin messun kohdalla yksi elementti enemmän kuin passion yhteydessä: oma musisointini (nro 1) johti esteettiseen kokemukseen ja sitä kautta muihin elementteihin. Kolmiosainen malli laajentuu siis neliosaiseksi, kun taiteellinen toiminta asetetaan sen alkuun.



Kuva 3. Luvun 4 prosessia kuvaava malli.

Kolmas säie (luku 5). Pääsiäispäivän messussa pyrin monipuoliseen liturgiseen urkujensoittoon, joka ilmentäisi ja tulkitisi jumalanpalveluksen sisältöä. Musiikin liturginen konteksti ja funktio olivat siis selvillä, ennen kuin ensimmäistäkään nuottia oli kirjoitettu tai yhtäkään säveltä soitettu. Lähtökohta oli abstraktiudessaan haasteellinen, mutta samalla koin aiempaa suurempaa taiteellista vapautta. Tehtävää helpotti myös se, että liturginen urkujensoitto oli ollut peruskoulutukseni painavimpia alueita. Lisäksi pystyin ottamaan inspiraation lähteeksi ja pohdinnan välineeksi paljon laajemman tradition virsien ja liturgisten sävelmien säestäjänä kuin esimerkiksi Krohnin tai Virtasen musiikin johtajana. Messun uhrivirteen liittyvä prosessi alkoi musiikin ja liturgian suhdetta koskevasta ymmärryksestäni (nro 1 kuvassa 4) – siis samasta elementistä, johon olen edellä päättänyt sekä Krohnin että Virtasen teoksiin liittyvien prosessien kuvaukset. Tämä johti taiteelliseen toimintaan eli musiikin sovittamiseen, soittamiseen ja improvisointiin (2). Se antoi minulle esteettisen kokemuksen (3), josta puolestaan sain näkökulmia musiikkianalyttiseen työskentelyyn (4) ja sitä kautta jatkotyöhön ja tuleviin haasteisiin liturgisen urkujensoiton parissa. Prosessi sisältää siis samat neljä elementtiä kuin edellinen, mutta niistä on rakennettava uudenlainen malli.

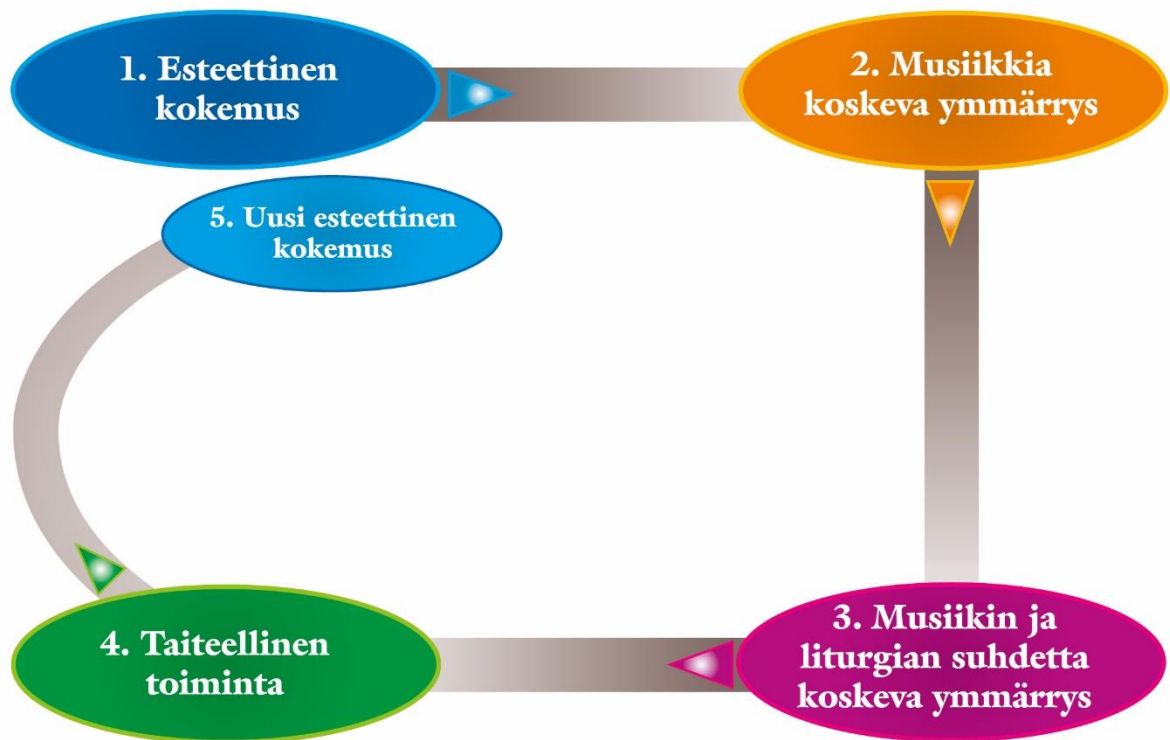


Kuva 4. Luvun 5 prosessia kuvaava malli.

Tässä mallissa taiteellinen toiminta, esteettinen kokemus ja musiikkia koskeva ymmärrys seuraavat toisiaan Virtasen messuun liittyvän mallin mukaisesti. Ero on siinä, että musiikin ja liturgian suhdetta koskeva ymmärrys ei seuraa näiden kolmen elementin ketjusta vaan johtaa siihen. Olisi houkuttelevaa kysyä, voisiko kuvan vasempaan laitaan lisätä ylöspäisen nuolen ja siten sulkea kuvion ympyräksi, jossa eri elementit seuraavat toisiaan loputtomiin.

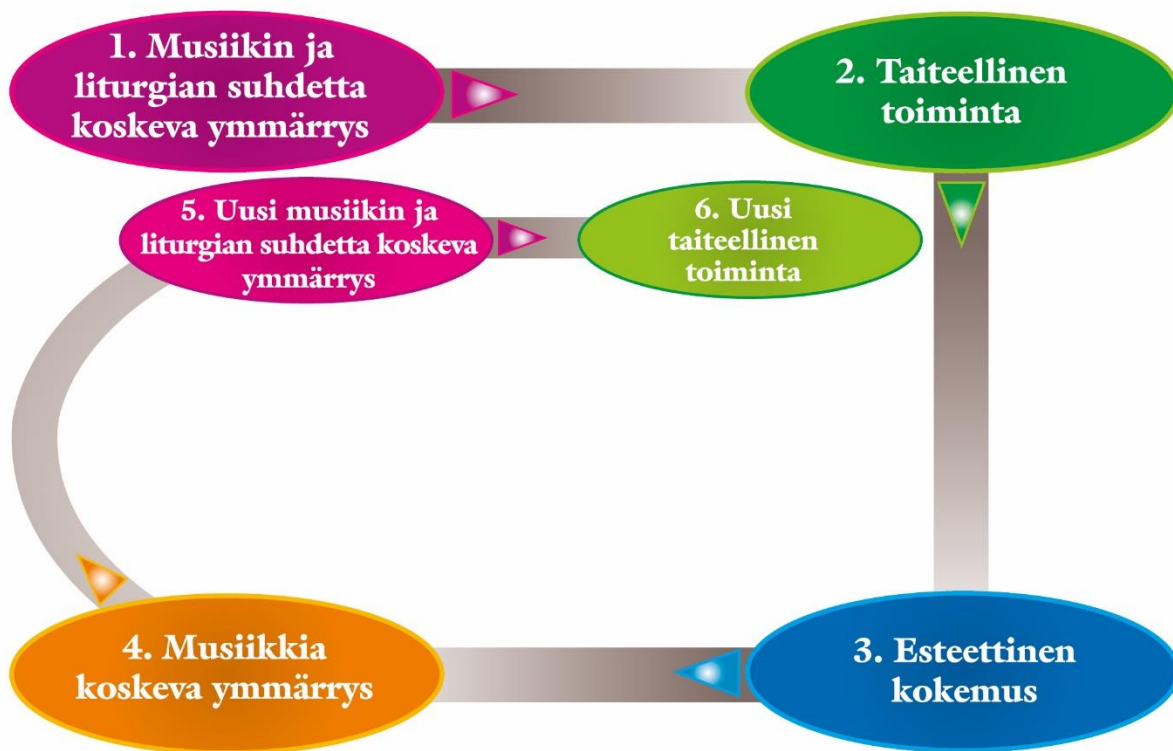
Neljäs säie (luku 6) tarjosi tilaisuuden tämän ajatuksen koettelemiseen neljässä eri prosessissa. Niistä ensimmäinen (luku 6.3) ei alkanut omasta toiminnastani vaan koreografi Titta Tunkkarin esteettisestä kokemuksesta Jean Sibeliuksen viidennen sinfonian äärellä (nro 1 kuvassa 5). Hän muodosti kokemuksensa perusteella käsityksen sinfonian ensimmäisen osan muodosta (2) ja rakensi tämän myötä tulkinnan siitä, mitä kyseinen osa voisi merkitä liturgisessa kontekstissa. Omaksuin itsekin kyseisen tulkinnan (3). Se puolestaan vaikutti siihen, miten toteutin sinfonian uruilla (4) ja millaisena koin soivan lopputuloksen (5).

Prosessin viisi vaihetta edustivat edellä mainittuja neljää elementtiä. Vaikka sekä ensimmäinen että viides vaihe olivat esteettisiä kokemuksia, ne olivat tosiasiallisesti eri tapahtumia (ja myös liittyivät eri henkilöihin). Siksi vaikuttaa perustellulta, että sijoitan mallissa viimeisen elementin lähelle ensimmäistä mutten täsmälleen samaan kohtaan sen kanssa. Graafisen selkeyden vuoksi merkitsen sen neljän ensimmäisen vaiheen muodostaman kuvion sisälle. Kuviosta ei siis tule ympyrää, vaan se saa spiraalimaisia piirteitä.



Kuva 5. Luvun 6.3 prosessia kuvaava malli.

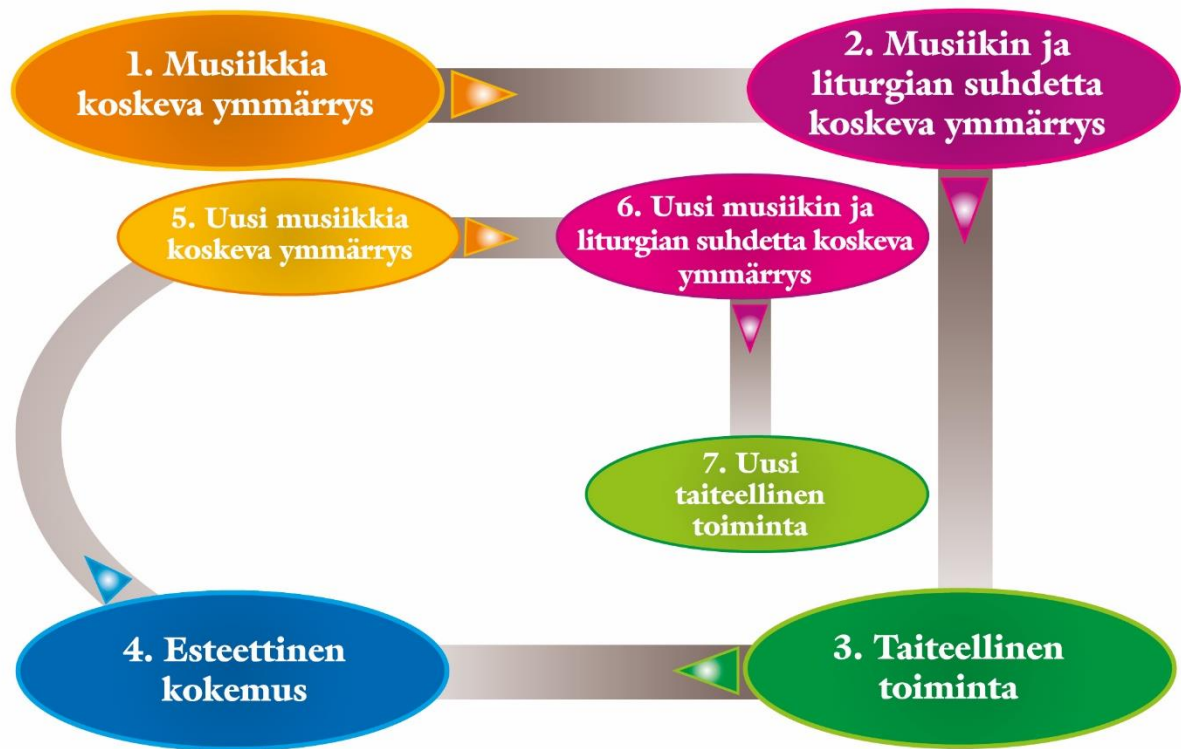
Neljännän säikeen toinen prosessi (luku 6.4) alkoi musiikin ja liturgian suhdetta koskevasta käsityksestäni: halusin seurakunnan yhteislaulun jaksottavan liturgian puhetta ja tanssijoiden sooloja. Valitsin tähän käyttöön *Kyrie*-tekstin, johon lainasin melodian sinfonian keskiosasta (nro 1 kuvassa 6). Näin syntyneen laulun toistuva laulaminen (2) johti esteettiseen kokemukseen (3), joka antoi minulle uuden näkökulman kyseisten sävelten rytmiseen hierarkiaan (4). Tämän myötä muuttui myös ymmärrykseni siitä, mitä samat sävelet merkitsivät, kun sinfonian keskiosa soi liturgisessa kontekstissa (5). Seurauksena soitin keskiosan eri tavalla kuin aiemmin (6). Prosessi sisälsi kuusi elementtiä, jotka edustavat edellä mainittuja neljää tyyppiä. Sitä kuvaava malli muistuttaa puolentoista kierroksen mittaista spiraalia.



Kuva 6. Luvun 6.4 prosessia kuvaava malli.

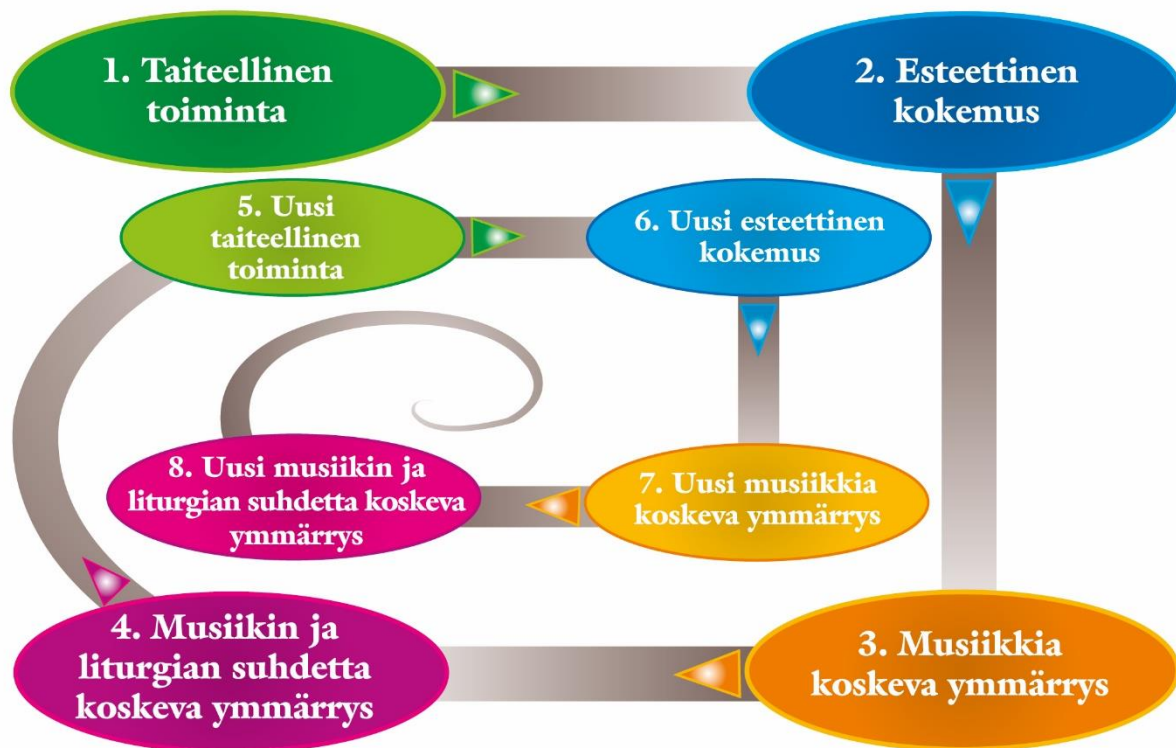
Kahta viimeistä prosessia tarkastelen käänteisessä järjestyksessä lukuun 6.5 nähden. Neljännen säikeen neljäs prosessi (luvun 6.5 loppuosa) alkoi musiikkia koskevan ymmärryksen alueelta. Kun improvisoimme tanssijoiden ja kahden urkurin voimin sinfonian toisen ja kolmannen osan välisessä kysymysjaksossa, liturgi alkoi laulaa Herran siunausta. Musiikki vaikutti johtavan siunauksen loppupuolella siihen, ettei soittaminen ollut enää tarpeellista – urkujen tilalle oli astunut ihmisääni (nro 1 kuvassa 7). Tällöin minut haettiin pois soittopöydän äärestä tanssijoiden joukkoon. Teko edusti minulle yllättävyyttä ja odottamattomuutta, joka liittyi jumalanpalveluksen aiheeseen eli messiaan odotukseen (2). Kyseinen näkökulma antoi minulle eväitä tilaisuuden seuraavaan vaiheeseen, jossa sain itse tanssia (3). Tanssi jumalanpalveluskontekstissa oli itselleni erityinen ja harvinainen kokemus (4), jonka myötä ymmärsin sen jälkeen soittamani sinfonian päätösosan musiikillisesti erilaisena kuin aiemmin (5). Kyseisen osan merkitys jumalanpalveluksessa ei ollut enää minulle sama kuin ennen (6), mikä vaikutti myös sen soittotapaan (7). Osa taiteellisen prosessin vaiheista liittyi siis tanssiin, osa musiikkiin. Vaikka tanssi ja musiikki hahmotetaan yleensä eri taiteenaloiksi, ne vaikuttivat tässä yhteydessä toisiinsa, toisiaan koskeviin käsityksiin ja käsityksiin toistensa suhteesta liturgiaan.

Tätä prosessia kuvaavassa mallissa spiraalin toisella kierteellä on kolme neljästä elementistä.



Kuva 7. Luvun 6.5 jälkimmäistä prosessia kuvaava malli.

Tarkastelen lopuksi neljännen säikeen kolmatta prosessia (luvun 6.5 alkuosa), joka alkoi taiteellisesta toiminnasta. Ajatus sinfonian päätösosassa esiintyvän kurkiteeman asettamisesta *hoosianna*-sanana melodiaksi syntyi vuoden 2016 keväällä tanssiessani tyttäreni kanssa (nro 1 kuvassa 8). Saamani iloinen kokemus (2) johti uuteen käsitykseen melodian luonteesta (3), minkä vuoksi annoin sille tietyn liturgisen tehtävän jumalanpalveluksen kolmannen osan kysymysjaksossa (4). Sävelmän pohjalta improvisoiminen kahden urkurin ja tanssijoiden voimin (5) johti uuteen esteettiseen kokemukseen (6), jonka perusteella muodostin käsityksen kurkiteeman toteuttamisesta yhteislauluna (7) ja sen merkityksestä seurakunnan tilaisuutena osallistua liturgiseen dialogiin (8). Prosessia voi kuvata mallilla, jossa spiraalin molemmat kierteet sisältävät kaikki neljä elementtiä. Sitä voisi jatkaa pidemmällekin, jolloin kuvio ulottuisi kolmannelle kiertelle.



Kuva 8. Luvun 6.5 ensimmäistä prosessia kuvaava malli.

Eri prosesseilla on siis yhteisiä rakenteellisia piirteitä. Vaikka epäilin aluksi, että niitä kuvaava malli sulkeutuisi ympyräksi, siitä on tullut spiraali. Sillä on paljon yhteistä sekä hermeneuttisen kehän että Hannulan, Suorannan ja Vadénin kuvaaman taiteellisen tutkimuksen mallin kanssa.¹⁶⁸

Lopuksi esitän yleistävän, edellä kuvattujen prosessien yhteistä rakennetta kuvaavan mallin (kuva 9). Siinä luovun yksittäisiin vaiheisiin viittaamisesta; sen sijaan mallissa on neljä *aluetta*, joiden välillä prosessi kiertää. Tämäkin kuvio olisi mahdollista piirtää spiraalimuotoiseksi. Tässä yhteydessä esitän mallin ympyränä korostaakseni edellä mainittuja neljää aluetta ja niiden välistä vuorovaikutusta prosesseja yhdistävänä tekijänä.

¹⁶⁸ Hannula et al. 2004, 18. Myös hermeneuttista kehää on kuvailtu spiraaliksi (ks. esim. Siljander 1988, 115–116 ja Garcia Landa 2004, 157).



Kuva 9. Luvuissa 3–6 kuvattuja prosesseja yhdistävä malli.

Kyseessä on juuri tässä tutkielmassa kuvattuja prosesseja jäsentävä malli, mutta se voi tarjota näkökulman myös muiden prosessien tarkasteluun. Se voi herättää ajatuksia, joiden perusteella muutkin muusikot voivat pohtia toimintansa luonnetta – myös muussa kuin liturgisessa kontekstissa. Luonnollisesti yleistämisen yhteydessä tapahtuu väistämättä yksinkertaistamista: todellisuus on aina kuviota rikkaampi. Taiteilija voikin liikkua eri alueiden välillä myös eri suuntiin ja eri järjestyksessä kuin kuvio esittää. Olen tässä tutkielmassa kuvannut käsitystäni siitä, mikä on läpikäymieni prosessien punainen lanka.

7.2 Lähtökohta määrittää taiteellisen prosessin luonnetta

Miksi liturgian ja musiikin suhde oli eri prosesseissa niin erilainen, vaikka prosessien rakenteet olivat näin samanlaisia? Ratkaiseva tekijä oli nähdäkseni siinä, että eri prosessit lähtivät liikkeelle eri elementeistä. En tarkoita, että jokin neljästä lähtökohdasta olisi muita parempi tai huonompi. Pikemminkin riippuu muusikon yksilöllisyydestä, mikä potentiaali kullakin lähtökohdalla on. Asiaan voivat vaikuttaa luonnollisesti myös esimerkiksi ohjelmisto, konteksti, olosuhteet, odotukset, voimavarat ja monet muut tekijät. Erityisen suuri merkitys on kuitenkin nähdäkseni muusikolla itsellään. Muusikon persoona, ominaisuudet ja henkilökohtainen tilanne ovat läsnä hänen työssään aina, minkä vuoksi hänen on hyödyllistä tutustua itseensä ja myös kehittää itseään. Omalla kohdallani tutkinnon opin- ja taidonnäytteen moninaisuus johti siihen, että sain tarkastella aihetta monista eri näkökulmista eri rooleissa, minkä seurauksena edellä esitellyt prosessit lähtivät liikkeelle eri elementeistä. Tarkastelen seuraavaksi sitä, miten koin tämän vaikuttavan eri prosessien luonteeseen.

Kirkkomuusikon työssä on yleistä, että prosessin ensimmäinen elementti on musiikin ja liturgian suhteeseen liittyvä ymmärrys. Esimerkiksi pääsiäismessun uhrivirren kohdalla työskenteilyn lähtökohtana oli se liturginen konteksti, johon liittyvää musiikkia laadin ja toteutin – sekä se, miten halusin musiikin liittyvän kyseiseen kontekstiin. Tämä oli minulle luonteva ja inspiroiva lähtökohta. En kuitenkaan sanoisi sisältölähtöisyyden määritelmän mukaisesti, että musiikin muoto ”seurasi” kontekstista tai määräytyi sen perusteella. Nämä ilmaukset voidaan ymmärtää liian mekaanisesti ja objektivoidusti. Pikemminkin liturginen konteksti toimi taiteellisen toiminnan kasvualustana ja kannusti minua luovuuteen. Siitä seurannut esteettinen kokemus auttoi minua tulkitsemaan musiikkia – ja ymmärtämään sitä, minkälaisen synteesin se muodosti kontekstinsa kanssa. Tästä sain jälleen uutta tulkittavaa: liturgia ei vain vaikuttanut musiikin merkityksiin vaan sai musiikin kautta itsekkin uusia merkityksiä.

Prosessin lähtökohtana voi olla myös taiteellinen toiminta, kuten esimerkiksi Virtasen *Psalmimessun* parissa työskennellessäni. Tilaisuuden liturginen järjestys oli määritelty partituurissa, joten minun ei tarvinnut ”asettaa” teosta liturgiaan tai ratkaista, millainen musiikki jumalanpalveluksen tietyssä vaiheessa soisi. Sen sijaan päätökseni liittyivät teoksen esittämistapaan. Prosessin alkuvaihe muistuttikin konserttiesityksen valmistelua: en ollut vielä muodostanut käsitystä siitä, millainen suhde teoksen rakenteellisilla piirteillä oli liturgian sisältöön. Musisointi ja siitä saamani esteettinen kokemus johdattivat kuitenkin minua ajan myötä myös analysoimaan teosta ja pohtimaan tätä suhdetta. Tässä haastavassa tehtävässä oli erityisen olennaista, että sain käydä säveltäjän kanssa dialogia ja perehtyä hänen sävellystekniikkaansa. Jouduin

punnitsemaan näin ymmärtämieni asioiden suhdetta liturgiseen kontekstiin; työni tuntui neuvottelulta kahden maailman välillä.

Kolmas mahdollisuus on, että prosessin lähtökohta on esteettinen kokemus – esimerkiksi se kokemus, jonka sain Krohnin passion levytystä kuunnellessani. Tämä lähtökohta oli samalla antoisa ja työläs: kokemukseni alkuperä oli toisen muusikon toiminta, jota minun oli jatkuvasti punnittava omaa ymmärrystäni ja pyrkimyksiäni vasten. Prosessin suurin anti olikin toisen ihmisen taiteellisen panoksen hyödyntämisessä. Passion kohdalla tämä onnistui; sama asetelma voi luonnollisesti tuottaa myös haasteita riippuen siitä, miten hyvin kaksi taiteilijaa sopivat yhteen.

Entä jos prosessi lähtee liikkeelle teosta koskevasta ymmärryksestä? Alkuperäisessä, luvussa 2.3 esitetyssä mallissa on juuri tällainen lähtökohta. Odotinkin, että tämä olisi itselleni helpoin ja luontevin lähtökohta. Sen sijaan se on ollut lähtökohdista vaikein, ja on ollut haastavaa löytää siihen sopivia esimerkkejä omasta työstäni. Tässä luvussa sellaiseksi on luonnehdittu ainoastaan toiseksi viimeisenä käsiteltyä prosessia (s. 122–123), jonka lähtökohta oli urkujen vaikeaminen jumalanpalveluksen loppupuolella. Tämäkin voidaan kuitenkin kyseenalaistaa: oliko kyseessä pikemminkin taiteellinen päätös kuin analyttinen näkökulma musiikin rakenteisiin? Mielestäni esimerkiksi nuottitekstistä on kylläkin mahdollista tehdä päätelmiä, jotka koskevat musiikin ja liturgian suhdetta. Mutta ennen kuin tästä päätelmästä on edetty musisoinnin ja esteettisen kokemuksen kautta uuteen ymmärrykseen musiikista, kyse ei ole taiteellisesta prosessista. Vasta kun tätä reittiä edetään (ks. nro 5 kuvassa 7), prosessi tuntuu konkretisoituvan. Kuten edellä on todettu, tämä ei tarkoita, että kyseessä olisi huono lähtökohta taiteelliselle työlle vuorovaikutuksessa liturgisen kontekstin kanssa. Mutta itselleni se on ollut lähtökohdista haastavin – ainakin juuri tässä kehitykseni vaiheessa.

7.3 Pohdinta

Edellä olen tullut siihen tulokseen, että liturgiseen musiikkiin liittyvät taiteelliset prosessit ovat rakenteiltaan samanlaisia, mutta niiden erilaiset lähtökohdat johtavat siihen, että taiteilija saa niissä erilaisia tehtäviä. Tämän myötä niissä on moninaisia haasteita ja mahdollisuuksia taiteilijan persoonasta ja muista tekijöistä riippuen. Yhdelle muusikolle voi olla luontevinta lähteä liikkeelle liturgiasta, toiselle musiikkianalyysistä, kolmannelle estetiikasta ja neljännelle käy-

tännön musisoinnista. Tutkimuksen perusteella vaikuttaa kuitenkin hyödylliseltä, että musikko haastaa itseään myös muihin lähtökohtiin. Omalla kohdallani tämä on johtanut näkökulman laajenemiseen.

Tarkastelluissa prosesseissa on toteutunut se luvussa 2.3 esittelemäni hypoteesi, jonka mukaan liturgian sisältö ei vain vaikuta musiikkiin vaan myös vaikuttuu siitä. Jumalanpalveluksen sisältö ei näyttäyty musiikkiin nähden muuttumattomana objektina, vaan sillä on musiikin kanssa vuorovaikutteinen suhde, joka muokkaa molempia olennaisella tavalla. Nähdäkseni juuri vuorovaikutteisuus tekee mahdolliseksi sen, että kyseinen suhde on myös taiteellisesti hedelmällinen. Sen lisäksi, että musiikki on olennainen osa liturgiaa, liturgia on siis olennainen konteksti musiikille.

Näin ollen voidaan argumentoida, että jumalanpalvelusmusiikkiin liittyviä taiteellisia ja liturgisia pyrkimyksiä on hedelmällistä edistää rinta rinnan ja keskinäisessä vuorovaikutuksessa. Tuloksena saattaa olla monimuotoinen rikkaus, mistä olen pyrkinyt antamaan esimerkin jatkotutkinnossani. Erilaiset ilmaisutavat, perinteet, innovaatiot, genret ja tyylit voivat elää rinnakkain omina itsenään – toisiaan tukien ja täydentäen mutta eivät tasapäistäen. Parhaimmillaan jumalanpalveluselämä voikin olla musiikillinen mosaiikki, jonka palaset ovat aidosti erivärisiä ja -muotoisia. Tällöin se voi myös puhutella suurta ja kirjavaa ihmisjoukkoa.¹⁶⁹

Sana *sisältölähtöisyys* on syntynyt Suomen evankelis-luterilaisen kirkon jumalanpalvelusuiduksen tarkoituksiin. Kirkon näkökulmasta taiteellinen taso ei ole ainoa kriteeri, jonka mukaan liturgista musiikkia arvioidaan, vaan kyseeseen tulevat esimerkiksi käyttöyhteys, kommunikaatio ja kirkon tunnustus. Niiden tarkastelu jää käsillä olevan tutkielman aiheen ulkopuolelle. Musikon näkökulmasta on kuitenkin todettava, että kyseinen sana ei sulje pois vuorovaikutteista suhdetta musiikin ja liturgian välillä. Esimerkiksi *sisällönmukaisuus* olisi huomattavasti rajoittavampi termi.

Luvussa 2.3 esitin ajatuksen, jonka mukaan *sisältölähtöinen*-sana voisi kuvata liturgian sisältöön liittyvää musiikillista työskentelyä yhtä hyvin kuin musiikkia itseään. Sana vaikuttaa kuvaavan tarkasteltuja prosesseja hyvin. Liturginen konteksti vaikutti jokaiseen niistä merkittävästi – riippumatta siitä, mikä oli prosessin ensimmäinen elementti. Liturgian sisältöä koskeva

¹⁶⁹ Laajan suosion ei kuitenkaan tule olla musikkojen ensisijaisena tavoitteena, jotteivät he päätyisi työssään harmaisiin kompromisseihin. Yksittäiset kompromissit voivat olla suosittuja, mutta jos jumalanpalveluselämän kokonaisuus perustuisi niille, se ei voisi tavoittaa yhtä suurta joukkoa kuin yllä kuvattu mosaiikki. Suosio on siis muiden pyrkimysten sivutuote.

ymmärrykseni ja halukkuuteni sen hyödyntämiseen ei ollut prosessien vaihe vaan alusta asti vallinnut asiantila, jossa ne toteutuivat. Tässä mielessä ne ”lähtivät liikkeelle” sisällöstä.

Joitakin uusia kysymyksiä voidaan esittää tutkimuksen perusteella. Monia voi kiinnostaa se, mikä yhteys liturgialla ja taiteella on seurakuntalaisen näkökulmasta. Toinen kiehtova aihe on, kuinka kirkon piirissä toimiva muusikko joutuu jatkuvasti käymään rajanvetoa esteettisten pyrkimysten ja muiden tekijöiden välillä. Esimerkiksi kysymystä siitä, missä kulkee uskonnollisen tradition ja taiteellisen vapauden raja, ei voida jättää ainoastaan teologiien tarkasteltavaksi, vaan se kuuluu yhtä lailla taiteellisten tutkijoiden alaan. Kolmanneksi esitän kysymyksen siitä, miten seurakunnalliseen toimintaan voisi nykyistä useammin kuulua taidelähtöisyyttä. Taiteen ja liturgian suhteen pohdinta jää monien liturgioiden valmistelussa vähäiseksi – joskin poikkeuksiakin on – mikä voi johtaa taiteilijoiden näkökulmasta epämotivoivaan toimintakulttuuriin ja siten kirkonkin kannalta epäedulliseen lopputulokseen. Neljänneksi ja viimeiseksi esiin nousee kysymys siitä, mikä on ihmisyyksilön ainutlaatuisuuden merkitys jumalanpalveluksen ja taiteen vuorovaikutuksessa. Voiko muusikko, muu taiteilija tai kuka vain tuoda liturgiaan oman panoksensa, joka on sidoksissa hänen persoonaansa, kykyihinsä ja tilanteeseensa – tai tulisiko näin olla? Tämä voi olla itselleni luonteva jatkotutkimuksen aihe.

Tutkimusta voidaan myös kyseenalaistaa monin tavoin. Missä määrin havaitsemani säännönmukaisuus pätee vain omaan toimintaani – voidaanko tutkimus toisintaa? Voidaanko tekstissä käyttämiäni toiminnan, kokemisen ja ymmärryksen käsitteitä problematisoida siten, että tutkimusasetelma kääntyy erilaiseksi? Missä määrin tutkimustulokset liittyvät omaan tapaani hahmottaa todellisuutta? Tulosten koettelemiseksi olisikin erityisen tarpeellista, että ne saatettaisiin tulevaisuudessa vuorovaikutukseen muun taiteellisia prosesseja koskevan tutkimuksen kanssa.

Kokonaisuutena jatkotutkintooni liittyvää tutkimusta on arvioitava toisaalta oman kehitykseni, toisaalta kirkkomusiikin alan akateemisen koulutuksen näkökulmasta. Lähdin liikkeelle menetelmällisesti melko avoimesta tilasta pohtien, millä lailla valitsemaani abstraktia tutkimusaihetta voisi tarkastella yhteydessä käytännön työhön. Tutkimusprosessi on näinä vuosina löytänyt muotonsa yrityksen ja erehdyksen kautta, kun olen toteuttanut opin- ja taidonnäytteen taiteellisia osia ja esittänyt itselleni toimintaani liittyviä kysymyksiä. Monien jatko-opiskelijoiden teoreettiset ja menetelmälliset ratkaisut on määritelty alusta asti huomattavasti konkreettisemmin. Uudelle koulutusväylälle on kuitenkin luontevaa tietynlainen avoimuus, joka mahdollistaa hyödyllisten näkökulmien etsimisen prosessin aikana.

Jatko-opiskelu on ollut minulle silmien avautumista itseeni, alaani ja ympäröivään maailmaan. Työhöni liittyvät tausta-ajatukset ja periaatteet ovat kirkastuneet minulle uudella tavalla, ja olen muodostanut niihin aiempaa tiedostavamman suhteen. Tämä on vapauttanut minua muusikkona – tulevat haasteet näyttävät mahdollisuuksilta itseopiskeluun ja kehittymiseen. Jotain uutta on kenties syntymässä.

*Taas kuljen koulutietäni,
käyn uutta oppimaan.
Suo kasvaa minun totuuteen
ja ohjaa oikeaan.*

(Virsi 485:3; K. V. Tamminen)

LÄHTEET

- Adler, Guido 1885. ”Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1(1): 5–20.
- Alvesson, Mats ja Kaj Sköldbberg 1994. *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Anonyymi 1891. ”Hra Ilmari Krohnin konsertti”. *Päivälehti* 28.4.1891.
- 1892. ”Ilmari Krohnin säwellyskonsertti”. *Uusi Suometar* 10.4.1892.
- 1900a. ”Lomakurssit”. *Uusi Suometar* 9.6.1900.
- 1900b. ”Notizen”. *Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft* 1(9): 277–279.
- 1901. ”Kansanwalistusseuran luentokurssit”. *Koitar* 13.4.1901.
- 1935. ”Voittajat”. Ilmari Krohnin *Voittajat*-oratorion puhtaaksikirjoituksen kopio. Kansalliskirjasto, Coll 808.42. [Kopio: Music Finland 25.]
- 1940. ”Johannes-Passio”. Ilmari Krohnin *Johannes-passion* puhtaaksikirjoituksen kopio. Kansalliskirjasto, Ms. Mus. Krohn 47. [Kopio: Music Finland 1001.]
- Apajalahti, Hannu 1993. ”From rhythm to form – Ilmari Krohn’s systematic theory of musical rhythm and form”. *Sic. Sibelius-Akatemian aikakauskirja*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. S. 42–74.
- 1998. ”Krohnilainen analyysi”. *Musiikki* 28(1): 20–29.
- Askmark, Ragnar 1955. *Nordisk teologisk uppslagsbok för kyrka och skola II*. Lund: C. W. K. Gleerup.
- Augsburgin tunnustuksen puolustus*. Suomen evankelis-luterilainen kirkko.
<http://tunnustuskirjat.fi/puolustus/toc.html> (20.8.2017)
- Autio, Veli-Matti 2002. ”Krohn, Ilmari (1865–1960)”. *Kansallisbiografia*. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
<http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/1494/> (20.8.2017)
- Bent, Ian D. s.a. ”Hermeneutics”. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/grove/music/12871> (20.8.2017)

Bergbom, Johannes Ericus [respondentti; preeses Gustavus Gabriel Hällström] 1819. *De tonis combinationis*. Väitöskirja. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:fv-12637> (20.8.2017)

Bieritz, Karl-Heinrich 2004. *Liturgik*. Berlin: Walter de Gruyter.

Boisits, Barbara 2001. ”Hugo Riemann – Guido Adler: Zwei Konzepte von Musikwissenschaft vor dem Hintergrund geisteswissenschaftlicher Methodendiskussionen um 1900”. *Hugo Riemann (1849–1919): Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*. Toim. Klaus Mehner ja Tatjana Böhme-Mehner. Cologne – Weimar – Vienna: Böhlau. S. 17–29.

Borgdorff, Henk 2011. ”The Production of Knowledge in Artistic Research”. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Edited by Michael Biggs and Henrik Karlsson. London – New York: Routledge. S. 44–63.

Bujić, Bojan. s.a. ”aesthetics of music”. *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/opr/t114/e90>
(20.8.2017)

Dahlhaus, Carl 1989. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter.

Dewey, John 1931/1973. ”The Practical Character of Reality”. *Philosophy and Civilization*. New York: Capricorn Books. S. 36–55.

Ekenberg, Anders 1984. *Det klingande sakramentet. Om musiken i gudstjänsten*. Verbum/SKS.

– 1998. *Den gregorianska sången: teori – historia – praxis*. Gehrman's Musikförlag.

Erkkilä, Lasse, Ulla Tuovinen ja Erkki Tuppurainen (toim.) 2003. *Kirkkomusiikin käsikirja*. Helsinki: Kirjapaja.

Evankeliumikirja 1999. *Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkkokäsikirja II*. Suomen evankelis-luterilainen kirkko. <http://kirkkokasikirja.fi/evankeliumikirja.pdf> (20.8.2017)

Flodin, Karl [nimim. K] 1892. ”Ilmari Krohns konsert”. *Nya Pressen* 10.4.1892.

Forster, Michael N. 2010. *After Herder. Philosophy of Language in the German Tradition*. Oxford: Oxford University Press.

Garcia Landa, José Angel 2004. ”Retroactive Thematization, Interaction, and Interpretation: The Hermeneutic Spiral from Schleiermacher to Goffmann”. *BELL. Belgian Journal of English Language and Literatures* 2: 155–166.

- Goléa, Antoine 1960. *Rencontres avec Olivier Messiaen*. Paris: René Julliard.
- Goodman, Nelson 1976. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. 2. painos. Indianapolis – Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Haapasalo, Juhani 2017. Suullinen tiedonanto Martti Laitiselle 24.8.2017.
- Hannikainen, Jorma 2006. *Suomeksi suomalaisten tähden. Kansankielisen tekstin ja sävelmän suhde Michael Bartholdi Gunnæruksen suomenkielisessä Officia missæ -introituskokoelmassa (1605)*. Väitöskirja. Studia Musica 29. Sibelius-Akatemia, Kuopion osasto.
- Hannula, Mika, Juha Suoranta ja Tere Vadén 2003. *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. 23°45 – niin & näin -lehden filosofinen julkaisusarja. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.
- 2005. *Artistic Research – theories, methods and practices*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- 2014. *Artistic Research Methodology. Narrative, Power and the Public*. New York – Washington, D.C./Baltimore – Bern – Frankfurt – Berlin – Brussels – Vienna – Oxford: Peter Lang.
- Harnoncourt, Nicolaus 1982. *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*. Salzburg: Residenz.
- Hempel, Günter 1996. ”Musikleben nach 1989” [Pääartikkeli ”Leipzig” palstoilla 1050–1075]. *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Herausgegeben von Ludwig Finscher. 2. uudistettu painos. Kassel–Basel–London–New York–Prag: Bärenreiter & Stuttgart–Weimar: J. B. Metzler. 5: 1071–1072.
- Hepokoski, James 1993. *Sibelius: Symphony No. 5*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Herl, Joseph 2004. *Worship Wars in Early Lutheranism. Choir, Congregation, and Three Centuries of Conflict*. New York: Oxford University Press.
- Huhtala, Heidi 2007. ”Tuomo Nikkola ja sisältölähtöisyys. Oulussa toimivan kirkkomusiikin säveltäjän ja kouluttajan näkemyksiä”. *Kirkkomusiikin alan maisterintutkinnon kirjallinen työ*. Sibelius-Akatemia, Kuopion osasto.
- Huttunen, Erkki, Martti Turunen ja Armas Saarinen (toim.) 1950. *Suomen Laulu 1900–1950*.
- Huttunen, Matti 2000. ”Ilmari Krohn musiikkitieteilijänä”. *Krohn-symposium 1999. Kirkkomusiikin ja Kuopion osastojen yhteinen vuosikirja*. Toimittanut Peter Peitsalo. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 22. Sibelius-Akatemia. S. 13–24.

Hämäläinen, Kati 2012. ”Puheenvuoro keskusteluun taiteellisesta tutkimuksesta”. *Trio* 1(1): 137–146.

Ilmari Krohn: Johannes-passio 1978. LP-levy (joht. Erkki Pullinen). WiOL-78. Wiipurilaisen Osakunnan Laulajat.

Ilmari Krohn: Johannes-passio 2012. CD-levy (joht. Martti Laitinen). SLCD-005. Sievä Levy.

Ilves, Jaakko 2016. Sähköpostiviesti Martti Laitiselle 18.10.2016. Kirjoittajan hallussa.
– 2017. Sähköpostiviesti Martti Laitiselle 5.1.2017. Kirjoittajan hallussa.

Jean Sibelius: Symphony No. 5 in E flat Major, Op. 82 (original 1915 version). CD-levy (joht. Osmo Vänskä). BIS-CD-809. BIS.

Jean Sibelius: Symphony No. 5 Op. 82 1921. Partituuri. Copenhagen: Wilhelm Hansen.

Johnson, Mark 2011. ”Embodied Knowing Through Art”. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Edited by Michael Biggs and Henrik Karlsson. London – New York: Routledge. S. 141–151.

Jones, Cheslyn, Edward Yarnold, Geoffrey Wainwright ja Paul Bradshaw (eds.) 1978/1992. *The Study of Liturgy*. London: SPCK.

Joppich, Godehard 2012. *Cantate canticum novum*. Münsterschwarzach: Vier-Tuerne.

Jullander, Sverker 2012. ”From *Ars Antiqua* to *Scientia nova*? Historical and contemporary perspectives on artistic research in music”. *Trio* 1(2): 116–118.

Jumalan kansan juhla 1992. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1988 asettaman käsikirjakomitean välimietintö. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon keskuhallinnon sarja A, 1992, 1.

Jumalanpalvelusten kirja 2000. *Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkkokäsikirja I*. Suomen evankelis-luterilainen kirkko. <http://kirkkokasikirja.fi/jp/jpkirja.pdf> (20.8.2017)

Jungmann, Josef Andreas 1976. *The Mass. An Historical, Theological and Pastoral Survey*. Translated by Julian Fernandes. Edited by Mary Ellen Evans. Collegeville, Minnesota: Liturgical Press.

- Järvisalo-Hoffström, Katri 2002. ”Sisältölähtöisyys ja vuoden 2000 messusävelmistö. Neljä näkökulmaa”. Kirkkomusiikin alan maisterintutkinnon tutkielma. Sibelius-Akatemia, kirkkomusiikin osasto.
- Järviö, Päivi 2013. ”Esittämisen tutkimusta ja esittäen tutkimusta – Pohdintoja ranskalaisen 1700-luvun resitatiivin äärellä”. *Trio* 2(2): 50–79.
- Karila, Tauno 1967. ”Ilmari Krohn, teoreetikko ja romantikko”. *Pieni Musiikkilehti* 5–6: 4–6.
- Karosi, Bálint 2014. ”Schemata and Rhetoric: Improvising the Chorale Prelude in the Eighteenth-Century Lutheran Tradition”. Tohtorintutkinnon kirjallinen työ. New Haven: Yale School of Music.
- Kerman, Joseph 1985. *Contemplating Music. Challenges to Musicology*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kertomus Helsingin yliopiston toiminnasta lukuvuosina 1917–1920*. 1920. Helsinki.
- Keskustelupöytäkirja* 1998. *Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokous. Keskustelupöytäkirja. Syysistuntokausi 1997*. Helsinki: Kirkkohallitus.
- Kierkegaard, Søren [pseud. Victor Cremita] 1843. *Enten – Eller. Et Livs-Fragment*. 1. osa. Kjøbenhavn: Universitetsboghandler C. A. Reitzel.
- [pseud. Hilarius Bogbinder] 1845. *Stadier paa Livets Vei. Studier of Fortskellige*. Kjøbenhavn: Universitetsboghandler C. A. Reitzel.
- [pseud. Johannes Climacuo] 1846. *Anfluttende uvidenskabelig Efterskrift til de philosophiske Smuler*. Kjøbenhavn: Universitetsboghandler C. A. Reitzel.
- Kimberger, Johann Philipp 1773/1970. *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie als ein Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Hildesheim – New York: Georg Olms.
- Kivy, Peter 2002. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Kliefoth, Theodor 1861a. *Liturgische Abhandlungen* 7. Schwerin: Stiller.
- 1861b. *Liturgische Abhandlungen* 8. Schwerin: Stiller.
- Kotila, Heikki 2004. *Liturgian lähteillä. Johdatus jumalanpalveluksen historiaan ja teologiaan*. 3. uudistettu painos. Helsinki: Kirjapaja.

Kramer, Lawrence 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley: University of California Press.

– 2011. *Interpreting Music*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

Kretzschmar, Hermann 1903. ”Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik”.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1902. 9. vuosikerta. Leipzig: C. F. Peters. S. 45–66.

Krohn, Emilie 1900. Kirje Minna Krohnille 7.7.1900. Reino Kurki-Suonion hallussa.

Krohn, Ilmari 1899. *Über die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien in Finland*.

[sic] Väitöskirja. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1899. [Myös teoksessa: *Journal de la Société Finno-ougrienne – Suomalais-Ugrilaisen Seuran aikakauskirja XVI.1.*]

– 1900a. ”Matkakirjeitä ulkomailta”. *Uusi Suometar* 18.7.1900.

– 1900b. ”Matkakirjeitä ulkomailta”. *Uusi Suometar* 26.7.1900.

– 1900c. ”Matkakirjeitä ulkomailta”. *Uusi Suometar* 1.8.1900.

– 1900d. ”Matkakirjeitä ulkomailta”. *Uusi Suometar* 16.8.1900.

– 1900e. ”Matkakirjeitä ulkomailta”. *Uusi Suometar* 21.9.1900.

– 1900f. ”Matkakirjeitä ulkomailta”. *Uusi Suometar* 12.10.1900.

– 1900g. ”Matkakirjeitä ulkomailta”. *Uusi Suometar* 23.10.1900.

– 1900h. ”Matkakirjeitä ulkomailta”. *Uusi Suometar* 30.10.1900.

– 1901. *David's Psalm 25*. Helsingfors: A. Apostol.

– 1911–14. *Musiikin teorian oppijakso 1. Rytmioppi*. Porvoo: Werner Söderström.

– 1916. *Musiikin teorian oppijakso 2. Säveloppi (melodiikka)*. Porvoo: WSOY

– 1923. *Musiikin teorian oppijakso 3. Harmoniaoppi*. Porvoo: Werner Söderström.

– 1927. *Musiikin teorian oppijakso 4. Polyfoniaoppi*. Porvoo: Werner Söderström.

– 1937. *Musiikin teorian oppijakso 5. Muoto-oppi*. Porvoo: Werner Söderström.

– 1940a. ”Johannes-Passio”. Käsikirjoitus (kosketinsoitinpartituuri, konsepti). Kansalliskirjasto, Ms. Mus. Krohn 23.

– 1940b. ”Johannes-Passio”. Käsikirjoitus (kosketinsoitinpartituuri, puhtaaksikirjoitus). Kansalliskirjasto, Ms. Mus. Krohn 23. [Kopio: Music Finland 1001.]

– 1940c. ”Johannes-Passio”. Käsikirjoitus (jousipartituuri). Kansalliskirjasto, Ms. Mus. Krohn 23. [Kopio: Music Finland 1001.]

– 1940d. Kirje Werner Söderströmille 10.2.1940. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, Ilmari Krohnin arkisto.

– 1940e. *Liturgisen säveltyylin opas*. Porvoo – Helsinki: Werner Söderström.

- 1940f. *Iltasointuja. Liturgisia iltarukoushetkiä. II. "Tie, totuus ja elämä"*. Suomen Kanttori-Urkuriliitto.
 - 1945a. *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius I.* [Annales Academiae Scientiarum Fennicae, B LVII.] Porvoo – Helsinki: Werner Söderström.
 - 1945b. Kirje Jean Sibeliukselle 28.11.1945. Kansallisarkisto, Jean Sibeliuksen arkisto.
 - 1946. *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius II.* Annales Academiae Scientiarum Fennicae, B LVIII. Helsinki: Der Finnischen Akademie der Wissenschaften.
 - 1947. *Neliääninen koraalikirja.* Werner Söderström.
 - 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta.* Porvoo: Werner Söderström.
 - 1955. *Anton Bruckners Symphonien. Untersuchung über Formenbau und Stimmungsgehalt. 1. Symph. 1–3.* Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
 - 1956. *Anton Bruckners Symphonien. Untersuchung über Formenbau und Stimmungsgehalt. 2. Symph. 4–6.* Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
 - 1957. *Anton Bruckners Symphonien. Untersuchung über Formenbau und Stimmungsgehalt. 3. Symph. 7–9.* Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
 - 1958a. "Antikristuksen ajan hahmoutumia Brucknerin VIII:ssa sinfoniassa". *Kirkko ja Musiikki* 9: 9–10, 16.
 - 1958b. "Antikristuksen ajan hahmoutumia Brucknerin VIII:ssa sinfoniassa". *Kirkko ja Musiikki* 10–11: 7–8.
 - 1958c. "Antikristuksen ajan hahmoutumia Brucknerin VIII:ssa sinfoniassa". *Kirkko ja Musiikki* 12: 9–10.
 - s.a. Ansio- ja teosluettelo. Kansalliskirjasto, Ms. Mus. Krohn 1.
- Kurki-Suonio, Reino 2009. *Ilmari Krohn Tampereella 1894–1905*.
<http://www.krohnfamily.org/kirjoitus5.php?lang=0> (20.8.2017)
- Kurzschengel, Winfried 1971. *Die theologische Bestimmung der Musik*. Trier: Paulinus.
- Kuusi, Tuire 2001. *Set-Class and Chord. Examining Connection between Theoretical Resemblance and Perceived Closeness*. Väitöskirja. Studia Musica 12. Helsinki: Sibelius Academy.
- 2016. "Artistic Research at the Sibelius Academy of the University of the Arts, Helsinki" – "Taiteellinen tutkimus Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa". Julkaisematon, Taideyliopiston Sibelius-Akatemian Tutkimuksen ja tohtorikoulutuksen jaoston pohdintaa referoiva kirjoitus.
- Kuusisto, Taneli 1967. "Ilmari Krohnin muisto". *Kirkkomusiikkilehti* 10–11: 5–7.

Käsikirjakomitean mietinnön perustelut 1997. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon keskuhallinnon sarja A 1997: 5. Helsinki.

Laitinen, Martti 2011. ”Liturgisen musiikin suunnittelu ja toteutus taiteellisesti hedelmällisessä vuorovaikutuksessa jumalanpalveluksen muun sisällön kanssa”. Julkaisematon jatko-opintosuunnitelma. Kirjoittajan hallussa.

– 2012. ”The Gregorian-based Psalm Tones in *The Psalter* by Ilmari Krohn”. *The Future of the Hymnal – Die Zukunft des Gesangbuchs. 26th Biennial IAH Conference – 26. IAH-Studientagung. Timișoara/Temesvar (Romania)*. Herausgegeben von / Edited by Franz Karl Praßl und Piotr Tarlinski. Graz–Opole: Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie / International Fellowship for Research of Hymnology / Cercle Internationale d’Études Hymnologiques. S. 365–380.

– 2014. ”Uupumaton uurastus – Tarkastelu Ilmari Krohnin elämänvaiheista ja sävellystuotannosta kevääseen 1905 asti”. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta.

– 2015. ”Kirkkomusiikin taiteellinen jatkotutkintoni: tausta, tavoitteet, toteutus”. *Liturgia, taide ja estetiikka – Liturgy, the Arts, and Aesthetics*. Hymnologian ja liturgiikan seuran vuosikirja HYMNOS 2015. Toim. Peter Peitsalo. Helsinki: Hymnologian ja liturgiikan seura. S. 137–146.

Leaver, Robin A. 1998. ”What is Liturgical Music?” *Liturgy and Music. Lifetime Learning*. Robin A. Leaver and Joyce Ann Zimmerman, Editors. Collegeville, Minnesota: Liturgical Press. S. 211–219.

Leaver, Robin A. ja Joyce Ann Zimmerman (eds.) 1998. *Liturgy and Music. Lifetime Learning*. Collegeville, Minnesota: Liturgical Press.

Leibniz, Gottfried 1710. *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l’homme et l’origine du mal*. Amsterdam: Isaac Troyel.

Lyster, Jens 1974. ”En liten Psalmbok – en svensk 1600-talstradition”. *Hymnologiske Meddelelser* 4. S. 157–180.

– 1975. ”En liten Psalmbok – en svensk 1600-talstradition”. *Hymnologiske Meddelelser* 2–3. S. 114–132.

Maasalo, Armas 1914. ”Joululaulu”. *Joulusanoma lapsille* 2: 13.

- Majamaa, Raija 1998/2014. ”Krohn, Julius (1835–1888)”. *Kansallisbiografia*. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
<http://www.kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/496> (20.8.2017)
- Mechelin, Johannes Henr. [respondentti; preeses Johannis Bilmark] 1763. *De usu musices morali*. Filosofian väitöskirja. Aboae. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:fv-01504> (20.8.2017)
- Merikanto, Oskar (O) 1892b. ”Ilmari Krohn”. *Päivälehti* 12.4.1892.
 – 1923. ”Virsikirjakomitean koraalikirja”. *Suomen Musiikkilehti* 1(7): 102–105.
- Messiaen, Olivier 1988. *Conférence de Kyoto*. Paris: Alphonse Leduc.
- Molin, Gustavus Nicolaus [respondentti; preeses Joachim Adolf Cleve] 1800. *De primis originibus artis musicae*. Väitöskirja. Aboae. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:fv-01834> (4.2.2014)
- Munck, Henricus [respondentti; preeses Torsten Rudeen] 1697. *De usu organorum in templis*. Väitöskirja. Aboae. <http://www.doria.fi/handle/10024/111452> (20.8.2017)
- Murtomäki, Veijo 1993. *Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoajatteluun: kään-teentekevä vaihe (1885–1935) musiikin muotoanalyysin historiaa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Niiniluoto, Ilkka 1980. *Johdatus tieteenfilosofiaan. Käsitteen- ja teorianmuodostus*. Helsinki: Otava.
- Nikkola, Tuomo ja Osmo Vatanen 2016. Suullinen tiedonanto Martti Laitiselle 21.3.2016.
- Norine, John Richard Jr. 2010. ”A Comparative Analysis of the 1915 and 1919 Versions of the Symphony No. 5 in E-flat Major, Op. 82 by Jean Sibelius”. Väitöskirja. University of North Texas.
- Packalén, Elina 2008. ”Musiikkiteosten ontologia”. *Johdatus musiikkifilosofiaan*. Toimittaneet Erkki Huovinen & Jarmo Kuitunen. Tampere: Vastapaino. S. 99–130.
- Pajamo, Reijo 2000. ”Krohn-symposiumin avaussanat”. *Krohn-symposium 1999. Kirkkomusiikin ja Kuopion osastojen yhteinen vuosikirja*. Toimittanut Peter Peitsalo. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 22. Sibelius-Akatemia. S. 11–12.
- Palvelkaa Herra iloiten* 2009. *Jumalanpalveluksen opas*. 3. uudistettu painos. Suomen ev. lut. [sic] kirkon kirkkohallituksen julkaisuja 2009:9. Kirkkohallitus, Jumalanpalveluselämä ja musiikkitoiminta. <http://kirkkokasikirja.fi/jp-opas.pdf> (20.8.2017)

Peitsalo, Peter 2014. ”Kirkkomusiikin taiteellisen tohtorikoulutuksen suuntaviivat”. *Trio* 3(2): 99–105.

Perustelut 2001. *Kirkolliskokouksen vuonna 1988 asettaman käsikirjakomitean mietinnön Perustelut*. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon keskushallinnon sarja A 2001: 2.

Pfatteicher, Philip H. 2013. *Journey into the Heart of God. Living the Liturgical Year*. New York: Oxford University Press.

Preutz, Samuele [respondentti; preeses Christernius Caroli Alander] 1703. *Rhetor musicus, Seu Specimen Academicum, De vi & usu musices in rhetorica*. Väitöskirja.
<http://urn.fi/urn:nbn:fi:fv-01412> (20.8.2017)

Pullinen, Erkki 2005. ”Tuhat ja yhden maanantain tarinoita – preludi ja fuugia johtajan näkökulmasta”. *Wiipurilaisen Osakunnan Laulajat 75 vuotta*. Toim. Hanna Mäki, Ilkka Kuivalainen ja Anna Laine. Kaukomieli-julkaisusarja 18. Helsinki: Wiipurilaisen Osakunnan Laulajat.

Pöykkö, Kalervo 2008. ””Jos vielä lähemmältä mä voisin omistaa” – Hengelliset sävelmät ja sävelsymboliikka Suomen evankelis-luterilaisen kirkon vuonna 2000 hyväksytyssä messusävelmistön toisessa sävelmäsarjassa”. Teologian pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, teologinen tiedekunta.

Pöytäkirja 1993. *Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokous. Pöytäkirja. Kevätistuntokausi 1993*. Helsinki: Kirkkohallitus.

Rameau, Jean-Philippe 1722/1986. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Genève: Slatkine Reprints.

Ranta, Sulho [pseud. Särkä] 1943. ”Johannes-passio”. *Ilta-Sanomat* 24.4.1943.

Sariola, Yrjö 1986. *Jumalan kunniaksi ja mielen rakennukseksi. Musiikin teologian peruskäsitteitä*. Helsinki: SLEY-kirjat.

– 2003. ”Kirkkomusiikki ja musiikin teologia”. *Kirkkomusiikin käsikirja*. Toimittaneet Lasse Erkkilä, Ulla Tuovinen ja Erkki Tuppurainen. Helsinki: Kirjapaja. S. 13–36.

Schaefer, Mary M. 1998. ”What is Liturgical Worship?” *Liturgy and Music. Lifetime Learning*. Robin A. Leaver and Joyce Ann Zimmerman, Editors. Collegeville, Minnesota: Liturgical Press. S. 3–18.

- Schneider, Matthias 2016. ”Liturgical Organ Music and Congregational Singing in 19th-Century Pomerania”. Julkaisematon esitelmä Liturgical Organ Music and Liturgical Organ Playing in the Long 19th Century -konferenssissa Helsingissä 22.1.2016.
- Seppälä, Olli 2016. ”Taidetta vai jumalanpalvelusta?”. *Kotimaa* 1.12.2016.
- Siljander, Pauli 1988. *Hermeneuttisen pedagogiikan pääsuuntauksset*. Oulun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan tutkimuksia 55. Oulu: Oulun yliopisto.
- Snellman, Johannes Nicol. [respondentti; preeses Henrik Gabriel Porthan] 1791. *De arcto musicis cum ingenio humano nexu, ejusque ad hoc excolendum momento*. Osa 1. Väitöskirja. Aboae.
- Someroja, Sakari 1980. ”WiOL:n uusi nousu 1968–1980”. *Wiipurilaisen Osakunnan Laulajat 1930–1980*. Toim. Eero I. Pukkala. Kaukomieli-julkaisusarja 12. WiOL.
- Suokunnas, Seppo 1997. ”Luterilaisen jumalanpalveluksen kriteerit”. Julkaisematon luentomoniste 9.12.1997. <http://sti.fi/luennot/files/ss091297.html> (20.8.2017)
- Suomen Laulu 2017. ”Suomen Laulu”. <https://suomenlulu.wordpress.com/> (20.8.2017)
- Tiefel, James P. 1997. ”Comment – The Lutheran Liturgy: An Adiaphoron?” *Wisconsin Lutheran Quarterly* 94(4): 306–310.
- Tuomi, Jouni ja Anneli Sarajärvi 2002. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Turunen, Markku 2017. Suullinen tiedonanto Martti Laitiselle 24.8.2017.
- Valtasaari, Risto 2003. ”Musiikki jumalanpalveluksen kokonaisuudessa”. *Kirkkomusiikin käsikirja*. Toimittaneet Lasse Erkkilä, Ulla Tuovinen ja Erkki Tuppurainen. Helsinki: Kirjapaja. S. 355–375.
- Vapaavuori, Hannu 2003. ”Virsienväyttö jumalanpalveluksessa”. *Kirkkomusiikin käsikirja*. Toimittaneet Lasse Erkkilä, Ulla Tuovinen ja Erkki Tuppurainen. Helsinki: Kirjapaja. S. 207–218.
- Vatanen, Osmo 2003. ”Messu ja sen musiikki”. *Kirkkomusiikin käsikirja*. Toimittaneet Lasse Erkkilä, Ulla Tuovinen ja Erkki Tuppurainen. Helsinki: Kirjapaja S. 101–157.
- 2011. Sähköpostiviesti Martti Laitiselle 8.4.2011. Kirjoittajan hallussa.

Vehviläinen, Anu 2010. ”Jatkokoulutuspäivä Sibelius-Akatemiassa – Taiteellinen jatkokoulutus ja taiteellinen tutkimus”. *Finaali* 17(2): 5–15.

– 2011. ”Näkökulmia taiteelliseen tutkimukseen”. *Finaali* 18(2): 4–9.

Virsikirja 1986. Suomen evankelis-luterilainen kirkko.

Virtanen, Markus 2012. *Sinä olet jo läsnä*. Music Finland 22 412. Helsinki: Music Finland.

– 2014–2015. Psalmimessun käsikirjoitus. Virtasen hallussa.

– 2015a. Suullinen tiedonanto Martti Laitiselle 1.9.2015.

– 2015b. *Psalmimessu*. Music Finland 23 253. Helsinki: Music Finland.

– 2016. Suullinen tiedonanto Martti Laitiselle 27.10.2016.

– 2017. Suullinen tiedonanto Martti Laitiselle 12.2.2017.

Vuori, Hilka-Liisa 1995. *Antiikin kontemplatiivinen laulu ja gregoriaaninen laulu Iégor Reznikoffin mukaan*. Musiikkikasvatuksen alan maisterintutkinnon lopputyö. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Väinölä, Tauno 2008. *Virsikirjamme virret*. Helsinki: Kirjapaja.

Väisänen, A.O. 1951. ”Sibelius tutkimusongelmana”. *Valvoja* 71: 60–68.

Väisänen, Risto 2009. ”Sibeliuksen reaktioista”. Esitelmä Sibelius-symposiumissa 8.12.2013. Kirjoittajan hallussa.

Wasenius, Karl Fredrik [nimim. Bis] 1892. ”Herr Ilmari Krohns matinée”. *Hufvudstadsbladet* 11.4.1892.

LIITTEET: OPIN- JA TAIDONNÄYTTEESEEN LIITTYVIEN JUMALANPALVELUSTEN TIEDOT

Liite A: Pitkäperjantain sanajumalanpalvelus

Perjantai 6. huhtikuuta 2012 klo 10

Kallion kirkko, Helsinki

Ilmari Krohn (1867–1960): *Johannes-passio* (1940)

Teosta käsitellään luvussa 3. Partituuri: Anonyymi 1940. Käsikirjoituskopiot: Krohn, Ilmari 1940a, 1940b ja 1940c. Virsien numerot viittaavat vuoden 1938 virsikirjaan.

Osa 1	Alkusoitto (urut) Joh. 17:25–26
Lukukappale	Val. 3:1–20
Osa 2	Virsi 49:1–2 (vuoden 1986 virsikirjassa 62:1–2) Joh. 18:1–11
Lukukappale	Miik. 7:1–9
Osa 3	Kyrie Joh. 18:12–27 Virsi 276:1, 3 (v. 1986 virsikirjassa ei samaa tekstiä, sävelmä 66) Intermezzo
Lukukappale	Jes. 53:1–7
Osa 4	Joh. 18:28–40 Litania
Lukukappale	Jes. 50:1–11
Saarna	
Osa 5	Joh. 19:1–16 Virsi 50:1, 5 (vuoden 1986 virsikirjassa 67:1, 5)
Lukukappale	Dan. 9:1–19
Osa 6	Joh. 19:17–24 Virsi 65a:1–3 (vuoden 1986 virsikirjassa 73:1–3)
Lukukappale	Dan. 9:20–27

Osa 7

Joh. 19:25–30

Trishagion

Joh. 19:33–37

Virsi 49:9–10 (vuoden 1986 virsikirjassa 62:9–10)

Rukous

Herran siunaus

Hannu Niemelä, evankelista

Erkki Rajamäki, Jeesus

Kullervo Latvanen, Pontius Pilatus

Tommi Niskala, palvelijat

Kati Pirttimaa, palvelijatar

Martti Laitinen, Pietari

Kallion Kantaattikuoro

Leppävaaran Kirkon Kamarikuoro

Ensemble Krohn -jousiyhtye:

Lea Tuuri, viulu

Timo Vanhamäki, viulu

Lauri Savolainen, alttoviulu

Lauri Kankkunen, sello

Lassi Kari, kontrabasso

Pauliina Hyry, urut

Martti Laitinen, musiikinjohto

Samuli Korkalainen, liturgi

Terhi Varjoranta, saarna

Liite B1: Valvomisen sunnuntain jälkeisen lauantain laudes (aamurukous)

Lauantai 24. marraskuuta 2012 klo 9

Helsingin tuomiokirkko

Tilaisuudessa noudatettiin *Jumalanpalvelusten kirjan* (2000, 69–74) laudeksen kaavaa ja sävelmistöä.

- | | |
|--------------------------------------|---|
| 1. Intonaatiotoccata | Urut (improvisaatio; omistettu Giovanni Gabrielille) |
| 2. Johdanto | Liturgi, seurakunta ja urut |
| 3. Psalmi 65:2–6, 9 ja kertosäe 762 | Liturgi (psalmi a cappella) sekä seurakunta ja urut (kertosäe; viisi erilaista sovitusta) |
| 4. Raamatunluku: Aam. 4:12–13 | Liturgi (puhuen) |
| 5. Responsorio | Kanttorit, seurakunta ja urut (ranskalaiseen perinteeseen perustuva säestys) |
| 6. Puhe | Liturgi |
| 7. Sakariaan kiitoslaulu (virsi 801) | Seurakunta (naisten ja miesten vuorolaulu) ja urut (belgialaiseen perinteeseen perustuva säestys) |
| 8. Rukousjakso | Liturgi ja urut (kolme improvisoitua versettä Kyrie-kertosäkeen paikalla) |
| 9. Ylistys | Liturgi, seurakunta ja urut (saksalaiseen perinteeseen perustuva säestys) |
| 10. Siunaus | Liturgi, seurakunta ja urut |
| 11. Postludi | Urut (improvisaatio teemasta A–G–A) |

Martti Laitinen, urkuri, kanttori, sovitukset ja psalmisävelmä

Pauliina Kallio, kanttori

Samuli Korkalainen, liturgi

Liite B2: Valvomisen sunnuntain jälkeisen lauantain ad sextam (päivärukous)

Lauantai 24. marraskuuta 2012 klo 12
Helsingin tuomiokirkko

Tilaisuudessa noudatettiin *Jumalanpalvelusten kirjan* (2000, 75–78) ad sextam -rukoushetken kaavaa ja sävelmistöä. Osina 1, 3, 5, 7 ja 10 kuultiin seuraavan tilausteoksen kantaesitys:

Markus Virtanen (s. 1984): *Sinä olet jo läsnä*, keskipäivän rukoushetki seurakunnalle, sopraanolle, baritonille, kiinalaisille lyömäsoittimille, uruille ja liturgille (2011–12)

Partituuri: Virtanen 2012.

1. Markus Virtanen: <i>Ensimmäinen ikkuna</i>	Urut
2. Johdanto	Liturgi ja seurakunta
3. Markus Virtanen: <i>Psalmi</i> (Ps. 90:1–6, 12–15)	Sopraano, baritoni, lyömäsoittimet ja urut
4. Raamatunluku: 2. Piet. 3:8–13	Liturgi (puhuen)
5. Markus Virtanen: <i>Toinen ikkuna</i>	Lyömäsoittimet
6. Vuororukous	Liturgi ja seurakunta
7. Markus Virtanen: <i>Rukous</i>	Kanttori
8. Isä meidän	Seurakunta (puhuen)
9. Siunaus	Liturgi
10. Markus Virtanen: <i>Kolmas ikkuna</i>	Urut

Kaisa Takkula, sopraano
Samuli Takkula, baritoni
Lauri Pekkarinen, lyömäsoittaja
Martti Laitinen, urkuri ja kanttori
Samuli Korkalainen, liturgi

Liite B3: Tuomiosunnuntain aaton vesper (iltarukous)

Lauantai 24. marraskuuta 2012 klo 17.30

Helsingin tuomiokirkko

Ilmari Krohn (1867–1960): *Tie, totuus ja elämä*, liturginen iltarukoushetki (1939)

Krohn on säveltänyt musiikin oppilaittensa kanssa Helsingin kirkkomusiikkiopistossa. Liturgisen järjestyksen on laatinut Väinö Ilmari Forsman. Partituuri: Krohn, Ilmari 1940f.

Rukousteksti kohdassa 11 on ns. Pyhän Hengen kirkkorukous (*Evankeliumikirja* 1999, 366–367), jonka gregoriaaninen sävelmä toimi tässä tilaisuudessa urkuimprovisaation teemana samassa kohdassa. Virsien numerot viittaavat vuoden 1938 virsikirjaan.

- | | |
|--|--|
| 1. Virsi 96 (vuoden 1986 virsikirjassa 113) | Seurakunta ja urut |
| 2. Johdantovuorolaulu | Liturgi, seurakunta ja urut |
| 3. Raamatunluku (Jes. 55:6–9) | Liturgi (puhuen) |
| 4. Psalmivuorolaulu | Baritoni, seurakunta, liturgi ja urut |
| 5. Raamatunluku (Joh. 14:4–8) | Liturgi, tenori, baritoni ja urut |
| 6. Raamatunluku (1. Joh. 4:12–16) | Liturgi (puhuen) |
| 7. Virsi 104:1, 4, 5 (v. 1986 virsikirjassa 117:1, 4, 5) | Seurakunta ja urut |
| 8. Vuorolaulu | Tenori, baritoni ja urut |
| 9. Puhe | Liturgi (puhuen) |
| 10. Vuorotervehdys | Liturgi, seurakunta ja urut |
| 11. Rukous | Liturgi (puhuen) ja urut (improvisaatio) |
| 12. Isä meidän | Seurakunta (puhuen; laulettu aamen) |
| 13. Vuoroylistys | Liturgi, seurakunta ja urut |
| 14. Herran siunaus | Liturgi (puhuen) |
| 15. Virsi 530:5 (vuoden 1986 virsikirjassa 536:5) | Seurakunta ja urut |

Jussi Hirvonen, tenori

Risto Pulkamo, baritoni

Martti Laitinen, urkuri ja kanttori

Samuli Korkalainen, liturgi

Liite B4: Tuomiosunnuntain aaton kompletorio (rukous päivän päättyessä)

Lauantai 24. marraskuuta 2012 klo 22
Helsingin tuomiokirkko

Tilaisuudessa noudatettiin *Jumalanpalvelusten kirjan* (2000, 85–90) kompletorion kaavaa ja sävelmistöä.

1. Johdanto	Liturgi ja seurakunta
2. Synnintunnustus ja synninpäästö	Liturgi (puhuen)
3. Psalmi 22	Liturgi (puhuen) ja urut (39 Setzer-koneen ääntä)
4. <i>Evangeliumitoccata</i>	Liturgi (Matt. 25:31–46 puhuen ilman kuutta repliikkiä) ja urut (improvisaatio repliikkien paikalla ja tekstin lopuksi)
5. Responsorio	Liturgi ja seurakunta
6. <i>Saarnanuotti</i>	Liturgi (puhe) ja urut (improvisaatio)
7. <i>Kantikumfantasia</i>	Seurakunta (Simeonin kiitoslaulu, virsi 804) ja urut (improvisaatio)
8. Vuororukous	Liturgi ja seurakunta
9. <i>Rukousmatto</i>	Liturgi (rukous puhuen) ja urut (improvisaatio)
10. Isä meidän	Liturgi ja seurakunta (puhuen)
11. Ylistys	Liturgi ja seurakunta
12. Siunaus	Liturgi ja seurakunta

Martti Laitinen, urkuri ja kanttori
Samuli Korkalainen, liturgi

Tilaisuuden ensimmäisessä ja viimeisessä osassa kolme seurakuntalaista soitti lyömäsoittimia.

Liite C: Pääsiäispäivän messu

Sunnuntai 31. maaliskuuta 2013 klo 10

Temppeliaukion kirkko, Helsinki

Tilaisuudessa noudatettiin *Jumalanpalvelusten kirjan* (2000, 14–31) messun kaavaa ja kolmatta sävelmäsarjaa.

1. Johdantomusiikki ja ristikulkue

Urut (improvisoitu pääsiäisfanfaari; omistettu John Rutterille)

2. Pääsiäisylistys (*Exsultet*) ja virsi 94

- Pääsiäisylistyksen ensimmäinen jakso: naiskuoro ja urut
- Virren 1. säkeistö: seurakunta ja urut (sov. Ilmari Krohn)
- Pääsiäisylistyksen toinen jakso: mieskuoro ja urut
- Virren 2. säkeistö: seurakunta ja nokkahuilu-*obligato*
- Pääsiäisylistyksen kolmas jakso: kuoro ja urut
- Virren 3. säkeistö seurakunta ja urut

3. Alkusiunaus ja vuorotervehdys

Liturgi, seurakunta ja urut

4. Johdantosanat

Liturgi (puhuen)

5. Yhteinen rippi ja Herra, armahda (Kyrie)

Liturgi (synnintunnustus ja synninpäästö puhuen) sekä seurakunta ja urut (Kyrie ja aamen)

6. Kunnia ja kiitosvirsi Pyhälle Kolminaisuudelle 128:2–4

Kuoro, seurakunta, nokkahuilu, viulu ja urut

- Virren 1. säkeistön säestys 1600-luvun saksalaiseen tyyliin
- Virren 2. säkeistön säestys 1800-luvun saksalaiseen tyyliin
- Virren 3. säkeistön säestys edellisten kehitelmä, *cantus firmus* bassossa

7. Päivän rukous

Liturgi (puhuen) ja seurakunta (laulettu *aamen*)

8. Lukukappale: Hoos. 6:1–3

Lukija (puhuen)

9. Vastausmusiikki

Urut (improvisaatio)

10. Päivän virsi 96 ja pääsiäissekvenssi

Seurakunta ja urut (virsi)

Kuoro ja urut (sekvenssi eli virsi 87:1–3, 5–6 ja 8)

- Alkusoitto keskiaikaiseen tyyliin
- Virren 1. säkeistö: Turun tuomiokirkon tabulatuurikirja 1600-luvulta
- Virren 2. säkeistö: Then Swenska Psalmboken 1697
- Sekvenssin 1. jakso: Antti Nordlundin koraalikirja 1850
- Virren 3. säkeistö: Rudolf Lagin koraalikirja 1860-luvulla, mahd. täydentänyt Richard Faltin, julkaistu 1871
- Virren 4. säkeistö: Lorenz Nicolai Achtén koraalikirja 1892
- Sekvenssin 2. jakso: Heikki Klemetin ja Leevi Madetojan koraalikirja 1940
- Virren 5. säkeistö: Ilmari Krohnin koraalikirja 1940, julkaistu 1947
- Virren 6. säkeistö: Armas Maasalon, Taneli Kuusiston ja Aleksi Lehtosen koraalikirja 1944
- Sekvenssin 3. jakso: Kaj-Erik Gustafssonin sovitus vuoden 1987 koraalikirjassa
- Virren 7. säkeistö: Martti Laitisen sovitus vuodelta 2013

11. Evankeliumi: Luuk. 24:1–12

Liturgi *a cappella* (Martti Lutherin evankeliumisävelmä)

12. Saarna

13. Uskontunnustus

Seurakunta (puhuen)

14. Yhteinen esirukous

Avustaja (puhuen) ja naiskuoro, kanttori, harppu ja urut (rukouksen kertosäe: Pariisin Notre-Damen katedraalin perinteeseen kuuluva *Herra, minun auttajani*, sov. Harri Viitanen) sekä seurakunta ja viulu (virsi 377:1 poisnukkuneiden nimien lukemisen yhteydessä; laulettu aamen)

15. Uhrivirsi 93

Seurakunta, kuoro ja urut

Virren toteutusta käsitellään tutkielman luvussa 5.

16. Vuorolaulu

Liturgi, seurakunta ja urut

17. Prefaatio

Liturgi ja urut (sov. Harri Viitanen)

18. Pyhä

Urut (Franz Liszt: osat Sanctus ja Benedictus teoksesta *Missa pro organo lectarum celebrationi missarum adjumento inserviensis*)

19. Rukous ja asetussanat (sov. Harri Viitanen)

Liturgi ja urut

20. Isä meidän

Seurakunta (puhuen)

21. Ehtoollisen vietto

- Jumalan Karitsa
Naiskuoro (gregoriaaninen sävelmä: Missa XVII) ja urut (yhdeksän improvisoitua versettä sanojen *armahda meitä* paikalla)
- Ehtoollisvirsi 227
Seurakunta, nokkahuilu, viulu ja urut

22. Ylistysvirsi 339:1–2

Seurakunta ja urut

23. Siunaus

Liturgi (puhuen) sekä seurakunta ja urut (laulettu aamen)

24. Lähettäminen

Liturgi (puhuen)

25. Päätösmusiikki ja ristikulkue

Urut (Martti Laitinen: *Psalmittoccata*)

Ystäviä lähiseuduilta -kuoro

Petri Arvo, nokkahuilut

Pauliina Kallio, harppu

Saana Laitinen, viulu

Martti Laitinen, urkuri, kanttori, musiikinjohto ja sovitukset (ellei toisin mainita)

Samuli Korkalainen, liturgi

Auvo Naukkarinen, saarna

Liite D: Messu rauhan, ihmisoikeuksien ja kansainvälisen vastuun rukouspäivänä

Lauantai 24. lokakuuta 2015 klo 18

Lähetyskirkko, Helsinki

Markus Virtanen (s. 1984): *Psalmimessu* (2014–15; tilausteos, kantaesitys)

Teosta käsitellään luvussa 4. Partituuri: Virtanen 2015b.

0. Jumalan nimi (Ps. 31:2)

1. Alkusiunaus ja vuorotervehdys

2. Päivän rukous

3. Raamatunluku (Luuk. 1:46–55, Ps. 27:8)

4. Saarna ja esirukous

5. Yhteinen rippi (Ps. 25:8–9, 15–18, Ps. 103:1–3)

6. Uskontunnustus

7. Offertorio

8. Ehtoollisrukous

9. Isä meidän

10. Herran rauha

11. Jumalan Karitsa

12. Ehtoollisen vietto (Ps. 31:2)

13. Kiitosrukous

14. Ylistys (Ps. 9:2–3)

15. Herran siunaus

16. Jumalan nimi (Ps. 31:2)

Psalmus-kvartetti:

Tuuli Lindeberg, sopraano

Säde Bartlingin sijaisena Fanni Lehto, altto

Tommi Niskala, tenori

Risto Pulkamo, basso

Martti Laitinen, musiikinjohto

Samuli Korkalainen, liturgi

Juhana Kuusniemi, avustava pappi

Liite E: Poikkitaiteellinen jumalanpalvelus tuomiosunnuntain ja adventin rajalla

Lauantai 26. marraskuuta 2016 klo 18
Johanneksenkirkko, Helsinki

Tilaisuutta käsitellään luvussa 6. Siihen kuului seuraavan sovituksen kantaesitys sekä samaan teokseen perustuvaa musiikkia, tanssia ja tekstiä:

Jean Sibelius (1865–1957): Sinfonia V Es-duuri op. 82 (1914–19), uruille sovittanut Martti Laitinen (2016)

I Messiaan odotus

1. Kysymys: Millaista messiasta Israel odotti?
Liturgi, seurakunta, solisti ja urut
2. Vastaus: Jean Sibelius: Sinfonia V, osa 1
Tempo molto moderato – Allegro moderato (ma poco a poco stretto) – Vivace molto – Presto – Più presto
Tanssijat ja urut

II Emme ymmärrä

3. Kysymys: Millaisen messiaan Israel sai?
Liturgi (puhuen), seurakunta, tanssijat (ml. liturgi) ja viinilasit
4. Vastaus: Jean Sibelius: Sinfonia V, osa 2
Andante mosso, quasi allegretto – Poco a poco stretto – Tranquillo – Poco a poco stretto – Ritenuto al tempo
Tanssijat ja urut

III Aika tulee – ja se on jo nyt

5. Kysymys: Millaista messiasta me odotamme?
Liturgi, seurakunta, solisti, tanssijat (ml. urkuri), luonnonhuilut ja kahdet urut
6. Vastaus: Jean Sibelius: Sinfonia V, osa 3
Allegro molto – Misterioso – Un pochettino largamente – Largamente assai – Un pochettino stretto
Tanssijat ja urut

Xaris Finland -tanssiryhmä taiteellisena johtajana ja koreografina Titta Tunkkari
sekä näyttelijä-tanssisolistina Johanna Halén

Martti Laitinen, urkuri, sinfonian sovitus ja muu musiikki, tanssi

Sari Pyykönen, avustava urkuri

Antti Sevanto, valot

Samuli Korkalainen, liturgi, tekstit ja tanssi



Martti Laitisen tutkielma *Muusikon taiteellinen työ ja liturginen konteksti* kuuluu Taideyliopiston Sibelius-Akatemian ensimmäiseen taiteelliseen tohtorintutkintoon kirkkomusiikin alalla. Tutkinnon ohjelmisto koostuu liturgisesta musiikista, joka toteutettiin viidessä jumalanpalveluksessa vuosina 2012–16. Tutkielmassa Laitinen tarkastelee, miten musiikin ja liturgisen kontekstin välinen suhde on vaikuttanut seitsemään taiteelliseen prosessiin hänen jatko-opintojensa yhteydessä. Hän kuvaa yksityiskohtaisesti, miten esteettiset, musiikkianalyttiset, liturgiset ja käytännön musisoinnista seuraavat näkökulmat ovat liittyneet toisiinsa, kun hän on työstänyt jumalanpalvelusmusiikkia ja ratkaissut tulkinnallisia kysymyksiä. Tämän perusteella hän tekee johtopäätöksiä liturgisen kontekstin merkityksestä muusikon taiteelliselle työlle.

ISBN: 978-952-329-082-2 (PAINETTU)
ISBN: 978-952-329-083-9 (SÄHKÖINEN)
EST 37 (ISSN 1237-4229)

UNIGRAFIA
HELSINKI 2017

**SIBELIUS-
AKATEMIA**

X TAIDEYLIOPISTO

TAITEILIJAKOULUTUS
DocMus-tohtorikoulu