

Pauliina Stenudd

**KAKSI KORAALISOVITUSTA URUILLE JA KATSAUS URKUKORAALIEN
HISTORIAAN**

KAKSI KORAALISOVITUSTA URUILLE JA KATSAUS URKUKORAALIEN HISTORIAAN

Pauliina Stenudd
Opinnäytetyö
Syksy 2016
Kirkkomusiikki
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Musiikin tutkinto-ohjelma, kirkkomusiikin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Pauliina Stenudd

Opinnäytetyön nimi: Kaksi koraalisovitusta uruille ja katsaus urkukoraalien historiaan

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Syksy 2016

Sivumäärä: 34 + 2

Työni tavoitteena on ollut kehittää urkuimprovisaation tunneilla syntyneitä ideoita valmiiksi sävellyksiksi ja laajentaa tietämystäni urkukoraaleista. Tätä varten olen perehtynyt urkukoraaliin sävellystyyppinä sekä urkukoraalien syntyhistoriaan. Tarkemman tutustumisen kohteeksi olen valinnut urkukoraalien kulta-ajan 1500–1700-lukujen protestanttisessa Saksassa.

Tietoperustassa paneudun urkukoraaleihin jumalanpalvelusmusiikkina ja käsittelen lyhyesti myös urkujen ja luterilaisen virren historiaa. Urkukoraalien kehitysvaiheita 1500–1700-lukujen Saksassa seuran tutustumalla aikakauden merkittäviin urkusäveltäjiin. Käytännön sovelluksena tässä työssä esittelen kaksi urkukoraalia, jotka olen säveltänyt erityisesti jumalanpalveluskäyttöä varten. Olen myös hyödyntänyt tietoperustan pohjalta syntyneitä ideoita sävellystyössä.

Opinnäytetyön tuloksena syntyneet urkukoraalit ovat monipuolisesti käytettävää musiikkia, joka täyttää jumalanpalvelusmusiikille asetetut tavoitteet. Nyt nuotinnettuna ne ovat myös muiden urkureiden käytettävissä. Opinnäytetyössä todetaan urkukoraalien olevan yhä ajankohtaista ja käyttökelpoista musiikkia. Myös urkurilta vaadittavat keskeiset taidot jumalanpalvelussoitossa ovat edelleen hyvin samankaltaisia kuin vuosisatoja sitten ja barokin ajan Saksasta on säilynyt paljon hyvää musiikkia, jota voi hyödyntää myös nykypäivän jumalanpalveluksissa. Tutustumalla eri säveltäjien teoksiin voi oppia myös itse säveltäjänä.

Asiasanat: koraalit, urut, sävellys, liturginen musiikki, virret

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Music, Option of Church Music

Author: Pauliina Stenudd

Title of thesis: Two Chorale Settings for Organ and Historical Overview

Supervisor: Jouko Tötterström

Term and year when the thesis was submitted: Autumn 2016 Number of pages: 34 + 2

The goal of this thesis was to advance the ideas born in the organ improvisation lessons and create complete compositions from them. Another aim was to expand knowledge of organ chorales. For that organ chorales were studied as a composition type and the early phases of them. For a closer study, the golden age of the organ chorales in the Protestant Germany from the 16th to the 18th century were chosen.

In the theory part of this thesis organ chorales as liturgical music are introduced and the history of the organ and the Lutheran hymns is briefly considered. The stages of the development of the organ chorale are described by introducing the most significant composers of the organ music in the era. As a practical application, two of organ chorale compositions created especially the liturgical use in mind are introduced. In the composition work the ideas got while writing the theory sections were also applied.

The organ chorales created for this thesis are versatile compositions that meet the objectives set for liturgical music. Now they are notated and can be used by other organists, too. In this thesis, it is stated that organ chorales are still timely and useful music. Also the essential skills needed in liturgical playing are still very like what they were centuries ago. Much good music composed in the Baroque Germany has survived that can also be used in the church services today. By studying the works of different composers one can also improve one's own composition skills.

Keywords: chorales, organ, composition, liturgical music, hymns

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	6
2	URKUKORAALIT JUMALANPALVELUSMUSIIKKINA	8
2.1	Urut jumalanpalveluksissa	8
2.2	Luterilainen virsi.....	10
2.3	Urkukoraali.....	10
3	URKUKORAALIEN KEHITYSVAIHEITA	13
3.1	Urkukoraalit ennen vuotta 1600	13
3.2	Urkukoraalit 1600-luvulla	14
3.2.1	Alankomaat.....	15
3.2.2	Pohjois-Saksa.....	16
3.2.3	Keski-Saksa.....	19
3.2.4	Etelä-Saksa	20
3.3	Urkukoraalit 1700-luvulla	21
3.3.1	J. S. Bach.....	21
3.3.2	Bachin aikalaisia.....	23
4	KÄYTÄNNÖN SOVELLUKSIA: KORAALIMUUNNELMA JA KORAALIFANTASIA.....	25
4.1	Koraalimuunnelma virrestä 568	25
4.2	Koraalifantasia virrestä 176.....	28
5	POHDINTA	30
	LÄHTEET.....	33
	LIITTEET	35

1 JOHDANTO

Luterilaisen kirkon sanotaan olevan sanan ja sävelen kirkko, jossa yhdessä ja kansankielellä laulettulla virrellä on aina ollut merkittävä osa kristillisen sanoman välittäjänä. Toimiessani kanttorin sijaisena jumalanpalveluksissa olen kokenut, miten virret ovat edelleen luterilaisen kirkon jumalanpalvelusten keskeisintä musiikkia. Kanttorina minun vastuullani on virren musiikillinen toteutus niin, että laulettavuus, sanallinen sisältö ja musikaalinen tulkinta muodostaisivat yhtenäisen kokonaisuuden. Yhtenä osa-alueena tästä kokonaisuudesta on yleensä uruilla soitettava alkusoitto, jonka tehtävänä on johdattaa seurakunta virteen. Alkusoitto ilmaisee parhaimmillaan tempon ja sävellajin lisäksi myös virren tunnelmaa ja sisältöä. Tähän osa-alueeseen olen saanut valmiuksia urkuimprovisaation opintojaksolta. Tunneilla tehtyjen harjoitusten pohjalta syntyneiden musiikillisten ideoiden ja tämän opinnäytetyön tuloksena on syntynyt kaksi urukoraalia: koraalimuunnelma virrestä 568 ja koraalifantasia virrestä 176.

Opinnäytetyön luvussa 2 paneudutaan lyhyesti virsien, urkujen sekä urukoraalin asemaan luterilaisessa jumalanpalveluksessa ennen ja nyt sekä käydään läpi keskeisiä käsitteitä ja erilaisia urukoraalityyppejä. Kolmannessa luvussa tutustutaan urukoraalien kehitysvaiheisiin säveltäjien ja alueellisten tyylipiirteiden kautta, lähtien uskonpuhdistuksen jälkeisestä Saksasta ja keskittyen erityisesti barokin ajan säveltäjiin. Neljäs luku käsittelee jo käytännön sovellusta. Luvussa esittelen virrestä *Oi kuinka kevät säteilee* tekemääni koraalimuunnelmaa osa kerrallaan verraten sitä myös tietoperustassa esiin tulleisiin sävellystyyppeihin. Samassa luvussa esittelen myös vapaampaan tyyliin sävelletyn koraalialkusoiton virrestä *Pois pelko Herran kansa*. Pohdintaosiossa syvennyn vielä arvioimaan tämän työprosessin kulkua ja sen varrella syntyneitä ajatuksia ja kysymyksiä.

Tavoitteenani on ollut syventää ammatillista osaamistani tutustumalla siihen laajaan urukoraalituotantoon, joka on syntynyt Saksassa barokin aikana, ja käyttää sieltä ammennettuja virikkeitä hyväksi kehitellessäni urkuimprovisaatioitani valmiiksi sävellyksiksi. Tuloksena on kaksi eri aikakausien tyylistä urukoraalia, joista koraalimuunnelman sävelkieli on perinteisen toonaalista ja koraalifantasian vapaatonaalista. Tässä työssäni olen voinut hyödyntää myös aikaisempia musiikin teorian pedagogiopintojani.

Urkukoraalit ovat edelleen, 500 vuotta reformaation jälkeen, hyvin ajankohtaista ja käyttökelpoista musiikkia jumalanpalveluksissa. Vanhojen virsien rinnalle on syntynyt uusia virsiä, ja juuri tällä hetkellä elämme taas aikaa, jolloin virsikirjaamme uudistetaan. Toivon, että myös urut saisivat soida virsilaulun rinnalla tulevaisuudessakin, ja se korkeatasoinen urkumusiikin perinne, joka jo vuosikatoja on elänyt luterilaisessa kirkossa, saisi edelleen jatkoa. Pysyäkseen elävänä urkumusiikin kulttuuri tarvitsee vanhojen mestariteosten rinnalle myös uusia, tämän päivän tulkintoja virsistä.

2 URKUKORAALIT JUMALANPALVELUSMUSIIKKINA

Musiikki on ollut tärkeä osa luterilaista seurakuntaa ja kristikunnan elämää kautta aikojen. Jo Raamattu sisältää virsikirjan, Psalmien kirjan. Kirjasta löytyy sanat: ”Laulakaa Jumalalle, soittakaa hänen nimensä kunniaksi, ylistäkää häntä. Herra on hänen nimensä, iloitkaa hänen edessään!” (Ps. 68:5.) Musiikilla voidaan ylistää Jumalaa ja julistaa evankeliumia. Musiikilla voidaan myös jakaa kokemuksia seurakunnan kesken, se toimii inhimillisten tunteiden välittäjänä. Jumala on luonut musiikin elementit, joista ihminen muovaa musiikkia. (Kirkkohallitus 2009, 103, 105.)

Musiikkia jumalanpalveluksessa määrittelee kolme asiaa. Ensiksi, jumalanpalveluksissa käytettävässä musiikissa ensisijalla on varta vasten jumalanpalvelukseen sävelletty musiikki. Toiseksi, jumalanpalveluksen musiikin tulisi tukea jumalanpalveluksen sisältöä. Musiikissa Jumalan sana tulee soivassa muodossa elävöittäen sitä, ja Jumala käyttää musiikkia yhtenä välineenään evankeliumin levittämisessä. Musiikki tukee myös rukousta. Parasta sisältölähtöisyyttä olisi, jos jumalanpalveluksen perimmäinen sisältö vaikuttaisi musiikkiin ja antaisi sille muodon. Tavoitteena on sisällön avaaminen ja tulkitseminen. Kolmanneksi on yhteisöllisyyden periaate. Tästä yksi esimerkki on päiväjumalanpalveluksessa käytettävä kirkolliskokouksen hyväksymä virsikirja. Musiikin tavoitteena on ilmaista kristittyjen yhteisiä uskonkokemuksia. (Kirkkohallitus 2009, 103, 105.)

2.1 Urut jumalanpalveluksissa

Uruilla on tärkeä rooli läntisen kirkon jumalanpalveluksissa. Niiden käyttö oli yleistä jo Bysantin keisarin hovissa ja liturgisena soittimena ne vakiintuivat 900-luvulla. Varhaisimmat tiedetyt liturgiset urkusävellykset ovat *ordinarum*-osiin (messun pysyviin osiin) liittyviä sävellyksiä 1300-luvulta, joita soitettiin vuorottelussa kuoron kanssa niin sanotun *alternatim*-käytännön mukaisesti. (Kirkkohallitus 2009, 110.) 1400-luvulla urkuja käytettiin alkusoittoihin, *cantus firmus* -sävellyksiin sekä vokaalimusiikin sovituksiin, joihin liittyi yleensä improvisoitua koristelua eli *diminuointia* tai *kolorointia*. *Cantus firmus* -sävellykset olivat kiinteä osa liturgiaa ja siinä ilmenevää vuorottelua. (Tuppurainen 2007b, viitattu 3.8.2016.)

Sana *alternatim* on latinaa ja tarkoittaa vuorotellen. *Alternatim*-käytännöllä tarkoitetaan kirkollisten tai hengellisten sävellysten esittämistä niin, että se sisältää vuorottelua. Vuorottelu voi tapahtua

esimerkiksi kuorojen välillä tai laulun ja soiton välillä. Jo ennen vuosituhannen vaihdetta tätä käytäntöä on mahdollisesti sovellettu messuissa. 1300-luvulta alkaen se vakiinnutti asemansa ja kuoristuskauttaan *alternatim*-käytäntö eli 1500–1600-luvuilla. (Kaurinkoski, Hämäläinen & Virtanen 1989, 58.)

Vielä protestanttisen kirkon alkuaikoina urkujen tehtävä ei ollut toimia säestyssoittimena, vaan seurakunta lauloi *a cappella*, ilman säestystä. Lutherkaan ei mainitse urkuja virsikirjojensa esipuheissa eikä myöskään messukirjoissaan. Mitä luultavimmin hän kuitenkin arvosti katolisen kirkon urkutraditiota, jossa urut vuorottelivat laulun kanssa määrättyissä messun osissa ja hymneissä. Protestanttinen kirkko nimittäin sovelsi tätä *alternatim*-käytäntöä niin kansankielisessä säkeistölaulussa kuin latinankielisessä liturgiassakin. 1500- ja 1600-luvuilla virret laulettiin kokonaisuudessaan ja yksinäiseen seurakunnan lauluun toivat polyfonista vaihtelua säkeistöt uruilla soitettuna tai kuoron ja kanttorin laulamana. (Marshall & Leaver 2016, viitattu 15.10.2016.)

Urkujen rooli jumalanpalveluksissa oli siis aluksi itsenäinen. Niillä korostettiin soittimellisin keinoin liturgian eri osia. Tämä käytäntö jatkui myös reformaation kirkoissa aina 1700-luvulle saakka, jolloin urut alkoivat toimia myös seurakuntalaulun säestäjänä. (Kirkkohallitus 2009, 110.) Kun urut Suomessa yleistyivät 1800-luvun jälkipuolella, niiden pääasiallinen tehtävä oli säestää seurakunnan virsilaulua. Vielä vuoden 1968 kirkkokäsikirjassa urut on mainittu alku- ja loppusoitossa, kuolleiden muistamisessa sekä ehtoollisen aikana, mutta vuonna 2000 ilmestyneessä *Jumalanpalvelusten kirjassa* urkuja ei enää erikseen mainita. Soitinmusiikille on kuitenkin enemmän tilaa kuin aikaisemmin. *Kirkkomusiikki*-kirja luettelee uruille seuraavia mahdollisia tehtäviä messussa: alku- ja päätösoitto, virsiin ja messusävelmiin johdattaminen, seurakunnan sekä kuoron ja solistien säestäminen, itsenäiset urkusäkeistöt virsilaulun osana sekä vastaus- ja meditaatiomusiikki esimerkiksi ensimmäisen lukukappaleen jälkeen, saaman yhteydessä tai ehtoollisen aikana. (Haapasalo, Lauerma, Nissinen & Suikkanen 2004, 116.)

Urut ovat edelleen tärkeimmän jumalanpalvelussoittimen asemassa, vaikka myös muiden soittimien käyttö jumalanpalveluksissa on mahdollista. Kanttorin vastuulla on urkujen käyttäminen niin, että se tukee jumalanpalveluksen sanomaa avaten merkityksiä ja syventäen eri osien sanomaa. Urkujen vaikeneminen on myös yksi kanttorin käytettävissä oleva ilmaisukeino. Aina seurakunnan laulun säestys ei ole tarpeen, ja säestyksen pois jättämisellä esimerkiksi hiljaisella viikolla on vaikuttava symbolinen viesti. (Kirkkohallitus 2009, 110.)

2.2 Luterilainen virsi

Saksassa laulettiin virsiä kansankielellä jo ennen Lutheria, ja virsi sai luterilaisilla alueilla liturgisia tehtäviä. Uskonpuhdistuksen oppi-isä Martin Luther piti musiikkia suuressa arvossa. Hänen mielestään musiikki on Jumalan lahja, joka pitää ottaa käyttöön. Virsissä Lutherin mielestä keskeistä on Raamatun sanan yhdistyminen sävelmään. Esikuvana hän piti erityisesti Raamatun psalmeja. Hän näki virren kokonaisuutena ja sanoittamisen lisäksi myös sävelsi virsisävelmiä. Vaikka luterilainen virsi on yksinkertainen, yhdistyy siinä hienolla tavalla kansan kielen luonnolliset korostukset sekä musiikin elementit, sävelmä ja rytmi, muodostaen mielekkään kokonaisuuden. (Tuppurainen 2006, viitattu 27.10.2016.)

Uusien kansankielisten virsien sävelminä Luther suosi jo entuudestaan kristikunnalle tuttuja sävelmiä kuten *In dulci jubilo*. Lutherin ja hänen työtovereidensa muodostamien virsien pohjallakin oli monesti vanhoista tutuista sävelmistä muokattuja sävelmiä. Ainoa alkuperältään maallinen sävelmä on *Von himmel hoch* (Enkeli taivaan). (Tuppurainen 2006, viitattu 27.10.2016.)

Nykyäänkin luterilaisen jumalanpalvelusmusiikin tärkein muoto on seurakunnan yhdessä veisaama virsi. Virsiä voidaan laulaa jumalanpalveluksessa myös vuorottelemalla. Ennen virret saattoivat olla pitkiä ja ne laulettiin kokonaan. Tällöin vuorottelu toi tarpeellista vaihtelua. Kuoro- ja urkusäkeistöt seurakuntalaulun lomassa rikastuttavat virsilaulua. Vuorottelua on messussa myös vuorolauluna liturgin tai esilaulajan ja seurakunnan välillä tervehdyksissä ja kehotuksissa. Myös psalmilauluun voi sisältyä seurakunnan, kuoron ja esilaulajan vuorottelua. (Haapasalo ym. 2004, 115.)

2.3 Urkukoraali

Urkukoraali terminä on laaja ja hiukan suurpiirteinen käsite. Se saattaa tarkoittaa yksinkertaista koraalisoinnutusta, mutta myös kehittyneempiä sävellysmuotoja, joiden pohjalla on protestanttinen koraali tai liturginen sävelmä. Tätä monimuotoisempaa sävellysmuotoa kutsutaan myös joskus termillä koraalialkusoitto (*choralvorspiel*). (Tuppurainen 2007b, viitattu 3.8.2016.) Suuren musiikkitietosanakirjan mukaan urkukoraali on yhteisnimitys kaikille niille uruille sävelletyille sovituksille, joiden pohjana on luterilainen virsimelodia. Niiden syntyperä on osin vapaassa improvisaatiossa, osin kuoromusiikin urkusovituksissa. Urkukoraali on läheistä sukua *versetille*, urkusävellykselle, joka

kehittyi katolisuuden piirissä 1400-luvulla. Nämä lyhyet sävellykset vuorottelivat jumalanpalveluksessa säkeistölaulun kanssa psalmeissa, hymneissä ja muissa taitteita sisältävissä sävellystyypeissä. (Asikainen, Hetemäki, Sievänen & Virtamo 1992, 190, 224.)

Urkukoraalit voivat olla muodoltaan monenlaisia. Itsenäisiä osia sovitettavasta virrestä voidaan käsitellä **imitoiden** eli jäljitellen. Koraalimelodia voi esiintyä pitkissä aika-arvoissa **Cantus firmuksena** muiden äänten muodostaessa sille kontrapunktisia vasta-aiheita usein melodian pohjalta syntyneiden aiheiden ja kuvioiden avulla. Urkukoraali voi olla myös yhdistelmä näitä tekniikoita ja sisältää improvisatorisia piirteitä. (Yearsley 2016, viitattu 6.7.2016.)

Koraalimuunnelma on yleensä uruille sävelletty moniosainen teos. Teoksessa valittu koraaliteema esiintyy eri tavoilla varioituna, ja kukin teoksen osa on yksi tästä koraaliteemasta tehty sovitus erilaisia polyfonisia tekniikoita, kuten esimerkiksi cantus firmus -tekniikkaa, hyväksi käyttäen. 1600-luvun alussa koraalimuunnelmat kehittyivät erityisesti Sweelinckin, Scheidemannin ja Scheidtin johdolla. 1700-luvulta lähtien koraalimuunnelman ja koraalipartitan väliset erot ovat hävinneet ja termit ovat merkitykseltään nykyään samoja. (Marshall 2016b, viitattu 26.10.2016.)

Koraalipartita on teos, jonka muodostaa sarja koraaliteemasta tehtyjä variaatioita. 1700-luvun alussa keskisaksalaiset säveltäjät kehittivät tätä teostyyppiä siten, että ne alkoivat rakenteellisesti muistuttaa variaatiosarjoja, joiden osat taas ovat rakenteeltaan lähellä maallisia lauluja ja tansseja. Näissä teoksissa koraaliteema säilytti alkuperäiset rytmiset ja melodiset mittasuhteensa. (Marshall 2016a, viitattu 26.10.2016.) Markku Heikinheimo tekee kirjassaan *Urkutaiteen historia I* eron koraalimuunnelman ja koraalipartitan välille. Sen sijaan Suuri musiikkitietosanakirja niputtaa nämä sävellystyytit yhdeksi ja samaksi (Hetemäki, Sievänen & Virtamo 1990, 238–239). Koraalipartitan ja koraalimuunnelman eroavaisuuksia on käsitelty tarkemmin G. Böhmin yhteydessä luvussa 3.2.2.

Koraalimotetissa jokainen koraalin säe käsitellään imitoiden, kuten motetissa. Tätä polyfonista koraalisovitusta on esiintynyt 1500-luvulta alkaen sekä soitin- että vokaalimusiikissa. Koraalimotetti on läheistä sukua koraalifantasialle. Tämä näkyy esimerkiksi S. Scheidtin urkukoraalissa *Fantasia super Ich ruf zu dir, Herr Jesus Christ*, joka on tarkemmin katsottuna koraalimotetti. **Koraalifantasiassa** melodia käsitellään säe kerrallaan eri tekniikoita hyväksi käyttäen. Joskus melodiasta käsitellään vain osia. Tätä sävellystyyppiä on käytetty erityisesti 1600-luvun pohjoissaksalaisten urkusäveltäjien piirissä. Koraalifantasioita ovat säveltäneet esimerkiksi H. Scheidemann, F. Tunder, D. Buxtehude, V. Lübeck ja G. Böhm. (Bohlin 1978, 516.)

Koraalifuuga on Keski-Saksassa 1600-luvun puolivälissä syntynyt lyhyt sävellysmuoto, jossa koraalimelodian ensimmäistä ja toista säettä (myöhemmin yleensä vain ensimmäistä) käsitellään fuugan teeman tapaan. Koraalifuugia on säveltänyt muun muassa J. Pachelbel. (Marshall & Leaver 2016, viitattu 15.10.2016.)

Teosten nimeämisen historiassa urkukoraalit ovat mielenkiintoinen poikkeus. Kun muiden soitinmusiikkiteosten nimet kertovat yleensä vain mahdollisesti muodon, tai tempomerkinnän ja sävelleihin, on urkukoraalin nimenä teoksen pohjana olevan koraalin sanat. Näin ollen nimen suora viittaus virteen on jo etukäteen kertonut jotain teoksen sisällöstä, tunnetiloista ja affekteista. Urkukoraaleissa on yhtä aikaa läsnä historia ja nykyisyys. Tämän päivän virsikirjastamme voimme laulaa monia virsiä, joiden melodiat ja joskus sanatkin ovat peräisin 1500-luvun uskonpuhdistuksen jälkeisestä Saksasta. Samat koraalit ovat innoittaneet urkuri-säveltäjiä tekemään niistä taidetta urkukoraalien muodossa jo 1600-luvulta lähtien. Monien virsien historia ulottuu vieläkin kauemmaksi. Esimerkiksi virren 16 *Jeesus Kristus meille nyt* teksti on luultavasti Aurelius Ambrosiuksen 300-luvulla kirjoittama hymni *Veni redemptor gentium*. Lutherin saksannos virrestä vuodelta 1524 alkaa sanoilla *Nun komm, der Heiden Heiland*. Myös virren melodia on peräisin keskiajalta, ja sen pohjalta on sävelletty lukuisia urkukoraaleja. (Haapasalo ym. 2004, 105.)

3 URKUKORAALIEN KEHITYSVAIHEITA

Urkukoraalin juuret ovat uskonpuhdistuksessa ja saksalaisessa varhaisbarokissa. Uusien protestanttisten virsien pohjalta syntyi rikasta urkumusiikkia, jossa koraalien musiikillista ja sanallista sisältöä kuvaillaan ja korostetaan musiikillisin keinoin. (Heikinheimo 1986, 113.) Urkukoraalien kultaajaksi voidaan sanoa 1500-luvulta 1700-luvulle kestänyttä aikakautta Saksassa, jossa seurakunnan laulamalla virrellä oli vankka asema uudistuneessa protestanttisessa kirkossa ja jossa kirkkoihin rakennettiin loisteliaita urkuja. Urkukoraalien tehtävä messussa oli toimia seurakunnan lauluun johdattavana alkusoittona tai itsenäisinä urkusäkeistöinä vuorottelussa laulettujen säkeistöjen kanssa. (Yearsley 2016, viitattu 6.7.2016.)

3.1 Urkukoraalit ennen vuotta 1600

Uskonpuhdistuksen aikaan urkuja pidettiin maallisena soittimena ja niiden jumalanpalveluskäytössä oltiin varovaisia. Niinpä Luther ja muut protestanttiset teologit hylkäsivät vapaan urkumusiikin käytön kirkkoissa. Liturgisen musiikin soittamista uruilla sen sijaan suosittiin, ja protestanttisen kirkon urkurit tekivät sovituksia polyfonisesta vokaalimusiikista lisäillen ajalle tyypillisiä koristeita ja sävelkulkuja. He myös improvisoivat cantus firmuksen pohjalta käyttäen Conrad Paumannin ja *Fundamentum*-perinteen mukaisia muotoja ja kaavoja, esimerkiksi eloisan vastaäänen sommitte-lua pitkissä äänissä etenevälle cantus firmukselle ja muita kontrapunktisia menettelytapoja. Nämä tekniikat antoivat urkureille mahdollisuuden improvisoida yksinkertaisia koraalisovituksia. Tätä varten urkurin piti hallita erilaisia stereotyyppisiä melodiakulkuja sekä korukuvioita, jotka lisättiin suoraan koraalimelodiaan mukaillen kolorointina tunnettua käytäntöä. (Marshall & Leaver 2016, viitattu 15.10.2016.)

Vuonna 1512 ilmestyi Amolt Schlickin (1450–152?) kokoelma *Tabulaturen etlicher Lobgesang*, joka sisältää liturgisen urkumusiikin tulevaa kehitystä ennakoivia sävellyksiä. Ehkä merkittävien niistä on saksalaiseen kirkkolauluun perustuva ”maailman ensimmäinen urkukoraali”, *Maria zart*-sävellys. Siinä on havaittavissa uudenlaista pitkälinjaista ilmaisua. Cantus firmus esiintyy ylä-äännessä soolona muiden äänten imitoidessa sitä. Ensimmäiseksi koraalimotetiksi voidaan sen sijaan sanoa Johannes Buchnerin *Maria zart*-sävellystä. Teoksessa jokainen säe on käsitelty ahtokulussa imitoiden. (Heikinheimo 1986, 47–48.)

1500-luvun loppupuolella yleistyi kuoromusiikissa uusi kantionaalityyli. Kun ennen cantus firmus oli sijoitettu tenoriääneen, siirtyi se uudemmassa tyyliässä sopraanoon. Sointukudos muuttui homofonisemmaksi, ja äänet alkoivat ja päättyivät pääasiassa yhtä aikaa. Myös selkeät kadenssit olivat tyypillisiä. Kantionaalityyli oli säkeistölaulua, jossa samalla versiolla laulettiin useampi säe. Näin musiikki ei enää pystynyt reagoimaan sanojen sisällön kanssa yhtä yksityiskohtaisesti kuin läpisävelletyissä teoksissa, vaan heijasteli virren tunnetiloja yleisemmällä tasolla. (Tuppurainen 2007a, viitattu 12.7.2016.) Kantionaalityylin yleistyttyä myös uruille alettiin säveltää yksinkertaisia koraalisoinnutuksia. Nämä ovat pohjana myöhemmin kehittyneelle monimuotoisemmalle sävellysmuodolle, urukoraalille. (Tuppurainen 2007b, viitattu 3.8.2016.)

Elias Nicolaus Ammerbachin (n. 1530–1597) tunnettu kokoelma *Orgel oder Instrument Tabulatur* sisälsi varhaisimpia protestanttisista koraaleista uruille tehtyjä sovituksia. Sovitukset ovat homofonisia, mutta niissä on myös piirteitä polyfoniasta. Samaan tyyliin kirjoitti myös Samuel Scheidt koraaleja 1600-luvun alussa, ja tämä tyyli on kuultavissa myös J.S. Bachin kantaattien kuorokoraaleissa. Bachilla tiedetään olleen myös Ammerbachin tabulatuurikokoelma kirjastossaan. August Nörmigerin kokoelma *Tabulaturbuch auff dem Instrumente* ilmestyi vuonna 1598. Se sisälsi koraaleja, jotka oli sovitettu samaan tapaan Ammerbachin kanssa ja järjestetty kirkkovuoden mukaan. Monet näistä kokoelman koraaleista ovat edelleen käytössä. (Heikinheimo 1986, 49.)

Uskonpuhdistuksen ajalta Keski- ja Pohjois-Saksasta on säilynyt vain vähän koraalisovituksia uruille, mutta reformaation jälkeiset kirkkokäsikirjat kertovat urkujen kasvavasta merkityksestä. Homofoniseen tyyliin sävelletyt koraalit, joko pelkistetysti soinnutetut tai koristellut, jatkoivat kehitystään ja saavuttivat huippunsa vuoden 1600 jälkeen. 1600-luvun alusta on myös ensimmäiset maininnat urkujen käytöstä seurakuntalaulun säestyssoittimena. Tämä käytäntö jatkoi vähittäistä kasvuaan 1600-luvun ajan, mutta vakiintui vasta 1700-luvulla. (Marshall & Leaver 2016, viitattu 15.10.2016.)

3.2 Urkukoraalit 1600-luvulla

Siirryttäessä renessanssista barokkiin musiikillinen ilmaisu monipuolistui. Luterilainen koraali tarjosi paljon mahdollisuuksia barokin ajan säveltäjille aikakautena, joka korosti musiikkia tunteiden välittäjänä. 1600-luvulla kosketinsoitinmusiikki lisääntyi merkittävästi. Myös urut kehittyivät tuona

aikakautena, ja niissä korostuivat soinnilliset ja tyylilliset erot eri alueiden välillä. (Heikinheimo 1986, 100–101.)

1500-luvulla yleistynyt ajattelutapa, jossa vokaalimusiikilla ilmaistiin yksittäisiä ilmiöitä, kuten huokaus tai valitus, jatkoi kehitystään ja laajeni myös soitinmusiikkiin. Musiikillinen ilmaisu sai vaikutteita antiikin ajan retoriikasta, ja musiikin ja tekstin välinen yhteys vahvistui. Alettiin kiinnittää huomiota poikkeaviin sävelkuvioihin, harmoniaan sekä sävellyksen tekstuuriin. Kehittyi ns. affekti- eli kuvio-oppi, jossa ajateltiin erilaisten musiikillisten kuvioiden, kontrapunktisten ilmiöiden sekä tekstuurityyppien kykenevän ilmaisemaan tunteita. Vaikka affektiopista ei kehittyneet yhtenäistä, oli se 1700-luvun lopulla jo laajentunut yksinkertaisista tehokeinoista, kuten tauoista ja toistoista, koskemaan lähes kaikkia musiikin elementtejä. (Heikinheimo 1991, 11–12.)

Aiemmin syntynyt suhteellisen vaatimaton harmonisoitu ja utilitaristinen urkukoraali alkoi 1600-luvulla saada kehittyneempiä ja itsenäisempiä muotoja. Niiden funktioita jumalanpalveluksissa ei voida tarkasti sanoa, ehkä ne olivat motetin tilalla silloin, kun kuoroa ei ollut saatavilla, tai ehkä ne toimivat ehtoollismusiikkina. (Marshall & Leaver 2016, viitattu 15.10.2016.) Jo 1600-luvun alusta on peräisin koraalisovituksia, jotka ovat suurimmaksi osaksi yksinkertaista koraalisoinnutusta, mutta joista löytyy myös paikoin motetin piirteitä sekä kolorointia eli melodian koristelua kuvioimalla. 1600-luvun alussa esiintyy myös koraalifantasiaa enteileviä sävellyksiä, joissa koraalin fragmentteja käsitellään eri äänissä vapaasti. (Heikinheimo 1986, 113.)

1600-luvun alun säveltäjät ottivat kotoperäisestä vokaalimusiikin koraalimotetista mallin omille urkukoraaleille ja pyrkivät lisäksi laajentamaan ilmaisuaan ja sävellystensä muotorakenteita. Protestantisessa urkukirjallisuudessa voidaan havaita ajan vokaalimusiikin tapaan italialaisen musiikin vaikutus. Saksassa Strasbourgissa 1607 julkaistu kokoelma *The Tabulatur Buch of Bernhard Schmid (ii)* sisälsi paljon italialaisten säveltäjien musiikkia ja sen myötä urkureiden oli mahdollista tutustua Italian urkutyylin elementteihin, kuten toccatan loisteliaaseen sävelkieleen ja canzonan rytmiseen muotoon. (Marshall & Leaver 2016, viitattu 15.10.2016.)

3.2.1 Alankomaat

Jan Pieterszon Sweelinck (1562–1621) toimi urkurina Amsterdamin Oude kerkissä, joka kuuluu reformoituun kirkkoon. Koska reformoidussa kirkossa urkuja käytettiin vain laulun säestyksenä,

ovat hänen säveltämänsä urkukoraalit ilmeisesti olleet konserttikäyttöön suunnattuja. Huomion arvoista on, että monet merkittävistä saksalaisista säveltäjistä opiskelivat Sweelinckin johdolla. Luultavasti hänen saksalaiset oppilaansa toivat mukanaan koraalisävelmiä, joista Sweelinck kehitti koraalimuunnelmia. (Heikinheimo 1986, 102–104.)

Sweelinckin sävellystyylissä näkyy Englannin virginalisti-koulukunnan vaikutus, ja hänen kauttaan vaikutteet siirtyivät myös hänen saksalaisille oppilailleen. Yhdistämällä virginalistien muunnelma-muodon saksalaiseen urkukoraaliin hän loi koraalimuunnelma-sävellysmuodon. Sweelinckin kaksi merkittävää saksalaista oppilasta, Scheidt ja Scheidemann, toivat koraalimuunnelma-sävellystyypin protestanttiseen Keski- ja Pohjois-Saksaan, missä se ei enää ollut konserttimusiikkia vaan osa jumalanpalvelusta. Huippunsa tämä sävellystyyppi saavuttaa Scheidtin tuotannossa. (Marshall & Leaver 2016, viitattu 15.10.2016.)

Useimmat Sweelinckin muunnelmista ovat kolmiäänisiä. Cantus firmus on yleensä ylä-äänessä, mutta saattaa siirtyä eri ääniin eri variaatioissa ja esiintyä myös koloroituna. Variaatiot ovat yleensä kaavamaisesti kuvioitua satsia, mutta myös imitointia esiintyy. Sweelinckin muunnelmat maallisista sävelmistä ovat kuvioinniltaan mielenkiintoisempia runsaamman vaihtelun vuoksi. (Heikinheimo 1986, 102–104.)

3.2.2 Pohjois-Saksa

Yksi aikaisimmista säilyneistä urkukoraalikokoelmista on Hampurin Jaakobin kirkon urkurin Hieronymus Praetoriuksen (1560–1629) gregoriaanisesta Magnificat-hymnistä tekemät monisäkeiset sovitukset. Niissä koraalimelodia esiintyy vuorotellen eri äänissä cantus planuksena, mutta kaksiosaisen melodian osien taitteessa on myös aina vapaampi jakso, jossa imitoidaan cantus firmuksen eri osia. (Heikinheimo 1986, 113–114.) **Cantus planus** -tekniikalla tarkoitetaan tapaa, jossa cantus firmus, eli annettu melodia, etenee yksinkertaisena ja kuvioimattomana (planus, tasainen, sileä) (Heikinheimo 1986, 38).

Michael Praetorius (n. 1571–1621) on yksi suunnannäyttäjä urkukoraalien kehityshistoriassa. Hänen luterilaisiin koraaleihin pohjautuvat koraalimotettinsa vievät urkukoraali-sävellystyyppiä entistä vaihtelevampaan ja puhuttelevampaan suuntaan. Nämä koraalimotetit ovat laajoja teoksia, joissa jokainen virren säe on käyty läpi useamman kerran imitoiden. Välttääkseen kuulijan tylsistymisen

Praetorius käyttää monipuolisesti klaveristisia keinoja ja pyrkii myös samalla kuvailemaan koraalin tekstin sisältöä. (Heikinheimo 1986, 114.)

Jacob Praetorius (1586–1651) oli Hieronymus Praetoriuksen poika ja myös urkurina Hampurissa. Hän oli myös Sweelinckin oppilas. Jacob Praetorius käytti koraalimoteteissaan entistä rikkaammin erilaisia musiikillisia keinoja, kuten kaikuja, taukoja ja teemafragmenteja. Hänen teoksiaan voidaan kutsua ensimmäisiksi koraalifantasioiksi niiden virtuoottisen ilmeen ja vaihtelevan tekstuurin vuoksi. (Heikinheimo 1986, 114–115.)

Heinrich Scheidemann (1596–1663) oli niin ikään Sweelinckin oppilas. Hän toimi urkurina Hampurin Katariinankirkossa vuodesta 1629 ja on säveltänyt noin neljäkymmentä eri tekniikoita hyödyntävää urkukoraalia. (Asikainen, Hetemäki, Sievänen & Virtamo 1991, 236.) Scheidemannin koraalipohjaiset sävellykset ovat suurimmaksi osaksi perinteisiä muunnelmasarjoja. Monet hänen cantus firmukseen perustuvista urkukoraaleistaan taas ovat perinteisiä cantus planus- tekniikalla sävellettyjä teoksia. Näin on varsinkin silloin, kun pohjana on gregoriaaninen sävellys. Uutta näissä cantus firmus -sävellyksissä ovat kuitenkin myöhemmin hyvin yleisesti käytetyt koristeelliset välikkeet ennen säkeitä tai niiden jälkeen. Kun Sweelinckillä ornamenttien käyttö koraaleissa oli vielä kaavaista, Scheidemannin ornamentit ovat joustavampia ja nivoutuvat osaksi koraalin kerrontaa. (Heikinheimo 1986, 115–116.)

Scheidemann on käyttänyt muutamassa koraalisovituksessaan runsaasti eri keinovaroja. Nämä sävellykset ovat merkittäviä koraalifantasian kehityksen kannalta. Koraalista *Jesu Christus unser Heiland* on löydettävissä koraalifantasian tärkeimpiä tunnusmerkkejä: koraalimelodian käyttö ornamentoituna ja cantus planuksena, kaikuefektit sekä esi-imitaatiot. Koraalifantasian idean mukaan jokainen säe käsitellään kahdesti peräkkäin eri äänissä, eri tekniikoita hyödyntäen. (Heikinheimo 1986, 115–116.)

Franz Tunderin (1614–1667) säveltämissä koraalifantasioissa esiintyvät Scheidemannin koraalifantasioihinsa sisällyttämät tavat käsitellä koraalimelodiaa. Tunder vakiinnuttaa näin tämän sävellystyyppin keskeisimmät tuntomerkit (Heikinheimo 1986, 117–118). Laajoissa koraalifantasioissaan Tunder käyttää hyväksi pohjoissaksalaisten suurten urkujen tarjoamia mahdollisuuksia (Asikainen ym. 1992, 177). Myöhemmin Jan Adam Reincken (1623–1722) vie päätökseen tämän sävellyslajin

kehityksen virtuoottisilla ja soittoteknisesti vaativilla teoksillaan, jotka sisältävät kaksoisjalkioita, yhdellä kädellä soitettavia terssikulkuja tai juoksutuksia sekä murtosointuja, jotka ulottuvat yli koskettimiston. (Heikinheimo 1986, 117–119.)

Dietrich Buxtehude (1637–1707) käyttää urkukoraalikirjallisuudessaan koko sitä keinovalikoimaa, joka 1600-luvulla oli käytettävissä. Hänen sävellyksistään löytyy koraalialkusoittojen lisäksi muunnelmasarjoja, koraalimotetteja, koraalifantasioita, kaksi laajaa gregoriaanisten melodioiden pohjalta tehtyä teosta nimeltään *Te Deum* ja *Magnificat* sekä kaksi lyhyempää *Magnificat*-sovitusta. Hänen merkittävimmät koraalipohjaiset sävellyksensä ovat 25 lyhyehköä urkukoraalia, joita kutsutaan koraalialkusoitoiksi. (Heikinheimo 1986, 120, 125.)

Koraalialkusoitot tekee merkittäviksi se, miten hyvin Buxtehude onnistuu niissä välittämään virren tekstin tunnelmia eli affekteja. Buxtehuden tapa koloroida melodiaa on niukempaa kuin monien edeltäjiensä, mutta silti, tai sen tähden, vaikuttavampaa ja ilmaisuvoimaisempaa. Säestysäännet pyrkivät ensisijaisesti kuvailemaan koraalitekstistä johdettuja tunnetiloja sen sijaan, että ne orjallisesti pyrkisivät vain imitoimaan melodiaa. Myös perinteisissä koraalimuunnelmissa Buxtehuden tapa käsitellä koraalia on näkyvissä. Esimerkiksi kaksiaänisten biciniumien kuvointi on paljon elastisempaa kuin varhaisemmilla barokin ajan säveltäjillä. (Heikinheimo 1986, 120, 125.)

Vincent Lübeck (1654–1740) jatkaa Buxtehuden gregoriaanisten sävelmien pohjalta tehdyissä teoksissa aloittamaa tapaa käyttää koraalifantasia aineksia samaan tapaan kuin vapaissa teoksissa. *Ich ruf zu dir* on koraalifantasia, jossa kaikuefektejä on tuskin lainkaan, ja teos koostuu imitaatioista ja eri manuaaleja hyväksi käyttävistä koloroinneista. Nicolaus Bruhnsin (1665–1697) säveltämä koraalifantasia *Nun komm, der Heiden Heiland* sen sijaan on muodostettu koraalin melodian mukaisesti neljästä taitteesta, joista jokainen päättyy toccatamaiseen lopukkeeseen. (Heikinheimo 1986, 126.)

Georg Böhm (1661–1733) oli saksalainen säveltäjä-urkuri Hampurissa ja Lüneburgissa. Yhdessä Buxtehuden ja Pachelbelin kanssa Böhm on ollut vaikuttamassa J.S. Bachin sävelkieleen. Hänen tunnetuin koraalinsa *Vater unser* on saanut vaikutteita italialaisen kantaatin aarioista, niiden alkua ja välisoitoista. *Cantus firmus* on runsaasti koristeltu, jopa niin, ettei alkuperäistä melodiaa ole erotettavissa. Bassossa toistuva tasainen rytmi tuo sävellykseen kiinteyttä. (Kaurinkoski ym. 1989, 254–255.)

Böhm kehitti uutta koraalipohjaista sävellyslajia, **koraalipartitaa**. Se eroaa koraalimuunnelmasta siten, että melodia on usein sopraanossa ja alkuperäisessä muodossa. Melodiaa käsitellään kuten maallisessa laulussa, käyttäen erilaisia rytmisiä malleja. Partitassa kontrapunktin osuus ei ole hallitseva, vaan sen tarkoitus on elävöittää homofonista satsia. Böhmin koraalipartitoissa on piirteitä, joista voidaan päätellä niiden olevan ensisijaisesti sävelletty cembalolla soitettavaksi. Niiden tekstuurissa käytetään myös paljon kuviointia. Koraalimuunnelmissa sen sijaan melodiaa käsitellään monesti hyvin vapaasti: esimerkiksi motettina, biciniumina, cantus planuksena tai vapaana fantasia. Böhmin tuotannosta löytyy näitä molempia tyylilajeja, muunnelmia ja partitoja. Uutta hänen muunnelmissaan ovat "continuobiciniumit". Näissä muunnelman osissa alempi ääni muodostaa kenraalibassolinjan melodialle, joka kuullaan ylääänessä säe kerrallaan alku- ja välisoittojen erottelemana. Yleensä myös alempi ääni sisältää motiivin, joka toistuu lähes jokaisessa tahdissa. (Heikinheimo 1986, 126–128.)

3.2.3 Keski-Saksa

Samuel Scheidt (1587–1654) oli Sweelinckin oppilas. Hänet luokitellaan monesti pohjoissaksalaisen tradition piiriin kuuluvaksi, mutta hän toimi urkurina Keski-Saksassa ja poikkeaa pohjoissaksalaisista säveltäjistä myös tyylillisesti. Hän julkaisi jo vuonna 1624 kolmiosaisen *Tabulatura Novan*, jonka kaksi ensimmäistä osaa sisältävät fantasioita, echoja, fuugia sekä sovituksia protestanttisista koraaleista ja katolisista hymneistä. Kolmas osa sisältää liturgista musiikkia. Kokoelman lisäksi on säilynyt kolme toccataa, koraalisovituksia ja muunnelmateoksia, joita suurin osa Scheidtin cantus firmus -sävellyksistä onkin. (Heikinheimo 1986, 128–129.)

Muunnelmista suurin osa on kolmiäänisiä teoksia, joissa lyhyet, vapaasti kuvio idut tai imitoidut jaksot ympäröivät cantus firmusta, joka on sijoitettu eri ääniin. Satunnainen kolorointi on kaavamaisista ja muutenkin koraalisovitusten tekniikka on konservatiivista. Vain muutamissa kaksiäänisissä biciniumeissa esiintyy uusia keinovaroja, kun melodian vastaäänen muodostamisessa on käytetty aineksia koraaliteemasta. Myös itse melodia hajoaa paikoin fragmenteiksi toisen äänen imitoidessa. Ainoastaan koraali *Ich ruf zu dir* sisältää samoja piirteitä tulevan pohjoissaksalaisen koraalifantasian kanssa. Koraalin melodia käydään järjestelmällisesti läpi ensin esi-imitaationa, sitten vastaäänien kanssa ja lopuksi yksinkertaisesti soinnutettuna. Scheidt julkaisi vuonna 1650 toisen kokoelmansa *Tabulatur-Buch hundert geistlicher Lieder und Psalmen*. Tämä kokoelma sisältää sata

yksinkertaisesti soinnutettua hengellistä laulua, jotka on tarkoitettu soitettavaksi ja laulettavaksi kirkkoissa ja kodeissa. (Heikinheimo 1986, 129–130.)

Huolimatta siitä, että Keski-Saksa on Bachin kotiseutua, Samuel Scheidt on alueensa 1600-luvun urkukirjallisuudessa lähes ainoa merkittävä henkilö. Vaikka urkukulttuurissa tuolla alueella oltinkin jäljessä Pohjois-Saksaa ja Italiaa, piti kanttori-instituutio ja pikkukaupunkien porvaristo kuitenkin yllä vilkasta kirkkomusiikkiperinnettä. Tuolta ajalta on myös peräisin teoksia, jotka jo viittaavat J.S. Bachin fuugiin. Eräs alalaji tästä sävellystyyplistä on ns. **koraalifuuga**, joita mm. Bachin muusikkosukuun kuuluva Johann Christoph Bach sävelsi. Nämä sävellykset olivat luultavasti alkusoitoiksi tarkoitettua pienoisuugia. Näissä miniatyyriteoksissa koraalimelodian ensimmäinen säe muodostaa teeman ja teemaesiintymiä on yleensä vain yksi. (Heikinheimo 1986, 130.)

Yksi esimerkki keskisaksalaisesta traditiosta on Johann Pachelbelin (1653–1706) urkuteokset. Pachelbel toimi urkurina useissa Keski-Saksan kaupungeissa ja kirjoitti suuren urkutuotannon. Sävellysten joukossa on lähes kahdeksankymmentä koraalipohjaista teosta, joista osa on jatkumoa koraalifuugaperinteelle, mutta suurin osa kirjoitettu perinteiseen *cantus planus* -tyyliin kahdelle tai kolmelle äänelle. Näissä *cantus firmus* -sävellyksissä koraalimelodia on sijoitettu bassoon tai sopraanoon pitkin aika-arvoin. Muut äänet pitävät sisällään tihennettyjä esi-imitaatioita ja toisiaan jäljittelevää kontrapunktia melodialle. (Heikinheimo 1986, 131.)

Heikinheimo nimeää Georg Böhmin koraalipartitan isäksi. Marshall ja Leaver mainitsevat kuitenkin koraalisovituksista kertovassa artikkelissaan Pachelbelilta löytyvän seitsemän koraalipartitamuo-toista sävellystä. He myös luokittelevat koraalipartitan keskisaksalaiseksi sävellysmuodoksi. (Marshall & Leaver 2016, viitattu 15.10.2016.)

3.2.4 Etelä-Saksa

Johann Ulrich Steigleder (1593–1635) on varhaisbarokin merkittävin urkusäveltäjä Etelä-Saksan alueella. Steiglederiä ei ole helppo asettaa musiikin historian jatkumoon hänen omaperäisten musiikillisten ratkaisujensa vuoksi. Myös hänen *Vater unser* -muunnelmansa ovat poikkeus katolisen kirkon, jonka vaikutuspiiriin Etelä-Saksakin kuului, kuihtuvassa urkutaiteessa. (Heikinheimo 1986, 136.)

Tabulaturbuch darinnen das Vatter unser 40 mal variiert, 40 Vater unser -muunnelmaa, ovat suurimmaksi osaksi cantus planus -sovituksia. Kuviointi on vaihtelevaa, ja niissä on paljon viitteitä myöhäisempien barokin ajan säveltäjien, kuten Pachelbelin, Waltherin ja Bachin tapaan käyttää yhtä pientä motiivia koko koraalin kuvioinnin lähtökohtana. Merkittävät osat tässä kokoelmassa ovat ensimmäinen fantasia, keskivaiheella oleva bicinium sekä päätösosa, jossa koraali on saanut toccatan muodon. Tämä viimeinen, ”koraalitoccata”, kertoo myös osaltaan siitä, miten merkittävä vaikutus protestanttisella koraalilla on ollut vapaiden muotojen kehityksen kannalta. (Heikinheimo 1986, 136–137.)

3.3 Urkukoraalit 1700-luvulla

1600-luvun lopulla saksalaisessa urkumusiikissa oli selvästi toisistaan erotettavissa olevat pohjois- ja keski-saksalainen urkutraditio. Vaikka näiden alueiden tyylilliset ja tekniset erityispiirteet eivät koskaan aivan erillään toisistaan olleetkaan, alkoivat ne kuitenkin selvästi enemmän sekoittua keskenään 1700-luvulle tultaessa. (Marshall & Leaver 2016, viitattu 15.10.2016.) Barokin aikakauden urkumusiikki huipentuu J.S. Bachin tuotannossa. Hänen musiikissaan yhdistyy aineksia eri alueilta, Saksan lisäksi myös Ranskasta ja Italiasta. (Tuppurainen 2007b, viitattu 3.8.2016.)

3.3.1 J. S. Bach

Merkittävin urkukoraalien säveltäjä on Johann Sebastian Bach (1685–1750). Hän on säveltänyt 150 urkukoraalia, joista on löydettävissä kaikki koraalien sävellystyytit. Lisäksi hänen voidaan sanoa kehittäneen myös uuden urkukoraalityypin, **triokoraalin**. Siinä molemmat kädet soittavat omalla sormiollaan itsenäistä linjaa ja bassolinja on jalkiossa. (Yearsley 2016, viitattu 6.7.2016.)

Bachin urkuteokset on tapana jakaa kahteen pääryhmään: koraalipohjaisiin ja vapaisiin sävellyksiin. Vapailla sävellyksillä tarkoitetaan siis kaikkia niitä urkusävellyksiä, joiden pohjalla ei ole koraalimelodia. Osa koraalipohjaisista sävellyksistä on luultavasti toiminut alkusoittona seurakunnan veisuulle, osa säestyksenä. Toiset taas ovat saattaneet toimia ehtoollisen musiikkina tai vuorotte-lussa (alternatim) seurakunnan ja kuoron kanssa. Liturgisen käytön lisäksi koraalisovituksia on kuitenkin luultavimmin käytetty myös muissa tilaisuuksissa, kuten konserteissa. Esimerkiksi kanoniset muunnelmat *Von Himmel hoch* -koraalista tuskin on alun perinkään sävelletty kirkollista käyttöä varten. (Boyd 1991, 67.)

Bachin varhaisimmat urkukoraalit muodostuvat usein harmonialtaan rohkeasti soinnutetuista koraalisäkeistä ja näiden välissä olevista improvisatorisista juoksutuksista. Tätä sävellystyyppiä sanotaan Amstadtin tyyppiä, vaikka useimmat säilyneettämän sävellystyyppin koraalit ovatkin peräisin Weimarin ajalta. Muita Bachin nuoruuden koraalipohjaisia sävellyksiä ovat kolme muunnelmasarjaa (BWV 766–768). Näissä sävellyksissä mallina ovat saattaneet olla Georg Böhmin koraalipartitit, ja ne on Böhmin partitojen tapaan sävelletty mahdollisesti myös kotimuisointia ajatellen. Kahdessa ensimmäisessä muunnelmateoksessa jalkiota ei tarvitse ollenkaan, kolmannessa partitassa taas on muutama osa, joissa jalkio on välttämätön. (Boyd 1991, 47–48.)

Koraalikokoelma *Orgelbüchlein* syntyi pääosin vuosina 1713–1716. Bach suunnitteli alun perin sisällyttävänsä kokoelmaan 164 koraalisävellystä, mutta sai valmiiksi vain 46. Kokoelmasta on löydettävissä pääosin kolmea erilaista koraalisävellystyyppiä. Ensimmäisessä tyyppissä oikea käsi soittaa runsaasti koristeltua melodiasooloa, vasemman käden ja jalkion säestäessä. Näistä koraaleista tunnettu esimerkki on puhutteleva *O Mensch, bewein dein Sünde gross* (BWV 622). Toinen erotettavissa oleva sävellystyyppi on kaanon. Näissä sävellyksissä melodia on kaanonissa itsensä kanssa, koraalissa *In dulci jubilo* (BWV 608) melodian lisäksi myös kaksi muuta ääntä ovat keskenään kaanonissa. Kaanonin käyttö ei ole orjallista. *Orgelbüchlein*in kaanoneissa Bach yleensä sallii muutoksia cantus firmukseen harmonian vuoksi. Kolmas, *Orgelbüchlein*-tyyppi, esiintyy nimenomaan juuri tässä kokoelmassa. Sille on tyypillistä neliäänisyys, koraalimelodian sijoittuminen neljäsosanuotteina ylimpään ääneen, säestyskuvioiden muodostama kontrapunkti melodialle ja jalkio, joka soittaa joko itsenäisiä tai väliäänien kanssa yhteisiä kuvioita. Säkeiden välissä ei ole välisoittoja. Tunnettu koraali *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (BWV 637) edustaa tätä tyyppiä. (Boyd 1991, 70–74.)

*Orgelbüchlein*in koraalien käsittelyssä lähtökohtana on annetun koraalin tekstin synnyttämät mielikuvat. Musiikki on ilmaisurikasta ja maalailevaa. Tekstistä johdettuja kuvioita käsitellään kuitenkin vain niiden musiikillisista ominaisuuksista käsin. Jäykät tulkinnalliset rinnastukset symboleiden ja erilaisten musiikillisten kuvioiden välillä ovat jäämässä nykypäivän käsityksessä taakse. Bach oli säveltäjä, joka sai saman musiikin sopimaan moniin eri teksteihin. (Boyd 1991, 74.)

Bachin myöhemmistä kokoelmista käy ilmi hänen kykynsä hallita laajempia kokonaisuuksia. *Clavier-Übung III* (1739) sisältää kaksikymmentäyksi koraalia. Kokoelma alkaa yhdeksällä luterilaisen

messun sävelmän pohjalta tehdyllä koraalilla. Niitä seuraavat kuudesta katekismuskoraalista tehdyt koraalit, joita on jokaisesta kaksi. Toinen on aina laajempi sovitus jalkion kanssa, toinen pienempi ja ilman jalkiota. Kokoelmassa on taiturillista kontrapunktia, joka jättää tekstin affektin esittämisen toissijaiseen asemaan. Orgelbüchleiniin verrattuna tyyli on ankaraa, mikä saattaa johtua siitä, että sävelmät ovat alkujaan gregoriaanisia sävelmiä, ja Bach käyttää niissä *stile antico* -kontrapunktia. (Boyd 1991, 75.)

Kuudesta Schübler-koraalista (BWV 645–650) ainakin viisi on sovituksia Bachin Leipzigissa kirjoittamien kantaattien osista. Erityisesti numerot 1, 5 ja 6 ovat uudenlaisia koraaleja, joissa melodinen, vapaa kontrapunkti nousee cantus firmuksen rinnalle kilpailemaan sävellyksen merkittävimmästä osasta. Samoihin aikoihin Schübler-koraalien sovitusten syntymisen kanssa Bach viimeisteli Weimarin vuosiansa urkukoraaleja. Näitä Leipzig-koraaleja on kahdeksantoista tai seitsemäntoista (BWV 651–668), riippuen siitä, lasketaanko viimeinen keskeneräinen sävellys *Vor deinen Thron* mukaan. Bachin taito käsitellä laajimpiakin koraalisävellyksiä tulee todella esiin näissä koraaleissa. Monet Orgelbüchlein-koraalit ovat tässä kokoelmassa mukana laajennettuina kaksin- tai jopa kolminkertaisiksi. Leipzigin koraaleille on tyypillistä melodinen ja runsas kontrapunkti sekä huipentava coda. (Boyd 1991, 76–78.)

3.3.2 Bachin aikalaisia

Johann Gottfried Walther (1684–1748) oli Weimarin kirkon urkuri ja yksi aikansa merkittävistä musiikin teoreetikoista. Hänen tehtävänkuvaansa kuului myös urkukoraalien säveltämistä. Hän sävelsi urkukoraalinsa sen ajan perinteiseen sävelkieleen nojaten ja hyödynsi eri säveltäjiltä saamiaan vaikutteita. Walther myös keräsi kokoelmiinsa muiden säveltäjien urkukoraaleja ja luultavasti hyödynsi niitä jumalanpalvelussoitossaan. (Harju 2015, 176, 184, 195.)

Useat Waltherin koraaleista esiintyvät käsikirjoituksissa muunnelmasarjoina ja partitoina. Verrattuna esimerkiksi Johann Sebastian Bachin tai Georg Böhmin koraalipartitoin ne ovat muodoltaan vaihtelevampia. Tunnetuimmassa hänen partitassaan *Jesu, meine Freude* (1712) on kuitenkin paljon yhteisiä piirteitä Böhmin partitojen kanssa, kuten yksinkertaisesti soinnutettu koraalimelodia, joka on muuten harvinainen Waltherin tuotannossa. Yhteistä on myös kaksiääninen bicinium kolmantena osana. Suurin osa Waltherin koraalipartitoista on kuitenkin keskisaksalaiseen tyyliin sävellettyjä, jolloin ensimmäinen osa on jo kuvioitu. Kuten Pachelbelin partitat, jotka on tarkoitettu

luultavasti kotimusisointiin, myös Waltherin partitoista tätä sävellystyyppiä edustavat koraalit voidaan hyvin soittaa pelkästään sormiolla muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta. (Harju 2015, 185–186.)

Vaikka Waltherin koraaleista suurin osa on tyyllisesti lähimpänä Pachelbelia, on osassa hänen koraaleistaan nähtävissä myös pohjoissaksalaisia piirteitä, kuten ornamentoiduissa sopraanokoraaleissa. Böhmin lisäksi tätä sävellystyyppiä löytyy myös Buxtehuden koraaleista. Buxtehuden vaikutus on näkyvä myös kontrapunktiin käytössä. (Harju 2015, 189–190.)

Bachin aikalaisista myös muun muassa G.F. Kauffmann sävelsi urkukoraaleja. Kauffmann tunnetaan erityisesti cantus firmus -koraaleistaan. Johan Ludwig Krebs (1713–1780) oli Bachin oppilas, joka jatkoi opettajansa viitoittamalla tiellä, vaikkakin hän urkukoraaleissaan pyrki jo ajanmukaiseen galanttiin tyyliin. Urkumusiikki jäi kuitenkin yhdessä kirkkomusiikin kanssa hiljalleen syrjään musiikin kehityksen etulinjasta ja Bachin perinne unohtui vuosiksi noustakseen myöhemmin taas uuteen kukoistukseen. (Tuppurainen 2007b, viitattu 3.8.2016.)

4 KÄYTÄNNÖN SOVELLUKSIA: KORAALIMUUNNELMA JA KORAALIFANTASIA

Koraalimuunnelman virrestä 568 *Oi kuinka kevät säteilee* (liite 1) varhaisimmat osat ovat syntyneet urkuimprovisoinnin opintojakson harjoitusten tuotoksena. Jumalanpalvelusharjoitusten yhteydessä teos täydentyi cantus firmus -koraalilla, kun päätimme opiskelijoiden kanssa toteuttaa virren 568 vuorovirtenä urkusoolojen, kuoron ja seurakunnan kanssa. Myöhemmin, päätettyäni ottaa tämän työn opinnäytetyöhöni mukaan, olen vielä lisännyt työhön alkukoraalin ja kehitellyt muita osia eteenpäin. Myös virren 176 *Pois pelko Herran kansa* pohjalta tehtyyn koraalifantasiaan (liite 2) on idea syntynyt alun perin urkuimprovisoinnin tunnilla. Päätin jatkaa improvisaation valmiiksi sävellykseksi asti ja ottaa sen mukaan opinnäytetyöhöni modernimpana sovelluksena.

4.1 Koraalimuunnelma virrestä 568

Virsi 568 kuuluu virsikirjamme kevätvirsiin, mutta siinä on selvästi nähtävillä myös helluntain teema: Pyhän Hengen vaikutus uskovissa ihmisissä. Virressä kuvaillaan Pyhän Hengen vaikutusta, kuinka se on niin kuin kevään vaikutus luomakuntaan. Molemmat herättävät ja synnyttävät uutta elämää. Sanat perustuvat kahteen raamatunkohtaan: psalmin 104 jakeeseen 30, jossa sanotaan "Kun lähetät henkesi, se luo uutta elämää, näin uudistat maan kasvat" sekä Paavalin kirjeeseen efesolaisille, jossa kehoitetaan: "Teidän tulee uudistua mieleltänne ja hengeltänne." (Ef. 4:23) Virren sanat on kirjoittanut englantilainen Thomas H. Gill helluntaina 1867. (Väinölä 2008, 538.)

Virren sävelmä on saksalaisen säveltäjän ja virsirunoilijan Nikolaus Hermanin (n. 1480–1561) koraali, joka tunnetaan Saksassa paremmin jouluaiheisen alkuperäistekstinsä mukaisella nimellä *Lobt Gott, ihr Christen alle gleich*. Koraali on yksi luterilaisen kirkon tunnetuimmista ja perinteisimmistä koraaleista. Muita tunnettuja Hermanin koraaleita ovat muun muassa *Erschienen ist der herrlich Tag*, *Die helle Sonn leucht jetzt herfür*, *Hinunter ist der Sonnen Schein* ja *Wenn mein Stündlein vorhanden ist*. Hermanin koraalimelodiat ovat saaneet vaikutteita kansanmusiikista. Koraaleissaan hän käyttää aineksia myös gregoriaanisista sävelmistä. Tässä sävelmässä *Lobt Gott, ihr Christen alle gleich* on selvä yhteys joulun antifoniin *Hodie Christus natus est nobis*. (Väinölä 2008, 152; Blankenburg 2016, viitattu 8.7.2016.)

Olen säveltänyt nämä muunnelmat alun perin jumalanpalveluskäyttöä ajatellen, mutta toki niitä voi esittää myös muissa tilaisuuksissa. Erityisesti ne sopivat esitettäväksi jumalanpalveluksissa silloin, kun virressä käsitellyt teemat ovat ajankohtaisia, eli keväällä ja helluntaina. Olen pyrkinyt kuvaamaan sävelkielelläni kevään valoa, riemua ja uutta elämää luovaa voimaa. Sävellyksen pohjalla olevan virren melodia on yksinkertainen ja se nostaa rytmin merkitystä. Merkillepantavaa on myös repetitio-aihe, kvinttisävelen toisto. Virressä on riemullisuutta, joka sopii kuvaamaan niin kevättä kuin jouluakin. Iloinen ja eläväinen tunnelma syntyy osaksi duurisävellajista, osaksi repetitioaiheesta. Myös koraalikirjan tahtimerkintä *alla breve* kertoo siitä, että neljäsosina kirjoitetut nuotit on soitettava kohtuullisen reippaasti, mikä lisää melodian eloisuutta. Virren sävelmän pohjalta ovat säveltäneet urkukoraaleja myös ainakin D. Buxtehude (BuxWV 202), J.S. Bach (BWV 609) ja J.G. Walther.

Alkukoraali esittelee virren melodian, jonka pohjalta muunnelmat on tehty. Kirjoitustapa on homofoninen, mutta äänten eriaikainen sisääntulo tuo mukaan polyfonisia piirteitä. Säeparien jälkeen tulee välike, joka on tarkoitus soittaa toiselta sormiolta hiljaisemmalla rekisteröinnillä. Myös virren lopussa on lyhyt muistuma välikkeistä. Tutustuessani varhaisimpiin urkukoraaleihin huomasin alkukoraalissa yhtäläisyyksiä Nicolaus Ammerbachin urkukoraalikokoelman koraalisovituksiin. Poikkeavaa edellisiin verrattuna on sen sijaan alkukoraalissani toiselta sormiolta soitettavat välikkeet säeparien jälkeen.

Toinen osa on kaksiääninen **bicinium-muunnelma**, jossa melodia vuorottelee alemman ja ylemmän äänen välillä. Muista muunnelmista poiketen tahtilaji on kolmijakoinen. Osa on ilmeeltään rauhallinen ja keinuva, ei kuitenkaan liian hidas. Muunnelma alkaa ylä-äänien kahdeksasosakuluilla, joihin vaihtelua tuovat kuudestoistaosanuotit. Alempi ääni tuo melodian mukaan muutaman tahdin myöhemmin. Virren säkeet on erotettu toisistaan lyhyillä välikkeillä. Ensimmäisen säe parin jälkeen kahdeksasosakulut ja melodia vaihtavat paikkaa äänien välillä, mutta palaavat myöhemmin alkuperäiseen asetelmaan.

Tässä osassa on mielestäni paljon yhteistä Böhmin biciniumeiden kanssa, erityisesti tulee mieleen Böhmin 3. variaatio koraalimuunnelmasarjasta *Auf meinen lieben Gott*, jossa rytmikin on samaan tapaan kolmijakoinen. Käytin tässä muunnelmassa myös hyväksi Böhmin tapaa erottaa säkeet toisistaan alku- ja välisoitoilla. Erottava tekijä on melodian ja säestävän äänen pysyminen Böhmin partitassa samoissa äänissä, kun tässä muunnelmassa ne vaihtavat välillä paikkaa keskenään.

Kolmas osa on eräänlainen pieni **koraalifuuga**, joka alun perin ollut muodoltaan *fugato*. *Fugato* on yleinen malli improvisoitaessa alkusoittoja virteen. Siinä virren ensimmäinen säe muodostaa fuugan teeman, joka esitellään kolmessa tai neljässä äänessä. Tätä taitetta seuraa yleensä vapaa välike. Viimeisessä taitteessa koraalin lopusta poimittu säe tai säkeen osa käsitellään yleensä ensin esi-imitoiden alemmissa äänissä ja lopuksi alkuperäisessä muodossaan sopraanossa kaikkien äänten tultua sisään.

Tässä osassa virren ensimmäinen säe muodostaa teeman, jonka tenori tuo ensimmäisenä esiin, sitten altto. Sopraanossa teemaa seuraa myös osa seuraavaa säettä ja neljäs ääni, basso, vie läpi ensimmäisen säkeen lisäksi myös toisen säkeen. Osa jatkuu välikkeellä, mutta poikkeuksena *fugato*lle välikkeen jälkeen ei siirrytäkään käsittelemään virren viimeistä säettä tai osaa siitä, vaan tenori aloittaa esi-imitoimalla toisen säeparin alkua, ja lopulta tämäkin säepari tulee kokonaisuena sopraanossa. Viimeinen jäljellä oleva säe liittyy mukaan lopukkeen, eräänlaisen *codettan* muodossa.

Tälle muunnelmalle on löydettävissä juuret 1600-luvun Keski-Saksasta, jossa koraalifuugaperinne syntyi ja kehittyi. Alueelle tyypillisissä pienoisuugissa virren ensimmäinen säe muodosti fuugan teeman ja teemaesiintymiä oli yleensä vain yksi. Näitä sävellyksiä, jotka oli luultavasti tarkoitettu alkusoitoiksi, sävelsi muun muassa Johann Christoph Bach. Tämä muunnelma on keskisaksalaisen koraalifuugan tapaan lähellä koraalimotetti-sävellysmuotoa. Muunnelmaan olen saanut vaikutteita myös Buxtehuden *Toccatto F-duurista* (BuxWV 157), erityisesti sen fuugamaisesta osasta, jossa on paljon repetitiokuviota.

Viimeinen osa on sävellystyypiltään **cantus firmus -koraali**, jossa teema etenee pitkissä aika-arvoissa ns. *cantus planuksena* sopraanossa ja jolle väliäännet muodostavat kontrapunktista daktyyliaiheista kuviointia. Basso etenee myös pitkissä aika-arvoissa ja toimii tyypillisenä ”*continuo-bassona*”. Tässä koraalissa olen käyttänyt paljon daktyylirytmisiä. Schweitzer nimittää daktyyli- ja anapestimuotoja ”*Freudenmotiveiksi*”, ja nämä *figura corta* -nimiset pienoiskuviot ovat erityisen tyypillisiä Bachin sävellyksissä (Forsblom 1994, 52).

Bachin urkukoraali *Der Tag der ist so freudenreich* on osaltaan ollut vaikuttamassa viimeisen osan syntyyn. Myös siinä on riemullisuutta kuvaavia daktyylirytmisiä, joita olen käyttänyt urkukoraalin päätösoasassa ilmaisemaan virren affekteja. Muutoinkin tässä osassa on paljon yhteistä Bachin ns.

Orgelbüchlein-tyyppisten koraalien kanssa, kuten neliäänisyys, koraalimelodian sijoittuminen neljäsosanuotteina ylimpään ääneen ja säestyskuvioiden muodostama kontrapunkti melodialle.

4.2 Koraalifantasia virrestä 176

Virsi *Pois pelko Herran kansa* on lähtöisin uskonpuhdistuksen ajalta, böömiläisveljien saksankielisen virsikirjan vuoden 1544 painoksesta. Sanat on kirjoittanut luultavasti Michael Weisse (n.1488–1534), joka oli toimittanut kirjan ensimmäisen painoksen vuonna 1531. Böömiläisveljet olivat niihin aikoihin jo joutuneet vainojen kohteeksi. Isak August Björklund ruotsinsi 1900-luvun alussa virrestä kolme säkeistöä ja lisäsi itse vielä neljännen. Suomennos on Martti Ruuthin, ja suomalaiseen virsikirjaan virsi tuli vuonna 1938. (Väinölä 2008, 187.)

Virsi on yhtä aikaa ylistävä ja lohduttava. Sävelmä on peräisin Tanskasta ja sopii hyvin yhteen Björklundin virteen tuoman lintuaiheen kanssa, sillä melodiassa on lennokuutta ja linjakkuutta, joka synnyttää mielikuvan kotkan lennosta. Lintuaihe itsessään on peräisin Raamatusta, toisesta Mooseksen kirjasta: ”Te olette itse nähneet, kuinka olen kotkan siivin kantanut teitä ja tuonut teidät tänne luokseni.” (Väinölä 2008, 187.)

Nimesin tämän teoksen koraalifantasiaksi, koska olen käsitellyt virren melodiaa monenlaisia tekniikoita hyväksi käyttäen. Sävellyksen yleisilme on myös improvisaatiomainen ja fantasianomainen. Lähtökohdaksi koraalifantasialle otin ABA-muodon, jota käytetään paljon vapaan tyylin improvisoinnissa. A-osan aihe muodostuu ensimmäisestä säeparista. Vasen käsi soittaa melodiaa ja oikea käsi säestää melodian alkutahtien pohjalta kehitellyllä aiheella. Samasta aiheesta rakentuu myös lyhyt alkusoitto ja välikkeet, joihin vaihtelua tuovat oktaavialan vaihdot. Virsi 176 on kirjoitettu dooriin kirkkosävellajiin ja se tuo virteen ominaisväriä, jota olen korostanut myös omassa sävellyksessäni. A-osa on juhlava ja julistava ja se sopii hyvin yhteen virren ytimekkäiden alkusanojen kanssa.

B-osan lähtökohta on katkelma virren puolesta välistä, alun kertauksen jälkeen alkava säepari. Viimeisen säkeistön sanat kuuluvat tuolloin näin: ”Hän kotkan siivin kantaa sinua taivaaseen.” Omalta sormiolta soitettava melodiasoolo aloittaa ensin virren mukaisesti, mutta lähtee sitten kaartelemaan eri sävellajeihin, joissa se toistaa muistumia B-osan alkuperäisestä aiheesta. Vasen käsi

säestää murtosoinnuin, jotka niin ikään luovat kuvaa liitelevästä linnusta. Lopussa melodia ja säestävä ääni nousevat ylös ja ikään kuin häviävät korkeuksiin. Jalkio tuo B-osaan kevyen bassosäestyksen lyhyin sykäyksittäin soitettavin sävelin. Lopun A-jakso kertaan alun teemoja ja päättyy virren viimeiseen säkeeseen, jolle oikea käsi muodostaa huipentavan säestyksen.

5 POHDINTA

Tavoitteenani tässä opinnäytetyössä oli tutustua tarkemmin urkukoraalien historiaan ja saada siitä uusia ideoita käytännön työhöni jumalanpalvelussoittoon sekä urkuimprovisointiin virsien pohjalta. Lisäksi halusin hyödyntää näitä tietoja viimeistellessäni urkuimprovisoinnin opintojaksolla syntyneitä musiikillisia ideoita valmiiksi sävellyksiksi. Tutustumalla lähdeaineistoon sain kattavan kuvan urkukoraalien syntyvaiheista 1500-luvun loppuvaiheilla sekä niiden kukoistusajasta 1600- ja 1700-luvuilla. Ymmärsin tätä työtä tehdessäni, mitkä tekijät johtivat tämän sävellysmuodon syntyyn.

Myös musiikin historian tietämykseni barokin ajan saksalaisesta urkumusiikista vahvistui ja perehdyin tarkemmin Saksan alueellisiin tyylipiirteisiin. Tutustuessani erilaisiin urkukokoelmiin löysin eri säveltäjiltä myös paljon käyttömusiikkia, jota voin hyödyntää tulevassa kanttorin ammatissani. Useat koraalimelodiat barokin ajan Saksasta ovat edelleen käytössä virsikirjassamme. Monilta tässä opinnäytetyössä esiin tulleilta säveltäjiltä löytyy näiden koraalien pohjalta tehtyjä sovituksia. Näitä koraalisovituksia voi hyödyntää jumalanpalvelussoitossa eri tilaisuuksissa, kuten alkumusiikkina, alkusoittona virsiin, vuorottelussa seurakunnan tai kuorolaulun kanssa, vastausmusiikkina lukukappaleiden välillä, ehtoollismusiikkina, loppusoittona tai monella muulla tavalla. Jumalanpalvelusten kaavat tarjoavat tilaisuuksien toimittajille mahdollisuuden soveltaa musiikkia monella tavalla, ja urkukoraalit ovat musiikkina monesti seurakuntalaisille helposti lähestyttävää sisältölähtöisyyden ja virsikytköksensä vuoksi.

Olen saanut tätä työtä tehdessäni itselleni paljon käyttökelpoisia ideoita virs melodioiden erilaiseen käsittelyyn. Soveltamisen tuotoksena syntyneet urkukoraalit ovat mielestäni käyttökelpoista musiikkia ja täyttävät hyvin jumalanpalvelusmusiikille asetetut tavoitteet: Ne on sävelletty varta vasten jumalanpalveluskäyttöä ajatellen, ne pyrkivät tukemaan virren sisältöä soittimellisin keinoin, ja niissä toteutuu myös yhteisöllisyyden periaate, ovathan urkukoraalien pohjalla olevat teemat virsikirjamme virsiä. Nämä koraalit ovat muovautuneet pitkän ajan kuluessa. Kanttorin työssä esimerkiksi koraalialkusoittoja virsiin joutuu monesti valmistamaan lyhyessä ajassa, mutta uskon, että perusteellisella paneutumisellani säveltämiseen olen samalla saanut taitoja myös improvisointiin.

Nyt ylös kirjoitettuna sävellykset ovat myös muiden käytettävissä. Niitä voi käyttää monella tavalla, esimerkiksi alkusoittona virteen tai jumalanpalveluksen loppumusiikkina. Ne sopivat myös esitettäväksi vastausmusiikkina tekstilukukappaleiden välissä. Muunnelma virrestä 568 sopii erityisen

hienosti esitettäväksi ikivanhan alternatim-käytännön mukaisesti vuorottelussa kuoron, seurakunnan tai molempien kanssa. Tämä tukee samalla jumalanpalvelusmusiikin yhteisöllisyysperiaatetta. Muunnelman osia voi myös yksinään käyttää alkusoitoina virteen tai muuna musiikkina.

Ensi syksynä, vuonna 2017, tulee kuluneeksi 500 vuotta uskonpuhdistuksen alkamisesta. Virsi *Pois pelko Herran kansa* on yksi uskonpuhdistuksen muistopäivän virsistä ja sen aihe on ajankohtainen nyt, kun on alkanut reformaation juhlavuosi. Virren pohjalta tekemäni lyhyehkö koraalifantasia olikin alun perin improvisoitu alkusoitto viikkomessuun, jolloin aiheena oli uskonpuhdistuksen muistaminen. Mielestäni myös nyt valmiina sävellyksenä se sopii hyvin juhlavaksi alkusoitoksi jumalanpalvelukseen, erityisesti silloin, kun alkuvirreksi on valittu virsi 176.

On ollut mielenkiintoista huomata, miten samoja taitoja, joita kanttorin tehtävässä on kuulunut hallita jo barokin ajan Saksassa, tarvitaan edelleen. Hyvän urkukoraalin säveltäminen tai improvisointi alkusoitoksi, vastausmusiikiksi tai ehtoollisen musiikiksi on edelleen kanttorin yksi hyödyllisimmistä taidoista! Urkukoraaleja voisi hyödyntää mielestäni enemmän myös toimitusten musiikkina, valikoimaa laajentaa sekä itse säveltää sopivia urkukoraaleja tutuista ja seurakuntalaisille rakkaista virsistä. Tätä taitoa sain kehittää valmistaessani urkuimprovisaatioitani valmiiksi sävellyksiksi. Voin suositella tutustumista eri säveltäjien urkukoraaleihin kaikille, jotka haluavat saada uusia ideoita säveltämiseen ja improvisointiin. Monia vanhoja ja perinteisiä malleja voi hyödyntää myös uudempaa sävelkieltä tavoitellessa.

Olen tätä työtä tehdessäni tutustunut myös urkujen historiaan jumalanpalvelussoittimena. Urkuja käytetään edelleen moniin tehtäviin, joihin niitä on käytetty jo keskiajalla, kuten äänenantoon ja alkusoittoihin. Sen sijaan oli yllättävää, miten myöhään urut vakiintuivat seurakuntalaulun säestäjänä, vasta 1700-luvulla. Yllättävää oli myös se, miten yleistä oli toteuttaa jumalanpalveluksessa laulettavat virret vuorotteluna urkujen, kuoron ja seurakuntalaulun välillä. Muunnelmat olivatkin aluksi urkukoraalien yleisin muoto ja monet niistä on sävelletty juuri alternatim-käytäntöä ajatellen. Voisimmeko nykyäänkin yleisemmin hyödyntää urkuja monipuolisesti virsilaulussa soittamalla seurakuntalaulun lomaan urkusäkeistöjä? Urkusäkeistöt voisivat rikastuttaa myös kuorolaulua. Urut ovat monipuolinen soitin jumalanpalveluksessa, kuin pieni orkesteri osaavissa käsissä.

Jäin miettimään, minkä tyylinen musiikki palvelee seurakuntaa parhaiten. Kanttorina olen vastuussa seurakunnan musiikkielämästä ja myös siitä, että se on tarpeeksi rikasta. Tuomalla juma-

lanpalveluksiin uudenlaisia ja modernimpia virsisovituksia vältetään tylsistymistä ja tarjotaan samalla mahdollisuus uusien musiikillisten elämysten kokemiseen. Toisaalta tavoitteenani on myös, että jokainen seurakuntalainen voisi kokea jumalanpalveluksen musiikin ilmaisevan henkilökohtaisesti ja yhteisesti koettua uskonelämää. Monesti koskettavimpana musiikkina koetaan sellainen musiikki, jossa on tarpeeksi tuttuja elementtejä, kuten tonaalinen sävelmaailma. Toivon, että säveltämäni urkukoraalit saavat soida jumalanpalveluksissa jossain muodossa rikastuttaen musiikin ja sanan kokemusta ja palvellen seurakuntaa. Toivon, että niissä on tarpeeksi tuttua materiaalia, jotta seurakunta voi kokea ne omakseen, mutta toivon myös, että ne voivat tuoda uusia musiikillisiä elämyksiä ja sitä kautta välittää Pyhän kokemusta.

LÄHTEET

Asikainen, R., Hetemäki, I., Sievänen, K. & Virtamo, K. (toim.) 1991. Suuri musiikkitietosanakirja 5. Keuruu: Weilin+Göös & Kustannusosakeyhtiö Otava.

Asikainen, R., Hetemäki, I., Sievänen, K. & Virtamo, K. (toim.) 1992. Suuri musiikkitietosanakirja 6. Keuruu: Weilin+Göös & Kustannusosakeyhtiö Otava.

Blankenburg, W. 2016. Herman, Nicolaus. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Viitattu 8.7.2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12860>.

Bohlin, F. 1978. Koraalifantasia. Teoksessa T. Kaurinkoski, E. Leskinen, M. Nieminen & K. Virtamo (toim.) Otavan iso musiikkitietosanakirja 3. Keuruu: Otava

Boyd, M. 1991. Bach. Suom. Kati Hämäläinen. Helsinki: Otava.

Forsblom, E. 1994. Mimesis: Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä. Kirkkomusiikin osaston julkaisusarja 7. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Haapasalo, J., Lauerma, L., Nissinen, M. & Suikkanen, P. 2004. Kirkkomusiikki. Helsinki: Edita.

Harju, T. 2015. Kirjeitä, kirjoja ja musiikillisia pienyhteisöjä: Johann Gottfried Waltherin (1684–1748) merkitys kanonisoituneessa musiikinhistoriassa. *Studia Musica* 64. Tampere: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Heikinheimo, M. 1986. Urkutaiteen historia I. 2. korjattu painos. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Heikinheimo, M. 1991. Kuvio-oppi. Teoksessa R. Asikainen, I. Hetemäki, E. Rista & K. Virtamo (toim.) Suuri musiikkitietosanakirja 4. Keuruu: Weilin+Göös & Kustannusosakeyhtiö Otava.

Hetemäki, I., Sievänen, K. & Virtamo, K. (toim.) 1990. Suuri musiikkitietosanakirja 3. Keuruu: Weilin+Göös & Kustannusosakeyhtiö Otava.

Kaurinkoski, T., Hämäläinen, I. & Virtamo, K. (toim.) 1989. Suuri musiikkitietosanakirja 1. Keuruu: Weilin+Göös & Kustannusosakeyhtiö Otava.

Kirkkohallitus 2009, Jumalanpalveluselämä ja musiikitoiminta. Palvelkaa Herraa iloiten: Jumalanpalveluksen opas. 3. uudistettu painos. Suomen ev. lut. kirkon kirkkohallituksen julkaisuja 2009:9. Viitattu 12.7.2016, <http://www.evl.fi/kirkkokasikirja/jp-opas.pdf>.

Marshall, R. L. 2016a. Chorale partita. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Viitattu 26.10.2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05660>.

Marshall, R. L. 2016b. Chorale variations. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Viitattu 26.10.2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05665>.

Marshall, R. L. & Leaver, R. A. 2016. Chorale settings. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Viitattu 15.10.2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05663>.

Tuppurainen, E. 2006. Reformaatio ja kirkkomusiikki. Musiikin historian artikkelitietokanta Muhi. Viitattu 27.10.2016, http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko_lantiset1.

Tuppurainen, E. 2007a. Motetista kantonaaliin. Musiikin historian artikkelitietokanta Muhi. Viitattu 12.7.2016, http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko_lantiset3.

Tuppurainen, E. 2007b. Urkumusiikki jumalanpalveluksessa. Musiikin historian artikkelitietokanta Muhi. Viitattu 3.8.2016, http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko_lantiset9.

Väinölä, T. 2008. Virsikirjamme virret. Helsinki: Kirjapaja.

Yearsley, D. 2016. Organ chorale. The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online. Oxford University Press. Viitattu 6.7.2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4877>.

Oi kuinka kevät säteilee

I

Pauliina Stenudd 2016

Musical notation for measures 1-5. The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand (treble clef) features a melody with eighth and quarter notes, while the left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A first fingering 'I' is indicated in the right hand at the beginning, and a second fingering 'II' is shown at the end of the first system.

Musical notation for measures 6-10. The right hand continues the melodic line with various rhythmic patterns and ornaments. The left hand maintains the accompaniment. A first fingering 'I' is marked in the right hand at measure 8, and a second fingering 'II' is marked in the left hand at measure 6.

Musical notation for measures 11-15. The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes. The left hand continues with a steady accompaniment. A second fingering 'II' is marked in the right hand at measure 11, and another 'II' is marked in the left hand at measure 13.

Musical notation for measures 16-20. The right hand features a melodic line with a long, sweeping slur over measures 17-19. The left hand continues with a consistent accompaniment. A first fingering 'I' is marked in the right hand at measure 16, and a second fingering 'II' is marked in the right hand at measure 17.

II

Musical notation for measures 1-2. The piece is in G major (one sharp) and 12/8 time. Measure 1 is marked with a 'II' above the treble clef. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef contains a bass line starting with a quarter rest, followed by a dotted quarter note, and then a half note.

Musical notation for measures 3-4. Measure 3 is marked with a '3' above the treble clef. The treble clef continues the melodic line with eighth notes and sixteenth notes. The bass clef continues the bass line with dotted quarter notes and half notes.

Musical notation for measures 5-6. Measure 5 is marked with a '5' above the treble clef. The treble clef continues the melodic line. The bass clef continues the bass line with dotted quarter notes and half notes.

Musical notation for measures 7-8. Measure 7 is marked with a '7' above the treble clef. The treble clef continues the melodic line. The bass clef continues the bass line with dotted quarter notes and half notes.

Musical notation for measures 9-10. Measure 9 is marked with a '9' above the treble clef. The treble clef continues the melodic line. The bass clef continues the bass line with dotted quarter notes and half notes.

2

11

Two staves of music in G major. The treble clef staff contains a melody of eighth and quarter notes. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

13

Two staves of music in G major. The treble clef staff has a melody with some rests. The bass clef staff continues the accompaniment with eighth notes.

15

Two staves of music in G major. The treble clef staff features a more active melody with eighth notes and slurs. The bass clef staff has a simple accompaniment.

17

Two staves of music in G major. The treble clef staff has a melody with slurs and ties. The bass clef staff features long, sustained notes with a slur across both staves.

III

Musical notation for measures 1-6. The piece is in D major (two sharps) and 3/4 time. The right hand has rests in measures 1-3, then plays a descending eighth-note scale in measure 4, followed by a quarter-note scale in measure 5. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment throughout.

Musical notation for measures 7-11. The right hand plays a descending eighth-note scale in measure 7, followed by a quarter-note scale in measure 8, and then a half-note scale in measure 9. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 12-16. The right hand plays a series of chords and eighth-note patterns. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 17-20. The right hand plays a series of chords and eighth-note patterns. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 21-25. The right hand plays a series of chords and eighth-note patterns. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

27

Musical score for measures 27-29. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 27 features a treble clef with a whole note chord (F#4, C#5) and a bass clef with a half note chord (F#2, C#3). Measure 28 has a treble clef with a half note chord (F#4, C#5) and a bass clef with a half note chord (F#2, C#3). Measure 29 has a treble clef with a whole note chord (F#4, C#5) and a bass clef with a half note chord (F#2, C#3).

30

Musical score for measures 30-33. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 30 has a treble clef with a whole note chord (F#4, C#5) and a bass clef with a half note chord (F#2, C#3). Measure 31 has a treble clef with a half note chord (F#4, C#5) and a bass clef with a half note chord (F#2, C#3). Measure 32 has a treble clef with a half note chord (F#4, C#5) and a bass clef with a half note chord (F#2, C#3). Measure 33 has a treble clef with a whole note chord (F#4, C#5) and a bass clef with a half note chord (F#2, C#3).

IV

The first system of music (measures 1-3) is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand, including quarter and eighth notes.

The second system (measures 4-6) continues the piece. Measure 4 starts with a quarter rest in the treble clef. The treble clef melody continues with eighth notes and quarter notes, while the bass clef accompaniment maintains its rhythmic complexity with various note values and rests.

The third system (measures 7-8) shows further development of the melodic and harmonic material. The treble clef features a series of eighth notes and quarter notes, and the bass clef continues with its intricate accompaniment.

The fourth system (measures 9-10) concludes the piece. Measure 9 features a long melodic line in the treble clef with a slur, and the bass clef accompaniment continues with eighth notes. Measure 10 ends with a final chord in the treble clef and a sustained note in the bass clef.

Pois pelko Herran kansa

Pauliina Stenudd 2016

Musical score for measures 1-6. The piece is in 6/8 time. The right hand (RH) starts with a second finger (II) and plays a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand (LH) also starts with a second finger (II) and plays a bass line with quarter and eighth notes. A 'solo' marking is present above the LH staff in measure 5. The bass line is mostly silent in these measures.

Musical score for measures 7-12. The RH continues with a melodic line, and the LH provides a steady bass line. A second finger (II) marking is present above the RH staff in measure 12. The bass line remains mostly silent.

Musical score for measures 13-18. The RH continues with a melodic line, and the LH provides a steady bass line. A second finger (II) marking is present above the RH staff in measure 15. A 'solo' marking is present above the LH staff in measure 15. The bass line remains mostly silent.

2

19

solo

II

24

29

34

39

39 40 41 42 43 44

solo

45

45 46 47 48 49 50

II

51

51 52 53 54

II

solo

55

55 56 57 58