

Tuomo Viherjuuri

PSALMIHARMONIOITA

Musiikkianalyysia moodien pohjalta

**Opinnäytetyö
CENTRIA-AMMATTIKORKEAKOULU
Musiikin koulutusohjelma
Helmikuu 2018**

TIIVISTELMÄ OPINNÄYTETYÖSTÄ

Centria-ammattikorkeakoulu	Aika Helmikuu 2018	Tekijä Tuomo Viherjuuri
Koulutusohjelma Musiikin koulutusohjelma		
Työn nimi PSALMIHARMONIOITA. Musiikkianalyysia moodien pohjalta.		
Työn ohjaaja Kirsti Rasehorn		Sivumäärä 60 + 1
Työelämäohjaaja Kirsti Rasehorn		
<p>Opinnäytetyön aiheena on modernin vanhahtava, harmoninen psalmimusiikki. Opinnäytetyössä selvitettiin syitä tietynlaisten musiikillisten ilmaisujen käyttämiseen, kun pohjana ovat tietynlaiset psalmitekstit. Erityisenä painopisteenä on se, miten luontevaa erityyppisiä tekstejä on säveltää käyttäen tiettyjä asteikkoja, kuten fryygistä ja miksolyydistä moodia. Tärkeimmät tutkimusmenetelmäni ovat itsereflektio säveltäjänä ja yhtyeiden johtajana sekä modaalisuuteen liittyvien vaikutelmieni peilaaminen ammattilaisten näkemyksiin teemahaastattelun avulla. Muuten tutkimusotteeni pohjautuu laadulliseen toimintatutkimukseen sekä kokemukselliseen ja yhteistoiminnalliseen oppimiseen.</p> <p>Opinnäytetyön taiteellisena osana oli konsertti, jossa useat eri kokoonpanot esittivät sävellyksiäni. Kyseessä oli ensimmäinen konsertti, joka painottui omiin sävellyksiini, joita oli yksitoista. Ennen niitä esitettiin yksi instrumentaaliteos ja kaksi ortodoksista kirkkolaulua. Konsertissa oli yksi naiskuoro, vakituisia ja projektiluontoisia lauluyhtyeitä, vaskikvartetti sekä kaikki yli 30 esiintyjää yhteen kokoava yhtye. Pianoa käytettiin kahdessa sävellyksessä.</p> <p>Tutkimuksessa havaitsin, että kolme haastateltavaa omasta kulttuuriympäristöstäni tulkitsivat moodien ominaisuuksia ja käyttömahdollisuuksia pitkälti samalla tavoin kuin itse ne koen. Tulin tietoiseksi itselleni uusista asteikoista. Huomasin, miten erilaiset haasteet kokoonpanoilla oli sävellyksiäni opetellessa ja kuinka yllättäviä tilanteita vielä prosessin kalkkiviivoillakin voi ilmetä. Harjoitteluun tarvittava aika vaihteli huomattavasti, mutta enimmäkseen ei ollut ainakaan mahdollisuuksia harjoitella liikaa.</p> <p>Tästä tutkimuksesta voivat hyötyä etenkin kuoronjohtajat, lauluyhtyeiden taiteelliset ohjaajat sekä kaikki modaalisesta musiikista kiinnostuneet. Tarkoitukseni on julkaista ääni- ja nuottinäytteitä tarkasteltavaksi ja varsinaisia nuotteja hankittavaksi kotisivuilleni.</p>		

Asiasanat Asteikot, ensemble, harmoninen, lauluyhtye, moodit, musiikkianalyysi, Psalmi, resitointi, säveltäminen, teemahaastattelu, vaskiyhtye

ABSTRACT

Centria University of Applied Sciences	Date February 2018	Author Tuomo Viherjuuri
Degree programme Music		
Name of thesis PSALM HARMONIES. Music analysis based on modes.		
Instructor Kirsti Rasehorn	Pages 60 + 1	
Supervisor Kirsti Rasehorn		
<p>The subject of the thesis is modernly archaic, harmonious psalm music. The thesis explores reasons for using specific musical expressions, when the composition is based on certain parts of Psalms. The particular focus is, how natural is it to compose various kind of texts using certain scales, such as Phrygian and Mixolydian modes. The most important research methods used are self-reflection of me as a composer and as an ensemble leader, as well as mirroring my impressions concerning modality with the views of some professionals through the same theme interview. Otherwise my research is based on qualitative activity analysis, and on experimental and co-operative learning.</p> <p>The artistic part of the thesis is based on my final project concert, where several ensembles performed my compositions. It was the first concert that emphasized my own compositions, eleven of which were included. Before these an instrumental work and two orthodox chants were performed. One women's choir, vocal ensembles including project ones, a brass ensemble and an ensemble combining all the more than 30 artists together performed during the concert. Piano was used in two compositions.</p> <p>I noticed in my research that three interviewees from my own cultural environment interpreted the features and accessibilities of modes mainly the same way as I see them. I became aware of new scales. I discovered the kinds of challenges the different ensembles had when learning my compositions and also, how surprising situations can appear even at the last moment of the artistic process. The time required for practice varied considerably, however, for the most part none of the performers had too much time to rehearse.</p> <p>This study can be of use especially to choir conductors, artistic directors of vocal ensembles and to everybody interested in modal music. I intend to publish voice and sheet music samples on my homepage for consideration and proper sheet music for printing.</p>		

Key words

Brass ensemble, composing, harmonic, modes, musical analysis, Psalms, reciting, scales, theme interview, vocal ensemble

TIIVISTELMÄ
ABSTRACT
SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	1
2 TUTKIMUSOTTEENI.....	3
2.1 Puolistrukturoitu teemahaastattelu.....	3
2.2 Laadullinen toimintatutkimus.....	3
2.3 Kokemuksellinen oppiminen.....	4
2.4 Yhteistoiminnallinen oppiminen.....	5
3 PSALMIT SÄVELLYKSEN LÄHTÖKOHTANA.....	6
3.1 Psalmitekstit.....	6
3.2 Psalmien laulaminen.....	7
3.3 Moodit ja niistä heräävät mielikuvat.....	10
4 TEEMAHAASTATTELU MOODEISTA JA PSALMEISTA.....	15
4.1 Juhani Haapasalon vastaukset.....	16
4.2 Pekka Kuokkalan vastaukset.....	17
4.3 Martti Laitisen vastaukset.....	19
4.4 Vastaaajien ja omien näkemysteni vertailua.....	20
4.5 Osmo Vatasen muistiinpanoja symposiumista ”Deutscher Liturgiegesang”.....	22
5 OMA SÄVELLYSTYÖ.....	24
5.1 Instrumenttini: Kuorot ja yhtyeet.....	25
5.1.1 Ilon Kipinä.....	26
5.1.2 Johannakuoro.....	26
5.1.3 Keijo Vättö Quintet.....	26
5.1.4 Duo Sampsa Vanhalan kanssa.....	27
5.1.5 Duo Leena Pesun kanssa.....	27
5.1.6 Kanttorikvintetti.....	27
5.1.7 Kaikki laulajat ja vaskikvartetti.....	28
5.2 Psalmisävellysteni analyysin periaatteet.....	28
5.2.1 Psalmi 1.....	28
5.2.2 Psalmi 2.....	30
5.2.3 Psalmi 32.....	32
5.2.4 Psalmi 50.....	34
5.2.5 Psalmi 51.....	37
5.2.6 Psalmi 92.....	39
5.2.7 Psalmi 93.....	42
5.2.8 Psalmi 97.....	45
5.2.9 Psalmi 98.....	47
5.2.10 Tämä on se päivä (Psalmi 118: 15–24).....	49
5.2.11 Psalmi 133.....	52
5.3 Analyysi sävellysvaikutteistani ja sävellysprosessistani.....	53
6 OPINNÄYTEKONSERTTI.....	55
7 YHTEENVETO.....	56
LÄHTEET.....	57
LIITE: OPINNÄYTEKONSERTIN OHJELMA	

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni on kuin säveltäjän peili: työni pääaihe on instrumenttipedagogin opinnäytekonsertissani esitettyjen psalmisävellysteni musiikkianalyysi. Huomioni kohdistuu lähinnä moodeihin ja muihin käyttämiini asteikkoihin; perinteistä musiikkianalyysia teoksissa käytettyihin sointuasteisiin syventyen en juuri tee. Tutkimani sävellykset syntyivät pääasiassa syyskuun 2016 ja tammikuun 2017 välillä, yhden lukuvuoden kestäneen opintovapaani aikana. Kun minulle avautui mahdollisuus säveltää enemmän Raamatun Psalmeja kuin normaalisti työelämässä, tein mielelläni opintojenikin aikana arkeeni kuuluvaa kuoro- ja lauluyhtyeitä. Aivan uusi mahdollisuus oli tutkia niitä ja niiden harjoitusprosessia.

Työssäni tutkin myös esimerkiksi laulujen rakennetta, rytminkäsittelyä ja erikoisefektejä sekä esittelen lyhyesti seitsemän kokoonpanoa, jotka olivat esittämässä sävellyksiäni. Opinnäytekonserttini järjestettiin Kokkolassa Centria-ammattikorkeakoulun konserttisalissa perjantaina 31.3.2017 klo 18. Näiden Psalmien esitysmahdollisuuksia on tarjolla rajatusti, sillä vain yksi opinnäytetyöhöni kuuluvista on sävelletty soololaulajalle ja siinäkin on pianosäestys mukana. Muissa sävellyksissä on joko kaksi laulajaa – joiden tulee myös soittaa vaskipuhallinta – tai laajempi kokoonpano.

Musiikkianalyttinen tarkastelu kiinnostaa minua, koska haluan tutkinnallista pohjaa tähän asti tehdyille sävellyksilleni. Kun säveltäjä analysoi teoksiaan, hänen kokonaiskuvansa niistä laajentuu ja syventyy, mikä luultavasti auttaa tulevien sävellysten suunnittelussa. Hiljainen tieto sanallistuu ja tulee tiedostetuksi. Aiemmalta koulutukseltani olen kirkkomuusikko ja ammattimuusikkoudestani huolimatta katson olevani säveltäjänä harrastaja, sillä en ole opiskellut sitä juuri lainkaan.¹ Urkuimprovisointia puolestaan olen opiskellut niin pitkälle kuin Sibelius-Akatemiassa oli mahdollista. Yhtäkaikki koen säveltämisen ja sovittamisen tärkeäksi osaksi muusikkouttani, ja tätä nykyä se myös on sitä: Pyrin jatkamaan Raamatun runollisten tekstien säveltämistä erityisesti niille kuoroille ja lauluyhtyeille, joiden kanssa työskentelen.

¹ Teini-iässä sain hieman sävellysovetusta Antti Nissilältä, joka vaikutti muun muassa musiikinteorian opettajana Ikaalissa, mutta työskentelee nykyään säveltämisen lisäksi laulajana (baritoni), laulopedagogina sekä kuoronjohtajana Norjan Hammerfestissa. Sibelius-Akatemiassa kirkkomusiikkia opiskellessani opintojaksot *Musiikinteoria 2* ja *3* olivat tärkeitä inspiraation lähteitä tyyliharjoittelmineen. Näitä pastisseja meitä opetti tekemään Osmo Tolonen, Munkkivuoren seurakunnan kanttori ja musiikinteorian tuntiopettaja Sibelius-Akatemiassa (eläkk.). Hänen tunneillaan muistan ensimmäistä kertaa kuulleen moodeista jotain todella mieleenpainuvaa. Muista vaikutteistani kerron luvussa 5.3, s. 53–54.

Suomessa psalmimusiikkia on tutkittu paljon, mutta yksinlaulupsalmien – joita ei niin paljon olekaan – osalta verraten vähän Tapani Majurin (2009) ja Jari Linjaman (2011) lisäksi. Omien sävellysteni tutkimisen ohella olen kiinnostunut myös siitä, miten ihmiset kokevat erilaiset asteikot ja muut sävellystekniset asiat, ja siksi tein moodeihin ja Psalmeihin liittyvän teemahaastattelun.

Keskeisimmistä käsitteistä opinnäytetyössäni mainitsen jo tässä vaiheessa moodit eli kirkkosävellajit eli tonukset.² Ne ovat paremmin tunnettujen asteikkojen, duurin ja luonnollisen mollin, tavoin diatonisia asteikkoja, joissa on seitsemän säveltä ja jotka voidaan puhtaassa muodossaan soittaa esimerkiksi pelkästään klaveerisoittimien alakoskettimia käyttäen.³ Olen pyrkinyt kehittämään sävellyksissäni käyttämiäni harmonioita eli sointumaailmaa välillä puhtaiden moodien suuntaan, vaikka en ole niiden syvällinen asiantuntija. En esimerkiksi juurikaan ole analysoinut enkä pohtinut sitä, muistuttavatko sävellyksissäni käytetyt asteikot enemmän autenttisia (lähinnä doorinen, fryyginen, lyydinen ja miksolyydinen) vai plagaalisia moodeja (vaikkapa hypofryyginen ja hypomiksolyydinen).

² Modaalisia asteikkoja on tutkinut esimerkiksi Hilikka-Liisa Vuori väitöskirjassaan (2011); suosittelen aloittamaan niihin perehtymisen luvusta 4 (sivulta 109) alkaen.

³ Varsinkin pianoissa alakoskettimia kutsutaan hyvin tavallisesti myös valkoisiksi koskettimiksi.

Diatonisissa asteikoissa koko- ja puolisävelaskelet seuraavat toisiaan tietyssä järjestyksessä: puolisävelaskelten välissä on vuorotellen kaksi ja kolme kokosävelaskelta. Diatoninen kattoasteikko sisältää kaikki diatoniset moodit, jotka muodostetaan siitä nimeämällä toonika eli tonaalinen keskiö. (Sibelius-Akatemia 2007–2008a.)

2 TUTKIMUSOTTEENI

Tässä luvussa esittelen aluksi yhden erityisen käyttämäni tutkimusmenetelmän. Sen jälkeen selvitän, millaista tutkimusotetta olen työssäni yleisesti käyttänyt.

2.1 Puolistrukturoitu teemahaastattelu

Toteutin teemahaastattelun, jossa kysymykset olivat samat kaikille haastateltaville. Minulla ei ollut mahdollisuutta tavata kuin yksi haastatelluista ja hänkin hoiti osuutensa lähinnä sähköpostitse.

Puolistrukturoitu tarkoittaa sitä, että kyseessä ei ollut täysin avoin haastattelu eikä lomakehaastattelu. Teemahaastattelussa haastateltavista tarvitaan usein hieman taustatietoja. Se sopii käytettäväksi juuri tällaisessa kontekstissa, jossa haetaan subjektiivisia näkemyksiä eri musiikinlajien (tässä asteikkojen) herättämistä tunteista ja kokemuksista. (Haastattelu. Kajaanin ammattikorkeakoulu.)

Olen tyytyväinen haastattelun vastauksiin, joissa oli samankaltaisuuksia omiin näkemyksiini, mutta myös persoonallisia eroja. Vastaukset olivat siis sekä odotettuja että hieman yllättäviä ja perspektiiviäni laajentavia. On hyvä, että subjektiivinen työni ei kerro pelkästään siitä, miten itse asteikot psalmimusiikissa koen.

2.2 Laadullinen toimintatutkimus

Toimintatutkimus on eräs menetelmä, jossa toimintaa kehitetään osallistuvasti ja itseohjautuvasti. Kun osallistuja itse on kehittämässä toimintaa, hän tuntee sisältä käsin paremmin monia haasteita kuin kukaan ulkopuolinen asiantuntija koskaan voisi. Yhteisön osallistuessa toimintatutkimukseen monesti sen itsensä löytämä ratkaisu on helpommin nieltävä kuin ulkopuolisen sanelema määräys, ja ei ole lainkaan vähäpätöistä, jos sen ansiosta työilmapiiri ja motivaatio paranevat. Itseohjautuvat kehittämismenetelmät ovat varsin vanha keksintö ja varmasti monet perheet elävät siten, että suunnittelevat asiat yhdessä mahdollisimman toimiviksi, mikä ei aina toki poista ulkopuolisen avun tarvetta kokonaan. Ongelmaperustaisten oppimismenetelmien (problem based learning, PBL) lähtökohdat tosin tuntuvat hieman vierailta: en ollut etukäteen ajatellut kuoronjohdon kehittämistä omalla kohdallani jonkinlaisena ongelmana, johon tulisi löytää ratkaisuja. (Routio 2005.)

Omassa yhtyetyöskentelyssäni huomaan, kun opetan jotain todella innostuneesti, että positiivinen ilmapiiri tekee yhdessäolon hienoksi kokemukseksi ja parantaa haastavienkin asioiden oppimista. Välillä voi puhua aiheen vierestä tai jopa sivusta, kunhan siihen ei hupene kovin suuri osa harjoituksista. Eri yhtyeissä on paljon eroja; yksi ryhmä voi olla tottunut musisoimaan rennon yhdessäolon lomassa, toinen taas saattaa haluta olla tehokas koko ajan. Arvelisin, että ammattilaisryhmät ovat keskivertoa useammin tehokkaita, kun taas harrastajaryhmät edellisiä useammin nauttivat pelkästä yhdessäolosta, vaikka kehittyminen heistäkin tuntuu palkitsevalta. Johtajan on syytä olla sopivan energinen, mutta joskus lievä väsymyksen ei haittaa, jos porukan innostus tarttuu myös johtajaan.

Kiinnostun helposti mielenkiintoisista yksityiskohdista, ja en siksi usein hienojen puiden myötä näe metsää kokonaisuutena. Käytännössä tämä tarkoittaa, että silloin tällöin innostun hieman liikaa yhtyeen oppimisesta ja edistymisestä, enkä muista, ehdi, viitsi tai kehtaa enää riittävästi panostaa jatkokehittelyyn, koska ”nämähän nyt ovat harrastajia, ei heitä kannata liikaa piiskata”. On silti syytä tarttua toimeen, jos toiminnassa on yksikin mieltä kiusaava asia.

Emme käyttäneet ulkopuolisia arvioimaan esityksiämme. Hyvin pieni poikkeus olivat esitysviikon saliharjoitukset, joissa saattoi olla kuuntelemassa myös muita konsertin esiintyjä äänessä olevan kokoonpanon ulkopuolelta.

2.3 Kokemuksellinen oppiminen

Kokemuksellisen oppimisen malleista tunnetuimman on kehittänyt yhdysvaltalainen kasvatustieteilijä David A. Kolb (1984). Siinä oppiminen nähdään kehämäisinä sykleinä ja prosessina, joka kehittyy ja syvenee. Ymmärtäminen tapahtuu sekä tiedostetulla että tiedostamattomalla tasolla. Perustan oppimiselle luo omakohtainen kokemus. Reflektointi eli kriittinen pohdiskeleva havainnointi seuraa kokeusta, sitten käsitteellistetään asiat abstraktilla tasolla, kunnes on vuoro kokeilla malleja käytännössä, mistä seuraa taas uusia kokemuksia. Kaikki vaiheet ovat tärkeitä. (Pylkkä.)

Kerron esimerkin kokemuksellisen oppimisen suppeasta soveltamisesta: johtaessani eläkeläiskuoroa selitän monta asiaa peräkkäin nopealla puherytmillä. Huomaan, että kuorolaisten kasvoilla on kysyviä ilmeitä. Tajuan, että moni nuorempikaan ei olisi pysynyt näin kovasti laukkaavan hevosen kyydissä ja että olin stimuloinut itseäni ravitsemuksellisilla valinnoilla kenties hieman liikaa ennen kuoroharjoitusta. Kokeilen välittömästi uudelleen selittää asian, mutta puherytmiä hidastaen, artikulointia selkeyttäen ja

jättämällä epäoleellimmat höpinät pois. Seuraavalla kerralla yritän huomioida huonokuuloiset ja haastavan akustiikan sekä reagoida kuorolaisten impulsseihin aiemmin ja tietenkin kohtuullistaa stimulanttien, kuten suklaan käyttöä.

Toinen esimerkki: olen kirjoittanut pelkkää nuotinnusohjelmaa käyttäen sovituksen Pekka Simojoen gossellaulusta. Kaiuttimet ovat päällä ja kuulen kyllä, miltä sovitukseni kuulostaa teoriassa. Harmoniat ovat enimmäkseen korviani miellyttäviä ja huomaan, että nuotti on pakko tulostaa heti, jotta en myöhästy harjoituksista. Menen innoissani kuoron eteen ja alkulämmittelyjen jälkeen jaan uudet nuotit. Harjoitellessamme laulua en välttämättä huomaa mitään outoa, mutta jossain vaiheessa harjoitusprosessia äänenkuljetuksesta löytyy oudosti ristiin menevät stemmat tai suoranaisia pikkuvirheitä nuoteissa. Osa kuorolaisista on ehkä jo opetellut stemmaansa, jolloin virheen pois oppiminen teettää turhaa työtä. Toivon, että saisin useammin aikaiseksi tehdä asiat ajoissa, jottei viime tipan motivoima työskentely aiheuttaisi lisää tutuksi käyneitä lieveilmiöitä. Ehkä myös alan suunnitella asioita ja kirjoitan paperille mitä aion minäkin päivänä tehdä, jolloin on ainakin suurempi todennäköisyys sujuvampaan arkeen.

2.4 Yhteistoiminnallinen oppiminen

Yhteistoiminnallisessa oppimisessa on viisi periaatetta: positiivinen keskinäinen riippuvuus (leimallisesti tärkein), vuorovaikutteinen viestintä, yksilöllinen vastuu, sosiaaliset taidot ja reflektointi. Toimiessaan ne vaikuttavat positiivisesti laadullisiin oppimistuloksiin motivaation, itsetunnon sekä yhteistyötaitojen kehittymisen kautta. Ryhmistä suositellaan tehtävän heterogeenisia. (Oja 2002.)

Tämä tutkimusmenetelmä toimii parhaiten pienissä yhtyeissä, joissa jokaisella jäsenellä on helppoa antaa palautetta kaikille muille jäsenille, ja joissa ryhmäläisten taitotasossa ei ole suuria eroja. Koin, että opinnäytekonserttini kokoonpanoissa tähän ideaaleja yhtyeitä oli vähän, mutta duoissa tämä on toiminut parhaiten. Triot olisivat hienoja myös, mutta niitä ei tässä työssä valitettavasti ollut mukana. Mielestäni kvartetit ja kvintetitkin toimivat varsin kohtuullisesti, siis eivät liian johtajavetoisesti. Kaikkien pienryhmien jäsenet ovat käytännössä positiivisesti erittäin riippuvaisia toisistaan, vaikka samalla ensembleset ovat myös haavoittuvia.

Toki rakentavan palautteen laatu ja määrä tulee harkita tarkoin, myös selkeässä auktoriteettiasemassa, saati silloin, kun ryhmän jäsenet ovat tasavertaisia. Siksi onkin hyvä, jos he ovat vastaanottavaisia toisilta saaduille kehitysehdotuksille, ja jäsenet rohkaistuvat antamaan niitä tasapuolisesti.

3 PSALMIT JA MOODIT SÄVELLYKSEN LÄHTÖKOHTANA

Tässä luvussa kerron lyhyesti Raamatun Psalmeista, niiden laulamisen tavoista sekä erilaisista as-teikoista modaalisen musiikin laajaa pintaa hieman raapaisten. Tonaalinen musiikki on länsimaisessa taidemusiikissa aika ajoin rajattu suppeasti duuri–molli-pohjaiseksi modaalisuudesta erottaen, mutta laajemmassa määritelmässä tonaalisuus sisältää myös diatoniset moodit – onhan moodeissakin tonaaliset (tai jos niin halutaan sanoa, modaaliset) keskukset, jotka atonaalisuudesta puuttuvat tyystin.

3.1 Psalmitekstit

Raamatun Psalmien kirja eli Psalttari on hepreankieliseltä (*ivrit*) nimeltään *Tehillim*, joka tarkoittaa ”ylistykset”. Se koostuu 150 Psalmista, jotka jakautuvat viiteen kirjaan⁴. Yhdessä ne muodostavat Raamatun pisimmän kirjan. Psalmi ovat usein rukousmuotoisia, joskus opetuskäyttöön tarkoitettuja hengellisiä lauluja. Rukousten aiheina ovat kiitos, ylistys, katumus, valitus ja pyytäminen, ja ne on tallennettu kirjalliseen muotoon 500-luvulla eaa. (Linjama 2011, 6), joten kristillisestä näkökulmasta Psalttari on ikään kuin maailman vanhin virsikirja. Suuren osan Psalmeista kirjoitti kuningas Daavid. Muista nimetyistä psalmisteista mainittakoon Mooses, Aasaf ja koorahilaiset.⁵ Psalmitekstejä käytetään pitkälti samoissa yhteyksissä kuin laulettuja Psalmeja (ks. luku 3.2, s. 7–10) konsertteja lukuun ottamatta.

Runous ei yleensä välity kielestä toiseen suoraan käännettäessä, elleivät kielet ole läheistä sukua keskenään. Näin asia on heprealaisten Psalmienkin osalta, ja läheisiinkin sukulaiskieliin hienoista nyansseista kääntynee vain osa. Heprealaisessa runoudessa ei ole loppusointuja, vaan esimerkiksi peräti 176 jaetta sisältävässä Psalmissa 119 jakeiden alkukirjaimet noudattavat seuraavaa kaavaa: ensimmäinen kirjain, *alef*, aloittaa kahdeksan ensimmäistä jaetta, toinen kirjain, *bet*, aloittaa jakeet 9–16 ja niin edelleen aina 22. kirjaimen (*tav*, heprean viimeinen kirjain) saakka (Handran 2012–2013; Went). Toisena esimerkkinä heprealaisesta runoudesta mainitsen rinnasteiset tai vastakkaiset sisällöt esi- ja jälkisäkeessä.

⁴ Psalmi 1–41, 42–72, 73–89, 90–106 ja 107–150.

⁵ Yliopistojen raamatuntutkimuksessa tosin on vallalla käsitys, jonka mukaan läheskään kaikki Raamatun kirjoitukset eivät oikeasti ole sen henkilön kirjoittamia, joiden kirjoittamiksi niitä väitetään: ”Vaikka psalttaria pidetään Daavidin kirjoittamana, ja 73 psalmia on hänen nimissään, psalmien syntyhistoria ulottuu paljon laajemmalle ja pidemmälle aikavälille, kuin mitä yksi ihminen olisi voinut elää. Psalmien omistus Daavidille johtuu siitä, että juutalaiseen perinteeseen kuului nimetä eri tekstejä vanhoille auktoriteeteille.” (Kuula & Nissinen & Riekkinen 2008 teoksessa Linjama 2011, 6.) On selvää, että Psalmien syntyhistoria on laaja (Vanha testamenttihan on oikeasti *Toora, profeetat ja kirjoitukset* eli *Tanakh*, ja Psalmi kuuluvat näistä kolmesta viimeiseen ryhmän alkuun), mutta itse kuitenkin pidän niitä Psalmeja Daavidin kirjoittamina, jotka hänen nimiinsä on merkitty. Samoin uskon, että Psalmi 90 todella on Mooseksen kirjoittama.

Olen valinnut sävellettävikseni Psalmeja useimmiten sen perusteella, että koen tekstin tärkeäksi ja puhuttelevaksi. Tällöin se usein inspiroi minua säveltämään itsensä uudelleen; onhan kaikilla Psalmeilla kuitenkin alkuperäinen sävelkin olemassa, ainakin ollut. Opinnäytekonsertissani esitettiin 11 säveltämäni psalmitteosta, joista 10 käsittää Psalmin tekstikäännöksen kokonaan ja yhdessä on vain osa Psalmista. Seuraavalla sivulla on luettelo niistä numerojärjestyksessä. Psalmeilla voisi olla useita eri nimiä, mutta tässä esitetyt nimet koostuvat Psalmin ensimmäisistä laulettavista sanoista; itse kuitenkin nimeän ne sävellykseni, joissa Psalmin laulettava teksti on kokonaisuudessaan, Psalmin numeron mukaisesti. Olen käyttänyt Psalmeissa vaihdellen eri raamatunkäännöksiä, tähän mennessä useimmiten Uuras Saarnivaaran käännöstä (1993), joka on pitkälti sama kuin vanha kirkkoraamattu vuosilta 1933/1938 (jäljempänä lyhenne KR 1933 tai uuden kirkkoraamatun tapauksessa KR 1992), mutta ”käännös ja kieli korjattuna” (Saarnivaara, 1). Käyttämieni Psalmien tekstit ovat kokonaisuudessaan luvuissa 5.2.1–5.2.11 s. 28–53.

Numero	Nimi	Laulettavat jakeet
Psalmi 1	<i>Autuas se mies, joka ei vaella jumalattomien tavoin</i>	6
Psalmi 2	<i>Miksi kansakunnat raivoavat ja kansat punovat turhia juonia?</i>	12
Psalmi 32	<i>Autuas se, jonka rikokset ovat anteeksi annetut, jonka synti on peitetty!</i>	11
Psalmi 50	<i>Jumala, Herra Jumala puhuu ja kutsuu koolle maan auringon noususta sen laskuun asti</i>	23
Psalmi 51	<i>Jumala, armahda minua hyvyytesi tähden</i>	3–21
Psalmi 92	<i>Hyvä on kiittää Herraa ja laulaa ylistystä nimellesi, Korkein</i>	2–16
Psalmi 93	<i>Herra on kuningas. Hän on pukeutunut mahtiin</i>	5
Psalmi 97	<i>Herra on kuningas! Riemuitkoon maa!</i>	12
Psalmi 98	<i>Veisatkaa Herralle uusi virsi, sillä Hän on tehnyt ihmeitä</i>	9
Psalmista 118	<i>Tämä on se päivä (jakeet 15–24 Psalmista 118) Kiittäkää Herraa, sillä Hän on hyvä</i>	10, yht. 29
Psalmi 133	<i>Miten hyvää ja suloista onkaan, että veljekset asuvat sovussa!</i>	3

3.2 Psalmien laulaminen

Psalmit ovat hyvin monikäyttöisiä, sillä ne soveltuvat usein sekä yksilön että seurakunnan käyttöön (Linjama 2011, 6). Niitä sekä luetaan että lauletaan. Laulamisen eduksi lasketaan parempi yhteisvaikutus: ”melodia auttaa tekstin mielessä pysymistä ja tuottaa (esteettistä) mielihyvää” (Murtomäki 2005). Katri Heinonen ja Satu Luode (2000, 5) mainitsevat päättötyössään lähteenään Yrjö Sariolan teosta *Jumalan kunniaksi ja mielen rakennukseksi* (1986) käyttäen itselleni hyvin tutun sitaatin, jossa Aurelius Augustinus (354–430) Oskar Söhngenin mukaan korosti laulun ja rukouksen yhteyttä: ”Joka laulaa, rukoilee

kaksinkertaisesti” (Bis orat, qui cantat). Lisäksi heidän haastateltavansa kommentoivat musiikin ”saarnaavan”: ”musiikin avulla sanoma menee jopa paremmin perille kuin pelkän puheen avulla” (Heinonen ja Luode 44).

Kaikilla Psalmeilla on ainakin ollut alkuperäinen sävel, mutta vanhat psalmisävelmät ovat monille edelleen tärkeitä. Esimerkiksi sefardijuutalaisten keskuudessa rukousten lukijat opettavat Psalmien sävelet lapsilleen sukupolvesta sukupolveen, etteivät ne unohtuisi (Levänen⁶). Jerusalemin temppelin musiikkikäytäntö ennen vuotta 70 oli ollut monipuolinen synagogien musiikin ollessa lähinnä yksinkertaista resitointia. Tämä yksinkertaisten melodioiden sanarytmiä mukaileva laulu (puhelaulu taas voi tarkoittaa sitä, että rytmi on tarkkaan määritelty, mutta sävelkorkeus osittain tai ei lainkaan) sai myöhemmin lännen kirkon liturgisessa käytännössä nimen kantillointi (Tuppurainen 2006b; jatkossa käytän itsekin resitoinnin sijaan sanaa kantillointi).⁷ Lännen kirkoissa Psalmeja käytetään esimerkiksi jumalan- ja hetki-palveluksissa tavallisesti osina, joskus myös kokonaan; niihin liitetään pikku kunnia eli *Gloria Patri* sekä *antifoni* tai *responsorio*.⁸ Psalmeja sekä niiden osia esitetään myös konserteissa. Muun muassa niiden pohjalta sävelletyt yksinlaulut toimivat seurakunnissa hyvin käyttömusiikkina (Majuri 2009). Läntisessä kirkkokunnassa psalmilaulusta tuli tärkein musiikinlaji, mutta varhaisinta kirkkolaulua edustaa kuitenkin kreikankielinen bysanttilainen psalmilaulu, *psalmodia*, josta ortodoksisten kirkkojen jumalanpalvelusmusiikki periytyy (Murtomäki 2005, Oramo 2010).

⁶ Tuomas Levänen kääntää suomeksi vanhoja hengellisiä tekstejä lähinnä aramean kielestä. Hänellä on pysyvä asuinpaikka Suomessa, mutta monet Israelin synagogat ovat tulleet hänelle tutuiksi.

⁷ *Resitoinnissa* laulaminen on pääosin *sanarytmistä* eli puheen normaalia rytmiä mukailevaa (paitsi että jos musiikki sisältää *melismoja* eli korukuvioita, yhdelle tavulle tulee tällöin useampia nuotteja, mikä vie resitointia hieman kauemmas normaalista puherytmistä). Nuoteissa on tällöin nupit äänenkorkeutta osoittamassa, mutta ei varsia, koska täysin tarkkoja rytmejä on sanarytmisessä musiikissa liki mahdotonta kuvata.

⁸ *Antifonisessa psalmissa* on sen korostettavaa teemaa tiivistävä antifoniteksti, joka on aina Raamatusta. Johtolauseena se jäsentää kokonaisuutta sekä on musiikillisesti vapaamuodosteinainen kertosäe tai -säkeistö (Tuppurainen 2006a). Antifoni lauletaan vähintään aluksi ja lopuksi, usein Psalmin väleissäkin; alun perin Psalmien osia lauletaessa antifoni laulettiin jokaisen säeparin jälkeen, mutta kokonaista Psalmia lauletaessa se jäi usein vain alkuun ja loppuun (Tuppurainen 2006a). Se on sävelletty moniääniseksi useammin kuin itse psalmiteksti, kuten mm. Ilmari Krohn on *Psalmtarissaan* (4.4, s. 21 ja s. 17,19) tehnyt. Antifoninen kahden kuoron (miehet / naiset ja lapset) psalmilauluvuorottelu keksittiin Antiokiassa harhaopin karkottamiseksi (Murtomäki 2005).

Responsorisen psalmin nimiosa on myös kertosäe ja se puolestaan liittyy usein muihin lukukappaleisiin eli päivän luettavaan raamatunteksteihin (Tuppurainen 2006a). Responsorio voi olla esimerkiksi sopiva säe jostakin virrestä. Se lauletaan yleensä alun ja lopun lisäksi vähintään kerran Psalmin keskellä. ”Responsorisella psalmodialla tarkoitetaan kuoron tai seurakunnan vastausta solistin laulamaan psalmiin” (Vuori 2011, 21).

Pikku kunnia lauletaan psalmitekstin jälkeen ennen viimeistä kertosäettä.

Psalmilaulamisen haasteet eri kulttuureissa ovat monelta osin eriytyviä, mutta uskoisin, että on ainakin yksi yhteinen haaste: jotta Sana soisi niin, että koko sielu tulee ravituksi. Psalmiteksteistä on tehty lukemattomia erilaisia ja erityyppisiä sävellyksiä yhden jakeen poiminnoista kokonaisuksi psalmisinfonioihin. Itse Psalmien kirjakin on hyvin monipuolinen monella tapaa; Psalmissa 117 esimerkiksi on vain kaksi jactta (vrt. 119 ja 176 jactta). Jo yhdessä Psalmissa on usean ääripään tunteita. Tätä ilmiötä on musiikissa muutenkin: kanttori ja sopraano Ursula Hynninen (ent. Vihavainen) ”totesi voivansa tuntea yhden laulun aikana miltei koko elämäntunteiden kirjon”; gospelmuusikko Pekka Simojoki puolestaan kertoi erään syöpää sairastaneen naisen saaneen lohtua erityisesti hänen Psalmilauluistaan (Heinonen ja Luode 2000, 42). Heinonen ja Luode toteavat tutkimustuloksinaan (2000, 41), että musiikki on universaalia, eli sillä ei ole ”uskonnollisia” lakeja, ja ”maallinenkin musiikki voi toimia hengellisyyden tukijana”, mikä ei ole kaukana Lutherinkaan ajatuksista; musiikista ei saisi kuitenkaan tulla itsetarkoitus, vaan se on Jumalan luomislahjaa ja sen avulla voi hoitaa hengellistä elämäänsä yksin ja yhdessä toisten kanssa.

Musiikin valtaa on pyritty suitsimaan. Taidemusiikissa on nähty vaaroja aistillisen tunteilun ja sekä raukeuteen että riehuntaan johtavan vaikutuksensa tähden, minkä vuoksi muun muassa katolinen kirkkolaulu ”ei ole koskaan ollut musiikkia itsensä vuoksi”: taidemusiikki on esimerkiksi Klemens Aleksandrialaisen taholta jopa kirottu ja Augustinus on kipuillut sen kanssa, että ei liikuttuisi laulun sävelestä enempää kuin sen sisällöstä (Murtomäki 2005). Länsimaisen musiikin kehitystä ymmärtääkseen on Veijo Murtomäen mukaan suorastaan välttämätöntä tuntea gregoriaanista, siis latinalaista kirkkolaulua.

Juutalaisten jouduttua vuonna 587 eaa. Babyloniaan pakkosiirtolaisuuteen syntyi synagogapalvelus, jonka musiikki oli melko karsittua: *šofar* eli oinaansarvi (suomenkielisissä Raamatuissa se on käännetty usein pasuunaksi, englanninkielisissä useammin trumpetiksi) jäi niiden ainoaksi sallituksi soittimeksi. Temppeijumalanpalvelustraditio puolestaan oli myös musiikin kannalta rikas, soittimia käytettiin runsaasti ja musiikkia tuettiin tanssilla. Psalmi 98 (jonka tosin olen säveltänyt soittimettomalle lauluyhtyeelle) ja 150 todistavat rohkeasta instrumenttien käytöstä. ”Nousevan kristillisen kirkon laulutraditio syntyi juutalaisessa ympäristössä, joka oli roomalais-helleenisen ja vähäaasialais-arabialaisen kulttuurin puristuksessa. Jos kreikkalainen filosofia vaikutti varhaiskristilliseen teologiaan, miksei myös hellenisen ajan musiikki olisi vaikuttanut kristilliseen musiikkiin.” Varhaiskristillisen kirkon musiikinharjoituksen lähtökohtana oli juutalainen synagogakäytäntö, johon kuului pyhien kirjoitusten lukeminen, Psalmi, hymnit ja rukoukset. ”Heprealaiset lauloivat psalmeja tavallisesti responsorisesti: esilukija luki ensin säkeen, ja seurakunta vastasi samalla tai toisella säkeellä tai toistuvalla kertosaäkeellä.” (Murtomäki 2005.)

Psalmilaulamisessa on siis lukemattomia erityispiirteitä ja haasteita, jotka riippuvat paljolti kulttuurista ja musiikkityylistä. Kuten todettu, yksinlauluja Psalmeista on sävelletty suhteellisen vähän, mutta erilaisille kuoroille ja lauluyhtyeille enemmän. Esimerkiksi Felix Mendelssohn-Bartholdy sävelsi saksankielisiä motetteja Raamatun teksteihin (Tuppurainen 2007).⁹

Opiskellessani Sibelius-Akatemiassa opintoihini kuului opintojakso *Liturginen laulu*¹⁰. Siellä opimme kantilloimaan sijoittamalla kirjoitettua tekstiä psalmisävelmiin eli -kaavoihin. Opimme myös, että gregoriaaniset antifonit (5.3, sivun 54 alku) saattavat sisältää runsaasti *melismoja* eli korukuvioita, joissa yhdelle tavulle tulee useita nuotteja. Opiskelimme lähinnä gregoriaanisen tyylin mukaisia psalmisävelmiä, joista etenkin IV ja VIII, myös II ja V¹¹, olivat todella inspiroivia käyttää valmistumisen jälkeenkin. Niihin verrattuna virsikirjan modernit psalmikaavat eivät minusta ole tuntuneet kovin mielenkiintoisilta. Mainittakoon, että jo ennen tuota olin oppinut *Kuoronjohto D* -opintojaksolla IV sävelmän (hypofryyginen), koska tässä työssä haastattelemani Juhani Haapasalo oli käyttänyt sitä säveltämänsä kiirastorstain antifonin *Jumalan leipä on se, joka tulee alas taivaasta ja antaa maailmalle elämän* (Joh. 6:33) yhteydessä ja teos oli tuolloin opintojakson ohjelmistossa. Liturgisessa laulussa opimme myös anglikaanisen tyylin mukaisia neliäänisiä psalmisävelmiä, joista kahta on ollut ilo käyttää myöhemminkin. Tämä kaikki sen ohessa, että Psalmeja käyttävät niin juutalaiset kuin kristityt, on antanut hyvän pohjan psalmiinnostukseni laajenemiselle.

3.3 Moodit ja niistä heräävät mielikuvat

Modaalisuuden ja tonaalisuuden ajoittaisesta erottamisesta huolimatta usein mielletään, että kaikki moodit ovat perusluonteeltaan duureja tai molleja, ja tällöin tämän ajatellaan määräytyvän kyseisen ”asteikon perussävelen ja kolmannen sävelen välisen intervallin perusteella”, jolloin ”duureissa” kyseinen intervalli on suuri terssi ja ”molleissa” pieni (Peltomäki 2015–2017).¹²

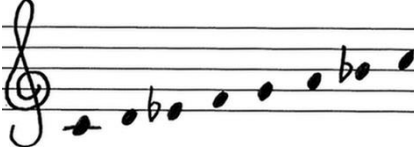
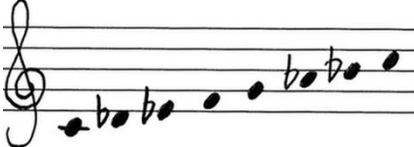
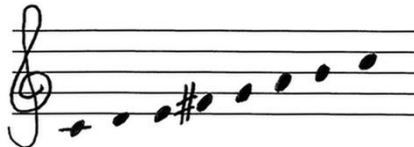

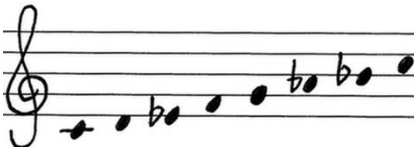
⁹ Motettien aiheina olivat sekä psalmi- että kantikuntekstit. Kantikumilla tarkoitetaan Raamatun kirjoihin sisältyvää laulunomaista tekstiä Psalmtarin ulkopuolelta ja ne ovat useimmiten kiitoslauluja. (Tuppurainen 2006b; *Kantikumit*-kappaleen piilotettu sisältö näytetään valitsemalla ”Näytä lisätieto”.)

¹⁰ Lisää aiheesta luvussa 4.3, s. 19 ja alaviite 25.

¹¹ Olen selittänyt roomalaisilla numeroilla kuvatut gregoriaaniset moodiasteikot luvun 4.5 viimeisen kappaleen alkupuolella sivun 22 lopusta lähtien.

¹² ”Huomaa, että on olemassa useita intervallirakenteeltaan erilaisia duuri- ja molliasteikkoja. Jo pelkästään diatonisen duuriasteikon moodeissa on kolme erilaista duuriasteikkoa ja neljä erilaista molliasteikkoa. Yleensä kun puhutaan duuriasteikosta tarkoitetaan nimenomaan diatonista duuriasteikkoa ja sen joonista moodia.”

Kuvassa 1 on yleisimpiä moodeja duuri ja molli mukaan lukien siten, että ne kaikki alkavat c-säveleltä.¹³ Tämä on tietoisien poikkeava tapa esittää vanhoja moodeja, sillä doorista kutsutaan myös d-moodiksi, fryygistä e-moodiksi ja niin edelleen; tällä tavoin merkittynä nuoteissa ei tarvita ylennyksiä eikä alennuksia. Seitsemäs diatoninen asteikko, *lokrinen*, on jäänyt hyvin vähäiselle käytölle.

<i>Jooninen (duuri)</i>	<i>Doorinen</i>	<i>Fryyginen (kreikkalainen doorinen)</i>
		
		
<i>Lyydinen</i>	<i>Miksolyydinen</i>	<i>Aiolinen (luonnollinen molli)</i>

KUVA 1. Moodit c-säveleltä alkaen

Alun perin termi *doorinen* musiikkiasteikkona on tosiaan Kreikassa tarkoittanut sitä, mitä me nykyään ymmärrämme fryygisellä. Kreikkalainen lyydinen asteikko puolestaan vastaa säveliltään meidän duuriamme (Classic Cat).

Moodeille eli kirkkosävellajeille oli aikoinaan ominaista tiettyntyyppiset sävelkulut melodiassa – käytettiin niitä lähinnä yksiaanisessa vokaalimusiikissa. Säveltäessäni moodien pohjalta en niinkään kiinnittänyt huomiota melodiankuljetukseen kuin siihen, missä on tonaalinen keskiö ja millaisia moniäänisiä harmonioita tietyn moodin sisällä luontevasti syntyy. Toki jollain tavalla kuitenkin toivon, että säveltämäni melodiat istuisivat hyvin yhteen vanhan moodinkäsittelyn kanssa. Joskus pyrin pysymään tiukasti puhtaassa moodissa, välillä sävellysteni soinnut syntyvät pianon ääressä istumisen, Psalmin sanojen sekä – näin tahdon uskoa – Luojan antaman lahjan ja Hänen johdatuksensa kautta. Kun en pysy tiukasti seitsemällä sävelellä, lähennyn enemmän tai vähemmän kromaattisia asteikkoja, joissa on vain puolissävelaskelia (Sibelius-Akatemia 2007–2008a). Tällöin voi olla hankala kirkkomusiikin näkökulmasta lähteä analysoimaan käyttämiäni asteikkoja. Joskus voi olla parasta todeta, että tässä olen hyödyntänyt kromaattista asteikkoa, mutta usein parempaa analyysia kuitenkin lienee se, että poikkeamat moodeista eivät ole varsinaista kromatiikkaa vaan muunnesäveliä (s. 12).

¹³ Sanarytmisesti säveltäessäni nuotit ovat varrettomia, kuten näissä asteikkokuvauksissa.

Miksolyydinen, fryyginen, lyydinen ja doorinen moodi ovat herättäneet kiinnostukseni senkin vuoksi, että hengellistä musiikkia klassisella puolella on yllin kyllin joonisen ”perusduurin” ja ”perusmollien”, etenkin harmonisen mollin¹⁴ ympärillä. Miellän sävellykseni persoonallisemmiksi, kun pyrin ottamaan hieman etäisyyttä näihin. Inspiroidun nykyään monista muista asteikoista paljon enemmän.

Moodeja käytetään paljon muuallakin kuin kirkkomusiikissa, esimerkiksi jazzissa ja kansanmusiikissa. Jazzissa niillä tosin tarkoitetaan eri asiaa: modaaliset sävelet ovat sävellajin ulkopuolisia muunnesäveliä, jolloin siis musiikissa on käytännössä kaksi, toisinaan useampiakin asteikkoja päällekkäin ja syntyy muunnesointu, puhekielessä myös alt-sointu (*altered chord*; Sibelius-Akatemia 2007–2008b ja Sibelius-Akatemia 2010). Itse mieltäisin tällaiset muunnesoinnut jo pitkälti polytonaalisuudeksi (Nuorvala). Esimerkiksi mollipentatoniset lisäsävelet dominanttisoinnulla laskettuna soinnun pieneltä terssiltä ylöspäin luovat jännitettä: G7-soinnulla on perussävelten lisäksi myös useampia sävelistä b-des-es-(f)-as; opiskelukavereideni mukaan ”pentatonisia tulisi kuitenkin käyttää vain mausteena tuomaan soittoon tietynlaista lisäväriä” (Arvola ja Korpi 2017). Kansanmusiikissa ja perinteisessä kirkkomusiikissa modaalisuus ei ole näin muunnesävelpainotteista.

Jazziin liittyen Sakari Hildén kirjoittaa, että modaalinen jazz yleistyi 1960-luvulla, siis samoihin aikoihin, kun *free jazz* eli lähes kokonaan perinteiset soinnut ja sointurakenteet hylännyt suuntaus mullisti jazzmusiikkia. Modaalisen jazzin¹⁵ sointukuluissa ”pyritään välttämään toonika–dominantti-tapaisia ’funktionaalisia’ yhdistelmiä”, mikä on itsellänikin välillä osatavoitteena: pyrin välttämään rakenteita, joissa liikutaan kovin selkeästi I-IV-V-I pelkästään duurissa tai harmonisessa mollissa. Muuten en koe tuntevani jazzmusiikkia oikeastaan yhtään, vaikka joistakin sen alalajeista pidän paljonkin ja haluan omaksua omaan muusikkouteeni joitakin jazzissa usein käytettyjä sointuja ja harmonioita.

Miksolyydisen moodin mollidominantti minusta pehmentää duurin kovuutta. Yläsävelsarjan läheisyyden myötä¹⁶ koen asteikon hyvin harmonisena, ja septimiin päättyvä purkautumaton toonikasointu symboloi päättymätöntä onnea (5.2.11, s. 52–53). Tätä taustaa ajatellen lyydinen moodi puolestaan on vielä duuriakin rehvakkaampi versio, kirkas ja varma; onhan siinä luonnostaan johtosävel sekä toonikalle että

¹⁴ Harmoninen, melodinen ja jazzmollin (5.2.3 s. 34 ja alaviite 37) eivät ole puhtaan diatonian piirissä, vaikka niissä onkin seitsemän säveltä. Näin ollen niitä voidaan kutsua heptatonisiksi asteikoiksi, jollaisiin diatoniset asteikotkin toki lukeutuvat.

¹⁵ Hildén korostaa saksofonisti John Coltranen ja trumpettisti Miles Davisin merkitystä modaalisisessa jazzissa.

¹⁶ C-sävelen yläsävelsarjaan kuuluvat c, g, c1, e1 (matala), g1, b (hyvin matala), c2, d2, e2, fis2 (erittäin matala) ja niin edelleen yhä tihentyen.

dominantille. Sitä on välillä todella hieno käyttää, vaikka enemmän tulen yleensä kosketetuksi miksolyydisen pehmeästä duurimaisesta, mahdollisesti staattisestakin sointumaisemasta, josta johtosävelet pysyvät loitompana. Fryygisessä moodissa on alennetusta septimistä (subtoonikasta) huolimatta tietynlainen johtosävel: niin sanottu *teräsävel*, alennettu toinen aste, toimii johtosävelenä (Sibelius-Akatemia 2007–2008a). Tämä asteikko edustaa minulle usein ahdistusta ja synnintuntoa, kun taas doorinen moodi on miksolyydisen tapaan pehmeä, mutta mielteliäämpi ja hieman melankolinenkin molliterassin myötä.

Katolisen kirkon Helsingin hiippakunnan edesmenneen piispa Paul Verschurenin mukaan kirkkomusiikki kuuluu ”tekijöihin, jotka muovaavat sitä henkistä ilmapiiriä ja liturgista ympäristöä, jossa kirkko elää” (Pajamo 1979, 255). Juha Tenhunen kirjoittaa musiikkitieteen pro gradu -tutkielmassaan, että sydänkeskijajalla kirkkomusiikissa oli ominaista käyttää kirkon piirissä hyväksytyjä moodeja ja melodioita. Jotkut moodit kuuluivat paholaiselle ja ne olivat siksi kirkkomusiikissa kiellettyjä (Tenhunen 2012, 11).¹⁷ Samassa yhteydessä oli mielenkiintoinen, joskin mielestäni aika yksiselitteinen luonnehdinta Jumalalle ja liturgialle omistetusta vokaalimusiikista: ”Tässä askeettisessa ja persoonattomassa kirkkomusiikissa ihmisen tunteita ja intohimoja ei esiintynyt ollenkaan.” Vaikka väite lienee suureksi osaksi totta, voisin kuvitella, että useat tällaiseen vokaalimusiikkiin syventyneet ihmiset kokivat sen aivan toisin.

Kokemukseni mukaan Suomen ev.lut. kirkon jumalanpalvelusmusiikissa nykyään yleisimmin käytetty vanha moodi on doorinen, ja tämä käsitys minulla on lähinnä virsikirjan tähden. Fryygisiä virsiä on paljon vähemmän kuin doorisia, miksolyydisiä erittäin vähän (virsi 111) ja puhtaan lyydisiä tuskin lainkaan. Yleisesti ottaen kirkkomusiikissa, kuten kantilloiduissa Psalmeissa, käytetään moodeja monipuolisesti.¹⁸ Tätä kautta modaalinen musiikki tuli itselleni tutuksi ja läheiseksi jo vuosia sitten.

Koen, että moodit tukevat improvisointia ja antavat siihen lisämahdollisuuksia. Helppo tapa lähestyä asiaa on alakoskettimien kautta tonaalista keskusta vaihtamalla. Myöhemmin voi ottaa ylennyksiä ja alennuksia mukaan, jottei esimerkiksi doorisen moodin käyttäminen rajoitu pelkästään d-sävelen ympärille (d *finaliksena*, autenttisessa doorisessa kantillointisävelenä¹⁹ on a). Lisäksi puhtaan pentatoninen improvisointi esimerkiksi pelkin yläkoskettimin on äärimmäisen helppoa, sillä koskaan ei tule riitasointuisia dissonansseja.

¹⁷ Tenhusen lähde on David Martinin tiedeartikkeli vuodelta 1969 *The religious and the secular: Studies in secularization*.

¹⁸ Tosin vanhat gregoriaaniset psalmisävelmät ovat kirkkokäsikirjassa, pois pelkän virsikirjan käyttäjän ulottuville.

¹⁹ *Finalis* on autenttisissa asteikoissa ensimmäinen nuotti (toonika), jolta laulaminen yleensä aloitetaan ja johon se päättyy, *kantillointisävel* yleensä viides (dominantti), ja sillä kantilloidaan nimensä mukaisesti eniten.

Improvisointi on yleisintä juuri niissä piireissä, joissa moodit ovat tutuimpia. Selvä yhteys asioilla on, mikä ei toki itsessään todista sen syy-yhteyttä, että moodit tukisivat improvisointia. Historian kuluessa moodien asema ja käyttö on muuttunut merkittävästi, minkä jo pelkästään jazzmusiikin historia todistaa äärimmäisen selkeästi.

Olen opinnäytekonserttini jälkeen kokeillut lähinnä Psalmin 19 alkupuolella säveltämistä akustiselle asteikolle. Siinä c:stä lukien neljäs sävel on ylennetty ja seitsemäs alennettu. Tätä moodia kutsutaan myös yläsävelasteikoksi ja sitä on käytetty muun muassa *The Simpsons* -tv-sarjan tunnuskappaleessa (The Simpsons theme song). Kappale saattaa aluksi kuulostaa lyydiseltä, ja on rohkean tritonius-suhteinen, mutta kun sitä kuuntelee lisää, huomaa alennetun seitsemännen asteen harmoniassa sekä melodian lopussa. Se on tavallaan siis lyydis-miksolyydinen asteikko. Elissa Milne (2010) kutsui sitä Simpsons- ja hyperlyydiseksi asteikoksi. Se ei ole perinteinen diatoninen asteikko, sillä sitä ei voi soittaa pelkästään pianon valkoisilla koskettimilla. Jos esimerkiksi akustisen asteikon tonaalinen keskiö on f-sävelellä, asteikossa on F-duurin tavoin yksi alennus, mutta ei b vaan es (jazzmollin moodeista lisää 5.2.3 s. 34 ja alaviite 37). Lisäksi minua kiinnostaa, millaista olisi säveltää tietoisesti puhtaasti 9-säveliselle asteikolle, joka on miksolyydisen, aiolisen ja doorisen yhdistelmä; siihen kuuluisivat runsaat pehmeät muunnosoinnut, mutta ei johtosäveliä.

4 TEEMAHAASTATTELU MOODEISTA JA PSALMEISTA

Moodeista ja modaalisesta psalmimusiikista inspiroituneena halusin lisätietoa niiden synnyttämistä mielikuvista. Niinpä toteutin puolistrukturoidun teemaastattelun selvittääkseni pienellä pintaraapaisulla, miten näiden vanhojen asteikkojen ominaisuuksia omassa kulttuuriympäristössäni koetaan. Alan asiantuntijat Juhani Haapasalo, Pekka Kuokkala ja Martti Laitinen osallistuivat haastatteluun, ja Osmo Vatanen lähetti tärkeää ja valaisevaa lähdemateriaalia gregoriaaniseen eli franko-roomalaiseen kirkkolauluun²⁰ keskittyneestä symposiumista.

Aihe on hyvin subjektiivinen, vaikka kussakin kulttuurissa on paljon yhtäläisyyksiä. Pysin siis etsimään oman kulttuuripiirini muusikoiden näkemyksistä yhdenmukaisuuksia omien asteikkoja koskevien ajatusteni kanssa, mutta myös löytämään eroavaisuuksia. Pekka Kuokkalan (4.2, s. 18) mukaan tunnelman syntyminen eri asteikoissa lienee säveltäjäkohtaista. Kuinka paljon enemmän eroja sitten onkaan, kun kysymystä tarkastellaan useiden kulttuurien edustajien näkökulmasta, vaikka musiikki periaatteessa onkin universaali kieli, jota kaikki ymmärtävät?

Nämä kysymykset lähetin sähköpostitse heille, joita halusin haastatella.

1. Millaisia mielikuvia sinussa herättävät doorinen, fryyginen, lyydininen ja miksolyydininen moodi, varsinkin, kun niitä verrataan duuriin, luonnolliseen ja harmoniseen molliin? (Minulla ei ole tällä hetkellä aikaa yrittää hahmottaa riittävästi doorisen ja hypodoorisen välisiä eroja, sama koskee muitakin moodeja ja niiden hypomuunnoksia.)
2. Millaisten sanojen yhteydessä haluat käyttää mitäkin moodia, jos käytät niitä säveltämiseen?
3. Millaisia kokemuksia sinulla on 1900-luvun vaihteen jälkeen sävelletyistä Psalmeista (tai muista Raamatun teksteistä)? Puhuttelevatko ne ja jos, niin miksi? Ne voivat olla sekä muiden että omia sävellyksiä.

²⁰ Viittaan artikkelissani tähän latinalaiseen, franko-roomalaiseen kirkkolauluun (termi Murtomäen artikkelista) nimittämällä sitä gregoriaaniseksi lauluksi, sillä vaikka se ei olekaan kovin kuvaava termi, se on vieläkin hyvin vakiintuneessa käytössä.

4. Miten koet muut asteikot, kuten ”itämäisen kuuloiset”, esim. d-es-f-ges-a(-b-c)²¹ sekä diatonisuudesta poikkeavat sävellajit, kuten pentatoninen asteikko²² puhtaimmillaan, oktatoniset asteikot²³ (joissa koko- ja puolissävelaskeleet vuorottelevat) ja kromaattinen asteikko tai jopa mikrointervalleja sisältävät asteikot?

4.1 Juhani Haapasalon vastaukset

Kanttori-urkuri, musiikinteorian opettaja ja diplomiurkuri Juhani Haapasalo (s. 1950) on Sibelius-Akatemian urkuimprovisaation ja liturgisen soiton lehtori (eläkk.). Hän on säveltänyt muun muassa Psalmeja sekä toiminut esimerkiksi Järvenpään seurakunnan kanttorina 1975–83, Suomen ev.lut. kirkon jumalanpalvelus- ja musiikkitoiminnan keskuksen johtokunnassa 1979–1986 ja käsikirjakomiteassa 1988–1997. (Sibelius-Akatemia Virtuaalikatedraali; Haapasalo.)

Psalmit ovat loputon aarreaitta. En ole väsynyt niitä säveltämään, vaikka opuksestani 1, Psalmista 106, on muutaman vuoden kuluttua jo viisi vuosikymmentä. Samaankin psalmiin löytyy aina uusia näkökulmia ja yksityiskohtia. Esimerkiksi psalmin 23 olen säveltänyt ainakin kolme kertaa, aina kylläkin vähän erilaisille esittäjistöille.

1. Minulla on aika käytännöllinen suhtautuminen sävellajeihin. Olen tässä varmaankin vähän epäortodoksinen, mutta moodeista olen lainannut enempi niiden tiettyjä ominaisuuksia kuin ajatellut niiden affektia. Doorisessa minua viehättää luonnollinen septimi suhteessa dooriseen sekstiin. Siitä tulee minulle aika luonteenomainen kadenssirakenne, esim. laskeva melodian kulku C-H-A jota vastassa on nouseva basso F-G-A. Fryygisessä asteikossa minua viehättää perussävelen puoliaskelkulku teräsäveleen – jos käytän duuri-molliassteikoista tuttua termiä. Käytännössä tämä merkitsee usein dominanttista kadensointia, esim. d-molli – e-molli (tai muunnosduuri), oikeastaan siis ajateltuna a-mollissa. Sekä lyydininen että miksolyydininen ovat minulle majesteettisia asteikkoja (vaikka vanhat isät sanovat sitä doorisesta). Lyydisen tritonus tekee siitä huiman. Se on ajattelussani kokosävelasteikon osa. Miksolyydisessä taas ajattelen dominanttista duurikadenssia, joka jättää kaiken ikään kuin ilmaan. Se on upean irrationaalinen.

²¹ Minulla oli mielessä Miqedem-yhtyeen psalmisävellys *Halleluhu* (Ylistäkää Häntä, Psalmi 150 hepreaksi) ja siinä käytetty asteikko tätä kysyessäni, mutta en vielä haastattelukysymyksiä muotoillessani ollut hoksannut, että kyseinen asteikko on itse asiassa heksa- eikä heptatoninen: siinä on b-sävel, mutta ei c-säveltä. Katso lähteet yhtyeen nimen kohdalta.

²² Pentatonisessa asteikoissa on viisi säveltä, ja perinteisessä muodossaan sävelten väliset etäisyydet ovat kokosävelaskelia ja pieniä terssejä. Duuripentatoninen voi olla esimerkiksi c-d-e-g-a ja mollipentatoninen a-c-d-e-g, mutta pentatonista musiikkia pystyy soittamaan helposti pianolla, kunhan käyttää vain yläkoskettimia. ”Pentatonisia asteikkoja pidetään yleisesti vanhimpina säveljärjestelmän perustana olevina asteikkorakenteina, joista monet useampisäveliset asteikot ovat vähitellen muodostuneet.” (Sibelius-Akatemia 2007–2008a.)

²³ Oktatonisessa asteikoissa on kahdeksan säveltä. Koko- ja puolissävelaskelien ei tarvitse välttämättä vuorotella, mutta usein niin kuitenkin tapahtuu. Itse esimerkiksi havaitsin käyttäneeni Psalmiin 2 lopussa doorisesta moodista laajennettua symmetristä oktatonista asteikkoa (tästä lisää luvussa 5.2.2 s. 32 ja alaviite 35).

2. Kakkoskysymykseesi on edellisen vapaamielisyyden jälkeen vaikea vastata, mutta vaikka kuulostaisi kliseiseltä, niin sijoitan kyllä fryygisiä sävelkulkuja ahdistuksen ja surun kuviin, doorisia taas huipentumiin. Ylistysaiheiset sanat ja lauseet saavat herkästi lyydisen ja miksolyydisen värin.

3. Arvostan suuresti 1900-luvun suomalaisia psalmisävellyksiä. Krohn on numero 1. Sitten vanhassa ”mustassa messukirjassa” on melkoisia helmiä, hiukan lyhyitä, mutta syvällisiä introituslauluja ja graduaaleja, joita ovat laatineet tuon ajan eturivin säveltäjät Madetojaa ja Sibeliusta myöten. Omassa musiikillisessa kehityksessäni 60-luvun taitteessa ilmestyneet ”gregoriaaniset” introitukset (Andersén–Kuusisto) räjäyttivät monessa suhteessa tajunnan. Sain laulaa niitä kotiseurakuntani nuorisokuoron riveissä harva se sunnuntai. Tätä kaikkea olen epäilemättä sulauttanut oman sävelkieleni etsintään. Ehkä niitä kuuluu siinäkin psalmissani, jonka kerran niin upeasti lauloitte radiojumalanpalveluksessa!

4. Itämaiset asteikot tai mikrointervallit ovat joskus putkahtaneet esiin tehokeinoina, mutta niitä olen viljellyt hyvin vähän.

Kun tein hänelle muutamia tarkentavia kysymyksiä, hän vastasi muun muassa seuraavaa:

Olin vähän lyhytsanainen tästä d-molli – e-duuri -kadenssista. Melodiahan silloin tulee yleensä ylhäältä päin eli f–e, kuten vaikka *Oi rakkain Jeesukseni* -virressä. Sen voi ymmärtää fryygiseksi kadenssiksi, mutta myös a-mollin dominantiksi. Krohn vielä usein päättää sointukulun tuollaisissa tapauksissa A-duurisointuun. Suomalaisissa kansantanssissaakin usein C-duurin terssiin päättyvä kadenssi soinnutetaan E-duuriksi. Ja juuri tuo *O Haupt voll Blut und Wunden* on alkuaan Hasslerilla ihan duurikadenssi, tosin melodiakin menee G:n kautta E:hen. Bach käyttää molempia harmonisointeja, useimmiten kyllä E-duuriin päättäen. Ja taitaa olla sellainenkin versio, jossa G-duuri muuntuu basson kromaattisella nousulla (G-Gis) E-duurin sekstisoinniksi, johtaen ensin A-molliin ja palaten sitten E-duuriksi. J. S. Bachiahan on moitittu siitä, ettei hän ymmärtänyt vanhoja moodeja vaan kirjoitti aina duuri–molli-tonaliteetissa. Tiedä häntä, mutta kyllä Bach taas kehitteli väli-dominantteja ja enharmonisia purkauksia niin, että Alban Berg lainasi *Es ist genug* -koraalia sellaisenaan viulukonserttoonsa.

Tosi mielenkiintoista tämä melodian ja harmonian suhde. Harmonioitahan syntyy hyvässä akustiikassa runsain määrin, vaikka melodia olisi yksinäinen. Kuinkahan paljon tätäkin on lopulta ajateltukin vanhoja sävelmiä luotaessa. Nykyaikana usein lähdetään kompini vakioratkaisuista, mutta entäpä jos lähdetäisiinkin ensin kuulemaan, mitä sävelmä itsessään tarjoaa!

4.2 Pekka Kuokkalan vastaukset

Fil. toht., dosentti Pekka Kuokkala on akateemikko ja säveltäjä. Hän on tutkinut syvällisesti opettajansa Joonas Kokkosen elämää ja sävellystuotantoa (Kuokkala 2016) ja toiminut muun muassa musiikkiteorian ja musiikkikasvatuksen lehtorina Jyväskylän yliopistossa sekä soinnutuksen ja kontrapunktin opettajana Joensuun yliopistossa ortodoksikanttoriopiskelijoille ja Lahden Musiikkiseminaarissa.

1. Doorinen on mielestäni aika lähellä kirpeää duuria juuri sen korostetun sekstin vuoksi – siis ikään kuin d-mollia, jossa on h eikä b. Tämän moodin olemus on jyrkää ja voimakas. Eipä ihme, jos Joonas Kokkonen laati *Paavon virren* dooriseen moodiin ja soinnuttikin sen duurisoinnuilla. – Ehkä juuri tuon luonteensa vuoksi se on keskiajan ja varhaisbarokin käytetyin moodi. Erityisesti sen sekstin vaihteleva käyttö tekee sen mielenkiintoiseksi. Esim. jossakin koraalityyppisessä teoksessa vaikkapa g-doorinen on kuin g-mollia, mutta e:n ja es:n vaihtelu tekee siitä mielenkiintoisen ja jännittävänkin.

Fryyginen moodi on hienoimpia ”vanhoja” sävellajeja. Sen sanotaan sisältävän ”hurskasta mystiikkaa”. Sävellajin kauneus on kuultavissa. Se lisäksi moodissa on lämpöä, suurta ja ylevää ilmaisuja sekä tunnetta, joka jaloudessaan ylittää muut moodit. Fryygiseen liittyy vielä näkökulma, joka lähenee napolilaista sekstisointua, sillä moodin 2. sävel on alennettu jo luonnostaan. – Tein Palestrina-tyyliin yhtenä sävellysharjoituksena fryygisen vokaalifuugan 5-ääniselle kuorolle. Opettajani Kokkonen oli siihen hyvin tyytyväinen ja niin olin minäkin. Taisin onnistua sen tunnelmassa ihan hyvin. – Kirjoitin hänen oppilaanaan mm. 6-äänisen Palestrina-tyylisen kontrapunktin. Tyylin opiskelu kesti kolme vuotta.

Lyydistä moodia en ole koskaan käyttänyt muuten kuin kontrapunktiharjoituksissa. Kaikki moodithan me kävimme läpi moneen kertaan. Vierastan sitä ehkä sen sisältämän tritonuksen vuoksi. Moodi sopinee vaikkapa pohjalaiseen kansanlauluun!

Miksolyydininen moodi on hyvin duurimainen luonteeltaan – jyrkää kuten doorinenkin. Ei ihme, että se oli toiseksi yleisin vanhassa musiikissa.

Kaikki nämä moodit merkitsevät aina jotakin poikkeusta verrattuna duuriin ja molliin. Johdosävelen ja finaliksen käyttö on näissä usein vähän tyyli- ja sävellyskohtainen. Tunnelman syntyminen on kai myös säveltäjäkohtainen.

2. Kun moodien teksti on aina ollut latinaa varsinkin 1400–1600-luvun alun aikoihin, niin sävellajin tunnesisältö on usein saanut aiheensa kyseisestä moodista. Jos säveltäjä on halunnut korostaa jotakin hengellistä ydinkohtaa, niin hän on useimmiten laatinut siitä laajemman ja ehkä imitoivan taitteen. Tunnesisältö voi niin muodoin tulla tekstin teologisesta näkökulmasta. Tämä käytäntö oli yleistä noihin aikoihin ja olihan se sitä vielä Bachilla ja Mozartillakin.

3. 1900-luvun alkupuolella on syntynyt useita hengelliseen tekstiin sävellettyjä teoksia. Igor Stravinsky kirjoitti vuonna 1930 *Psalmisinfonian*, jossa hän suosi selkeää puhallinvoittoista saundia. Erityisesti olen vaikuttunut sen hitaasta keskiosasta, jossa fuuga etenee huilujen ja oboein välisenä vuorotteluna. – Toinen esimerkki on puolalaisen [Krzysztof] Pendereckin *Passio*, joka modernisuudessaan ylittää Stravinskyn. – Minä sävelsin jo varhain 1980-luvulla Psalmin 84 tekstiin kantaatin Vaasan Caritas-kuorolle. Käytin siinä kautta linjan imitoivaa fugato-tyyliä, jossa korostin aina jotakin hengellisen sanoman ydinajatusta. Sen tonaliteetti vaihtelee mollin ja doorisen välillä.

4. Pentatonisia asteikkoja (hemi- ja anhemipentatonisia) en ole koskaan käyttänyt ehkä juuri niiden primitiivisyyden vuoksi.²⁴

²⁴ Anhemipentatoniset asteikot eivät sisällä puolisävelaskelia, hemipentatonisissa on ainakin yksi. (The Editors of Encyclopædia Britannica, 1998–2014.)

4.3 Martti Laitisen vastaukset

Fil. maist., mus. toht. Martti Laitinen on vuoden 2016 lopulla aloittanut työt Kokkolan ruotsinkielisessä (ev.lut.) seurakunnassa ja opiskellessamme yhdessä Sibeliush-Akatemiassa me muun muassa opimme gregoriaanisia psalmisävelmiä Lasse Erkkilän²⁵ johdolla *Liturginen laulu* -opintojaksolla. Tämän opin- näytetyöntiimoilta soitin myös Erkkilälle ja hän suositteli ottamaan yhteyttä Osmo Vataseen (luku 4.5, s. 22–23).

1. Doorisesta minulla on hyvinkin tarkka mielikuva: on (kenties syksyinen) iltayö, aurinko on laskenut, mutta ei ole täysin pimeää: nuotio palaa, ja nuotion äärellä on pillipiipari. Hän on se korotettu seksti.

Fryyginen on minulle ankarampi sävellaji, kuin laista kertova pappismies. Elämän anka- ruus tulee ensimmäisenä mieleen, kovat vaatimukset ja ihmisen vaillinaisuus. Samalla kui- tenkin mahdollisuudet ihaniin hetkiin joissa löytyy jotain aivan muuta (esim. *Sua syvyy- destä avuksi* -virren 1. säkeistössä sana *muistelet*).

Lyydisen liitän puhtauteen, jopa hieman steriiliin tunnelmaan: kevättalvinen kirkas aamu, kolea ilma ja tuuli, kosteutta ilmassa. Myös puhtaan, kylmän veden virtaaminen tulee siitä mieleen. Mietin, voisiko tämä liittyä siihen, että asteikon tritonus toimii johtosävelenä vii- dennelle asteelle, minkä seurauksena perussävelen ja 4. sävelen jännite pyrkii purkautu- maan kvintiksi eikä terssiksi kuten duuri- ja molliasteikoissa. Kvintti on avosävyinen in- tervalli, joka on helppo liittää mielikuvan tasolla valoon, puhtauteen ja kirkkauteen.

Miksolyydinen on minulle kesän ja lämmön moodi, jonka liitän vahvasti antiikkiin. Näen mielessäni piirrosmaisia kreikkalaisia neitoja tunikoissaan, ruukkuja kantamassa, auringon paisteessa (ei liian kuumassa). Tässä mielikuvassa tasainen maisema jatkuu horisonttiin asti ilman suurempia esteitä tai vaihteluita. Alennettu septimi edustaa minulle jonkinlaista helppoa elämää, viinin virtaamista, viininlehtikääryleitä.

2. Sävellän niin vähän, että vaikea sanoa. Luulen että kyllä tekstin yksityiskohtien suhde musiikin yksityiskohtiin määrittää moodin eivätkä tekstin ominaisuudet sinänsä. Minusta tuntuu luontevalta sijoittaa positiivisemmat tekstit lyydiseen ja miksolyydiseen asteik- koon, muut muihin.

3. Eräät Ilmari Krohnin 150 psalmista ovat loistavia: esim. 13, 19, 23, 25, 46 ja 103. Mutta juuri näistä kappaleista suurin osa on peräisin huomattavasti aikaisemmalta ajalta kuin *Psalttari*, joka syntyi 1946–50, eli *Valittuja Psalmeja* -kokoelmasta kanteleelle ja kuorolle vuodelta 1903. Veikkaan, että kyse on yksinkertaisesti siitä, että Krohn on näissä inspiroi- tunut säveltämään hyvän, tarttuvan melodian. Sitten samalla pitää mainita yksi mestari- teos: Gustav Holstin *Psalm 86 "To my humble supplication"*. Holst laittaa orkesterin piz- zicatoineen keskustelemaan loistavasti kuoron kanssa.

²⁵ Lasse Erkkilä on ollut kirkkomusiikin kouluttaja (eläkk.) Kirkon koulutuskeskuksessa sekä tuntiopettaja Sibeliush-Akate- miassa. Hän oli myös Laitisen ja minun henkilökohtaisena opettajana *Liturginen soitto* -opintojaksolla.

4. Oktatoninen asteikko edustaa minulle nykyaikaa (tai oikeastaan teollisuuden aikaa, joka on melkein jo menneisyyttä), asfalttia, katupölyä, pakokaasua, mekaniikkaa. Johtuneeko taustastani, mutta kromaattinen asteikko saa minut väistämättä ajattelemaan 12-säveli-syyttä ja sen uranuurtajia (Schönberg, Berg, Webern) viime vuosisadan alussa. Pentatoninen asteikko on mielestäni kovin yksinkertainen ja kuulostaa länsimaisessa kontekstissa jopa yksitoikkoiselta, kiinalaisten ravintoloiden musiikilta. Mikrointervallit edustavat minulle tulevaisuutta, sci-fiä, tietokoneita, jostain syystä myös portaattomia luonnonsäveliä, esim. tuulenhuminaa. Ja kysymykseen voisi lisätä myös kokosävelasteikon. Siitä nousee mielikuvani paikalleen jähmettyneestä maailmasta, joka on jäänyt kuin ”todellisuuden siivuksi”, jotka kaikki ovat vierekkäin ja yhtä paksuja ja tärkeitä. Jostain syystä Debussy on mielikuvissani aika samannäköinen kuin Amadeus-elokuvan Keisari, vaikka oikeasti hän oli hyvin erinäköinen.

4.4 Vastaaajien ja omien näkemysteni vertailua

Kysymyksessä yksi pohdittiin **klassisten kirkkosävellajien herättämiä mielikuvia**. Doorista moodia pidettiin pehmeän ja mietteliään ohella jyrkänä ja voimakkaana (Kuokkala) sekä sen korotettua sekstiä pillipiiparina, joka on syksyisen auringonlaskun jälkeen nuotiolla (Laitinen). Haapasalo piti doorisen moodin luontevasta kadenssirakenteesta, jossa melodia laskee (septimi-seksti-kvintti, d-doorisessa c-h-a) basson noustessa (F-G-A). Fryyginen moodi herätti ahdistuksen ja synnintunnon ohella mielikuvia elämän kovuudesta, ankaruudesta ja mahdollisuuksista ihaniin hetkiin (Laitinen). Haapasaloa viehätti fryygisen silmiinpistävin ominaisuus, melodian nouseminen alennetulle toiselle asteelle ja dominanttinen kadensointi. Kuokkalan mukaan fryyginen moodi on kaunis, lämmin, suuri, ylevä ja muita jalompi sekä lähenee napolilaista sekstisointua. Lyydistä moodia hän sen sijaan vierasti ehkä tritonuksen vuoksi, mutta ajatteli sen sopivan pohjalaiseen kansanlauluun. Omissa mielikuvissani lyydininen tosiaan on varma, jopa rehvakas. Laitinen liitti sen puhtauteen ja lievään steriiliyteen ja pohti, voisiko mielikuva puhtaasta, kylmästä vedestä juontaa juurensa perussävelen ja 4. sävelen tritonuksen sisältämän jännitteen purkautumispyrkimyksestä kvintille terssin sijaan. Haapasalokin piti moodia huimana tritonuksen vuoksi, ja sekä sitä että miksollyydistä moodia majesteettisina asteikkoina. Jälkimmäisen dominanttinen, kaiken ilmaan jättävä duurikadenssi on hänen mukaansa upean irrationaalinen. Kuokkala piti sitä doorisen tavoin jyrkänä ja hyvin duurimaisena, Laitinen antiikkisena kesän ja lämmön moodina, joka alennettuine septimeineen edustaa helppoa elämää. Miksollyydinen moodi on ollut oma suosikkiasteikkoni sekä psalmilaulajana että säveltäjänä.

Toinen kysymys liittyi siihen, miten vastaaja kokee **moodien käyttämisen säveltämisessä**. Kuokkalan mukaan länsimaisen taidemusiikin säveltäjät 1400–1700-luvuilla saattoivat laatia laajoja, usein imitoivia taitteita sellaisista tekstikatkelmista, jotka kokivat hengellisiksi ydinkohdiksi, ja teologinen näkökulma

toi usein sävellyksiin tunnesisältöä. Laitinen arveli, että moodin määrittävät enemmän tekstin ja musiikin yksityiskohtien suhde kuin tekstin ominaisuudet sinänsä, tosin yleisluontoisesti hänen mielestään on luontevaa sijoittaa positiiviset tekstit lähinnä lyydiseen ja miksolyydiseen asteikkoon – Haapasalolla ylistysaiheiset sanat saavat herkästi värinsä kyseisistä asteikoista – ja samoin ajattelen itsekin. Olen samaa mieltä myös Haapasalon kanssa fryygisen asteikon sävelkulkujen ahdistuksesta ja surusta, niin klišeiseltä kuin se meidän näkökulmastamme kuulostaakin. Dooriset sävelkulut olisivat hänestä sopivia huipentumiin ja brittiläisiä koraaliteoksia kuultuani todella yhdyn tähänkin käsitykseen, kunhan tiedotetaan se, että laulu on saattanut olla pääasiassa surumielinen, mutta päättyy todella upeasti.²⁶

Kolmantena kysyin **1900-luvun taitteen jälkeen syntyneistä raamattuaiheista sävellyksistä, jotka ovat puhutelleet** vastaajia. Martti Laitinen on tutkinut paljon Ilmari Krohnin teoksia, kuten *Psalttaria*, jossa tämä on todella säveltänyt kaikki 150 Psalmia, ja hän piti loistavana muutamia hänen säveltämiään Psalmeja, jotka kylläkin ovat lähinnä *Valittuja Psalmeja* -kokoelmasta. Mestarteoksena hän mainitsi Gustav Holstin *Psalm 86 "To my humble supplication"* -teoksen. Haapasalo arvostaa suuresti suomalaisia psalmisävellyksiä, joiden tekijöistä hän otti esille Krohnin lisäksi myös Madetojan ja Sibeliuksen sekä 1960-luvun alussa julkaistun kokoelman *Kirkkovuoden introituslaulut*, jonka toimittivat Harald Andersén ja Taneli Kuusisto (Hartala) ja jonka gregoriaanisia sävelmiä hän itse pääsi nuorisokuoron riveissä laulamaan. Kuokkala mainitsi Igor Stravinskyn *Psalmisinfonian* sekä Krzysztof Pendereckin *Passion*.

Neljäntenä kysyin vastaajien mielipidettä **diatonisuudesta poikkeaviin asteikkoihin**. Kuokkala kertoi, että ei juuri ole käyttänyt pentatonisia asteikkoja ehkä niiden primitiivisyyden vuoksi. Haapasalo kertoi itämaisten asteikkojen ja mikrintervallien putkahtaneen tehokeinoiksi hyvin harvoin. Laitisen mukaan pentatoninen asteikko voi kuulostaa länsimaisen musiikin kontekstissa jopa yksitoikkoiselta, kromaattisuus vie ajatukset 12-säveljärjestelmän uranuurtajiin (Arnold Schönberg, Alban Berg ja Anton Webern), kun taas oktagonisuus edustaa lähes jo mennyttä teollistunutta nykyisyyttä. Mikrintervalleista Laitiselle tuli mieleen tulevaisuus, scifi, tietokoneet ja portaattomat luonnonsävelet, kuten tuulenumina. Hän tarkoitti myöhemmin, että tarkoittaa portaattomilla luonnonsävelillä kaikkien mahdollisten taajuuksien rajoituksetonta esiintymistä luonnossa, ei yläsävelasteikkoa. Vaikka hyvin olisin voinut, en maininnut kysymyksessäni kokosävelasteikkoa – jota toi tunnetuksi eritoten Claude Debussy – mutta onneksi Laiti-

²⁶ D-doorisessa ja D-miksolyydisessä viimeistä sointua voi edeltää esimerkiksi sointu c2-h1-g1-e1-A.

nen otti siihenkin kantaa: ”Siitä nousee mielikuvani paikalleen jähmettyneestä maailmasta, joka on jäänyt kuin ’todellisuuden siivuiksi’, jotka kaikki ovat vierekkäin ja yhtä paksuja ja tärkeitä.” Haapasalon tavoin minustakin on helppo nähdä lyydisen moodin alkupää kokosävelasteikon osana.

Toivottavasti pääsen joskus tutustumaan myös Kuokkalan psalmisävellyksiin; Haapasalon Psalmeihin olen törmännyt sekä Sibeliuksen Akatemiassa että työssäni. Krohnin teoksia en valitettavasti paljonkaan tunne. Omia näkemyksiäni ja sävellystekniikoitani avaan lisää viidennessä pääluvussa.

4.5 Osmo Vatasen muistiinpanoja symposiumista ”Deutscher Liturgiegesang”

Kirkon koulutuskeskuksen jumalanpalveluskouluttaja Osmo Vatanen (eläkk.) oli yksi asiantuntija, jolle lähetin haastattelukysymyksiäni moodeista ja Psalmeista. Hän ei vastannut suoraan kysymyksiini, vaan lähetti sähköpostiini muistiinpanojaan vuodelta 1994 symposiumista, joka pidettiin Bonnissa ja jonka aiheena oli gregoriaaninen laulu. Seminaarin annilla oli merkitystä jumalanpalvelusuudistuksen valmistelussa pohdittaessa liturgisten sävelmien luonnetta. Vatanen oli käsikirjakomitean musiikkijaoston puheenjohtaja ja seminaarissa mukana ollut Tuomo Nikkola musiikkijaoston jäsen. Seminaari vahvisti Vatasen ja Nikkolan vakuuttuneisuutta liturgisen laulun sisältölähtöisyyden merkityksestä.

Philipp Harnoncourt totesi luennollaan 16.9.1994 muun muassa, että gregorianiikan periaatteisiin kuuluu ensin selvittää kielen ominaislaatu, kuten rytmi, aksentuointi ja runousmuodot, ja ottaa ne huomioon musiikissa. Godehard Joppich luennoi myöhemmin samana iltana, että ”gregoriaaninen koraali muovautui n. 750 frankkien maaperällä. – – Opetteleminen tapahtui *ex corde* (sydäimestä) eli ulkoa. Lähtökohdina ei ollut esteettinen näkökulma vaan laulu Raamatun sanan soivana muotona.” Repertuaarin oppiminen kunnolla kesti frankkilaisilta kanttoreilta tunteja päivässä kahdeksan vuoden ajan. Itse opin liturgisen laulun tunneilla Lasse Erkkilältä samaa asiaa, jota Joppich Vatasen mukaan opetti: gregoriaanisessa laulussa *ruminoidaan* (ruminare) eli märehditään ”Raamatun sanan suloisuutta suussa”. Tällöin esikuvana voidaan pitää esimerkiksi Psalmin 34 jakeen 9 alkua ”Maistakaa, katsokaa Herran hyvyyttä”. Joppich luennollaan kertoi myös, että 1600-luvun alkupuolella gregoriaaninen koraali kuoli, mutta gregorianiikkaa alettiin elvyttää uudelleen 1800-luvun jälkipuolella ja 1900-luvulla sen alkuperäinen idea tavoitettiin paremmin.

Hrabanus Erbacher sanoi 17.9.1994, että gregorianiikassa on kyse diatonisesta modaliteetista (octoechos eli gregorianiikan kahdeksan moodia, joista doorinen, fryyginen, lyydininen ja miksolyydininen ovat I, III,

V ja VII, sekä hypo-etuliitteellä varustetut moodit hypodoorisesta aloittaen II, IV, VI ja VIII), ja että kullakin moodilla on juuri niille tyypilliset melodiset ominaisuudet. Päivittäisten rukoushetkien antifonit, noin 2000 kappaletta, sisältävä *Antiphonale zum Stundengebet* kuvaa, että psalmilaulussa on kyse yhteisestä päivittäisestä raamattumeditaatiosta ”märehtien”, joten ei ole hyvä, jos psalmimusiikissa kiinnitetään päähuomio liian moniin toteutustapoihin.²⁷ Säkeiden väliset tauot olivat tärkeitä, jotta ei lauletaessakaan jätetä ”vastaanottavaa hiljaisuutta”.

Vatanen osallistui Godehard Joppichin johdolla 17.9. myös ryhmätyöskentelyyn. Siellä pohdittiin, ”mikä Psalmi sopii mihinkin moodiin”. Kun eräs ryhmätyöskentelyyn osallistunut ”esitti mielipiteenään, että samaa Psalmia voitaisiin laulaa eri tonuksilla”, Joppich vastasi, että klassisessa gregoriaanisessa repertuaarissa ei menetellä näin: *De profundis* (Syvyydestä minä huudan sinua, Herra) ei voi olla esimerkiksi VII moodissa vaan ”sen on oltava III moodissa”²⁸. Tekstin sitä vaatiessa psalmisävelmää kuitenkin voidaan vaihtaa kesken Psalminkin. Samana päivänä pidetyllä luennollaan Joppich sanoi, että sanan lausuminen ei riitä, vaan tarvitaan myös tunne, emootio, joka vahvistaa sanan. Autenttiset (parittomat) moodit ovat hieman rauhattomia, plagaaliset (parilliset) levollisia. Psalmisävelmä tuli valita ensisijaisesti, vasta sen jälkeen antifoni. Vatanen suomensi vapaasti Guido Arezzolaisen latinankielisen karakteristiikan näin:

*Ensimmäinen (moodi) sopii kaikille (kaikkiin),
toinen on omiaan murheellisille (murheellisiin).
Kolmas näyttäytyy kiihkeänä (kiivaana),
neljäs on lempeä (suloinen).
Viides (moodi) anna iloisille,
kuudes hurskaudessa koetelluille.
Seitsemäs on nuorten,
Viimeinen taas viisaiden.*

Huomioni tässä kiinnittää erityisesti fryygisen ja hypofryygisen moodin luonnehdinnan merkittävä ero, kiihkeä tai kiivas ja lempeä tai suloinen. Plagaalisten moodien levollisuus suhteessa autenttisiin näkyy siinä minusta kaikkein selvimmin, vaikka on havaittavissa muissakin.

²⁷ Ehkäpä tähänastisissa sävellyksissäni tämä gregorianiikan periaate ei useinkaan toteudu, sillä usein nimenomaan kokeilen useita toteutustapoja. Toki sävellykseni eivät ole gregorianiikkaa vaan sen valikoituja periaatteita hyödyntäviä.

²⁸ Kantilointisävel, eli sävel, jolla lauletaan eniten, ja jota kutsutaan myös tenoriksi, oli autenttisissa moodeissa (parittomat numerot) yleensä asteikon viides sävel, mutta myöhemmin fryygisessä, III moodissa, monesti korvattiin viides sävel (h, kun finaliksena eli perussävelenä on e) kuudennella sävellellä (c). Kuitenkin, kun kantilointisävel tässäkin asteikossa alun perin oli viides sävel, kuvasti se ”äärimmäistä tuskaa”, koska ei löydy lepoa.

5 OMA SÄVELLYSTYÖ

Elämäni tähän asti aktiivisin sävellysvaihe sijoittui syyskuun 2016 ja tammikuun 2017 välille ollessani kyseisen lukuvuoden aikana opintovapaalla kanttorin työstä. Sävelsin Psalmin 1 syyskuun puolessavälissä ja Psalmit 93 ja 133 valmistuivat lähinnä tammikuussa; vähintään toisen niistä viimeistelin helmikuun alussa. Onneksi pystyin hyödyntämään myös vanhempaa materiaalia, jota on kaikkiaan kolmessa teoksessa yhdestätoista:

1. Psalmin 50 jakeet 1–6 sävelsin loppuvuodesta 2015, ja projektimieskvartetti ensiesitti sen 22.11. tuomiosunnuntain messussa. Säveltäessäni Psalmin loppuun muutin aluksi käyttämäni tekstin Raamattu kansalle -käännöksestä kahta poikkeusta lukuun ottamatta Uuras Saarnivaaran käännöksen mukaiseksi. Alun musiikki säilyi muutamia tavumuutoksia lukuun ottamatta samana, mutta väliosaan ja loppupuolelle sävelsin paljon uutta materiaalia.
2. Psalmin 51 tekstisisällöstä olin hyvin vaikuttunut jo vuonna 2005, ja sävelsin siitä jakeet 19 sekä 6–14 (jake 19 toimi Psalmin antifonina) yhden päivän aikana, 21.8.2014, ja ensiesitin sen kolme päivää myöhemmin. Teos oli tuolloin nimetty antifonitekstin mukaan *Murtunut mieli on minun uhrini*.²⁹ Joulukuussa 2016 laajensin teoksen käsittämään koko psalmitekstin (5.2.5 s. 37).
3. Psalmi 98 on sävelletty vuoden 2016 alkupuolella ja sen ensiesitti Kanttorikvintetti Kokkolan suomalaisen (ev.lut.) seurakunnan piispantarkastuksen aikana pidetyssä piispanmessussa 24.4.2016.

Koska sävellän paljon sanarytmisesti kantilloitavaa laulua, kirjoitan nuotit enimmäkseen käsin. Se on helpompaa kuin pyrkiä nuotintamaan kantillointia koneellisesti, minkä tosin uskoisin onnistuvan, jos todella haluaisin välttää käsin kirjoittamista. Jari Linjama (2011, 16) kertoi huomanneensa, että pianolla improvisoimisesta on apua sävellystyössä, kunhan kirjoittaa muistiin esille nousevia pieniä aiheita. Saman huomion olen itsekin tehnyt. Mielenkiintoisimmat harmoniat löytyvät soittimen ääressä helpommin kuin tietokoneella istuen. Toki voisin tehdä käsikirjoitukset ja lopulliset nuotit erikseen, kuten joskus joudunkin tekemään, mutta pyrin välttämään kaksinkertaista työtä. Psalmien säveltäminen – mikäli en

²⁹ Käytin tuolloisessa teoksessa kirkkoraamattua vuodelta 1992.

haasta itseäni polyfoniolla – sujuu nopeahkosti ja melko vaivattomasti, kunhan itse teksti inspiroi tarttumaan toimeen (3.1, s. 7). Sävellykseni lienevät tonaliteetiltaan siinä mielessä melko normaaleja, että asteikkojen toonika, ensimmäisen asteen sointu, on yleensä sekä alussa että lopussa ja usein kadenssit ovat autenttisia eli palaavat toonikalle dominantin eli viidennen asteen soinnun kautta; toisaalta fryygisen moodin toonika saavutetaan usein teräsävelen, alennetun toisen asteen kautta.

5.1 Instrumenttini: Kuorot ja yhtyeet

Tärkeänä pohjana opinnäytekonsertilleni olivat Johannakuoro sekä lauluyhtye Ilon Kipinä. Nämä ovat minulle kanttorinvirkani puolesta tutuimmat yhtyeet, ja ainoat kuorot, joita olen johtanut tähän mennessä säännöllisesti. Keijo Vättö Quintet oli haastava saada mukaan, koska kaikki muut asuvat pitkän matkan päässä, mutta vastaavasti olin mukana projektissa, joka järjestettiin Soinissa, sillä yhtyeen kaikki muut jäsenet olivat siinä mukana. Teimme tavallaan sekä toisillemme että itsellemme palveluksen osallistumalla molempiin projekteihin, jolloin tähän innostavaan etäyhtyeeseen tuli eloa.

Opiskellessa musiikkia ammatillisesti on luontevaa esiintyä kamarimusiikkikokoonpanoilla, ja kaikkein joustavinta tämä on dukokoonpanoissa. Liedparini Leena Pesun kanssa meillä oli tällainen kokoonpano jo valmiiksi, ja vaihtelun vuoksi halusin kokeilla säveltämistä myös laulu–torvi-duolle, ja siksi kutsuin mukaan Sampsu Vanhalan, joka on paitsi laulaja myös käyrätorvisti. Kanttorikvintetti puolestaan oli ensimmäinen – joskin projektiluontoinen – kokoonpano, jolle olin säveltänyt kokonaisen Psalmin, minkä merkitystä en voi väheksyä. Psalmi 98 nimittäin synnytti minussa suurta innostusta jatkaa kokonaisten Psalmien säveltämistä, joten tämän teoksen pois jättäminen ei tullut kysymykseenkään. Kovin erilainen kokoonpano Kanttorikvintetistä nyt tosin tuli kuin ensimmäisellä kerralla, mutta se ei paljon haitannut.

Seitsemäs kokoonpano oli projektiluontoinen Vaskikvartetti, joka koostui suurelta osin Keijo Vättö Quintetin jäsenistä. Tällaisen soitinyhtyeen halusin mukaan laulupainotteiseen konserttiin. Tavoite toteutui, kun sain mukaan Anette Solonen-Krokin, kokkolalaisen käyrätorviharrastajan, Sampsu Vanhalaa kun en halunnut duohaasteiden ja opintokiireiden tähden vaivata enempää. Ja kun nämä seitsemän kokoonpanoa yhdistettiin, saatiin yhteensä 34-henkinen kokoonpano esittämään Psalmia 93, jossa halusin koota kaikki ryhmät yhteen.

5.1.1 Ilon Kipinä

Kipinä-kuoro perustettiin vuonna 2007, minkä tarkistin Hanna Tervaselta, joka toimi Suvi Viitasalon ohella kuoron johtajana. Nuorten Ilolla-kuoro sai alkunsa syksyllä 2011, kun olin juuri muuttanut Kokkolaan. Jonkin aikaa myöhemmin Kipinä-kuoro siirtyi johdettavakseni. Esiinnytin näitä kahta kuoroa usein yhdessä. Lopulta yhdistimme nämä sekakuorot virallisesti ja nykyinen nimi sai alkunsa. Ilon Kipinää olen joka tapauksessa johtanut pisimpään. Se on muuttunut vähitellen kuorosta lauluyhtyeeksi, sillä vuonna 2017 sen esiintymisiin osallistui vakituisesti vain kuusi henkilöä: Johanna Rönkvist, Virva-Silva Tistelgren, Annu-Elina Erkkilä, Mikael Roosbacka sekä Jyrki Kentala itseni lisäksi. Lähes kaikki ovat laulajina harrastajia, ja esimerkiksi yhtyeen pitkäaikaisin laulaja – vaikkakaan ei koskaan nuorena kuoroissa laulanut – on todella motivoitunut ja käytännössä aina oppii stemmansa luotettavasti tallennettuaan stemmajarjoitukset ja niitä kuunnellen kotona harjoiteltuaan. Tässä kontekstissa he laulavat 4- ja 5-äänisesti, tilapäisesti jopa 6-äänisesti. Psalmi 1 ja 97 on sävelletty heille.

5.1.2 Johannakuoro

Myös Johannakuoro perustettiin vuonna 2007 (Sainio). Siinä laulaa vajaat 20 eläkeläisnaista, ja useimmilla heistä on pitkä kuorohistoria. Kyseessä on ”muorisokuoro”, jossa laulaa kuoroeläkeläisiä. Yhteensä lasketut vähintään 757 kuorovuotta kertovat lujasta sitoutumisesta. Kuoroa oli perustamassa kanttoriedeltäjäni Johanna Koivumaa, ja hänen siirryttyään toisiin tehtäviin kuoronjohtajaksi tuli Tuula Pihlajajarju. Tuulan ollessa turistikanttorin tehtävissä sain johannakuorolaiset johdettavakseni kahdeksi toimintavuodeksi (2014–2016) ja syyskuun 2016 lopussa pyysin heidät projektikuoroksi tätä opinnäytettä varten. Johdan kuoroa tälläkin hetkellä. He laulavat lähes aina moniäänistä musiikkia, johdollani lähinnä 4-äänistä (tilapäisesti 5-, joskus myös 6-äänisiä sointuja), mutta myös 3- ja 2-äänisiä lauluja. Kuorossa on monia todella motivoituneita laulajia – he pitivät stemmajarjoituksia oma-aloitteisesti – ja heidän äänialansa on keskivertonaiskuoroa matalampi. Heille olen säveltänyt teokset *Tämä on se päivä* sekä Psalmi 92, ja he selvittivät asettamani haasteet uskomattoman hienosti.

5.1.3 Keijo Vättö Quintet

Isäni Keijo Vätön sekä veljesten Juho ja Toivo Viitala kanssa olemme laulaneet kerran tai muutamia vuodessa. Aloitimme vuonna 2011, ja myöhemmin vahvuuteen on liittynyt myös nuorempi veli Esko, joka on varsin hyvä beatboxaaja, ja niissä merkeissä olemme esittäneet muun muassa gospelmusiikkia.

Sen ohella ohjelmistossamme on ortodoksisia kirkkolauluja – joita opinnäytekonsertissa kuultiin kaksi – sekä klassista materiaalia. Kaikki ovat Länsi-Suomesta aina Turkuja myöten, mutta vain minä asun näin pohjoisessa. Tälle yhtyeelle sävelsin suurimman osan Psalmista 50, kun alkuosa oli jo olemassa mieskvartetille sävelletynä. Keijo Vättö on Sibelius-Akatemiasta valmistunut kanttori-urkuri, diplomiurkuri ja musiikinjohtaja. Hän on työskennellyt kanttorinviroissa, joista pisimpään Kankaanpään seurakunnassa, ja toimii nykyään pääasiassa freelance-kanttorina. Juho Viitala on valmistunut keväällä 2017 Porin Palmgren-konservatorion musiikkiteknologialinjalta.

5.1.4 Duo Sampsa Vanhalan kanssa

Olen isäni kanssa esiintynyt monesti paitsi isommalla joukolla myös kahdestaan, useimmiten puhallinsoittimet mukana. Pieni yhtye on joustava, spontaanikin, mutta jo sillä pystyy tekemään paljon monipuolisempaa musiikkia kuin yksin. Sosiaalinen elementti on tärkeä. Kaiken tämän vuoksi halusin säveltää Psalmeja myös sellaiselle duolle, jossa lauletaan ja soitetaan puhaltimia. Sain ilokseni mukaan projektiin käyrätorvea soittavan ja bassoa laulavan Sampsa Vanhalan, joka on laulunopiskelijajäystäväni Centria-ammattikorkeakoulun instrumenttipedagogialinjalta. Teoksista (Psalmit 2 ja 32) tuli pienen kokoonpanon ja vaskisoittimien psalmilauluun liittämisen myötä hyvin persoonallisia.

5.1.5 Duo Leena Pesun kanssa

Leena Pesu, Centriassa instrumenttipedagogiikkaa opiskeleva pianisti, oli opintojeni neljäntenä vuotena liedparinani, ja esitin tälle duolle opinnäytekonsertissani tarkoitetun Psalmin 51 hänen kanssaan myös laulun B-näyttökonsertissani. Hänellä on asuinpaikkakunnallaan ja sen lähistöllä paljon musiikkialan töitä. Leena oli ainut, jonka vastuulla oli konsertissa soittaa pianoa, ja sen lisäksi hän päätyi hyvän nuottikorvansa myötä laulamaan lyhyellä varoitusajalla Kanttorikvintetissä.

5.1.6 Kanttorikvintetti

Projektiluontoisesti toimineessa Kanttorikvintetissä, joka ensiesitti Psalmin 98, lauloivat Kokkolan suomalaisessa seurakunnassa kanttoreina sillä hetkellä toimineet neljä henkilöä ja lisäksi muodollisestikin pätevä sijaiskanttorina alueellamme toiminut Minna-Leena Lahti. Hän on valmistumassa Centria-ammattikorkeakoulusta instrumenttipedagogiksi kuten minäkin; hän opiskelee myös Taideyliopiston Sibe-

lius-Akatemian oopperakoulutuksessa. Lahdesta tuli minun lisäksi ainut, joka oli mukana myös teoksen toisella esityskerralla, jolloin esitettiin myös myöhempi sävellys Psalmi 133. Uusiksi laulajiksi tulivat Leena Pesun ohella Sampo-Elias Asikainen – laulajakollega siinä missä Lahti ja Vanhalakin – sekä Veli-Matti Erkkilä, ammattimuusikko ja seurakunta-aktiivi. Psalmi 98 syntyi kolmen naisen ja kahden miehen kvintetille, ja itse otin alttostemman laulaakseni jälkimmäisellä kerralla. Psalmin 133 sävelsin kahden naisen ja kolmen miehen kvintetille. Yhtyeessä on leimallista nopea stemmojen oppiminen ja keskimääräistä haastavammat harmoniat, kun tarkastelen asiaa omista lähtökohdistani.

5.1.7 Kaikki laulajat ja vaskikvartetti

Tässä vaskikvartetissa oli kolme Keijo Vättö Quintetin jäsentä ja lisäksi yksi paikallinen soittaja (5.1 s. 25). Näin ollen soitinyhtye oli varsin projektiluontoinen. Vaskikvartetti aloitti konsertin Giovanni Gabrielin Canzonalla ja oli mukana sen päättäneessä Psalmissa 93. Esiintyjiä oli yhteensä 34, joista 33 lauloi mukana ja neljä soitti vaskipuhaltimia. Laulavat soittajat lauloivat vain ilman säestystä laulettavassa *a cappella* -osiossa. Laulajista 10 oli miehiä, mutta soittamisen takia vain seitsemän heistä lauloi myös Psalmin alussa. Tätä isoa porukkaa oli hieman hankala johtaa vaskikvartetista käsin kuoron takaa, mutta tästäkin poikkeuksellisen massiivisesta päätösteoksesta selvittiin oleellisimmilta osin kiitettävän hyvin.

5.2 Psalmisävellysteni analyysin periaatteet

Analysoin säveltämiäni Psalmeja yleensä moodien ja muiden asteikkojen pohjalta, mutta kaksiaänisen Psalmin 2 lähtökohtana ovat intervallit. Niin ikään kaksiaäninen Psalmi 32 puolestaan pohjautuu selvästi asteikkoihin, joten analysoin sen muiden sävellysteni tapaan. Moodien, intervallien ja sanarytmisyyden prosenttiosuuksia mittasin soivaan keston perustuen. Jokaisen Psalmin kohdalla on käyttämäni psalmiteksti, jotta lukijan on helppo verrata analyysia ja nuottiesimerkkejä niihin. Jumalan kansan pyhä Raamattu (Saarnivaara) on pääasiallinen tekstilähteeni paitsi teoksissa Psalmi 51 ja Tämä on se päivä (118).

5.2.1 Psalmi 1

*Autuas se mies, joka ei vaella jumalattomien tavoin,
ei seiso syntisten tiellä eikä istu, missä pilkkaajat istuvat,*³⁰

³⁰ Kaikki tekstilainauksien sisennetyt rivit tästä eteenpäin tarkoittavat työssäni sitä, että ne ovat jatkoa edelliselle jakeelle, joka ei mahtunut yhdelle riville.

vaan Herran Sanan³¹ opetus on hänen ihastuksensa, ja hän tutkistelee sitä päivät ja yöt!
 Hän on kuin veden ääreen istutettu puu, joka antaa hedelmänsä ajallaan ja jonka lehti ei lakastu.
 Kaikki, mitä hän tekee, menestyy.
 Niin eivät jumalattomat! He ovat kuin akanat, joita tuuli ajaa.
 Siksi jumalattomat eivät kestä tuomiolla eivätkä syntiset vanhurskaiden seurassa.
 Herra tuntee vanhurskaiden tien, mutta jumalattomien tie vie kadotukseen.

Sävelsin Psalmin 1 Ilon Kipinälle, mutta sen voi esittää mahdollisesti myös mieslauluyhtye tai sopraanoton sekakuoro, koska sopraanostemma on alton korkeudella. Teos on neliääninen ja sanarytmisen. Se on sävellajiensa pohjalta varsin normaali: siinä on minun säveltämäkseni Psalmiksi yllättävän paljon klassista duuria ja luonnollista molliä, mutta myös miksolyydisiä ja moderneja vaikutteita. Esimerkkinä jälkimmäisestä on (Kuva 2) alttostemman neljäsosasävelaskelliike, sävel c1:n ja h:n välissä sekä alaspäin että ylöspäin mentäessä. Mikrointervalleja en ole toistaiseksi hyödyntänyt missään muualla.



KUVA 2. Mikrointervalliharmoniat

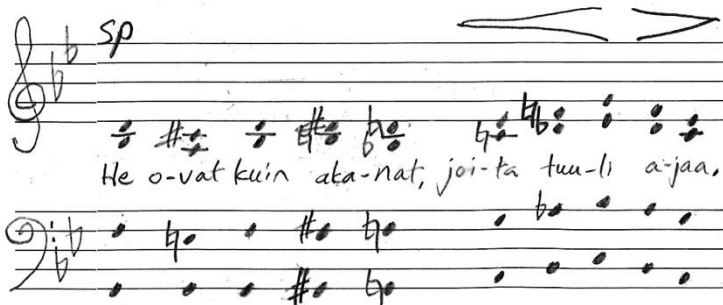
Kohta oli toki haastava altoille, mutta myös tenoreille. Syynä on ehkä se, että kokosävelaskelet tässä ovat erittäin suuria verrattuna muiden stemmojen liikkeeseen ja basson urkupisteeseen, varsinkin puhdasvireisinä (kun pyritään rauhoittavaan ja huojumattomaan sointiin, joka ei tasavireisyydessä ole mahdollista). Lisäksi nooni ja septimi osuvat painollisille tavuille. Sävellysoitteeni on tässä myös hyvin matemaattinen, sillä liike pysyy stemmoissa samana: noin 0, -1, -1/4 ja 1/2 sävelaskelta.

Yleensä olen säveltänyt Psalmiä alusta loppuun ilman sanoituksiin liittyviä poikkeamia, mutta joskus saatan kerrata jonkin innostavan kohdan, esimerkiksi Psalmin 97 ensimmäisen ja viimeisen jakeen. Tässä puolestaan alun *Autuas se mies, joka ei vaella jumalattomien tavoin* toistui lopussa, ja sen jälkeen

³¹ Kirjoitan *Sanan* isolla alkukirjaimella sekä silloin, kun se puhuu selvästi elävästä Sanasta, kuten Joh. 1:1, että silloin, kun se tarkoittaa Jumalan kirjoitettua Sanaa. Käytäntöni poikkeaa käyttämieni raamatunkäännösten käytännöstä, sillä niissä lähinnä Joh. 1:1 ja vastaavat kohdat kirjoitetaan isolla alkukirjaimella. Tässä yhteydessä tosin lienee hyvä mainita, että heprean kielessä (vanhahtavalla suomenkielellä *hebraea*, hepreaksi *ivrit*) on vain yhdenlaisia kirjaimia, ongelmaa alkukirjainten koosta ei siis tule.

loppusointu jatkui vielä *Aamen*-sanalla. En halunnut lopettaa laulettua Psalmia jakeen 6 sanoihin. Psalmi lopu kuitenkin on mukana; hyvin usein Psalmeista sävelletään yhteen teokseen vain osa. Kokonaisten Psalmien säveltäminen on kuitenkin viime aikoina tullut minulle tärkeäksi; haluan, että sävellyksissäni on myös ”vaikeita” jakeita, jotten laulaisi pelkästään mukavista ja helpoista aiheista.

Sävellyksissäni on usein kohtia, joissa käytetyt soinnut säilyvät hetken täysin tai osittain samoina kaikkien tai useimpien stemmojen liikkua rinnakkain. Kuvassa 3 on siitä esimerkki, jota edeltää teksti *Niin eivät jumalattomat!* Stemmojen liike johtaa tonaalisen keskiön g:ltä a:lle.



KUVA 3. Rinnakkaisliike

Teoksen rakenne on lähinnä Raamatun jaenumeroitua ja sävellajeja seuraten seuraava: A₁–B–AA–c₂–d–E_f–A. Siinä suuret kirjaimet ovat duuri- ja pienet mollivoittoisempia. Käytän melko paljon urkupistettä. Tässä basson urkupiste pysyy esimerkiksi koko jakeen kaksi ajan. Muihin teoksiin verratessani tein havainnon, että usein olen säveltänyt pitkähkön urkupisteen juuri teoksen alkupuolelle ensimmäisen jakeen jälkeen.

Psalmi 1 oli lyhyt ja siinä mielessä helppo oppia. Puhtauden kanssa kuitenkin saa olla tarkkana paljollakin harjoituksella, kuten missä tahansa a cappella -teoksessa. Sitä on esitetty tähän mennessä enemmän kuin muita sävellyksiäni.

5.2.2 Psalmi 2

Miksi kansakunnat raivoavat ja kansat punovat turhia juonia?

*Maan kuninkaat nousevat, ruhtinaat yhdessä neuvottelevat Herraa ja hänen **Voideltuaan**³² vastaan. ”Katkaiskaamme heidän kahleensa, heittäkäämme päältäämme heidän köytensä.”*

³² Näin KR (Kirkkoraamattu) 1992; Psalmitekstien lihavoinnilla osoitan Psalmia 118 lukuun ottamatta kohdat, joissa olen tietoisesti poikennut muuten käyttämästäni raamatunkäännöksestä. Tässä Saarnivaara on käyttänyt sanaa *Kristustaan*.

*Hän, joka istuu taivaassa, nauraa. Herra pilkkaa heitä.
Hän puhuu heille vihassa ja kiivaudessaan pelättää heitä:
”Minä olen voidellut Kuninkaani Siioniin, pyhälle vuorelleni.”
Minä ilmoitan, mitä Herra on säätänyt. Hän sanoi minulle:
”Sinä olet minun Poikani, tänä päivänä minä sinut synnytin.
Ano minulta, niin minä annan kansat perinnöksesi ja maan ääret omiksesi.
Sinä kaitset niitä rautaisella sauvalla, lyöt pirstaleiksi kuin saviastiat.
Tulkaa siis järkiinne, kuninkaat. Maan tuomarit, ottakaa nuhde huomioon.
Palvelkaa Herraa pelolla ja iloittaa vavistuksella.
Antakaa suuta Pojalle, ettei Hän³³ vihastuisi. Hänen vihansa syttyy hetkessä.
Autuas on jokainen, joka turvaa Häneen.*

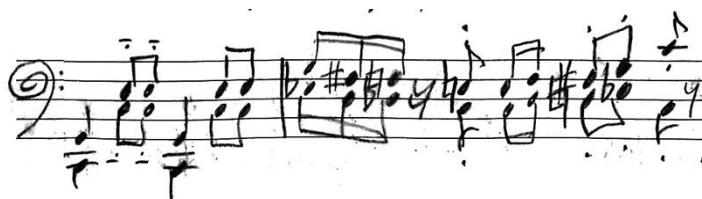
Ensimmäisessä Sampsa Vanhalan ja itseni muodostamalle duolle säveltämässäni Psalmissa joko lauletaan tai soitetaan lähes koko ajan yhdessä. Yksiäänistä laulua on vain 8 %. Senkin takia koin, että tämä teos kannattaa analysoida lähinnä intervallien, ei moodien pohjalta.³⁴ Kvinttejä on eniten, 31 %. Seuraavaksi eniten on suuria terssejä (19 %), kvartteja (13 %), oktaaveja/priimejä (11 %) ja pieniä terssejä (6 %). Näin ollen avoimia sointuja on varsin paljon. Muista intervalleista läsnä ovat tässä järjestyksessä suuret sekstit, tritonukset, pienet sekstit, suuret sekunnit, pienet septimit sekä minimaalisen vähän myös suuret septimit. Pieniä sekunteja ei ole. Jos suuruus ja pienuus unohtetaan sekunneissa, tersseissä, seksteissä ja septimeissä, niin terssejä näistä on ylivoimaisesti eniten ja sekstejäkin enemmän kuin septimeitä ja sekunteja yhteensä. Teoksen rytmi on pitkälti sävelletty; sanarytmisiä nuotteja on vain 37 %.

Kun Psalmissa ruhtinaat ja kuninkaat juonivat *Herraa ja Hänen Voideltuaan vastaan*, lainaus heidän tekstistään lauletaan ”vieokkaasti”. Parin lyhyeen lauseen jälkeen palataan takaisin normaaliin laulutekniikkaan. Efektinä baritoni laulaa improvisoiden yläsävellaulua urkupisteellä (c) basson laulaessa sooloa ensin baritonin yläpuolelta, sitten bassoalueelta käyden jopa C:ssä.

Teoksen rakenne on 11–A–Bb–2–c–d–e–3ee1–F–4–G–Gy–h–J–Kc–1x–LF. Numerot kuvaavat instrumentaalisia osuuksia ja kirjaimet laulettuja. Litaniasta voi nähdä, että varsinkin teoksen loppupuolella alkaa esiintyä takaumia, kun aiemmin on esitelty lähes koko ajan uutta materiaalia. Yksi teoksen rytmikkäimmistä kohdista (rakenteen neljäs kohta) on kuvassa 4 käyrätorvelle ja eufoniumille (baritonitorvelle) sävellettyinä.

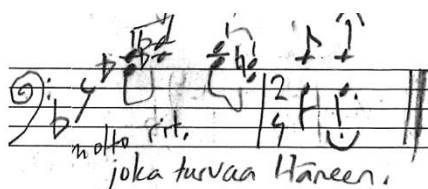
³³ Käyttämistäni raamatunkäännöksistä poiketen kirjoitan yksikön kolmannen persoonapronominin aina isolla alkukirjaimella silloin, kun se tarkoittaa Jumalaa; ihmisen puhuteltaessa Häntä myös *Sinä* pyrkii useimmiten olemaan isolla.

³⁴ Oktaavietäisyyttä ei ole vertailussa huomioitu: esimerkiksi suuret desimit on laskettu suuriksi tersseiksi.



KUVA 4. Puhallinrytmejä

Psalmi päättyy tekstiin *Autuas on jokainen, joka turvaa Häneen*. Virkkeen päälause on miksolyydisessä moodissa, matalimpana äänenä on asteikon kvintti plagaalisten moodien tapaan. Sivulauseen musiikillisessa rakenteessa (Kuva 5) on päätöskvintti ja sitä edeltävät rinnakkaiset terssit (myös sanalla *turvaa* on kahdeksasosanuotit; nuotti on hieman epäselvä), jotka muodostavat symmetrisen oktagonisen asteikon, jossa dooriseen moodiin on lisätty tritonus.³⁵



KUVA 5. Doorinen ja tritonus

Sävellysteknisesti oli haastavaa miettiä, mitä tulisi alun rytmikkään osuuden ja fermaatin jälkeen, siis kuvan 4 poiminnan jälkeen. Laullisesti haastavia olivat useat kohdat, kuten esimerkiksi eräs matemaattisuuden nimissä tekemäni ratkaisu. *Tulkaa siis järkiinne* sisältää baritonilla kaksi kolmen nuotin alaspäin menevää, sävelkorkeutta lukuun ottamatta identtistä kuviota. Pian sen jälkeen kohdassa *ottakaa nuhde* kuviot toistuvat bassossa alhaalta ylös inversion tapaan, mikä ei ollut lainkaan yhtä luontevaa.

Olin kuitenkin tyytyväinen kokonaisuuteen; säveltämieni Psalmien joukossa tämä on harvinaisen iskevä. Esitin Psalmi 2 Sampsan kanssa myös laulun B-näyttökonsertissani 18. toukokuuta 2017.

5.2.3 Psalmi 32

[Daavidin psalmi.]³⁶ *Autuas se, jonka rikokset ovat anteeksi annetut, jonka synti on peitetty!
Autuas se ihminen, jolle Herra ei lue hänen pahoja tekojaan, ja jonka hengessä ei ole vilppiä!*

³⁵ *Symmetrinen asteikko* on sellainen, jossa intervallit jakavat oktaavin samansuuruisiin osiin. Ainakin kokosävelasteikot, doorinen moodi sekä tuntemani oktagoniset asteikot (yllä mainitun lisäksi ne oktagoniset asteikot, joissa koko- ja puolisävelasteet vuorottelevat) ovat symmetrisiä.

³⁶ Hakasuluissa olevat Psalmien sanat, kuten johdantotekstit ja *sela*-sanat jätetään laulamatta.

Kun minä vaikenin synnistäni, riutuivat luuni jokapäiväisestä valituksestani.

Sillä yötä päivää oli Sinun kätesi raskaana päälläni.

Minun elinneeeni kuivui kuin kesän helteessä. [Sela.]

Minä tunnustin Sinulle syntini enkä peittänyt pahoja tekojani. Minä sanoin:

”Minä tunnustan Herralle rikokseni”, ja Sinä annoit anteeksi syntini, johon olin syyllinen.

Sen tähden rukoilkoot Sinua kaikki hurskaat aikana, jona Sinut voidaan löytää.

Vaikka suuret vedet tulvisivat, ne eivät heihin ulotu.

Sinä olet minun suojani, Sinä varjelet minua hädästä ja ympäröit minut pelastuksen riemulla. [Sela.]

”Minä opetan sinua ja osoitan sinulle tien, jota sinun tulee vaeltaa.

Minä neuvon sinua, silmäni opastavat sinua.”

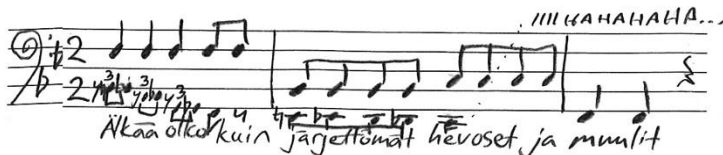
Älkää olko kuin järjettömät hevoset ja muulit, joita suitsilla ja ohjaksilla, niiden valjailla, johdetaan.

Muutoin ne eivät sinua lähesty.

Jumalattomalla on monta vaivaa, mutta Herran armo ympäröi sitä, joka Häneen turvaa.

Iloitkaa Herrassa ja riemuitkaa, te vanhurskaat, ja kohottakaa ilohuuto, kaikki te oikeamieliset.

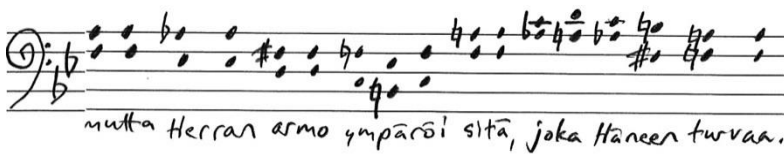
Tämä teos on myös mieslaulajien ja vaskisoittajien duolle tehty ja siinä on mukana edeltävää teosta enemmän yksiaänistä laulua, jota on sekä säestämättömässä että torvilla säestetyssä muodossa. Teos sisältää efekteinä esimerkiksi käyrätorven pitkää ääntä sordiinolla vaimennettuna jakeessa 8 sekä hevosen hirnahduksen imitointia jakeessa 9: kuvan 6 ylempi stemma lauletaan ja alempi soitetaan neliventtiilillä eufoniumilla (tuuba olisi tässä kohdin parempi); hirnahdusta muistuttavassa äänessä vaskipuhaltimen venttiilit ovat enimmäkseen puolivälissä, mistä seuraa hyvin epätyypillinen ääntäminen. Innostuin asiasta, kun teini-ikäisenä soitin puhallinorkesterissa Leroy Andersonin Rekiretkä (*Sleigh Ride*).



KUVA 6. Hevosen imitointi

Teos lienee nyt analysoiduista kaikkein humoristisin. Kohdan *Muutoin he eivät sinua lähesty* laulajat esittävät rytmikkäästi puhuen (voidaan puhua *puhelaulusta*). Heti sen jälkeen laulajat lähestyvät peräkkäin glissandonomaisesti pientä f:ää oktaavin päästä eri suunnista. Aiemmin *sela*-sanalla bariitonilla on itämaista laulutyyliä imitoivaa laulantaan alun päämoodilla (katso seuraava kappale), kun toisella laulajalla on F-urkupiste. Psalmi pohjautuu sanarytmeihin, mutta soitannollisissa jakeissa on mukana myös varrellisia nuotteja, joita voidaan laskea teoksen kokonaisuuteen niukalla laskentatavalla vähän yli 14 %. Teoksen rakenne pohjautuu voimakkaasti jakeiden sisältöön, mutta siinä on hieman myös toistoa: A1–A2–B1–B4–3L–C–D–E–5P–F–Gp–HE–I5–6P.

Psalmissa on kaksi pääasteikkoa: *miksolyydynen b6* sekä *oktatoninen* asteikko, jossa on kahdeksan säveltä ja tässä tapauksessa sen puoli- ja kokosävelaskelet vuorottelevat. Edellinen on jazzmollin³⁷ viides moodi (Sibelius-Akatemia 2007–2008a); jälkimmäinen alkaa puolisävelaskelesta, jolloin siitä tulee fryygisemmän ja arkaaisemman kuuloinen. Olivier Messiaen käytti samaa asteikkoa varhaisissa teoksissaan, kuten *L'Ascension*-urkuteoksen kolmannen osan alussa. Miksolyydynen b6:n seksti on alennettu, joten asteikon alaosa kuulostaa duurilta ja yläosa luonnolliselta mollilta; jazzmollissahan tilanne on päinvastainen. Alun päämoodille palataan häivähdyksenomaisesti teoksen viimeisen lauluosuuden yhteydessä. Oktatonisuus kuuluu teoksen keskiosaan.



KUVA 7. Oktatoninen puoli-koko-asteikko terssi-kvartti-vuorottelulla

Miksolyydistä moodia esiintyy kolmanneksi eniten, mutta sitä en laske päämoodiksi suhteuttaessani muihin sävellyksiini, joissa olen usein käyttänyt sitä selvästi enemmän. Kromatiikkaa tässäkin teoksessa on, samoin doorista moodia, jolle jää hyvin pieni rooli. Poikkeukselliset asteikkoratkaisut olivat haasteellisia, varsinkin, kun niitä oli useita samassa teoksessa. Havaitsin saman ilmiön kuin soittaessani esimerkiksi Messiaenia: ei-diatoninen musiikki on haastavaa nuotinnettavaa. Psalmin 32 olen esittänyt isäni kanssa kesällä 2017 kahdesti alkuperäistä kokoonpanoa tarpeen mukaan soveltaen.

5.2.4 Psalmi 50

[Aasafin psalmi.] Jumala, Herra Jumala, puhuu ja kutsuu koolle maan auringon noususta sen laskuun asti.

Siionista, jonka kauneus on täydellinen, Jumala ilmestyy kirkkaudessa.

Meidän Jumalamme tulee eikä vaikenne.

Hänen edellään käy kuluttava tuli ja Hänen ympärillään väkevä myrsky.

Hän kutsuu koolle taivaat ylhäältä ja maan tuomitakseen kansansa:

*”Kootkaa **eteeni minun**³⁸ hurskaani, jotka **uhrin kautta**³⁹ ovat tehneet liiton kanssani.”*

³⁷ Jazzmollin – joka on muuten kuin duuri, mutta molliterssillä, eli nouseva melodinen molli – voidaan nimetä omaksi kattoasteikokseen. Sama sävelaskeljärjestys on muun muassa akustisella asteikolla (jazzmollin 4. moodi, 3.3 s. 14) ja miksolyydynen b6:lla. (Sibelius-Akatemia 2007–2008a.) Päätin käyttää asteikkoa Psalmin 32 pääasteikkona silloin, kun minulla ei ollut vielä mitään muistikuvaa eikä tietoa jazzmollista ja sen yhteydestä miksolyydynen b6:een.

³⁸ Raamattu kansalle -käännöksen mukainen sanajärjestys; Saarnivaaran käännöksessä on tässä samat sanat toisinpäin.

³⁹ Raamattu kansalle -käännöksen sanavalinta; KR 1933 ja Saarnivaara käyttävät sanoja *uhreja uhraten*, vaikka heprean kielessä sana *uhri* on käyttämäni heprea-englanti-interlineaarin (s. 38 ja alaviite 45) mukaan ymmärtääkseni yksikössä.

Taivaat julistavat Hänen vanhurskauttaan, sillä Jumala on Tuomari. [Sela.]
”Kuule, kansani, minä puhun. Kuule, Israel, minä todistan sinua vastaan.
Minä olen Jumala, sinun Jumalasi.
En minä teurasuhreistasi sinua nuhtelee, ja sinun polttouhrisi ovat aina edessäni.
Minä en ota härkiä taloistasi enkä vuohipukkeja tarhoistasi.
Ovathan kaikki metsän eläimet ja tuhansien vuorien karjat minun.
Minä tunnen kaikki vuorien linnut, ja kaikki maalla liikkuva on edessäni.
Jos minulla olisi nälkä, en sitä sinulle sanoisi. Minunhan on maanpiiri ja kaikki, mitä siinä on.
Söisinkö minä härkien lihaa tai joisinko pukkien verta?
Uhraa Jumalalle kiitos ja täytä lupauksesi Korkeimmalle.
Avuksesi huuda minua hädän päivänä, niin minä tahdon auttaa sinua,
ja sinun on kunnioitettava minua.”
Mutta jumalattomalle Jumala sanoo:
”Mikä sinä olet puhumaan minun käskyistäni ja ottamaan liittoni suuhusi?
Sinä, joka vihaat kuritusta ja heität minun sanani selkäsi taakse!⁴⁰
Jos näet varkaan, sinä mielistyt häneen, ja pidät yhtä avionrikkojien kanssa.
Sinä päästät suusi puhumaan pahaa, ja kielesi punoo petosta.
Sinä istut ja puhut veljeäsi vastaan, panettelet äitisi poikaa.
Näitä sinä teet, ja minäkö olisin vaiti? Luuletko, että minä olen sinun kaltaisesi?
Minä nuhtelen sinua ja asetan nämä silmiesi eteen.
Ymmärtäkää tämä te, jotka unohdatte Jumalanne, etten minä raatelisi, eikä olisi pelastajaa.
Joka kiitosta uhraa, kunnioittaa minua. Sille, joka ottaa tiestään vaarin,
minä näytän Jumalan antaman pelastuksen.”

Sävelsin tästä Psalmista alun perin jakeet 1–6, ja tätä projektia varten laajensin sitä käsittämään kaikki 23 jaetta. Opinnäytekonsertissani Esko Viitalan vastuulla oli tässä sävellyksessä kurkkulaulu ja linnunlaulua imitoiva viheltely (Kuva 8 seuraavalla sivulla; idea siihen tuli isältäni Keijo Vätöltä). Itse imitoin itämaistyyppistä laulantaa *sela*-sanon kohdalla samaan tapaan kuin Psalmissa 32. Muilla oli tässäkin pitkä nuotti, mutta osa heistä lauloi siinä yläsävellaulua.

Sävelsin kontratenoristemman itseäni ajatellen, mutta koska en tätä säveltäessäni ollut paljonkaan harjoitellut kontratenorin laulamista, sijoitin stemmaani myös baritonille tyypillisiä ääniä, jotta ääneni voi hetken levähtää niillä. Vaihdoin jopa stemmojen funktiota⁴¹; sijoitin oman kontratenoristemmani myöhemmissä kohdissa jopa toiseksi alimmaiseksi, sillä tenorilla ei ollut ongelmaa sävelkorkeuden kanssa. Tämän vuoksi reduktio, jossa moniääninen kuoroteos tiivistetään kahdelle nuottiviivastolle, ei tässä teoksessa tullut kysymykseen, vaikka käytän sitä tilansäästösyistä aina kun mahdollista; sen sijaan nuotinsin sävellyksen neljälle viivastolle, koska ei ole varsia osoittamassa stemmojen sijaintia.

⁴⁰ Jae puuttuu käyttämästäni Saarnivaaran painoksesta kokonaan. Sen vuoksi otin sen KR 1933:sta sellaisenaan.

⁴¹ Olen sävellyksissäni hyvin harvoin laittanut stemmoja ristiin keskenään. Tässä Psalmissa risteämiset ovat äänialarajoitusten myötä räätälöity varsin poikkeukselliseksi.

KUVA 8. Linnunlaulua (ei nuoteissa)

KUVA 9. Taivaiden ja maan kontekstuaalisuus

Kuvassa 9 on esimerkki sävellysteni tyypillisestä tekstiyhteydestä, jossa laulettu äänen korkeus heijastaa taivaan ja maan korkeuseroa. Katkelma kuuluu alkuperäiseen Psalmin osan sävellykseen; linnunlaulukatkelma puolestaan on myöhemmästä lisäyksestä. Tekstin sanoma ei minusta kuitenkaan jakeen 3 väkevän myrskyn kohdalla oikein välity musiikkiin, joka säilyy melko staattisena.

Psalmin päämoodi on H-miksolyydinen, mutta teoksen lopulla nuhtelujakeissa on varsin moderneja harmonioita. Terssiasemaisesta duurisoinnusta lähdin heti alussa laskevasti liikkeelle siten, että bassostemma pysyi paikallaan ja muut stemmat laskivat kokosävelaskelia. Siitä johtuen tenori, toiseksi ylin stemma, päätyi kolmannella sävelellä mollisekstile ja baritoni, toiseksi alin, molliterssille. Molliseksti toistuu varsin usein, molliterssi hieman harvemmin, ja sävellajin johtosävel 7. tai oikeastaan 10. sävelenä vielä harvemmin. Miksolyydisen dominantti on mollisoitu. Myöhemmässä vaiheessa teosta tämä myös pätee, mutta siellä tapahtuu enemmän variaatiota pois H-painotteisesta harmoniasta, ja siinä on tavoitteena lineaarinen äänenkuljetus sekä duuripainotteiset soinnut. Septimisointuja esiintyy myös usein. Tämäntyyppinen erityisesti asteikon seksti- ja terssivaihteluista johtuva positiivinen, herkistävä liikutus on tyypillistä paitsi tälle teokselle myös Psalmille 98 ja käytän sitä myöhemmissäkin sävellyksissäni. Basson urkupistettä esiintyy tässä teoksessa melko paljon, mutta vain jae kaksi on basson sävelen osalta täysin stabiili.

Alun perin ajattelin, että ison osan teoksesta vaihtelevat solistit laulavat, koska Jumala puhuu Psalmissa 50 paljon kansalleen, ja muut voisivat laulaa esimerkiksi u-vokaalia. Päädyin kuitenkin helpottamaan

ideaa, sillä vaihtelevilla nuoteilla olisi voinut olla turhan haastava pysyä vokaalin pysyessä koko ajan samana. Jakeessa 15 (*Avuksesi huuda minua hädän päivänä, niin minä tahdon auttaa sinua, ja sinun on kunnioitettava minua*) kuitenkin pidin idean u:lla laulamisesta: basso laulaa soolon ja ylemmät stemmat laulavat kahta rinnakkaista doorisen mollisekstisointua.

Teoksen haasteisiin luettakoon kuuden minuutin keston ohella välistemmojen puhtaus ja suuri ambitus (ääriäänten välinen suurin ero), kun otetaan huomioon, että teos on sävelletty vain miehille. Kurkkulaulu toimi efektinä hyvin, samoin linnunlaulun imitointi. Rakenne noudattaa vahvasti jakeiden affektia; Jumalan nuhtelu saa aivan erilaisen sävyn, ja kun se jatkuu useita jakeita, sain hyvän mahdollisuuden toistaa harmonian muutamaan kertaan. Siinä käytetty asteikko on 9-sävelinen; vain septimit ja duuriterssi puuttuvat. Lopussa pyrin jälleen kuroma an ompeleet yhteen ja sain teokseen hieman lisää toistoa.

5.2.5 Psalmi 51

*[Veisuunjohtajalle. Daavidin psalmi, profeetta Naatanin käytyä hänen luonaan siksi, että hän oli yhtynyt Batsebaan.]*⁴²
Jumala, armahda minua hyvytyesi tähden. Laupeutesi runsauden tähden pyyhi pois kaikki rikkomukseni. Pese minut täysin puhtaaksi pahasta teostani. Puhdista minut synnistäni, sillä tunnustan rikkomukseni ja syntini on aina edessäni. Sinua ainoaa vastaan olen rikkonut, tehnyt sitä mikä pahaa silmissäsi on. Vanhurskas olet puhuessasi ja puhdas minut tuomitessasi. Katso, minä olen turmeltuneena syntynyt, ja syntisenä minä olen siinnyt äitini kohtuun. Katso, totuutta halajat sisimpääni, salassa ilmoitat minulle viisautesi! Puhdista minut iisopilla, jotta puhdistun ja pese minut lunta valkeammaksi. Anna minun kuulla riemua ja iloa, riemastukoot luut, jotka olet murtanut. Kätke kasvoni näkemästä syntejäni ja pyyhi pois kaikki pahat tekoni. Jumala, luo minuun puhdas sydän, uudista sisimpäni, anna vakaa henki. Älä karkota minua kasvojesi edestä, älä ota minulta pois Pyhää Henkeäsi. Palauta minulle pelastuksen riemu ja ravitse minua alttiuden hengellä. Olen opettava rikkojille Sinun tiesi ja syntiset ovat kääntyvä Sinun luoksesi. Vapauta minut verivelasta, Elohim, pelastukseni Jumala, että kieleni riemuitsisi vanhurskaudestasi. Adonai, avaa minun huuleni, että suuni julistaisi ylistystäsi. Ethän Sinä halaja teurasuhria, sen minä kyllä antaisin. Polttouhri ei Sinua miellytä. Uhri Jumalalle on särjetty henki. Murrettua ja katuva sydäntä et ylenkatso, Elohim. Tee hyvää suosiossasi Siionille, rakenna Jerusalemin muurit. Silloin halajat oikeamielisiä teurasuhreja. Poltto- ja kokonaisuhreja he silloin uhraavat alttarillasi.

⁴² Alun johdanto on Saarnivaaran mukaan, jatkossa oma käänökseni, katso seuraavan sivun alku ja alaviite 45.

Sävelsin teoksen, joka oli osa Psalmista 51⁴³, alun perin täysin rytmiseksi (varrellisilla nuoteilla), mutta kun täydensin teoksen kokonaiseksi Psalmiksi (jakeet 3–21 eli yhteensä 19 jakeita, sillä jakeissa 1–2 on pelkästään johdantosanoja), siihen ei tarvinnut lisätä kuin pieni sanarytmisen lopetus jakeisiin 20–21: muuten siinä olivat kaikki musiikilliset ainekset valmiina, kun lisäsin sen laulustemman myös puhuttuja osuuksia jakeisiin 3–4 ja 18.⁴⁴ Tämä oli opinnäytekonserttini ainut Psalmi, jonka olen säveltänyt kokonaisuena yhdelle laulajalle ja myös ainut, jonka olen pyrkinyt itse suomentamaan. Tämän Psalmin avulla harjoittelin Raamatun tekstin kääntämistä apunani heprea-englanti-interlineari⁴⁵ ja muuten eniten käyttämäni suomenkielinen käännös (Saarnivaara 1993).

Teos perustuu lähinnä dooriselle moodille, mutta siinä on picardilaisia vivahteita eli aiemmin Psalmin 32 kohdalla mainittua miksolyydinen b6 -asteikkoa, jossa pääsävelestä lukien terssi on iso, mutta seksti ja septimi pieniä. Teoksessa on harvinaisen ostinoivat pianorytmit. Hyödynnän myös itselleni tutuksi käynyttä puolisävelaskeleella nousevaa modulointia, jonka avulla päästään muiden sävellajimuutosten vuoksi takaisin alkuperäiseen sävellajiin. Sävelsin teoksen kokonaan nuotinnusohjelman ääressä ilman pianoa. Voi siis sanoa sellaistaikin tehneensä, vaikka en tällä hetkellä oikeastaan haluaisi säveltää näyttöpöydän ääressä.

Kuvassa 10 seuraavalla sivulla on suurikokoinen nuottiesimerkki Psalmista 51. Siinä näkyy teoksen ensimmäinen suvantovaihe tekstissä, joka alkaa sanoin *Puhdista minut iisopilla*. Nuottiesimerkin ensimmäisellä rivillä näkyy pianostemmassa kaksi 16-osanuotin sarjaa; olen käyttänyt niitä melko säästeliäästi, myöhemmin tulee toinen kohta, jossa niitä on myös kaksi lähes peräkkäin. Kolmannen rivin toinen tahti on esimerkkinä teoksessa eniten käyttämästäni pianorytmistä ja -harmoniasta; ostinatton (useasti toistuvan kuvion) toistuessa tahtien kolmas sointu hyppää oktaavia alemmas, jotta säestys ei nouse liian korkealle.

⁴³ Jae 19 alussa ja lopussa sekä 6–14 keskellä, lisänä ”pikku kunnia” eli Gloria Patri, joka jäi myöhemmästä versiosta pois. (luku 5, s. 24) On muuten hyvä huomata, että jakeiden numerointi vaihtelee eri raamatunkäännöksissä. Esimerkiksi ruotsin- ja saksankielisissä se menee pääosin samoin kuin suomenkielisissä (pääsisältö alkaa johdannon jälkeen vasta jakeelta 3), kun taas englanninkieliset käännökset yleensä aloittavat Psalmin pääsisällön numeroinnin numerosta yksi. Sama ero pätee pääosin Psalmin 92 jakeiden numeroinnissa.

⁴⁴ Myös Psalmissa 32 on puhuttuja kohtia, mutta ne ilmenevät hyvin eri tavoin: rytmikkään a cappella -puhumisen sijaan tässä on pianosäestyksellistä, sanarytmistä puhumista.

⁴⁵ <http://www.biblehub.com/interlinear/>

Bar. Solo
Kat-so, mi-nä o-len tur-mel-tu-nee - na syn - ty-nyt, ja syn - ti-se-nä mi-nä o-len siin-nyt

Pno.

Bar. Solo
äi - ti-ni koh-tuun. Kat-so, to-tuut - ta ha-la-jat si-sim - pää - ni,

Pno.

Bar. Solo
sa-las - sa il-moi-tat mi-nul-le vii-sau - te-si! Puh - dis-ta mi-nut ii - so-pil-la, jot-ta

Pno.

Bar. Solo
puh-dis-tun ja pe-se mi-nut lun - ta val - ke - am - mak - si.

Pno.

KUVA 10. Yksinlaulupsalmin vastakohtaisuuksia

Myöhemmin säveltämässäni sanarytmisessä codassa minua innosti erityisesti laulaa puhtaita duuritersejä, kun pianolla on avosointuja. Oli hienoa myös lopettaa teos sellaiseen miksolyydyiseen asteikkoon, jossa toinen aste oli fryygisen moodin tapaan alennettu.

5.2.6 Psalmi 92

[Psalmi, sapattilaulu.]

Hyvä on kiittää Herraa ja laulaa ylistystä nimellesi, **Korkein**.⁴⁶
Hyvä on aamulla julistaa Sinun armoasi ja yön tullen Sinun totuuttasi

⁴⁶ KR 1933 ja Saarnivaara käyttävät ilmaisia veisata kiitosta ja sinä *Korkein*. Lihavoidut kohdat ovat KR 1992:sta.

*kymmenkielisillä soittimilla ja harpuilla, kitaraa soittaen.
 Sinä, Herra, **ilahdutat**⁴⁷ minua töilläsi. Minä riemuitsen Sinun kättesi teoista.
 Kuinka suuret ovatkaan Sinun tekosi, Herra! Sinun ajatuksesi ovat ylen syvät.
 Typerä mies ei tätä ymmärrä, eikä sitä käsitä vähä-älyinen.
 Kun jumalattomat rehottavat kuin ruoho ja kaikki väärintekijät kukoistavat,
 se on heidän ikuiseksi häviökseen.
 Mutta Sinä, Herra, olet iäti Korkein.
 Sinun vihollisesi, Herra, Sinun vihollisesi joutuvat kadotukseen, kaikki väärintekijät hajotetaan.
 Mutta minun sarveni sinä kohotat kuin oryx-antiloopin⁴⁸ sarvet. Minut voidellaan tuoreella öljyllä.
 Iloiten minun silmäni näkevät vainoojani kukistuvan⁴⁹,
 ja korvani kuulevat minua vastaan nousseiden tappiosta.
 Vanhurskas viheriöi kuin palmupuu, hän kasvaa kuin Libanonin setri.
 He ovat istutetut Herran huoneeseen, he viheriöivät Jumalamme kartanoissa.
 Vielä vanhoinakin he tekevät hedelmää, ovat mehevät ja vihannat.
 He julistavat, että Herra, minun kallioni, on vanhurskas, ja ettei Hänessä ole vääryyttä.*

Teos on sävelletty Johannakuorolle suhteellisen lyhyellä harjoitusaikataululla. Se on ratkaiseva syy, miksi halusin tehdä siihen pianosäestyksen, ja näin liittää siihen myös yksiäänistä laulua – tässä kuvaamani teokset nimittäin ovat aina jossain määrin moniäänisiä, vaikka duopsalmeissa onkin yksiäänisiä kohtia. Tämän vuoksi Psalmi 92 muistuttaa keskimääräistä enemmän tyypillistä brittiläistä kirkkomusiikkia, joka varsin usein on säestettyä ja sisältää unisono-laulua. Pianostemma vuorottelee; se esiintyy säännöllisesti joka toisella jakeella ja joka toinen jae lauletaan a cappella. Teos on käytännössä kokonaan sanarytmisen, ainoastaan osa loppusoiton piano-osuuksista on varrellisilla nuoteilla.

Pyrin tekemään tästä Psalmista leimallisesti lyydisen, ja siinä onnistuin mielestäni hyvin: teoksen kestosta yli puolet on kyseisessä moodissa, joskin monesti viides aste painottuu, jolloin duurimaisuus hallitsee. Useissa gregoriaanisissa lauluissakin, jotka ovat lyydisiä, on käytännössä monesti ollut neljäs aste alennettu. Toiseksi eniten on fryygistä, seuravaksi eniten miksolyydistä moodia. Duuria ja kromatiikkaa on suurin piirtein yhtä paljon ja vähiten luonnollista mollia eli aiolista moodia. Duuria (joonista moodia) ei teoksessa juuri ole itsenäisenä sävellajina, vaan se joko vivahtaa kontekstuaalisuuden vuoksi Picardin terssinä fryygisen moodin yhteydessä tai on itsenäisenä Psalmin toiseksi viimeisessä jakeessa 15, jossa tosin johtosävel esiintyy vain kerran, dominanttisoinnulla.

⁴⁷ KR 1933 ja Saarnivaara käyttävät sanaa *ilahutat*. D-kirjain kuitenkin on muun muassa KR 1992:ssa.

⁴⁸ Kirkkoraamatuissa 1933 ja 1992 *villihärkä*.

⁴⁹ *Kukistuvan* on Saarnivaaralla hakasulkeissa, koska kyseistä sanaa ei ole hepreankielisessä alkutekstissä (<http://www.biblehub.com/interlinear/>), mutta se sopinee asiayhteyteen, kun luetaan jälkikäteen sisältö mukaan.

Teoksessa on varsin paljon urkupistettä, jakeissa 2 (ensimmäinen laulettu), 8 ja 12 pianosäestyksen basso ei muutu. Kuvassa 11 on nuottiesimerkki poikkeuksellisesta pianosatsista, jonka sävelsin sen inspiroimana, että kohdassa mainitaan kymmenkieliset soittimet. Basso liikkuu toonikalta alapuoliselle dominantille ja takaisin. Kuvassa 12 on esimerkki musiikillisesta hajottamisesta.

KUVA 11. Kymmenkielinen

KUVA 12. Hajottaminen

Jakeiden sisältö tässä – siis kymmenkieliset soittimet ja väärintekijöiden hajottaminen – määrittää, kuten niin monissa muissakin sävellyksissäni, musiikillista rakennetta, ja niinpä jakeet 13 ja 14 ovat lähes identtiset, mutta muuten eri jakeiden musiikissa yhtäläisyyksiä on erittäin vähän. On myös mielenkiintoista, että tämä on Psalttarin ainut sapattilauluksi merkitty Psalmi.

Harmoniat eivät olleet suurin haaste tätä teosta opittaessa vaan sanarytmisyys, johon johannakuorolaiset eivät olleet tottuneet. Joskus aiemmin kirkkomusiikin ammattiopinnoissakin opetettiin laulamaan Psalmeja jokainen tavu yhtä pitkänä. Juuri näin kuorolla oli tässä taipumus tehdä. Onneksi hieman ennen ensiesitystä he alkoivat suuremmassa määrin päästä tästä tavasta irti; tavuille löytyi luontevasti laulettavia pituuksia. Teos on esitetty myös kesällä Kokkolan kirkossa *Lounasmusiikki*-konserttisarjan yhteydessä, syksyllä kuoron 10-vuotisjuhlakonsertin yhteydessä ja talvella Ullavan seurakuntakodin vierailukonsertissa. Ottaen huomioon harjoitusajan vähyyden Psalmi 92 sujui jo ensiesityksessä mielestäni upeasti, joskaan ei niin suurella varmuudella kuin *Tämä on se päivä*, jota oli enemmän aikaa harjoitella rauhassa.

5.2.7 Psalmi 93

Herra on kuningas. Hän on pukeutunut mahtiin. Herra on pukeutunut, vyöttäytynyt voimaan.

Niin pysyy maanpiiri lujana, se ei horju.

Sinun valtaistuimesi on vahva aikojen alusta, Sinä olet ollut iäti.

Vesivirrat nousevat, Herra, virrat pauhaavat kohisten, vesivirrat nostavat kuohunsa.

Mutta yli suurten ja mahtavien vetten (pauhinan, yli meren kuohujen⁵⁰) on Herra korkeudessa mahtava.

Sinun säädöksesi ovat lujat ja varmat,

pyhyys on Sinun huoneellesi arvollinen, Herra, hamaan aikojen loppuun.

Tämän Psalmin sävelsin kaikkein viimeisimpänä, kun opinnäytekonsertin esiintyjät olivat lähes täysin selvillä. Halusin säveltää jotain, jossa erilliset yhtyeet saavat laulaen ja soittaen yhdistää voimansa. Tämä tavoite toteutui hyvin. Suhteellisen suuren ryhmän hallitseminen näin erikoislaatuudessa teoksessa toki oli varsin haastavaa. Isolla kuorolla oli toki etunsakin: jokaiseen stemmaan riitti laulajia.

Harjoittamisen alussa koin haasteena saman teoksen opettamisen palasina useille eri ryhmille tilanteessa, jossa lähes kaikista puuttui stemma tai useampia, joten ei voitu kuulla soivaa kokonaisuutta laulettuna. Toisaalta harjoitukset sujuivat joutuisasti, kun ei tarvinnut kuutta stemmaa opettaa joka porukalle.

Teoksen alussa ja lopussa on vaskikvartetin ostinato. Kuoro yhtyy siihen alussa jakeen yksi sanoilla, mutta lopun ostinato on instrumentaalinen ja hieman muunneltu. Alun ostinatosta on esimerkki kuvassa 13; pahoittelen leikkaustekniikkani hankaloittamaa nuottikuvaa. Huomaa myös käyrätorvistemman f-vireisyys.

Psalmin loput jakeet 2–5 lauletaan kuusiäänisesti a cappella ennen loppusoittoa (kuva 15, s. 44). Päämoodina on Psalmista 98 tuttu doorisesti maustettu miksolyydinen. Mukana on puolisävelaskelsointuliikettä, jossa osa stemmoista jää paikalleen sekä kokosävelasteikollista maustetta aivan lopussa (hieman asian vierestä: Johannakuorossa on vitsailtu säveltämilleni melko haastaville puolisävelaskelsiirtymille: ne sopivat heille, koska eläkeläisten askel on jo nuoruuden vuosista hieman lyhentynyt). Kuoron soinnut sisältävät runsaasti lisäsäveliä, pääosin suurta noonia ja pientä septimiä. Teos on minulle tyypillisellä tavalla jaerakenteinen, vaikka tässä kuoron omissa jakeissa onkin enemmän samankaltaisuuksia kuin monissa muissa sävellyksissäni.

⁵⁰ Huomasin vahingossa lyhentäneeni jakeen tekstiä. Jae nimittäin sisältää myös sulkeissa olevat sanat, jotka olin epähuomiossa jättänyt säveltämättä. Toivon saavani tänä vuonna teoksen laajennettua käsittämään myös puuttuvat sanat.

♩ = 80

Trumpet in Bb
Horn in F
Euphonium
Tuba

S.
M-S.
A.
T.
Bar.
B.

Her - ra on ku-nin-gas,
Her - ra on ku-nin-gas,
Her - ra on ku-nin-gas,
Her-ra on ku-nin-gas,
Her-ra on ku-nin-gas,
Her-ra on ku-nin-gas,

KUVA 13. Iso kuoro ja vaskikvartetti yhdessä

Tässä teoksessa on myös puhtaasti pentatoninen kohta, anhemipentatonisella asteikolla, joka on samanmuotoinen kuin kosketinsoittimen yläkoskettimista otettu asteikko. Kuvassa 14 on esimerkki siitä. Heti sen jälkeen viisisävelisyys jää taakse, kun duurikolmisoinnut alkavat kulkea rinnakkain kahdella pienellä intervallilla – sekunneilla ja tersseillä – ja lopulta myös suurilla sekunneilla; sointujen suunta on jakeen alussa ja lopussa tekstin *vesivirrat nostavat kuohunsa* mukaisesti ylöspäin.

S
MS

3. Vesivirrat nousevat, Herra,

A

3. Vesivirrat nousevat, Herra,

T

3. (u)rrr...

Bac
B

KUVA 14. Duuripentatoninen

5. Sinun säädöksesi ovat lujat ja varmat, pyhyys on sinun huoneellesi arvollinen, Herra, hamaan aikojen loppuun.

5. Sinun säädöksesi ovat lujat ja varmat, pyhyys on sinun huoneellesi arvollinen, Herra, hamaan aikojen loppuun.

KUVA 15. Kuusiäänisen kuoron loppuhuipennus

Alku- ja loppusoiton ostinatossa basson urkupiste on erityisen leimaa antava. Alussa harmoniasuhteet ovat nousevilla isoilla tersseillä (myös vähennetyllä kvartilla), lopussa perinteisempää soinnunkuljetusta käyttäen. Loppupuolella pitkää nuottia soittavat yhden ostinaton läpikäynnin aikana myös trumpetti ja käyrätorvi teeman siirtyessä eufoniumille ja tuuballe. Tuuban ylivoimaisesti yleisin ääni, Es, muuttuu viimeisellä soinnulla oktaavia alemmas.

Vaskikvartetin osuus oli monella tapaa haastava. Tuubistilla ei mennyt harjoituksissa aivan nappiin, mutta esitys ei silti olisi voinut mennä paremmin: hänen B-tuubansa kaikki kolme venttiiliä pohjassa

(siis torvi runsaasti pidennettynä ja tämän vuoksi raskaammalla puhallustekniikalla; kontra-E tulee soittaa siten) hän sai madallettua ansatsillaan (huulillaan) äänen puhtaasti puolisävelaskelta alemmas kontra-Es-nuotille. Trumpetistilla puolestaan kävi harmillinen asia juuri esityksessä: lainasoittimen päävirityspotken vedenpoistoventtiilin tiiviste irtosi, mistä seurasi ilmavuoto ja ”räkäisen” kuuloinen ääni, joten alun yritysten jälkeen hän jätti loput nuottinsa soittamatta. Onneksi hänen vastuullaan kuitenkin oli osinaton päälle sävelletty obligato eikä vaikkapa bassostemma. Piste i:n päältä toki jäi puuttumaan, mutta onneksi syksyllä Kokkolan kirkossa teos esitettiin uudelleen ehjillä instrumenteilla, kaksi soittajaa vaihtuneena, mutta suppeammalla kuorolla, jossa olivat Johannakuoro, Ilon Kipinä ja kaksi miesavustajaa.

5.2.8 Psalmi 97

*Herra on kuningas! Riemuitkoon maa! Iloitkoot saaret, niin monta kuin niitä on!
 Pilvi ja pimeys on Hänen ympärillään, vanhurskaus ja oikeus on Hänen valtaistuimensa perustus.
 Tuli käy Hänen edellään ja polttaa kaikki Hänen vihollisensa.
 Hänen salamansa valaisevat maanpiiriä. Maa näkee sen ja vapisee.
 Vuoret sulavat kuin vaha Herran edessä, kaiken maan Herran edessä.
 Taivaat julistavat Hänen vanhurskauttaan, ja kaikki kansat näkevät Hänen kunniansa.
 Kaikki kuvien kumartajat joutuvat häpeään, kaikki, jotka kerskaavat epäjumalista.
 Kumartakaa häntä, kaikki **jumalat**⁵¹.
 Siion kuulee sen ja iloitsee, ja Juudan tyttäret riemuitsevat sinun tuomioistasi, Herra.
 Sillä Sinä, Herra, olet Korkein yli kaiken maan, Sinä olet ylen korkea, yli kaikkien jumalien.
 Te, jotka Herraa rakastatte, vihatkaa pahaa. Hän varjelee **hurskaiden**⁵² sielut,
 jumalattomien kädestä Hän heidät pelastaa.
 Vanhurskaalle koittaa valo ja oikeamielisille ilo.
 Iloitkaa Herrassa, te vanhurskaat. Ylistäkää⁵³ Hänen pyhää nimeään.*

Ilon Kipinälle sävelletty teos on viisiääninen ja voimakkaan jaerakenteinen: jokainen jae tarjoaa uudenlaista tekstuuria, eikä toistoja edellisistä jakeista ole missään paitsi viimeisessä jakeessa, joka toistaa ensimmäisen jakeen harmonian alla breven sijaan kolmijakoisena. Jakeet 1–5 ja 12 koostuvat varrellisista nuoteista. Välissä olevat jakeet 6–11 ovat sanarytmisiä, ja näiden kesto on teoksen kokonaiskestosta noin 47 %. Tämäkin Psalmi on esitetty jo ainakin kolmesti; lisäksi kahdessa tilaisuudessa tämä korvattiin Psalmilla 1, koska joku laulajista oli estynyt.

⁵¹ Saarnivaara: *ylhäiset*. Hän mainitsee alaviitteessään kirkkoraamatun (1933) käyttävän tässä sanaa *jumalat*.

⁵² Saarnivaara: *hurskasten*. Tähän muutokseen en ottanut mallia muista raamatunkäännöksistä vaan taivutin sanan, kuten sana *vanhurskaiden* Psalmissa 1 on taivutettu, sillä se on minulle luontevampi tapa.

⁵³ Toistin sanan *ylistäkää* musiikin sujuvuuden tähden; tässä nimittäin on lähes sama melodia ja harmonia kuin Psalmin ensimmäisessä jakeessa (katso seuraava kappale yllä).

Psalmi on selkeästi miksolyydinen, sillä noin puolet sen kestosta on päämoodin sisällä. Modernia tona-
liteettia – esimerkiksi kromatiikkaa – on toiseksi eniten, varsinkin, jos siihen lasketaan mukaan jae 5,
jonka sävelsin tiedostamattomasti miksolyydinen b6 -asteikkoon sopivasti, tosin alennetulta sekstiltä
alennetun septimin kautta toonikalle duurikolmisoinnuin menevä kuvio on hyvin tavallinen ilmankin
varsinaisen jazzmollin 5. moodin käyttämistä. Teoksessa liikutaan jonkin verran joonisessa (eli duurissa)
ja doorisessa moodissa sekä hieman mollissa, mutta kaikkiaan kolmanneksi eniten on fryygistä moodia.
Kuva 16 on katkelma siitä. Miesten stemmoissa on ”pulputusta”, jossa kieli kulkee huulten välissä mah-
dollisimman nopeasti edestakaisin. Trilli lähtee päänuotilta. Jonkinlainen urkupiste on tässäkin katkel-
massa; lisäksi jakeessa 11 bassolla on toonikan lisäksi vain kaksi käyntiä alapuolisella dominantilla.

3. Tuli käyhänen edellään ja polttaa kalleksi Hänen vi-
hollisensa. 4. Hänen salamansa valaisevat maanpiiriä. Maa näkee sen ja vapisee.

trilli (vuorohengitystä)

pa bbb pa bbb pa bbb

KUVA 16. Fryygistä dramatiikkaa

Kuvassa 17 on nuottiesimerkki teoksen huippukohdasta, jossa sopraano, mezzosopraano, alto sekä ylempi tenori käyvät stemmansa korkeimmalla nuotilla.

9. Sillä sinä, Herra, olet korkein yli kaiken maan, sinä olet ylen korkea, yli kaikkien jumalten.

9. Sillä sinä, Herra, olet korkein yli kaiken maan, sinä olet ylen korkea, yli kaikkien jumalten.

KUVA 17. Huippukohta

Teoksen haasteet olivat merkittävät, mutta siihen nähden selvittiin hienosti. Edellä näytetty fryyginen kohta kuulosti aivan yhtä hienolta oikeasti kuin ajatuksissanikin. Muutamia puhtausongelmia teoksessa toki on ollut, mutta en suhtaudu niihin kovin vakavasti. Itsepä olen soppani keittänyt.

Kerron hauskan yksityiskohdan teoksen viimeiseltä C-duurikolmisoinnulta, jolle päädytään g-mollisep-
timisoinnun kautta. Mezzosopraanostemma päättyy c2:een, ja kun se kerran jäi h-nuotille, otimme uu-
destaan, minkä jälkeen totesin riemuissani: ”Nyt oli hyvä!” Kuunnellessani harjoitustallennetta kotona
huomasin, että se sama h1 siellä oli jälkimmäiselläkin kerralla, oikein komea maj7-sointu. Sain oikein
kunnan naurut nimenomaan omalla kustannuksellani; näinkö huonosti minä todella kuulen? Pohdin, että
ehkä suuri septimi suhteessa bassoon soi jälkimmäisellä kerralla harvinaisen puhtaasti. Mitä bassoon
tulee, sitähan minä koko ajan lauloin harjoituksissa. Eipä ihme, että keskittyminen ei ollut parasta mah-
dollista. Tuon päivän jälkeen loppusointu on useimmiten soinut varsin upeasti.

5.2.9 Psalmi 98

[Psalmi.] Veisatkaa Herralle uusi virsi, sillä Hän on tehnyt ihmeitä.

Hän on saanut voiton oikealla kädellään ja pyhällä käsivarrellaan⁵⁴.

Herra on tehnyt tietäväksi pelastustekonsa, Hän on ilmaissut vanhurskautensa kansojen silmien edessä.

Hän on muistanut armonsa ja uskollisuutensa Israelin kansaa kohtaan.

Kaikki maan ääret ovat nähneet Jumalamme pelastuksen.

Kohottakaa riemuhuuto Herralle, kaikki maa, iloitkaa, riemuitkaa ja veisatkaa kiitosta.

Veisatkaa Herran kiitosta **harpulla, harpulla**⁵⁵ ja ylistysvirren sävelillä,

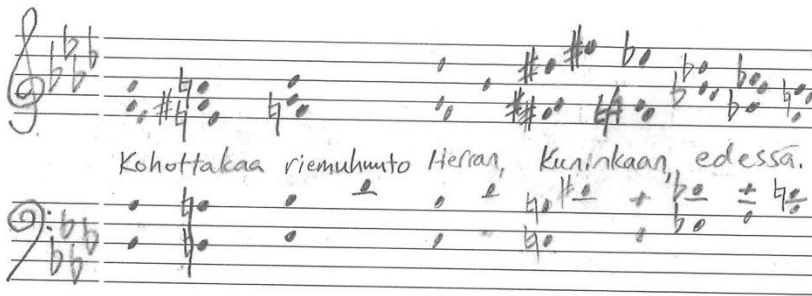
⁵⁴ Näin KR 1933. Saarnivaara: *voimallaan*. Kirjaimellisempi käänös on käsivarsi, joka symboloi muun muassa voimaa.

⁵⁵ Saarnivaaralla tässä on *kitara*, KR1933:ssa *kantele*. *Harp*pu tulee englanninkielisestä Raamatusta. Alkukielessä soittimen nimi on *kinnor*. Psalmi 92 jakeessa 4 mainitaan harppu, *nebel*, joka voi hyvinkin olla sitra-soittimiin kuuluva *psalttari*(!).

vaskitorvilla ja pasuunan äänellä. Kohottakaa riemuhuuto Herran, Kuninkaan, edessä.
 Pauhatkoon meri ja kaikki, mitä siinä on, maanpiiri ja siinä asuvat.
 Paukuttakoot käsiään virrat, ja vuoret yhdessä riemuitkoot
 Herran edessä, sillä Hän tulee tuomitsemaan ja hallitsemaan maata.
 Hän tuomitsee ja hallitsee maanpiiriä vanhurskaasti ja kansoja oikeuden mukaan.

Psalmi 98 on ensimmäinen kokonaan viisiäänineksi säveltämäni lauluyhtye-psalmi. Se oli todella inspiroivaa sävellettävää, kun lisäksi tein siitä melko haastavan luottaessani laulajiin. Sen ansiosta olen rohkaissut itseni myös monissa muissa Psalmeissa myöhemmin ja saanut riemukseni havaita, että käyttämäni harmoniat ovat useiden harrastajienkin opittavissa. Psalmin musiikillinen rakenne seuraa jälleen jakeita: AB–C–dE–AF–G–HA1F1–J–K–L.

Päämoodina Psalmissa on Es-miksolyydin, johon on yhdistetty erityisesti molliterssiä – siis doorista sävyä on varsin paljon. Tämä johtuu siitä, että käytän runsaasti lineaarista ja kromaattista äänenkuljetusta, jossa olen säveltänyt 3, 4 tai 5 stemmaa liikkumaan samaan suuntaan yhtä paljon. Rinnakkaiskulut ovat kaiken kaikkiaan manereistani yleisimpiä myös improvisoidessani. Alla on siitä esimerkki.

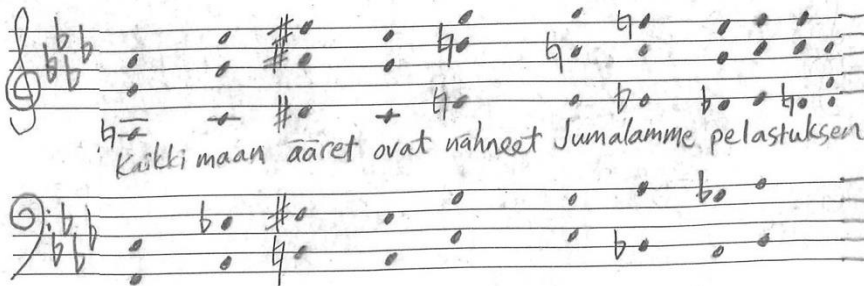


KUVA 18. Kromaattisesti nouseva rinnakkaisharmonia

Tenorille haastavimpia kohtia on kuvan 19 katkelma, jossa stemma liikkuu ennen *maanpiiriä* soinnun noonilla, oikeastaan alapuolisella septimillä, ellei basson usein esiintyvää urkupistettä (joka on jakeessa 4 alusta loppuun) lasketa mukaan sointuun:

KUVA 19. Tenorin rinnakkaiset alaseptimit ja rinnakkainen alapyörähdys

Halusin teokseen erottuvia aksentteja kohtiin *vaskitorvilla* (hopeatorvet, *chatsotsrah*) sekä *Paukuttakoot käsiään virrat*. Viiden sanan *Kaikki maan ääret ovat nähneet* aikana kuullaan viisi noonisointua (kuva 20). Nämä neljä noonisointua pohjautuvat bassossa säveliin F-As-H-As-c, minkä seurauksena näiden sanojen aikana lauluyhtye tulee käyttäneeksi kaikkia 12 säveltä, mihin tekstin vuoksi pyrinkin.



KUVA 20. Kaksitoista säveltä viidellä terssisuhteisesti liikkuvalla noonisoinnolla, kvintti kaksinnettuna

Edellä mainitun tenorihaasteen lisäksi mainitsen sopraanon korkeat kohdat, basson matalat kohdat, mezzosopraanon viimeisen nuotin kuvasta 18 sekä sen harvinaisen asian, että lause on kesken siirryttäessä viimeiseen jakeeseen.⁵⁶ Kanttorikvintetti selvitti haasteet todella hienosti. Psalmi 98 oli inspiroivaa myös harjoittaa ja esittää; tekstin osuutta innostukseen ei voi vähätellä. Suurelta osin teoksen ratkaisut ovat periytyneet muihinkin neli- ja viisiäänisiin psalmisävellyksiini.

5.2.10 Tämä on se päivä (Psalmi 118: 15–24)⁵⁷

*Kiittäkää HERRAA, sillä Hän on hyvä, sillä Hänen armonsa pysyy ikuisesti!
Näin sanokoon Israel, sillä Hänen armonsa pysyy ikuisesti!
Näin sanokoon Aaronin suku, sillä Hänen armonsa pysyy ikuisesti.
Näin sanokoot ne, jotka pelkäävät HERRAA, sillä Hänen armonsa pysyy ikuisesti.
Ahdingossani minä huusin Herraa⁵⁸. Hän vastasi minulle ja vei minut avaralle paikalle.
HERRA on minun puolellani, en minä pelkää. Mitä voi ihminen minulle tehdä!
HERRA on minun puolellani, Hän on minun auttajani. Minä saan nähdä vihamiesteni tappion.
Parempi on turvata HERRAAN kuin luottaa ihmiseen.
Parempi on turvata HERRAAN kuin luottaa ylhäisiin.
Kaikki kansat piirittivät minua – totisesti, HERRAN nimessä minä hävitän ne.
Ne piirittivät minua joka taholta – totisesti, HERRAN nimessä minä hävitän ne.
Niin kuin mehiläiset ne minua piirittivät, mutta ne sammuiivat kuin tuli orjantappuroissa –*

⁵⁶ Laitoin tahtiviivan väliin yleisen logiikkani mukaan (sanarytmisesti säveltäessäni tahtiviivat toimivat jakeiden erottimena), ja heti oli hankalampi muistaa laulaa ilman taukoa, vaikka lauserakenteen vuoksi se olisi ollut parasta.

⁵⁷ Teksti on Raamattu kansalle -käännöksestä 2002 (TÄSSÄ ON TIE). Alla on koko Psalmin teksti, josta tähän otsikon teoksen sävelletty osuus on vahvennettuna. Lihavointi ei siis nyt merkitse poikkeusta käytettyyn käännökseen nähden.

⁵⁸ Tässä ja Psalmin kolmessa muussa kohdassa on heprean kielen sana *Adonai*, Herra. Sen sijaan Raamattu kansalle -käännöksen käyttämä HERRA, jossa H on muita kirjaimia suurempi, on alkukielessä *JHVH* (Jumalan pyhä nimi).

totisesti, HERRAN nimessä minä hävitän ne.
Kovasti sinä sysäsit minua kaataaksesi minut, mutta HERRA auttoi minua.
Herra on minun voimani ja ylistyslauluni, Hän tuli minulle pelastajaksi.
Riemun ja pelastuksen huuto kuuluu vanhurskaiden majoissa:
”HERRAN oikea käsi tekee väkeviä tekoja.
HERRAN oikea käsi on kohotettu, HERRAN oikea käsi tekee väkeviä tekoja!”
En minä kuole, vaan elän ja julistan Herran tekoja.
Herra kuritti minua ankarasti, mutta kuolemalle Hän ei minua antanut.
Avatkaa minulle vanhurskauden portit! Niistä minä käyn sisälle kiittämään Herraa.
Tämä on HERRAN portti; vanhurskaat käyvät siitä sisälle.
Minä kiitän sinua siitä, että vastasit minulle ja tulit minulle pelastukseksi.
Kivistä, jonka rakentajat hylkäsivät, on tullut huippukivi.⁵⁹
HERRALTA tämä on tullut; se on ihmeellistä meidän silmissämme.
Tämä on se päivä, jonka HERRA on tehnyt. Riemuitkaamme ja iloitkaamme siitä.
Oi HERRA, pelasta! Oi HERRA, anna menestys!
Siunattu olkoon Hän, joka tulee HERRAN nimessä! Me siunaamme teitä HERRAN huoneesta.
HERRA on Jumala, Hän valaisee meitä. Sitokaa juhlahuuri köysillä alttarin sarviin.
Sinä olet minun Jumalani, ja Sinua minä kiitän, minun Jumalani, Sinua minä korotan.
Kiittäkää HERRAA, sillä Hän on hyvä, sillä Hänen armonsä pysyy ikuisesti!

Tämä Johannakuorolle sävelletty teos käsittää keskiosan Psalmista 118 ja se on tämän konsertin vanhin valmiiksi muotoutunut teos.⁶⁰ Minulla on tavoitteena vielä joskus säveltää myös Psalmi 118 kokonaan, kuten muutkin Psalmi, jos vain aikaa ja mahdollisuuksia tarjoutuu. Miksolyydynen moodi ja duuri kulkevat rinnakkaisina pääsävellajeina. Modernimmat harmoniat, erityisesti kromatiikka muun muassa vähennettyine ja ylinousevine kolmisointuineen – sekä lyydynen moodi – värittävät niihin sopivia sanoja. Lisämausteina on mollia ja doorista moodia. Teoksessa ei ole lainkaan sanarytmejä.

Haastavaa teoksessa oli saada sävelkorkeus pidettyä. Opinnäytekonserttini esitys on ehkä jopa ainut kerta, jolloin laskemista ei tapahtunut vähäisimmäskään määrin – jälkimmäisessä esityksessä kesällä sitä tapahtui jonkin verran. Pyrin olemaan ensiesityksessä äärimmäisen innostava ja kuorolaisetkin antoivat parastaan. Muitakin haasteita toki oli, mutta pitkän harjoitusajan ansiosta niistä selvittiin hyvin.

Kuvassa 21 on nuottiesimerkki tekstiyhteyden vuoksi sävelletyistä vähennetyistä septimisoinnuista. Kuvassa 22 esittelen lyydisen moodin huipentavaa esiintymistä teoksessa: sopraano ei tämän korkeammalla käy teoksen aikana. Teoksen rakenne on mitä voimakkaimmin jakeiden sisällöstä riippuvainen. Usein

⁵⁹ Tämä oli suuri syy, miksi päädyin säveltämään teoksen tähän käännökseen. RK-käännöksen (TÄSSÄ ON TIE) Psalmi 118:22 alaviite: ”Hebr. ’rosh pinnaa’ ja ’even haroshaa’, Sak. 4:7, tarkoittavat holvikaaren ylintä kiilakiveä.” Tämä ei käsitteäkseni tee tyhjäksi sanan *kulmakivi* käyttöä, sillä luvattu Messias, Jeesus, on uskoni mukaan sekä kulma- että huippukivi.

⁶⁰ Psalmi 51 on tosin pohjimmiltaan vielä vanhempi, mutta kuten tämän pääluvun alussa kerroin, muokkasinkin sitä tätä konserttia varten, jotta sain mahtumaan siihen Psalmi sanat kokonaan.

pidän siitä, että lopussa ympyrä sulkeutuu, ja tässä se oli helppo tehdä, koska käytin tekstin päättävää antifonitekstiä myös alussa. Lopun toisto on kvarttia ylempää ja sen kadenssirakenne on autenttinen, kun taas alussa päädytään ensimmäisen tonaalisen keskiön viidennen asteen väliDominantille.

Her-ra ku-rit-ti mi-nu-a an-ka-ras-ti,
 Her-ra ku-rit-ti mi-nu-a an-ka-ras-ti,
 Her-ra ku-rit-ti mi-nu-a an-ka-ras-ti,
 Her-ra ku-rit-ti mi-nu-a an-ka-ras-ti,

KUVA 21. Rinnakkaiset vähennetyt septimisoinnut

A-vat-kaa mi-nul-le van-hurs-kau-den por-tit!
 A-vat-kaa mi-nul-le van-hurs-kau-den por-tit!
 A-vat-kaa mi-nul-le van-hurs-kau-den por-tit!
 A-vat-kaa mi-nul-le van-hurs-kau-den por-tit!

KUVA 22. Lyydin huippukohta epälyydisessä teoksessa

Teoksen alkupuolelta jakeet 15–16 ovat kakkosaltoilla urkupistettä viimeistä ääntä lukuun ottamatta. Jakeen 20 alkupuolta toistetaan monta kertaa, ja siinä kakkosalto pysyy alun teemaa lukuun ottamatta

urkupisteellä. Useimmiten olen säveltänyt teokset niin sanotusti läpi, mutta tässä tiettyjä avainkohtia toistetaan useita kertoja. Sävellystyylillä ei siten siltä osin ole tyypillistä tämänhetkistä sävellystyylilläni.

5.2.11 Psalmi 133

*[Matkalaulu. Daavidin psalmi.] Miten hyvää ja suloista onkaan, että veljekset asuvat sovussa!
Se on kuin pään päällä oleva kallis öljy, jota tippuu partaan, Aaronin partaan,
ja jota tippuu hänen viittansa liepeille.
Se on kuin Hermonin kaste, joka tippuu Siionin vuorille.
Sinne on Herra säätänyt ainaisen siunauksen ja elämän.*

Psalmi 133 on lyhyt kolmijakeinen Psalmi, jonka rakenne on jakeellinen: jokaisessa jakeessa on omanlaisensa melodia. Päätin säveltää ensimmäisen jakeen kolmiääniseksi kenties sekä jakeiden määrän että kolmiäänisen musiikin puutteen vuoksi, mitä tulee tähän projektiin, mutta joka tapauksessa päätökseen vaikutti ainakin vähäinen jäljellä oleva sävellysaika, ja tämä ratkaisu nopeutti sävellystyötäni. Psalmi on suloinen, mahtavan ihana pieni herkkupala, ja sellaisen pyrin tekemään tästä E-miksolydydispainotteisesta teoksesta. Ensimmäisessä jakeessa asteikon seksti esiintyy pienenä, mutta heti perään suurena.

Toisessa jakeessa tekstin laulavat ne väliäänit, jotka olivat ensimmäisessä jakeessa hiljaa; muut stemmat hymistelevät pitkiä ääniä. Muunnosointuja sekä musiikin kromaattisesti laskevaa suuntaa aiheuttaa tekstissä mainitun ylipapin voiteluöljyn tippuminen pään päältä tämän partaan. Basson urkupiste jakeessa on vähemmän yllättävä ratkaisu; sopraano ja tenori vaihtavat pitkää ääntään kolmesti.

Viimeisessä jakeessa on jopa neliääninen kvarttipino; samaan aikaan mezzosopraanon ja sopraanon välillä on ensin tritonus ja sitten suuri septimi. Halusin ehdottomasti lopettaa septimisointuun, jotta se saa jäädä iankaikkista elämää symboloimaan (3.3, sivun 12 neljäs kappale). Jos teoksessa olisi ollut vähintään yksi stemma enemmän, nooni olisi rikastuttanut päätössointua lisää; halusin asteikon perussävelen molempiin ääristemmoihin. Kuvasta 23 näkee niin osittaisen kvarttipinon kuin päättävän E7-soinnunkin.

The image shows a handwritten musical score for the final phrase of Psalm 133. It consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The key signature is G major (one sharp). The lyrics are written below the staves: "Sinne on Herra säätänyt ainaisen siunauksen ja elämän." The music is a quartet of voices, with each voice part represented by a line of notes. The final chord is an E7 chord, which is a dominant seventh chord in G major.

KUVA 23. Kvarttien pinoamista ja septimisointu loppuun

Vaikka pieni teos on staattinen ja hyvin onnellinen yleissävyltään, sävelten suunta on pääosin alaspäin. Se vahvistaa tässä onnellisen tilanteen pysyvyyttä, minkä saa aikaan Israelin Jumalan ylhäältä laskeutuva siunaus. Teoksen suurin haaste oli puhdasvireisyys, mutta lyhyys tuomastaan lisähaasteesta huolimatta auttoi tässä, samoin Kanttorikvintetin laulajien varmuus. Teos on tulossa Ilon Kipinän ohjelmistoon.

5.3 Analyysi sävellysvaikutteistani ja sävellysprosessistani

Luettelen yhteenvedonomaaisesti sävellysprosessiini ja -tyyliini vaikuttaneita asioita ja henkilöitä. Vaikutteistani tärkeimpiä on musikaalinen perhe, kanttorivanhempani Keijo ja Maija-Liisa Vättö.⁶¹ Antonín Dvořákin raamatullisia lauluja op. 99 sekä lapsuudessa vanhempieni esittämänä että omassa lauluohjelmistossani Centrian musiikkipedagogiopinnoissa sisältää merkittäviä lauluja. Nuorena saadut vaikutteet muutenkin ovat olleet merkityksellisiä, esimerkiksi puhallinorkesteriharrastus⁶². Kuitenkin juuri vanhempieni ammattimuusikkouden tähden suunnittelin pitkään itselleni ammattia musiikin ulkopuolelta.

Kirkkomusiikin opintojeni loppupuolella lauloin Sibelius-Akatemian vokaaliyhtyeessä kakkosbassoa. Siellä pääaineisten kuoronjohdon opiskelijoiden ohjelmistovalinnat olivat mukavan haasteellista ja erittäin monipuolista laulettavaa; muistelen, että olisin törmännyt siellä esimerkiksi Jaakko Hulkkosen tuotantoon – hän toimi Imatralla kanttorina vuoteen 1990⁶³. Tuolloin opintojeni aikana tärkeitä vaikutteita minulle kuitenkin olivat kaksi 1900-luvun säveltäjää, Maurice Duruflé (koko tuotanto, mutta erityisesti *Requiem*in osa *In Paradisum* on vaikuttava, ja ylipäättään hänen gregoriaanisten sävelmien harmonisointinsa) ja Olivier Messiaen (oktatonisten asteikkojen käyttäminen hänen varhaistuotannossaan; Duruflésta inspiroiduin kuitenkin enemmän). Myöhemmin olen liittänyt heidän joukkoonsa tärkeinä säveltäjinä Herbert Howellsin (*A Spotless Rose* muun muassa; innostuin suuresti kun löysin Howellsin musiikkia, sillä Duruflén tuotanto on suppeampi) sekä nykyään vielä elävät John Rutterin (*Magnificat*), Paul Halleyn (hänen sovituksensa *Jesu, the very thought of Thee*) ja Eric Whitacren (*Lux Aurumque*).

⁶¹ Keijon säestysote on improvisatorinen ja hänen sovituksensa moniin melodioihin mielikuvituksellisia. Hän on vienyt minut monille keikoille mukanaan. Maija-Liisa on myös säveltänyt, ja vaikuttanut muutenkin nykyisiin opintoihini, sillä hän on myös diplomilaulaja sekä laulupedagogi ja lapsena olin aika ajoin mukana kuoroharjoituksissa ja -esiintymisissä.

⁶² Soitin vuosina 1996–2002 baritonitorvea Seinäjoki Symphonic Bandissa, eteläpohjalaisessa nuorisopuhallinorkesterissa, joka jälkikäteen tulkittuna oli teini-iän inspiroivin harrastus, mitenkään muita musiikkiharrastuksia väheksymättä. Orkesteria on sen perustamisesta v. 1991 asti johtanut Petri Salo, joka opetti minua viisi vuotta myös henkilökohtaisesti. Lisäksi vuonna 2003 suoritin varusmiespalvelukseni Varusmiessoittokunnassa Hämeen rykmentissa Lahden Hennalassa.

⁶³ Samuli Saarela on tutkinut pro gradu -tutkielmassaan Hulkkosen elämänvaiheita, musiikkitoimintaa ja säveltuotantoa. ”Arvosteluissa on usein esiintynyt termi *hulkkosmaisista sointuja*, millä on tarkoitettu lähinnä hieman viihteellisiä lisäsävelsointuja. Itse Hulkkonen sanookin soinnunkäytön olevan kotoisin viihteellisestä musiikista ja jazzista. Hänen mukaansa ’pelkällä klassisella kolmisoinnalla ei pärjää, vaan on saatava jotain maukkaampaa’ ” (Saarela 2004, 24).

Olen vaikuttunut erityisesti miksolyydyisen moodin harmonisuudesta ja käyttömahdollisuuksista sekä pitänyt monista gregoriaanisista psalmisävelmistä, kuten myös monin paikoin ortodoksisesta ja anglikaanisesta kirkkolaulusta. Liturgisen laulun opinnoissa sain hyvää mallia valmiiksi sävelletyistä antifoneista omien antifonien säveltämiseen gregoriaanista tyyliä imitoiden⁶⁴, mikä ajallaan oli johtamassa minua kokonaisten Psalmien säveltämiseen. Vaikka en koekaan itseäni jazzmuusikoksi, olen usein inspiroitunut sen harmonian- ja rytminkäsittelystä. Juhani Haapasaloa lainaten voin todeta: ”Tätä kaikkea olen epäilemättä sulauttanut oman sävelkieleni etsintään.”

Mainitsen teoksissani aiemmin mainittujen puhtaiden moodien ohella käyttämiäni sävellystekniikoita: kantilloitu, homofoninen, sanarytmisen laulu; symmetriset asteikot (doorisen lisäksi pari oktatonia asteikkoa, miksolyydynen b6 ja kokosävelasteikko); muunnesoinnuilla höyrytetty miksolyydynen moodi – jossa alennettuja sekstejä ja terssejä – runsaine nooniseptimisointuineen, jotka tosin monesti ovat puhtaan moodin sisällä; rinnakkaisesti liikkuvat soinnut, joissa joko kaikki stemmat liikkuvat tai kaikki stemmat bassoa lukuun ottamatta tai kaikki välistemmat; pieni määrä kvarttipinoja; avosoinnut etenkin duetoissa ja yhdistettynä fryygiseen moodiin; yllätyksellisyyden ylläpitämiseksi esimerkiksi rohkeahkot kokeilut, kuten hevosen hirnunnan imitointi eufoniumilla (baritonitorvella) sekä itämaistyyppinen ja yläsävellaulu; jotkut ideat aiemmin nuotintamistani lauluista.

Näkemykset moodeista sekä niihin pohjautuvat ideat ovat aina jossain määrin subjektiivisia. Omat ideani todennäköisesti pitkälti kumpuavat omasta kulttuurikontekstistani. Esimerkiksi Israelissa vaikuttavan Miqedem-yhtyeen *Halleluhu* (eli Psalmi 150 hepreaksi) piti sisällään sellaista itämaisen kuuloista heksatonista, 6-sävelistä asteikkoa, jota en luonnollisestikaan itse olisi ajatellut juuri kyseiseen Psalmiin yhdistää, kun muutenkin tunnen asteikon aika huonosti (d-es-f-ges-a-b).⁶⁵ Käyttämieni moodien affekti varmasti jossain määrin vaihtelee eri teoksissa, mutta pyrin kuitenkin käyttämään niitä johdonmukaisesti, vaikkakin paikoin hyvin väljästi.

Kappaleessa 3.1 kerroin, että sävellystyö on helppoa, jos kohdalle osuu puhutteleva teksti. Kaikki tässä analysoidut sävellykseni ovat ikään kuin tilaustöitä; olisi paljon vaikeampaa säveltää, jos ei yhtään tietäisi, millaisille yksilöille ja ryhmille on säveltämässä. Esittäjän taitojen tuntemus helpottaa paljon.

⁶⁴ En kuitenkaan halua, että normaali puherytmi laulettuina muodossa kovin paljon muuttuu, joten olen säveltänyt melismoja vain vähän, ja ne eivät ole yhtä pitkiä tai koristeellisia kuin gregoriaanisessa musiikissa.

⁶⁵ Teoksen välisosassa / kertosäkeessä käytetään B-duuria, paitsi sen lopussa, joka johdattaa takaisin alun sävellajiin. Haastattelukysymyksissäni luvussa 4 s. 16 ja alaviite 21 oletin sävellajin heptatoniseksi, eli että siinä olisi myös c-sävel seitsemäntenä, mutta en löytänyt sitä muualta kuin kertosäkeestä, kun kuuntelin laulun uudelleen.

6 OPINNÄYTEKONSERTTI

Psalmiharmonioita-konsertti järjestettiin Centrian konserttisalissa 31.3.2017 klo 18. Konserttiin valmistaututtiin osittain alkusyksystä asti, osittain vain parin kuukauden ajan. Liitteenä on konsertin käsiohjelma.

Harjoitukset alkoivat suurelta osin jo syksyllä (Ilon Kipinä, Johannakuoro, duo Sampsa Vanhalan kanssa), kun toisessa ääripäässä Kanttorikvintetti lauloi esiintymiskokoonpanolla ensimmäistä kertaa yhdessä konserttipäivänä (vaikka treeniaikaa useimmilla oli varsin kohtalaisesti). Yhteiskokoonpanokin saatiin kokoon vasta viimeisenä päivänä, tosin edellispäivän harjoituksissa olivat lähes kaikki paikalla. Keijo Vättö Quintetin harjoituksia oli kohtalaisen harvoin, 6.1. lähtien. Johannakuoron kanssa tärkeää harjoitusaikaa olivat erityisesti loka- ja helmikuu sekä luonnollisesti maaliskuu. Ilon Kipinä harjoitteli keskimäärin kerran kahdessa viikossa, kuten aiemminkin, mutta esiintymisiä oli vähemmän, joten näihin Psalmeihin voitiin keskittyä aivan täysipainoisesti jo joulukuun alusta lähtien.

Konsertin lähestyessä itselläni oli aikataulujen kanssa sopimista melkoisesti. Kun konsertti oli perjantaina, saimme torstaina lähes kaikki esiintyjät yhtä aikaa paikalle harjoittelemaan ensimmäistä kertaa Psalmia 93 yhdessä. Perjantaina aloitin kenraaliharjoitukset klo 13, ja kun konsertti alkoi klo 18, olin ollut asian parissa ilman kunnollista taukoa yhtäjaksoisesti yli kuusi tuntia. Hyvin sen silti jaksoi, kun oli kyse näin tärkeästä etapista. Itselleni suurin haaste oli jaksaa laulaa myös kontratenoria sekä oma soolo Psalmissa 51, jossa baritoni laulaa kohtalaisen korkealta. Johtamisen haasteet olivat kuitenkin suurimmat jo ennen konserttipäivää.

Esiintymiset konsertissa sujuivat enimmäkseen todella hienosti, vaikka haasteita oli riittämiin. Erityisesti paljastui uutteran harjoittelun merkitys: Johannakuorolaiset petrasivat esiintymisessä huomattavasti useimpiin harjoituksiin verrattuna ja Ilon Kipinän kohdalla tutuiksi käyneiden Psalmien harjoittelu useaan otteeseen kantoi hedelmää.

7 YHTEENVETO

On haikea mieli, kun ei ole varma, onko enää koskaan toiste mahdollisuus toteuttaa tällaista projektia. Erityisesti, kun minua kiinnostaisi järjestää tällaisia psalmikonsertteja muuallakin kuin seurakuntien tiloissa, mutta minulla on kovin vähän kokemusta sellaisista ja suuri epävarmuus, halutaanko näin raamattupainotteista ja muutenkin melko erikoista musiikkia normaaleille esiintymislavoille.

Opinnäytekonsertista jäi todella mukavat muistot, ja sitä vahvistivat esiintyjien lisäksi yleisön palautteet, joita sain yllättävänkin paljon. Useat ihmettelivät esiintyjäjoukon monipuolisuutta sekä kokonaisuutta, jossa oli niin paljon omia sävellyksiä. Muutamat pienet epäonnistumiset konsertissa eivät haitanneet, kun kokonaisuus oli kuitenkin hyvän yleismotivaation myötä varsin onnistunut. Monilta esiintyjiltä sain hyvää palautetta, vaikka toki he myönsivät teosten haastavuuden. Oli upeaa nähdä heidän kehityskaartaan, vaikka toki aina jää mietityttämään, miten olisin saanut hiottua teoksia vielä paremmiksi.

Kun opettaa itselleenkin aika uusia asioita erilaisille ihmisille ja kokoonpanoille, moni sellainen tutkimuksellinen asia, joiden kautta asioita voisi parantaa selvästikin, jää varsin vähälle käytölle. Yhtäältä tämä johtuu käytettävissä olevan ajan rajallisuudesta, toisaalta verratessani harjoittamistani joidenkin kollegoiden kuoroharjoituksiin tuntuu, että itselläni on taipumusta tulla tyytyväiseksi melko helposti: kunhan stemmat osataan, ollaan mielestäni jo pitkällä. Aina välillä tulee vastaan käsittämättömän hienoja hetkiä, että kylläpä nyt kuulosti upealta, mutta tällaisten keidashetkien saattaminen enemmän säännöksi kuin poikkeukseksi vaatisi paljon ymmärrystä, tavoitteellisuutta ja priorisointia.

Toivon, että puhtaiden harmonioiden intohimoista tavoittelua pystyn jatkamaan käytännössä hyvin tuloksin, kauniin ja vapaan lauluäänen tärkeyttä unohtamatta. Nautin nykyään entistä enemmän puhdasviereisyydestä, kun ymmärrän, miten ison työn takana se laulajilla ja orkesterisoittajilla on. Vielä kun ehtisin harjoittaa rauhassa puhtaampaa sointia myös silloin, kun kuoroilla on laulettavana lisäsävelillä höystettyjä vahvoja sointuja, jollaisia innoissani sävelsin vuodenvaihteen molemmin puolin syntyneeseen ja hiljattain ensiesitettyyn Psalmiin 48. Ilmari Krohn sävelsi koko Psalmtarin, ja siinä minulla on toinen käsittämättömän iso tavoite.

LÄHTEET

Arvola, M. ja Korpi, H. 2017. Jännitettä dominanttisointuun! – Mollipentatonista hyödyntäen. Centria-ammattikorkeakoulu: Posterit, Opintojakso ”Tutkiva opettajuus”.

Classic Cat. The Classical Lydian mode Dictionary Page.

Saatavissa: https://classiccat.net/dictionary/lydian_mode.php?lang=nl. Viitattu 22.5.2017.

Haapasalo, J. Juhani Haapasalon kotisivu, Info.

Saatavissa: <http://juhaniha.fidisk.fi/henk.html>. Viitattu 9.1.2018.

Haapasalo, J. Sähköpostihaastattelu. 4.5.2017.

Haastattelu. Kajaanin ammattikorkeakoulu.

Saatavissa: <http://www.kamk.fi/opari/Opinnaytetyopakki/Teoreettinen-materiaali/Tukimateriaali/Aineiston-keruumenetelmat/Haastattelu>. Viitattu 26.9.2017.

Handran, S. 2012–2013. [basicsofthebible.org](http://www.basicsofthebible.org) | Psalm 119.

Saatavissa: <http://www.basicsofthebible.org/psalm119/>. Viitattu 23.5.2017.

Hartala, E. 1991. 1900-luvun suomenkieliset johdantovuorolaulukokoelmat, *tiivistelmä*.

Kirkkomusiikin koulutusohjelman tutkielma, Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Saatavissa: <http://ethesis.siba.fi/ethesis/showrecord.php?OID=718>. Viitattu 24.5.2017.

Hartala, E. Puhelinkeskustelu. 14.6.2017.

Heinonen, K. ja Luode, S. 2000. Musiikki hengellisyyden tukena.

Diakonia-ammattikorkeakoulun päättötyö, Helsingin Alppikadun yksikkö ja Kirstinkadun yksikkö.

Saatavissa: http://kirjastot.diak.fi/files/diak_lib/Helsinki2000/HeinonenKatri.pdf. Viitattu 31.5.2017.

Saatavissa: <http://docplayer.fi/16087178-Musiikki-hengellisyyden-tukena.html>. Viitattu 21.9.2017.

Hildén, S. Musiikkitieto, opistotaso: Jazz, 2. osa.

Saatavissa: <http://www.elisanet.fi/sakari.hilden/Mt/mt1/jazz2.html>. Viitattu 23.5.2017.

Juergensen, C. 2005. Modal Applications of the Pentatonic Scale.

Saatavissa: <http://chrisjuergensen.com/pentatonics.htm>. Viitattu 30.5.2017.

Kuokkala, P. 2016. Ikuinen lahjasi on tämä maa. Joonas Kokkonen: Elämä ja taide.

Saatavissa: <https://osva.btj.fi/Alavus/products/35476>. Viitattu 23.5.2017.

Kuokkala, P. Sähköpostihaastattelu. 21.5.2017 ja 16.12.2017.

Laitinen, M. Sähköpostihaastattelu ja -keskustelu. 23.5.2017 ja 10.–11.12.2017.

Levänen, T. Facebook Messenger -keskustelu. 24.5.2017.

Linjama, J. 2011. Lintu on huoneen löytänyt: Psalmirunoista sävellykseksi.

Kirkkomusiikin koulutusohjelman projektin kirjallinen työ, Sibelius-Akatemia, Kuopion osasto.

Saatavissa: <http://ethesis.siba.fi/files/jari.linjama201118.3.11.pdf>. Viitattu 29.5.2017.

Majuri, T. 2009. Yksinlauluja psalmitteksteihin, *tiivistelmä*.

Kirkkomusiikin koulutusohjelman kirjallinen työ, Sibelius-Akatemia, Kuopion osasto.

Saatavissa: <http://ethesis.siba.fi/ethesis/showrecord.php?ID=388666>. Viitattu 29.5.2017.

Milne, E. 2010. Scale of the Day #2: The Simpsons Scale.

Saatavissa: <https://elissamilne.wordpress.com/2010/01/14/scale-of-the-day-2-the-simpsons-scale/>.

Viitattu 22.5.2017.

MIQEDEM – HALLELUHU (LIVE).

Saatavissa: <https://www.youtube.com/watch?v=DKR86Pha-kc>. Viitattu 23.5.2017.

Murtomäki, V. Kristillisen liturgian varhaiset vaiheet.

Musiikinhistoriaa verkossa (Muhi), Sibelius-Akatemia.

Saatavissa: http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kesk_franko1. Viitattu 30.5.2017.

Nuorvala, J. Polytonaalisuus. 1900-luvun musiikki, Sibelius-Akatemia Koulutuskeskus.

Saatavissa: http://www2.siba.fi/historia/1900/sanasto/polytonaalisuus_san.html. Viitattu 30.5.2017.

Oja, P. 2002. Yhteistoiminnallinen oppiminen. Pedagoginen seminaari.

Saatavissa: <http://www.wedu.oulu.fi/homepage/ktloped/pedsem/lv2002/posem.htm>. Viitattu 26.9.2017.

Oramo, I. Ortodoksinen kirkkolaulu.

Musiikinhistoriaa verkossa (Muhi), Sibelius-Akatemia.

Saatavissa: http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=suomi_keskiaika4. Viitattu 31.5.2017.

Pajamo, R. (toim.) 1979. Chorus et Psalmus – Juhlakirja Harald Andersénille. Helsingin yliopiston monistuspalvelu, offset.

Peltomäki, J. H. 2015–2017. Duuriasteikko ja luonnollinen molliasteikko.

Saatavissa: https://musapaja.net/musiikin_teoria/duuriasteikko_ja_luonnollinen_molliasteikko.php.

Viitattu 23.5.2017.

Pylkkä, O. Kokemuksellinen oppiminen ja oppimisen ohjaaminen – Oppimiskäsitykset.

Jyväskylän ammattikorkeakoulu / Ammatillinen opettajakorkeakoulu.

Saatavissa: <http://oppimateriaalit.jamk.fi/oppimiskäsitykset/oppimiskäsityksista-oppimisen-ohjaamiseen/kokemuksellinen-oppiminen-ja-oppimisen-ohjaaminen/>. Viitattu 26.9.2017.

Raamattu kansalle -käännös, 2009. Vanha Testamentti. Raamattu kansalle.

Saatavissa: http://www.raamattukansalle.fi/?sid=4_sekä

http://www.raamattukansalle.fi/filearc/8_122_180_v15_VT_Sec_Reduced.pdf. Viitattu 2.6.2017.

Routio, P. 2005. Tuotetiede, Taideteollinen korkeakoulu / Virtuaaliyliopisto: Toimintatutkimus.

Saatavissa: http://www.uiah.fi/virtu/materiaalit/tuotetiede/html_files/153_ohjaava.html#toimutk.

Viitattu 26.9.2017.

Saarela, S. 2004. Kuorosäveltäjä Jaakko Hulkkonen.

Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

Saatavissa: <http://urn.fi/URN:NBN:fi:juy-2004954354>. Viitattu 10.2.2018.

Saarnivaara, U. 1993. Jumalan kansan pyhä Raamattu selityksin: VANHA TESTAMENTTI XI yleisen Kirkolliskokouksen vuonna 1933 käytäntöön ottama suomennos, käänös ja kieli korjattuna. Helsinki: Uusi Tie.

Sainio, O. Sähköposti- ja puhelinkeskustelut useina päivinä, kuten 31.5.2017.

Sibelius-Akatemia 2007–2008a. Musiikin teoria – Asteikoista ja kattoasteikoista. Saatavissa: <http://www2.siba.fi/mustel1/index.php?id=22&la=fi>. Viitattu 23.5.2017.

Sibelius-Akatemia 2007–2008b. Muunnosoinnut. Saatavissa: <http://www2.siba.fi/mustel1/index.php?id=35&la=fi>. Viitattu 30.5.2017.

Sibelius-Akatemia 2010. Altered chords. Saatavissa: <http://www2.siba.fi/mustel1/index.php?id=86&la=en>. Viitattu 30.5.2017.

Sibelius-Akatemia Virtuaalikatedraali. Juhani Haapasalo. Saatavissa: <http://www2.siba.fi/virtuaalikatedraali/juhani.html>. Viitattu 22.5.2017.

Tenhunen, J. 2012. Suomi-gospel ja maallistumiskehitys: maallistumisen ilmeneminen Suomi-gospelissa ja kahden levy-yhtiön toiminnassa. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Saatavissa: <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/37777/URN%3ANBN%3Afi%3Ajyu-201205061611.pdf>. Viitattu 24.5.2017.

Tervanen, H. Tekstiviestit 9.3.2017 ja 7.1.2018 ja puhelinkeskustelu jälkimmäisenä päivänä.

The Editors of Encyclopædia Britannica 1998–2014. Anhemitonic scale | music | Britannica.com. Saatavissa: <https://www.britannica.com/art/anhemitonic-scale>. Viitattu 24.5.2017.

The Simpsons theme song. Saatavissa: <https://www.youtube.com/watch?v=Xqog63KOANc>. Viitattu 31.5.2017.

Tuppurainen, E. 2007. 1800-luvun luterilainen kirkkomusiikki: Saksan luterilainen kirkkomusiikki. Musiikinhistoriaa verkossa (Muhi), Sibelius-Akatemia. Saatavissa: http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko_1800luku2. Viitattu 29.5.2017.

Tuppurainen, E. 2006a. Gregoriaanisen kirkkolaulun muodot. Musiikinhistoriaa verkossa (Muhi), Sibelius-Akatemia. Saatavissa: http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko_keskiaika5. Viitattu 30.5.2017.

Tuppurainen, E. 2006b. Varhainen kristillinen kirkkolaulu. Musiikinhistoriaa verkossa (Muhi), Sibelius-Akatemia. Saatavissa: http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko_keskiaika2. Viitattu 29.5.2017.

TÄSSÄ ON TIE – Motoristiraamattu 2007. Gospel Riders – moottoripyöräkerho ry. Uusi testamentti ja Psalmit, Raamattu Kansalle -käännös: Uusi testamentti vuodelta 1999 ja Psalmit vuodelta 2002. Raamattu kansalle ry. Saarijärven Offset Oy.

Vatanen, O. Sähköpostikeskustelu 4.5.2017 ja 15.5.2017.

Went, J. The Hebrew Alphabet, Acrostic Psalms, Picture Letters - Biblical Hebrew.
Saatavissa: <http://www.biblicalhebrew.com/alphabet.htm>. Viitattu 23.5.2017.

Vuori, H-L. 2011. Neitsyt Marian yrttitarhassa. Birgittalaissisarten matutinummin suuret responsoriot.
Väitöskirja, Studia Musica 47. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
Saatavissa: <http://ethesis.siba.fi/files/nbnfife201201041036.pdf>. Viitattu 31.5.2017.

Psalmiharmonioita

Tuomo Viherjuuren opinnäytekonsertti

pe 31.3.2017 klo 18

Keski-Pohjanmaan

konservatorion

iso sali

Ilon Kipinä

Johannakuoro

Kanttorikyintetti

Keijo Vättö Quintet

Vaskikyntetti

Leena Pesu, piano

Sampsa Vanhala, basso ja käyrätorvi

PSALMIHARMONIOITA

*Centrian konserttitalissa
pe 31.3.2017 klo 18*

Giovanni Gabrieli
(1553–1612)

Canzon 1 "La Spiritata", Ch.186
Vaskikvartetti

Ortodoksinen kirkkoveisu
Valamon luostarin sävelmä

Kiitä sieluni Herraa [Psalmi 103:1–4,8]
Autuas se mies [Psalmeista 1–3 +Pikku kunnia]
Keijo Vättö Quintet

Tuomo Viherjuuri
(1983–)

Psalmi 1
Psalmi 97 sekakuorolle SMATB
Ilon Kipinä

Psalmi 50
Keijo Vättö Quintet

Tämä on se päivä [Psalmista 118:15-24]
Johannakuoro

Psalmi 92 naiskuorolle
Johannakuoro ja Leena Pesu, piano

Psalmi 51 baritonille ja pianolle
Tuomo Viherjuuri, baritoni
Leena Pesu, piano

Psalmi 2 kahden instrumentin duolle
Psalmi 32 kahden instrumentin duolle
Tuomo Viherjuuri, baritoni ja -torvi
Sampsa Vanhala, basso ja käyrätorvi

Psalmi 92 kvintetille SMATB
Psalmi 133 kvintetille SATBB
Kanttorikvintetti

Psalmi 93 vaskikvartetille ja kuorolle SMATBB
Vaskikvartetti ja yhteiskuoro

Säveltämieni Psalmien suomennokset enimmäkseen Uuras Saarnivaaran muokkaamasta vuoden 1933 kirkkoraamatusta, paitsi

1) Tämä on se päivä: Raamattu kansalle ry **2) Psalmi 51: Tuomo Viherjuuri**

Konsertissa kuullaan 11 sävellystäni, ja niistä kaikki ovat yhtä lukuun ottamatta kokonaisia Psalmeja. Niitä on sävelletty runsaasti, mutta useimmiten vain osa jakeista on sisällytetty musiikkiin. Antonín Dvořákin (1841–1904) raamatullisista lauluista (op. 99, 1894) innostuin suuresti, olihan kolme niistä minulle tuttuja lapsuudesta ja innostuin suuresti myös minulle ennestään tuntemattomista teoksista. Tekstit ovat Psalmeista, mutta sisältö on tarkoin harkittua. Itse taas nykyään lähdän siitä, että haluan mahdollisimman usein säveltää Psalmit kokonaan.

Sävellystyylissäni korostuvat erilaiset harmoniat ja tekstiyhteys, jotka nivoutuvat yhteen. Käytän tiettyjä sointuja ja sointukulkuja monesti kuvaamaan aivan yksittäisiä sanojakin. Pysin harrastamaan toistoa aina silloin, kun koen tekstin antavan siihen mahdollisuuden. Suosikkisävellajini on miksolyydynen moodi, eli sävellaji, joka eroaa duurista siten, että seitsemäs aste on alennettu – johtosävel siis puuttuu. Käytän muitakin moodeja ja tonaalisuutta sekä mausteina pikantteja vivahteita.

Psalmi 1 on tekstirakenteeltaan poikkeuksellinen, sillä se ei päätykään sen viimeisiin sanoihin, vaan jakeen 1 alkupuoli kerrataan. Teoksen alttostemmaan on myös kirjoitettu neljäosasävelaskelliike. Soinnun poikkeuksellinen harmonia kuvaa sitä, miten ”jumalattomat eivät kestä tuomiolla”. Suurelta osin tämä Psalmien ensimmäisen kirjan aloittava Psalmi on kuitenkin jopa tavanomaisen kuuloinen, varsinkin alkupuolellaan.

Psalmi 97 tarjoaa kuusihenkiselle yhtyeelle ison haasteen, sillä se on viisiääninen muutamaa kuusiäänistä poikkeusta lukuun ottamatta, sisältää glissando-ostinatton sekä yllättävää pulputusta, jonka tapaista olin tehnyt yhteen gospelbiisilaulunnokseen, jota täälläkin esiintyvä miesensemble on esittänyt lukuisia kertoja. Psalmiin 97 alkupuolen tekstiä A. Dvořák käytti kymmenen raamatullisen laulunsa ensimmäisessä osassa. Se teki minuun suuren vaikutuksen, ja koko Psalmiin teksti oli niin upea, että halusin ehdottomasti myös säveltää sen.

Psalmiin 50 kuusi ensimmäistä jacta olin säveltänyt mieskvartetille jo aiemmin, mutta tässä halusin laajentaa sen kokonaiseksi Psalmiksi. Jakeita on nyt siis peräti 23. Psalmeissa 50 ja 32 poikkean länsimaisuudesta: yritän hyvin vajavaisella osaamisella imitoida Lähi-idässä esiintyvää laulutyyliä. Ehkä se korkeintaan ärsyttäisi siellä, missä sitä osataan paljon paremmin.

Ehkä vielä joskus ehdin säveltää koko Psalmiin 118, mutta siitä tulisi moniosainen teos, koska tämä keskiosa Psalmia toimii selkeästi omana laulunaan. Tämä on kokonaisuutena vanhin tässä kuultavista sävellyksistäni. Psalmi 51 on idealtaan ja toteutukseltaan vanhin, mutta sitä on Psalmiin 50 tapaan päivitetty, jotta siihen mahtuisivat Psalmiin sanat kokonaisuudessaan. Lisäksi nämä kaksi päivitettyä Psalmia on alkuperäisessä muodossaan jo esitetty, *Tämä on se päivä* puolestaan esitetään nyt ensimmäistä kertaa. Tekstitoistoja en juuri muualla ole käyttänyt kuin tässä; yritin tavoitella jotain polyfonian suuntaista.

Psalmi 92 on ensimmäinen eläkeläiskuorolle säveltämäni kokonainen Psalmi. Siinä joka toisessa jakeessa on mukana pianosäestystä. Kaikki muut kuoropsalmini ovat säestyksettömiä. Siinä kantavana sävellajina on lyydynen moodi, jossa neljäs aste on ylennetty.

Olen jo yli 10 vuotta sitten suuresti vaikuttunut Psalmista 51. Siksi ei ole ihme, että se on ensimmäinen soololaulajalle säveltämäni kokonainen Psalmi. Sävellysprosessi lähti liikkeelle tietokoneen äärellä. Kirjoitin alkuperäisen lauluosuuden ja hyvin oleellisen pianostemman Sibelius-ohjelman äärellä. Kaikki muut teokset olen säveltänyt pianon ääressä. Tehdessäni Psalmin valmiiksi lisäsin siihen puhuttua tekstiä ja sanarytmisen lopun. Suomennokseni pohjamateriaalina käytin Uuras Saarnivaaran muokkaamaa kirkkoraamattua ja Biblehub.com-palvelua, jossa yritin ymmärtää heprea-englanti-interlineaaria. Psalmin 92 ohella myös tässä on pianistina liedparini Leena Pesu.

Halusin tehdä myös duettoja henkilön kanssa, joka osaa sekä laulaa että soittaa torvea. Pyysin mukaan opiskelukaverini Sampsa Vanhalan, joka opiskelee kanssani laulua, mutta soittaa myös käyrätorvea, kun itse soitan baritonitorvea. Pidän näitä duettopsalmeja aivan erilaisina kuin muita säveltämiäni. Psalmissa 32 tärkeässä asemassa ovat poikkeukselliset sävellajit: sellainen, jonka alaosa on duuria, mutta yläosa luonnollista mollia, sekä oktatoninen eli 8-sävelinen sävellaji, jota on hyödyntänyt esimerkiksi Olivier Messiaen (1908–1992).

Psalmi 98 on vanhemmasta päästä konsertin teoksia ja se on esitetty Kanttorikvintetin toimesta. Se on ensimmäinen viisiääninen a cappella -teokseni ja ensimmäinen kokonaiseksi säveltämäni Psalmi. Ymmärtänette, että olin sen tekemisestä todella tohkeissani. Ennen sitä olin säveltänyt lukuisia antifoneja päivän Psalmeihin ja muutamia päivän Psalmeja, jotka lähes aina ovat katkelmia joistakin Psalmista. Oli upeaa päästä tekemään jotain näin haastavaa esitettävää, joka kuulostaa harmonisesti juuri sellaiselta, mistä oma korvani pitää tavattomasti. Nyt voinee huomata, että myöhemmin säveltämissäni teoksissa – etenkin viisiäänisissä – on samantyyppistä sävelkieltä.

Psalmi 133 on sävellysurakkani viimeisiä teoksia. Siinä on vain kolme jaetta ja tekstisisältö on erittäin suloinen, joten siitä oli helppo tehdä musiikillinen herkkupala. Edellä kerroin, että suosikkisävellajini on miksolyydinen moodi. Minuun teki kirkkomusiikkia opiskellessani suuren vaikutuksen Maurice Duruflén (1902–1986) Requiem (op. 9, 1947) ja erityisesti sen viimeisen osan, *In Paradisumin*, loppusointu, joka on pitkä, hiljainen ja kauan soiva nooniseptimisointu. Kun siis Psalmi 133 päättyy sanoihin ”Sinne on Herra säätänyt *ainaisen* siunauksen ja elämän”, tahdoin lopettaa sen myös septimin sisältävään sointuun, joka Duruflén sävellyksen myötä symboloi minulle päättämätöntä rauhaa, ikuista elämää Kaikkivaltiaan yhteydessä.

Konsertin alussa kuultu Giovanni Gabrielin *Canzon* ihastutti minua suuresti *Septuran* CD:llä *Music for Brass Septet • 4* (Naxos, 2015). Olin tehnyt kaksiäänistä musiikkia lauluäänille ja vaskille, mutta minua innostutti ajatus siitä, että konsertissa olisi myös neliäänistä puhallinmusiikkia. Niinpä tämän lisäksi halusin tehdä vielä opinnäytteeni huipennukseksi Psalmin 93 vaskikvartetille ja yhteiskuorolle.

Kaikkivaltiaalle, Hänelle, joka on, joka oli ja joka on oleva, kuuluu kaikki kiitos, kunnia ja ylistys Messias Jeshuan nimessä. Saamme kiittää Häntä kaikesta hyvästä, myös musiikin lahjasta. Suokoon Hän, että käytämme sitä ja muuta hyvää Hänen kunniaakseen ja lähimmäistemme parhaaksi. Siunausta ja johdatusta elämäänne sekä lepopäivän rauhaa!

Keijo Vättö Quintet

Isäni Keijo Vätön sekä veljesten Juho ja Toivo Viitalan kanssa olemme laulaneet kerran tai muutaman vuodessa. Vahvuuteen on liittynyt myös Esko, joka on myös varsin hyvä beatbo-
xaaja. Ortodoksisen kirkkolaulun ohella olemme laulaneet muun muassa gospelmusiikkia.
Osa on Turusta ja vain minä Kokkolasta. Kaksi asuu näiden välimaastossa Länsi-Suomessa.

Ilon Kipinä

Kipinä-kuoro perustettiin vuonna 2007 ja nuorten Ilolla-kuoro syksyllä 2011, kun sain
Kokkolan suomalaisesta ev.lut. seurakunnasta töitä. Jonkin aikaa myöhemmin aloin johtaa
Kipinä-kuoroa ja pian sitten esiinnyimme yhdessä. Ja lopulta yhdistimme kuorot ihan
virallisesti. Laulajia tosin on nyt niin vähän, että ehkä olisi parempi puhua lauluyhtyeestä
kuin kuorosta. Jokainen mukana oleva on sitäkin tärkeämpi.

Johannakuoro

Myös Johannakuoro perustettiin vuonna 2007, joten se viettää syksyllä 10-vuotisjuhlia.
Kuoroa oli perustamassa kanttoriedeltäjäni Johanna Hernesmaa (nyk. Koivumaa), ja hänen
siirryttyään Kannukseen sen otti johtaakseen Tuula Pihlajajarju, joka johtaa sitä
nykyäänkin. Tuulan ollessa turistikanttorin tehtävissä sain johannakuorolaiset
johdettavakseni kahdeksi toimintavuodeksi. Se oli niin mukava kokemus, että en ole
malttanut päästää irti heistä.

Leena Pesu

Pyysin Leenaa loppukeväältä 2016 liedparikseni tulevaksi lukuvuodeksi. Niinpä sitten
tapasimme ensimmäistä kertaa viime syyskuussa, vaikka olimme tienneet toisemme jo
teini-iässä. Meillä on riittänyt ihmettelemistä erään yhteisen asian kanssa: molemmilla on
absoluuttinen sävelkorva. Jännittävää on esimerkiksi se, miten eri tavoin siitä huolimatta
saatamme musiikin hahmottaa.

Sampsa Vanhala

Sampsan tapasin ensimmäistä kertaa keväällä 2015. Minut pyydettiin suhteellisen lyhyellä
varoitusajalla Centrian ja Novian yhteiseen oopperaproduktioon laulamaan kahdessa
tertsetissä. Toisessa niistä oli mukana Sampsa. En tuolloin tajunnut, miten matala ääni
hänellä ikäisekseen on. Meitä yhdistävät laulamisen ohella muun muassa vaskipuhaltimet.

Kanttorikvintetti ja **Vaskikvartetti** ovat projektiluontoisia kokoonpanoja ja ne on koottu
nimenomaan tätä konserttia varten. Vaskikvartetin soittajat ovat muuten KVQ:sta, mutta
käyrätorvisti Anette Solonen-Krok on eräässä työprojektissani avustanut kokkolalainen.

Kanttorikvintetti on projektiyhtye, jossa alun perin kaikki olivat joko
kirkkomuusikkoja tai kanttorinsijaisia. Minna-Leena Lahti ja minä olemme ainoat
"alkuperäisjäsenet", mutta me molemmat vaihdoimme stemmaa tähän konserttiin: Minna-
Leena kokonaan mezzosopraanosta sopraanoon ja minä Psalmissa 98 bassosta alttoon, ts.
kontratenoriin. Tenorina on opiskelukaverini, baritoni Sampo-Elias Asikainen, ja bassona
Veli-Matti Erkkilä, joka on laulanut projekteissani ennenkin. Leena Pesu tuli kvintettiin
perin lyhyellä varoitusajalla: laulamme tänään ensimmäistä kertaa yhtä aikaa yhdessä.
Naisstemmojen järjestely johtui sairastumisesta.

Tuomo Viherjuuri on eteläpohjalaislähtöinen kirkkomuusikko, laulaja, urkuri,
kuoronjohtaja ja pianisti sekä pian maisteriuden ohella myös musiikkipedagogi, joka
harrastaa baritonitorvismia (eufoniumismia), säveltämistä ja sovittamista.

Ilon Kipinä

Johanna Rönkvist,
sopraano
Virva-Silva Tistelgren,
mezzosopraano ja alto
Annu-Elina Erkkilä, alto
Jyrki Kentala, tenori
Mikael Roosbacka, tenori
Tuomo Viherjuuri, basso



Johannakuoro

Sopraano 1

Eila Kalliokoski
Kaarina Kerttula
Eeva-Liisa Kujala
Eeva Luotoniemi
Liisa Peltoniemi
Terttu Varila

Sopraano 2

Marjatta Kyösti
Hilkka Liulia
Ulla-Maija Sahlman
Orvokki Sainio

Alto 1

Hilkka Harju
Leena Koivukoski
Kaisu Niemonen
Paula Paananen

Alto 2

Riitta Kellosalo-Niemi
Maija Lassila
Maija Leena Peltola
Saara Skytte
Leena Vaara

kuva: Ilkka Vasalampi



Keijo Vättö Quintet

Toivo Viitala, tenori
 Tuomo Viherjuuri, kontratenori ja baritoni
 Juho Viitala, tenori ja baritoni
 Keijo Vättö, basso
 Esko Viitala, tuplaukset ja kurkkulaulu



Kantorikvintetti

Minna-Leena Lahti, sopraano
 Leena Pesu, mezzosopraano
 Sampo-Elias Asikainen, tenori
 Tuomo Viherjuuri, kontratenori ja baritoni
 Veli-Matti Erkkilä, basso

Vaskikvartetti

Juho Viitala, trumpetti
 Anette Solonen-Krok, käyrätorvi
 Tuomo Viherjuuri, eufonium
 Keijo Vättö, tuuba



Leena Pesu, piano
 kuva: Lasse Pesu



Sampsa Vanhala,
 basso ja käyrätorvi
 kuva: Jenna Suvanto