

Janina Marin

## **TUHANSIN PILLEIN SOITTA ELÄMÄ URKUJAAN**

Kolme koraalisävellystä sekä katsaus romantiikan ajan urkukoraaleihin

## **TUHANSIN PILLEIN SOITTA ELÄMÄ URKUJAAN**

Kolme koraalisävellystä sekä katsaus romantiikan ajan urkukoraaleihin

Janina Marin  
Opinnäytetyö  
Syksy 2019  
Musiikin tutkinto-ohjelma  
Oulun ammattikorkeakoulu

## TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu  
Musiikin tutkinto-ohjelma, kirkkomusiikin suuntautumisvaihtoehto

---

Tekijä: Janina Marin

Opinnäytetyön nimi: Tuhansin pillein soittaa elämä urkujaan. Kolme koraalisävellystä sekä katsaus romantiikan ajan urkukoraaleihin

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistuslukukausi ja -vuosi: Syksy 2019

Sivumäärä: 33 + 3 liitettä

---

Työn tavoitteena oli laajentaa ohjelmistotuntemusta kanttorin työtä varten. Tämä toteutettiin tutustumalla muutamiin romantiikan ajan urkukoraalisäveltäjiin ja heidän sävellystyyliihinsä ja sävellyksiinsä lähdekirjallisuuden ja nuottimateriaalien pohjalta. Lisäksi tätä käytettiin inspiraationa omalle sävellystyölle.

Tietoperustan historiallista taustaa käsiteltiin tekemällä lyhyt katsaus luterilaiseen ja katoliseen kirkkomusiikkiin romantiikan aikana. Lisäksi tutustuttiin tarkemmin valittuihin säveltäjiin tyyllisesti ja tehtiin kevyttä analyysiä heidän koraalipohjaisesta urkuotannostaan. Työn taiteellisena osuutena esitellään syntyneet kolme erityyppistä koraalipohjaista sävellystä, jotka soveltuvat käytettäväksi eri kohdissa jumalanpalvelusta. Lisäksi kuvaillaan myös sävellysprosessia ja siihen vaikuttaneita asioita.

Työn synnyttämänä kehitysajatuksena huomattiin, kuinka hyödyllistä on aina perehtyä tarkemmin kullakin hetkellä työn alla olevaan soittokappaleeseen ja sen säveltäjänsä. Syvemmän tutustumisen seurauksena on mahdollista oppia ymmärtämään soittamaansa musiikkia paremmin sekä kehittyä myös säveltäjänä. Toisena tärkeänä kehityskohteena on säveltämisen jatkaminen, sillä kokemuksen myötä esimerkiksi nuottinutus helpottuu, ja se puolestaan mahdollistaa muun muassa sävellysten muodon ja mitan laajentamisen. Säveltämällä kanttorin on myös mahdollista pitää omaa motivaatiotaan ja ammattitaitoaan yllä sekä tarjota seurakuntalaisille uutta musiikkia kuultavaksi.

---

Asiasanat: urut, koraalit, sävellys, kirkkomusiikki

## ABSTRACT

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

---

Author: Janina Marin

Title of thesis: Three Chorale Compositions and an Overview of the Chorale Preludes During the Romantic Period

Supervisor: Jouko Tötterström

Term and year when the thesis was submitted: Autumn 2019 Number of pages: 33 + 3 attachments

---

The aim of the thesis was to expand the knowledge of repertoire for cantor work. This was accomplished by getting to know a few of the Romanticist chorale prelude composers and their composition styles and compositions on the basis of the source material and sheet music. In addition, this was used as an inspiration for composition work.

The historical background of the theory part of the thesis is covered by a brief overview of Lutheran and Catholic church music during the Romantic period. In addition, the composition style of selected composers is studied and their chorale-based organ production is analysed. The artistic part of the thesis introduces three different types of chorale-based compositions that are suitable for use in different places of church services. Furthermore, the composing process and the things that influenced it are also described.

As a result of the thesis, it was discovered that it is always useful to get acquainted with the composition being played, as well as its composer. Another important conclusion is to continue composing. Experience, for example, facilitates notation, which in turn makes it possible to expand the form and duration of compositions. Composing also gives the cantor the opportunity to maintain his or her own motivation and skills, and to offer new music for the parishioners to listen to.

---

Keywords: organ, chorales, composition, church music

# SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	6
2	ROMANTIIKAN AJAN KESKEISIMPIÄ URKUKORAALISÄVELTÄJIÄ.....	7
2.1	Kirkkomusiikki romantiikan aikakaudella.....	7
2.1.1	Luterilainen kirkkomusiikki Saksassa, Pohjoismaissa ja Baltiassa.....	7
2.1.2	Katolinen kirkkomusiikki Saksassa, Ranskassa, Itävallassa ja Italiassa.....	10
2.2	Johannes Brahms.....	11
2.2.1	Brahmsin sävellystyylillä.....	11
2.2.2	Brahmsin urkutuotanto ja urkukoraalien analysointia.....	13
2.3	Max Reger.....	14
2.3.1	Regerin sävellystyylillä.....	14
2.3.2	Regerin koraalisävellyksiä ja niiden analysointia.....	15
2.4	Sigfrid Karg-Elert.....	17
2.4.1	Karg-Elertin sävellystyylillä ja urkutuotanto.....	17
2.4.2	Analysointia koraali-improvisaatiosta Nun danket alle Gott.....	19
3	MENDELSSOHN KIRKKOMUSIIKKISÄVELTÄJÄNÄ.....	21
3.1	Mendelssohnin merkitys romantiikan aikakaudelle.....	21
3.2	Mendelssohnin sävellystyylillä ja urkumusiikki.....	22
3.3	Analysointia kuudennesta urkusonaatista.....	23
4	KOLME KORAALIPOHJAISTA SÄVELLYSTÄ URUILLE.....	25
4.1	Sävellysprosessin kuvaus.....	25
4.2	Vaiti kaikki palvelokamme – neljä variaatiota.....	26
4.3	Urkukoraali Nyt ylös, sieluni.....	27
4.4	Urkukoraali Luodut, te Herraa kiittää.....	27
5	POHDINTA.....	29
	LÄHTEET.....	32
	LIITTEET.....	34

# 1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni aihe kumpusi käytännön tarpeesta laajentaa urkumusiikin ohjelmistoani jumalanpalveluskäyttöön. Kesätoissa sekä tehdessäni kanttorin sijaisuuksia seurakunnissa olen huomannut, että tarve jumalanpalvelukseen ja kirkkovuoden eri ajankohtiin soveltuvalla urkumusiikilla on valtava. Luterilaisen virsiperinteen vuoksi urkukoraalit tuntuvat minusta luontevalta valinnalta jumalanpalvelusmusiikiksi. Tämän kirjallisen työn tarkoituksena onkin tutustua tarkemmin romantiikan ajan urkukoraaleihin, jotta löytäisin ohjelmistooni lisää soitettavaa kanttorin työhön.

Romantiikka valikoitui aikakaudeksi sen vuoksi, että urkureiden soittamasta ohjelmistosta valtaosa on barokkimusiikkia, ja siitä syystä koen tarvetta laajentaa ammatillista osaamistani syventymällä heikommin tuntemaani aikakauteen. Barokin aikana urkukoraalit elivät kulta-aikaansa ja niitä sävellettiin paljon. Romantiikan aikakaudella kirkkomusiikin tärkeys ja merkitys muuttui, mutta tästä huolimatta myös romantiikan ajan säveltäjät ovat säveltäneet runsaasti urkukoraaleita sekä koraalipohjaisia sävellyksiä erityisesti Saksassa. Historiallista kontekstia avatakseni teen lyhyen katsauksen sekä luterilaiseen että katoliseen kirkkomusiikkiin romantiikan aikana. Tässä työssä paneudun tarkemmin Johannes Brahmsin, Max Regerin ja Sigfrid Karg-Elertin sävellystyylisiin ja urkukoraalituotantoon lähdekirjallisuuteen ja nuottimateriaaleihin tutustuen sekä koraalipohjaisia teoksia analysoiden.

Urkuimprovisaation sekä musiikin teorian tunneilta olen saanut valmiuksia pienimuotoisten sävellysten tekemiseen. Tätä osaamistani hyödyntäen päätinkin opinnäytetyöni taiteellisena osuutena säveltää kolme erityyppistä koraalipohjaista teosta, joita pystyn myöhemmin käyttämään työelämässä. Inspiraationa sävellystyötäni varten analysoin Felix Mendelssohnin kuudetta urkusonaattia, jonka ensimmäisen osan pohjana on koraali *Vater unser im Himmelreich*. Analyysissä pääpaino on siinä, kuinka Mendelssohn käsittelee koraalimelodiaa eri stemmoissa ja sonaatin osissa.

Esittelen myös työn tuloksena syntyneet koraalisävellykseni ja käyn läpi sävellysprosessiani ja siihen vaikuttaneita asioita. Pohdinnassa käsittelemme työn tavoitteiden toteutumista, sen synnyttämiä johtopäätöksiä ja kehittämisajatuksia sekä lyhyesti koko opinnäytetyön tekoa prosessina.

## **2 ROMANTIIKAN AJAN KESKEISIMPIÄ URKUKORAALISÄVELTÄJIÄ**

Ennen kuin on mahdollista tarkastella romantiikan ajan urkukoraaleja, on tarpeen tehdä pieni katsaus kirkkomusiikin merkitykseen ja luonteeseen romantiikan aikakaudella. Lisäksi on hyödyllistä tutustua valittujen säveltäjien sävellystyylin keskeisiin piirteisiin, jotta on mahdollista peilata niiden vaikutusta ja toteutumista kunkin säveltäjän urkukoraalituotannossa.

### **2.1 Kirkkomusiikki romantiikan aikakaudella**

#### **2.1.1 Luterilainen kirkkomusiikki Saksassa, Pohjoismaissa ja Baltiassa**

Voidakseni tarkastella, millaista kirkkomusiikki romantiikan aikana oli, on tarpeen määritellä, mitä sanalla kirkkomusiikki oikein tarkoitetaan. Tuppurainen määrittelee kirkkomusiikin ytimen olevan jumalanpalvelusmusiikissa. Ortodoksinen kirkko ei sisällytä siihen mitään muuta, kun taas läntisten kirkkojen alueella esimerkiksi messuja, motetteja ja passioita esitetään nykyisin jumalanpalveluksesta erillään omina konsertteinaan. Jotkut mieltävätkin kirkkomusiikin olevan vain musiikkia, jota tavallisesti esitetään kirkkorakennuksessa, ja niinpä esimerkiksi urkumusiikin ajatellaan usein automaattisesti olevan kirkkomusiikkia. Erään määritelmän mukaan kirkkomusiikkia on kaikki, mitä kirkko tai seurakunta liittyy julistukseensa tai ylistykseensä. Helpointa kirkkomusiikkia on rajata siihen liittyvän tekstin perusteella. (Tuppurainen 2003, 37.)

1700-luvulla pietismi ja valistus vaikuttivat merkittävästi luterilaiseen kirkkoon ja siellä käytettyyn musiikkiin. Jumalanpalvelusmusiikin haluttiin erottuvan maallisesta musiikista ”aidolla kirkollisella tyylillään”, ja niinpä sen tuli olla riittävän yksinkertaista ja helposti ymmärrettävää, mutta kuitenkin ylvästä ja arvokkuutta osoittavaa. Yhteislaulujen tempo hidastui merkittävästi, ja vuonna 1799 koraalin määriteltiin olevan ”yksinkertaisin ja hitain ajateltavissa oleva laulu”. Kirkossa ei useimmiten käytetty muita soittimia kuin urkuja. 1800-luvulla vanhat luterilaisuuden tärkeimmät virret nousivat taas tutkimustyön kohteiksi ja niitä julkaistiin kokoelmina. Syntyi lukuisia erilaisia virsikirjoja, mutta ei koko maassa käyttöön otettavaa yhteistä saksalaista virsikirjaa. Myös yksinkertaiset hengelliset laulut saivat suosiota. (Tuppurainen 2007a, viitattu 27.9.2019.)

1800-luvun alun yhteiskunnallisessa kehityksessä näkyivät vielä Ranskan vallankumouksen jälkimainingit heijastuksineen ja vastavaikutuksineen. Saksassa, joka oli luterilaisuuden vankinta aluetta, alettiin korostaa kansallista identiteettiä, ja kirkkomusiikkiinkin saapuivat romantiikan piirteet. Toisaalta kirkkomusiikki ja taidemusiikki alettiin nähdä toistensa vastakohtina. Taidemusiikin säveltäjät alkoivat toisinaan käyttää virsisävelmiä teoksissaan, mutta ne toimivat useimmiten vain ohjelmallisina viittauksina menneeseen aikaan tai hartauteen. (Tuppurainen 2007a, viitattu 27.9.2019.) Näin hengellinen ja maallinen musiikki myös sekoittuivat toisiinsa. Yhteiskunnallisella tasolla kristinusko yhdistyi ympärillä vallinneisiin sosialistisiin ja humanistisiin ideologioihin. Musiikin kuuntelu muuntui hartaudenharjoitukseksi ja konserttisali pyhäksi paikaksi. Näin syntyi ajatus taideuskonnosta, jonka mukaan kaikki arvokas musiikki koettiin pyhänä. (Murtomäki 2006, viitattu 29.9.2019.)

Felix Mendelssohnin vaikutuksesta Johann Sebastian Bachin ja muun vanhan musiikin harrastus alkoi taas levitä. Vuonna 1829 Mendelssohn johti Bachin *Matteus-passion* sata vuotta sen ensiesityksen jälkeen ja ensimmäistä kertaa sitten Bachin kuoleman. Julkaistiin useita Bach-elämäkertoja, ja vuonna 1850 perustettiin Bach-seura, joka aloitti tämän teosten julkaisemisen. Oratorio- ja lauluyhdistykset, kuten vuonna 1791 perustettu Berliner Singakademie, keskittyivät suurten kirkkomusiikkiteosten esittämiseen. Liturgista kirkkomusiikkia sävelsivät esimerkiksi Carl Loewe, August Eduard Grell ja Albert Becker. Berliinistä ja Leipzigista tuli kirkollisen musiikin keskuksia, ja useiden maineikkaiden kirkkomusiikkilehtien, kuten *Euterpe* (1841–1884), *Urania* (1844–1911) sekä *Siona* (1876–1920), julkaisu aloitettiin. 1800-luvun Saksassa koulukuoroperinnettä pitivät yllä esimerkiksi yhä edelleen toimivat Leipzigin Tuomaskirkon sekä Dresdenin Ristinkirkon poikakuorot. Myös muu kuoroharrastus sai suosiota. Kirkko- ja koulumusiikkia kehittämään perustettiin myös musiikkioppilaitoksia, kuten Mendelssohnin perustama Leipzigin konservatorio. (Tuppurainen 2007a, viitattu 27.9.2019.)

1800-luvun loppupuolella Ruotsin Taalainmaalla luterilaisista koraaleista oli muotoutunut kansankoraaleja, joista tuli suosittuja. Ruotsissa, Suomessa ja Virossa julkaistiin koraalikirjoja yhtenäistämään seurakuntalaulua, ja niinpä paikkakuntakohtaiset tosinnot vähitellen unohtuivat. Myös kirkkokuoroja perustettiin. Tanskalaisen Thomas Laubin työ virsisävelmien ja gregoriaanisen laulun parissa vaikutti kattavasti koko Pohjoismaihin. 1800-luvun lopulla Pohjoismaissa oli useitakin kirkkomusiikin säveltäjiä, kuten norjalainen Christian Cappelsen ja ruotsalaiset August Söderman, Gunnar Wennerberg, Elfrida Andrée sekä Jakob Adolf Hägg. Suomessa kirkkomusiikin säveltäjiä



ei juuri ollut, mutta saksalaissyntyiset Fredrik Pacius sekä Richard Faltin nostivat esiin suuria kuoroteoksia, kuten Joseph Haydnin ja Louis Spohrin oratorioita sekä Mendelssohnin teoksia ja Bachin Matteus-passion. (Tuppurainen 2007a, viitattu 27.9.2019.)

Romantiikan ajan kirkkomusiikin ongelma on se, että jumalanpalveluksessa ei nähty olevan tilaa ja sopivaa kohtaa kirkkomusiikille (sama, viitattu 27.9.2019). Toinen keskeinen ongelma säveltäjille oli luomistyössä vaadittu omakohtainen panos, minkä vuoksi he eivät voineet kirjoittaa musiikkia tekstiin, jota he eivät henkilökohtaisesti voineet opillisesti hyväksyä. Tämän johdosta esimerkiksi Johannes Brahms valikoi itselleen sopivia tekstejä ja Franz Schubert puolestaan jätti joitakin messun osia säveltämättä. (Murtomäki 2006, viitattu 29.9.2019.) Hengellisen musiikin tarkoituksena ei enää ollut jumalanpalveluksen rakentaminen, vaan herättää ihmisissä uskonnollisia tunteita sekä ruokkia tunne-elämää. Tämä johti tilanteeseen, jossa virsi jäi lähes ainoaksi messumusiikin muodoksi. (Nissinen 2004, 18–19.) Säveltäjät saattoivat säveltää lauluja, motetteja ja kuoroteoksia Raamatun teksteihin, mutta niitä ei oltu tarkoitettu liturgiseksi musiikiksi. Erilaisia messuja, kuten *Magnificat*, *Stabat mater* ja *Te deum*, esitettiin konserteissa. (Tuppurainen 2007a, viitattu 27.9.2019.) 1800-luvun kuluessa kirkkomusiikin liturgista tarkoitusta pyrittiin kuitenkin taas nostamaan esille ja palauttamaan menneisyyden ihannekuvien mukaiseksi. Tämä aate, jota kutsuttiin cecilianismiksi kirkkomusiikin suojeluyhimyksen mukaan, ihannoii gregoriaanista koraalia ja kansan musiikkisivistystä sekä vanhaklassista polyfoniaa ja kriittis-historiallista metodia. (Tuppurainen 2003, 54.)

Perinnökseen romantiikan ajan kirkkomusiikki kuitenkin jätti kuoromusiikin ja messu- sekä oratoriokirjallisuuden runsauden. Romantiikan aikana oratorion skaala laajeni raamatulliseen tai kirkolliseen aiheeseen perustuvasta draamasta uskonnollis-hartaudelliseen suuntaan. Vuosien 1800 ja 1918 välillä pelkästään saksankielisiä oratorioita sävellettiin 380 kappaletta. Valitettavasti näistä vain harvat ovat päässeet sellaiseen asemaan, että niitä esitettäisiin säännöllisesti vielä nykyäänkin. Keskeisimmistä oratoriosäveltäjistä mainittakoon Loewe (1796–1869), joka sävelsi 17 oratoriota. (Murtomäki 2006, viitattu 29.9.2019.)

## 2.1.2 Katolinen kirkkomusiikki Saksassa, Ranskassa, Itävallassa ja Italiassa

Katolisen kirkkomusiikin juuret olivat wieniläisklassismissa ja Wolfgang Amadeus Mozartin, Joseph Haydnin sekä Ludvig van Beethovenin kehittämässä messuperinteessä. Beethovenin *Missa Solemnis* (1819–1823) oli muodoltaan ja sinfoniakaltaiselta rakentelultaan jo niin laaja, että se esitettiin konserttimessuna vuonna 1824 Pietarin filharmonisen seuran konserttisalissa eikä kirkossa liturgisen tilanteen yhteydessä. Tuolloin sitä kuitenkin kutsuttiin messun sijasta oratorioksi. Beethoven painotti esittämisohjeissaan tarvetta ”herättää laulajissa ja kuulijoissa uskonnollisia tunteita” sekä ”taiteilijan henkilökohtaista ilmaisua”. Uusia romanttisia ihanteita wieniläisklassikkojen ihanteisiin yhdistelivät esimerkiksi itävaltalainen Johann Nepomuk Hummel ja italialainen Luigi Cherubini. Cherubinilta jäi 11 messua ja kaksi requiemia, joista ensimmäinen nousi erittäin suosituksi ja jäi innoittamaan myöhempiä säveltäjiä. Saksalainen Josef Rheinberger sävelsi myös runsaasti kirkkomusiikkia, ja Franz Schubertin tunnetuimpia teoksia puolestaan ovat messut *As-duuri* ja *Es-duuri*. (Tuppurainen 2007b, viitattu 29.9.2019.)

Koko Euroopassa oli yleistynyt pinnallisen musiikin käyttö kirkkoissa, mikä johti tanssien, marssien ja potpurien käyttöön messun alku- ja loppumusiikeissa. Valistusaatteen mukaisesti sävellettiin myös yksinkertaisia messuja, kuten Schubertin *Deutsche Messe – Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe* eli *Saksalainen messu* vuodelta 1827. Itävallan keisari Josef II suositteli kansankielen käyttöä messussa, mitä katolisen kirkon johto ei aluksi hyväksynyt. Katolisissa maissa suosituiksi nousivat uuden maun mukaiset suppeat pastoraalit, jotka huipentuivat urkurien esittämiin konsertteihin, joihin saattoi sisältyä esimerkiksi ukkosen kuvaus. Pastoraaleja järjestivät muun muassa Georg Joseph Vogler ja Justin Heinrich Knecht. Barokin ajan Ranskassa urkurit olivat järjestäneet esimerkiksi Louis-Claude Daquinin ja Claude Balbastren säveltämiin joululauluvariaatioihin eli *Noëleihin* perustuneita konsertteja. Romantiikan aikana tämä johti oopperapotpurien sekä muiden suosikkisävelmien soittamiseen jumalanpalveluksen yhteydessä. Tässä asiassa kunnostautui erityisesti Louis-James-Alfred Lefébure-Wély. (Sama, viitattu 29.9.2019.)

Kuten luterilaiseen, myös katoliseen kirkkomusiikkiin heijastuivat liturgian ja kirkkomusiikin historiaan kohdistunut kiinnostus ja restauraatioajatukset sekä cecilianismi. Cecilianismin pohjalta ihanteeksi nousi a cappella eli kuorolaulun säestyksettömyys. Ranskalaisessa Solesmesin luostarissa aloitettiin gregoriaanisen musiikin tutkimus. Suurimuotoiset kirkkomusiikkiteokset esitettiin useimmiten konserttisaleissa, mutta katolisessa kirkossa niitä oli kuitenkin luontevampaa sijoittaa joskus

myös liturgisiin yhteyksiin. Franz Liszt (1811–1886) oli poikkeus säveltäjien joukossa pyrkimyksillään kehittää kirkkomusiikkia. Hän käytti vanhaa gregoriaanista tyyliä tavoittelevaa materiaalia hyväkseen säveltäessään messujaan ja requiemiaan. Lisztin tunnettuja messuja ovat esimerkiksi gregorianiikkaa sisältävä *Missa choralis*, keisari Frans Joosef I kruunajaisiin sävelletty *Ungarische Krönungsmesse* sekä juhlamessu *Missa solemnis* vuodelta 1855. Liszt sävelsi myös yksinkertaisempaa käyttömusiikkia, kuten psalmeja. *Via crucis* vuodelta 1879 on 15 pienen urkukappaleen muodostama kokonaisuus, joka liittyy Jeesuksen ristin tietä kuvaavaan kulkueeseen. (Tuppurainen 2007b, viitattu 29.9.2019.)

Cecilianismin aatetta edusti myös itävaltalainen Anton Bruckner, joka sävelsi yksinkertaisten motettien lisäksi esimerkiksi seitsemän messua. Tyyliään ne ovat lähellä hänen sinfonioitaan, ja niihin kuuluu muun muassa pelkkiä puhallinsoittimia sisältävä *E-mollimessu*. Pariisissa Louis Niedermayerin Schola cantorum -oppilaitos piti yllä kirkkomusiikin perinteitä, kuten teki myös Jacques-Nicolas Lemmensin johtama Brysselin konservatorio. Ranskalaisen kirkkotyylin tyypiedustajaksi voidaan nostaa Gabriel Faurén *Requiem*. (Tuppurainen 2007b, viitattu 29.9.2019.) Alexandre Étienne Choronin vaikutuksesta isojen kirkkojen kuorokoulujen toimintaa herätettiin henkiin, ja hän perusti vuonna 1817 Institution royale de musique classique et religieuse -laitoksen, mikä johti vanhan musiikin uuteen nousuun Ranskassa. Varsinkin Ranskassa ja Italiassa oopperamaisuus vaikutti vahvasti 1800-luvun kirkkomusiikkiin. Porvarien keskuudessa levinneen sivistysaatteen ja kuoroperinteen syntyminen mahdollisti yhteiskuntaluokkien rauhallisen rinnakkaiselon sekä toi konserttiohjelmistoon valtaisan määrän kuoroa tarvitsevaa musiikkia. Ranskassa sävellettiin vuosina 1840–1871 yhteensä 39 oratorion eri lajeja edustavaa teosta ja vuosien 1870 ja 1921 välillä noin 130 oratoriota noin 80 säveltäjältä. (Murtomäki 2006, viitattu 29.9.2019.) Italiassa oopperatyyli näkyi muun muassa Gioachino Rossinin *Stabat materissa ja Petite messe solennellessa* sekä Giuseppe Verdin *Messa di requiemissa* (Tuppurainen 2007b, viitattu 29.9.2019).

## **2.2 Johannes Brahms**

### **2.2.1 Brahmsin sävellystyyli**

Johannes Brahms (1833–1897) sai nuoruudessaan vaikutteita Robert Schumannilta, jonka perheen luona hän asui jonkin aikaa. Schumannilta hän omaksui romantiikan peruspiirteitä, jotka se-

koittuivat Brahmsin Bachilta ja Beethovenilta omaksuttuun klassiseen muototajuun ja muotoilukykyyn. (Jeanson & Rabe 1970, 204–205.) Brahms onnistuu kasvattamaan muodon materiaalista muokkaamalla sitä loogisesti ja varioimalla sitä (Murtomäki 2005b, viitattu 26.9.2019). Brahmsin varhaisimmissa teoksissa romantiikan ylenpalttinen tunteisuus ja aiheiden sekä tunnelmien paljous on selkeämmin havaittavissa, mutta *Neljän balladin op. 10* jälkeen ilmaisu tiivistyy ja yksinkertaistuu. Brahmsin sanotaan usein olleen tyyliään klassillinen romantikko, ja se heijastuu koko hänen sävellystuotantonsa, joka tasapainoilee tyylien rajalla. (Ranta 1956, 462–463.)

Brahmsin harmonian käyttö pysyttelee Beethovenin ja Schubertin käyttämässä sointumaailmassa, eikä Brahms herkuttele runsaalla kromatiikalla. Sen sijaan hän kehitti usein kirkkosävellajeihin viitattavien käännteiden värittämän hienovaraisten vivahteiden moninaisuuden vastineeksi Wagnerin ja Brucknerin kromatiikan keinoin luoduille sointusymbolisille väriasteikoille. (Jeanson & Rabe 1970, 206.) Murtomäen mukaan Brahmsin musiikissa on romantiikan harmonian rikkautta sekä tunnepohjaista lämpöä ja syvyyttä, mutta kokonaisolemukseltaan se on silti enemmän klassista (2005b, viitattu 26.9.2019).

Brahmsin sävellystuotannolle on ominaista melodian selvä jäsentely ja sen perustuminen yleensä taitavasti balansoituun yhden tai kahden rytmisen perusaiheen toistamiseen. Tyypillistä on myös usein esiintyvien rytmisten motiivien käyttö ja runsas energia. (Jeanson & Rabe 1970, 206.) Brahmsin pianotekstuuri on näiden piirteiden lisäksi bassovoittoisen soinnikasta ja sisältää paljon murto-sointuja ja vasemman käden sointusäestystä. Sen sijaan asteikkokulkuja ja juoksutuksia säveltäjä käyttää melko vähän. Kudos sisältää usein polyrytmiikkaa ja vähäistä polyfonian, kuten kaanonin, käyttöä. Näiden lisäksi Brahmsin tekstuurissa on paljon linjojen kaksinnusta oktaaveissa, tersseissä ja seksteissä. (Murtomäki 2005b, viitattu 26.9.2019.)

Urkuteosten lisäksi kirkkomusiikin kannalta mainitsemisen arvoista on Brahmsin suurin ja mahtavin kuoroteos *Ein deutsches Requiem* eli *Saksalainen sielunmessu*. Brahms sai ajatuksen sielunmessun säveltämiselle tutkittuaan Schumannin jäämistöä, ja häneltä vei 12 vuotta säveltää tämä seit-senosainen teos valmiiksi. Requiemin kaari kantaa alhosta korkeuksiin fuugapolyfonian eteenpäin vievällä intensiivisyydellä ja sävelten hartaudella. Tunnelmaltaan teos on Rannan mukaan ”lohdutuksen jalo ja tynnyttävä sanoma jälkeenjääneille”, ja hänen mielestään ”rauha ja lepo ovat tämän suuren sävellyksen yllä”. (1956, 472–473.)

## 2.2.2 Brahmsin urkutuotanto ja urkukoraalien analysointia

Brahms innostui urkujensoitosta vuonna 1856 opiskeltuaan Düsseldorfissa kontrapunktia unkarilaisen viulutaiteilija Joseph Joachimin kanssa, sillä hän kirjoitti kontrapunktitehtävänsä useimmiten juuri uruille. Hänen neljä ensimmäistä säilynyttä urkusävellystään ovat selvästi saaneet vaikutteita barokin ajan vanhoilta mestareilta. (Geiringer 1982, 222.) Lähes kaikki Brahmsin urkuteokset ovat syntyneet Schumannin perheen vaikutuksesta. Barokkihenkinen *Preludi ja fuuga a-molli*, joka on urkuteoksista varhaisin, syntyi vuonna 1856 syntymäpäivälahjaksi Clara Schumannille. Samana vuonna sävelletty, motiivin b-a-c-h sisältävä *Fuuga as-molli* sai kenties innoitusta Brahmsin ja Robert Schumannin yhteisestä Bach-ihailusta, ja siinä näkyvät selvästi Brahmsin kontrapunktiopinnot. On arveltu, että loistokas *Preludi ja fuuga g-molli* vuodelta 1857 on sävelletty kunnianosoituksena menehtyneen Robert Schumannin muistolle. Seuraavana vuonna Brahms sävelsi koraalialkusoiton *O Traurigkeit, o Herzeleid, Oi murhetta, oi sydänsurua!* johon hän lisäsi fuugan vuonna 1873. Koraalialkusoiton loppuun Brahms sijoitti tuskallisen version Clara-motiivista (e-d)-c-b-a-gis-a. (Murtomäki 2005b, viitattu 26.9.2019.)

Clara Schumannin kuolema vuonna 1896 oli Brahmsille tuhoisa isku, josta hän ei enää kunnolla toipunut. Tilanne sai hänet palaamaan uruille säveltämisen pariin, ja näin syntyi kokoelma *Elf Chorvorspiele*, joka julkaistiin vasta säveltäjän kuoleman jälkeen opusnumerolla 122. *11 koraalialkusoittoa* sisältää sydäntä riipaisevan kaunista surumusiikkia, johon heijastuu kuoleman läheisyys. (Sama, viitattu 26.9.2019.) Urkukoraalit jäivät Brahmsin viimeiseksi sävellykseksi, eräänlaiseksi joutsenlauluksi. Viimeisenä syntyi sovitus virrestä, joka on Suomen evankelis-luterilaisen kirkon virsikirjassa numerolla 562, *Kun päivä mailleen vaipuu*. (Kuula & Pelto 1966, 86.) Jokainen koraalimelodian säe hälvenee kaiun lailla, ja vakavasti sairas kuolemaa kaipaava säveltäjä jättää niissä hyvästit elämälleen ja työlleen (Geiringer 1982, 223).

Tutustuin tarkemmin juuri näihin Yhteentoista koraalialkusoittoon op. 122. Tyyllillisesti ja tekstuurillisesti niissä on selkeästi nähtävissä Brahmsin pianistisuus: jalkion rooli on usein vähäinen ja sen stemma sisältää usein vain rytmisen motiivinomaisia ”kommentteja” tai sitten soinnun pohjaääniä pidemmissä aika-arvoissa. Kahdessa koraalissa jalkiota ei esiinny lainkaan, ja kahdessa taas jalkio tulee aivan viimeisellä rivillä mukaan. Toisaalta taas kahdessa koraalissa Brahms on sijoittanut cantus firmuksen koko sävellyksen pohjaksi bassostemmaan. Useammassa koraalialkusoitossa Brahms käyttää säestyksessä pianolle ominaisia murtosointukulkuja, kuten esimerkiksi koraalissa numero 10, *Herzlich tut mich verlangen*, jossa cantus firmus on bassossa. Rakenteeltaan koraalit

ovat tasapainoisia, ja niissä on nähtävissä Brahmsin klassinen muotoajattelu. Huomioni kiinnitti myös se seikka, että ikään kuin kunnianosoituksena arvostamalleen ja ihaillemalleen Bachille useimmat Brahmsin valitsemista koraalimelodioista ovat sellaisia, joita Bachkin käytti sävellystuotannossaan. Tyyliään Brahmsin urukoraalit soveltuisivat minun mielestäni parhaiten hautajaismusiikiksi ja konserttikappaleiksi.

## 2.3 Max Reger

### 2.3.1 Regerin sävellystyyli

Saksalaisen Max Regerin (1873–1916) koko sävellystuotantoa värittää hänen läheinen suhteensa urkuihin. Sävellysteknisesti hän ihanoi Bachia ja erityisesti tämän kontrapunktin käyttöä. Reger pyrki käyttämään sävellyksissään lineaarista kontrapunktia ja oli edelläkävijä sen läpimurtoon 1920-luvulla. Soinnutukseltaan hänen sävelkielensä kuitenkin poikkeaa Bachista, sillä Regerin musiikissa tonaliteetti usein lähes hajoaa jatkuvien modulaatioiden ja runsaan kromatiikan käytön myötä. Polyfonian käyttö ohjasi Regeriä myös säveltämään sellaisia barokin ajan muotorakenteisiin perustuvia sävellyksiä kuin fuugia, chaconneja ja passacaglioita. (Jeanson & Rabe 1970, 217–219.)

1800- ja 1900-lukujen taitteessa saksalainen urkutyyppejä oli uudistumassa. Tavoitteena oli rakentaa aina vain suurempia soittimia. Vanhoilla mekaanisilla koneistoilla suurista uruista oli kuitenkin tullut liian raskaita soittaa, ja niinpä 1800-luvun lopulla pneumaattiset koneistot alkoivat yleistyä kevyemmän kosketuksensa ja siten helpomman soitettavuutensa vuoksi. Suuret urut mahdollistivat myös suuret sointimassat, ja urkujen sointi oli pääosin hyvin tumma laajan perusäänikirjon myötä. Dynaamista joustavuutta uruille saatiin erilaisten apulaitteiden avulla, joita olivat pysyvät ja vapaat äänikertakombinaatiot, paisutuskaapit, normaali- ja oktaavikoppelit sekä Eberhard Friedrich Walckerin kehittämä Registerschweller eli yleispaisutin. (Kujala, 2006. 6.) Nämä urkujen uudet ominaisuudet tarjosivat uusia ilmaisumahdollisuuksia, ja Reger valjasti ne käyttöönsä tavalla, jota kukaan häntä ennen ei ollut tehnyt. Nykypäivän soittajan onneksi hän kirjoitti nuottijulkaisuihinsa runsaasti rekisteröimiseen liittyviä ohjeita, kuten dynaamisia merkintöjä ja äänikertojen jalkamääriä. (Kalijärvi 2010, 15–16.)

Esittäjälleen Regerin urkumusiikki on hyvin haastavaa, ja teknisesti se voi tuntua toisinaan mahdottomaltakin. Kalijärven mukaan Reger kuitenkin yleensä liioittelee tempomerkintöjään, minkä voi huomata suhteuttaessaan annetun tempomerkinnän pienimpiin kyseisessä sävellyksessä käytettyihin aika-arvoihin, kuten kolmaskymmeneskahdeosa- ja kuudeskymmenesneljäsosanuotteihin. Toinen soittotempoon vaikuttava asia on Regerin paksu sointusatsi, joka vaatii oman aikansa täyttääkseen koko tilan. Musiikillisesti Reger vaatii soittajalta paljon niin fyysisesti kuin psyykkisestikin, ja tulkinnan muodostamiseksi soittajan on kyettävä sekä analysoimaan pienimpiäkin yksityiskohtia että eläytymään vahvasti tämän suunnattomia vastakohtaisuuksia sisältävän musiikin syvimpään olemukseen. (Kalijärvi 2010, 15–16.)

Reger on herättänyt ja herättää vielä nykyaikanakin keskustelua ja kritiikkiä. Omana aikanaan hänen sävellystyylinsä pidettiin liian uudistavana ja rohkeana. Yleisesti hänen musiikkinsa ajatellaan olevan vaikeaselkoista ja sekä esittäjälle että kuulijalle epäkiitollista. Regerin urkuteoksia puolestaan pidetään massiivisuudessaan uuvuttavina ja teknisesti ylirasitettuna. Puolustukseksi Reger itse totesi:

Urkusävellykseni ovat vaikeita. Ne edellyttävät tekniikan täysin hallitsevaa, sielullisesti rikaslajhaista tulkkaa. Minua moititaan usein teosteni vaikeudesta ja siitä, että olen ne tarkoituksellisesti tehnyt vaikeiksi. Siihen minulla on vain yksi vastaus: En ole kirjoittanut ainoatakaan nuottia liikaa. (Sama, 14–15.)

### 2.3.2 Regerin koraalisävellyksiä ja niiden analysointia

Regerin koraalisävellysten laajuus vaihtelee pienistä koraalialkusoitoista suuriin koraalifantasioihin. Koraalifantasioista vuosina 1898–1899 sävelletyt *Ein feste Burg ist unser Gott op. 27* ja *Wie schön leuch't uns der Morgenstern* sekä *Straf mich nicht in deinem Zorn op. 40* ovat saaneet vaikutteita barokin koraalipartitoista. Kolme koraalifantasiaa sisältävä *op. 52 Alle Menschen müssen sterben, Wachet auf, ruft uns die Stimme* sekä *Halleluja! Gott zu loben bleibe meine Seelenfreud!* on sävelletty vuonna 1900, ja niissä Reger on käyttänyt luovuuttaan ja kekseliäisyyttään käsitellessään koraalia mitä monipuolisimmin keinoin. Laajuudeltaan ja muodoltaan pienempiä koraaleita sisältävät puolestaan kokoelmat *52 helppoa koraalialkusoittoa op. 67* vuodelta 1902, *13 koraalialkusoittoa op. 79 b* (1901–1903) ja *30 pientä koraalialkusoittoa op. 135 a*, joka valmistui vuonna 1914. (Murtomäki 2005c, viitattu 25.9.2019.)





## 2.4 Sigfrid Karg-Elert

### 2.4.1 Karg-Elertin sävellystyylit ja urkutuotanto

Saksalainen Sigfrid Karg-Elert (1877–1933) edustaa sävellystyyliltään myöhäisromantiikkaa, ja hän on Regerin perinnön jatkaja ja jopa ylittäjä. Karg-Elert kirjoitti harmoniateoreettisen teoksen *Polärität der Harmonik*, joka valmistui vuonna 1931. Hän oli erinomainen pianisti ja urkuri, ja häneltä jäikin runsas tuotanto molemmille soittimille, vaikkei hänen pianomusiikkinsa saanutkaan vakiintunutta suosiota. Karg-Elert opiskeli Leipzigin konservatoriossa, ja opiskelujensa jälkeen hän sai paikan Madgeburgin konservatorion johtajana vuonna 1902. Vuodet 1905–1914 olivat sävellyksellisesti kiivainta aikaa, ja muut sävellyskaudet ajoittuivat vuosiin 1921–1924 sekä 1930-luvulle. Karg-Elert sävelsi kymmeniä teoksia taideharmonille, ja useat hänen urkusävellyksistään ovatkin niiden sovituksia. Esimerkiksi *Passacaglia es op. 25* (1903–1905) on teos, jonka hän sovitti uruille opukseksi 25b (1905–1907). (Murtomäki 2005c, viitattu 3.10.2019.) Taideharmoni toimi paineilla, ja sen ilmaisuvoimaiset sointivärit ja dynaamiset mahdollisuudet tekivät siitä suosittua konserttisoittimen (Mäkinen 2005, 5).

Tunnetuimmiksi Karg-Elertin tuotannosta ovat nousseet hänen urkusävellyksensä, joita on yli 200 ja joista yli kahdellekymmenelle on annettu opusnumero. Regerin tapaan hän vie niissä urkujen tekniset mahdollisuudet sekä väriskaalan äärimilleen, ja niille ominaista on ”harmonian edistykSELLISYYS ja keksinnän mielikuvituksen kylläisyys”. Ensimmäinen urkuopus *66 Choral-Improvisationen op. 65* (1908–10) sisältää koraali-improvisaatioita, ja jokainen niistä perustuu johonkin lajiin, kuten sarabandeen, ciacoon tai kaanoniin. Opuksen tunnetuin sävellys on *Nun danket alle Gott*. (Murtomäki 2005c, viitattu 3.10. 2019.)

Viime vuosikymmenet Karg-Elert on ollut miltei unohduksissa, ja toistaiseksi hän on pitkälti jäänyt Regerin varjoon. Hänen tuotantonsa on kuitenkin hyvin moninainen ja värikäs, sillä Karg-Elert ei arkaillut ottaa vaikutteita muilta säveltäjiltä. Hän pyrki omaksumaan ja hallitsemaan kaikkia musiikkityylejä, ja niinpä hänen tuotannostaan voi löytää piirteitä niin Bachin polyfoniasta, Edvard Griegin runollisuudesta kuin George Gershwinin jazz-vaikutteistakin 1900-luvun alun kahvilamusiikista puhumattakaan. Karg-Elertin äiti oli protestanttinen ja isä katolinen. Tämä näkyy hänen urkumusiikissaan, sillä hän otti vaikutteita niin luterilaisista koraaleista kuin katolisesta liturgiastakin. Tuotan-

nosta on myös erotettavissa tyyllisiä kausia. Varhaistuotanto on klassisten romantikkojen ja Griegin sävyttämää. Ennen ensimmäistä maailmansotaa Karg-Elert omaksui Regeriltä paatoksellisen tunteellisuuden, runsaan kromatiikan ja äärimmäisten dynamiikan vaihteluiden käytön. Karg-Elert ihaili myös vanhoja mestareita ja erityisesti Bachia, ja varsinkin koraalipohjaiset sävellykset ovat täynnä vanhoja muotoja ja hallittua kontrapunktia. (Mäkinen 2005, 3, 6.)

1910-luvulla Karg-Elert otti merkittäviä vaikutteita esimerkiksi Claude Debussin, Arnold Schönbergin ja Aleksandr Skrjabinin säveltämästä uudesta musiikista. Esimerkiksi *Trois impressions op. 72*, *Seven Pastels from the Lake of Constance op. 96* sekä *Six Pieces on Gregorian Tunes op. 106* ovat impressionistisia ja erittäin tunnelmoivia. Kotimaassaan Saksassa häntä pidettiin ”epäsaksalaisena” sen vuoksi, että hän nimesi teoksiaan ranskalaisin ja englantilaisin otsakkein, ja niinpä hän ei saanut omaa musiikkiaan esiin siinä laajuudessa, mitä se olisi korkealla tasollaan ja kekseliäisyydellään ansainnut. Karg-Elert sai kuitenkin suosiota Englannissa, Yhdysvalloissa ja Australiassa. (Murtomäki 2005c, viitattu 3.10. 2019.) Nimeämisen lisäksi hän omaksui ranskalaisilta impressionisteilta myös koloristista ilmaisua, kuten ylinousevien kolmisointujen, kokosävelasteikkojen ja rinnakkaissointuliikkeiden käyttöä. Karg-Elert tunnetaankin modernina koloristina rikkaan harmonisen kielensä ansiosta. (Mäkinen 2005, 7.)

Myöhempinä vuosinaan Karg-Elert kiinnostui Gottfried Silbermannin ja muiden barokin ajan mestariurakurakentajien tekemistä uruista. Tämä laittoi hänet kyseenalaistamaan koko aiemman sävellystyylinsä ja sai hylkäämään orkestraalisen ja impressionistisen kirjoitustavan. Myöhäistuotannolle ominaista on myös dissonoivan harmonian käyttö ja yksiulotteisuus sekä laulullisen melodian unohtaminen. (Mäkinen 2005, 7.) *Jesu, meine Freude* opuksesta 87, *Kolme sinfonista koraalia*, on kolmiosainen sinfonia, joka seuraa taidokkaasti Bachin ja Regerin koraalimusiikkien jalanjäljissä barokkimuotojen ja kontrapunktin käytön myötä. Myöhäistuotannosta *Sinfonia fis-molli op. 143* vuodelta 1930 on 1900-luvun tärkeimpiä sävellyksiä teknisten vaatimustensa ja laaja-alaisen jazziaikin suosivan sävelkielensä ansiosta. (Murtomäki 2005c, viitattu 3.10. 2019.)

Karg-Elert sovitti uruille myös suuren määrän muiden säveltäjien teoksia, esimerkiksi Bachilta, Georg Friedrich Händeliltä, Michelangelo Rossilta ja Jean-Philippe Rameaulta. Romantiikan säveltäjistä esimerkiksi Richard Wagnerin oopperoiden osien urkusovituksia julkaistiin jo vuonna 1914. Karg-Elert sävelsi myös mielenkiintoista kamarimusiikkia uruille ja muille instrumenteille tai laululle. Laulajia ja soittajia hän käytti toisinaan ikään kuin urujen äänikertoina laajentamaan sointiväri-

likoimaa, ja näiden oli reagoitava ja mukauduttava jopa urkurin paisutuskaapin käyttöön. Yhteen-  
vetona Karg-Elertin musiikista voisi sanoa, että se antaa varsin hyvän kuvan 1900-luvun alkupuolella  
vallinneista tyylivirtauksista, ja monet myöhäisteokset olivat jopa aikaansa edellä. Erityisesti  
Saksassa impressionistiset vaikutukset eivät juuri näkyneet muutoin kuin hänen musiikissaan. Hän  
onnistui myös yhdistämään omaperäisen harmonisen ajattelunsa sekä kontrapunktin ja muun sä-  
vellystekniikan osaamisen persoonallisella tavalla. Runsaan koraalipohjaisen urkutuotannon ansi-  
osta Karg-Elertillä riittää liturgiseen käyttöön hyvin soveltuvaa musiikkia. (Mäkinen 2005, 7–8.)

#### **2.4.2 Analyysiä koraali-improvisaatiosta Nun danket alle Gott**

Koska Karg-Elertin sävellystuotanto on niin laaja, että siihen kokonaisuudessaan perehtyminen  
veisi runsaasti aikaa, päädyin valitsemaan lähempää tarkastelua varten vain yhden hänen teoksis-  
taan. Stallsmith käsittelee artikkelissaan Karg-Elertin tunnetuinta koraali-improvisaatiota Nun dan-  
ket alle Gott opuksesta 65 numero 59. Muodoltaan tämä sävellys on da capo -muotoinen.  
Stallsmithin mukaan kyseisen sävellyksen suosio on helppo ymmärtää, sillä se perustuu koraali-  
melodiaan, joka on tunnettu niin Euroopassa kuin Amerikassakin. Se on myös melko suppea, ja  
vähemmän rönsyilevä, toisin kuin jotkin muut Karg-Elertin sävellykset. Soinniltaan teos on täyteläi-  
nen ja se istuu hyvin soittajan käsille ja jaloille. Urkukappaleena se tekee kuulijaan vaikutuksen, ja  
se on tekstuuriltaan hyvin kirjoitettua, minkä vuoksi se on saanut hyvän vastaanoton. (Stallsmith  
2013, viitattu 21.10.2019.) Olen Stallsmithin kanssa samaa mieltä syistä, jotka todennäköisesti ovat  
tehneet kyseisestä koraali-improvisaatiosta suosituksen.

Kuten nimikin jo kertoo, koraali-improvisaatio on vapaammin sävelletty kuin perinteinen urkuko-  
raali. Koraalimelodia esiintyy silloin tällöin eri stemmoissa, mutta melko lyhyinä viittauksina. Välissä  
on vapaampaa materiaalia sekä välikkeitä ja toisinaan myös useita tahteja ilman jalkiota. Karg-  
Elert on myös kirjoittanut nuottikuvaan auki improvisatorisia ryöpsähdyksiä ja juoksutuksia sekä  
lisännyt korukuvioita. Teoksen pääsävellaji on G-duuri, ja välisosassa puolestaan liikutaan rinnak-  
kaissävellajissa eli e-mollissa. Säveltäjä käyttää kuitenkin runsaasti kromatiikkaa ja jännittäviä har-  
monioita rikkoen näin perinteisen harmonian tuntua. Lopulta nämä kuitenkin purkautuvat ja vakiin-  
tuvat taas hahmotettavaan sävellajiin.

Koko sävellys tuntuu aivan pursuavan riemua ja energiaa. Karg-Elert onkin kirjoittanut nuottiin paljon esitysohjeita, sekä ilmeikkyyttä antavia staccato- ja marcato-merkkejä että tenuto- ja aksentti-merkkejä, joista osan tulkitsin korostavan viittauksia koraalimelodiaan. Dynamiikkamerkinnot vaihtelevat rajusti ja nopeasti pianisimosta forte fortissimoon, mikä viittaa mielestäni rekisterirullan käyttöön. Lisäksi Karg-Elert antaa ohjeita rekisteröinnin jalkatasoista sekä paisutuskaapin asennoista. Vallitsevana dynamiikkamerkintänä on kuitenkin vähintään forte, usein forte fortissimokin. Mielestäni Karg-Elertin osoittamasta ilmeikkyydestä ja mielikuvituksellisuudesta olisi syytä ottaa mallia omaankin sävellystyöhöni joskus tulevaisuudessa. Useimmat koraali-improvisaatioista ovat mielestäni luonteeltaan enemmän konsertti- kuin jumalanpalvelusmusiikkia.

### 3 MENDELSSOHN KIRKKOMUSIIKKISÄVELTÄJÄNÄ

#### 3.1 Mendelssohnin merkitys romantiikan aikakaudelle

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) syntyi varakkaaseen juutalaiseen perheeseen, ja niinpä hän sai jo nuorena korkealaatuista musiikin opetusta. Kotona järjestettiin usein konsertteja, joissa nuori Mendelssohnkin esiintyi pianistina ja säveltäjänä. Opettajansa Carl Friedrich Zelterin myötävaikutuksesta Mendelssohn kiinnostui Bachin ja Händelin kuoroteoksista. Hän perusti yhdessä muutaman muun nuoren kanssa kuoron, joka alkoi harjoitella osia Bachin Matteus-passiosta. Innostuksen mittakaava laajeni, ja vuonna 1829 vain 20-vuotias Mendelssohn johti koko Matteuspassion kuoron, solistien ja Berliinin parhaimmista muusikoista kootun orkesterin edessä. (Jeanson & Rabe, 1970, 107–108.)

Bachin kuoleman jälkeisinä vuosikymmeninä hänen koko tuotantoaan ei ollut unohdettu, mutta teoksia ei vaativuutensa vuoksi juurikaan esitetty jumalanpalveluksissa. Jokainen urkuri kuitenkin tunsu Bachin tärkeimmät urkuteokset, ja esimerkiksi Zelterin Singakademien kuoro esitti motetteja kokoontumisissaan. Suuri yleisö kuitenkin oli kadottanut tuntumansa Bachin musiikkiin ja erityisesti passioihin, oratorioihin ja messuihin, koska niiden käsikirjoitukset lojuivat muun muassa museoiden ja luostarien arkistoissa sen sijaan, että ne olisivat olleet konserttijärjestäjien saatavilla. Tähän alkoi tulla muutosta Zelterin ryhtyessä tutkimaan ja keräämään käsikirjoituksia julkaistavaksi, ja aikaan Matteus-passion kopio päätyi Mendelssohnin käsiin. Ilman Mendelssohniakin Bachin mestariteos olisi luultavasti tullut taas esitetyksi ennemmin tai myöhemmin, mutta hänen saavutuksensa oli niiden pelkojen poispyyhkiminen, jotka olivat aiemmin miltei vuosisadan verran olleet esteenä suurteoksen julkiselle esittämiselle. (Moshansky 1984, 34–36, 42.) Tästä esityksestä alkoi myös 1800-luvun Bach-renessanssi (Jeanson & Rabe 1970, 108).

Mendelssohn sävelsi 18-vuotiaana oopperan *Die Hochzeit des Camacho* eli *Camachon häät*, mutta Berliinin oopperan johtaja Gaspare Spontinin osoittaman väheksynnän vuoksi sen ensi-ilta viivästyi, ja se sai lopulta huonon vastaanoton (Ranta 1958, 227–228). Mendelssohnin suhtautuminen oopperasäveltämiseen muuttui kriittiseksi, ja hän sävelsi sen sijaan oratorioita. *Paulus* (1836) ja *Elias* (1846) ovat kunnianosoituksia Mendelssohnin ihailemille Bachille ja Händelille. Sävellyksinä

ne eivät ole massiivisia eivätkä näytelmällisiäkään, vaan lyyrillis-uskonnollisia sävelteoksia. Kristinuskoon kääntyneenä Mendelssohn on varmasti kokenut samaistuvansa Paavalin tarinaan. (Ranta 1956, 362, 367.) Vuonna 1830 vietettäessä uskonpuhdistuksen 300-vuotisjuhlaa Mendelssohn sävelsi sitä varten *Uskonpuhdistussinfonian*, jonka viimeinen osa on tehty Lutherin säveltämän koraalin *Jumala omi linnamme* pohjalta. Myös suomalaisille hääpareille rakas häämarssi näytelmästä *Kesäyön unelma* on Mendelssohnin säveltämä, kuten myös suosittu virsi 461, *Kiitä Herraa yö ja päivä*. (Kuula & Pelto 1966, 82.)

Vuonna 1835 Mendelssohn asettui Leipzigiin, jonka musiikkielämään hänellä olikin huomattava vaikutus. Leipzigissa hän sekä sävelsi, johti Gewandhaus-orkesterin konsertteja että toimi vuonna 1843 perustamansa Leipzigin konservatorion johtajana ja opettajana. Hänen elämäntyönsä myötä Leipzigista tuli Saksan ja jopa koko Euroopan musiikkielämän keskipiste. (Ranta 1958, 231–232.) Leipzigin konservatorio oli Saksan valtion ensimmäinen ja siten merkittävä. Konservatorion myötä Mendelssohn sai myös kerättyä ympärilleen tasokkaita muusikkoja. (Ranta 1956, 363.)

### 3.2 Mendelssohnin sävellystyylit ja urkumusiikki

Maalaustaide oli Mendelssohnille tärkeää, ja hän piirsi ja maalasi myös itse usein luontoaiheisia töitä. Luonnon läheisyys ja ymmärtäminen heijastuu myös Mendelssohnin musiikkiin, sillä hänen omien sanojensa mukaan luonto on ”tausta, jota vasten parhaillaan tekeillä oleva sävellyks piirtyy”. Tämä heijastelee myös aikakaudelle tyypillistä tavoitetta pyrkiä visualisoimaan musiikin avulla. So-naattimuotoisessa alkusoitossaan *Hebridit* hän kuvaa tumman kaihoisasti Hebridien villin luonnon ja merenrantojen sytyttämiä tunteita. Mendelssohnin viidestä sinfoniasta ”skottilainen” ja ”italialainen” ovat jääneet orkesterien vakio-ohjelmistoon. Ne sisältävät kansallisia melodisia aineksia, joissa heijastuu romanttinen mieltymys eksotiikkaan. (Jeanson & Rabe 1970, 109–11.) Maalaustaiteen lisäksi Mendelssohnia viehätti esimerkiksi Shakespearen näytelmä *Kesäyön unelma*, johon säveltämässään musiikissa hän sai päästää romanttisen mielikuvituksensa valloilleen kuvamaan keijujen ja muun metsänväen asuttamaa lumottua tarumaailmaa (Ranta 1958, 230).

Historialliselta kannalta Mendelssohn toimi välittäjänä ja yhdistäjänä romantiikan ja klassismin välillä. Hän kuljetti romanttista kehityssuuntaa eteenpäin ja kunnioitti samalla suuresti klassista ja esiklassista musiikkia. Mendelssohnille ominaista on hänen vahva muototajunsa, ja hänen kykynsä

hallita vanhojen mestarien kallisarvoista perintöä auttoi häntä säilyttämään sävellyksissään selkeyden ja tasapainon romanttisen rikkaasta fantasiasta huolimatta. Mendelssohn onkin tyyliltään klassinen romantikko. (Jeanson & Rabe 1970, 109.)

Mendelssohnia on myös kritisoitu paljon. Hänen musiikkiaan on usein väheksytty ja kuvattu jopa perikonservatiiviseksi. Mendelssohnin rakkauden Mozartia ja Bachia kohtaan sekä hänen käyttämiensä tiukkojen sävellystekniikoiden, kuten fuugan ja kontrapunktin käytön vuoksi Hector Berlioz kommentoi Mendelssohnin ”opiskelleen kuollutta musiikkia melkein päi liiankin paljon”. Vuonna 1849 Wagner julkaisi antisemitistisen artikkelin *Juutalaisuus musiikissa*, joka kohdistui Mendelssohniin. Lähes sadan vuoden päästä natsi-Saksa kielsikin Mendelssohnin musiikin. Hänen tuotantonsa on kuitenkin samaan aikaan sekä uudistavaa että innoittavaa, ja Mendelssohnilta jäi merkittäviä teoksia kaikkiin muihin sävellyksen lajeihin paitsi oopperaan. Nykyään Mendelssohnia onneksi taas arvostetaan ja hänen korvaamaton panoksensa musiikin historialle tunnustetaan. (McCleery 2007, 51–52.)

Sen lisäksi, että Mendelssohn oli pianisti, hän oli myös konsertoiva urkuri, joka oli saanut vuosina 1821–1823 urkujen soiton opetusta. Ensimmäisen konserttinsa Lontoossa hän soitti 23-vuotiaana, ja ohjelmistossa tiedetään olleen ainakin Bachin urkuteoksia. Bachin entisessä työpaikassa Leipzigin Tuomaskirkossa hän järjesti vuonna 1840 urkukonsertin Bach-muistomerkkin pystyttämisen hyväksi. Säveltäjämestarin innoittamana Mendelssohn sävelsi uruille myös *Kolme preludia ja fuugaa op. 37* (1833–1837). Mendelssohnin *Kuusi urkusonaattia op. 65* (1844–1845) ovat nimestään huolimatta löyhäköjä kokonaisuuksia ja luonteeltaan ja muodoltaan lähempänä sarjoja. Sonaateista neljässä Mendelssohn käyttää koraalia ja viidessä fuugaa. Muodoltaan vain sonaattit yksi ja neljä noudattavat kolme- tai neliosaista sonaatin muotoa, ja kaikkiaan vain kolme yhteensä kuudestoista osasta on sävelletty sonaattimuotoiseksi. (Murtomäki 2005a, viitattu 30.9.2019.)

### 3.3 Analyysiä kuudennesta urkusonaatista

Mendelssohnin urkusonaatti op. 65 nro 6 valmistui vuonna 1845. Sen ensimmäinen osa perustuu koraaliin *Vater unser im himmelreich*, suomeksi *Oi taivaallinen Isämme*. Sonaatti alkaa soinnuteulla koraalilla, jota seuraa neljä variaatiota. Ensimmäinen variaatio on kolmiääninen, ja cantus firmus on sijoitettu oikealle kädelle sopraanoon. Vasemman käden säestys luo kasvavaa jännitettä kuudestoistaosanuoteista koostuvalla omalla melodisella kuvioinnillaan. Jalkion rooli on lähinnä

säestävä. Toinen variaatio on tahtilajissa 12/8, ja siinä manuaaleille kirjoitettu sointusatsi laajenee cantus firmuksen jatkaessa edelleen sopraanossa. Tässä osassa jalkio on kahdeksasosineen hyvin liikkuva ja se tuo variaatioon ryhtiä. Pääosin jalkiostemma pyydetään soittamaan staccatoina ja Mendelssohn on merkinnyt nuottikuvaan tarkoin, mitkä äänet soitetaan kaarella legatossa.

Kolmas variaatio pysyttelee tiukasti neliäänisyydessä. Cantus firmus esiintyy tällä kertaa vasemalle kädelle kirjoitettuna tenorissa, ja Mendelssohn on koristellut sitä hyvin hienovaraisesti täyttämällä intervaleja hajasävelillä. Oikean käden säestys luo sille vastaääntä, joka on melodisesti kauris ja kulkee paljon seksteissä ja tersseissä. Jalkion rooli on melko vähäinen, ja se sisältääkin paljon taukoja ja yksittäisiä kahdeksasosanuotteja. Neljäs variaatio on henkeäsalpaavan loistelas ja virtuoosinen. Cantus firmus on aluksi jalkiossa, ja sormioille jää nopea kuudestoistaosakuviointi. Myöhemmin se siirtyy vuorottelemaan sopraanon, alton ja tenorin välillä säestyskuviointin jatkussa. Loppupuolella jännite nousee huippuunsa pitkähkön kromaattisen kadenssin kiivetessä kohti korkeuksia. Variaatio päättyy lyhyeen koraalisatsiin, joka sisältää koraalisävelmän ensimmäisen ja viimeisen säkeen.

Toinen osa on pieni fuuga, joka on Mendelssohnille ominaiseen tapaan muodoltaan melko vapaa. Fuugan teema sisältää aineksia edellisessä osassa käytetystä koraalista. Teeman vastaukset ovat toisinaan myös tonaalisia, jotta sointukudos soi paremmin yhteen. Teemaesiintymiä on runsaasti lyhyeksi parin sivun fuugaksi, ja välikkeet ovat hyvin lyhyitä. Kolmas ja samalla viimeinen osa perustuu jälleen koraalimelodiaan, joka esiintyy Suomen evankelis-luterilaisen kirkon virsikirjassa numerolla 70. Sen ensimmäisen säkeistön sanat kuuluvat seuraavasti: ”Kun katson ristin ihmettä, niin pääni painuu häpeillen. Jo murtuu mieli ylpeä ja suuruus, valta ihmisen.” (Isaac Watts 1707, suom. Niilo Rauhala 1979.) En voi olla näkemättä tässä vahvaa kontekstuaalisuutta ja symboliikkaa. Tunnelmaltaan tämä 6/8-tahtilajissa kulkeva koraali on keinahteleva ja lempeä. Tekstiyhteyden tuntiessa päällimmäiseksi tunteeksi jää kuitenkin juuri suunnattoman nöyryyden ja ansaitsemattomaan armoon liittyvä häpeän tunne vapahtajan sovitustyön edessä. Uskon kristinuskoon kääntyneen Mendelssohnin ajatelleen tätä hänen valitessaan juuri kyseisen koraalimelodian virsiteemaisen so-naattinsa päätösosaksi. Samalla jää tunne siitä, että kuulijoiden lisäksi säveltäjä kohdistaa tämän viittauksen muistutukseksi myös itselleen luterilaisuuden kiteytyksestä ”Yksin uskosta, yksin armosta ja Jeesuksen Kristuksen tähden”.



## 4 KOLME KORAALIPOHJAISTA SÄVELLYSTÄ URUILLE

### 4.1 Sävellysprosessin kuvailu

Opinnäytetyöni taiteellisena osiona syntyi kolme urukoraalia. Tavoitteenani oli säveltää kolme keskenään erityyppistä koraalipohjaista sävellystä, jotka soveltuisivat käytettäviksi esimerkiksi jumalanpalveluksen alku- tai loppusoittona, ehtoollisella ja hautajaisissa. Nämä vaatimukset rajasivat koraalien pituuden korkeintaan muutama minuuttiin, jotta niitä ei tarvitsisi lyhentää toimituksia varten. Kanttorin työssä uuden ohjelmiston opetteluun ei usein ole kovin paljon aikaa. Jotta muutkin kanttorit pystyisivät helposti hyödyntämään sävellyksiäni jumalanpalveluselämässä, sävellykseni ovat vaikeustasoltaan sellaisia, että ne on mahdollista opetella soittamaan parissa päivässä. Tätä tarkoitusta varten nuotit ovat saatavilla työn liitteinä.

Sävellysprosessini lähti liikkeelle sopivien ja innostavien virsien valitsemisella. Tässä vaiheessa ideoin sävellyksiä myös urkujen ääressä improvisaation keinoin. Tehtyäni virsivalinnat ja alustavat suunnitelmat jätin ideani hautumaan ja keskityin opinnäytetyön tietoperustan kirjoittamiseen. Tunnettujen säveltäjien sävellystyylien sekä urku- ja erityisesti koraalituotantojen tarkasteleminen oli erittäin mielenkiintoista ja toimi samalla virikkeenä omaa sävellysprosessiani ajatellen. Urkukoraalien tutkimisessa kiinnitin erityisesti huomiota niiden rakenteisiin sekä siihen, millä tavalla ja missä stemmassa säveltäjä oli cantus firmusta käyttänyt. Sävellyksissäni en kuitenkaan pyrkinyt suoraan jäljittelemään kenenkään tietyn säveltäjän sävellystyyliä tai -tekniikkaa.

Saatuani opinnäytetyön kirjallisen osion hyvälle mallille palasin sävellystyön pariin. Jatkoisin ideoimista urkujen ääressä, jonka jälkeen ryhdyin nuotintamaan sävellyksiä nuotinkirjoitusohjelmalla. Nuotinnusvaihe tuntui koko sävellystyön raskaimmalta ja aikaa vievimmältä osuudelta. Sävellyksissäni aloitin muodon ja soinnituksen rakentamisella. Saatuani ne tehtyä hioin vielä äänenkuljesta ja lisäilin yksityiskohtia. Viimeisenä vaiheena palasin vielä nuotinnettujen sävellysten kanssa urkujen kokeilemaan niiden toimivuutta ja viimeistelemään nuottikuvan esiintymis- ja dynamiikkamerkinnoilla.

## 4.2 Vaiti kaikki palvokaamme – neljä variaatiota

Ehtoolliselle sopivalle musiikille on aina käyttöä. Usein kanttorilla ei ole messussa musiikkiavustajaa, joka voisi soittaa tai laulaa ehtoollisen aikana. Tällöin vaihtoehtoiksi jää yleensä joko yhteisvirsi tai kanttorin esittämä yksinlaulu tai soitinmusiikki. Tätä tarkoitusta varten halusin säveltää uruille variaatioita tutusta ehtoollisvirrestä, sillä variaatioita ei ole pakko soittaa koko sarjaa, vaan osan voi tarvittaessa jättää soittamatta, mikäli ehtoollisen jako päättyy ennen kappaleen loppumista. Ehtoollisvirren 228 tekstin on muodostanut Gerard Moultrie 400-luvulta peräisin olevan Pyhän Jaakobin liturgian kerubiveisun pohjalta vuonna 1864. Sävelmävaihtoehtoja on kaksi, ja niistä minua on aina viehättänyt vaihtoehto a, joka on vanha ranskalainen mollisävelmä 1600-luvulta. Sekä virsisanat että sävelmä tukevat minusta toisiaan, ja niinpä molemmat vaikuttivat sävellysprosessiini. Virsisäkeistöjä on neljä, ja tästä syystä myös variaatioita syntyi sama määrä. Kukin variaatio kuvaa siis yhtä virsisäkeistöä. Tunnelmaltaan teos on rauhallinen ja yksinkertaisen meditatiivinen. Rekisteröinnillisesti sointi kasvaa jokaisen variaation myötä.

Ensimmäinen variaatio on kolmiääninen, ja jalkiossa soi urkupisteenä suuri C pohjana ja yhteen sitojana ylemmille äänille. Variaation ajatus lähti tahdin välein kulkevasta kaanonista. Melodia soi kohtalaisen hyvin kaanonissa, mutta tuntui ratkaisuna kuitenkin tylsältä ja yksinkertaiselta. Parantaakseni sointia päädyin lopulta pitämään sopraanon tiukasti alkuperäisessä melodiassa, mutta muokkasin osan tenorin sävelistä paremmin sointusäveliksi soveltuviksi. Virsimelodian hahmottamiseksi pidin sen rytmän kuitenkin pääosin ennallaan. Rekisteröinniltään ensimmäinen variaatio on hiljainen, ja staattisena pysyvä jalkion urkupiste korostaa mystistä tunnelmaa, jonka virren ensimmäinen säepari ”Vaiti kaikki palvokaamme salaisuutta Kristuksen” herättää.

Toinen variaatio on neliääninen ja alun perin syntynyt improvisoidessani messussa alkusoittoa kyseiseen virteen. Tästä syystä siinä ei ole kertausta, kuten kaikissa muissa muunnelmissa. Virsitekstin vuoksi rekisteröinti on hiukan edellistä voimakkaampi. Sanojen ”kuningasten kuningas” kohdalla melodia alkaa nousta korkeampaan oktaavialaan kunnianosoituksena Kristukselle. Sieltä se kaartaa taas alas kohti loppua. Kolmannessa variaatiossa cantus firmus esiintyy muunneltuna tenorissa, ja sopraano luo sille vastamelodian alton ja basson säestäessä. Tunnelmaltaan ja rekisteröinniltään tämä osa on hiukan edellisiä valoisampi säeparin ”Hän on valo valkeuden, rauhan lähde loputon” mukaan.

Neljäs virsisäkeistö on tekstiltään vahvan kiitollisävytteinen kerubien laulaessa ylistystä ja Hallelujaa Jeesuksen muistolle. Tästä syystä sijoitin melodian oktaavia ylemmäksi kuin se alun perin on kirjoitettu. Rekisteröinnillisesti viimeinen variaatio on voimakkain ja loisteliain. Jotta edellisten säkeistöjen vahva tunnelma ja rauha säilyisi tämänkin variaation yllä, kaksinkertaistin melodian aikarvot. Variaatio on kolmiääninen, ja jalkio soittaa soinnun pohjasäveliä väliään säestäessä nousvilla ja laskevilla kahdeksasosista koostuvilla murtosointukuluilla.

#### 4.3 Urkukoraali Nyt ylös, sieluni

Kuolema- ja iankaikkisuus -osastolle sijoitetun virren 632, *Nyt ylös, sieluni*, d-mollissa kulkeva sävelmä on suomalainen toisinto Kalannista. Virsimelodia on pitkä ja sisältää paljon kertausta. Käyn kuitenkin koraalisävellyksessäni sen kutakuinkin kokonaan läpi. Virsitekstin on kirjoittanut Johan Kahl vuonna 1745, ja viimeisimmän suomenkielisen uudistuksen siihen on tehnyt Niilo Rauhala vuonna 1984. Tekstiltään virsi on hyvin vaikuttava, sillä se ylistää kaikkivaltiaan suuruutta ja ikuista elämää taivaan ihanuudessa kuoleman jälkeen. Sävelsin virrestä urkukoraalin käytettäväksi jumalanpalveluksessa kuolleiden kiitoksena esirukouksen yhteydessä tai hautajaisissa surumusiikkina.

Rakenteeltaan koraali on kolmiosainen ja ABA-muotoinen. Molemmat A-osat ovat neliäänisiä, ja melodia sijoittuu sopraanoon jalkion säestäessä sointusävelillä. Jälkimmäinen A-osa on hieman erilainen ensimmäiseen verrattuna sekä soinnuksellisesti että melodisesti. Alton ja tenorin säestyksessä olen käyttänyt hyväkseni barokin ajan figurointitekniikkaa, ja ne kulkevatkin kuudestoistaosakuvioiden hyvin pitkälti seksteissä ja tersseissä. Koraali kuitenkin soitetaan romanttisen tyylin mukaisella legatosoitotavalla. Väliosassa satsi kevenee kolmiääniseksi, ja se soitetaan triossa hiljaisemmin rekisteröinnein. Käsittelen väliosassa virsimelodiaa hieman vapaammin ja kevyesti muunnellen. Säestävä ääni jatkaa kuudestoistaosakuviointiaan nousten mendelssohnmaiseen tapaan välillä cantus firmuksen yläpuolelle. B-osan jälkeen palataan neliääniseen satsiin ja alun voimakkaampaan rekisteröintiin, ja viimeiseen säkeeseen ”Siis taivaan juhlaan kiiruhda jo kiittäen” lisätään vielä sointimassaa ja mielellään kirkkautta sekä kieliäänikerta tai -kertoja.

#### 4.4 Urkukoraali Luodut, te Herra kiittäkää

Jumalan luomistyötä ylistävän virren 455, *Luodut, te Herra kiittäkää*, sävelmän alkuperäksi on merkitty keskiajalta / Saksassa vuonna 1623. Virsitekstin Fransiscus Assisilaisen *Aurinkolaulun*

mukaan on muodostanut William Henry Draper vuonna 1926, ja sen on suomentanut Anna-Maija Raittila vuonna 1979. Teksti on sävyltään hyvin ylistävä, ja siinä kehoitetaan ihmistä, luontoa ja koko maailmankaikkeutta kiittämään Jumalaa elämän lahjasta. Tekstinsä puolesta virsi sopii hyvin myös ylistysvirreksi, sillä jokainen säkeistö päättyy halleluja-sanoihin. Niinpä ajatuksenani oli säveltää juhlava urkukoraali, joka soveltuisi hyvin esimerkiksi jumalanpalveluksen loppumusiikiksi. Varsinkin paastonajan ulkopuolella loppumusiikki on usein reipas ja voimakkaasti rekisteröity.

Virsisävelmä on valoisa ja C-duurissa kulkeva. Se on kuitenkin rytmisesti melko yksinkertainen ja sisältää paljon toistoa ja asteikkokulkua. Tästä syystä päätin sijoittaa cantus firmuksen kulkemaan osaksi jalkiossa, jolloin saatoin luoda sopraanoon enemmän liikettä sisältävän vastamelodian. Sijoittaessani cantus firmusta jalkioon minun oli otettava huomioon sopivat oktaavialat, jotta se olisi helposti soitettavissa jalkiolla sekä toimisi luontevasti myös sointusatsin pohjaääninä. Välttääkseni näihin liittyviä ongelmia sekä saadakseni myös vaihtelua päädyin sijoittamaan muutamia säkeitä myös sopraanoon. Tällaista vuorotteluratkaisua käytti myös Reger muutamissa koraalialkusoitoissaan.

Sopraanon vastamelodian rytmisenä runkona toimii 1/4-nuotti sekä sitä seuraava 1/8-nuotin ja kahden 1/16-nuotin muodostama daktyylirytmä. Käytin daktyyli- ja vastadaktyylirytmisiä hyväkseni myös altton ja tenorin säestyskuvioissa. Esimerkin tämän tyyppiselle rytmisenä motiivin käytölle löysin Bachin *Orgelbüchlein*-koraalista *Jesu, meine Freude BWV 610*, jossa Bach hyödyntää vastadaktyylirytmisiä säestyskuviota. Cantus firmuksen esiintyessä koraalissani sopraanossa säestyskuvio muuttuu enimmäkseen 1/16-nuotteja sisältäväksi figuroinniksi, millä halusin luoda välkkeen ja lopukkeen tuntua erotukseksi basson cantus firmus -osuuksille.

## 5 POHDINTA

Työni tavoitteena oli laajentaa ohjelmistotuntemustani kanttorin työhön. Tämän toteutin tutustumalla muutamiiin romantiikan ajan urkukoraalisäveltäjiin ja heidän sävellystyyleihinsä ja sävellyksiinsä lähdekirjallisuuden ja nuottimateriaalien pohjalta. Haasteeksi osoittautui se, että esimerkiksi Brahmsin ja Mendelssohnin, jotka eivät ole erityisesti profiloituneet urkusäveltäjiksi, urkutuotannosta oli vaikeaa löytää sopivaa lähdemateriaalia etenkin suomen kielellä. Tässä kohtaa lyhyemmät artikkelit sekä säveltäjien sävellystyylin tutustuminen ja sen peilaaminen heidän koraalituotantonsa osoittautuivat toimiviksi ratkaisuksiksi. Työelämän tarpeita varten kirjasin itselleni ylös myös ne sävelmät, jotka tunnistin, sekä etsin niille vastaavuudet Suomen evankelis-luterilaisen kirkon virsikirjasta. Olenkin hyvin tyytyväinen siihen, miten paljon löysin käyttökelpoista musiikkia hyödynnettäväksi jumalanpalveluselämässä.

Taustoittaakseni sitä historiallista kontekstia, jossa valitsemani säveltäjät elivät ja toimivat, tein lyhyen katsauksen sekä luterilaiseen että katoliseen kirkkomusiikkiin romantiikan aikakaudella. Minut yllätti se, kuinka irtonainen suhde romantiikan ajan kirkkomusiikilla oli alkuperäiseen liturgiseen yhteyteensä. Tähän vaikutti varmasti se, että toisin kuin kirkkomusiikin kultakaudella barokin aikana, romantiikan aikana kirkkomusiikki ja taidemusiikki olivat eriytyneet toisistaan melko vahvasti, ja ne nähtiin jopa toistensa vastakohtina. Toisaalta urkumusiikki säilytti romantiikan aikanaakin liturgisen yhteytensä paremmin sen vuoksi, että urut soittimena olivat edelleen vahvasti sidoksissa kirkkotilaan. Myös säveltäjät olivat usein itse urkureita, jolloin he luonnollisesti sävelsivät esimerkiksi urkukoraaleita liturgista käyttöä varten.

Tutustuminen Brahmsin, Regerin, Karg-Elertin ja Mendelssohnin sävellystyyleihin ja sävellyksiin oli erittäin mielenkiintoista. Sen lisäksi, että löysin heidän sävellystuotannoistaan käyttökelpoista musiikkia ja sain niistä inspiaraatiota myös omaan sävellystyöhöni, koen myös ymmärtäväni heidän musiikkiaan nyt paremmin. Erityisesti pidin sävellysten tarkastelusta ja analysoinnista, sillä tässä työvaiheessa sain tehdä omia oivalluksia lukemani lähdemateriaalin pohjalta. Oli mielenkiintoista huomata, kuinka säveltäjien tyyli on kehittynyt ja muotoutunut ja kuinka he ovat olleet vuorovaikutuksessa keskenään sekä ottaneet vaikutteita niin toisiltaan kuin esimerkiksi vanhoilta mestareilta, kuten Bachilta. Eräs opinnäytetyön esiin nostama kehityskohde itselleni onkin se, että jaksaisin aina perehtyä tarkemmin kullakin hetkellä työn alla olevaan soittokappaleeseen ja sen säveltäjään.

Uskon, että tämä paitsi auttaisi minua kehittymään paremmaksi muusikoksi, myös ruokkisi omaa luovuuttani tulevia sävellyksiä ajatellen.

Sävellysprosessissani oli vuoroin sekä inspiraation vauhdittamia ihania luovuuden hetkiä että ongelmien kanssa kamppailua ja tasaisia työskentelyvaiheita. Huomasin, kuinka inspiraatio oli tarpeen erityisesti siinä vaiheessa, kun sävellystyö oli vasta aluillaan ja sävellyksen kantava idea miehtinnässä. Itsekritiikin nostaessa välillä päätään jouduin myös muistuttamaan itseäni siitä, että säveltäjänä otan vasta haparoivia ensiaskeleitani. Olen säveltänyt aiemmin pari pientä teosta, mutta nyt sävelsin ensimmäistä kertaa nykyiselle pääinstrumentilleni uruille. Tavoitteenani oli säveltää kolme erityyppistä koraalipohjaista sävellystä, jotka olisivat keskenään erilaisia ja soveltuisivat käytettäväksi eri kohdissa jumalanpalvelusta. Sävellykset eivät myöskään saisi olla kovin vaikeita, jotta muidenkin kanttorien olisi mahdollista opetella soittamaan ne parissa päivässä. Näissä asettamissani tavoitteissani onnistuin mielestäni hyvin.

Tämän opinnäytetyön keskeisimpänä kehitysajatuksena minun kannattasi jatkaa säveltämistä. Tähtän asti olen usein vain improvisoinut pieniä alkusoittoja tai urkukoraaleita, minkä vuoksi sävellysten nuotintaminen tuntui raskaalta. Uskon kuitenkin, että jos saisin nuotintamiseen tarvittavaa rutiinia, myös säveltäminen helpottuisi. Huomasin myös, että saadakseni sävellettyä paremmin kädelle istuvaa satsia sävellyksiä kannattaisi soittaa enemmän jo keskeneräisenä. Seuraavana askeleena voisi olla väliskeellisten urkukoraalien tekeminen, jolloin teosten mitta ja muoto laajentuisivat. Myöskään jalkion käyttöä voisi kehittää liikkuvammaksi ja figuroidummaksi. Myöhemmin tietysti voisin säveltää myös muita kuin koraalipohjaisia sävellyksiä sekä kokeilla eri tyylikausien mukaan säveltämistä.

Opinnäytetyöprosessini oli aikataulullisista syistä melko tiivis. Vaikka se loi paineita, hyvä aikatauluttaminen ja välitavoitteiden asettaminen auttoivat työn valmistumisessa. Koen myös, että tiivis työskentelytahti sopi minulle, sillä prosessi oli hyvin tehokas raivattuani sille aikaa muilta töiltä. Olosuhteet huomioon ottaen olen tyytyväinen työhöni ja siihen, että mielestäni sain täytettyä asettamani tavoitteet erinomaisesti. Kaikki, mitä tämän opinnäytetyön aikana tein, tulee tukemaan ammatillista kasvuani ja osaamistani suuresti.

Pohtiessani ja kuvaillessani sävellysprosessiani kunkin sävellyksen kohdalla huomasin, kuinka vahvasti virsiteksti vaikutti omaan sävellystyöhöni. Pyrin usein kuvaamaan musiikissa niitä tunteita ja ajatuksia, joita teksti minussa herätti. Selkeimmin nämä näkyvät dynamiikka- ja esitysmerkinnöissä. Koska ainakin itse yhdistän virsitekstin vahvasti urkukoraaliin ja sen sävellysratkaisuihin,

koen, että koraalimusiikille on tarvetta vielä nykyäänkin osana jumalanpalvelusta. Parhaimmillaan musiikki voi avata myös tekstiä aivan uudella tavalla, jos se saa ihmisen pohtimaan sitä syvemmin.

Toivon omalla esimerkilläni rohkaisevani jatkossa myös muita kanttoreita omaan sävellystyöhön. Käyttömusiikille on jumalanpalvelustyössä aina tarvetta, ja samaa ohjelmistoa vuodesta toiseen soittaessa niin kanttori itse kuin seurakuntalaisetkin voivat kyllästyä. Säveltämällä itse kanttorin on mahdollista pitää omaa motivaatiotaan ja ammattitaitoaan yllä sekä tarjota seurakuntalaisille uutta musiikkia kuultavaksi.

## LÄHTEET

Geiringer, K. 1982. Brahms: His Life and Work. 3. uudistettu painos. New York: Da Capo Press.

Jeanson, G. & Rabe, J. 1970. Musiikki kautta aikojen 2: Haydnista Bartokiin. Suom. Alho, L-M. & Branch, H. Helsinki: Otava.

Kalijärvi, E. 2010. Minun näkökulmani Regerin urkumusiikin esittämisestä. *Organum* (2), 12–17.

Kujala, S. 2006. Max Regerin urkutuotanto kiistanaiheena. *Organum* (2), 5–32.

Kuula, P. & Pelto, P. 1966. Kirkkomusiikin suuria mestareita. Helsinki: Suomen kirkon sisälähetysseura: Kirkon opintokeskus.

McCleery, D. 2007. Discover Music of the Romantic Era. Naxos Books.

Moshansky, M. 1984. Mendelssohn. Lontoo: Omnibus Press.

Murtomäki, V. 2005a. Fanny Mendelssohn-Hensel ja Felix Mendelssohn. Musiikin historian artikkelitietokanta Muhi. Sibelius-Akatemia. Viitattu 30.9.2019,  
[http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=rom\\_piano3&q=felix%20mendelssohn&type=basic&tab=0](http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=rom_piano3&q=felix%20mendelssohn&type=basic&tab=0).

Murtomäki, V. 2005b. Johannes Brahms. Musiikin historian artikkelitietokanta Muhi. Sibelius-Akatemia. Viitattu 26.9.2019,  
[http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=rom\\_piano7&q=johannes%20brahms&type=basic&tab=0](http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=rom_piano7&q=johannes%20brahms&type=basic&tab=0).

Murtomäki, V. 2005c. Jälkiromanttisia piano- ja urkusäveltäjiä. Musiikin historian artikkelitietokanta Muhi. Sibelius-Akatemia. Viitattu 25.9.2019,  
[http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=rom\\_piano9&q=max%20reger&type=basic&tab=0](http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=rom_piano9&q=max%20reger&type=basic&tab=0).



Murtomäki, V. 2006. Teatteri- ja kirkkomusiikin hedelmällinen liitto. Musiikin historian artikkelitietokanta Muhi. Sibelius-Akatemia. Viitattu 29.9.2019,  
[http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=lehti\\_kirkkomusiikki2&q=kirkkomusiikki,%20romantiikka&type=basic&tab=0](http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=lehti_kirkkomusiikki2&q=kirkkomusiikki,%20romantiikka&type=basic&tab=0).

Mäkinen, M. 2005. Sigfrid Karg-Elert - vihattu ja rakastettu sävelmaalari. *Organum* (2), 3–8.

Nissinen, M. 2004. Musiikki kirkossa. Teoksessa Haapasalo, J., Lauerma, L., Nissinen, M. & Suikkanen, P. (toim.) *Kirkkomusiikki*. Helsinki: Edita, 15–19.

Ranta, S. (toim.) 1958. Sävelten mestareita: säveltäjien elämäkertoja Palestrinasta nykypäiviin. 2. uudistettu painos. Helsinki: WSOY.

Ranta, S. 1956. Musiikin historia: säveltaiteen vaiheiden pääpiirteet. 2. Jyväskylä: Gummerus.

Stallsmith, J. 2013. Beyond the Nun Danket of Sigfrid Karg-Elert: On the 80th anniversary of the composer's death. Viitattu 21.10.2019,  
<https://www.thediapason.com/content/beyond-nun-danket-sigfrid-karg-elert-80th-anniversary-composer-s-death>.

Tuppurainen, E. 2003. Kirkkomusiikin historia ja nykypäivä. Teoksessa Erkkilä, L., Tuovinen, U. & Tuppurainen, E. (toim.) *Kirkkomusiikin käsikirja*. Helsinki: Kirjapaja, 37–59.

Tuppurainen, E. 2007a. 1800-luvun luterilainen kirkkomusiikki. Musiikin historian artikkelitietokanta Muhi. Sibelius-Akatemia. Viitattu 27.9.2019,  
[http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko\\_1800luku2&q=kirkkomusiikki,%20romantiikka&type=basic&tab=0](http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko_1800luku2&q=kirkkomusiikki,%20romantiikka&type=basic&tab=0).

Tuppurainen, E. 2007b. 1800-luvun katolinen kirkkomusiikki. Musiikin historian artikkelitietokanta Muhi. Sibelius-Akatemia. Viitattu 29.9.2019,  
[http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko\\_1800luku1&q=kirkkomusiikki,%20romantiikka&type=basic&tab=0](http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko_1800luku1&q=kirkkomusiikki,%20romantiikka&type=basic&tab=0).

# Vaiti kaikki palvokaamme

♩ = 55

## I

Ranskalainen 1600-luvulta  
Janina Marin 2019

The musical score is written for a grand piano in 4/4 time, featuring a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four systems, each with a measure number (1, 7, 13, 17) at the beginning of the first staff. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and a *legato* marking. The second system begins with a measure rest. The third system continues the melodic line. The fourth system concludes with a *poco a poco dim.* (poco a poco diminuendo) marking. The bass line consists of a series of half notes with ties, starting on a low E-flat and moving up stepwise. The treble line features a more active melody with slurs and dynamic markings.

## II

21

mp

mp

Detailed description: This system contains measures 21 through 26. The upper staff (treble clef) features a melodic line of eighth notes, with a fermata over the final note of measure 26. The lower staff (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes, including a fermata over the final note of measure 26. The dynamic marking *mp* is present in both staves.

27

tr

Detailed description: This system contains measures 27 through 31. The upper staff (treble clef) continues the melodic line, featuring a trill (tr) over the final note of measure 31. The lower staff (bass clef) continues with harmonic accompaniment. The dynamic marking *mp* is not explicitly shown in this system but is implied from the previous system.

32

Detailed description: This system contains measures 32 through 35. The upper staff (treble clef) continues the melodic line, ending with a fermata over the final note of measure 35. The lower staff (bass clef) continues with harmonic accompaniment. The dynamic marking *mp* is not explicitly shown in this system but is implied from the previous systems.

## III

36 *mp*

*mf*

*mp*

42

46

$\text{♩} = 45$

IV

51 *f*

*mf*

55

59

63

The musical score is for section IV, starting at measure 51. The tempo is marked as quarter note = 45. The key signature has three flats. The score is written for piano and voice. The piano part consists of a treble and bass clef. The vocal part is in the treble clef. The score includes dynamics such as *f* and *mf*, and features slurs and repeat signs. The measures are numbered 51, 55, 59, and 63.

67 5

Musical score for measures 67-70. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The grand staff has a melody in the treble clef with a long slur over measures 68 and 69. The bass clef staff has a bass line with a slur over measures 68 and 69. Measure 70 ends with a fermata over a whole note.

71

Musical score for measures 71-73. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The grand staff has a melody in the treble clef. The bass clef staff has a bass line with a slur over measures 72 and 73. Measure 73 ends with a fermata over a whole note.

74

Musical score for measures 74-76. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The grand staff has a melody in the treble clef with a long slur over measures 75 and 76. The bass clef staff has a bass line with a slur over measures 75 and 76. Measure 76 ends with a fermata over a whole note.

## Nyt ylös sieluni

Toisinto Kalannista  
Janina Marin 2019

♩ = 55-60

**Maestoso**

The first system of the musical score is in 2/2 time and B-flat major. It features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic and a legato articulation. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. A single bass line is shown below, consisting of a half-note chord followed by a half-note melody.

The second system continues the piano introduction. The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A single bass line is shown below, with a half-note chord and a half-note melody.

The third system continues the piano introduction. The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A single bass line is shown below, with a half-note chord and a half-note melody.

2

6

1.

8

2.

*rit.*

10

Soave

*mp*

*a tempo*

*p*

12



14

Musical score for measures 14-15. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. Measure 14 features a half note in the treble and a complex bass line with sixteenth notes. Measure 15 continues the melody in the treble and the bass line.

16

Musical score for measures 16-17. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The middle staff is a grand staff with a key signature of one flat. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. Measure 16 features a half note in the treble and a complex bass line with sixteenth notes. Measure 17 continues the melody in the treble and the bass line.

18

Musical score for measures 18-19. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The middle staff is a grand staff with a key signature of one flat. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. Measure 18 features a dotted half note in the treble and a complex bass line with sixteenth notes. Measure 19 continues the melody in the treble and the bass line.

20

Musical score for measures 20-21. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The middle staff is a grand staff with a key signature of one flat. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. Measure 20 features a half note in the treble and a complex bass line with sixteenth notes. Measure 21 continues the melody in the treble and the bass line.

22

Musical score for measures 22-23. The piece is in 3/2 time and B-flat major. Measure 22 features a treble clef with a half note G4, a half note A4, and a quarter note Bb4. The bass clef has a continuous eighth-note accompaniment. Measure 23 features a treble clef with a half note G4, a half note A4, and a quarter note Bb4. The bass clef continues the eighth-note accompaniment.

24

Musical score for measures 24-25. Measure 24 features a treble clef with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The bass clef has a continuous eighth-note accompaniment. Measure 25 features a treble clef with a half note G4, a half note A4, and a quarter note Bb4. The bass clef continues the eighth-note accompaniment. A *rit.* marking is present above the treble staff in measure 25.

26

**Maestoso**

Musical score for measures 26-27. Measure 26 features a treble clef with a half note G4. The bass clef has a continuous eighth-note accompaniment. Measure 27 features a treble clef with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The bass clef continues the eighth-note accompaniment. A *f a tempo* marking is present above the treble staff in measure 27.

28

Musical score for measures 28-29. Measure 28 features a treble clef with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The bass clef has a continuous eighth-note accompaniment. Measure 29 features a treble clef with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The bass clef continues the eighth-note accompaniment.

30

Musical score for measures 30-31. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The grand staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The separate bass staff contains a simple line of notes.

32

Musical score for measures 32-33. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The grand staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The separate bass staff contains a simple line of notes.

Lento ma non troppo

34

Musical score for measures 34-35. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The grand staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The separate bass staff contains a simple line of notes. A dynamic marking *ff* is present in the grand staff. The system ends with a double bar line and repeat signs.

36

Musical score for measures 36-37. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/2. The grand staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The separate bass staff contains a simple line of notes.

6

38

Musical score for measures 38-39. The score is written for piano in a key with one flat (B-flat major or D minor). Measure 38 consists of four measures of music. The right hand plays a sequence of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 39 begins with a *rit.* (ritardando) marking. The right hand continues with a similar pattern, leading to a final chord. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

39

Musical score for measures 39-40. The score is written for piano in a key with one flat (B-flat major or D minor). Measure 39 begins with a *rit.* (ritardando) marking. The right hand continues with a similar pattern, leading to a final chord. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Measure 40 consists of two measures of music. The right hand plays a sequence of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

# Luodut, te Herraa kiittäkää

♩ = 40-45

Keskiajalta/Saksassa 1623  
Janina Marin 2019

**Animato** *m.d.* *m.d.*

*m.s.* *legato* *m.s.* *m.s.*

3 *m.d.* *m.d.*

*m.s.*

5

2

6

rit. m.s.

This system contains measures 6, 7, and 8. Measure 6 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with eighth notes. Measure 7 continues the melodic development. Measure 8 is marked with a fermata over the first half and a *m.s.* (mezzo sostenuto) marking for the second half. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the right hand in measure 8.

7

a tempo m.d. m.s.

This system contains measures 9 and 10. Measure 9 is marked with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. Measure 10 is marked with a fermata over the first half and a *m.s.* marking for the second half. A *m.d.* (mezzo deciso) marking is placed above the right hand in measure 10.

9

m.d. m.s. m.s.

This system contains measures 11 and 12. Measure 11 is marked with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. Measure 12 is marked with a fermata over the first half and a *m.s.* marking for the second half. A *m.d.* marking is placed above the right hand in measure 12.

11

m.d. m.s. m.d. m.s.

This system contains measures 13 and 14. Measure 13 is marked with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. Measure 14 is marked with a fermata over the first half and a *m.s.* marking for the second half. A *m.d.* marking is placed above the right hand in measure 14.

13 *m.d.*

Musical score for measures 13 and 14. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a treble clef on the left. It contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some slurs. The middle staff is a grand staff with a bass clef on the left, containing a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a single bass clef staff with a few notes and rests.

15

Musical score for measures 15 and 16. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef on the left, containing a melodic line with slurs. The middle staff is a grand staff with a bass clef on the left, containing a rhythmic accompaniment. The bottom staff is a single bass clef staff with a few notes and rests.

16 **Maestoso**

Musical score for measures 16 and 17. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef on the left, containing a melodic line. The middle staff is a grand staff with a bass clef on the left, containing a rhythmic accompaniment with a *rit.* marking. The bottom staff is a single bass clef staff with a few notes and rests.

17

Musical score for measures 17 and 18. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef on the left, containing a melodic line with a long slur. The middle staff is a grand staff with a bass clef on the left, containing a rhythmic accompaniment. The bottom staff is a single bass clef staff with a few notes and rests.