

Paul-Erik Söderqvist

Säveltäminen käsityönä

Messun säveltämisen tarkastelua käsityön näkökulmasta

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

13.5.2013

Tekijä(t) Otsikko	Paul-Erik Söderqvist Säveltäminen käsityönä
Sivumäärä Aika	37 sivua + 1 liite 13.5.2013
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikkipedagogi
Ohjaaja(t)	Annu Tuovila, lehtori, MuT Kai Lindberg, lehtori MuM
<p>Tässä opinnäytetyössä tarkastellaan säveltämäni messua yksittäisenä teoksena ja siitä esitetään musiikillinen analyysi. Tuon tarkastelun pohjalta keskustelen säveltämisestä aatteellisella tasolla. Työssä esitellään kolme käsitettä, jotka kuvaavat säveltämiseen suhtautumisen problematiikkaa. Näitä käsitteitä ovat säveltämisen <i>taidenäkökulma</i>, <i>käsityönäkökulma</i> sekä <i>käyttömusiikki</i>.</p> <p>Lähtökohtanani on tarkastella sävellystä käsityönä, ennemminkin kuin täysin vapaana luovana toimintana, kuitenkin unohtamatta musiikin esteettistä painoarvoa ja syvällistä sisältöä. Pohdin erilaisista näkökulmista sävelletyn musiikin tehtävää, tarkoitusta ja mielekkyyttä, sekä musiikin käyttötarkoituksia nyky-yhteiskunnassa.</p> <p>Sävellyksen analyysissä tarkastelen keinoja, joilla säveltämistä voi harjoittaa, sekä haen perusteluja käsityön periaatteelle sekä säveltämäni teoksen yhteyksiä kyseiseen periaatteeseen.</p> <p>Lopuksi esitän mielipiteitäni nykymusiikista ja säveltämisestä, sekä tämänhetkisen vallitsevien sävellys- ja säveltäjäkäsitysten kritiikkiä.</p>	
Avainsanat	Säveltäminen, sävellys, messu, liturgia, tonaalisuus, atonaalisuus, nykymusiikki

Author(s) Title	Paul-Erik Söderqvist Craftsmanship in Composing
Number of Pages Date	27 pages + 1 appendix 13 May 2013
Degree	Bachelor of Music
Degree Programme	Music
Specialization Option	Music Pedagogy
Instructor(s)	Annu Tuovila, DMus Kai Lindberg, MMus
<p>This report presents a study and analysis of the mass which I composed as a part of my final project. Based on this study I will open a conceptual discourse on composing. The thesis presents three essential concepts, describing problems regarding composing and the attitudes directed toward it. These concepts are <i>the artistic point of view</i>, <i>the craftsmanship point of view</i> and <i>commodity music</i>.</p> <p>The main premise of the text is to view composing as an act of craftsmanship rather than a boundlessly free creative process, yet keeping in mind the aesthetic emphasis and value of music, as well as its profound content. Various points of view are taken into account in considering the function, purpose, reasonability and different uses of contemporary classical music in modern society.</p> <p>In the course of analyzing the composition, methods and means of composing are duly considered and brought forth. In this I seek to convey arguments defending the use of the craftsmanship point of view in composing, as well as the connections between my composition and the aforementioned point of view.</p> <p>In conclusion, I present some of my personal opinions concerning composing and contemporary music, as well as criticism towards prevalent views on composing and composers.</p>	
Keywords	Composing, mass, liturgy, tonality, atonality, contemporary music

Sisällysluettelo

1. Säveltäminen - käsityön näkökulma	1
1.1. Käsitteitä	1
1.2. Tarkastelunäkökulma	3
2. Sävelletyn teoksen tarkastelua	5
2.1. Kokoonpano	5
2.2. Muoto	7
2.3. Teksti	8
2.4. Teoksen osat	13
2.4.1. <i>Kyrie</i>	15
2.4.2. <i>Gloria</i>	21
2.4.3. <i>Sanctus</i>	25
2.4.4. <i>Agnus Dei</i>	28
3. Jälkitarkastelua - Työkalut, tyyli ja yhteys nykyaikaiseen länsimaiseen taidemusiikkiin	30
Lähteet	35
Liite: Nuottimateriaali - <i>Missae Ordinarium</i>	Liite 1

1. Säveltäminen - käsityön näkökulma

Säveltämiseen sekä ammattina että taiteellisena toimintana on suhtauduttu eri tavoin eri aikakausilla. Musiikkia on ihmisten sivistyneissä kulttuureissa ollut aina läsnä, ja väitän, että suhtautuminen musiikkiin ja sen tekemiseen kertoo meille paljon kyseisestä kulttuurista. Tämän opinnäytetyön tarkoitus ei kuitenkaan ole tarkemmin pureutua kulttuuriin yleisilmionä, eikä ottaa kantaa viihde- ja taidemusiikin musiikin raja-aitoihin nyky-yhteiskunnassa tai niistä käytyyn keskusteluun. Opinnäytetyön osana toteutetun sävellystyön luonteesta johtuen tarkastelu rajataan länsimaisen taidemusiikin piiriin, ottaen huomioon siihen liittyvän vuosisatoja kestäneen perinteen sekä länsimaisen taidemusiikin painotuksissa tapahtuneen huomattavan muutoksen kuluneen sadan vuoden aikana. Tekstissä huomioidaan myös elokuvamusiikki länsimaisen taidemusiikin perinteestä ammentavana käyttömusiikin muotona.

1.1. Käsitteitä

Tämän opinnäytetyön kannalta keskeisimpiä käsitteitä säveltämisen pohdinnassa ovat **käsityönäkökulma**, **taidenäkökulma** sekä **käyttömusiikki**.

Käsityönäkökulmalla tarkoitan katsantokantaa, joka näkee säveltämisen toimen käsityönä, luonteeltaan verrannollisena esimerkiksi suutarin tai puusepän ammattiin. Tyypillistä tämän näkökulman mukaisesti sävelletylle musiikille on se, että sävellysprosessissa käytetään jo olemassa olevia työkaluja. Näitä työkaluja ovat säännönmukaisuudet, joiden on havaittu tuottavan esteettisesti miellyttäviä musiikillisia kokonaisuuksia, kuten tonaalisuus, perinteinen käsitys dissonansseista ja konsonansseista, diatoninen säveljärjestelmä, äänenkuljetussäännöt ja polyfonia, sekä myös homofoninen harmonia-ajattelu, joka rakentuu diatonisesta asteikosta johdettujen sointuasteiden ympärille, kehittyä melko suoraan polyfonisen äänenkuljetuksen säännönmukaisuuksista ja voidaan nähdä jopa näiden säännönmukaisuuksien synnyttämien ilmiöiden yksinkertaistuksina (karkeana esimerkkinä mainittakoon pidätys ja sen purkaus johtosävelelle dominanttifunktioiseen sointuun viittaavassa kontekstissa, kuten V⁴⁻³).

Taidenäkökulmalla tarkoitan ajatusta, jonka mukaan sekä musiikin säveltämisen että sen olemassaolon ja käytön (esittämisen ja kuuntelemisen) ensisijainen oikeutus on taiteellinen sisältö ja esteettinen funktio. Koska tämänkaltainen perusolettamus saattaa sisältyä myös käsityönäkökulmaan, lienee tarpeellista tähdentää, että oleellinen piirre tarkoittamassani taidenäkökulmassa on innovaation ja uusien sävellyskeinojen kehittäminen.

tämisen painottaminen ensisijaisena arvona, toisin kuin käsityönäkökulmassa. Voidaan siis sanoa, että siinä missä käsityönäkökulma painottaa jo olemassa olevien sävellyskeinojen mestarillista hallintaa, taidenäkökulma painottaa uusien keinojen kehittämistä. Äärimmäisyyksiin vietyä käsityönäkökulmasta käsin sävelletty musiikki paljastaa hyvin paljon säveltäjän taidoista ja hänen käytössään olevista sävellyskeinoista, jopa siinä määrin, että laajan tuotannon tehneen säveltäjän teoksista pienimmässäkin voidaan jo kuulokuvan perusteella havaita ja nimetä mestarin kädenjälki. Kärjitettyä taidenäkökulmaa edustava musiikki taas saattaa olla niin innovatiivista, ettei tietyn säveltäjän yksikään teos muistuta toistaan kuulokuvaltaan, jolloin säveltäjä on kehittänyt suuren määrän uusia keinoja säveltää, muttei välttämättä ole hionut yhtään niistä huippuunsa. Lukija voi tahtoessaan spekuloida mielenkiintoisia kysymyksiä siitä, kumpi lähestymistapa on käytännöllisempi, akateemisempi, taiteellisesti mielekkäämpi, filosofialtaan arvokkaampi, yksilökeskeisempi, ja niin edelleen, mutta tälle tekstille ei ole tarkoitustenmukaista näitä kysymyksiä koskevien tulkintojen tai mielipiteiden pohdinta.

Käyttömusiikilla tarkoitan musiikkia, jota ei ole sävelletty alun perin ainoastaan konserttitilanteessa esitettäväksi, vaan musiikilla on käyttötarkoitus sellaisessa kontekstissa, jossa sen halutaan palvelevan jotain muuta kuin yleisön kuuntelukokemusta. Perinteisiä länsimaisen taidemusiikin esimerkkejä tästä ovat tanssisarjat ja messut, joita ei ole alun perin sävelletty yksinomaan konserttitilannetta varten, vaan säestämään ja antamaan rytmiä tansseille, tai tarjoamaan meditatiivisen, juhlallisen tai muuten tilanteeseen sopivan tavan tuoda esille tutut messutekstit sekä omalla tavallaan säestää niitä. Käyttömusiikkia voidaan säveltää joko käsityönäkökulmasta tai taidenäkökulmasta käsin. Kiistakysymykseksi jää, onko yksinomaan konserttitilanteessa esitettäväksi sävelletty musiikki käyttömusiikkia vai ei. Voidaan argumentoida, että pelkästään konsertissa esitettäväksi sävelletty musiikki on käyttömusiikkia sillä perusteella, että sillä on tarkoitus viihdyttää kuulijaa. Jos kappaletta ei sävelletä mitään konkreettista käyttötarkoitusta varten, voitaisiin sanoa, että tämä edellyttää ajatusmaailmaa, jossa pidetään musiikkia siinä mielessä itseisarvona, ettei sillä tarvitse olla ennalta määrättyä käyttötarkoitusta, muutoin kuin konserttitilanteessa esittäminen, toisin sanoen viihteen* tarjoaminen. Tästä huolimatta, välttääksemme syvemmän sukelluksen musiikin olemassaolon oikeutuksen filosofiseen pohdiskeluun, voimme karkean ahdasmielisesti päätellä, että musiikin tarkoitus on aina tulla esitetyksi ja kuulluksi tilanteessa tai toisessa.

** Ilmaus viihteen tarjoamisesta on tarkoituksellisen provosoiva, sillä esimerkiksi länsimaiseen taidemusiikkiin lukeutuvaa nykymusiikkia ei usein lueta kovin viihteelliseksi, vaikka se on nimenomaan pääasiallisesti*

suunnattu konserttitilanteessa esitettäväksi, mikä voidaan nähdä eräänlaisena vapaa-ajan vietteenä, toisin sanoen viihteenä.

Täten, koska konserttitilanteessa musiikilla ei ole muuta ulkoista tarkoitusta kuin esityksi ja kuulluksi tuleminen, voidaan tulla johtopäätökseen, että yksinomaan konserttimusiikiksi sävelletty kappale ei yleensä ole tässä työssä käytetyn määritelmän mukais- ta käyttömusiikkia.

On hyvä pitää mielessä, että niin käsityö- ja taidenäkökulmat kuin käyttömusiikkikaan eivät ole pelkästään keinotekoisia vaan myös karkeita ja epätäydellisiä kategoriajakoja, joiden välimuotoja on eittämättä olemassa laaja kirjo. Voidaan jopa sanoa, että mikään yksittäinen musiikkiteos ei edusta puhtaasti mitään edellä mainituista määritelmistä ja, että jos haluaisimme erehtymättömästi määritellä mitään musiikkia varsinkin käsityö- tai taidenäkökulman käsitteiden alle, tulisi meidän pystyä tarkastelemaan säveltäjän ajatuksia ja motiiveja paremmin kuin hän itse. Näiden määritelmien käyttäminen ja musiikin luokittelu ja kuvaileminen niiden mukaan saattaa siis objektiivisen tarkastelun lisäksi ajoittain värittyä tarkastelijan omilla mielipiteillä ja toistaiseksi kyseenalaistamattomilla ennakkokäsityksillä.

1.2. Tarkastelunäkökulma

Tätä opinnäytetyötä varten sävelletty teos on muodoltaan messu, eli vuosisatojen aikana vakiintuneiden tiettyjen kristillisten kirkkojen käyttämien messutekstien säestykseksi sävelletty musiikillinen kokonaisuus. Tästä johtuen, teos on lähtökohtaisesti sävelletty käyttömusiikiksi ja sitä voitaisiin käyttää messun aikana esitettynä yhtä hyvin kuin konserttitilanteessa. Havaintojeni mukaan suuri osa länsimaiseen taidemusiikkiin lukeutu- vista nykysävellyksistä ei ole käyttömusiikkia, vaan konserttitilanteessa esitettäväksi sävellettyä taidetta. Myönnettäköön, että instituutioita, sosiaalisia tai yhteiskunnallisia sellaisia, jotka loisivat kysyntää länsimaisen taidemusiikin perinnettä jatkavalle käyttö- musiikille on tuskin nykypäivänä olemassa yhtä vahvassa asemassa kuin esimerkiksi renessanssin ja barokin aikakausina. Esimerkiksi kirkon yhteiskunnallinen rooli, sen suhde musiikkiin sekä sen resurssit työnantajana tuskin nykypäivänä mahdollistaisivat laajamittaista säveltäjien työllistämistä messumusiikin kirjoittajina. Myöskään esimerkiksi presidentinlinnan vuosittaiset Suomen tasavallan itsenäisyysjuhlat eivät ole riittävä instituutio tuottamaan kysyntää esimerkiksi sellaiselle uuden tanssimusiikin säveltämi- selle, joka pohjautuisi länsimaisen taidemusiikin traditioihin. Eräänä käyttömusiikin ky- syntää lisäävänä instituutiona tosin voidaan nähdä kansainvälinen elokuvateollisuus,

jonka käytössä länsimaisen taidemusiikin säveltämisen ja orkestraation perinteestä ammentava musiikki on selvästikin löytänyt paikkansa nykypäivänä. Ei kuitenkaan liene tavatonta, että tällaista käyttömusiikkia pidetään taiteellisesti tai akateemisesti vähemmän ansioituneena kuin esimerkiksi atonaalista, konserttitilanteessa esitettäväksi sävellettyä nykymusiikkia. Länsimaisen taidemusiikin painotus vaikuttaakin tänä päivänä - erityisesti Suomessa - olevan sellaisessa tavassa säveltää, joka edustaa jokseenkin vahvasti taidenäkökulmaa. Varsinaisten tonaalisten kappaleiden säveltämistä sekä niissä vanhoihin säännönmukaisuuksiin pitäytymistä saatetaan pitää jopa älyllisesti rappeutuneena tapana tehdä musiikkia. Luovuus vaikuttaa olevan arvona vahvasti tähän näkemykseen liittyvä piirre. Katsotaan, että säveltäjän tehtävä olisi luoda jotain uutta ja ennenkuulumatonta. Tähän kommentiksi lainaan mielelläni erään opiskelutoverini aiheeseen liittyvää suorasukaista lausahdusta koskien luovuuden määritelmää sekä luomisen käsitteen laajalti levinyttä käyttöä taiteen piirissä: *"Ei ihminen luo. Ihminen tekee, Jumala luo"*. Lienee aiheellista ottaa huomioon myös se, että kaikki äänimaailmat joita säveltäjä voi käyttää, tai ainakin mahdollisuudet niihin, ovat väistämättä jo olemassa kun sävellystä aletaan työstää. Säveltäjä joka noudattaa taidenäkökulmaa tai kärjistystä siitä pyrkiessään kirjoittamaan jotain täysin uutta, ei siis luo mitään tyhjäästä. Pikemminkin hän käyttää jo olemassa olevia asioita tai mahdollisuuksia tavalla, jota ei ehkä aikaisemmin ole havaittu tai muutoin haluttu käyttää. Käsittääkseni tällöin on kyse innovaatiosta, ei luomisesta, jonka merkitystä sanana on kohtuuttomasti vähennetty liiallisella perusteettomalla käytöllä.

Näiden pohdintojen seurauksena päädyin ajatukseen säveltää käyttömusiikkia käsityönäkökulmasta. Tarkoituksenani oli kokeilla ja selvittää mahdollisuuksia käyttää perinteisiä säveltämisen elementtejä nykyaikaisella tavalla. Aluksi ajatus oli kirjoittaa renessanssityyliä mukaileva teos joka sisältäisi nykymusiikille ominaisia dissonoivia tai vanhan musiikin konsonanssikäsitystä laajentavia piirteitä. Tämä olisi kuitenkin vaatinut tämänhetkisiä kykyjäni laajempaa tietämystä ja osaamista ja tuloksena olisi todennäköisesti ollut renessanssityylinen pastissi. Sävelletessä käsityönäkökulmasta olisi renessanssi- ja nykymusiikin yhdisteleminen käsityöläistä tyydyttävällä tavalla vaatinut ensinnäkin renessanssisäveltäjän ammattitaidon hankkimista, mikä itsessään olisi jo valtava ja elämänpitäinen tehtävä. Toiseksi, nykymusiikin keinojen vastaavan hallinnan saavuttaminen olisi mielestäni itsessään lähtökohtaisesti mahdoton tehtävä koska kyseiset keinot (esimerkiksi 12-säveljärjestelmä) ovat siinä määrin nuoria, ettei niiden soveltamisesta ole olemassa kattavia, yleisesti hyväksytyjä ja toimivia säännönmukaisuuksia, jotka mahdollistaisivat niiden käytön puhtaasti käsityönäkökulman kannalta.

Tästä johtuen lopputuloksena syntynyt sävellys ei suoranaisesti jäljittele mitään yhtä tyylikautta, vaan on ennemminkin eklektinen kokonaisuus, josta käy ilmi hallitsemani keinot musiikin säveltämiseen ja toivottavasti myös pyrkimykseni käyttää näitä keinoja käsityön hengessä.

Käsityönäkökulmasta johtuen lähestyin työtä tietyssä mielessä pragmaattisesti, ikään kuin kontrapunktiharjoituksena. Ensiksi sävelsin melodian (paitsi *Agnus Deissä*), joka vaikutti sopivan kyseisen messutekstin sisältöön. Tämä oli vähiten käsityön piirteitä omaava vaihe, sillä melodiat syntyivät usein kuin itsestään, tekstin ja sen sisällön inspiroimina. Koin oman osuuteni tässä prosessissa lähinnä sihteerin tehtävänä, kirjoitin ylös sen mitä mieleeni tuli. Näin syntyneeseen melodiaan pyrin sitten sovittamaan tekstin mielekkäällä tavalla, minkä jälkeen alkoi varsinainen sävellystyö. Tämä sisälsi kolmiäänisen säestyksen kirjoittamista laulettulle melodialle niin, että lopullisesta neljästä stemmasta jokainen toimisi mahdollisimman hyvin itsenäisenä melodiana, yksilöllisenä polyfonian osana. Valitettavasti joudun myöntämään, että vakaan harmoniapohjan saavuttaakseni jouduin ajoittain pelkistämään yksittäisiä stemmoja huomattavasti, kaikista useimmin bassoääntä. Taiteellisia ambitiesi sisältyi myös työhön: pyrin ohjaamaan teoksen osien harmonisia tapahtumia niin, että musiikissa sisällä syntyisi sellaisia laajemman mittakaavan tonaalisia jännitteitä, jotka olisivat Schenker -analyysin kaltaisilla keinoilla havaittavissa. Näitä ominaisuuksia käsittelemme tarkemmin yksittäisten osien analyysissä, luvussa 2.4. Myös teoksen kokonaisrakenteeseen liittyi eräänlaisia yhdenmukaisuuden pyrkimyksiä, joihin pureudun luvussa 2.2.

2. Sävelletyn teoksen tarkastelua

2.1. Kokoonpano

Alkuperäisenä ajatuksena teosta lähtiessäni työstämään oli renesanssityylisen, mutta myös uudempia elementtejä käyttävän messun kirjoittaminen laulajalle ja consorttyyppiselle kokoonpanolle, jossa olisi ollut muutamia jousisoittimia, laulaja sekä sointusoittimena (alkuperäisten consort-kokoonpanojen luutun tilalla) kitara. Myös mahdollisuus neliäänisestä lauluyhtyeestä tai kuorosta oli pöydällä. Kokoonpano muokkaantui vähitellen jousitrioin säestämään soololauluun.

Tämä askeettiseksikin luonnehdittu soitinnus syntyi aloittelijan huomattavassa kolme asiaa vaikeuttavaa tekijää. Ensimmäiseksi, neliäänisen kontrapunktin täydentäminen harmoniasoittimella siten, että se olisi sekä sävellyksen että soittajan kannalta miele-

kästä, osoittautui vaikeuttavan äänenkuljetuksellisten sääntöjen noudattamista senhetkisillä tietotaidoillani siinä määrin, että tuo ajatus täytyi hylätä. Toiseksi, tekstin sovittaminen useampaan itsenäisesti liikkuvaan laulustemmaan osoittautui niin ikään haastavammaksi tehtäväksi kuin mihin työhön käytettävät resurssit olisivat riittäneet. Tämä ei oletettavasti olisi ollut ongelma homofonisempaan ajatteluun perustuvassa sävellyksessä, jossa rytmiset elementit stemmojen välillä olisivat olleet yhtenäisemmät. Vaikka lopullisen teoksen rytmikka onkin pelkistettyä ja hillittyä, on tarkoituksena mahdollisimman pitkälti kuitenkin ollut kontrapunktinen itsenäisten melodialinjojen kirjoittaminen. Kolmanneksi, useamman kuin neljän äänen kirjoittaminen olisi synnyttänyt samoja ongelmia kuin harmoniasoitimen lisäys, tosin pienemmässä mittakaavassa. Sama haaste aiheutti umpikujan eräässä Glorian luonnoksessa, jossa olisi ollut jousisoittimilla kaksoisääniä, joten niitä ei tästä teoksesta löydy. Täten kokoonpanon oli luonnollisesti oltava yksi laulaja, sekä kolme yksiaänisesti soittavaa melodiasoitinta. Esteettisesti tämä epäilemättä mahdollistaa jousisoittimilla kauniimpien linjojen luomisen kuin kaksoisääniä tai piilotettua polyfoniaa käytettäessä. Lisäksi kitaraan tai luuttuun verrattuna, jousisoitinten mahdollisuus soittaa äänenvoimakkuudeltaan tasaisena jatkuvaa pitkää ääntä oli oleellinen hyöty esimerkiksi harmoniassa tapahtuvien pidätysten täyden dramaturgisen vaikutuksen toteuttamisen kannalta.

Riittävän laajan rekisterin saamiseksi soitinvalinnoiksi tulivat perinteisen basso-tenori-alto-sopraano -asetelman mukaisesti sello, alttoviulu, viulu ja sopraanolaulaja. Sointivärin rikastuttamiseksi myös viulun korvaava huilu oli alkuvaiheessa harkinnassa, mutta yhtenäisen soinnin saavuttamiseksi tämä pieni yksityiskohta oli muutettava. Johtuen siitä, että teoksen ylin ääni on ihmisääni, olivat yksittäisten äänien sisäiset rekisterivallinnat jokseenkin rajoitettuja sekä paikoitellen hieman ongelmallisia, verrattuna vastaavaan täysin instrumentaaliin kokoonpanoon, kuten jousikvartettiin. Paikoitellen siis erityisesti viulun ja laulajan rekisterit risteilevät limittäin. Koska melodia on aina ylä-äänessä, tämä todennäköisesti vaikeuttaisi melodian erottuvuutta instrumentaalisävellyksessä. Ihmisäänen laulaessa melodiaa ainoa pelko oli, että korkealta soittava viulu peittäisi tekstin alleen. Tämä on kuitenkin seikka, joka epäilemättä on yhtyeen korjattavissa harjoitus- ja esitystilanteessa balanssin ja dynamiikan hienosäädöllä.

Kokoonpanon yhteinen ääniala on suurimman osan ajasta rajoitettu kolmeen oktaaviin, ja ääripäissäkin ylittää neljän oktaavin rajan vain vaivoin. Tämä on seikka, joka tulisi kokoonpanoa valitessa allekirjoittanutta huolellisemmin ottaa huomioon, koska se tuo mukanaan haasteita erityisesti väliäännten (tässä teoksessa enimmäkseen alttoviulun ja

ajoittain myös viulun) rekisterien pitämisessä sopivalla korkeudella suhteessa soittimen luontaisesti idiomaattiseen rekisteriin ja muiden samanaikaisten tai risteävien melodialinjojen korkeuksiin. Altoviulussa onkin havaittavissa toistuvaa risteämistä viulun kanssa sekä ajoittaista laskeutumista niin lähelle sellon rekisteriä, että paikoitellen ohuen kuuloinen tiivis asettelu tulee välttämättömäksi. Yleiseltä soinniltaan kyseinen kokoonpano on kuitenkin, kuten aiemmin mainittu, askeettinen, ja juuri sopivalla tavalla. Tarkoitus olikin hakea jossain määrin pelkistettyä ja kolkohkoa sointia, joka syntyy mahdollisimman laajalle asetellusta polyfoniasta, jonka ääripäät eivät pääasiallisesti ole liian korkealla eivätkä liian matalalla.

2.2. Muoto

Laajamittaisen teoksen (tässä tapauksessa neljä osaa, yhteiskestoltaan noin 16 minuuttia) säveltämisessä lienee tärkeää lähteä liikkelle osien määrästä ja keskinäisestä suhteesta. Erinäisistä syistä, joita käsittelen tarkemmin luvussa 2.3, valitsin tämän sävellyksen muodoksi pelkistetyn messukaavan. Tähän kuuluvat neljä osaa, jotka muodostavat messun rungon, jonka ympärille rakentuvat kirkkovouden muut liturgiat ja tapahtumat: *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* ja *Agnus Dei*. Näistä *Sanctus* on ikään kuin kaksiosainen, sisältäen osan nimeltä *Benedictus*. Osaa *Sanctus* -tekstistä kuitenkin toistetaan *Benedictuksen* jälkeen, joten valitsin nimetä nämä yhdeksi osaksi, välttäen monimutkaisen nimeämisen kuten ”*Sanctus & Benedictus*” (rakenteen puolesta peräti ”*Sanctus-Benedictus-Sanctus*” voisi olla perusteltu, joskin löyhästi). Näiden kahden osan nimeämiskäytäntö vaihtelee säveltäjästä ja teoksesta riippuen. Usein kuitenkin *Sanctus* ja *Benedictus* nimetään erillisinä, erityisesti mittavissa teoksissa, joissa pitkän tekstin sisältävä liturgian osa saatetaan peräti jakaa useampaan itsenäiseen musiikilliseen kokonaisuuteen (1). Akateemisessa mielessä messun liturgiaa ja sävellystä käsiteltäessä saatetaan näiden kahden osan symbioosiin viitata messun laajempaan osakokonaisuutena ”*Sanctus/Benedictus*” tai vastaavaa ilmaisua käyttäen.

Messun muita osia ei tässä teoksessa kuulla. Näihin lukeutuvat esimerkiksi *Aleluia*, joka kuuluu messuun tavallisesti, mutta jätetään pois esimerkiksi pääsiäistä edeltävänä paastonaikana (1), eikä se ole siitä syystä osana tätä pelkistettyä messun runkoa. Lisäksi olennainen osa, *Pater Noster*, on jätetty pois muista syistä. *Pater Noster* (Isä meidän-rukous) lausutaan käytännössä poikkeuksetta, kirkkokunnasta riippumatta, siellä missä ehtoollisjumalanpalvelusta tai muuta ehtoollisaterian sisältävää pyhää toimitusta messuksi kutsutaan ja sellaista vietetään. Se kuitenkin on itsenäisenä tekstinä

myös messun ulkopuolella siinä määrin laajalti käytetty, ettei sitä voida katsoa tekstiksi, joka esiintyisi nimenomaan messun osana. Tämä yhdistettynä tekstin huomattavaan pituuteen muihin osiin verrattuna (lukuun ottamatta *Gloriaa*) myötävaikutti päätökseen jättää se pois musiikillisesta kokonaisuudesta. Tekstien ja messun osien valikoimista ja alkuperää käsittelen tarkemmin seuraavassa alaluvussa 2.3.

Teoksen suhteellisen suppeuden vuoksi siinä ei myöskään ole erillistä päättävää osaa, vaan "Amen" lauletaan kahden osan lopussa: sekä *Glorian* lopussa teoksen puoliväliin tultaessa, että *Agnus Dein* lopussa, koko teoksen varsinaisena finaalina. Samanlaisina vedenjakajina toimivat instrumentaaliset alkusoitot, jotka esiintyvät teoksen alussa ja puolivälissä: *Kyrien* alussa, sekä *Sanctuksen* alussa. Täten laajassa mittakaavassa teoksen muodollinen rakenne olisi havainnollistettavissa seuraavasti, *Intro* tarkoittaen instrumentaalista alku- tai välisoittoa ja *Amen* tarkoittaen *Amenen* lisäystä varsinaisen osan ja sen tekstin loppuun.

Intro – Kyrie – Gloria – Amen – Intro – Sanctus – Agnus Dei – Amen

Varsinaista messutekstiä jakavina elementteinä sekä instrumentaali alkusoittoja että *Amenia* voidaan pitää yhdenvertaisina koska ne ovat funktioltaan suurimmaksi osaksi identtiset. Ylläoleva kaavio voidaan siis pelkistää "ylimääräisten", tekstiin kuulumattomien osien yhtenäistämällä niin, että ne merkitään pelkästään kirjaimella "A", sekä varsinaisten messun osien yhtenäistämällä niin, että ne merkitään pelkästään kirjaimella "B". Täten koko teoksen symmetristä rakennetta voidaan kuvata seuraavasti:

A – B – B – A – A – B – B – A

Edelleen pelkistäen yhdistämällä kahden B:n ja A:n parit yhdeksi saadaan seuraava kaavio:

A – B – A – B – A

Tämä kaavio on jo tosin siinä määrin pelkistetty, että se antaa virheellisen kuvan varsinaisten messutekstiä sisältävien osien määrästä sekä vääristää alkusoittojen ja *Amenien* funktionaalisen painoarvon kokonaisuuden kannalta. Tässä kuitenkin havainnollistuu, joskin epätäydellisesti, pyrkimys tehdä teokselle yhtenäinen symmetrinen rakenne, jonka olisi tarkoitus olla kuultavissa musiikillisessa kokonaisuudessa.

2.3. Teksti

Messutekstit, lukuun ottamatta kreikankielistä *Kyrieta*, ovat latinaa, mikä viittaa katolisen kirkon perinteeseen. Tekstit ovat siinä muodossa, jossa ne esiintyisivät katolisessa

messussa ja kattavat tärkeimmät messutekstit, poislukien uskontunnustuksen ja Isä meidän -rukouksen, jotka pituutensa takia jäivät pois. Nämä neljä osaa, *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* ja *Agnus Dei* muodostavat messukokonaisuuden jota kutsutaan nimellä *Missa Ordinarium*. Jokaisena kirkkovuoden päivänä samanlaisena toistuva *Ordinarium* on jokaisen messun runko, ja siihen lisätään osia vuodenajan tai juhlapyhän mukaan. Varsinaiseen liturgiseen *Ordinariumiin* kuuluvat toki myös *Credo*, eli uskontunnustus, sekä *Pater Noster*, eli Isä Meidän -rukous.(1,2). Sävelletyissä messuissa, varsinkin suppeammassa sellaisissa on kuitenkin usein jätetty pois Isä Meidän -rukous. Tämä toki silti kuuluu varsinaisen messun kulkuun, mutta usein se lausutaan ilman säestävää musiikkia. Tämä lienee monelle suomalaisessa kulttuurissa kasvaneelle tuttua luterilaisesta messusta, mutta myös katolisessa messussa tämä käytäntö on yleinen, silloinkin kun muita tekstejä lauletaan. Ajoittain sävelletystä messusta jätetään pois myös *Credo*, kenties siitä syystä, että se on tekstiltään *Ordinariumin* muita osia huomattavasti pidempi. Tämä johtuu taas siitä, että katolisessa messussa käytetään perinteisesti Nikean uskontunnustusta, joka on luterilaisessa kirkossa suosittu apostoliseen uskontunnustukseen nähden laajempi, tosin kumpikin kirkkokunta käyttää molempia uskontunnustuksia, joskin hieman eri suomennoksina. Myös ortodoksinen kirkko käyttää Nikean uskontunnustusta, osittain hieman erilaisena kuin läntiset kirkot. Messua, joka on tässä työssä käsiteltävän sävellykseni tavoin lyhyehkö ja/tai supistettu sisällöltään niin, että joitain osia tekstistä on jätetty pois, kutsutaan myös nimellä *Missa Brevis* (3). Esimerkkinä *Missa Breviksestä* mainittakoon Gabriel Faurén teos *Messe basse*, jossa *Sanctus* ja *Benedictus* ovat erillisinä osina, mutta *Gloria* sekä kaksi edellä mainittua usein poisjätettyä osaa puuttuvat kokonaan.

Olisi siis hyvin perusteltua kutsua tässä käsiteltyä teosta nimellä *Missa Brevis*, tai ainakin luokitella se tuohon kategoriaan. Tietoisena valintana olen kuitenkin halunnut nimitä messun *Missa Ordinariumiksi*, koska puuttuvat osat *Credo* ja *Pater Noster* ovat sellaisia, joiden kohdalla tekstissä esiintyy enemmän tai vähemmän variaatiota kirkkokuntien välillä. Myönnettäköön, että perinteistä latinankielen käyttöä suosimalla teos leimautuu helposti katolisen tradition ja läntisten kirkkojen liturgian sävyttämäksi, mutta halusin sen sisällöltään olevan sellainen, joka olisi käytännössä minkä tahansa kristillisen yhteisön käytettävissä - käyttömusiikkina, kuten sävellystyön lähtökohtana oli - ilman opillisten painotuserojen tai teologisten mielipidekiistojen asettamia rajoituksia. Joskin niin luterilainen ja katolinen kuin ortodoksinen kirkkokin edustavat Suomalaisessa yhteiskunnassa usein eri väestöryhmiä (katolisen kirkon jäsenistä suuri osa on maahanmuuttajia katolisista maista, kun taas ortodokseja edustaa osittain venäläis-

taustainen väestö), on syytä muistaa, että kristillisinä kirkkoina näillä kaikilla on yhteisiä piirteitä. Mainittakoon vielä suomalaisessa yhteiskunnassa vaikuttavat herätyskristilliset liikkeet kuten helluntaikirkko ja baptistit. Nämä nuoremmat kirkkokunnat ovat usein jokseenkin välttäneet luterilaisen (sekä myös katolisen ja ortodoksisen) kirkon liturgiaa. Toiveeni on silti, että tämä sisällöltään tiivis ja ekumeeniseen käyttöön tähtäävä *Missä Ordinarium* voisi kannustaa myös muita kuin perinteisiä kirkkokuntia hyödyntämään pelkistettyä messua käyttömusiikkina hartauselämässään. Huomattakoon, että liturgian joissain osissa on tarkoitus seurakunnan laulaa mukana, ja siinä mielessä taidemusiikin kontekstiin sävellettynä teoksena tämä messu saattaisi kuitenkin olla joidenkin mukaan sopimaton varsinaista messua toimitettaessa (Deiss 1989, s. 26).

Varsinaiset tekstit esittelen lyhyesti niin sävellyksessä esiintyvässä alkukielisessä muodossaan kuin myös englanninkielisinä ja suomenkielisinä käännöksinä. Englanninkieliset käännökset ovat siinä muodossa, missä ne ovat löydettävissä Wikipediasta kyseisiä messutekstejä käsittelevillä sivuilla. Kreikan- ja latinankieliset alkutekstit sekä suomenkieliset käännökset kieliasuineen on otettu Katolisen tiedotuskeskuksen julkaisusta Pyhä messu/*Ordo Missæ* (1990), joskin itse sävellyksessä olen osittain jättänyt tarpeettomana pois foneettisia merkintöjä, jotka vaikuttavat kreikan- tai latinankielisen tekstin lausuntaan puhuttaessa, mutta ovat vähemmän oleellisia lauletaessa.

Kyrie on ainoa messuteksti, joka yhä edelleen on käytössä kreikan kielellä. Se on tunnettu messun tärkeänä osana jo kristikunnan alkuaajoista lähtien, ja on ollut erityisen laajalti käytössä itäisissä kirkoissa. Läntisen kirkon käytössä se on ollut virallisesti ainakin vuodesta 529 ja muistuttaa symbolisesti idän kirkon läsnäoloa katolisessa liturgiassa (Deiss 1989, s.23). Tekstin kokonaisuus ja pituus on vaihdellut huomattavasti vuosisatojen saatossa ja eri alueilla. (4). Viitteitä tekstiin löytyy esimerkiksi raamatun kuuluisan vertauksen publikaanin sanoissa ”Jumala, ole minulle syntiselle armollinen!” (Luuk. 18:9-14) sekä ortodoksisessa kirkossa usein käytetyssä Jeesuksen rukoukseksi kutsutussa tekstissä: ”Herra Jeesus Kristus, Jumalan Poika armahda minua, syntistä.” (5, 6). Nykyisessä yleisesti vakiintuneessa muodossaan *Kyrie* on erittäin lyhyt ja ytimekäs.

Kýrie eléison; Christe eléison; Kýrie eléison.

Herra armahda; Kristus armahda; Herra armahda.

Lord, have mercy; Christ, have mercy; Lord, have mercy.

Gloria on pidempi teksti, joka oli laajalti käytössä sekä käännettiin latinaksi jo 300-luvulla. Tekstin alku on lainaus enkelien sanoista Jeesuksen synnyinyönä: ”*Jumalan on kunnia korkeuksissa, maan päällä rauha ihmisillä, joita hän rakastaa*” (Luuk. 2:14), ja tästä syystä Bysanttilaisessa riitissä, jossa *Gloria* on jaettu kahteen osaan, ensimmäistä osaa kutsutaankin enkelihymniksi. (7).

*Gloria in excelsis Deo, et in terra pax, hominibus bonae voluntatis.
Laudamus Te, benedicimus Te, adoramus Te, Glorificamus Te,
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam Tuam,
Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine, Fili unigenite, Iesu
Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, qui tollis peccata mundi, miserere
nobis; qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexte-
ram Patris, miserere nobis. Quoniam Tu solus Sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus
altissimus, Iesu Christe, cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.*

*Kunnia Jumalalle korkeuksissa ja maassa rauha ihmisille, joita hän rakastaa.
Me ylistämme sinua, me siunaamme sinua, me palvomme sinua, me kunnioitamme
sinua, me kiitämme sinua sinun suuren kunniasi tähden.
Herra Jumala, taivaallinen kuningas, Jumala, Isä kaikkivaltias; Herra, ainokainen Poika,
Jeesus Kristus. Herra Jumala, Jumalan Karitsa, Isän Poika, joka pois otat maailman
synnin, armahda meitä. Joka pois otat maailman synnin, ota vastaan meidän anomi-
semme. Joka istut Isän oikealla puolella, armahda meitä. Sillä sinä yksin olet pyhä,
sinä yksin olet Herra, sinä yksin olet korkein, Jeesus Kristus, Pyhän Hengen kanssa
Isän Jumalan kunniaassa.*

*Glory to God in the highest, and on earth peace to people of good will.
We praise you, we bless you, we adore you, we glorify you,
we give you thanks for your great glory,
Lord God, heavenly King, O God, almighty Father. Lord Jesus Christ, Only Begotten
Son, Lord God, Lamb of God, Son of the Father, you take away the sins of the world,
have mercy on us; you take away the sins of the world, receive our prayer. You are
seated at the right hand of the Father, have mercy on us. For you alone are the Holy
One, you alone are the Lord, you alone are the Most High, Jesus Christ, with the Holy
Spirit, in the glory of God the Father.*

Sanctus on niin ikään yhdistelmä kahdesta tekstistä. Ensimmäinen osa on lainattu raamatun Jesajan kirjassa kuvatusta profeetan näystä, jossa serafit lausuvat ”*Pyhä, Pyhä, Pyhä...*” (Jes. 6:3). Tämä luo tekstille spektaakkelimaisen taustan (Deiss 1989, s.72). Toinen osa on lainattu Matteuksen evankeliumin kertomuksesta, jossa kansa tervehtii Jeesusta tämän ratsastaessa aasilla Jerusalemiin ennen ristiinnaulitsemistaan (Matt. 21:9). Vastaava teksti esiintyy myös Psalmien kirjassa (Ps. 118:25-26). (8) (Deiss 1989, s.71-73).

*Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dóminus Deus Sábaoth. Pleni sunt cæli et terra glória Tua.
Hosánna in excélsis!
Benedíctus qui venit in nómine Dómini.
Hosánna in excélsis!*

*Pyhä, Pyhä, Pyhä, Herra Jumala kaikkivaltias. Täydet ovat taivaat ja maa sinun kunniaasi.
Hoosianna korkeuksissa!
Siunattu olkoon Hän, joka tulee Herran nimeen.
Hoosianna korkeuksissa!*

*Holy, Holy, Holy, Lord God of hosts. Heaven and earth are full of your glory.
Hosanna in the highest!
Blessed is He who comes in the name of the Lord.
Hosanna in the highest!*

Agnus Dei on erillisenä tekstinä, varsinkin musiikkiin asetettuna kenties laajimmassa käytössä messun kontekstin ulkopuolella. Oiva esimerkki itsenäisestä sävellyksestä tähän tekstiin on ajattoman kaunis Samuel Barberin (1910–1981) *Agnus Dei*. Teksti on saanut alkunsa Johannes Kastajan sanoista tämän nähdessä Jeesuksen: ”*Katsokaa: Jumalan Karitsa, joka ottaa pois maailman synnin!*” (Joh. 1:29) (9).

*Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi: miserére nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi: miserére nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi: dona nobis pacem.*

2.4. Teoksen osat

Kuten käsityönäkökulmaan sopii, pyrin jokaista sävellystä tehdessäni kehittämään ensin eräänlaisia rakennuspalikoita: melodisia, rytmisiä tai harmonisia aiheita, joita muokkaamalla ja toistamalla halusin päästä valmiiseen lopputulokseen. Jo aiemmin luvussa 1.1. mainitsin, että ensimmäisenä pyrin kehittämään melodian, mikä osoittautuikin helpoksi, ikään kuin ulkopuolisen lähteen saneleman musiikin ylöskirjoittamiseksi. Tästä inspiroituneesta laulumelodioiden synnystä johtuen pyrin aina viimeiseen asti säilyttämään melodiat alkuperäisessä muodossaan. Siitä huolimatta tuli sävellystyön aikana vastaan lukuisia määriä tilanteita, joissa sujuvan kontrapunktin kirjoittaminen alkuperäisellä melodialla ei yksinkertaisesti ollut mahdollista, ainakaan niillä keinoilla, jotka oma osaamiseni sekä tonaalinen ja perinteiseen (sekä esteettisesti miellyttävään) kuulokuvaan tähtäävä lähestymistapani sallivat.

Näissä ongelmakohtissa saatoin muuttaa laulumelodian rytmiä, sovittaakseni sen pidätyksenomaisesti ympäröivään harmoniaan rinnakkaisia oktaavi- tai kvinttikulkuja välttääkseni*. Toisaalta saatoin samoin muuttaa melodiassa toistuvaa aihetta modaalisesti tilapäisillä etumerkeillä, esimerkiksi siten, että ensimmäisen toiston voidaan katsoa noudattavan doorista asteikkoa, kun taas toisen, muutoin identtisen saman melodia-aiheen toiston voidaan katsoa noudattavan luonnollista molliasteikkoa*. Tällaisilla pienilläkin muokkauksilla onnistuin ajoittain käyttämään samaa sävelmateriaalia uudelleen niin, että esimerkiksi kahdesta toistosta saattoi syntyä pidempi kokonaisuus, jossa ei yhtä ilmeisesti ole havaittavissa toistoa, vaan harmoninen kulku ja melodia sekä jopa tonaalinen painotus saattavat toiston aikana muuttua ja kehittyä merkittävästi. Toki samanlaisia muokkauksia täytyi tehdä ajoittain kaikkiin stemmoihin, ja toistoihin oli usein myös tarpeen tehdä tilapäisiä, symmetrian rikkovia muutoksia, jotka eivät varsinaisesti sisälly alkuperäiseen aiheeseen. Tästä huolimatta kenties tärkeimpänä ohjenuorana sävellystyössä oli tietynlainen ”ekologisuus”, materiaalin kierrättäminen ja tarkoituksenmukainen uusiokäyttö niin, että uutta materiaalia tarvitsisi säveltää mahdollisimman vähän. Esimerkkeinä koko edellä kuvailusta käsityönäkökulman värittämästä periaatteesta mainittakoon yksityiskohtana *Kyrien* tahdit 13–16, sekä kokonaisuutena *Sanctus*, joissa mielestäni kyseinen periaate on onnistuneesti toteutunut.

*Ks. esimerkit 1, 2 ja 3 luvussa 2.4.1.

Alun perin halusin lisätä sävellykseen myös ”modernimman” kuuluisia elementtejä, kuten kvintti- tai kvarttiharmonioita. Tämä osoittautui pian sävelkieleksi, johon en henkilökohtaisesti (eikä tuskin kukaan muukaan) ole perehtynyt niin syvästi, että saata- villa tai saavutettavissa olisi yhtä kattavaa tietoa ja taitoa niiden käytöstä kuin perinteis-estä terssiharmoniaista ja kolmi- tai nelisoinnuista on länsimaisen taidemusiikin histo-riasta usean vuosisadan aikana kertynyt. Mausteina kuitenkin sävelmaisemat, jotka katson osittain kvinttiharmonian kuulokuvan rohkaisemiksi, eivät ole sävellyksestä täy- sin poissaolevia, joskin harvinaisia. Tällaisina pidän esimerkiksi pohjasävelestä katso- en noonin lisäämistä sointuun, mikä sopivasti aseteltuna luo ikään kuin kvinttisoinnun (esimerkiksi Bes** -F-C), jota soinnun terssi (tässä esimerkissä D) pehmentää perinteis-emmän kuulokuvan suuntaan***.

Näitä, sekä muita tyylliseen koristeluun ja varsinaisiin edellä mainittuihin ”rakennuspa- likoihin” liittyviä yksityiskohtia käsittelen erikseen luvussa 3. Seuraavissa alaluvuissa esitän analyyseja yksittäisistä osista sekä niiden sävellysprosesseista. Analyysit esitän osittain sanallisesti, viitaten asianmukaisiin tahteihin partituurissa ja osittain Schenker -analyysia löyhästi mukailevin kaavioin. Näissä kaavioissa ilmoitan nuottiviivaston ylä- puolella tahtinumerot, joiden aluetta kukin osa kaaviosta kuvaa ja alapuolella tonaaliset funktiot (toonika, dominantti ja subdominantti) joita olen säveltäessäni pyrkinyt musii- kissa ilmentämään. Suurella tai pienellä kirjaimella merkityt funktiot viittaavat kyseisen funktion painoarvoon kaavion käsittämällä alueella. Esimerkiksi ”d - t” viittaa joko heik- koon kadenssiin, tilanteeseen, jossa kyseiset funktiot eivät muodosta varsinaista ka- denssia, tai jopa väldominanttiin. ”D - T” taas viittaa vahvaan tai muutoin kaaviossa käsiteltävään kokonaisuuteen suhteutettuna merkittävään kadenssiin tai tonaaliseen tapahtumaan.

***Mainittakoon tässä, että johdonmukaisuuden ja loogisuuden vuoksi nimitän A:sta sekuntia ylempiä säveliä nimekkeillä B ja Bes. Tällöin kyseinen luonnollinen sävel on H:n sijasta B ja alennettu sävel B:n sijasta Bes. Käytän tätä nimeämistapaa kolmesta syystä: 1. Lähes kaikissa muissa maissa ja kielissä, sävelten nimeäminen on vastaavalla tavalla johdonmukaista, eikä kyseinen sävel muodosta poikkeusta. Siispä suomen kielessä tulisi myös käyttää s- tai es-päätettä kaikista alennetuista sävelistä; 2. En halua pitää kiinni poikkeamasta, joka on mahdollisesti ollut alun perin keskiaikainen paino-, kirjoitus- tai lukuvir- he; 3. Mielestäni tämä tapa on loogisempi - aakkosissa A:n ja C:n välissä on B, ei H.*

**** Ks. esim. Kyrie, tahti 10.*

2.4.1. Kyrie

Kuten aiemmin mainittu, sävellykset alkoivat melodian ideoinnista. *Kyrien* melodia oli aluksi kaksijakoinen aihe, jossa kolmelle tekstinpätkälle oli jokaiselle oma lyhyt melodia-aiheensa. Näistä jokainen toistettiin kaksi kertaa, kuten esilaulaja ja kuoro, kysymys ja vastaus, joka viittasi ajatukseen mahdollisesta orkestraatiosta lauluyhtyeelle.

Esimerkki 1 (Kyrien melodia-aiheiden luonnos)

Ky - ri - e e - lei - son,

Kris - - te e - lei - - son,

Ky - ri - e e - lei - - son.

Toista ja kolmatta riviä tarkastellessa huomaamme selvästi doorisen asteikon käytön, joka yhtenä esteettisen viitekehyksen periaatteena sävellystä aloittaessa heijastaa pyrkimystä käyttää mollisävytteisiä moodeja (aeolinen, doorinen ja fryyginen), joskin lopullisessa sävellyksessä moodien käyttöön pyrkiminen näkyy ennemminkin paikoittaisina sävyinä, kuin varsinaisena orjallisena pitäytymisenä yhteen tiettyyn moodiasteikkoon.

Kyrien melodia alkoi hyvin pian kuin itsestään ottaa kolmijakoista muotoa, ja parhaiten ajattellemaani rytmitystä kuvasi 6/4 tahtilaji. Seuraavana askeleena rakensin melodialle kontrapunktisen kehyksen luonnostelemalla yksinkertaisen bassokulun. Tässä toteutui jo toiston ja variaation periaate siten, että kunkin kolmesta melodia-aiheesta esiintyessä samanlaisena kaksi kertaa, säestävä bassokulku muuttuu aina toisella

kerralla, luoden erilaisen harmonisen pohjan ja kontekstin jo kertaalleen kuullulle sävelaiheelle.

Esimerkki 2 (Kyrien melodia-aiheiden ja basson luonnos)

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

Kris - te e - lei - son, Kris - te e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Moodien käyttöön pyrkiminen sävyerojen saavuttamiseksi tulee ilmi myös tässä varhaisessa luonnoksessa, jossa viimeinen melodia-aihe päättyi laskeutuvan kromaattisen kulun myötä D-fryygiseen asteikkoon viittaavaan Es-säveleen. Lopullisessa sävellyksessä päädyin käyttämään vastaavaa viittausta fryygiseen asteikkoon vasta *Glorian* lopussa, missä esiintyy enemmänkin erilaisiin mollisävyisiin asteikkoihin viittaavia melodia-aiheita.

Lopullisessa muodossaan melodiassa tapahtui joitain muutoksia, jotka vähensivät doorisien moodielementin painotusta lähes yksinomaan hetkelliseksi sävyksi, joka sitten johti väldominanttiseen kadessinomaiseen kulkuun A-molliin (esimerkki 3, t.5-6). Tämä kehitys tuli luonnollisesti etsiessäni tilapäisten etumerkkien tarjoamia korjauksia eri stemmoihin siten, että melodia-aiheet kuulostaisivat mahdollisimman vähän harmoniseen kontekstiin väkinäisesti istutetuilta. Myös toistuva bassoaihe tässä kohtaa vihjasi kadensaalista kulkua kohti hetkellistä A-toonikaa. Tosin toisen melodia-aiheen toisella toistolla (esimerkki 3, t.7-8) katsoin tarpeelliseksi palata pikimmiten D-toonikalle välttääkseni kömpelöä ja kohtuuttoman aikaista modulaatiota. Toisin kuin fryygiseen viittaukseen loppuva luonnos esimerkissä 2, lopullinen sävellyksessä 3 päättyy kolmen ensimmäi-

sen melodia-aiheen esiintymän kadensoiden rinnakkaiseen F-duuriin (ks. partituuri, tahti 20).

Esimerkki 3 (Laulu- ja sellostemat *Kyrien* tahdeista 9-20)

Musical notation for measures 1-4. Treble clef, 6/4 time signature. Lyrics: Ky - - ri - e e - - lei - son,

5

Musical notation for measures 5-8. Treble clef, 6/4 time signature. Lyrics: Ky - - ri - e e - - lei - son,

9

Musical notation for measures 9-12. Treble clef, 6/4 time signature. Lyrics: Ky - - ri - e e - - lei - son.

Tässä havainnollistuu myös *Kyrien* kolmiosaisen tekstin inspiroiman rakenteen pienin yksikkö: tahdit 1-4 muodostavat ensimmäisen osan, jokseenkin pysyen toonikafunktion ympärillä; tahdit 5-8 muodostavat toisen osan, jossa sekä melodia-aihe että bassokulku vaihtuvat, painottaen enemmän dominanttifunktiosta A:ta (sekä edellä mainitun välidominantin kautta tahdissa 6 että varsinaiselle dominanttifunktioliselle A-duurisoinnulle päädyttäessä tahdissa 8 [ks. partituuri, tahti 16]); kolmas osa (esimerkki 3, tahdit 9-12) esittelee taas uuden melodia-aiheen, jota säestävä basso keskittyy luonnolliselle d-mollille ja F-duurille yhteisiin subdominanttisiin harmonioihin, täten valmistellen voimakasta kadenssia, joka johtaa toonikafunktioliselle F-duurisoinnulle tahdissa 12.

Laajemmassa mittakaavassa, toistaiseksi unohtaen alku- ja välisoiton, joita tarkastelen erikseen, *Kyriessä* toteutuu niin ikään kolmiosainen rakenne. Viittaa tästä eteenpäin tahtinumerolla partituurin tahteihin. Tahdit 9-20 muodostavat ensimmäisen, esimerkis

sä 3 esitetyn osan, joka kulkee d-mollissa ja kadensoi F-duuriin. Tämän osan aikana esitetään tekstin kolmesta säkeestä ensimmäinen.

Esimerkki 4 (Tonaaliset tapahtumat, *Kyrie*, tahdit 9-20)

tahti: 9 14 16 17 20

d: T D S F: S D T

Huomionarvoinen lienee harhapurkaus tahdissa 17, joka johtaa siihen, että ensimmäinen vahva kadenssi alkusoiton jälkeen ei tapahdu alkuperäisessä sävellajissa, vaan johtaa rinnakkaiseen duuriin.

Kyrien toinen osio (tahdit 21–30) käyttää tekstin toista säettä ”*Kriste eleison*”. Tämä osa kulkee pääasiassa kokonaan F-duurissa, joskin hetkelliset d-molliin viittaavat väli-dominantit ja niiden purkaukset pitävät mielessä *Kyrien* pääasiallisen sävellajin. Osa myös hetkellisesti vierailee Bes-duurin alueella (t. 25–26), mutta varsinaisesta vahvasta kadenssista ei voida puhua. Tämä osio päättyy vahvaan kadenssiin F-duurissa (t.29–30), jonka jälkeen välisoitto kuljettaa tonaalisen painopisteen takaisin d-molliin. Kolmas osio *Kyriestä* (t. 37-) on tahtien 9-20 kertausta sillä erotuksella, että lopullinen päättävä kadenssi tapahtuu d-mollissa (t. 47–50). Koko osan rakenteeksi siis voidaan ilmoittaa A-B-A2 (alku- ja välisoittoa huomioimatta), mikä osittain heijastaa koko teoksen laajempaa rakennetta (ks. luku 2.2).

Esimerkki 5 (Tonaaliset tapahtumat, *Kyrie*, tahdit 21–30)

tahti: 21 23 24 25 26 29 30

F: T S D T (Bes: s d t) S D T

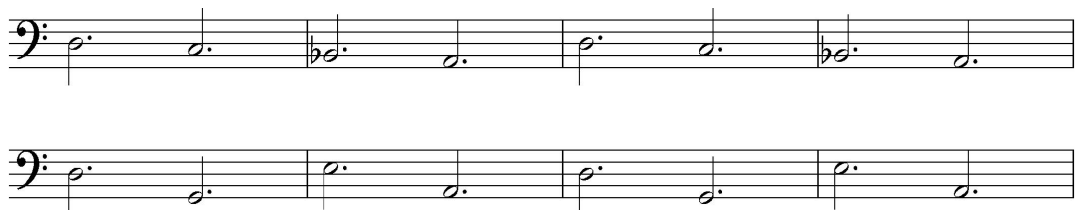
Alkusoitto (t. 1-8) on rakennettu tahtien 9-20 tapahtumien tiivistelmänä. Sellossa tahtit 1-4 ovat suora tiivistetty lainaus tahdeista 9-16 (esimerkki 6) ja alttoviulun ensimmäinen kuvio tahdissa 1 mukailee tahdin 9 melodiaa (esimerkki 7). Bassokulku tahdeissa 7-8 mukailee tahtien 17–20 tonaalisia tapahtumia, tosin kadensoiden d-molliin. Alkusoitto kokonaisuudessaan on periodimuotoinen: ensimmäinen säe (t. 1-4) loppuu dominantille, kun taas täysin identtisesti alkava toinen säe (t. 5-8) kadensoi toonikalle (esimerkki 8).

Esimerkki 6 (Alkusoiton bassokulku tahtien 9-16 tiivistelmänä)

Tahdit 1-4

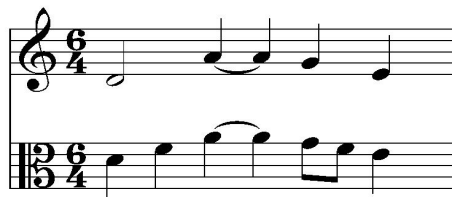


Tahdit 9-16



Esimerkki 7 (Aloittavien melodia-aiheiden samankaltaisuus)

Laulu, tahti 9



Alttoviulu, tahti 1

Esimerkki 8 (Alkusoiton tonaaliset tapahtumat)

tahti: 1 3 4 5 7 8



d: T s D T D T

Partituuria lähemmin tarkastellessa voi huomata, että alkusoitossa ilmeneviä elementtejä esiintyy myös muualla stemmoissa (vrt. esim. alttoviulustemman tahtia 1 viulustemman tahteihin 9-10). Jo sävellettyä materiaalia siis on pyritty kaikin puolin käyttämään uudestaan ”rakennuspalikkana” muualla sävellyksessä, kuten käsityönäkökulmaan ehdottomasti kuuluu.

Välisoitto (t. 31–36) lainaa ensimmäiset neljä tahtia alkusoitosta, lähes suoraan transponoituna F-duuriin, palaten d-molliin tahteissa 33–34. Tahdit 35–36 ovat ikään kuin ahtokulku, tiivistelmä alkusoitosta, erityisesti tahti 35, jossa esiintyy huomattava määrä suoria lainauksia tahteista 1-2 ja 7-8.

Esimerkki 9 (Välisoiton tonaaliset tapahtumat)

tahti: 31 33 34 35 36

F: T d: S D T S D

Kokonaisuudessaan *Kyrie* noudattaa siis seuraavaa rakennetta:

alkusoitto - A - B - *välisoitto* - A2. Koko osan tonaaliset tapahtumat voidaan tiivistää esimerkin 10 mukaisesti.

Esimerkki 10 (Kyrien tonaaliset tapahtumat)

tahti: 1 4 8 9 17 20 21 26 30 31 36 37 45 48 50

d: T D T F: S D T S D T d: S D T S D T

Yllä olevaa esimerkkiä edelleen pelkistäen voidaan tonaaliset tapahtumat esittää esimerkin 11 antamassa muodossa.

Esimerkki 11 (Tiivistelmä *Kyrien* tärkeimmistä tonaalisista tapahtumista)

tahti: 1 9 17 20 21 36 37 45 48 50

d/F: T s d t d t S D T

2.4.2. *Gloria*

Tekstiltään tämän sävellyksen osista pisimpänä *Gloria* on myös nuottimateriaaliltaan ja kestoltaan mittavin, ja kattaa viisi osiota. Rakennetta voisi kuvata seuraavasti: A1 - B - C - D - A2. Rakennetta voisi myös kuvata rondomaiseksi (A - B - A2 - C - A3), mutta tämä ei olisi aivan totuudenmukaista. Keskimmäinen osa tosin lainaa selkeästi A-osan melodisia ja rytmisiä aiheita, mutta käsittelee niitä siinä määrin huomattavasti eri tavalla ja eri sävellajissa, että on hyvin perusteltua nimetä se erilliseksi C-osaksi. Sävellyys jakautuu edellä mainittuihin osiin seuraavasti: A-osa: tahdit 1-18, B-osa: t. 19-42, C-osa: t. 43-63, D-osa: t. 64-90 ja A2-osa: t. 91-117.

Ensimmäinen luonnos *Gloriasta* kattoi A- ja C-osat muodostaneet melodiset materiaalit sekä elementtejä, joita lopullisessa sävellyksessä esiintyy A2-osan lopussa (Esimerkki 12). Esimerkin 12 tahdit 1-3 esiintyvät sävellyksen alussa, kun taas tahdit 4-6 esiintyvät sävellyksen tahdeissa 16–18 (joskin esimerkin 12 tahdin 4 ensimmäinen D on sävellyksen tahdissa 16 siirretty oktaavia ylemmäksi liiallisen toiston välttämiseksi). Esimerkin 12 tahdit 7-12 esiintyvät sellaisenaan sävellyksen tahdeissa 43–48, luoden pohjan C-osan melodiselle materiaalille, kun taas esimerkin 12 tahdit 16–19 tarjosivat viitekehysten A2-osan lopulle ja esiintyvätkin hieman muokattuna tahdeissa 109–111, vaikuttaen myös *Glorian* fryygisesti sävytettyyn loppuun sävellyksen tahdeissa 116–117. Eriytystä näissä A-, C-, ja A2-osissa esiintyvissä melodisissa aiheissa on, että ne jakautuvat hyvin selkeästi kolmen tahdin kokonaisuuksiin. Aiheiden laajentaminen neljän tahdin kokonaisuuksiksi oli aluksi tähtäimessä, mutta alkuperäiselle melodialle uskollisena pysyäkseeni pitäydyin kolmen tahdin fraaseissa. Mainittakoon vielä, että A-, C-, ja A2-osissa jatkuvasti toistuva rytmien aihe kokee jälkiviisaana sävellystä kuunnellessa niin

lukuisia toistoja, että se vaatinee korjauksia tai muutoksia sävellykseen tulevaisuudessa.

Esimerkki 12 (Ensimmäinen luonnos *Glorian* melodiasta)

4

7

10

13

16

A-osassa melodia käyttäytyy hyvin samalla tavalla kuin *Kyriessä*: selkeästi samankaltainen ja samasta juuresta kumpuava aihe toistuu kolme kertaa, joka kerralla hieman erilaisena. Kokonaisuudessaan A-osa sisältää kaksi säettä (t. 1-9 ja t. 10-18), joissa teksti vaihtuu, ja jotka periodimuodon mukaisesti alkavat sävelmateriaaliltaan identtisesti, mutta loppuvat eri tavalla.

Esimerkki 13 (A-osan tonaaliset tapahtumat)

tahti: 1 9 10 17 18

d: T s d S d

(g: t D)

B-osa on tekstiä esittävän laulajan ja säestävän jousiyhtyeen välisen suhteen kannalta resitatiivinomainen: jouset säestävät

enimmäkseen pitkillä äänillä ja laulaja laulaa tekstiä kohtalaisen tasaisessa rytmissä. Viitekehys B-osaan on lainattu puhki kulutetusta *La Folia* -teemasta sovitettuna g-molliin, mihin on A-osan lopuksi moduloitu. Teema toistuu kolme kertaa, minkä aikana sitä varioidaan rytmisesti melodian osalta sekä harmonisesti säestyksen osalta. Varsinaista analyysiä B-osan tonaalisista tapahtumista ei ole mielekäästä tehdä, sillä kokonaisuuden kannalta tämä osa ainoastaan vakiinnuttaa g-molli sävellajin, johon on moduloitu A-osan lopussa ja jonka käsittelyä jatketaan C-osassa.

Kuten sanottu, C-osan melodia-aihe on samaa perua kuin A-osan melodia, sekä hyvin samankaltainen sen kanssa. Melodian ja harmonian käsittely C-osassa eroaa kuitenkin huomattavasti A-osasta, muutenkin kuin sävellajin osalta. C-osan melodiassa ilmenee huomattava määrä doorisia elementtejä (esimerkiksi tahdissa 47), mikä muistuttaa g-molli sävellajin olevan osa d-mollissa kulkevaa kokonaisuutta. Lisäksi A-osan tahdeissa 10–14 esiintyvä harhapurkauksilla kyllästetty subdominantin ympärillä pyörivä harmonia on vahvasti läsnä C-osassa, subdominanttiin viittaavan Es-sävelen tullessa usein kummittlemaan tilanteissa, joissa kuulija saattaisi odottaa purkausta g-molli toonikalle (esim. tahti 49). Tätä ilmiötä alleviivava C-osan alkaminen subdominanttifunktion Es-duurisoinnalla toonikan sijasta (t. 43). Osan tarkoituksena onkin olla harmonialtaan jokseenkin pysähtynyttä ja kaikenlaisia vahvoja kadenssikulkuja välttävää. Esimerkiksi tahdeissa 49–54 sävellys jää jopa valitettavan paljon junnaamaan paikallaan. Jälkiviisaana kappaletta kuunnellessa tulee vaikutelma musiikista, joka luo sävelistä täytettä pitkän tekstin säestykseksi. Kenties ainoa merkittävä tonaalinen tapahtuma C-osassa onkin selkeä paluu d-mollin dominantille tahdeissa 60–63. Kokonaisuutena B-, ja C-osat muodostavat koko kappaleen pääsävellajiin (d-molli) suhteutettuna subdominanttisen alueen (ks. esimerkki 15).

Merkittäviä muutoksia tonaalisessa painotuksessa ei tapahdu myöskään D-osassa, joka niin ikään päättyy selkeään paluuseen d-mollin dominantille tahdeissa 87–90. Osa kuitenkin vakiinnuttaa kuulokuvan siirtymisen pois g-mollialueelta, kierrättäen harmonista kulkua aina doorisesti sävytetyn a-mollipainotteisen avauksen (t. 64–68) kautta väldominanttien kyllästämään laskevaan kvinttisekvenssiin (t. 71–77), joka puolestaan johtaa lyhyeen vierailuun c-molli/Es-duuri sävellajialueella (t. 77–81), mistä jatketaan nousevan asteittaisen kulun kautta (t. 82–86) tahtien 87–90 selkeään paluuseen kohti d-mollia. Myös tämä osa on siis loppujen lopuksi tonaalisilta tapahtumiltaan melko köyhä, ja mielenkiinto kuulijan näkökulmasta kiinnittyneekin harmonian väreihin, sekä melodiaan, joka lainaa 1100-luvulta peräisin olevan *Agnus Dein* sävelkulkuja (esimerkki

14). Tämän sävelmateriaalin melodiaan valitsin siksi, että D-osassa käytetty *Glorian* tekstiosuus on suurimmilta osin kyllästetty samoilla lauseilla mitä *Agnus Dei*n tekstissä esiintyy. (Huomautettakoon vielä, että myös C-osan tahdissa 57 on lainattu kahden nuotin sävelaihe kyseisestä *Agnus Deistä*).

Esimerkki 14 (AgnusDei1100-luvulta;

<http://www.adoremus.org/NewABart/AgnusDei.jpg>)



204 AGNUS DEI *from Mass XVIII* XII. cent.

A g - nus De - i, * qui tol - lis pec - cá - ta mun - di : mi - se - ré - re no - bis. Ag - nus De - i, * qui tol - lis pec - cá - ta mun - di : mi - se - ré - re no - bis. Ag - nus De - i, * qui tol - lis pec - cá - ta mun - di : do - na no - bis pa - cem.

Glorian päättävä A2-osa on lopetustaan lukuun ottamatta identtinen A-osan kanssa. Dominanttifunktoiselle D-duurisoinnulle jäämisen sijaan (kuten tahdissa 18) tämä osa kadensoi d-mollissa (t. 108) ja jatkaa lopettavaan eleeseen (t. 109-117), jossa ei enää tapahdu kadenssia. Kadenssin sijaan nouseva bassokulku johdattaa tunnelmaa dramaattisesti kohti huipennusta, joka seuraa kadenssin välttävää harhapurkausta (t. 115) tahdeissa 116-117. Fryyginen elementti on osan lopussa hyvin vahvasti läsnä, ja viimeiset tahdit päättyvätkin fryygisen asteikon mukaisesti D:lle. Pikardilaisesta terssistä huolimatta (viulu, tahti 117) tarkoitus ei ole lopettaa dominanttifunktoiselle D-duurisoinnulle. Kuulokuva lieneekin lähempänä tarkoitettua toonikalle saapumista, joskin sille saavutaan epätavallisella tavalla. Tahdeissa 109–111 melodia yhdistää lyhyessä ajassa sekä doorisen, että fryygisen asteikon piirteitä, mikä on varsin kiehtova ilmiö. Täten syntyvä asteikko, joka on eräänlainen pääsäveltään kokosävelaskeleen alemman nousevan melodisen mollin moodi (tässä tapauksessa melodisen c-mollin toinen

moodi: d-es-f-g-a-b-c-d), lienee vaikeahko käyttää perinteistä kuulokuvaa tavoittelevassa musiikissa, mutta toivon sen tässä kontekstissa sopivan kappaleeseen ja sointuvan siihen harmoniaan, joka sitä säestää.

Esimerkki 15 (Tiivistelmä *Glorian* tonaalisista tapahtumista)

tahti: 1 12-14 18 19-42 43-55 60-90 91 108 109 (116-117)

d: T s t S d T D T

g: t d T s

2.4.3. *Sanctus*

Toisin kuin edellä analysoitu *Gloria*, jossa säveltäjän käsityötaitoja käytetään hädintuskin nimellisesti ja sävelaiheiden käyttö ”rakennuspalikoina” on parhaimmillaankin vain mielivaltaista, *Sanctus* on parempi esimerkki siitä, mitä tarkoitan käsityönäkökulmasta käsin sävelletyllä musiikilla. Kaikista tärkein sävellyksen osa ovat tahdit 38–45. Tämä kahdeksan tahdin kokonaisuus syntyi ideoidessa melodiaa tekstille: ”*Pleni sunt caeli et terra...*”. Aluksi syntyi melodia tekstille siinä muodossaan kuin se esiintyy kyseisissä tahdeissa, mitä seurasi homofoninen harmonian luonnostelu reaalisoitumerkeillä.

Esimerkki 16 (*Sanctus*, luonnos)

Am Em D 4-3 G -->7 C E/B Am -->/G Dm/F E

Ple - ni sunt cae - li et ple - ni sunt ter - ra,

Seuraava vaihe oli sellaisen kontrapunktin kirjoittaminen, joka seuraisi ainakin viitteellisesti esimerkin 16 reaalisoitumerkkien kuvaamia harmonisia tapahtumia ja toimisi

kuitenkin selkeän polyfonisena kokonaisuutena. Tuloksena oli viulun ja alttoviulun kaanoninomainen melko vapaa imitaatio, joka pyrki seuraamaan edellä mainittujen harmonioiden mukaista bassolinjaa. Erityisesti bassoääntä joutui tässä prosessissa muokkaamaan useasti ennen kuin palaset asettuivat paikoilleen, ja myös viulun ja alttoviulun imitaatiota täytyi hioa niin, että tavallisimmat äänenkuljetussäännöt kuten rinnakkaisten kvintti- ja oktaaviliikkeiden välttäminen onnistuisi. Nuo kahdeksan tahtia olivat suuren vaivan takana, mutta kun ne olivat valmiit, suurin osa jäljellä olevasta työstä oli käsityötä (ks. esimerkki 17).

Alkusoitto (t. 1-17) on suoraan tehty näiden kahdeksan tahdin säestyksestä niin, että saman kahdeksan tahdin aiheen esiintyessä uudelleen sen alkua ja loppua on varioitu (t. 8 ja 16). Tekstin alkaessa tahdissa 18 käytössä on sama kahdeksan tahdin aihe C-duuriin siirrettynä. Jonkin verran muokkausta vaadittiin myös tässä vaiheessa, mutta koska kokonaisuus oli jo toimiva, oli sitä kohtalaisen helppo sovittaa myös duuriin ja eri tavalla liikkuviin harmonioihin. Alun duuriosa päättyy takaisin a-mollin dominantille tahdissa 33, ja lyhyt välisoitto tahdeissa 34–37 rakentuu samoja edellä mainittuja materiaaleja tahdeista 38-45 tiivistäen. Sama materiaali kuin tahtien 34–37 välisoitossa on jälleen käytössä tahdeissa 46-49, jonka jälkeen uutta materiaalia esiintyy tahtien 50-67 ajan. Aluksi tekstissä esiintyvän ”*Gloria*” -sanalla esiintyy viittaus *Gloria*-osan aloittavaan sävelaiheeseen (t. 50–51), jonka jälkeen ”*Hosanna in excelsis*” lauletaan kahtena transpositiona samasta melodiasta, ensin a-mollissa (t. 53-57) ja sitten välidominantin kautta ”naapurisävellajissa”, d-mollissa (t. 57-61). (Kummassakin transpositiossa on melodiassa havaittavissa hetkellinen doorinen sävy [t. 55 ja 59]). Uusi materiaali päättyy melodiseen laskuun a-mollin dominantille (t. 61–67).

Erimerkki 17 (Sanctus, tahdit 38-45)

Voice
 Ple - ni sunt cae - - li et

Violin 1

Viola

Violoncello

5
 Voice
 ple - ni sunt ter - - ra,

Vln. 1

Vla.

Vc.

Tämän jälkeen esiintyvä välisoitto (t. 68–75) on nähtävissä tiivistelmänä kappaleen siihenastisista tapahtumista: tahdeissa 68–71 käytetään ensimmäisen välisoiton (ja samalla etäisesti myös alkusoiton sekä tahtien 38–45) materiaalia (t. 34–37 ja t. 46–49), jonka jälkeen samoja rytmisiä aiheita käytetään lyhyeen vierailuun d-mollissa välidominantin kautta (t. 71–72). Tämä heijastelee samanlaista siirtymää tahdeissa 57–58, kun taas tahtien 74–75 laskeutuminen a-mollin dominantille muistuttaa samasta ilmiöstä tahdeissa 61–67.

Alkuperäisillä elementeillä rakentaen, samaan lähtökohtaiseen kahdeksan tahdin aiheeseen palataan, kun tahdit 76–87 kertaavat tahdit 38–49 sillä erotuksella, että viulu ja laulu vaihtavat stemmoja keskenään. Muutamia vähäpätöisiä muutoksia toki vaadittiin tämän stemmavaihdoksen sovittamiseksi kokonaisuuteen, mutta ne olivat pääasiassa rytmistä hienosäätöä, joka liittyi tekstin ja melodian yhteensovittamiseen. Tämä toi

myös tervetullutta vaihtelua uuteen tekstiin ”*Benedictus...*”, jonka melodia olisi muuten ollut aiemman ”*Pleni sunt cæli et terra...*”-tekstin melodian turhaa toistoa. Tätä seuraa vielä tekstin puolesta toistuva ”*Hosanna in excelsis*”, joka esiintyy tahdeissa 87–95 täsmälleen samanlaisena kuin aiemmin (t. 53–61). Tämän jälkeen ”*Hosannan*” kertaus loppuu vahvaan kadenssiin a-mollissa, päättyen John Dowlandilta (1563–1626) lainattuun kuvioon* viululla (t. 100) sekä pikardilaiseen terssiin (t. 101).

* *Kyseinen kuvio esiintyy mm. laulun ”Flow My Tears” luuttusäestyksen viimeisissä tahdeissa, ja lienee jokseenkin ominainen niin Dowlandin sävellyksille kuin renessanssin luuttumusiikille yleensäkin.*

2.4.4. *Agnus Dei*

Viimeisenä osana *Angus Dei* syntyi kakista lyhyimmässä ajassa, yhdessä päivässä, mikä mielestäni kuvaa siihen mennessä muotoutunutta sävellysrutiinia, tai ”käsityötaitoa”. Sekä *Kyrie* että *Gloria* luonnoksineen, muokkauksineen ja lopullisine kokonaisuuksineen olivat yhteensä noin kahden vuoden kypsytelyn tulosta: varsinainen sävellys tapahtui hitaasti. *Sanctuksen* säveltämiseen mennessä rutiinia oli syntynyt jo sen verran, että se syntyi yhdessä viikossa, jonka jälkeen *Agnus Dei* ikään kuin sävelsi itse itsensä.

Esimerkki 18 (Agnus Dei, toistuva rytmien aihe)



Rakenne ja lähestymistapa ovat viimeisessä osassa hieman aiempia osia erilaiset: *Agnus Dein* sävellystyössä ensimmäistä kertaa en lähtenyt liikkeelle melodiasta, vaan kirjoitin 16 tahdin mittaisen kontrapunktiin, jossa esiintyy toistoa lähes yksinomaan toistuvan rytmisen aiheen muodossa (esimerkki 18), jonka ympärille osa rakentuu. Etäisen viittauksen *Kyrien* melodiaan (t. 17) voi nähdä tahdin 2 viulustemmassa (esimerkki 19), joka käy ilmeisemmäksi saman tahtilajin myötä.

Esimerkki 19 (Kyrien melodian lainaus *Agnus Deissä*)

Agnus Dei, viulu, tahdit 1-3



Kyrie, melodia, tahdit 17-18

Agnus Dei vaikuttaa alkavan luonnollisessa d-mollissa, mutta päätyykin luonnollisen d-mollin dominanttina toimivan a-mollisoinnun kautta kadenssoimaan vahvasti F-duurissa (t. 11-16 ja 23-28). Kadenssin päämäärää, F-duuri toonikaa, vahvistetaan toonikan laajennuksella sekä samankaltaisella uudella kadenssilla (t. 13-16 ja 25-29). Kertausmerkin kohdalla puolilopukkeenomaisesta F-duurin dominanttifunktiota täyttävästä C-duurisoinnusta (t. 16) palataan kuitenkin kursailematta suoraan alun d-mollisoinnulle (kuten "kadensoiden" luonnollisessa d-mollissa tai tehden harhapurkauksen F-duurissa). Toisaalta, myös harmonisen d-mollin mukaisia, vahvasti D-toonikalle kadenssoivia piirteitä on havaittavissa (esim. tahdit 8-9 ja 17-19), ja näiden vaikutusta kokonaisuuteen, puhumattakaan tahdin 1 aloittavasta d-mollisoinnusta, ei pidä sivuuttaa. Siispä omaa näkemystäni *Agnus Dein* sävellajista kuvaisi parhaiten käsite *sävellajialueesta*, joka kattaa samojen etumerkkien alla esiintyvän rinnakkaisen duurin ja mollin. Tässä tapauksessa kyseessä on siis d-molli/F-duuri sävellajialue. Lisäksi, käsitteellisellä tasolla koin musiikin tässä osassa havainnollistuvan parhaiten ilman sävellajinmukaisten etumerkkien käyttöä rivien alussa. D-molli/F-duuri sävellajialueeseen kuuluva Bes on siis merkitty tilapäisillä etumerkeillä, ja täten on nähtävissä selkeänä aeolisen sävyn korostamisena d-mollissa (verrattuna esimerkiksi doorisiin sävyihin, joita on esiintynyt runsaahkosti aiemmissa osissa).

Harmoninen kuljetus ja tonaaliset tapahtumat *Agnus Deissä* ovat melko tasaisesti eteenpäin virtaavia, joten ensimmäinen varsinainen kadenssi tapahtuu vasta tahdeissa 8-9, jonka jälkeen asteittaisen bassokulun saattelemana saavutaan F-duurille kadenssoivaan kulkuun, joka osittain juuri käyttää hyödykseen mahdollisuutta tulkita d-molli/F-duuri sävellajialue paikoitellen sekä luonnollisena d-mollina, että F-duurina. Sama ilmiö toistuu lopun viimeistä kadenssia ennakoivassa kulussa (t. 22-23), missä "F: V²" -funktioisena esiintyvä C-dominanttiseptimisointu ei purkaudukaan tavanomaisesti "F: I⁶"

-soinnulle, vaan jatkaa a-mollisoinnulle, joka voidaan tässä kontekstissa nähdä "d: V" -sointuna luonnollisessa mollissa.

Varsinainen rakenne tässä viimeisessä osassa koostuu saman materiaalin kertaamisesta kolmesti, lisäten kolmannella kerralla hieman uudenlaisen sävelaiheen (t. 19-22) ennen lähes identtisenä toistuvaa loppukadenssia (t. 23-29) ja sitä seuraavaa toonikan laajennusta (t. 29-34). Kuvattakoon *Agnus Dein* rakennetta siis seuraavasti: A - A - A2. Sattumoisin tämä rakenne myös heijastaa tekstin rakennetta, ja osittain varmasti myös havainnollistaa pyrkimystäni säveltää tähän teokseen musiikkia, joka parhaan osamiseni mukaan myötäilisi ja rikastuttaisi tekstiä.

Esimerkki 20 (*Agnus Dein* tonaaliset tapahtumat)

tahti:	1	6-8	9	11	12	13-16 (16)	29-34
		17-18	19	23	24	25-28 (28)	(29 30 31-34)

d/F: T d t d D T (d) T

3. Jälkitarkastelua - Työkalut, tyyli ja yhteys nykyaikaiseen länsimaiseen taidemusiikkiin

Tässä osiossa pyrin lyhyesti selvittämään, millaisia "työkaluja" ja "rakennuspalikoita" olen käyttänyt teoksen säveltämisessä. Määritelmäni mukaiseen käsityönäkökulmaan kuuluukin erottamattomana osana edellä mainittujen keinojen käyttö, toisin kuin jatkuva uutuudenhakuisuus. Tämä ei toki tarkoita innovaation puutetta, mielestäni päinvastoin: tiettyjä raameja asettamalla uskon säveltäjän asettavan itselleen myös suurempia älyllisiä haasteita, kuin täysin vapaalla "luovuudella". Rajattoman, loputtomaan ja jatkuvaan innovaatioon pyrkivän säveltämisen filosofian katson olevan liiallisuuksiin mennyt vastalause menneisyydessä kenties vallinneeseen turhan orjalliseen sääntöjen noudattamisen kulttuuriin, mikä on uskoakseni ollut erityisen vahvasti läsnä musiikin pedagogiikassa ennen 1900-lukua. Vastakkaiseen ääripäähän heilahtaminen on kuitenkin mielestäni tarpeetonta, jopa länsimaisen taidemusiikin tietynlainen itsemurha. Valitettavas

ti, tämän mahdottomuuden, täyden vapauden tavoittelu leimaa aikamme taidemusiikkia, sekä kuluneen vuosisadan sävellyksiä.

Tällaista ajattelua on havaittavissa esimerkiksi Usko Meriläisen pohdinnassa, jossa hänen ajatuksensa kuuluu: ”...koen tonaaliset *fiktiot** ajatusta rajoittavaksi järjestelmäksi, joiden rikkominen vapaille soivan aineen vesille pääsemiseksi oli minulle välttämätöntä” (toim. Salmenhaara 1976, s. 104).

* *Lainausmerkit lisättyjä*

Toki maailmansodat ovat vaikuttaneet henkisen kaaoksen syntyyn länsimaisessa yhteiskunnassa ja sen heijastumiseen musiikkiin, kuten usein argumentoidaan, mutta mielestäni on itsestään selvää, että olisi jo kauan sitten ollut korkea aika palata tonaalisuuden pariin, peräti duuri/molli -tonaalisuuteen, jatkamaan tonaalisen musiikin kehitystä siitä, mihin viimeisimmillään kansallisromantikot 1900 -luvun alkupuolella ovat jääneet. Atonaalisuus ja vapaatonaalisuus** ovat tosin olleet kokeilun arvoisia aluevaltauksia, mutta niistä ammennettuja dramaturgian keinoja olisi syytä opetella käyttämään tonaalisen musiikin kontekstissa. Tämä osoittaisi nykysäveltäjiltä todellista käsityötaitoa, sekä rohkeaa *uudistusmieltä*, ottaen huomioon erityisesti Suomessa vallitsevan negatiivisen asenneilmapiirin tonaalisen musiikin säveltämiseen tai vapaatonaalisuuden avoimeen kritiikkiin musiikin ammattilaisten keskuudessa. Jompaakumpaa edellä mainittua toimintaa harjoittava leimataan liian helposti populistiseksi yleisön koskelijaksi tai akateemisesti, taiteellisesti ja älyllisesti dekadentiksi muusikoksi tai säveltäjäksi, peräti viihdyttäjäksi (sikäli kun sitä käytetään haukkumasanana) pikemmin kuin taiteilijaksi.

Tämä pohdinta heijastaa hieman omia lähtökohtiani teoksen säveltämiseen perinteisestä duuri/molli -tonaliteetin lähtökohdasta, sikäli kuin tuo valinta perusteluja kaipaa. Myönnettäköön, että ensimmäisenä mittavana sävellystyönäni oli niin ikään väistämätöntä, että kyseessä olisi harjoituksenomainen kokonaisuus, jossa samalla tutkisin, mitä keinoja ja valmiuksia säveltämiseen omaan tällä hetkellä. Hyvin varhain kävi selväksi, että hallitsen tonaalisen ja perinteisen musiikin tuottamisen paremmin kuin vapaatonaalisen. Tästä syntyi halu säveltää niin, että rakentaisin uuden, toimivan kulku-neuvon sen sijaan, että yrittäisin keksiä pyörää uudestaan. Parempana mielikuvana sävellysprosessista voisin myös sanoa halunneeni rakentaa talon, keksimättä vasaraa, sahaa, nauloja ja rakennusmateriaaleja uudestaan.

** Atonaalisuus, ”epätonaalisuus”, on sanana harhaanjohtava: aidosti atonaalista musiikkia on vain säestämätön 12-sävelrivi, jossa ei yksikään sävel eikä intervalli toistu kahta kertaa. Rytmikin tulisi olla tasainen. Jos sävelissä tapahtuu yhtään saman nuotin toistoa, saman intervallin toistoa tai syntyy sävelkestojen vaihtelun luomaa hierarkiaa, on kysymys jo musiikista, missä sävelten keskinäiset suhteet alkavat muodostua tonaalisuuden esiasteiseksi hierarkiaksi. Uskallan siis väittää, että länsimaisen musiikin säveljärjestelmässä on olemassa sisäsyntyinen taipumus tonaalisuuteen. Lainatakseni säveltäjä Juan Antonio Muron sanoja: ”Musiikissa ei ole demokratiaa”. Mielestäni tämä tekee atonaalisuuden käsitteestä ja sen vakiinnuttamispyrkimyksistä uutena paradigmana vähintäänkin teennäisiä, ellei peräti luonnottomia. Vapaatonaalisuus kuvaa siis paremmin musiikkia, jossa tietoisesti pyritään irti tonaalisesta ajattelusta.

Viitataan usein tekstissä ”rakennuspalikoihin”. Nämä ovat ikään kuin yksikköjä, joista rakennetaan sävellyksen kuvitteellinen talo. Rakennuspalikka voi olla esimerkiksi rytmien aihe, sävelaihe, tai harmoniakulku. Näistä elementeistä sitten pyritään rakentamaan valmista kokonaisuutta. Tätä voisi verrata oikeanmittaisten lautojen valintaan ja valmistukseen ennen varsinaisen talon rakennusta. J.S. Bachin (1685–1750) työ lienee mestarillisin esimerkki tästä: *Die Kunst Der Fuge*, mittava usean fuugan kokonaisuus, muotoutuu suurilta osin yhtä erinomaista rakennuspalikkaa, muutaman tahdin melodia-aihetta käyttäen. Olen kuullut sanottavan, että hyvä säveltäjä säveltää mahdollisimman vähän. Ymmärrän tämän niin, että edellä mainitun mestarin esimerkin tavoin vähällä säveltämisellä pääsee pitkälle, jos omaa riittävät säveltäjän käsityötaidot ja työkalut.

Näiden rakennuspalikoiden käsittelyyn tarvitaan siis *työkaluja*. Näitä työkaluja ovat äänenkuljetussäännöt perinteisessä tonaalisessa musiikissa, erilaiset imitaatiot kuten kaanon ja fuuga, sekvenssit... Listaa voisi jatkaa melkein loputtomiin. Esimerkiksi Bachin lyhyttäkin sooloinstrumenttikappaletta analysoidessa jo lyhyen aikavälin harmoniset tapahtumat ovat täynnä erilaisia keinoja tai ”työkaluja” jotka kuljettavat musiikkia uusille urille. Tästä esimerkkinä mainittakoon useimmiten joko luutulla, kitaralla, cembalolla tai jopa pianolla esitettävä teos *Preludi, Fuuga ja Allegro, BWV 998*. Omassa teoksessani pyrin käyttämään kontrapunktisia äänenkuljetussääntöjä (tosin jokseenkin löyhästi koska tarkoituksena ei ollut säveltää renessanssi- tai barokkipastissia) sekä mahdollisuuksien ja kykyjeni mukaan imitaatiota ja imitaation kaltaista sävelmateriaalin uusiokäyttöä. Asteikot valitsin perinteisistä duuri/molliasteikoista ja niihin sisältyvistä moodeista, joskin moodit olivat läsnä enemmänkin paikoittaisina, harmoniaa tukevinä väreinä, kuin varsinaisina asteikkoina, joiden ympärille musiikki olisi rakentunut. Tässä mielessä suurimmassa osassa tapauksia ei välttämättä voida edes puhua moodeista, vaan kyseessä on ennemminkin ”modaalinen äänenkuljetus”, joka saattaa palvella

esimerkiksi välidominantin harmoniaa, tai palata jopa seuraavassa tahdissa ”tavalliseen” asteikkoon.

”Sävellystalon” seinälaudat, ovet ja ikkunat, ovat siis vasaroitu paikalleen tällaisilla samojen elementtien kierrättämistä ja älykästä käyttöä suosivilla työkaluilla. Runko talolla kuitenkin pitää olla, ja tämä on teoksen rakenne. Koska kyseessä on tekstiin sävelletty musiikki, ja varsinaisen sävelmateriaalin pohjimmainen tarkoitus teoksessani on palvella tekstiä, lainasi tekstin muoto musiikille rakenteen lähes poikkeuksetta. Erityisen vahvasti tämä lienee nähtävissä *Kyrien* ja *Agnus Dein* tapauksissa. Tyyllisenä keinona pyrin paljolti luomaan musiikkia täytteeksi: jatkuvien vahvojen tonaalisten tapahtumien sijaan hain esimerkiksi harhapurkausten ja subdominantilla viivyttelyn kautta ajoittaista ”epäselvyyttä” toonikasta ja siltä poistumisen tai sille saapumisen pitkittämistä. Tällä toivoin myös saavani aikaiseksi harmonista jännitettä laajemmassa mittakaavassa. Myös modulaatioiden sävellajit valitsin pitkälti suhteessa alun sävellajiin: teos kulkee pääasiassa d-mollissa, mutta myös g- ja a-mollissa. Tällä hain pääsävellajiin suhteutettuna laajan mittakaavan ”kadensaalista kulkua”, jossa G ja A -sävellajit ilmentävät subdominanttia ja dominanttia.

Kenties ulkopuolinen tarkastelija osaa valistuneemmin harkita kuinka hyvin käsityön periaate teoksessani toteutuu, mutta katson sen paikoitellen onnistuneen kiitettävästi ja toisaalta taas epäonnistuneen surkeasti. Esimerkiksi *Gloria* on oman jälkitarkasteluni linssin läpi yhtäältä melko hajanainen ja toisaalta paljon turhaa toistoa sisältävä kokonaisuus, kun taas *Sanctus* on matemaattis-sävellyksellisessä mielessä lähtökohtiini nähden melko erinomaisesti onnistunut. Toinen, kenties tärkeämpikin kriteeri on toki myös esteettisesti onnistuneen sävellyksen tuottaminen. Tässä katson kenties parhaiten pärjänneeni *Agnus Dein* kohdalla.

Luvussa 1 mainitsen käyttömusiikin tuottamisen ongelmista nyky-yhteiskunnan tarpeisiin länsimaisen taidemusiikin osalta. Tuon esille huomion, että eräs perinnettämme jatkavaa musiikkia laajalti kuluttava instituutio on elokuvateollisuus. Huolimatta elokuvamusiikin usein oletetusta ja väitetyistä pinnallisuudesta, uskon, että käsityötaitoja tavoittelevalle ja perinteisen tonaalisen musiikin kirjoittamista edustavalle säveltäjälle senkaltainen työkenttä saattaisi hyvinkin tarjota mielekkäitä haasteita. Myönnettävä tosin on jo kauan jatkunut ja viime vuosina huomattavasti kiihtynyt sekä älyllinen että henkinen rappio valtavirtakulttuurin, niin elokuvan kuin musiikin sisällössä. Erityisen positiivisena poikkeuksena mielikuvaan pitkästyneestä, älyllisesti dekadenttia musiikkia

pakon edessä elokuvaan kirjoittavasta ”leipäsäveltäjästä” mainittakoon puolalainen itseoppinut mestari Zbigniew Preisner (1955-), jonka musiikki on kenties tunnetuinta hänen maanmiehensä, Krzysztof Kieslowskin (1941–1996) ohjaamasta *Kolme väriä*-trilogiasta (1993-4). Preisnerin uusromanttisessa tuotannossa tulee oivasti esille säveltämisen esteettisten pyrkimysten erinomainen toteutuminen, ja mielestäni kyseinen musiikki koskettaa ihmisen psykofyysistä kokonaisuutta huomattavasti syvemmällä tasolla kuin valtaosa tonaalisuudesta irti pyrkivästä (niin kutsutusta) taidemusiikista, jonka vetovoima on keinoimmillaan puhtaasti älyllistä, jolloin sitäkin teennäisesti.

Kenties tästä esteettisestä katsantokannastani johtuen, huomasin *Agnus Dein*, viimeisen osan sävellettyäni, että oma idiosynkrasiani säveltäjänä oli tämän työn aikana kehittynyt merkittävästi suuntaan, joka muistuttaa enemmänkin elokuvamusiikkia kuin nykyaikaista länsimaisen taidemusiikin antitonaalista valtavirtakulttia. Ei siis liene yllätys kun julistan pitäytyväni vahvasti siinä mielipiteessä, että valtaosa elokuvamusiikista on esteettisesti sellaista, millaiseksi länsimaisen taidemusiikin olisi ollut määrä kehittyä kuluneen vuosisadan aikana. Toivonkin tulevaisuudessa saavani lisää tilaisuuksia jatkaa tämänlaatuisen propagandan levittämistä ja vallitsevan ahdasmielisen taidemusiikinäkemyksen sabotaasia, erityisesti sävellystyön, mutta kenties myös sanallisten ja kirjallisten kannanottojen muodossa.

Lähteet

Toim. Salmenhaara, Erkki: Miten sävellykseni ovat syntyneet / 12 suomalaista säveltäjää kertoo;
Otava, Keuruu 1976.

Pyhä messu / Mässans ordinarium / Ordo Missæ;
Katolinen tiedotuskeskus, Helsinki 1990.

Deiss, Lucien: The Mass;
The Liturgical Press, Collegeville, Minnesota 1989.

(1) Wikipedia: Mass (eng.)

(2) Wikipedia: Messu

(3) Wikipedia: Missa Brevis (eng.)

(4) Catholic Encyclopedia: Kyrie Eleison <http://www.newadvent.org/cathen/08714a.htm>

(5) Wikipedia: Kyrie (eng.)

(6) Orthodoxwiki: Jesus Prayer http://orthodoxwiki.org/Jesus_Prayer

(7) Wikipedia: Gloria in excelsis Deo (eng.)

(8) Wikipedia: Sanctus (eng.)

(9) Wikipedia: Agnus Dei (liturgy) (eng.) [*myös: Agnus Dei (music)*]

Kyrie

P-E Söderqvist

Andante largo

Voice

Violin I

Viola

Violoncello

4

Voice

Vln. I

Vla.

Vc.

2

8

Voice

Ky - - ri - e e - -

Vln. 1

Vla.

Vc.

12

Voice

-lei - son, Ky - - ri - e e - -

Vln. 1

Vla.

Vc.

16

Voice

- lei - son, Ky - - ri - e e - -

Vln. 1

Vla.

Vc.

20

Voice

- lei - son. Kris - - - te e - -

Vln. 1

Vla.

Vc.

24

Voice

- lei - son, Kris - - - te e - -

Vln. 1

Vla.

Vc.

28

Voice

- lei - son, Kris - te e - lei - son.

Vln. 1

Vla.

Vc.

4

32

Voice

Vln. 1

Vla.

Vc.

36

Voice

Ky - - ri - e e - -

Vln. 1

Vla.

Vc.

40

Voice

lei - son, Ky - - ri - e e - -

Vln. 1

Vla.

Vc.

44

Voice

- lei - son, Ky - - - ri - e

Vln. 1

Vla.

Vc.

47

Voice

e - - lei - - son.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Gloria

P-E Söderqvist

Score for the first system of 'Gloria'. The music is in B-flat major (two flats) and common time. The first system includes four staves: Voice, Violin I, Viola, and Violoncello. The lyrics are: Glo - ri - a, glo - ri - a in - ex - cel - sis.

Score for the second system of 'Gloria', starting at measure 6. The music continues in B-flat major and common time. The first system includes four staves: Voice, Violin I, Viola, and Violoncello. The lyrics are: De - o, Glo - ri - a in - ex - cel - sis De - o, Et in.

2

11

Voice

ter - ra pax ho - mi - ni -

Vln. 1

Vla.

Vc.

15

Voice

bus bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau-da-mus

Vln. 1

Vla.

Vc.

20

Voice

Te, be-ne-di-ci-mus Te, a-do-ra-mus Te, glo-ri-fi-ca-mus Te,

Vln. 1

Vla.

Vc.

27

Voice

Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi prop-ter mag-nam glo-ri-am Tu-am,

Vln. 1

Vla.

Vc.

35

Voice

Do-mi-ne De-us, Rex cae-les-tis, De-us Pa-ter om-ni-po-tens.

Vln. 1

Vla.

Vc.

43

Voice

Do-mi-ne, Do-mi-ne, Fi-li-u-ni-

Vln. 1

Vla.

Vc.

4

48

Voice

ge - ni - te, Je - su Chris - te, Do - mi - ne

Vln. 1

Vla.

Vc.

53

Voice

De - - us, Ag - - - nus De - i, —

Vln. 1

Vla.

Vc.

58

Voice

Fi - li - us Pa - - - ris, —

Vln. 1

Vla.

Vc.

64

Voice

qui tol - lis pec ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis;

Vln. 1

Vla.

Vc.

72

Voice

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, ___ sus - ci - pe dep - re - ca -

Vln. 1

Vla.

Vc.

79

Voice

tio - nem nos - tram. Qui se - des ad dex - te - ram Pat - ris,

Vln. 1

Vla.

Vc.

6

86

Voice

mi-se-re - re no - bis. Quo - ni-am Tu so-lus

Vln. 1

Vla.

Vc.

93

Voice

Sanc - tus, Tu so-lus Do - mi - nus, Tu

Vln. 1

Vla.

Vc.

98

Voice

so - lus al - tis - si - mus, Ie - su Chris - te, cum

Vln. 1

Vla.

Vc.

103

Voice

Sanc - to Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

Vln. 1

Vla.

Vc.

108

Voice

Pat - ris. A - - - - men. A -

Vln. 1

Vla.

Vc.

113

Voice

- - - - men. A - - - - men.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Sanctus

P-E Söderqvist

The first system of the musical score is for measures 1 through 6. It features four staves: Voice, Violin 1, Viola, and Violoncello. The time signature is 3/4. The Voice staff contains six whole rests. The Violin 1 staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Viola staff begins with an alto clef and a key signature of one sharp. The Violoncello staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The music consists of rhythmic patterns of eighth and quarter notes across the instrumental parts.

The second system of the musical score starts at measure 7, indicated by a '7' above the first measure of the Voice staff. It features the same four staves: Voice, Violin 1, Viola, and Violoncello. The time signature remains 3/4. The Voice staff contains six whole rests. The Violin 1 staff continues with the same melodic line as in the first system. The Viola and Violoncello parts also continue their respective rhythmic patterns. The key signature remains one sharp.

2

13

Voice

1. 2.

Sanc - -

Vln. 1

Vla.

Vc.

20

Voice

- tus, Sanc - tus, Sanc - tus, -

Vln. 1

Vla.

Vc.

26

Voice

Do - - - mi - nus De - us

Vln. 1

Vla.

Vc.

32

Voice

Sa - ba - oth. Ple - ni

Vln. 1

Vla.

Vc.

39

Voice

sunt cae - li et ple - ni sunt ter -

Vln. 1

Vla.

Vc.

45

Voice

- ra, ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a

Vln. 1

Vla.

Vc.

4

52

Voice

Tu - a. Ho - san - na in__ ex - cel - sis. Ho - san - na

Vln. 1

Vla.

Vc.

59

Voice

in__ ex - cel - sis. Ho - san - na in_____ ex - cel -

Vln. 1

Vla.

Vc.

66

Voice

- sis.

Vln. 1

Vla.

Vc.

73

Voice

Be-ne- dic - tus, — Be - ne-

Vln. 1

Vla.

Vc.

79

Voice

dic - tus qui ve - nit in no-mi-ne Do-mi-ni,

Vln. 1

Vla.

Vc.

84

Voice

Be-ne-dic-tus qui ve-nit in no-mi - ne Do - mi - ni. Ho - san - na in ex -

Vln. 1

Vla.

Vc.

6

90

molto rall..

Voice

cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho -
molto rall..

Vln. 1

Vla.

Vc.

96

Voice

san - na in ex - cel - sis!
-

Vln. 1

Vla.

Vc.

Agnus Dei

P-E Söderqvist

Score for the first system of 'Agnus Dei'. It features four staves: Voice, Violin I, Viola, and Violoncello. The music is in 6/4 time. The lyrics are: Ag - nus Dei, qui tol -

Score for the second system of 'Agnus Dei'. It features four staves: Voice, Violin I, Viola, and Violoncello. The music is in 6/4 time. The lyrics are: -lis pec - ca - ta mun - di, with a first ending bracket over the final measure. The measure number '5' is written above the first measure of the voice part.

2

9

Voice

mi - se - re - re no - - -

Vln. 1

Vla.

Vc.

13

Voice

bis. mun -

Vln. 1

Vla.

Vc.

18

Voice

di, do - - na no - bis

Vln. 1

Vla.

Vc.

23

Voice

pa - - - - - cem.

Vln. 1

Vla.

Vc.

28

Voice

A - - - - -

molto rit.

Vln. 1

Vla.

Vc.

31

Voice

men.

Vln. 1

Vla.

Vc.