

TAIDEYLIOPISTO
SIBELIUS-AKATEMIA
Kirkkomusiikin aineryhmä

Mikko Korhonen

GREGORIAANISEN LAULUN JA POPULAARIMUSIIKIN YHTYMÄKOHDAT
ESIMERKKIEN VALOSSA

21.10.2017

Kirjallinen työ

Työn ohjaaja: Jorma Hannikainen

Tekijä: Mikko Korhonen Työn nimi: Gregoriaanisen laulun ja populaarimusiikin yhtymäkohdat esimerkkien valossa Päivämäärä: 21.10.2017		Sivumäärä: 65
Akatemia: Sibelius-Akatemia Osasto: Klassisen musiikin osasto Aineryhmä: Kirkkomusiikin aineryhmä		
Työn ohjaaja: musiikin tohtori Jorma Hannikainen		
<p>Työssä tutkitaan gregoriaanisen laulun ja länsimaisen populaarimusiikin yhtymäkohtia. Aikaisempia tutkimuksia aiheesta ei löytynyt. Työn tarkoitus on tarkastella, miten yhteneväisyyksiä voidaan hakea, minkälaisia yhteneväisyyksiä ja eroja on, mitä syitä näihin voi olla, kehittää tähän työkaluja ja tarkastella esimerkkitapauksia, joina käytetään kahden rock-tyylisen sävellyksen kitarasooloja. Tarkastelu rajattiin melodioihin, rytmiä ei tarkastella. Ennakkokäsityksenä ei ole, että juuri kitarasooloissa olisi jokin erityinen yhtäläisyys, vaan tarkoituksena on ymmärtää musiikin maailmaa entistä paremmin.</p> <p>Yhteisinä piirteinä olivat erityisesti ilman nuotteja tapahtuva alkuperäinen improvisatorinen esitys- ja sävellystapa, pentatonisen asteikon ja moodien käyttäminen ja todennäköisesti mikrintervallien käyttäminen. Moodien kyky luoda sieluntiloja varhaisten musiikinteoreetikkojen mukaan vastaa populaarimusiikin pyrkimystä luoda tunnelma. Vapaa rytmikka ja laulullisuus ovat myös yhdistäviä tekijöitä.</p> <p>Tuloksena saatiin menetelmä, jonka avulla modaalista gregoriaanista laulua ja eri sävellajeissa kulkevaa yksiäänistä sooloa voidaan verrata eri reaalisointuasteilla. Lisäksi etsittiin tyypillisiä melodiayksiköitä <i>Liber Usualis</i> -kokoelmateoksesta. Näiden avulla analysoitiin esimerkkikitarasooloja, joista löydettiin samanlaista temaattista ainesta kuin gregoriaanisiin melodioista.</p>		
Hakusanat: gregoriaaninen laulu, modaalisuus, populaarimusiikki, rock, sähkökitara, soolot, Liber Usualis		
Automaattisen plagioinnintarkastuksen päivämäärä: 30.10.2017		

UNIVERSITY OF THE ARTS ABSTRACT OF THE WRITTEN PRESENTATION
HELSINKI

Author: Mikko Korhonen Title: Gregoriaanisen laulun ja populaarimusiikin yhtymäkohdat esimerkkien valossa Date: 21.10.2017 Pages: 65
Academy: Sibelius Academy Faculty: Classical Music Department: Church Music
Instructor: D.M.A Jorma Hannikainen
<p>The present study explores common features of Gregorian chant and western popular music. Earlier studies on this subject were not found. The purpose of this study is to find what kind of similarities and differences there are, what causes them, how to find them, how to develop tools to this purpose and to look at case examples using two rock guitar solos. The review was limited to melodies, the rhythm is not viewed. It is not believed that guitar solos have a particularly common substance, rather the aim is to better understand the world of music.</p> <p>Common features were, in particular, the original improvisatory composition and performance practice, the use of the pentatonic scale and church modes, and probably the use of microtonality. The ability of modes to set the state of the soul according to some early music theory scientists corresponds to the desire of popular music to create an atmosphere. Free rhythm and singing are also connecting factors.</p> <p>A method to compare Gregorian chant defined by a mode with a solo above a harmonic background defined by chord degrees was invented. In addition, typical melody units were searched in the <i>Liber Usualis</i> compilation. These were used to analyze exemplary guitar solos. It was found that there was correspondence with several thematic units between solos and Gregorian chant melodies.</p>
Keywords: gregorian chant, modal, popular music, rock, electric guitar, solo, Liber Usualis
Software based plagiarism detection date: 30.10.2017

Sisällysluettelo

1 Johdanto.....	1
2 Gregoriaaninen laulu.....	3
2.1 Historiallinen tausta.....	3
2.2 Ohjelmiston kehittyminen.....	6
2.3 Gregoriaanisen sävelmistön musiikinteoreettinen tausta.....	8
2.4 Sävellysprosessista.....	12
2.5 Melodioiden analysointitapoja.....	13
3 Länsimainen populaarimusiikki.....	16
3.1 Historiallinen kehityskulku.....	16
3.2 Populaarimusiikin piirteet.....	18
3.3 Kitarasoolot rock-musiikissa.....	20
4 Menetelmä.....	21
5 Melodiayksiköitä Liber Usualiksessa moodeittain.....	26
5.1 Doorinen moodi.....	26
5.2 Hypodoorinen moodi.....	26
5.3 Fryyginen moodi.....	27
5.4 Hypofryyginen moodi.....	27
5.5 Lyydinen moodi.....	28
5.6 Hypolyydinen moodi.....	28
5.7 Miksolyydinen moodi.....	29
5.8 Hypomiksolyydinen moodi.....	29
6 November Rain -sävellyksen analyysi.....	31
6.1 Ensimmäinen soolo.....	31
6.2 Toinen soolo.....	33
6.3 Kolmas soolo.....	34
6.4 Yhteenveto.....	35
7 All Along the Watchtower -sävellyksen analyysi.....	36
7.1 Intron soolo.....	36
7.2 Ensimmäinen kitarasoolo.....	38
7.3 Toisen kitarasoolon alku.....	40
7.4 Toisen kitarasoolon keskiosa.....	42
7.5 Yhteenveto.....	43
8 Johtopäätökset.....	44
Lähteet.....	47
Kirjallisuutta.....	48
Liite A transkriptiot.....	50
Guns'n Roses: November Rain.....	50
Jimi Hendrix: All Along the Watchtower.....	52
Liite B Liber Usualiksen sävelmiä.....	54
Graduaali " <i>Qui sedes, Domine</i> " 3. adventtisunnuntaille, Liber Usualis s. 335.....	54
Offertorio <i>Benedixisti Domine</i> kolmannelle adventtisunnuntaille, Liber Usualis s. 337.....	55
<i>Communion Factus est</i> helluntaisunnuntaille, Liber Usualis s. 882.....	56
<i>Kyrie</i> 1 pyhän neitsyen juhlaan, Liber Usualis s. 40.....	57
<i>Kyrie</i> messuun X, Liber Usualis s. 43.....	58

Offertorio Kolminaisuuden sunnuntaille, Liber Usualis s. 911.....	59
<i>Kyrie</i> messuun VIII, Liber Usualis s. 37.....	60

1 Johdanto

Tutkin käsillä olevassa työssä gregoriaanisen laulun ja länsimaisen populaarimusiikin yhtymäkohtia. Kuvassa 1 on Eric Claptonin esittämän *Layla*-sävellyksen kitaraintron alku.¹ Verrattaessa sen viittä ensimmäistä säveltä (A–c–d–f–d)² gregoriaanisen offertorio³-sävelmän⁴ katkelmaan kuvassa 2, havaitaan että viiden ensimmäisen sävelen muodostama kuvio on samanlainen. Offertorion ensimmäinen fraasi päättyy samalla tavoin c:n kautta d:lle kuin kitaraintrossa. Myös kitaraintron lopun laskeva sävelkulku vastaa offertorion katkelman loppua, mutta ei ole niin melismaattinen.




Kuva 1: Eric Clapton *Layla*-sävellyksen kitaraintro.

Offert.
2.
D



E pro-fún- dis * clamá- vi ad te Dómi-



ne : Dó- mine

The image shows a musical score for the Gregorian offertory 'De profundis'. It consists of two staves of musical notation. The first staff is labeled 'Offert. 2.' and begins with a large 'D' time signature. Below the first staff, the lyrics 'E pro-fún- dis * clamá- vi ad te Dómi-' are written. The second staff continues the melody with the lyrics 'ne : Dó- mine'.

Kuva 2: katkelma *De profundis* -offertoriosta.

Ainakin joitain yhteneviä piirteitä näyttäisi siis olevan. Oletan, että tutkimalla rinnakkain kahta toisistaan poikkeavaa musiikkikulttuuria ja etsimällä yhteneväisyyksiä ja eroja, voi musiikista ylipäättänsä ymmärtää jotain uutta. Haluan tietää, minkälaiset piirteet gregorianiikasta ovat "säilyneet", ja esiintyvätkö ne samanlaisissa yhteyksissä nykyises-

- 1 Oma transkriptio.
- 2 Oktaavialat merkitään tässä työssä matalammalta korkeammalle C C c.
- 3 Offertorio on messun *proprium*-osa eli päivän aiheen mukaan vaihtuva laulu, joka liittyy alunperin ehtoollisaineiden keräämiseen. Taruskin 2017, *The Mass and it's Music*.
- 4 *De Profundis* -offertorio 23. sunnuntaille helluntaista, *Liber Usualis* 1961, 1076.

sä populaarimusiikissa kuin gregoriaanisissa melodioissa. Työssä ei kuitenkaan ole tarkoitus todistella, että populaarimusiikilla olisi jokin erityinen yhteys gregorianiikkaan sen lisäksi, että molemmat ovat länsimaista musiikkikulttuuria.

Gregorianiikan piirteistä populaarimusiikissa ei ole juurikaan tutkimuksia. Tässä tutkimuksessa keskitynkin lähinnä perustyöhön, siis tutkin miten yhteneväisyyksiä voi haakea, kehitän tähän työkaluja ja mikäli yhteneväisyyksiä löytyy (edellisen esimerkin lisäksi) tutkin muutamaa esimerkkitapausta. Esimerkkitapauksista pyrin selvittämään, minkälaisia yhtenevät piirteet ovat ja minkälaisissa yhteyksissä ne esiintyvät.

Työssä ei ole tarkoitus vertailla kattavasti näitä kahta tyylilajeja, vaan selvittää minkälaisia yhtymäkohtia on löydettävissä sekä yleisellä tasolla että esimerkein. Gregoriaaniset melodiat rajaan vain *Liber Usualikseen*⁵ sisältyviin sävelmiin. Populaarimusiikin rajaan rock-musiikin kitarasooloihin. Rytmisiä en tässä työssä tarkastele.

5 *Liber Usualis* 1961. Katso tarkemmin s. 21.

2 Gregoriaaninen laulu

2.1 Historiallinen tausta

Gregoriaaninen laulu tarkoittaa Hannikaisen mukaan katolisen kirkon laajaa latinankielistä lauluohjelmistoa, joka syntyi 700-luvun jälkipuoliskolta lähtien asteittain roomalaisen jumalanpalveluslaulun ja keskieurooppalaisen lauluperinteen yhteensulautumisen tuloksena frankkien valtakunnan alueella. Muita nimityksiä ovat frankoroomalainen kirkkolaulu ja latinalainen kirkkolaulu. Ohjelmiston ominaispiirteitä ovat modaalisuus, yksinäisyys, vokaalisuus ja puhtaasti liturginen funktio.⁶

Vanhassa testamentissa on kuvauksia kuningas Daavidin ajan temppelipalveluksesta, johon kuului instrumentti- ja vokaalimusiikkia sekä tanssia. Musiikin tärkeyttä kuvaa se, että erilaisia musiikkiin liittyviä tekstikohtia on yli 300 ja psalmit olivat ilmeisesti alun perin suurelta osin tarkoitettu laulettaviksi. Tätä ennen juutalainen musiikki oli kehittynyt vuorovaikutuksessa muiden Lähi-Idän kulttuurien kanssa. Suoraa musiikillista kuvausta temppelitradiitiosta ei Vanhassa testamentissa ole.⁷ On kuitenkin viitteitä siitä, että traditioon kuului antifoninen⁸ laulu kahdella kuorolla, kuten on kuvattu Raamatussa (Ne. 12:31-38) Jerusalemin muurien vihkimisessä.⁹ Kahden kuoron käyttäminen vastaa psalmien rakennetta, niissä sama asia kuvataan kahdesti eri sanoin peräkkäisissä säkeissä.¹⁰

Myöhemmin juutalainen liturgia eli ja kehittyi synagoga-instituutiosta. Synagogaliturgiaan kuului pyhien tekstien lukemista ja kantillointia¹¹, niiden tulkintaa, psalmien laulamista sekä rukousta. Vainikan mukaan kristillisen alkuseurakunnan musiikki on juutalaisen uskonnollisen musiikin suora jatke. Tämä on hänen mukaan luonnollista, koska historialliselta kannalta katsottuna kristinusko on juutalaisuuden lahko. Vainikka viittaa Latviassa 1882 syntyneen säveltäjän ja musikologin, merkittävän juutalaisen historialli-

6 Hannikainen 2006, 11.

7 Vainikka 2001, 13–14.

8 Katso s. 5.

9 Apel 1966, 186.

10 Taruskin 2017, The Origins of Gregorian Chant.

11 Kantillointi eli resitointi tarkoittaa esimerkiksi psalmin, lukukappaleen tai rukouksen laulamista sävelmäkaavaa käyttäen. Kantillointi tapahtuu pääosin samalla toistuvalla sävelellä, jonka nimityksiä ovat resitointisävel, reperiussävel, *tenor*, *tonus currens* ja *tuba*. Hannikainen 2006, 12. Sävelmäkaava sisältää resitointisävelen lisäksi melodiat säkeen eri kohdille: aloitusformula eli *initium*, säkeen puolivälin mediantti ja lopun finalis, säkeen päättävä kadenssi. Vainikka 2001, 16.

sen musiikintutkijan Abraham Idelsohnin tutkimuksiin juutalaisen musiikkitradition ja gregoriaanisen laulun melodiaidiomien yhtäläisyyksistä, esimerkiksi psalmikaavoissa¹². Alkukristityt omaksuivat psalmilaulun suoraan juutalaisesta synagogasta. Vainikka viittaa myös tutkimuksiin, joiden mukaan on todennäköistä, että tälle on myös paralleeli. Syyria on pystynyt säilyttämään musiikkitraditionsa huolimatta arabian kielen omaksumisesta 600-luvun arabialaisessa invaasiossa. Usein esitetty oletus, että gregoriaanisen ohjelmiston alkulähde olisi klassillinen kreikkalainen antiikki, ei ole Vainikan mukaan oletuksen kanssa ristiriidassa, koska kreikkalainen moodijärjestelmä (katso s. 9) oli tunnettu useissa Välimeren kulttuureissa.¹³

Taruskin suhtautuu kriittisemmin näkemykseen juutalaisen musiikkitradition jatkumisesta. Ensimmäisissä kuvauksissa kristittyjen jumalanpalveluksista, kuten vuonna 165 kuolleen Justinos Marttyyrin kuvauksessa ehtoollisesta, ei puhuta psalmien laulamisesta lainkaan, ja poikkeaa yksinäinen laulu muotona kovasti Vanhan testamentin musiikkikuvausten soitinten runsaudesta.¹⁴ Alkuseurakunta eli vainottuna Rooman katakombeissa ja yksityiskodeissa ja tuskin piti tarkkaa huolta liturgiansa esteettisistä arvoista. On epävarmaa, uskalsiko se käyttää musiikkia ollenkaan menoissaan. Joka tapauksessa Uudessa testamentissa kehoitetaan veisaamaan yhdessä psalmeja, ylistysvirsiä ja hengellisiä lauluja (Kol. 3:16), ja 300-luvulta säilyneessä kirkkoisä Augustinuksen kuvauksessa hän liikuttuu alkuseurakunnan ylistysvirsiensä koskettavuudesta.¹⁵

Rooman liturginen kieli oli kreikka n. vuoteen 380 asti. Siirtyminen kreikasta silloiseen kansankieleen latinaan oli suuri murros. Vanhat melodiat haluttiin mahdollisesti säilyttää. On oletettavaa, että vanharoomalaisessa latinankielisessä laulussa säilyi paljon kreikkalaista, bysanttilaista ainesta.¹⁶

Kristillinen kirkko pyrki pysyttelemään valtionuskonnon, keisarikultin ja antiikin monijumalaisuuden musiikillisista muodoista kaukana. Vastakulttuurina näille musiikkia kehitettiin monofoniseksi, eikä siinä käytetty instrumentteja. Tämä asenne vahvistettiin 300-luvulla Laodikean kirkolliskokouksessa ja 600-luvun lopulla Konstantinopolin Trullanum-konssiilissa. Musiikkia pidettiin moraalisenä kysymyksenä ja tästä seurasi tar-

12 Psalmien laulamiseen tarkoitettu sävelmäkaava.

13 Vainikka 2001, 13–16.

14 Taruskin 2017, The Origins of Gregorian Chant.

15 Vainikka 2001, 15–19.

16 Vatanen 2011, 4.

ve pitäytyä omassa musiikkitraditiossa.¹⁷

Musiikkiin oli liitetty eettinen vaikutus jo aiemmin antiikin aikana. Monilla hellenistisillä filosofeilla ja runoilijoilla oli käsitys, jonka mukaan musiikilla on kyky ylläpitää, vahvistaa ja luoda eettisiä sieluntiloja. Platonin (427–347 eKr.) *Valtiossa* mielentilat liitetään moodeihin.¹⁸ Myöhemmin 500-luvulla Flavius Magnus Auerlius Cassiodorus (n. 485–580) määritteli viisi perusmoodia ja näille eettisen sisällön.¹⁹

Luosterielämän psalmilaulu toimi ohjelmiston muotojen kehittymispaikkana. Päivärytmi, hetkipalvelukset, joiden mukaan Psalmien kirja laulettiin viikossa läpi, määräytyi (paikallisiksi) kirjoitetuiksi ohjeiksi 500-luvulta alkaen. Yön hetkipalveluksissa psalmit kehystettiin suurilla responsorioilla.²⁰ Tämä pohjasi varhaisen seurakunnan psalmilauluun, jossa seurakunta lauloi lyhyen vastauksen, kuten *alleluia*²¹, solistin laulamaan psalmilauluun. Tätä kutsutaan responsoriseksi psalmodiaksi. Toisin kuin resitointi, suuret responsorit olivat vapaita sävellyksiä ilman sävelmäkaavaa²², ja niissä saattoi olla yhdellä tavulla useampia nuotteja.²³ Nuottien määrä tavua kohden oli kasvanut jo aiemmin jubiluksessa, eli halleluja-säkeen viimeisen tavun melismassa.²⁴ Taiton mukaan tämä hallelujan laulutapa periytyy suoraan juutalaisesta temppelistä ja synagogasta.²⁵ Melismaattinen laulutapa oli kirkkoisä Augustinuksen mukaan ilon täyttämän mielen ilmaisu.²⁶

Vastaavasti muissa yhteyksissä, kuten päivän hetkipalveluksissa, psalmit kehystettiin responsorioita vaatimattomammilla antifoneilla.²⁷ Esitystavaksi vakiintui 500-luvun tienoilla rakenne antifoni, psalmi, doksologia²⁸ ja antifoni. Antifonin teksti oli yleensä samasta psalmista kuin puhelaulun teksti, mutta usein muun muassa Uudesta testamentista. Antifonisella psalmilaululla tarkoitetaan kahden kuoron vuorottelua.²⁹ Antifoninen tarkoittaa suoraan käännettynä ääntä vastaan olevaa, mutta se viittaa kreikkalaisessa

17 Vainikka 2001, 18.

18 Katso s. 9.

19 Vainikka 2001, 43–46.

20 Taruskin 2017, *The Development of the Liturgy*.

21 Suomeksi halleluja.

22 Katso alaviite 11.

23 Vuori 2011, 21.

24 Vainikka 2001, 17.

25 Taitto 1992, 164.

26 Taruskin 2017, *The Development of the Liturgy*.

27 Taruskin 2017, *The Development of the Liturgy*.

28 Niin sanottu Pieni kunnia, jossa tunnustetaan usko Pyhään Kolminaisuuteen.

29 Hannikainen 2006, 19–20.

musiikinteoriassa oktaaviin. Onkin varhaisia esimerkkejä siitä, että toinen kuoroista on koostunut naisista ja toinen miehistä.³⁰

Sittemmin responsorinen ja antifoninen-termit ovat vaihtuneet tarkoittamaan enemmän laulutyyppejä, kuten *graduale* tai *introitus*, kuin esitystapaa.³¹

Paitsi päivä- ja viikorytmi, kehittyi myös vuosittainen rytmi, kirkkovuosi, jossa jokaisella pyhällä oli oma aiheensa liittyen Kristuksen elämään ja kuolemaan sekä pyhimysten muisteluun.³² Tämä vaikutti erityisesti ohjelmiston kehittymiseen messun tarpeisiin³³. Messuun kuului *proprium*-ohjelmisto koko kirkkovuodelle, jossa jokaiselle pyhä- ja juhlapäivälle oli oma tekstiltään vaihtuva *introitus*, *graduale*, halleluja tai *tractus*, *offertorium* ja *communio*. Lisäksi messuun kuului *ordinarium*, jonka teksti pysyi messusta toiseen samana (sävelmiä oli useita). *Ordinariumiin* kuuluivat *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* ja *Agnus Dei*. Suuri osa *ordinariumista* on bysanttilaista alkuperää. Rukouksia ja Raamatun tekstejä voitiin joko puhua tai kantilloida.³⁴ Erityisesti graduaali ja halleluja soveltuivat virtuoottiselle solistille.³⁵

Messun antifoniset osat *introitus*, *offertorium* ja *communio* liittyivät liturgiseen tapahtumaan, kun taas responsoriset graduaali, halleluja ja responsoriot sekä solistinen *tractus* ovat mietiskeleviä vastauksia Raamatun teksteille. Tämä näkyi myös musiikillisessa ai-neksessa siten, että jälkimmäiset ovat melismaattisempia.³⁶

2.2 Ohjelmiston kehittyminen

Katolisen jumalanpalveluselämän jakautuminen 700-luvun loppupuolelle mentäessä alueellisiin erityispiirteisiinsä vaikutti ohjelmistoon. Muodostuneita paikallisia traditioita olivat mozarabinen (Espanja), gallikaaninen (Ranska ja Sveitsi), beneventaaninen (Etelä-Italia), vanharoomalainen, Milanon ambrosiaaninen, Ravennan ja Aquilean kirkkolaulu sekä frankoroomalainen kirkkolaulu. Karolingien imperiumin valtakunnalliseksi eheyttämiseksi hallitsijat Pipin Pieni (751–768) ja Kaarle Suuri (768–814) halusivat yhtenäistää myös kirkkolaulua. Frankkilainen papisto sulautti gallikaanisen ja roomalaisen

30 Apel 1966, 185–186.

31 Apel 1966, 196.

32 Taruskin 2017, *The Development of the Liturgy*.

33 Taruskin 2017, *The Mass and it's Music*.

34 Apel 1966, 24–27.

35 Taruskin 2017, *The Mass and it's Music*.

36 Apel 1966, 189.

laulun, jolloin syntyi uusi ohjelmisto, frankoroomalainen kirkkolaulu, joka 800-luvun alkupuolelta alkaen syrjäytti ambrosiaanista kirkkolaulua lukuun ottamatta muut traditiot.³⁷

Frankoroomalaista kirkkolaulua alettiin 800-luvulla kutsua legendojen seurauksena greogriaaniseksi lauluksi Paavi Gregorius Suuren (n. 540 – 604) mukaan. Ohjelmisto oli jo hyvin laaja, messun perusohjelmistoon kuului noin 650 laulua ja rukoushetkissä laulettavia *officium*-lauluja oli noin 6700. Ulkoa opetellen laulut levitettiin koko läntiseen Eurooppaan. Tästä huolimatta laulut säilyivät hämmästyttävän yhtenäisinä. 900-luvulla, vasta yli 100 vuotta ohjelmiston syntymisen jälkeen lauluja alettiin kirjoittaa muistiin eri puolilla Eurooppa erilaisilla neumikirjoitustavoilla.³⁸

Melodian säveltasojen liike kävi ilmi vain ylimalkaisesti varhaisista neumeista. Tietoa sävelten täsmällisistä intervallisuhteista ei ollut, vaan merkit lienevät liittyneet laulunjohtajan kädenliikkeisiin. Guido Arezzolainen (n. 995–1050) teki tunnetuksi neliviivaisen viivaston. 1200-luvulle tultaessa viivastokirjoituksen valtatyyliksi vakiintui romaaninen koraalinuottikirjoitus (neliönuottikirjoitus, *nota quadrata*). Tätä käytetään latinalaisen liturgisen laulun nuotinnuksessa edelleenkin.³⁹

1800-luvulla alkoi työ historiallisen gregoriaanisen laulun restauroimiseksi säilyneiden neumien pohjalta. Merkittävimmissä osassa olivat ranskalaisen Solesmesin luostarin munkit. Luostari julkaisi ensimmäisen, lähes koko ohjelmistosta käytössä olevan osan sisältävän kokoelmateoksen *Liber Usualiksen* 1895. Luostari nautti Vatikaanin luottamusta ja se tilasikin sävelmien ohjeellisten versioiden editoinnin luostarilta. Työ ei ollut kuitenkaan helppo ja riitojakin syntyi, esimerkiksi siitä oliko kolmannen moodin resitointisävel ollut H vai C⁴⁰ eri sävelmissä ja psalmien sävelmäkaavoissa eli psalmikaavoissa.⁴¹

Ei ole myöskään varmuutta minkälaisella rytmillä sävelmiä on alun perin laulettu. Vuori viittaa tutkijoiden eri koulukuntiin, joita ovat mensuralistinen, jossa kahden neumin (*virgan* ja *punctumin*) katsotaan tarkoittavan ajallista suhdetta 2:1, aksentualistinen, jonka mukaan luonnollisen kielen rytmi luo laulurytmin ja isorytmisen eli ekvalistinen

37 Hannikainen 2006, 11–12.

38 Hannikainen 2006, 11–12.

39 Tuppurainen 2010, Varhainen nuottikirjoitus.

40 Katso s. 10.

41 Hiley 1993, 622–627.

koulukunta, joka korostaa jatkuvaa tasaista rytmiä.⁴²

Semiologisen⁴³ tutkimuksen vauhdittajina Solesmesin julkaisut, Dom Eugène Cardinen kirja *Gregorian Semiology* vuonna 1966 ja *Graduale Triplex* vuonna 1979. Jälkimmäisestä pystyi seuraamaan nuottien lisäksi kahden eri perinteen mukaisia neumeja. Vatiikaani aloittikin vuonna 1977 autenttisempaan restaurointiin pyrkivän työn. Tämän tuloksena julkaistiin vuonna 2011 *Graduale Novum*, jossa myös on mahdollista seurata neumeja nuottien yhteydessä.⁴⁴

Gregoriaanista ohjelmistoa lauletaan edelleenkin liturgisessa käytössä. Siitä on tullut myös vokaalimusiikin taidelaji,⁴⁵ joka on saavuttanut myyntimenestystä levytettynä.⁴⁶ Gregorianiikan innoittamana säveltäjät ovat jo 1800-luvun puolesta välistä lähtien luoneet uutta musiikkia. Gregoriaanista laulua voidaankin pitää musiikkikulttuurimme kivi-jalkana. Laajassa merkityksessä gregoriaaniseen lauluun kuuluu myös varsinaisen kantaohjelmiston syntymisen jälkeen muodostunut liturginen ohjelmisto, johon liittyy soittimien käyttöä ja moniäänisyyttä. Gregoriaanista ohjelmistoa on käännetty kansankielelle liturgiseen käyttöön jo pitkään. Se on myös ollut Suomen evankelis-luterilaisen kirkon jumalanpalvelusmusiikin rakennusmateriaalina.⁴⁷

2.3 Gregoriaanisen sävelmistön musiikinteoreettinen tausta

Juutalaisen kulttimusiikin teoreettisesta perustaa ei tunneta. Ei voida kuitenkaan olettaa, että ilman mitään teoreettista perustaa heprealaista temppelemusiikkitraditiota olisi pidetty yllä. Tiedetään, että pappisluokkaan kuuluvien ammattimusiikoiden koulutus oli kestänyt useita vuosia.⁴⁸

Kirjallisia dokumentteja antiikin kreikkalaisen musiikinteorian vaikutuksesta gregoriaanin kehitykseen on säilynyt. Vainikan mukaan tämä kehitys mahdollistui lähinnä kristityn Anicius Manlius Severinus Boëthiuksen (480–524) ansiosta. 500-luvun alussa kirjoitettu *De institutione musica* perustuu Nikomakhoksen ja Ptolemaioksen teksteihin.

42 Vuori 2011, 143–144.

43 Samaa melodiakohtaa voi kuvata jopa viisi erilaista neumia, joten esitettäessä nämä nuoteilla jäävät tulkintaohjeet näkymättömiin. Semiologia tutkii mitä neumit ilmaisevat. Dom Eugène Cardine 1982.

44 *Graduale Novum 2011*.

45 Hannikainen 2006, 12, 18.

46 Vainikka 2001, 25.

47 Hannikainen 2006, 12, 18.

48 Vainikka 2001, 26.

Taustalla ovat klassiset Euklideen, Platonin ja Aristoteleen tekstit. Tuolloin musiikin-teoria oli pikemminkin matematiikkaan verrattava tiede, kuin soivan musiikin analysointia. Kuitenkin varhaiskeskiajan musiikinteoreettiset tekstit ohjasivat myöhempää liturgisen musiikin kehitystä.⁴⁹

Boëthiusen monokordin avulla esittämä antiikin kreikkalainen suuri täydellinen systeemi tuli gregorianiikan sävelmateriaalin perustaksi. Järjestelmä esitetään muun muassa Hucbaldin (840/850–930) 900-luvulla painetussa *De Musicassa*. Jakamalla monokordin kieltä suhdeluvuilla saatiin pentatoninen asteikko. Tämä on todennäköisesti vanhin säveljärjestelmä. Vainikan mukaan monet tutkijat ovatkin esittäneet, että se edustaa yhtä merkittävää vaihetta koko ihmiskunnan musiikillisessa kehityksessä etnisestä ryhmittymästä tai musiikkitraditiosta riippumatta. Myös gregorianiikassa tavataan selkeitä esimerkkejä pentatoniikasta.⁵⁰

Gregorianiikka otti käyttöön suuren kreikkalaisen systeemin metabolon-version, joka koostuu viidestä tetrakordista, jotka liittyvät toisiinsa joko peräkkäisinä tai yhden sävelen osalta ahtokulkuna. Tetrakordi muodostuu yhdestä puoli- ja kahdesta kokosävelaskelesta. Järjestelmä sisälsi diatonisen asteikon sävelet sekä erikseen sävelet H ja B.⁵¹

Suuri kreikkalainen systeemi tuotti seitsemän eri moodia. Näiden alkuperäiset nimitykset muuttuivat 800- ja 900-lukujen taitteissa. Réômen Aurelian 800-luvun alussa teoksessa *Musica Disciplina* esittelemä gregoriaaninen moodijärjestelmä sisältää neljä autenttista ja neljä plagaalia moodia, joita kutsutaan niiden järjestysnumeroilla. Nimeämistapa poikkeaa Bysantin oktoekhos-järjestelmästä, jossa autenttiset ja plagaalit moodit muodostavat oman ryhmänsä, kun taas läntisen kirkon moodijärjestelmässä autenttiset ja plagaalit moodit muodostavat parit.⁵²

Moodit ja niiden keskiajalta lähtien käytössä olevat nimet ovat taulukossa 1. Taulukossa on myös moodien finalis⁵³ ja ambitus anonyymien 900-luvun lopun *Dialogus de musica*-teoksen mukaan. Ambitus oli aiemmin esitetty tasan oktaaviksi, autenttisissa moodeissa finaliksesta ylöspäin ja plagaaleissa kvartti alas ja kvintti ylös.⁵⁴

49 Vainikka 2001, 28.

50 Vainikka 2001, 29

51 Vainikka 2001, 31–32.

52 Vainikka 2001, 36–39.

53 Termi vaihtelee hiukan lähteestä riippuen, vertaa alaviite 11. Tässä työssä sillä tarkoitetaan yleensä päätössäveltä.

54 Hiley 1993, 387, 461–465

Myöhemmin modeeihin liitettiin myös dominantti, eli kyseisen moodin psalmikaavojen resitointisävel eli *tenor*. Autenttisissa moodeissa *tenor* on kvintin päässä finaliksesta ja plagaaleissa terssiä alempana. Moodeissa, joissa finalis olisi H, nousee se C:ksi, ehkä tritonuksen välttämiseksi tai B/H-vaihtelun epämääräisyyden takia. Myös neljännen moodin *tenor* nousi A:ksi. Muutokset tapahtuivat nähtävästi 900-luvun alussa. Vanhat sävelet näkyvät vielä ohjelmistossa, esimerkiksi neljännen moodin sävelmissä esiintyvät *tenorit G ja A* vastaavat *tonus peregrinus*⁵⁵ -psalmisävelmän vaihtuvaa *tenoria*.⁵⁶

Taulukko 1: Moodit.

Numero	Nimi	Finalis	Resitointisävel	Ambitus
1.	doorinen	D	A	C – d
2.	hypodoorinen	D	F	G – A tai B
3.	fryyginen	E	H/c	D – e
4.	hypofryyginen	E	A	A – B, H tai c
5.	lyydinen	F	c	E – f
6.	hypolyydinen	F	A	C – c tai d
7.	miksolyydinen	G	d	F – g tai a
8.	hypomiksolyydinen	G	c	C – d tai e

Moodien sävelet ovat siis ylentämättömiä ja alentamattomia lukuun ottamatta B:tä. Moodijärjestelmästä puuttuvat kokonaan jooninen ja aiolinen moodi eli duuri ja molli. Ne ovat kuitenkin mahdollisia, koska mukana on B. Ensimmäinen moodi voi saada aiolisen muodon ja viides joonisen. B-säveltä ei käytetä kolmannessa, neljännessä, seitsemännessä ja kahdeksannessa moodissa.⁵⁷

Pelkkä asteikko ei riittänyt kuvaamaan moodia. Vuori summaa tapoja moodien määrittämiseksi seuraavasti: Eri aikakausilla on kiinnitetty huomiota eri kestoisten nuottien suhteisiin, sävelmien intervallisuhteisiin ja asteikko- ja melodiatyyppeihin. Jo keskiajalla moodin ajateltiin kuvaavan sävelmän tonaalista luonnetta, jotka määrittyivät äänen korkeuksien, intervallien ja formuloiden käytöstä eri moodien yhteydessä. Moodin voidaan sanoa myös olevan samanlaisten sävelmien perhe, kun ajatellaan melodian rakennetta: interalleja, fraaseja, fraasiryhmiä, ambitusta, kadensseja ja formuloiden sijainte-

55 Katso s. 11.

56 Apel 1966, 136, 211–213.

57 Vainikka 2001, 40.

ja.⁵⁸

Paitsi että erilaiset intervallit moodista riippuen loivat moodin tunnelman, samat intervallitkaan eivät eri moodeissa olleet samoin intonoituja. Esimerkiksi vaikka 5. ja 8. moodin finaliksen ja kolmannen sävelen välinen ero on suuri terssi (F–A; G–H), se ei tarkoita sitä, että nämä kaksi terssiä olisi kuultu ja laulettu keskenään samanlaisina, kuten on tasavireisessä viritysjärjestelmässä, jota ei ollut vielä olemassakaan gregoriaanisen ohjelmiston kehittyessä.⁵⁹

On myös mahdollista, että gregoriaaniset sävelmät sisälsivät mikrintervalleja. *Oriscus*-neumilla saattoi olla tällainen tarkoitus.⁶⁰ Vainikka ehdottaa, että *Oriscus* voisi vastata Hucbaldin monokordin kuvauksen yhteydessä esittämiä sävelkorkeuksia suuren kreikkalaisen systeemin enharmonisessa genressä sävelten h ja c sekä e ja f välissä.⁶¹ *Quilisma*-neumi taas on saattanut tarkoittaa portamenttoa sävelten välissä (muuta tulkintoja ovat muun muassa ornamentti tai puolisävelaskeltäyttö).⁶² Huomattavaa on että *Quilisma* esiintyy useissa tapauksissa puolisävelaskeleilla E - F ja H - C.⁶³

Antiikissa moodit liitettiin mielentiloihin. 800-luvun lopulta peräisin olevassa anonyymissä musiikin teoriaa käsittelevässä teoksessa *Musica enchiridis* liitetään musiikillinen ilmaisu tekstin aihepiiriin, musiikin vaikutus ei sen mukaan synny pelkästään sävelten ominaisuuksista. Guido Arezzolaisen *Micrologus* 1000-luvun alusta on ensimmäinen latinankielinen musiikinteoreettinen teos, jossa moodien tuottamia affekteja lähestytään esteettis-psykologisesta ja tyyllisestä näkökulmasta. Hän käyttää kuvaamiseen verbejä kuten ”viehättää, huvittaa, ilahduttaa”. Taustalta voi tunnistaa kirkollisen musiikin erilaisia kansallisia tyylivirtauksia pikemmin kuin moodien ominaisuuksia. Kyseessä onkin oikeastaan subjektiivinen kuvaus musiikin reseptiosta.⁶⁴

On huomattavaa, että gregoriaaninen sävelmämateriaali ei aina noudata moodien teoreettista viitekehystä, eli se on vanhempaa perua kun kahdeksan moodin järjestelmä.⁶⁵ Selviä esimerkkejä tästä ovat edellä mainitun *tonus peregrinus* -sävelmän lisäksi *tonus*

58 Vuori 2011, 109.

59 Vuori 2011, 116-117.

60 Hiley 1993, 358-359.

61 Vainikka 2001, 59.

62 Hiley 1993, 358-359.

63 Dom Eugène Cardine 1982, 206-207.

64 Vainikka 2001, 43-46.

65 Apel 1966, 134.

irregularis -sävelmä, jossa myös *tenor*-sävel vaihtuu. Useiden sävelmien moodi on hankala määrittellä, ja eri lähteissä moodi on merkitty eri tavoin. Lisäksi moodi voi vaihtua kesken sävelmän useaankin kertaan.⁶⁶

Tästä huolimatta sävelmämateriaali oli kuitenkin yhteensopiva kreikkalaisen teorian kanssa. Vainikka esittää syyksi loogista kvinttirakennetta. Joka tapauksessa moodijärjestelmä tarjosi johdonmukaisen viitekehyksen gregoriaanisen ohjelmiston kehittymiselle.⁶⁷

2.4 Sävellysprosessista

Vainikan mukaan musiikkitieteessä on pohdittu 1800-luvulta asti kysymystä vanhan materiaalin uudelleen sovittamisen ja aidon alkuperäisen säveltämisen välisestä suhteesta. Belgialainen musikologi ja säveltäjä François-Auguste Gevaert (1828–1908) otti käyttöön termit prototyypimelodia ja melodinen skeema. Hänen mukaansa gregorianiikassa käytettiin jo antiikin kreikkalaisten muusikoiden käyttämää metodologiaa. Melodisia skeemoja käytettiin sävellysten materiaalina. 1900-luvulla musikologi Peter Wagner käytti käsitettä vaeltava melisma tarkoittamaan melodiaformuloita, jotka esiintyvät eri yhteyksissä gregorianiikan vanhimmassa repertoaarissa.⁶⁸ Voidaan puhua myös moodille tyypillisistä säveljaksoista, sävelmäpartikkeleista eli *migraatioista*.⁶⁹ Dom Paolo Ferret luokitteli 1934 kolme melodiakategoriaa, jotka ovat *cento*, alkuperäismelodia ja prototyypimelodia, jolla hän tarkoitti olemassa melodiaa, johon sijoitettiin uusi teksti.⁷⁰ Toinen samaa tarkoittava termi on adaptaatio. Lähes päinvastainen termi on sentonisaatio, joka on johdettu latinan sanasta *cento*, joka tarkoittaa tilkkupeitettä.⁷¹

Vainikan mukaan sentonisaation käsite vaatii tarkennusta. Sävellysprosessin voitaisiin näet väittää olevan vain valmiiden motiivien kokoamista musiikkityylistä riippumatta. Kuitenkin mukana on aina luova inspiraatio ja mielikuvitus sekä traditio. Kysymyksessä ovat sävellysprosessin eri osa-alueiden suhteet. Sentonisaatiota ei saa ymmärtää liian ahtaasti ja mekanistisesti kun puhutaan keskiaikaisen liturgisen monofonian tutkimuksesta.⁷²

66 Apel 1966, 166–178, 212–214.

67 Vainikka 2001, 40.

68 Vainikka 2001, 62–63.

69 Hannikainen 2006, 12–13.

70 Vainikka 2001, 62–63.

71 Hannikainen 2006, 12–13.

72 Vainikka 2001, 63.

Säveltäminen tapahtui käyttäen jokaiselle moodille ominaisia formuloita, jotka luovat moodin tunnelman.⁷³ Myös laulajien tuli tietää laulamista koskevat säännöt, joissa määriteltiin laulujen tonaalinen luonne. Tästä oli hyötyä silloin, kun kirjoitetut nuotit eivät sisältäneet tarkkaa tietoa sävelkorkeuksista.⁷⁴ Ulkoa laulamiseen oli myös muita apuneuvoja. Antifoni–psalmi–antifoni -rakenteessa antifonin ja psalmin moodi on aina sama.⁷⁵ Laulaja pystyi päättelemään antifonista mikä on mahdollinen psalmikaava. Koska psalmin jälkeen lauletaan antifoni uudelleen, on psalmin lopun sovittava harmonisesti yhteen antifonin alun kanssa. Antifoni ei useinkaan ala finalis-säveleltä, joten psalmikaavoissa on oltava erilaisia kadensseja, *differentiae*, jotka loppuvat eri säveliin siten, että ne sopivat antifonin alkuun (sävel ei ole välttämättä sama). Myös antifonien aluissa on yhtenäisyyttä. Antifonimelodiat muodostavat sävelmäperheitä, jotka näyttävät muodostuneen jostakin juurisävelmästä muokkaamalla ja yhdistelemällä migraatioita.⁷⁶ Apel viittaa Geavertin tutkimukseen, jonka mukaan alkumotiiveja on noin 40.⁷⁷

Hannikaisen mukaan gregoriaaninen musiikki näyttää soveltuvan tekstistä johtuvaan muokkaukseen määrämittaista musiikkia joustavammin rytmisen vapaamittaisuuden vuoksi. Sävelmistön perusominaisuuksiin kuuluu sekä laulettavan tekstin huolellinen huomioon ottaminen, että sävelmien joustava mukautuminen erilaisiin teksteihin.⁷⁸

Perinteisten gregoriaanisten sävelmien voidaan katsoa kuuluvan nimenomaan latinankielisten jumalanpalvelustekstien yhteyteen. Tekstin teologinen sisältö ja luonteva lausuminen on ollut suoraan joidenkin melodioiden taustalla. Toisaalta tekstin resitoimiseen tarkoitettujen sävelmäkaavojen antavat mahdollisuuden laulaa eri tekstejä samalla sävelmällä, jolloin melodiamuotoihin saattaa vaikuttaa lähinnä jumalanpalvelustekstien liturginen tehtävä. Tutkijoiden mukaan esimerkiksi *introitus*-laulujen sävelmät osoittavat, kuinka intensiivisesti sävelmiä luoneet laulumestarit olivat omistautuneet Raamatun teksteille ja merkinneet muistiin laulujen artikuloinnin ja tulkinnan.⁷⁹

2.5 Melodioiden analysointitapoja

Melodiat voidaan Hileyen mukaan jakaa musiikillisen aineksen mukaan. Yksinkertaisim-

73 Vuori 2011, 117.

74 Vuori 2011, 109.

75 Ongelmia aiheuttavat kuitenkin antifonit, joiden alku ja loppu ovat eri moodeissa.

76 Hannikainen 2006, 12.

77 Apel 1966, 217–225.

78 Hannikainen 2006, 13.

79 Hannikainen 2006, 12-13.

pia ovat kaavat rukouksille ja Raamatun teksteille, sitten psalmiresitointikaavat. Näissä suurin osa sanoista lauletaan resitointi eli *tenor*-sävelellä. Responsorioissa, graduaaleissa ja *tracteissa* on vielä resitointikaavojen piirteitä. Vapaasti kulkevia melodioita ovat muun muassa antifonit, *introitukset*, *Kyriet*, *Gloriat* ja hymnit.⁸⁰

Melodian ja tekstin suhdetta voidaan tarkastella myös tekstitavujen ja melodiasävelten lukumäärien suhteilla. Vainikka määrittelee syllabiseksi sellaiset sävelmät tai sävelmän kohdat, joissa jokaista tekstitavua vastaa yksi melodiasävel. Neumaattisessa melodiassa tekstitavua vastaa kahdesta neljään melodiasäveltä ja melismaattisessa yli neljä.⁸¹

Sävelmien moodin määrittäminen voi olla hankalaa, jos selvää resitointisäveltä ei ole, ja sävelmän ensimmäinen sävel poikkeaa viimeisestä. Sävelmille on saatettu antaa eri moodi eri lähteissä. Jotkin sävelmät saattavat jopa olla mahdollisia kirjoittaa eri moodeihin.⁸²

Vaikka gregoriaaniset sävelmät kuvataan moodeilla, on niissä selkeitä esimerkkejä pentatoniikasta. Koska pentatoninen asteikko lienee ollut käytössä kaikissa musiikkitradiatioissa, on gregorianiikkaan voinut kulkeutua pentatonista ainesta useista eri lähteistä. Vainikka analysoikin sävelmiä luokittelemalla niitä eri laajuisiin kvinttisarjoihin.⁸³

Vainikka analysoi gregoriaanisia melodioita myös bordunateorian ja pièn-sävelen avulla. Bordunateoriassa huomioidaan miten yksiaänisen melodian mukana soiva bordunaääni konsonoi melodian sävelten kanssa. On todennäköisestä, että osa vanhemmasta gregoriaanisesta repertoarista muodostui alun perin bordunaäänien varaan rakennetuista melodiaidiomeista. Pièn-sävelillä taas tarkoitetaan pentatonisen asteikon apusäveliä. Ne ovat vähemmän merkityksellisiä kuin varsinaiset pentatonisen asteikon sävelet ja ne esiintyvät useammin lomasävelinä. Alkuperäiseen pentatoniikkaan verrattuna ne edustavat uudempaa ja myöhemmin lisättyä kerrostumaa. Taulukossa 2 on yhteenveto analysointitavoista, joita Vainikka esittää.⁸⁴

80 Hiley 1993, 46–47.

81 Vainikka 2001, 23.

82 Apel 1966, 166–178, 212–214.

83 Vainikka 2001, 29, 66.

84 Vainikka 2001, 66, 80–81, 95–100, 107–108.

Taulukko 2: Melodioiden analysointitapoja Vainikan mukaan.

Melodian kokonaisuus hahmotetaan (siis rakenne esimerkiksi AB).
Motiivien kvinttiavaruudet luetellaan. Vainikka käyttää järjestelmää, jossa selvitetään, monestako peräkkäisestä kvintistä saadaan melodiaan tarvittavat sävelet, ja montako näistä sävelistä melodiassa on käytössä.
Motiivit tarkastellaan varioitumisperiaatteella.
Melodialiikkeistä tehdään syntaksi: tutkitaan esimerkiksi minkälaisia intervaleja melodiassa on.
Arvioidaan yhteys bordunaääneen, tutkitaan siis miten melodian äänet konsonoivat mahdollisen bordunaäänen kanssa (yleensä finalis).
Tutkitaan miten aktiivinen komponointi on vaikuttanut sävelmän muotoutumiseen. Aktiivisella komponoinnilla Vainikka tarkoittaa suurinpiirtein samaa kuin säveltämisellä tarkoitetaan nykyään. Hän käsittelee esimerkiksi motiivien sulkeutumista, niiden muodostamia harmoonisia duettoja, tekstin tavumäärän ja melodian suhdetta, tekstin merkityssisältöä verrattuna melodian tukipisteisiin.
Esitetään arvio melodian arkaaisemmista versioista (kvinttisarjoja käyttäen), tarkoituksena hahmottaa ydinmotiiveja.
Pièn-sävelteoriolla voidaan jäljittää melodioiden historiallisia alkujuuria (<i>Quilisma</i> -neumi toimii usein lomasävelenä pienen terssin eli oletetun alkuperäisen pentatonisen asteikkoliikkeen välissä).

Musikologi Willi Apel on vuonna 1966 ilmestyneessä alan perusteoksessa *Gregorian Chant* tutkinut melodioissa toistuvia rakenteita. Melodioissa esiintyy musiikillinen loppusointu, samanlainen motiivi jaksojen tai osioiden lopetuksessa. Joskus tämä käy yksiin tekstin loppusoinnun kanssa, jolloin sama sana voi osua samanlaiselle melodiselle motiiville. Joissain tapauksissa myös pidempi melodiaosuus voi olla sama eri sävelmisessä, ja tällöinkin sanat voivat olla samat. Muita toistuvia rakenteita ovat tietyille melodia-tyypeille, kuten offertorioille ja hallelujille, tyypilliset melismat ja ”itämaiset vaikutteet”, kuten kadensaallinen liike A-G-F-E, usein melismaattisena (Apel ei väitä näiden olevan itämaisia, mutta assosioituvan itämaiseen musiikkiin).⁸⁵

Apel on tutkinut myös, miten finalista lähestytään kadensseissa. Gregoriaanisen ohjelmiston kadenssit ovat puhtaasti melodisia ilman harmonista elementtiä. Ne ovat hyvin monipuolisia. Apelin mukaan finalikseen lähestyminen tapahtuu yleensä alaspäisellä sekuntiliikkeellä, riippuen sävelmätyypistä. Seuraavaksi yleisin on alaspäinen terssi. Nousevaa puolisävelaskelta, siis johtosäveltä, tavataan tuskin lainkaan.⁸⁶

85 Apel 1966, 258–262.

86 Apel 1966, 263–266.

3 Länsimainen populaarimusiikki

3.1 Historiallinen kehityskulku

Populaarimusiikki voidaan määritellä yleisesti suosituksi musiikiksi. Suosion mittaminen määrittelyä varten esimerkiksi myyntilukemilla on kuitenkin hankalaa, koska myynti, kuuntelijoiden ja kuuntelun määrä voivat poiketa toisistaan. Populaarimusiikin historiaan liittyy kiinteästi kuuntelu teknisillä laitteilla, jotka jatkuvasti kehittyvät. Populaarimusiikkia on aina myös esitetty, eikä teknisten laitteiden käyttäminen rajoitu populaarimusiikkiin. Voidaan myös tarkastella suosiota sosiaalisissa ryhmissä, erityisesti työväestön keskuudessa. Jos populaarimusiikin sanotaan olevan työväestön musiikkia, onko se työväestön itse tekemää vai sille kulutettavaksi suunnattua musiikkia? Toisaalta populaarimusiikki ylittää yhteiskuntaluokat, joten määrittäminen tätä kautta on hankalaa.⁸⁷

Populaarimusiikkiin liittyy toiseuden käsite. On helppo määritellä mitä se ei ole, se ei ole esimerkiksi taidemusiikkia. Sen sijaan hyvän määritelmän luominen siitä, mitä se on, ei onnistu helposti. Yleisesti hyväksytään tietty liukuvuus, määritelmä riippuu sosio-musiikillisesta ympäristöstä ja muuttuu kulttuurista ja ajankohdasta riippuen.⁸⁸

Voidaan olettaa, että kaikissa kulttuureissa on ollut erilaisia musiikin kategorioita. Jaolla oppineiden ja kansan musiikkiin on Euroopassa pitkä historia. Esimerkiksi Johannes de Grocherio (n. 1255–1320) mainitsee teoksessa *De Musica*, etteivät motetit sovellu kuin oppineille. Keskiajan ja uuden ajan alun populaarimusiikista ei juurikaan ole kirjallisia lähteitä.⁸⁹

1600-luvun loppupuolella alkoi laulujen ja tanssimusiikin julkaiseminen. Tätä ennen arkkiveisut, jotka laulettiin kiertävien paperiarkkien sanoin muuttumattomiin sävelmiin, olivat olleet suosittuja, ja ensimmäinen massamedian muoto musiikissa. Folkmusiikki, etupäässä skottilainen, tuli ensimmäistä kertaa suosituksi. 1800-luvun vaihteessa populaarimusiikin kehittymistä alkoi muovata nuottien lisääntynyt saatavuus. Jotkin nuotit tulivat erityisen suosituiksi ja kysyntä kasvoi. Myös tekijänoikeusasiat tulivat mukaan. Kasvava teollistuminen vaikutti populaarimusiikin muotoutumiseen. Brittiläisen Music

87 Middleton & Manuel 2017, Definitions.

88 Middleton & Manuel 2017, Definitions.

89 Middleton & Manuel 2017, Before Tin Pan Alley.

Hallin yleisö oli aluksi lähinnä työväenluokkaa. USA:ssa kehitys oli osin samankaltaista, mutta mustien orjien musiikilla ja folk-musiikilla oli suuri merkitys. Erityispiirteitä olivat ”laulavat perheet” ja rasistinen minstrel-show, joka yhdisti italialaista ooppera-, anglokeltiläistä ja jossain määrin afrikkalaisen väestön musiikkia. Ensimmäisiä ”tähtiä” syntyi.⁹⁰

New Yorkiin syntyi ”Tin Pan Alley”, kun musiikin kysyntä kasvoi vaudeville-teatterin, minstrel-shown seuraajan myötä. Sen toimijoista tuli merkittävä kaupallinen tekijä 1880- ja 1890-luvuilla. Irvin Berlingin hitit ja ensimmäiset levynmyyntimenestykset, kuten George Gershwin *Swanee* 1919, merkitsivät uuden aikakauden alkua, jossa etniset ryhmät sekoittuvat ja musiikkityyli muuttui. 1930-luvun laman aikana sävellystekniikka kehittyi, mukaan tuli monimutkaisempia harmonioita, fraasikuvioita ja motiivien kehittäilyä. Teatterin ja myöhemmin elokuvien merkitys oli suuri.⁹¹

Äänilevyjen yleistymisen myötä tapahtui jakautuminen tyylilajeihin, joita olivat vanhat vaudeville-laulut, uutuudet, uskonnollinen musiikki ja etninen musiikki. Erityisen merkittäviä etnisen musiikin tyylilajeja olivat country, joka oli aluksi nimeltään ”hillbilly music”, ja musta amerikkalainen musiikki, ”race records”. Ragtime oli suuri kaupallinen menestys ja merkittävä afroamerikkalaisten muusikoiden arvostuksen ja musiikkityylien sekoittumisen kannalta. 1920-luvulla jazz ja blues tulivat hyvin suosituiksi. Blues alkoi tarkoittaa nykyisin tunnettua määrämuotoista rakennetta. Aikaisemmin se oli lähinnä soittamistapa, jota voitiin käyttää eri tyylilajeissa. Jazz syntyi ja kävi läpi useita kehitysvaiheita. Yhtyeenjohtajista tuli julkkiksia. Mikrofonien käyttö mahdollisti erilaisia lauletkniikoita ja persoonallisen äänenkäytön.⁹²

1955 lähtien rock and roll tuli suosituksi ja levisi USA:sta Eurooppaan. Siihen liittyi alusta alkaen vastakulttuurin piirteitä. Viimeiset mustan ja valkoisen musiikin väliset rajat rikkoutuivat. Rock and roll oli pohjana pop- ja rock-musiikeille. Aluksi merkittäviä tekijöitä olivat Beatles, Rolling Stones, folk-rock kuten Bob Dylan, Californian ”surf music”, progressiivinen rock, soul ja Motown sekä brittiläinen punk rock. Lukuisia muitakin tyylilajeja syntyi, kuten grunge, indie, heavy metal, singer-songwriter, disco, funk, reggae, dub, hip-hop, rap, house ja techno.⁹³

90 Middleton & Manuel 2017, Before Tin Pan Alley, The main historical shifts.

91 Middleton & Manuel 2017, From Tin Pan Alley to rock and roll. The main historical shifts.

92 Middleton & Manuel 2017, From Tin Pan Alley to rock and roll.

93 Middleton & Manuel 2017, Rock and roll and after.

1970-luvulta alkaen markkinat laajenivat kansainvälisiksi. C-kasetti mahdollisti musiikin kopioinnin. Kehittyi erillinen viihdeteollisuus, jonka myynti kuitenkin romahti digitaalisen median ja streamauksen myötä.⁹⁴

3.2 Populaarimusiikin piirteet

Populaarimusiikki voidaan yleisellä tasolla määritellä musiikkikategoriaksi. Yleinen määritelmä populaarimusiikkisävellykselle on lyhyt sävellys, joka sisältää tunnistettavia aineksia, joka on suurten joukkojen saatavilla ja jota on helppo kuunnella ilman teoreettista tietämystä. Tämän määritelmän sisällä voidaan tunnistaa kolme päällekkäistä lajia käyttötarkoituksen mukaan: tanssi-, viihde- ja taustamusiikki. Käyttötarkoituksesta puhuttaessa tulee esiin kaupallisuus. Alentavasta viihde-termistä huolimatta musiikkia voidaan kuunnella hyvinkin intensiivisesti. Ainakin populaarimusiikin tekijöiden keskelä on usein noussut väitteitä siitä, että se on vakavasti otettava taiteen laji.⁹⁵

Populaarimusiikki jakautuu tyylilajeihin, joita voidaan määritellä monin eri tavoin. Monet lajeista ovat tunnistettavissa jo Tin Pan Alley -ajoista lähtevien, kuten balladi, poliittinen tai omaelämäkerallinen. Eritasoisten jaottelujen sisällä on myös yhteneväisyyksiä, esimerkiksi romanttisten suhteiden käsittely on yleisimmin toistuva tekstin teema.⁹⁶

Koko populaarimusiikin historian ajan tärkeää on ollut iteratiivisen ja additiivisen⁹⁷ käsittelyn sekä toisaalta sektionaalisuuden⁹⁸ tasapaino. Iteratiivisen käsittelyn taustalla voivat olla kansanmusiikin säkeistömuodot ja kansantanssien toistuvat säkeet. Sektionaaliseen käsittelyyn ovat vaikuttaneet taidemusiikin muodot. Lisäksi tekstilähtöisyydellä on ollut suurta vaikutusta. Säkeistömuoto on hyvin yleinen.⁹⁹

Erityisenä muotona on 12 tahdin blues, jossa on määrämuotoinen sointukierto. Muissa muodoissa osien pituus on usein 8 tai 16 tahtia. Sointukierto on usein lyhyt, ja voi toistua samankaltaisena eri osissa. Tyypillisiä ovat erilaiset riffit, samankaltaisina tietyllä soittimella toistuvat lyhyet kuviot. Osien jaottelu on usein ”verse”, ”chorus” ja ”brid-

94 Middleton & Manuel 2017, The main historical shifts.

95 Middleton & Manuel 2017, Genre.

96 Middleton & Manuel 2017, Genre.

97 Nämä ovat etnomusiikin tutkimuksen piirissä käytettyjä termejä. Iteratiivisessa käsittelyssä samaa fraasia toistetaan jatkuvasti. Progressiivisessa käsittelyssä uutta materiaalia tuodaan esiin koko ajan. Kirby 2015.

98 Muodon, kuten ABA, käyttäminen.

99 Middleton & Manuel 2017, Form.

ge”,¹⁰⁰ joista voi rakentua erilaisia muotoja, joissa osat toistuvat. Sulkeutumista välte-
tään ja usein sävellykset loppuvat ”fade outiin”. Muitakin muotoja voi olla, dance-mu-
siikissa sävellys rakentuu peräkkäisistä osista, joista siirrytään yllättäen aina seuraavaan,
kun osan sisällä taas toistuu hyvin lyhyt aihe hiukan muuttuen. Sävellys ei varsinaisesti
lopu välttämättä koskaan. Toisaalta progressiivisessa rockissa voi olla hyvinkin mutkik-
kaita muotoja.¹⁰¹

Eräät tutkijat liittävät pyrkimyksen muodon prosessimaisuuteen (työkaluina iterointi ja
variointi) afrikkalaisiin vaikutteisiin ja sektionaalisen muodon eurooppalaiseen vaiku-
tukseen.¹⁰²

Populaarimusiikin tyyllissä näkyvät vaikutteita taidemusiikista, mustasta amerikkalaisesta
musiikista, folk-, country- ja latinalaisesta musiikista sekä maailmanmusiikista. Tin Pan
Alley -aikakaudelta alkaen tyypillistä oli jako melodiaan ja taustaan. Harmoniat ovat
yksinkertaisia ja diatonisia, joita maustetaan kromatiikalla. Melodia määräytyy tyypilli-
sesti harmonisen taustan mukaan. Myöhemmin, ragtimesta lähtien rytmin merkitys ko-
rostui, erityisesti synkopointi, kolmimuunteisuus, blues-laulamisen vapaa fraseeraus ja
latinalais-amerikkalaisen musiikin 3+3+2 metriikka. Muita tärkeitä tyyllillisiä tekniikoita
ovat pentatoniset ja kiertelevät melodiamuodot¹⁰³, asteikon ulkopuoliset sävelet kuten
”blue note”, toisto (erityisesti riffit), kysymys ja vastaus -rakenne ja ”luonnollisempi”
laulutapa, kuten puhelaulu ja karhea ääni. Music hall -perinteestä mukaan tuli ”koukun”,
tarttuvan ja helposti mieleen jäävän elementin merkitys.¹⁰⁴

Rock and roll -musiikissa, ja sen jälkeen, mustan amerikkalaisen musiikin tekniikkoja
kehitettiin edelleen. Näihin kuuluvat dramaattinen, säröinen äänenkäyttö, huudahtelu,
jazz-vaikutteinen laulu ja perkussiivisten elementtien tuominen etualalle. Yhtyeen ko-
koonpanoksi vakiintui rumpusetti, sähköbasso ja kitara ja lisäsoittimet kuten kosketti-
mistot ja puhaltimet. Rytmiseksi elementiksi vakiintui ”rock beat”, jossa virveli soittaa
takapotkuja. Harmoninen rakenne on usein modaalista ja käyttää kvinttiympyrää. Tyy-
pillisiä sointujaksoja ovat I–bVII–IV, I–vi ja i–bIII–bVII.¹⁰⁵ Sähköiset soittimet muutti-
vat äänimaailmaa radikaalisti. Musiikin tuottaminen sähköisesti mahdollisti uudenlais-

100 Tai A, B ja C, suomeksi usein säkeistö ja ”kerti”.

101 Middleton & Manuel 2017, Form.

102 Middleton & Manuel 2017, Form.

103 Eivät hae purkautumista.

104 Middleton & Manuel 2017, Style.

105 Pienet roomalaiset numerot tarkoittavat ko. sointuasteen mollisointua ja suuret duurisointua.

ten äänimaisemien tuottamisen.¹⁰⁶

Rock-musiikin rytmikka on hyvin erilainen kuin klassisen musiikin. Mekaanisesta säännöllisyydestä tapahtuvilla mikrorytmisillä poikkeamilla äänten alkamis- ja loppumisajassa on vaikutusta kuuntelukokemukseen. Solisti ei siis pyri soittamaan äänten alkua ja loppuja täsmällisesti vakiona pysyvän iskutuksen mukaan. Nämä tarkoitukselliset epätasällisyydet ovat kuitenkin niin pieniä, ettei niitä aistita suoraan, vaan ne vaikuttavat siihen miten musiikki "groovaa".¹⁰⁷

Vaikka populaarimusiikki irtaantui taidemusiikista 1900-luvulla, vuorovaikutusta näiden välillä on kuitenkin ollut aina. Esimerkiksi heavy metallin kitararistit ottavat vaikutteita barokin virtuoosimaisesta instrumenttityylistä.¹⁰⁸

3.3 Kitarasoolot rock-musiikissa

Kitarasoolot ovat lähinnä yksiaanisesti soitettuja kohtia sävellyksissä, joissa kitara on etualalla, eikä muita soolosoittimia tai -laulua ole. Tyypillisesti näitä on sävellyksen alussa, säkeistöjen välillä, laulettuun säkeistön tilalla tai lopussa, kuten tämän tutkimuksen esimerkkisävellyksissä. Sooloja ei soiteta nuoteista, kuten ei rock-musiikkia yleensä¹⁰⁹, vaan kitaristi improvisoi soolon. Esittäjästä ja sävellyksestä riippuen soolo kuitenkin saattaa olla hyvinkin samanlainen esityskerrasta toiseen.¹¹⁰

Usein rock-musiikkia mielletään kulloinkin vaikuttavan sointuasteen kautta. Soinnun sävelet korostuvat usein melodioissa. Tilanne vastaa tällöin moodin käyttöä, esimerkiksi duurin viidennen asteen soinnun päälle sijoittuvissa sooloissa on käytössä miksolyydin asteikko. Monien sävellysten ajatellaan olevan ainakin paikallisesti modaalisia.¹¹¹

106 Middleton & Manuel 2017, Style.

107 Varvikko luettelee asiaan liittyviä tutkimuksia ja todentaa äänten loppumishetkien vaikutuksen groovaavuuteen kokeellisesti kuuntelutestein. Varvikko 2015, 3–10.

108 Middleton & Manuel 2017, Popular music and the musical field.

109 Tämän voi helposti todeta rock-konserteista ja studio-äänityksistä kuvatuista *Youtube*-videoista.

110 Esimerkiksi Europe-yhtyeen *Final Countdown*-sävellyksen soolo soitettiin Lontoon 2011 konsertissa samanlaisena kuin levyllä.

111 Tämä käy ilmi lukuisista sähkökitaran soiton opaskirjoista, kuten Chad Johnson: *Guitarist's Guide to Scales over Chords*, Hal Leonard, 2010.

4 Menetelmä

Työn tässä osassa on tarkoitus etsiä esimerkkisävellyksistä gregoriaanisen laulun ja populaarimusiikin yhtymäkohtia. Populaarimusiikin tutkimuksella ei ole pitkää perinnettä, ja metodologia on vielä kehityksen alla. Ei ole vielä vakiintunut, miten tutkia musiikille tärkeitä piirteitä, kuten äänen laatua, erityisiä laulutyyplejä, äänen väriä, rytmikan suurta merkitystä, fraseerauksen tärkeyttä. Perinteiset taidemusiikin analysointikeinot eivät välttämättä toimi.¹¹²

Tehtävä ei siis ole helppo, minkä takia tässä luvussa haen apuneuvoja työhön. Aluksi asetan analysoitaville sävellyksille kriteereitä. Kuten johdannossa mainittiin, tässä työssä en tarkastele rytmiä.

Gregoriaaninen musiikki on yksiäänistä, joten vertailtavissa populaarimusiikin sävellyksissä täytyy erottua yksiäänisiä melodioita. Koska gregoriaaninen musiikki on diatonista, ei kannata yrittää vertailla niitä kuin diatonisiin sävellyksiin. Populaarimusiikin esimerkkisävellyksistä täytyy siis pystyä määrittelemään sävellaji vähintään paikallisesti usean tahdin ajalle. Lisäksi sävellysten tulee olla sellaisia, että pystytään määrittelemään vallitseva reaalisoitu, joka voi toki vaihtua myös tahdin aikana.

Gregoriaanisen laulun vertailukohteina käytän *Liber Usualikseen* sisältyviä melodioita. *Liber Usualis* on kokoomateos, joka sisältää suuren osan gregoriaanisesta sävelmistöstä.¹¹³ Sitä julkaisee Solesmesin luostari Ranskassa, ja sen ensimmäinen painos julkaistiin 1895.¹¹⁴ Viitataan gregoriaanisiin sävelmiin käyttäen vuoden 1961 *Liber Usualiksen* sivunumeroita, lähinnä koska eräissä muissakin tutkimuksissa käytetään samaa viittaustapaa. Teoksessa sävelmät on tässä nuotinnettu neliönuotein neliviivaiselle viivastolle ja kuhunkin on merkitty moodin numero.¹¹⁵

Populaarimusiikin edustajiksi valitsen edellä esittämilläni kriteereillä kaksi sävellystä, joiden kitarasooloja tarkastelen. Kyseessä on siis tältä osin tapaustutkimus.

Tarkastelen nimenomaan kitarasooloja siksi, että ne ovat suurimmaksi osaksi yksiäänisiä ja improvisoituja (tai ainakin improvisoiduilta kuulostaviksi komponoituja), joten

112 Middleton & Manuel 2017, The study of popular music.

113 Apel 1966, 15.

114 Hiley 1993, 627.

115 *Liber Usualis 1961*, xvij–xviiij.

niiden sisältö ei ole ehkä niin tarkoin suunniteltu, joten oletan, että juuri niissä voisi esiintyä useita erilaisia piirteitä.

Mahdollisia soolojen analysointitapoja on useita. Jos jätetään koko muu osuus sävellyksestä huomioimatta, voidaan analysoida melodiaa kuin se olisi gregoriaaninen, esimerkiksi taulukon 2 menetelmillä.

Voidaan myös verrata melodiaa ja sen osia *Liber Usualiksen* melodioihin. Tällöin on huomioitava sävellaji. Tarkasteltava soolo on transponoitava C-duuriin tai F-duuriin, koska gregoriaanisissa melodioissa voi esiintyä joko H tai alennettu H-sävel (eli B), mutta ei muita kromaattisia säveliä. Vastaavasti mollissa olevat soolot on transponoitava a- tai d-molliin.

Vertailua *Liber Usualiksen* melodioihin voi rajoittaa myös moodin mukaan. Joko melodiasta tai vallitsevasta realisointupohjasta voi yrittää päätellä sooloa vastaavaa moodia ja tehdä vertailua vain saman moodin sävelmiin.

Realisoinnusta moodia voi yrittää päätellä seuraavasti. Realisoinnun ajatellaan aloittavan asteikon pohjasävelestään vallitsevassa sävellajissa. Esimerkiksi duurin ensimmäiseltä säveleltä alkavaa asteikkoa vastaa duurin I asteen tai mollin III asteen realisointu, duurin toiselta säveleltä alkavaa asteikkoa duurin II asteen tai mollin IV asteen sointu ja niin edelleen. Edellytyksenä on, että mollissa on luonnollinen asteikko (ei melodinen tai harmoninen). Nämä realisointujen pohjasävelet duuriasteikolla on lueteltu taulukossa 3.

Taulukko 3: Realisointujen pohjasävel duuriasteikolla.

realisoinnun aste duurissa	realisoinnun aste mollissa	realisoinnun pohjasävelen järjestysnumero duuriasteikolla (sama kuin soinnun pohjasäveleltä alkavan asteikon ensimmäisen sävel)
I	III	1.
II	IV	2.
III	V	3.
IV	VI	4.
V	VII	5.
VI	I	6.
VII	II	7.

Seuraavaksi huomioidaan, että gregoriaanisten moodien asteikoissa esiintyy C-duurias-
teikon sävelet, tai vaihtoehtoisesti F-duurin sävelet moodeissa 1, 2, 5 ja 6 (koska vain
näissä voi esiintyä B) . Doorisen ja hypodoorisen moodin finalis voi siis olla duuriastei-
kon toinen sävel (C-duuriasteikko) tai kuudes sävel (F-duuriasteikko). Vastaavasti lyy-
disen ja hypolyydisen moodin finalis voi olla duuriasteikon neljäs (C-duuriasteikko) tai
ensimmäinen sävel (F-duuriasteikko). Fryygisen ja hypofryygisen moodin finalis on
duuriasteikon kolmas sävel ja miksolyydisen ja hypomiksolyydisen moodin duuriastei-
kon viides sävel. Nämä finaliksen järjestysnumerot duuriasteikolla on lueteltu tauluk-
koon 4.

Taulukko 4: Finaliksen järjestysnumero duuriasteikolla moodeittain.

moodi	finaliksen järjestysnumero duuriasteikolla (moodia vastaavan asteikon "alkusävel")
1 tai 2, C-duuriasteikon sävelet	2.
1 tai 2, F-duuriasteikon sävelet	6.
3 tai 4, C-duuriasteikon sävelet	3.
5 tai 6, C-duuriasteikon sävelet	4.
5 tai 6, F-duuriasteikon sävelet	1.
7 tai 8, C-duuriasteikon sävelet	5.

Nyt on selvillä sekä reaalisointua vastaavan asteikon alkusävelen järjestysnumero duu-
riasteikolla, sekä kaikkien moodien finaliksen alkusävelen järjestysnumero duuriastei-
kolla. Jos ajatellaan, että reaalisoinnun pohjasävel vastaa finalista, voidaan näiden kah-
den taulukon tiedot yhdistää muotoon, jossa reaalisoinnun asteesta voidaan päätellä
moodin numero katsomalla taulukosta 3 reaalisoinnun astetta vastaava duuriasteikon
järjestysnumero duuriasteikolla ja tätä käyttäen taulukosta 4 moodi. Lopputulos on tau-
lukossa 5. Kaikille asteille ei löydy vastaavaa moodia. Taulukko on käyttökelpoinen
vain luonnollisessa mollissa.

Taulukko 5: Reaalisointua vastaava moodi, jos melodian finalis on sama kuin soinnun pohjasävel.

reaalisointu	vastaava moodi
duurin I	5 tai 6, F-duuriasteikon sävelet
duurin II	1 tai 2, C-duuriasteikon sävelet
duurin III	3 tai 4, C-duuriasteikon sävelet
duurin IV	5 tai 6, C-duuriasteikon sävelet
duurin V	7 tai 8, C-duuriasteikon sävelet
duurin VI	1 tai 2, F-duuriasteikon sävelet
duurin VII	-
mollin I	1 tai 2, F-duuriasteikon sävelet
mollin II	-
mollin III	5 tai 6, F-duuriasteikon sävelet
mollin IV	1 tai 2, C-duuriasteikon sävelet
mollin V	3 tai 4, C-duuriasteikon sävelet
mollin VI	5 tai 6, C-duuriasteikon sävelet
mollin VII	7 tai 8, C-duuriasteikon sävelet

Oletus on, että kullakin reaalisointuasteella melodiat ovat sellaisia, että niiden finalis eli päätössävel olisi soinnun pohjasävel. Esimerkiksi D-duurin II asteen reaalisoinnalla, e-mollisoinnalla, melodioiden finalis olisi e. Näin ei tietysti välttämättä ole, mutta tätä mahdollisuutta voidaan näin tutkia. Tällä oletuksella moodi siis vaihtuisi aina reaalisoinnun vaihtumisen mukaan.

Edellä mainittu toinen tapa on etsiä melodioista eri moodien tyypillisiä piirteitä, siis kantillointisäveltä, jota melodia "kiertää", ja finalista, tai ylipäättänsä kyseistä moodia olevien *Liber Usualiksen* melodioiden piirteitä, ja päätellä soolon moodi näistä. Tällöin vallitseva reaalisointu ei vaikuta siihen, mitä moodia soolon melodia (mahdollisesti) on. Tämän menetelmän helpottamiseksi etsin seuraavassa luvussa *Liber Usualiksesta* kullekin moodille muutamia tyypillisiä sävelkulkuja moodeittain. Kutsun näitä motiiveja lyhyempiä jaksoja jatkossa melodiayksiköiksi.

Moodia ei kuitenkaan ole pakko rajoittaa. Voihan olla, että soolossa on piirteitä sekaisin usean eri moodin tyypillisistä melodioista.

Selviä merkkejä siitä, että soolon melodialla ei voi olla yhteisiä piirteitä gregoriaanisten

melodioiden kanssa, ovat suuri määrä kromatiikkaa ja suuret (yli kvintin) hyppyt tai suuret määrät hyppyjä, koska näitä tuskin koskaan esiintyy gregorianiikassa.¹¹⁶ Kromatiikka voi kyllä esiintyä tietyissä tapauksissa. Sekuntihyppy on voitu täyttää kromaattisella lomasävelellä, tai sävelmään voi olla lisätty kromaattisia sivusäveliä. Kromatiikka voi ehkä olla merkinä mikrointervalleista. Suurissa hyppyissäkin voi olla kyseessä vain tehokeinona käytetystä oktaavialan vaihtoa, vaikka sävelmä olisikin gregoriaaninen.

Esimerkkisooloista ei ole tarkoitus tehdä kattavaa analyysiä, eikä käyttää kaikkia edellä mainittuja menetelmiä. Työmäärä olisi liian suuri. Esimerkiksi, vaikka sooloissa ei esiintyisi mitään *Liber Usualiksessa* esiintyviä piirteitä, pelkästään todistaminen olisi hankalaa, koska *Liber Usualiksessa* on pari tuhatta eri melodiaa ja jokainen sisältänee useita motiiveja. Analyysin tarkoituksena on ylipäättänsä löytää sooloista asioita, joista voi vertailun kannalta tehdä toteamuksia.

116 Apel 1966, 253.

5 Melodiayksiköitä *Liber Usualiksessa* moodeittain

Tässä luvussa esitän viiden perättäisen nuotin yksiköitä, joita esiintyy *Liber Usualiksen* melodioissa. Säveltoistot on vertailussa otettu huomioon. Kaikki yksiköt ovat sellaisia, että ne esiintyvät useammassa *Liber Usualiksen* kyseisen moodin melodiassa, joista seuraavissa taulukoissa esitän aina kaksi esimerkkiä. Huomioitavaa on, että tässä ei oteta kantaa siihen, kuinka lähellä toisiaan kyseiset melodiat muutoin ovat, siis onko kyseessä vain eri tekstiin adaptoitu sama melodia.

5.1 Doorinen moodi

Taulukossa 6 on moodissa 1 esiintyviä melodiayksiköitä. Melodiayksiköissä ei ole lainkaan hyppyjä. Hypyttömät melodiakulut ovat näin ollen yleisiä. Finalis D esiintyy kaikissa. Sille palaaminen on siis yleistä.

Taulukko 6: melodiayksiköitä doorisessa moodissa.

F-E-D-C-D	<i>Alleluja s. 1711</i>	<i>Alleluja s. 1318</i>
F-G-F-E-D	<i>Alleluja s. 1711</i>	<i>Alleluja s. 1318</i>
G-F-E-D-C	<i>Alleluja s. 1711</i>	<i>Sekvenssi Veni Sancte Spiritus s. 880</i>
A-G-F-E-D	<i>Alleluja s. 1711</i>	<i>Sekvenssi Veni Sancte Spiritus s. 880</i>
D-E-F-E-D	<i>Alleluja s. 1318</i>	<i>Sekvenssi Veni Sancte Spiritus s. 880</i>

5.2 Hypodoorinen moodi

Taulukossa 7 on moodin 2 melodiayksiköitä. Melodiayksiköissä ei ole lainkaan hyppyjä, eli hypyttömät melodiakulut ovat yleisiä. Useimmissa on sekä finalis D että resitointisävel F. Näillä käyminen on melodiakuluissa yleistä.

Taulukko 7: melodiayksikköjä hypodoorisessa moodissa.

D-E-F-E-D	<i>Tractus Qui Habitat s. 533</i>	<i>Introitus Cibavit eos s. 943</i>
D-E-D-C-D	<i>Introitus Ecce advenit s. 459</i>	<i>Tractus Qui Habitat s. 533</i>
E-F-E-D-E	<i>Introitus Ecce advenit s. 459</i>	<i>Tractus Qui Habitat s. 533</i>
E-F-G-G-F	<i>Introitus Omninus dixit ad me s. 392</i>	<i>Introitus Ecce advenit s. 459</i>
E-F-E-D-D	<i>Tractus Qui Habitat s. 533</i>	<i>Graduaali Tecum principium s. 393</i>

5.3 Fryyginen moodi

Taulukossa 8 on moodin 3 melodiayksikköjä. Melodiayksiköissä terssihyppyt ovat yleisiä.

Taulukko 8: melodiayksikköjä fryygisessä moodissa.

C-C-B-A-C	<i>Introitus Dignus est Agnus s. 1709</i>	<i>Graduaali Eripe me Domine s. 570</i>
d-c-c-B-A	<i>Introitus Dignus est Agnus s. 1709</i>	<i>Offertorio Benedictus sit s. 911</i>
G-A-C-C-C	<i>Introitus Dignus est Agnus s. 1709</i>	<i>Introitus Nunc sciovere s. 1518</i>
A-G-F-E-F	<i>Introitus Dignus est Agnus s. 1709</i>	<i>Graduaali Eripe me Domine s. 570</i>
G-A-G-F-E	<i>Introitus Dignus est Agnus s. 1709</i>	<i>Alleluja s. 354</i>

5.4 Hypofryyginen moodi

Taulukossa 9 on moodin 4 melodiayksikköjä. Esitetyissä melodiayksiköissä ei ole lainkaan hyppyjä, eli hypyttömät melodiakulut ovat yleisiä. Resitointisävel A esiintyy melkein kaikissa, joten melodian käyminen sillä on yleistä.

Taulukko 9: melodiayksiköitä hypofryygisessä moodissa.

F-G-A-G-E	<i>Offertorio Benedixisti, s. 337</i>	<i>Communion Benedicimus Deum s. 912</i>
G-F-G-A-G	<i>Offertorio Benedixisti, s. 337</i>	<i>Communion Benedicimus Deum s. 912</i>
A-G-F-G-A	<i>Offertorio Benedixisti, s. 337</i>	<i>Communion Benedicimus Deum s. 912</i>
F-E-F-G-G	<i>Offertorio Terra tremuit s. 781</i>	<i>Alleluja s. 879</i>
F-G-A-G-A	<i>Offertorio Benedixisti, s. 337</i>	<i>Communion Benedicimus Deum s. 912</i>

5.5 Lyydinen moodi

Taulukossa 10 on moodin 5 melodiayksikköjä. Melodiayksiköissä terssihyppyt ovat yleisiä. Kaikissa esiintyy joko finalis F tai resitointisävel C, joten näillä käyminen melodiakuluissa on yleistä.

Taulukko 10: melodiayksiköitä lyydisessä moodissa.

a-g-a-g-f	<i>Graduaali Viderunt omnes s. 409</i>	<i>Graduaali Constitues eos s. 1519</i>
f-g-a-g-f	<i>Introitus Leatare Jerusalem s. 559</i>	<i>Graduaali Constitues eos s. 1519</i>
c-d-H-c-A	<i>Introitus Leatare Jerusalem s. 559</i>	<i>Graduaali Constitues eos s. 1519</i>
c-A-F-G-F	<i>Graduaali Constitues eos s. 1519</i>	<i>Graduaali Benedicta es tu s. 1317</i>
c-d-c-c-A	<i>Graduaali Constitues eos s. 1519</i>	<i>Graduaali Benedicta es tu s. 1317</i>

5.6 Hypolyydinen moodi

Taulukossa 11 on moodin 6 melodiayksikköjä. Melodiayksiköissä ei ole lainkaan hypyjä, joten hypyttömät melodiat ovat yleisiä. Kaikki sisältävät resitointisävelen A ja finaliksen F, joten näillä käyminen melodiakuluissa on yleistä.

Taulukko 11: melodiayksiköitä hypolyydissä moodissa.

F-G-A-G-F	<i>Communium Pascha nostrum immolatus s. 781</i>	<i>Communium Tu est Petrus s. 1521</i>
F-G-A-A-G	<i>Communium Pascha nostrum immolatus s. 781</i>	<i>Communium Tu est Petrus s. 1521</i>
A-G-F-G-A	<i>Communium Pascha nostrum immolatus s. 781</i>	<i>Communium Tu est Petrus s. 1521</i>
G-A-F-G-F	<i>Communium Pascha nostrum immolatus s. 781</i>	<i>Communium Sedebit Dominus Rex</i>
A-G-A-G-F	<i>Communium Pascha nostrum immolatus s. 781</i>	<i>Communium Tu est Petrus s. 1521</i>

5.7 Miksolyydinen moodi

Taulukossa 12 on moodin 7 melodiayksikköjä. Resitointisävel C esiintyy kaikissa, joten sen käyttäminen melodioissa on yleistä.

Taulukko 12: melodiayksiköitä miksolyydissä moodissa.

c-H-c-d-d	<i>Communium Dicite: Pusillanimes s. 337</i>	<i>Graduaali Qui sedes, Domine s. 335</i>
H-c-d-e-d	<i>Alleluja s. 779</i>	<i>Communium Factus est repente s. 882</i>
d-e-d-H-c	<i>Graduaali Laetatus sum s. 560</i>	<i>Alleluja s. 779</i>
d-e-d-c-d	<i>Communium Quotiescumque manducabitis s. 950</i>	<i>Alleluja s. 779</i>
c-H-c-d-c	<i>Communium Quotiescumque manducabitis s. 950</i>	<i>Communium Factus est repente s. 882</i>

5.8 Hypomiksolyydinen moodi

Taulukossa 13 on moodin 8 melodiayksikköjä. Kaikissa esiintyy finalis G. Melodian käyminen finaliksella on siten yleistä.

Taulukko 13: melodiayksiköitä hypomiksolyydissä moodissa.

G-G-A-C-H	<i>Introitus Invocabit me s. 532</i>	<i>Offertorio Scapulis suis obumberabit s. 537</i>
C-H-A-G-A	<i>Offertorio Scapulis suis obumberabit s. 537</i>	<i>Alleluja s. 911</i>
G-A-H-A-G	<i>Alleluja s. 320</i>	<i>Communium Venite post me s. 1306</i>
A-G-A-H-A	<i>Alleluja s. 320</i>	<i>Alleluja s. 394</i>
C-A-H-A-G	<i>Offertorio Ave Maria s. 355</i>	<i>Alleluja s. 320</i>

6 November Rain -sävellyksen analyysi

6.1 Ensimmäinen soolo

November Rain -sävellys on tavallista valtavirran rock-musiikkia, josta ei ainakaan ensi kuulemalla erotu gregoriaanisia vaikutteita. Sävellyksen soolot transponoituina C- ja F-duuriin ovat nuotinnettuna liitteessä A. Gregoriaaniset sävelmät, joista luvun vertailukatkelmat ovat, ovat kokonaisuudessaan liitteessä B.

Kuvassa 3 on ensimmäinen kitarasoolo transponoituna F-duuriin. Ensimmäisen rivin alku vaikuttaisi dooriselta, koska se alkaa d:ltä. Melodia tuntuisi kuitenkin tähtäävän alaspäin a:lle, joka ei ole doorisen moodin finalis (finalis on oktaavia korkeammalla). Ensimmäisen rivin loppu vaikuttaa lyydiseltä päätyessään f:ään. Samoin toiseksi viimeisen rivin yli oktaavin melismaattinen lasku f:stä alaspäin, jossa on tuntu siitä, että päädytään lopuksi oktaavia alemmalle f:lle, josta tosin loikataan a:lle. *Liber Usualiksen Kyriessä*, kuvassa 4, 5. moodi, myöskin laskeudutaan f:ltä oktaavi alaspäin, mutta melismaattisemmin, eikä käydä finalista alempana. Taulukon 14 soolon säveltasojakau- man mukaan nuotteja f sekä a, b, c on paljon. Tämä vastaisi 5. moodin säveltasojakaumaa, jos melodia liikkuu paljon resitointisävelen c lähellä.

Solo 1

5

10

14

Kuva 3: *November Rain* ensimmäinen soolo transponoituna F-duuriin.

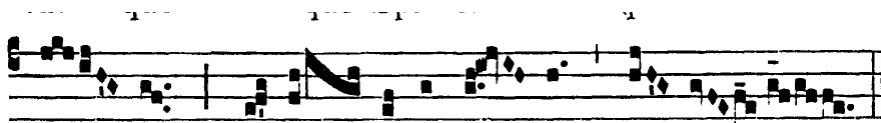


Kuva 4: Kyrie messuun VIII, katkelma, 5. moodi.

Kuvassa 5 on sama soolo transponoituna C-duuriin. Nyt kaksi ensimmäistä tahtia tuntuvat tähtäävän e:lle, jolloin ne olisivat fryygisiä. Vastaava a-c-a -kuvio ja melismaattisempi liike kohti e:tä löytyy *Liber Usualiksen* fryygisestä offertoriosta kuvassa 6. Taulukon 14 säveltasojakaumassa korostuvat e, f, a ja c, joka on fryygisen moodin resitointisävel.



Kuva 5: November Rain ensimmäinen kitarasoolo transponoituna C-duuriin.



Kuva 6: Katkelma offertoriosta kolminaisuuden sunnuntaille, 3. moodi.

Taulukko 14: Sävellyksen *November Rain* ensimmäinen soolo, säveltasojakauma.

C-duuri	F-duuri	sävelten lukumäärä
e	a	24
f	b	25
g	c	17
a	d	19
h	e	7
c	f	19
d	g	11

6.2 Toinen soolo

Kuvassa 7 on *November Rain*in toinen kitarasoolo transponoituna F-duuriin. Soolossa tuntuvat tärkeitä säveliä olevan c ja f, joita toistetaan tahdissa 25. Koska soolo vielä päättyy f:lle, tulee vaikutelma lyidisestä moodista. Jälleen loppu muistuttaa kuvan 4 *Kyrien* lopun laskeutumista, molemmissa tullaan melismaattisesti alaspäin kohti f:ää. Taulukon 14 säveltasojakaumassa korostuvat f, a, b ja c, jotka ovat lyidiseen moodiin sopivia säveliä.

Soolo 2

Kuva 7: *November Rain*in toinen kitarasoolo transponoituna F-duuriin.

Kuvassa 8 on sama soolo transponoituna C-duuriin. Nyt soolon loppuosan nopeista liikkeistä tulee doorinen vaikutelma (vaikka soolo loppuukin c:lle, tuntuu kuin viimeinen d vain tehokeinona puuttuisi), ne ovat kuin *Liber Usualiksen Kyrien*, moodi 1, katkelma kuvassa 9, melismaattisia osia.

Kuva 8: November Rain toinen kitarasoolo transponoituina C-duuriin.

Kuva 9: Kyrie messuun X. katkelma, 1. moodi.

Taulukko 15: November Rain toinen kitarasoolo, säveltasoanalyysi.

C-duuri	F-duuri	sävelten lukumäärä
e	a	13
f	b	14
g	c	10
a	d	8
h	e	1
c	f	12
d	g	8

6.3 Kolmas soolo

Kuvassa 10 on kolmannen kitarasoolon alku F-duuriin transponoituina. Sävellys moduloi soolon toisessa tahdissa, joten tarkastellaan vain sooloa ennen modulaatiota. Melodia kiertää f:ää, joten kyseessä voisi olla hypolyydinen moodi. Tämä on kuitenkin vähän kaukaa haettava, koska melodia ei tunnu pysähtyvän f:lle vaan jatkaa kohti modulaatiota.

7 *All Along the Watchtower* -sävellyksen analyysi

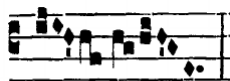
7.1 Intron soolo

Valitsin tämän c-mollissa olevan sävellyksen, koska sävellyksen sointukierto *Cm*, *Bbm*, *Abm* eli mollin I, VII ja VI soinnut vastaisivat taulukon 5 mukaan moodeja 1 tai 2, 5 tai 6 ja 7 tai 8. Sävellyksen soolot transponoituina a- ja d-molleihin ovat nuotintettuina liitteessä A. Gregoriaaniset sävelmät, joista luvun vertailukatkelmat ovat, ovat kokonaisuudessaan liitteessä B.



Kuva 13: *All Along the Watchtower* intron soolo d-mollissa.

Sävellyksen intro d-molliin transponoituna kuvassa 13 alkaa kuviolla, joka pysyy hetken e:llä ja laskeutuu g:lle (ensimmäinen c ajatellaan menetelmäluvun mukaan oktaavitehokeinoksi). Kyseessä voisi olla miksolyydininen motiivi, koska se päättyy moodin finalikselle g:lle. Kuvan 14 moodin 7 graduaalisävelmän katkelmassa on vastaava, tosin melismaattisempi, laskeutuva melodi. Alku voisi olla myös hypodoorinen, jos ajatellaan että alun c ja e viittaavat d-lähtösäveleen, mutta kuvio tuntuu päätyvän g:llä, mikä ei ole hypodoorisen moodin finalis.

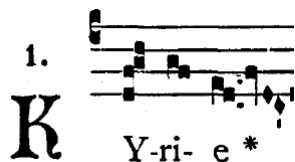


bim,

Kuva 14: Katkelma graduaalista *Qui Sedes*, moodi 7.

Loppuosa lähtee d:ltä, nousee a:lle, käy h:ssa ja palaa takaisin d:lle. Lopun hyppy ylä-

d:lle vaikuttaa oktaavitehokeinolta. Katkelma vaikuttaa dooriselta, koska se nousee doorisen moodin kantilointisävelle ja päättyy finalikselle. Tosin Vainikan mukaan b olisi erityisen merkittävä ”doorinen sävel”.¹¹⁷ Toisaalta *Liber Usualiksen* sävelmissä esiintyy kyllä samassa doorisessa sävelmässä sekä b:tä että h:ta, kuten s. 48 *Agnus Deissä*. Kyseessä voi olla myös kromaattinen tehokeino. Loppuosan aloittava sävelkulku d - f - g - a esiintyy doorisissa melodioissa, kuten *Kyriessä* kuvassa 15.



Kuva 15: *Kyrie 1* pyhän neitsyen juhlaan, katkelma, 1. moodi.

Koko intro voisi ambituksen puolesta olla hypodoorinen, jos oktaavihyppyjä ei oteta huomioon.

Taulukossa 16 listatussa intron säveltasojakaumassa korostuu sävel g, miksolydyisen moodin finalis.

Kuvassa 6 sama intro on transponoituna a-molliin. Nyt sävelmä ei vaikuta kovin gregoriaaniselta, koska alkuosa vaikuttaa jälleen dooriselta, mutta korostaa h-säveltä b:n sijaan, ja loppuosan finalikseksi hahmottuu a, joka ei ole finalis missään moodissa.

117 Vainikka 2001, s. 41.



Kuva 16: All Along the Watchtower intron soolo a-mollissa.

Taulukko 16: All Aong Watchtower intron soolo, säveltasojakauma.

a-molli	d-molli	sävelten lukumäärä
e	a	5
f	b	1
g	c	3
a	d	5
h	e	5
c	f	3
d	g	6

Realisointupohjat vaihtuvat sävellyksessä nopeasti, aina kaksi kertaa tahdissa, joten on vaikea ajatella moodia tässä katkelmassa reaalisoinnun pohjalta, koska tällöin yhden reaalisoinnun kohdalle jäisi vain muutama nuotti. Lyhytkin melodiapätkä voi silti olla jollekin moodille tyypillinen.

7.2 Ensimmäinen kitarasoolo

Kuvassa 17 on sävellyksen ensimmäinen kitarasoolo transponoituna a-molliin. Huomiota kiinnittää melodioiden hakeutuminen kohti e:tä ja nouseminen a:lle ja c:lle. Tämä viittaa hypofryygisen tai fryygisen moodin kantillointisäveleen ja finalikseen. Soolon ambitus on suuri, oktaavi ja terssi. *Liber Usualiksesta* löytyy hyvin samantyyliisiä e, g ja a välillä liikkuvia melismoja kuin soolon lopussa, kuten kuvan 18 moodin 4 offertoriassa.

Kuva 17: *All Along the Watchtower* ensimmäinen soolo transponoituna a-molliin.

Kuva 18: *Benedixisti, Domine-offertorio, katkelma, 4. moodi.*

Soolon G-duurireaalisoitu vastaisi taulukon miksolyydistä tai hypomiksolyydistä moodia. Intron osalta vertailukohteenä olleen miksolyydisen *Qui Sedes*-graduaalin, kuva 14, sävelkulku a-g-e esiintyykin nyt soolon loppuosassa juuri G-duurikohdassa. Myös kaksi kertaa soolossa esiintyvä sävelkulku A-c-d-e esiintyy *Liber Usualiksen* melodioissa, kuten kuvan 19 miksolyydisessä katkelmassa. Taulukon 17 säveltasoanalyysissä korostuvat a ja e, joka viittaisi ehkä eniten hypofryygiseen moodiin, jonka resitointisävel ja finalis nämä ovat.

lú- ia : et replé-ti sunt

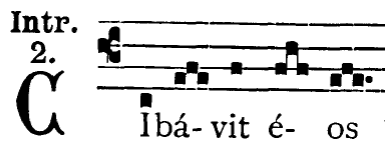
Kuva 19: *Communion Factus est helluntaisunnuntain messuun, katkelma 1, 7. moodi.*

On mielenkiintoista, että kaksi tähän valikoitunutta nuottiesimerkkiä *Liber Usualiksesta* ovat samalta adventilta.



Kuva 20: *All Along the Watchtower* ensimmäinen soolo transponoituina d-molliin.

Kuvassa 20 on sama soolo transponoituina d-molliin. Nyt soolossa kiinnittää huomiota hypodoorinen kuvio f-d-c-d kantillointisäveleltä finalikselle. Vastaava kuvio esiintyy hypodoorisen *introituksen* alussa kuvassa 21. Myös doorisessa *Kyriessä* kuvassa 15 oleva kuvio d-f-g-a esiintyy jälleen. Taulukon 17 säveltasojakaumassa korostuvat d ja a, sen sijaan f-säveltä, hypodoorisen resitointisäveltä ei ole paljon – ei tosin kuvan 21 katkelmassakaan.



Kuva 21: *Introitus* pyhän ruumiin juhlapäivälle, katkelma, 2. moodi.

Taulukko 17: *All Along the Watchtower* ensimmäinen soolo, säveltasojakauma.

d-molli	a-molli	sävelten lukumäärä
d	a	13
e	h	4
f	c	5
g	d	4
a	e	12
b	f	0
c	g	9

7.3 Toisen kitarasoolon alku

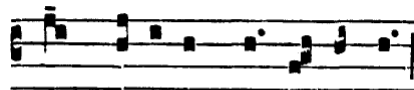
Kuvassa 22 on sävellyksen toisen kitarasoolon alkuosa d-mollissa. Doorisesta *Kyriestä*

kuvassa 15 tuttua kuviota d-f-g-a varioidaan eri tavoin, mm. takaperin. Taulukon 18 säveltasojakaumassa korostuvat d, f ja a, jotka ovat dooriseen moodiin sopivia säveliä.

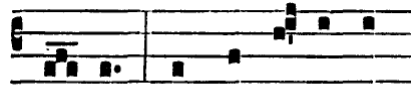


Kuva 22: *All Along the Watchtower* toisen kitarasoolon alku transponoituna d-molliin.

Kuvassa 24 sama katkelma on transponoituna a-molliin. Nyt edellä mainittu kuvio on a-c-d-e. Tämä esiintyy *Liber Usualiksen* miksolyydisessä communionissa *Factus est*, kuva 23 sekä etuperin että takaperin. Taulukon 18 säveltasojakaumassa korostuvat e, a ja c, joista c on miksolyydisen moodin resitointisävel.



tis spí-ri-tus ve-heméntis,



lú-ia : et replé-ti sunt

Kuva 23: *Communion Factus est*, katkelmat 2 ja 3, 7. moodi.

Taulukko 18: *All Along the Watchtower* toisen kitarassolon alku, säveltasojakauma.

a-molli	d-molli	sävelten lukumäärä
e	a	12
f	b	0
g	c	1
a	d	15
h	e	1
c	f	13
d	g	9

Soolo 2

14 Am G F G# Am G F G Am G

19 F G Am G F G

Kuva 24: *All Along the Watchtower* toisen kitarasooln alku transponoituna a-molliin.

7.4 Toisen kitarasoolon keskiosa

Kuvassa 25 on toisen kitarasoolon keskiosa transponoituna d-molliin. Puolenvälin jälkeen alkavat nopeat kuviot näyttävät noudattavan pentatonisia asteikkoja D-F-G-A-c ja A-c-d-e-g. Kuviot muistuttavat dooristen *Kyrieiden* melismoja, kuten kuvassa 26 *Kyrie* messuun X.

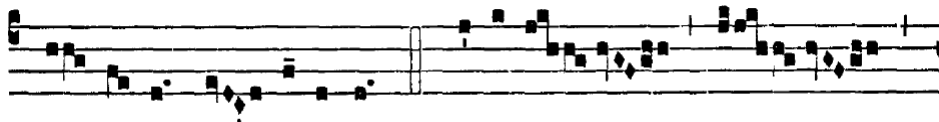
22 Dm C Bb C Dm C Bb C Dm C Bb C Dm C Bb C

30 Dm C Bb C Dm C Bb C

34 Dm C Bb C

Kuva 25: *All Along the Watchtower*, toisen kitarasoolon keskiosa transponoituna d-molliin

Kuvassa 27 sama soolo on transponoituna a-molliin. Nyt loppuosan nopeat kuviot tuntuvat hahmottuvan aluksi hypofryygisiksi, koska a (resitointisävel) tuntuu korostuvan ja alkuosa päättyy e:lle (finalis). En kuitenkaan onnistunut löytämään tätä läheisesti muistuttavaa melodiaa *Liber Usualiksesta*.



Ký- ri- e e- lé- i-son. Ký-ri- e * **
 Kuva 26: Kyrie messuun X, katkelma, 1. moodi

22 Am G F G Am G F G Am G F G Am G F G

30 Am G F G Am G F G

34 Am G F G

Kuva 27: All Along the Watchtower toisen soolon keskiosa transponoituna a-molliin.

Toisen soolon loppuosa on tehokeinoltaan enemmän rytmisen, eikä sitä ole tässä analysoitu.

7.5 Yhteenveto

Sooloista löytyi katkelmia moodien 1, 2, 4, 7 sävelmistä ja näyttää aika selvältä, että soolossa on todellakin samoja aineksia kuin *Liber Usualiksen* sävelmissä, mutta ei siten, että soolossa olisi vain yhden moodin piirteitä.

8 Johtopäätökset

Työssä tutkittiin gregoriaanisten sävelmien ja populaarimusiikin yhtymäkohtia. Tapaus-
tutkimuksena etsittiin kahden populaarimusiikin sävelmän kitarasoolojen yhteisiä piir-
teitä verrattuna *Liber Usualiksen* melodioihin. Vertailua varten kehitettiin aluksi mene-
telmä, jolla eri sävellajeissa ja eri sointuasteilla kulkevaa sooloa voidaan tarkastella.
Tarkastelun avuksi etsittiin tyypillisiä gregoriaanisia *Liber Usualiksessa* esiintyviä me-
lodiayksikköjä.

Analysoitaessa esimerkkisävellysten kitarasoolojen lyhyitä soolujen motiiveja, muuta-
man tahdin mittaisia yhteneväisyyksiä löytyi helposti. Vertailussa edellytettiin, että mo-
tiivissa ja gregoriaanisessa melodiassa oli käytössä sama diatoninen asteikko. Yleensä
yhteneväisyyksien löytyminen edellytti, että verrattiin kutakin motiivia eri moodissa
olevaan sävelmään. Tosin gregoriaanisissakin sävelmissä moodi saattaa muuttua kesken
sävelmän.

Onko gregoriaanisten moodien ja sävelkulkujen käyttäminen sitten tarkoituksellista vai
kumpuaako se länsimaisesta musiikkiperinteestä? Populaarimusiikki pohjautuu joka ta-
pauksessa osin länsimaiseen taidemusiikkiin,¹¹⁸ joka pohjautuu gregoriaaniseen psalmi-
lauluun.¹¹⁹ Muitakin yhdistäviä tekijöitä on löydettävissä.

Kumpikin on ollut vastakulttuurin asemassa. Gregoriaanisen sävelmistön haluttiin erottu-
van maallisesta musiikista, kun taas rock-musiikki haluaa erottua klassisesta musiikista.
Molemmille on ominaista myös kantaaottavuus (kristinusko julistaa evankeliumia). Yh-
teyksiä politiikkaankin on ollut molemmilla, mutta täysin eri tavoin, gregoriaanisen oh-
jelmiston yhdistämisellä oli gregorianiikan ulkoa tuleva poliittinen pyrkimys, kun taas
populaarimusiikin taipumus vastakulttuurisuuteen on kohdistunut myös vallitsevaan po-
litiikkaan.

Sävellystapa on samanlainen. Kummatkin ovat alun perin todennäköisimmin improvi-
soituja, eikä niitä ole kirjoitettu nuoteille. Esityskään ei tapahdu yleensä ainakaan alku-
jaan nuoteista. Affekti (tai tunnelma, eetos, "sanoma") on ollut ensiarvoisen tärkeä ja
pysyy tyylilajeissa samana yleensä koko sävellyksen ajan. Molemmissa on melko var-
masti vaikutteita kansanmusiikista. Molemmat rakentuvat moodiasteikoille (soolot edel-

118 Middleton & Manuel 2017, Popular music and the musical field.

119 Hannikainen 2006, 12, 18.

lä kuvatulla tavalla johtuen vallitsevasta sointuasteesta ja soinnun sävelten korostumisesta). Lisäksi tarve tunnistettavuuteen ja osin toistoonkin yhdistää, gregoriaanisessa musiikissa moodeilla on omat usein toistuvat tunnistettavat piirteet, kun taas populaarimusiikissa lyhyiden motiivien, riffien, toisto on olennaista.

Rytmiikka on molemmissa vapaata, tosin eri tavalla, koska rock-musiikissa perusrytmi on muuttumaton. Laulullisuus on vaikuttanut molempien syntyyn, kitarasoolot ovat sävellyksen rakenteessa usein laulusäkeistön tilalla.¹²⁰ Gregorianiikassa taas sanat ovat oleellisesti vaikuttaneet melodiaan.

Käytetyissä asteikoissa on eritasoisia yhteneväisyyksiä. Gregoriaaninen laulu ei ollut tavavireistä. Toisaalta monilla populaarimusiikin soolosoittimilla pystyy sävelen intonaatioon vaikuttamaan, kuten laulussa, sähkökitaralla ja saksofonilla. Akustiikka voi vaikuttaa siihen, minkälaiseksi intonaatio muodostuu. Gregoriaaninen sävelmistö kehittyi kaikuisassa kirkkoakustiikassa, jossa edellisten sävelten jäädessä soimaan niiden yläsävelsarjat sopivat tietyllä tavalla yhteen. Tästä seuraa, että tietynlaiset sävelkuviot voivat toimia parhaiten tietynlaisella intonaatiolla. Samoin on populaarimusiikissa, jossa kaiku on usein käytetty tehokeino. Olisikin mielenkiintoista tutkia, löytyykö tyypillisistä intonaatioista yhteisiä piirteitä.

Mikrointervalleja käytetään molemmissa tyylilajeissa. Rock-sooloissa tyypillisesti käytetään ”blue notea” ja gregoriaanisissa melodioissa todennäköisesti ainakin b/h on ollut mikrointervalli.

Pentatoniikan runsas käyttö on myös yhdistävä tekijä. Vainikka toteaa *Kyrie-* ja *Gloria-*sävelmien monien motiivien kehittyneen alun perin pentatonisista motiiveista ja monien melodioiden olevan kokonaan tai osaksi pentatonisia.¹²¹ Populaarimusiikin juuret ovat Afrikassa,¹²² ja edelleenkin afrikkalaisessa kansanmusiikissa pentatonista asteikkoa käytetään paljon,¹²³ joten tätäkin kautta pentatoniset piirteet ovat voineet siirtyä populaarimusiikkiin.

Tutkijat arvelevat, että pentatonisen asteikon käyttäminen on kaikille kulttuureille ominaista.¹²⁴ Yksi syy tähän voi olla yläsävelsarjojen yhteensopivuus, kvintin välein ole-

120 Yksi tapa harjoitella improvisoimaan kitarasooloja on laulaa soolon melodiaa mukana.

121 Vainikka 2001, 186.

122 Middleton & Manuel 2017, Form.

123 Kubik 2017, Tonal Systems.

124 Bobby McFerrin on kokeillut tätä kiertueellaan, ks. *youtube*-video: <https://www.youtube.com/watch?>

vien sävelten toinen ja ensimmäinen yläsävel ovat yhtenevät.¹²⁵ On myös mahdollista, että aivomme ovat geneettisesti virittyneet erityisesti pentatoniselle asteikolle. Pidemmälle meneviä syitäkin on kuviteltavissa. Mikäli mieltymys pentatoniseen asteikkoon on kirjoitettu ihmisen genetiikkaan, lienee mahdollista että tiettyjen melodiayksiköidenkin miellyttävyys olisi geneettistä. Näin pitkälle menevää johtopäätöstä ei kuitenkaan tämän tutkimuksen valossa voi tehdä.

v=S0kCUss0g9Q
125 Pentatoninen asteikko rakentuu kvinttiympyrästä.

Lähteet

All Along the Watchtower

1968 Jimi Hendrix Experience: *Electric Ladyland*. Säveltänyt Bob Dylan. Track Records, Reprise Records.

Layla

1970 Derek and the Dominos: *Layla and Other Assorted Love Songs*. Säveltänyt Eric Clapton ja Jim Gordon. Polydor Records, Atco Records.

Liber Usualis

1961 Tournay, Belgium, New York: Benedictines of Solesmes, Desclee Company, Church Music Association of America.
<http://www.sanctamissa.org/en/music/gregorian-chant/choir/liber-usualis-1961.pdf> (1.1.2017).

November Rain

1991 Guns'n Roses: *Use Your Illusion I*. Säveltänyt Axl Rose. Geffen Records.

Kirjallisuutta

- Apel, Willi
1966 *Gregorian Chant*. Bloomington, London: Indiana University Press.
- Dom Eugène Cardine
1982 *Gregorian Semiology*. Sablé-sur-Sarthe: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.
- Graduale Novum*
2011 Regensburg: Friedrich Pustet KG.
- Hannikainen, Jorma
2006 *Suomeksi suomalaisten tähtien: Kansankielisen tekstin ja sävelmän suhde Michael Bartholdi Gunnæruksen suomenkielisessä Officia Missæ -introituskokoelmassa (1605)*. Studia musica 29. Sibelius-Akatemia. Diss. Kuopio.
- Hiley, David
1993 *Western Plainchant, A Handbook*. Oxford: Oxford University Press.
- Kirby, F. E.
2015 ”Musical form”. *Encyclopædia of Briannica*. Encyclopædia Briannica inc. <https://www.britannica.com/art/musical-form> (1.10.2017).
- Kubik, Gerhard
2017 ”Africa”. *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00268> (4.4.2017).
- Middleton, Richard, Manuel, Peter
2017 ”Popular Music in the West”. *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43179pg1> (4.4.2017).
- Taitto, Ilkka
1992 *Documenta Gregoriana*. Porvoo: WSOY.
- Taruskin, Richard
2017 ”The Curtain Goes Up”. *The Oxford History of Western Music*. New York, USA: Oxford University Press. <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume1/actrade-9780195384819-div1-001006.xml> (16.5.2017).

- Tuppurainen, Erkki
2010 ”Gregoriaanisen kirkkolaulun alkuvaiheet”. *Musiikinhistoriaa verkossa*. Sibelius-Akatemia. http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko_keskiaika4 (28.4.2010).
- Vainikka, Sakari
2001 *Radices Canorum: Näkökulmia gregoriaanisten Kyrie- ja Gloria-melodioiden muotoutumiseen*. Acta Universitatis Tamperensis 800. Tampereen yliopisto, kansanperinteen laitos. Diss. Tampere.
- Varvikko, Sami
2015 *Äänten päättymiskohtiin liittyvä groove-alue: uusi lähestymistapa musiikin groovaavuden tutkimiseen*. Jyväskylän yliopisto, musiikkitiede. Pro Gradu -tutkielma. Jyväskylä.
<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/47842/URN:NBN:fi:jyu-201511263838.pdf?sequence=1> (16.10.2017).
- Vatanen, Osmo
2011 *Johdantoa gregoriaaniseen lauluun ja liturgisen laulun sisällön- ja kielenmuotoisuuteen*. Jumalanpalvelusseminaari Istanbulissa 28.–30.3.2011. Evankelisluterilainen Uskontotutkimusinstituutti ELRIM.
<http://docplayer.fi/8743166-Johdantoa-gregoriaaniseen-lauluun-ja-liturgisen-laulun-sisallon-ja-kielenmuotoisuuteen-jumalanpalveluskouluttaja-osmo-vatanen.html> (16.10.2017).
- Vuori, Hilkka-Liisa
2011 *Neitsyt Marian yrttitarhassa: Birgittalaissisarten matutinumien suuret responsoriot*. Studia Musica 47. Sibelius-Akatemia. Diss. Helsinki.

Liite A transkriptiot

Liitteessä on tekemäni transkriptiot kitarasooloista.

Guns'n Roses: *November Rain*

The musical score is written in 4/4 time and consists of three solo sections. The first section, labeled 'Soolo 1', spans measures 1 to 14 and features chords F, Dm, and C. The second section, labeled 'Soolo 2', spans measures 17 to 27 and features chords G, F, Dm, C, and F. The third section, labeled 'Soolo 3', spans measures 28 to 31 and features chords C, G, F, Eb, Ab, and a triplet Bb. The score includes various rhythmic patterns such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets.

Kuva 28: Guns'n Roses November Rain transponoituna C-duuriin.

Soolo 1

B \flat Gm F

5 B \flat Gm F B \flat

10 Gm F B \flat

14 Gm F

Soolo 2

17 C B \flat Gm F B \flat

24 Gm F Gm

Soolo 3

28 F C B \flat A \flat D \flat E \flat

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). It consists of three solo sections. Solo 1 (measures 1-14) features a melodic line with chords B-flat, Gm, and F. Solo 2 (measures 17-24) features a melodic line with chords C, B-flat, Gm, F, and B-flat. Solo 3 (measures 28-31) features a melodic line with chords F, C, B-flat, A-flat, D-flat, and E-flat, including a triplet in the final measure.

Kuva 29: Guns'n Roses November Rain transponoituna F-duuriin.

Jimi Hendrix: *All Along the Watchtower*

Intro G Am G F G Am G F G

6 Soolo 1 Am G F G Am G F G Am G F G

12 Am G F G

14 Soolo 2 Am G F G# Am G F G Am G

19 F G Am G F G Am G F G Am G F G

26 Am G F G Am G F G Am G F G

32 Am G F G Am G

35 F G Am G F G Am G

39 F G# Am G

41 F G Am G

Kuva 30: All Along the Watchtower transponoituuna a-molliin.

Intro C Dm C B♭ C Dm C B♭ C

6 Soolo 1 Dm C B♭ C Dm C B♭ C Dm C

11 B♭ C Dm C B♭ C

14 Soolo 2 Dm C B♭ C♯ Dm C B♭ C Dm C

19 B♭ C Dm C B♭ C Dm C B♭ C Dm C B♭ C

26 Dm C B♭ C Dm C B♭ C Dm C B♭ C

32 Dm C B♭ C Dm C

35 B♭ C Dm C B♭ C Dm C

39 B♭ C♯ Dm C B♭ C

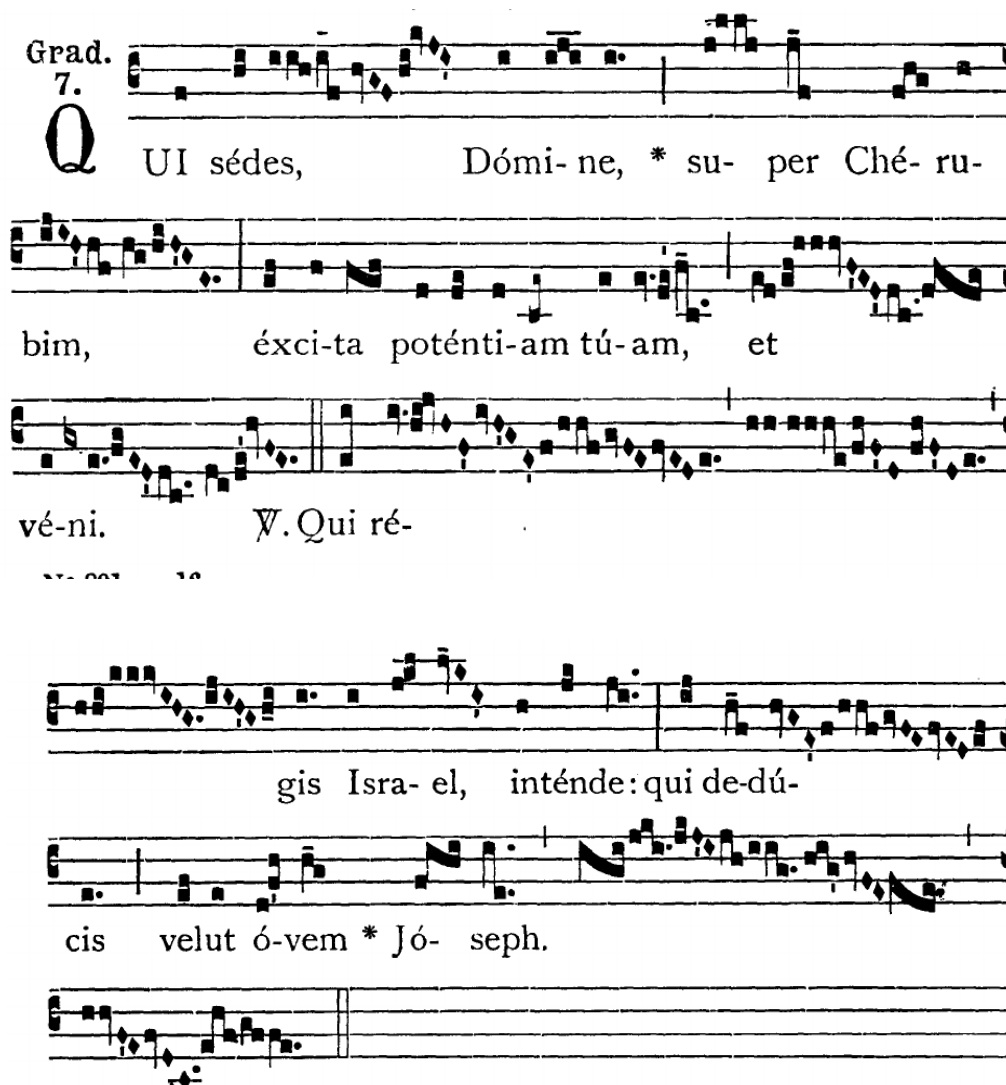
42 Dm C B♭ C Dm C

Kuva 31: All Along the Watchtower transponoituuna d-molliin.

Liite B *Liber Usualiksen sävelmiä*

Graduaali "*Qui sedes, Domine*" 3. adventtisunnuntaille, *Liber Usualis* s. 335

Grad.
7.



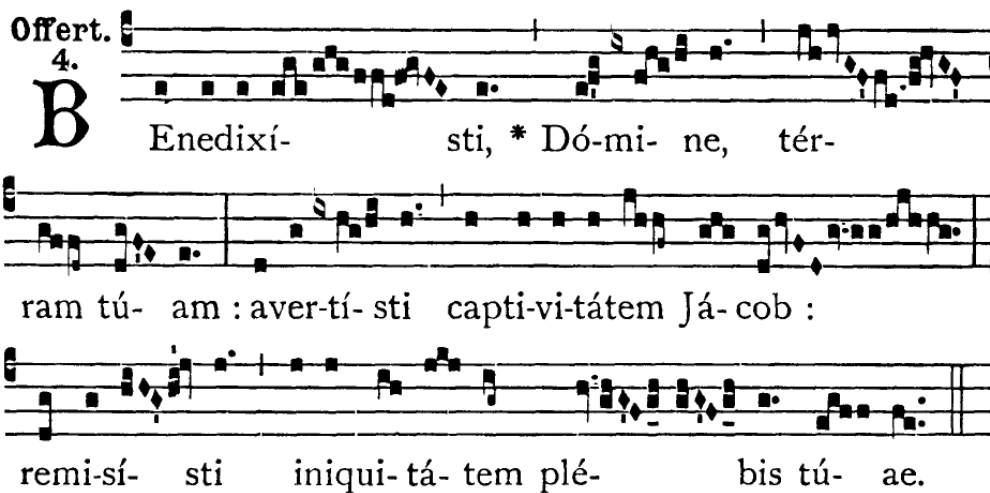
The musical score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. It begins with a large, ornate initial 'Q' for the first line of text. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. There are several bar lines throughout the piece. The text is in Latin and is printed below the staff. The piece ends with a double bar line.

QUI sédes, Dómi-ne, * su- per Ché- ru-
bim, éxci-ta poténti-am tú-am, et
vé-ni. Ψ . Qui ré-
gis Isra- el, inténde: qui de-dú-
cis velut ó- vem * Jó- seph.

Kuva 32: Graduaali *Qui sedes*.

Offertorio *Benedixisti Domine* kolmannelle adventti-
sunnuntaille, *Liber Usualis* s. 337

Offert. 4.



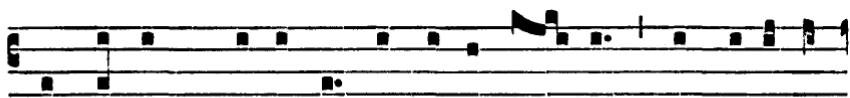
The image shows three staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single line. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody and ends with a double bar line. The lyrics are printed below the staves.

B Enedixí- sti, * Dó-mi- ne, tér-
ram tú- am : aver-tí- sti capti-vi-tátem Já- cob :
remi-sí- sti iniqui- tá- tem plé- bis tú- ae.

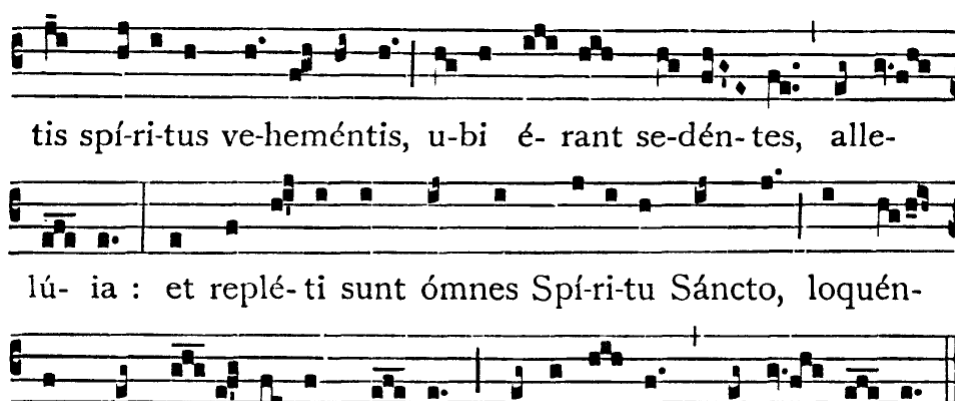
Kuva 33: Offertorio Benedixisti, Domine.

Communion Factus est helluntaisunnuntaille, Liber Usualis s. 882

Comm.
7.



F Actus est * repén-te de caé-lo só-nus adveni-én-



tis spí-ri-tus ve-heméntis, u-bi é-rant se-dén-tes, alle-
lú-ia : et replé-ti sunt ómnes Spí-ri-tu Sáncto, loquén-
tes magná-li-a Dé-i, alle-lú-ia, alle-lú-ia.

Kuva 34: Communion Factus est.

Kyrie 1 pyhän neitsyen juhlaan, *Liber Usualis* s. 40

XII. c.

1.
K Y-ri- e * e-lé- i-son. Ký-ri-e e-lé- i-son.
Ký-ri- e e-lé- i-son. Chrí-ste e-lé- i-son. Chrí-
ste e-lé- i-son. Chrí-ste e-lé- i-son. Ký-ri-e
e-lé- i-son. Ký- ri- e e-lé- i-son. Ký-ri-e
* ** e-lé- i-son.

Kuva 35: Kyrie 1 pyhän neitsyen juhlaan.

Kyrie messuun X, Liber Usualis s. 43

XI. C.

1.

K Y- ri- e * e- lé- i-son. Ký-ri- e e- lé- i-son.

Ký- ri- e e- lé- i-son. Chríste e- lé- i-son. Chrí- ste

e- lé- i-son. Chríste e- lé- i-son. Ký-ri- e e- lé- i-son.

Ký- ri- e e- lé- i-son. Ký-ri- e * **

e- lé- i-son.

Kuva 36: Kyrie messuun X.

Offertorio Kolminaisuuden sunnuntaille, *Liber Usualis*
s. 911


Offert.
3.
B

Ene- dí-ctus sit * Dé- us Pá- ter,
unige- ni- tús-que Dé- i Fí- li- us, Sán-
ctus quo- que Spí- ri- tus: qui- a fé- cit no-
bís- cum mi- se- ri- córdi- am sú- am.

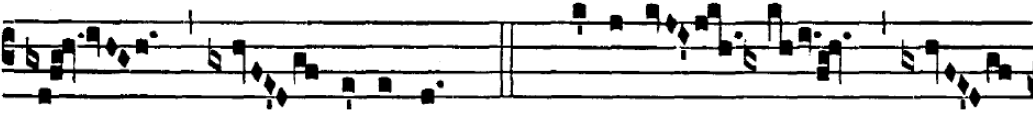
Kuva 37: Offertorio Kolminaisuuden sunnuntaille.

Kyrie messuun VIII, Liber Usualis s. 37

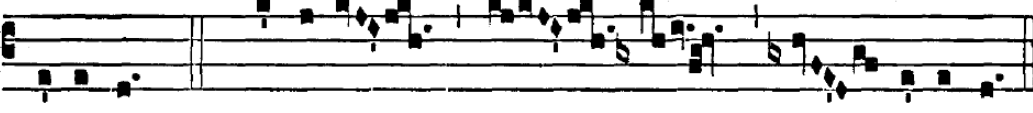
(De Angelis) XV-XVI. c.

5. 

K Y-ri- e * e- lé- i-son. *ij.* Chríste



e- lé- i-son. *ij.* Ký-ri-e e-



lé- i-son. *ij.* Ký-ri-e * ** e- lé- i-son.

Kuva 38: Kyrie messuun VIII.