

De morte ad vitam –
Requiemien kehityksen tarkastelua neljän eri sävellyksen kautta

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Klassisen musiikin osasto

Kirkkomusiikin aineryhmä, Kuopio

Laaja kirjallinen työ (S-KM26)

Sofia Ikkala

2019

Tutkielman tai kirjallisen työn nimi De morte ad vitam – Requiemin kehityksen tarkastelua neljän eri sävellyksen kautta	Sivumäärä 50+4
Tekijän nimi Sofia Ikkala	Lukukausi Syksy 2019
Aineryhmän nimi Kirkkomusiikin ja urkujen aineryhmä	
<p>Työssäni tarkastelen requiem-sävellysten kehityksen suuntaviivoja läpi vuosisatojen. Aihe on erittäin laaja, joten toteutan tutkimuksen tarkastelemalla neljää vähemmän tunnettua requiem-sävellystä eri tyylikausilta näkökulmanani musiikin ja tekstin välinen suhde. Teokset ovat Johannes Ockeghemin <i>Missa pro defunctis</i>, Michael Haydnin, <i>Requiem, c-molli</i>, Luigi Cherubinin <i>Requiem, c-molli</i> ja Joonas Kokkosen <i>Requiem</i>. Tutkimukseni tulokset vastaavat paljolti requiem-messujen historiasta kertovaa aineistoa. Kuitenkin hieman yllättäen kaikissa teoksissa oli omalla tavallaan valoisuutta, vaikka requiemit usein mielletään sävelkieleltään synkiksi ja uhkaaviksi.</p>	
Hakusanat Requiemit, Messut (sävellykset), Johannes Ockeghem, Michael Haydn, Luigi Cherubini, Joonas Kokkonen	
Tutkielma on tarkistettu plagiaatintarkastusjärjestelmällä 27.11. Heikki Haverinen	

Sisällys

1 JOHDANTO	4
2 REQUIEMIN HISTORIAA YLEISESTI	5
2.1 Requiemin alkujuuret	5
2.2 Requiem 1600- ja 1700-luvuilla	7
2.3 Requiem 1800-luvulla	8
2.4 Requiem 1900-luvulta nykypäivään	9
2.5 Requiemin tekstistä	10
3 <i>Requiemien</i> tarkastelua	13
3.1 Johannes Ockeghem: <i>Missa pro defunctis</i>	13
3.1.1 Johannes Ockeghem	13
3.1.2 Yleistä teoksesta	13
3.1.3 <i>Missa pro defunctis</i>	14
3.2 Michael Haydn: <i>Requiem, c-molli</i>	21
3.2.1 Michael Haydn	21
3.2.2 Yleistä teoksesta	22
3.2.3 <i>Requiem, c-molli</i>	23
3.3 Luigi Cherubini: <i>Requiem, c-molli</i>	29
3.3.1 Luigi Cherubini	29
3.3.2 Yleistä teoksesta	30
3.3.3 <i>Requiem, c-molli</i>	31
3.4 Joonas Kokkonen: <i>Requiem</i>	37
3.4.1 Joonas Kokkonen	37
3.4.2 Yleistä teoksesta	39
3.4.3 <i>Requiem in memoriam Maija Kokkonen</i>	40
4 YHTEENVETO JA POHDINTA	48
LÄHTEET	
LIITE	

1 Johdanto

Monipuolinen requiem-sävellystyyppi on kiinnostanut minua jo pitkään ja aion nyt kirjallisessa työssäni tutkia requiem-sävellysten kehitystä varhaisimmista teoksista nykypäivään asti näkökulmanani tekstin ja musiikin välinen suhde. Aiheen laajuuden vuoksi toteutan tutkimuksen analysoimalla neljää eri aikakauden requiem-sävellystä. Neljä valitsemaani teosta ovat hieman vähemmän tunnettuja ja pienimuotoisempia, mutta mielestäni kuitenkin tyylikauttaan hyvin edustavia sävellyksiä. Valitsemani teokset ovat Johannes Ockeghemin *Missa pro defunctis*, Michael Haydnin *Requiem, c-molli*, Luigi Cherubinin *Requiem, c-molli* ja Joonas Kokkosen *Requiem*. Vaikka pääpaino tulee siis olemaan musiikin ja tekstin välisessä suhteessa, esittelen toki teoksia ja niiden osia yleiselläkin tasolla.

Koska Ockeghemin teos ei harmoniallisesti toimi samalla tavalla kuin muut analysoimani teokset, pyrin tarkastelemaan sitä sen omista lähtökohdista; vertaan sen melodioita alkuperäisiin gregoriaanisiin hymneihin, enkä tarkastele sointuja duuri–molli -tonaalisuuden pohjalta.

Vaikka tulen todennäköisesti viittaamaan musiikin eri tyylikausiin ja yleisen historian tapahtumiin kerran jos toisenkin, valotan niitä enemmän vain tarvittaessa requiemien kehityksen taustana.

Requiemien kehityksessä oletan näkeväni useita asioita – muun muassa sen itsenäistymistä sävellystyyppinä ja irtaantumista kirkollisesta toimituksesta omaksi musiikikseen, sekä kenties kehitystä tilaustyöstä säveltäjää henkilökohtaisesti koskettavammaksi sävellykseksi. Näitä asioita aion työssäni tarkkailla.

Aiempia opinnäytetöitä requiemistä en juuri löytänyt, ainoastaan yhden lopputyön: *Harppu ja requiem: neljän eri requiemien vertailua harppustemman näkökulmasta* (Pauliina Kallio, 2013). Kirjallisen työni lähteinä olen käyttänyt muun muassa www.oxfordmusiconline.com -sivuston artikkeleita sekä eri musiikkitietosanakirjoja tai -kirjasarjoja. Analyysissä olen käyttänyt tukena luonnollisesti myös kyseisten teosten nuotteja.

Tavoitteenani on luoda kokonaiskuvaa requiemien historiasta ensimmäisistä sävelmistä nykypäivään.

2 Requiemin historiaa yleisesti

Requiem on nykyään yleisesti käytetty nimi katolisesta kuolleiden messusta. Se on peräisin messun aloitussanoista "Requiem aeternam dona eis Domine" – "ikuinen rauha anna heille", Herra. Muita yleisesti käytettyjä nimityksiä ovat esimerkiksi latinan "Missa pro defunctis", ranskan "Messe des morts" sekä italian "Messa da requiem", jotka kaikki ilmentävät varsin selkeästi käyttötarkoitusta. Requiem-messua on perinteisesti vietetty juuri hautajaisissa ja muistojuhlien yhteydessä sekä kuolleiden muistojuhlana. (Nohl 1996, 75; Massenkeil 2013, 1127.)

Requiem itsessään on siis messu, ja requiem-sävellyksiä on käytetty etenkin ennen romantiikan aikakautta nimenomaan liturgisessa yhteydessä. Tästä huolimatta kaikkia messun osia ei aina sävelletty. Tavallisimmin papin lausumat tai laulamat osat on jätetty säveltämättä (Nohl 1996, 78), mutta esimerkiksi messun pituuden vuoksi myös joitain kuoron tai seurakunnan osuuksia on tapauskohtaisesti jätetty säveltämättä. Ennen 1500-luvun loppua ei ollut yleistä säveltää nykyään tunnettua *Dies Irae* -sekvenssiä, samoin *Tractus* ja *Communio* on jätetty usein välistä 1900-luvulle tultaessa (Reichert 1998, 158; Kneif 1998, 165).

Toisaalta varhaisista requiemeistä ei voida olla varmoja, onko puuttuvat osat jätetty säveltämättä, vaiko jätetty vain säilyneestä kopiosta pois vastaamaan alueellisesti käytettyä kaavaa (Fitch, viitattu 7.5.2017). Muuten on hyvin tapauskohtaista, mitä osia on sävelletty, sillä toisaalta pois jättämisen ohella on joskus lisätty osia, jotka eivät itse messukaavaan kuulu. Tällaisia osia ovat messun päätyttyä laulettava *Libera me*, sekä *In paradisum*, jota veisattiin kannettaessa vainajaa pois (Nohl 1996, 75–6). Reichertin mukaan (1998, 164) saatettiin joskus lisätä jopa kokonainen motetti requiem-messun keskelle tai loppuun.

2.1 Requiemin alkujuuret

Kuolleitten muistoksi vietettävästä ehtoollisesta on viitteitä varhain, jo 100-luvulta jKr. (Karp, viitattu 7.5.2017). Vaikka varhaisista kristillisistä hautajaisista ei ole löydetty merkkejä tietystä vakiintuneesta liturgiasta, on kuolleitten ylösnousemus sekä haudalla vietettävä muistoehtoollinen ollut esillä jo varhain. Liturgiset käytänteet kehittyivät vähitellen, eikä kuolleiden muistelu ollut messun osana alusta asti. Erillisen kuolleiden messun kehittyttyäkään ei siinä vielä ollut merkittävää eroa tavallisen messun viettoon. Vasta 900-luvulta alkavat löytyä ensimmäiset liturgiset kuolleiden messun laulut, ja sitäkin myöhemmin, 1200-luvulla, levisi sittemmin messua ehkä eniten leimannut osa – sekvenssi *Dies Irae*, vihan päivä. (Nohl 1996, 77–8.)

Vaikka lukkoon lyötyä kaavaa ei vielä 1000-luvulla ollut, olivat valitut osat monin paikoin muuttumattomia, ja Trenton kirkolliskokouksen 1545–63 ja messukirja *Missalen* 1570 ilmestymisen jälkeen rakenne tehtiin viralliseksi. Requiemin syntyyn sävellystyyppinä vaikutti todennäköisesti

paljolti messun osien vakiintuminen. Kuitenkin sekä ennen että jälkeen Trenton kokouksen, oli alueellisesti käytössä hieman eri tekstiperinteitä. Italian alueella oli käytössä kirkolliskokouksessa virallistettu messukaava, Ranskan ja Englannin alueella hieman omansa, ja paikallisesti vaihtelua saattoi olla vieläkin runsaammin sekä teksteissä että melodioissa. (Reichert 1998, 157–8; Massenkeil 2013, 1128.)

Trenton kirkolliskokousta edeltäviä kuolleiden messuja onkin vaikea verrata keskenään eri tekstien vuoksi – yhteinen tekijä saattoi olla vain käyttötarkoitus. Myös musiikin suhteen oli omat vaatimuksensa. Toisaalta haluttiin pidättyvyyttä, mutta myös ilmaisua, yksilöllisyyttä, mutta myös yleispätevyyttä. (Reichert 1998, 158–60.) Vuosisadan lopulla on jo aiempaa enemmän yhtenäisyyksiä tekstissä, sekä muita samankaltaisuuksia, kuten keskeinen *cantus firmus* ja rytmien pidättyväisyys (Reichert 1998, 159–60). Myös yksinkertaisuus yhdistettynä hienoon kontrapunktiin, sekä yksiääninen *plainchant*-laulu kuuluivat tyypillisesti varhaisiin requiem-sävellyksiin (Fitch, viitattu 7.5.2017).

Alkuun moniäänisyyttä vältettiin requiem-messuissa, sillä yksiäänisyyttä pidettiin messussa arvokkaampana ja hurskaampana valintana, kuin komeilevampana pidettyä moniäänisyyttä. Useimmin moniäänisiä messuja tehtiin mahtihenkilöiden hautajaisiin, mutta ei toki aina niihinkään. Usein requiem päättyi paikoittain ainoaksi messuksi, joka ei ollut moniääninen. Säveltäjätkin pyrkivät kompromissiin pysymällä uskollisina alkuperäiselle yksiääniselle melodialle ja lisäämään vain siihen moniäänisyyttä. Moniäänisiä requiemien osia esitettiin todennäköisesti ensimmäistä kertaa suurien katedraalien säännöllisissä muistojumalanpalveluksissa, mutta koska mitään ei ole niistä juuri säilynyt, lienee osa musiikista ollut improvisoitua moniäänisyyttä. Improvisoitua moniäänisyyttä saatettiin ehkä sietääkin paremmin, kuin sävellettyä. (Reichert 1998, 159–60; Fitch, viitattu 7.5.2017.)

Yksittäisiä sävellettyjä sävelmiä löytyy jo ennen 1450-lukua, muttei kokonaista teosta. Ensimmäinen tiedetty melko kokonainen – sillä eihän harvoinhan koko messua sävellettiin – on G. Dufayn *Requiem*. Itse teosta ei ole säilynyt, mutta Dufay pyytää sitä testamentissaan soitettavaksi hautauksensa jälkeen. (Reichert 1998, 160; Lingas, viitattu 8.5.2017.) Varhaisin säilynyt moniääninen *Requiem* puolestaan on Johannes Ockeghem (n. 1420–25 – 1497) *Requiem* (Massenkeil 2013, 1128; Zywiec 2013, 964). Ajan tapana oli kuitenkin kopioida tai mukaila toisten säveltäjien teoksia, ja on hyvin mahdollista, että Ockeghemin teoskin pohjautuu jossain määrin Dufayn säveltämään *Requiemiin*. Ockeghemin teosta puolestaan muistuttavat Brumelin, La Ruen ja Prioris'n myöhemmin sävelletyt *Requiemit*. (Fitch, viitattu 7.5.2017.)

Kuolleiden muistamista varten tehtiin myös vapaamuotoisempia motetteja, joissa oli kuitenkin uskonnollinen teksti, ja joita esitettiin usein itse sielunmessun yhteydessä (Reichert 1998, 164–5). Vaikka itse messu olisi siis pidetty yksiäänisenä, säilyi kuitenkin mahdollisuus taiteellisemman surumusiikin esittämiseen. Nykynäkökulmasta tuntuu erikoiselta, että polyfonista "komeilua"

vältettäessä päädyttiin lisäämään messun yhteyteen kokonainen motetti. Lienevätkö motiivit olleet kuitenkin niin hurskaat, vai otettiin yksinkertaisesti vastaan mahdollisuus surra avoimemmin?

Tyypillistä noin 1500-luvun requiem-sävellyksille on keskittyminen gregoriaaniseen *cantus firmus* -melodiaan ja polyfonian toteuttaminen sen ehdoilla. 1400–1500 -luvulla oli myös ilmiö säveltää requiem-messusta sekä *ordinarium*- että *proprium*-osat, eli käytännössä koko messu, mikä sittemmin on käynyt harvinaiseksi. (Reichert 1998, 156.) Myös selkeys ja sitä tasapainottava runsaampi stemmojen määrä kasvattivat suosiotaan moniäänisten teosten yleistyessä (Fitch, viitattu 7.5.2017).

1500-luvulla alkaneesta reformaatiosta seurasi requiemien kannalta useita asioita: toisaalta nyt protestanttisiksi kääntyneillä alueilla käytännössä loppui requiemien säveltäminen, ja tehtiin muunlaista, mutta vastaavaa surumusiikkia (Nohl 1996, 83). Toisaalta katolisen kirkon vastareformaation yhteydessä tuli messujen sävellyksestä entistä tärkeämpää, ja uusien requiem-sävellysten määrä nousi. Eryyisen paljon uusia teoksia syntyi Italiassa 1500-luvun lopulla; säveltäjiä oli runsaasti, ja monet heistä sävelsivät useitakin eri requiem-sävellyksiä. (Reichert 1998, 162.)

2.2 Requiem 1600- ja 1700-luvulla

Vielä ensimmäisinä 1600-luvun vuosikymmeninä pysyi polyfoninen tyyli requiem-säveltämisen normina (Smallman, viitattu 7.5.2017a). Massenkeilin (2013, 1128) mukaan 1600-luvulta voidaan jo nähdä requiemien vahvistumista omaksi musiikkilajikseen. Perinteiden ohella alkoi 1650-luvulta alkaen konsertoiva ja teatterimusiikista vaikutteita vetänyt tyyli kasvattaa suosiotaan (Lingas, viitattu 8.5.2017).

Vaikka aikakauden requiemeissä on Massenkeilin ja Zywietsin (2013, 1129) mukaan tyyllisesti eniten monimuotoisuutta, yhteistä on kuitenkin 1600-luvun lopulla siteet kenraalibassoon, imitoivat ja kontrapunktiset osat sekä ylipäättään fuugamaisuus. Sekvenssi *Dies Irae* merkitys kasvoi, ja joskus se yhdistettiin *Libera me* -responsorion kanssa omaksi yksittäisteoksekseen. (Massenkeil 2013, 1129.)

Yhteys gregorianiikkaan katoaa vähitellen uuden *seconda practica* -tyylin mukana (Nohl 1996, 82) ja Nohlin sanoin (1996, 82) "...piilevä vastakohta liturgian pidättyvyyden ja tekstin intensiivisyyden välillä pääsee irti barokin musiikkielellä (erityisesti *Dies Irae*-osassa)". Toisaalta laulua vapautti yleistynyt urku-continuo mukana ottaminen, ja sekä soololaulu että eri instrumenttien lisääminen yleistivät. Tekstiä uskallettiin jo värittää vaikkapa maan järinää kuvaavalla tremololla ja trilleillä. (Smallman, viitattu 7.5.2017a.)

1700-luku jatkaa samaa kehitystä, joka alkoi 1600-luvulla; *Dies Irae* alkoi nousta keskeiseen asemaan ja sen säkeistöt alkoivat laajeta jo omiksi osikseen. *Dies Irae* tekstin luomat kuvat viimeisestä

tuomiosta kiinnostivat säveltäjiä, ja *Dies Irae* -osiin alkoi hiipiä mukaan oopperamaisia tehokeinoja. (Massenkeil 2013, 1129.)

Requiem-sävellykset tehtiin yhä niiden kirkollista merkitystä ja messuyhteyttä ajatellen. Myös romanttistyyllisiä elementtejä alkaa hiipiä mukaan sielunmessuihin. (Nohl 1996, 83.)

Toisaalta messun sisäiset osat alkoivat kasvaa mittaa sekä pituudeltaan että orkestraatioltaan - osista saatettiin tehdä jopa itsenäisiä motetteja. Messusävellyksiä tehtiin entistä enemmän, merkittävältäkin säveltäjiltä, ja oopperasäveltäjien alettua työstää myös requiemeitä tuli laulusooloistakin yhä taidokkaampia. (Smallman, viitattu 7.5.2017a.)

2.3 Requiem 1800-luvulla

1800-luvulla alkaa requiem revetä enemmän perinteisistä raameista ulos. Maallistuminen ja konserttikäytäntö vaikuttivat kehitykseen, jossa teoksia kyllä sävellettiin yhä enimmäkseen liturgiseen tarkoitukseen, mutta nyt myös muuhun. Kirkollisen requiemien rinnalle tulivat valtiollisten surutilaisuuksien requiemit sekä teokset, jotka oli suunnattu täysin konserttikäyttöön, vaikkakin yleensä yhä jonkun muistoksi. (Massenkeil 2013, 1129-30) Nohlin (1996, 85) mukaan on esimerkiksi Dvorakin *Requiem* tehty lähinnä taiteellisista syistä kuorofestivaalia varten, vaikka onkin lohduttava, ja Verdin *Requiem* surukäyttöön tarkoitettu, vaikkei mittavana soveltuisikaan jumalanpalvelukseen. Fauré'n *Requiemissä* puolestaan perinnettä on rikottu jättämällä *Dies Irae* pois, ja siihen viittaava kohta *Libera me* -osasta esiintyy pianissimossa. (Nohl 1996, 85.)

Yhä harvemmin requiem-sävellykset olivat sidoksissa liturgiaan, ja joitain ei edes ollut tarkoitettu kirkkotilassa esitettäväksi. Requiemia alkoi muokata myös oopperasäveltäjien kiinnostus lajiin, joten messun dramaturgisia mahdollisuuksia hyödynnettiin yhä vapaammin. Myös protestanttisten säveltäjien kiinnostus requiemia kohtaan alkoi palata. (Kneif 1998, 167.) Romantiikan ajan requiemissä musiikki keskittyi ihmisen sieluun ja sen suhteeseen kuolemanpelon kanssa (Nohl 1996, 83-4).

Lienee perusteltua väittää, että requiem kehittyi aiempaa yksilöllisempään suuntaan, ja tarkkoja raameja oli enää vaikea osoittaa jokaisen säveltäjän viedessä teosta hyvin omaan suuntaansa. Kenties valistuksen tuoman maallistumisen myötä säveltäjien vapaus kasvoi? Vai johtuiko muutos romantiikan tyyliuntauksesta ja sen tuomasta tarpeesta ilmaista musiikilla suuria tunteita? Toisaalta myös säveltäjien taloudellinen tilanne ja asema saattoivat parantua, jolloin tarvetta tehdä tilaustöitä ei ollut, ja tilaa jäi omalle musiikille.

2.4 Requiem 1900-luvulta nykypäivään

1900-luvulla tultiin jo siihen, että liturgiseen tarkoitukseen sävellettiin suhteellisen niukasti requiem-messuja ja vain muutamia yksittäisiä kuolleitten messun osia. Toisaalta itse requiem-nimityskin on irtautunut asiayhteydestään, ja sitä käytetään usein vain synonyyminä kuolleiden muistelulle. (Massenkeil 2013, 1130.) Yhä kaukaisemmin perinteiseen kuolleiden messuun liittyville teoksille annettiin nimi *Requiem* (Smallman, viitattu 7.5.2017b). Monilla maallistuneilla teoksilla ei ole nimeä lukuun ottamatta juuri lainkaan yhteyttä liturgiaan (Massenkeil 2013, 1130).

Olen samaa mieltä Massenkeilin kanssa siitä, miten requiem tuntuu 1900-luvulta eteenpäin menettäneen sanana merkitystään. Varsinkin nykyään sana näkyy elokuvissa, peleissä ja muissa populaarikulttuurin tuotteissa ilman yhteyttä katoliseen liturgiaan tai hautajaisiin. En tiedä, onko ilmiö sävellyksille hyvästä vai pahasta. Toisaalta se tuo tunnetuksi suhteellisen harvinaista teostyyppiä – requiem on mielestäni paljon paremmin esillä nykyculttuurissa kuin muut erikoismessut, varsinkaan vanhat. Toisaalta se voi antaa hyvin erikoisen kuvan siitä, mikä requiem on. Katkottuna, yhteydestä irrotettuna tai kevyemmän musiikin versiona sitä ei välttämättä miellä surumessun musiikiksi lainkaan.

Sävellyksellisesti tapahtui muutos, että dramaattinen sekvenssi *Dies Irae* ei enää ollut välttämättä messun kohokohta, vaikka samoja teemoja periaatteessa käytettiin (Nonn 2013, 294). Vapauksia otettiin entistä enemmän myös esimerkiksi tekstiä pilkkomalla, kuiskauksilla ja muilla tehokeinoilla. Toisaalta käytössä oli yhä edellisen vuosisadan sinfonista tyyliä, mutta uutena tulokkaana nyt myös kansallista suuntausta sekä paluuta liturgiaa varten tarkoitettuun *a cappella* -tyyliin. (Smallman, viitattu 7.5.2017b.) Joissain töissä myös asetettiin perinteinen gregoriaaninen melodia jälleen etusijalle (Kneif 1998, 169).

Yksi esimerkki requiemin rajojen venyttämisestä on Brittenin moderni *War Requiem*, jossa messutekstien väleihin on lisätty Wilfred Owenin sodasta kertovia runoja, ja koko teos on tehty kuvaamaan toisen maailmansodan ihmisten kauhua. (Nohl 1996, 85) Kneif (1998, 169) kyseenalaistaa Brittenin teoksen *Requiem*-nimen kertoen sen olevan pikemminkin kuoleman käsittelyä runoilijan kautta, eikä liity muuten requiem-sävellyksiin. Omasta mielestäni teoksen Requiem-nimitys on kuitenkin perusteltu monestakin syystä. Ensinnäkin teoksen asema surumusiikkina on kiistaton, ja toisekseen on alkuperäistä messutekstiä käytetty. Toisaalta runojen lisääminen on niin kiinteä osa teosta, että ymmärrän myös Kneifin kannan.

1900-luvulla tapahtui myös isompi muutos perinteisen requiemin kannalta, sillä katolinen kirkko toisessa Vatikaanin konsiilissa poisti requiemin messukaavasta *Dies Irae* -sekvenssin ja palautti halleluja-osan graduaalien loppuun. On kuitenkin kyseenalaista, onko muutoksella juuri vaikutusta sen jälkeen sävellettyihin requiemeihin. (Kneif 1998, 169.)

2.5 Requiemin tekstistä

Moniin messun kohtiin on eri tekstivaihtoehtoja eri perinteiden mukaan, mikä vielä muokkaa requiemin vaihtelevaa sisältöä. Vastareformaation yhteydessä katolinen kirkko piti vuosien 1545–63 niin sanotun Trenton kirkolliskokouksen, jossa kritisoitiin esimerkiksi äänekkäiden soittimien käyttöä, ja julkaistiin 1570 messukirja *Missale Romanum*. Messukirjassa requiem sai kiinteän ja virallisen kaavan. (Grout & Palisca, 318–9; Massenkeil 2013, 1127–8.) Yleisimmin requiemit on sävelletty tämän kaavan mukaisesti.

Kaavan aloittaa *Introitus* eli aloitusvirsi – *Requiem aeternam*, jota seuraavat *Kyrie* eli Herra armahda, päivän virsi eli *Graduale* – *Requiem aeternam* ja paastomessuissa hallelujan korvaava *Tractus* – *Absolve Domine*. Tämän jälkeen seuraa melodinen sekvenssi – *Dies Irae*, uhrivirsi *Offertorium* – *Domine Jesu Christe*, *Sanctus* eli Pyhä, hiukan tavallisesta muokattu *Agnus Dei* eli Jumalan karitsa, sekä ehtoollinen *Communio* – *Lux aeterna*¹ (kts. Kuva 1)

Jo ennen virallistamista tämä kaava oli ollut aktiivisessa käytössä Italian alueella. Toinen melko yleinen kaava oli Englannin ja Ranskan alueilla säilynyt versio, jossa erona oli, että graduaalina saattoi vaihtoehtoisesti olla *Si ambulem* ja/tai tractuksena *Sicut cervus*. Kolmas vaihtoehto tractukselle on ollut Raamatun psalmien kirjan teksti *De profundis*. (Massenkeil 2013, 1128; Nohl 1996, 89–90, 109–10.)

Myös sekvenssille oli vaihtoehtoja Trenton kirkolliskokousta edeltävänä aikana, kuten *O pie rex*, *De profundis exclamantes*, *Ut flas* ja *Erue Domine Audi fellus* (Reichert 1998, 158).

¹ Lisää messun osista http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko_keskiaika5 (Tuppurainen, viitattu 8.5.2017)

Messun osan selitys	Paikka kaavassa	Tekstivaihtoehdot
Alkuvirsi	Introitus	Requiem aeternam
Päivän virsi	Graduale	Requiem aeternam
		Si ambulem
Korvaa paaston ajan messuissa halleluja-osan	Tractus	Absolve Domine
		Sicut cervus
		De profundis
Sekvenssi	Sequenzia	Dies Irae
		O pie rex
		De profundis exclamantes
		Ut flas
		Erue Domine Audi fellus
Offertorio, uhrivirsi	Offertorium	Domine Jesu Christe
Pyhä	Sanctus	Sanctus
Jumalan karitsa	Agnus Dei	Agnus Dei
Ehtoollinen	Communio	Lux aeterna
Responsorio messun päätyttyä	Responsorium	Libera me
Voidaan laulaa saattomatalla	Ei paikkaa	In Paradisum

Kuva 1. *Requiem*-messun kaava

Niin sanotusti normaalissa messussa on pysyviä *ordinarium*- ja vaihtuvia *proprium*-osia, ja nimellisesti näin on myös requiemissä. Edellä mainitun Trenton kirkolliskokouksen ja Vatikaanin toisen konsiilin välisinä vuosisatoina requiemien *proprium*-osatkin pysyivät kuitenkin kiinteinä (Lingas, viitattu 8.5.2017). Suurimmiksi eroiksi tavalliseen messuun tulivat ilomielisten osien, kuten hallelujan poistaminen ja pitkän *Dies Irae* -sekvenssin lisääminen (Lingas, viitattu 8.5.2017).

Kirkolliskokousta edeltänyt käytäntö sisälsi tekstivaihtoehtoja paljon runsaammin, sillä tapana oli räättälöidä messu käyttötarkoituksen ja vainajan mukaan - muun muassa eri sukupuolille, lapsille, hengellisille ja vähemmän hengellisille, piispoille ja kuninkaille oli omat tekstinsä. Useimmin vaihtelivat *Communion*, *Traktuksen* ja *Gradualen* tekstit, mutta silloin tällöin myös muut. (Reichert 1998, 158) Toisaalta verrattuna tavanomaiseen sunnuntaimessuun, jossa vaihtuvat *proprium*-osat vaihtuvat sunnuntaista toiseen, ei tämä vaihtelu vaikutakaan enää kovin suurelta.

Kiinnostavaa kyllä, messun vanhin osa, noin ensimmäiseltä vuosisadalta jKr. peräisin oleva Introitus *Requiem aeternam*, on yhdistelmä hieman muunneltua psalmia (65:16) ja neljättä Esran kirjaa (2:34). Erikoista siinä on, ettei neljäs Esran kirja ollut kuulunut viralliseen Raamatun tekstikokoelmaan, eli kaanoniin, sitten 400-luvun. (Nohl 1996, 76–7, 86, 99–100.) Käytännössä siis Trenton kokouksessa messun avaukseen valittiin teksti, jota ei reiluun tuhanteen vuoteen ollut katsottu oikean opin mukaiseksi. Perinne lienee painanut paljon, kun tällainen teksti on vastareformaation yhteydessä saanut virallisen osan kuolleitten messussa. Requiem on suhteellisen hitaasti muuttuva messutyyppi (Fitch, viitattu 7.5.2017) jo ennestään hitaasti uusia tuulia saavien messujen joukossa. Kenties tuo hidas muuttuminen heijastuu myös tähän valintaan.

Monet muutkin tekstivaihtoehdot ovat peräisin Raamatun Psalmien kirjasta, kuten graduaali *Si ambulem* (Ps. 23:4), *Requiem aeternam* -graduaalin loppu *In memoria aeterna* (Ps. 112: 6) sekä tractukset *Sicut cervus* (Ps. 42: 2–4) ja *De profundis* (Ps. 130: 1–4). Täysin Raamatun ulkopuolelta on myös otettu osia, kuten tractus *Absolve Domine*, sekvenssi *Dies Irae* ja osittain edellä mainittu *Introitus*. *Dies Irae* kirjoittajasta ei varmuutta ole, mutta on epäilty munkki Tuomas Celanolaista. (Nohl 1996, 78, 86, 99–117.) Ihmettelen hieman, ettei joukossa ole juurikaan varsinaisia opetuksia kuolemasta, kun kuvailevaa psalmitekstiä on melko runsaasti. Sekin pistää hieman silmään, ettei joukossa ole lainkaan tekstejä Uudesta testamentista. Onhan Uuden testamentin keskeisenä osana juuri ylösnousemus ja kuolemanjälkeinen elämä.

Dies Irae on mielestäni selkeästi tehty runomuotoon - loppusointu löytyy muutamaa viimeistä säettä lukuun ottamatta aina kolmesta tai kahdesta peräkkäisestä säkeestä (kts. Nohl 1996, 90–4). Tekstiin tehdyistä sävellyksistä tosin harvemmin huomaa runotaustaa tekstin lyhentämisen ja erilaisen rytmityksen vuoksi.

Täysin suoraa requiem-messutekstiä käyttäneen lopulta melko harva sävellyks. Säveltäessä on tekstin järjestystä saatettu muokata musiikin mukaan toistoineen ja vivahteineen, tekstiä on voitu sekä lisätä että poistaa. Tiukkaan kaavaa tulkitessa lienee polyfonisia requiem-sävellyksiä varsin vähän.

3 *Requiemien* tarkastelua

3.1 Johannes Ockeghem: *Missa pro defunctis*

3.1.1 Johannes Ockeghem

Johannes Ockeghemin elämän alkupuolesta ei tiedetä erityisen paljon; hänen syntymäaikansakin on vain myöhempien merkintöjen perusteella tehty arvio (Fallows 2004, 1281). Myös hänen nimestään on epävarmuutta: musiikkilähteissä hänen nimekseen on lähes aina merkitty "Ockeghem", kun taas useat muut luotettavat dokumentit mainitsevat hänet nimellä "de Ockeghem". Nykyään nimen kirjoitusasuksi on vakiintunut "Ockeghem", joka on peräisin Chigi-koodeksin kirjoitusasusta. (Fallows 2004, 1280) Ockeghemin syntymäpaikastakaan ei ole varmaa tietoa (Perkins 1980, 489).

Ockeghemin teosten ajoittaminen on lähes mahdotonta, sillä useat teokset ovat peräisin vasta hänen kuolemansa jälkeen julkaistuista lähteistä (Fallows 2004, 1290). Ockeghemin tuotantoon kuuluu messusävellyksiä, motetteja ja erilaisia maallisia teoksia (Perkins 1980, 491–3).

*Requiem*in ohella Ockeghemillä on useita muita huomionarvoisia teoksia, joista on nähtävissä hänen taiturillista säveltämistään ja äänenkuljetustaan. Esimerkiksi *Missa Caput* -messussa *cantus firmus* esiintyy alimmassa äänessä, ja *Missa Mi-mi* -teoksessa *cantus firmus* taas puuttuu kokonaan ja tahtilajien vaihtelut yhdistyvät tekstuurin sekä sointukuvan vaihtelun kanssa (Perkins 1980, 491–3). *Missa cuiusvis toni* on sekin poikkeuksellinen teos, sillä se on kirjoitettu ilman nuottiavainta ja on tarkoitettu toteutettavaksi missä moodissa tahansa (Fallows 2004, 1291). Myös messu *Missa prolationum* on merkittävä Ockeghemin teos. Se on mahdollisesti hänen mutkikkain sävellyksensä, sillä kaikki neljä stemmaa on kirjoitettu eri tahtilajeihin, ja teos sisältää useita kaanoneita, jotka alkavat eri intervallien etäisyyksiltä aina sekuntista septimiin (Fallows 2004, 1292).

Fallows mainitsee Ockeghemillä olevan vielä jopa 36-stemmainen motetti, mutta teos on valitettavasti kadonnut (Fallows 2004, 1292).

Aikanaan Ockeghemiä arvostettiin mestarillisena säveltäjänä, mutta valitettavasti jo 1500-luvulla hänet muistettiin pääasiassa saavutuksistaan kontrapunktin käytössä. (Perkins 1980, 490–1.)

3.1.2 Yleistä teoksesta

Ockeghemin *Missa pro defunctis* on varhaisin säilynyt sävelletty requiem-messu (Perkins 1980, 491). Siinä melodiat ovat alkuperäiset gregoriaanisen sielunmessukaavan melodioita, osittain

koristeltuina. Stemmojen määrä vaihtelee kahden ja neljän välillä. *Plainchant*-melodiat on käsitelty 1400-luvun alkupuolen tapaan, eli melodia on pääasiassa ylimmällä stemmalla, *superiuksella* ja koristelu on kevyttä (Perkins 1980, 491–3). Perkins kuvailee *Requiem*in 2–3 äänen jaksojen antavan vaikutelman maltillisesta yksinkertaisuudesta, joka kuitenkin vaihtelee taidokkaasti täyden neliäänisen tekstuurin kanssa (Perkins 1980, 493). Neliäänisyyden vaihtelu kaksi- ja kolmiäänisyyden kanssa luo kasvavan vaikutelman, joka on Perkinsin mukaan tyypillinen Ockeghemille (Perkins 1980, 493).

Ockeghemin *Missa pro defunctis* poikkeaa myöhemmistä teoksista useilla tavoilla; orkesterin puute, erittäin polyfoninen tekstuuri ja perinteiset gregoriaaniset melodiat ovat jotain, mitä myöhemmissä requiemeissä käytetään hyvin harvakseltaan. Muita pieniä eroavaisuuksia ovat myös suuret uloskirjoitetut hidastukset paitsi osien lopussa, myös niiden sisällä tärkeän fraasin päättyessä, sekä yleisesti hyvin pitkät linjat kullakin stemmalla. Toisaalta muihin tässä analysoimiini *Requiemeihin* verrattuna – erityisesti Cherubinin ja Kokkosen teoksiin – Ockeghemin teos vaikuttaa tietyllä tavalla suoraviivaiselta, sillä tekstiä ei toisteta juurikaan kiinteitä kertauksia lukuun ottamatta.

3.1.3 *Missa pro defunctis*

Ockeghemin *Missa pro defunctis* koostuu viidestä osasta: *Introitus*, *Kyrie*-kokonaisuus, *Graduale Si ambulem*, *Tractus Sicut cervus* ja *Offertorium Rex gloriae*. Ajalle tyypilliseen tapaan (kts. s. 5) *Dies Irae* on jätetty säveltämättä, mikä luo nykykuulijalle vaikutelman valoisuudesta. Joissain levytyksissä on lisätty yksiääniset versiot Ockeghemin säveltämättä jättämistä osista *Agnus Dei*, *Sanctus* ja *Lux aeterna*², ja vaikka käytännössä teokset on saatettu aikoinaan toteuttaa laulamalla nämä osat yksiäänisesti, ne eivät varsinaisesti kuulu tähän *Missa pro defunctikseen* (kts. s. 6).

Teoksen melodiat ovat hyvin pitkälti alkuperäisiä gregoriaanisia melodioita, välillä tosin hieman koristeltuina versioina. Etenkin fraasien loppuosat tai muutoin tärkeät kohdat on usein koristeltu pidemmin ja runsaammin, kuin alkuperäinen. Toisaalta paikoin alkuperäiseen melodiaan merkittyjä koristavia kulkuja on myös karsittu. Ockeghem välillä myös rytmittää tekstiä eri tavalla, kuin alkuperäisessä hymnissä, jolloin melodian periaatteessa pysyessä samana, saattavat fraasin painot tai koristeet siirtyä toiselle sanalle. Myös esimerkiksi erityisen pitkiä ääniä Ockeghem varioi välillä vaikkapa käymällä viereisellä nuotilla tai muuten pää-äänien ympärillä (kts. Kuva 2).

² Näin on esimerkiksi The Hilliard Ensemblen levytyksessä.

Kohta *Te decet hymnus* toimii ikään kuin *Introituksen* sisäisenä välitaitteena; se on selkeästi erotettu superiuksen soololla, kuin osan alussa. Tämä erotus *Introituksen* sisällä on itse asiassa melko yleinen requiemeissä, sillä esimerkiksi Berlioz'n, Verdin, Gilles'n, Duruflén, Saint-Saëns'n, sekä tässä analysoitavat M. Haydnin, Cherubinin ja Kokkosen *Requiemit* käyttävät kaikki tässä kohdassa tilaisuuden tehdä taiteraja tai muuten muuttaa tekstuuria. Gregoriaanisessa messukaavassa tämä ja muut Ockeghemin erottamat kohdat on myös erotettu omiksi välihymneikseen, vaikka samaan kokonaisuuteen kuuluvatkin (Gregorian Missal for Sundays 1990, 688–95). Ockeghem käyttää näissä kohdissa tehokkaasti tilaisuutensa jaksotella osat yksiaänisten soolojen avulla.

Te decet -osa on hieman totisempi ja suoraviivaisempi, sillä yksittäisiä sanoja ei venytetä tai koristella yhtä paljon kuin aiemmin. Monet sanat ovat yhtäaikaista, ja siksi selkeitä. Tämä antaa erityistä painoa vaiheelle, ja alku on sanoja kuvastavasti hymnimäinen. Myös tätä hymnimäisyyttä esiintyy useiden myöhempien säveltäjien tavoissa tulkita samaa kohtaa, esimerkkeinä jälleen Kokkosen ja M. Haydnin *Requiemit*.

Kyrie-kokonaisuus on jaettu useaan osaan, todennäköisesti liturgisissa yhteyksissä tyypillinen symbolinen kolminkertainen toisto ja symmetria tarkoituksena. Ensin kolminkertainen *Kyrie*, eli osat *Kyrie I*, *Kyrie II* ja *Kyrie III(=I)*; tämän jälkeen kolminkertainen *Christe* samaan tyyliin, eli *Christe I*, *Christe II* ja *Christe III(=I)*. Kokonaisuuden päättää vielä kolminkertainen *Kyrie*, eli *Kyrie IV*, *Kyrie V* ja *Kyrie VI*. Symmetria tulee tässä jaksossa esiin siinäkin, että viimeistä, neliaäänistä, osaa lukuun ottamatta joka toinen osa on laulettavissa kolmiääninen, joka toinen kaksiaääninen.

Kolmiäänisissä *Kyrien* osissa stemmat ovat *superius*, *bass* ja *tenor*. Kaksiaäänisissä osissa puolestaan ovat stemmat *superius* ja *contra*, jotka molemmat vastaavat sopraanoa tai alttoa. Viimeisessä, neliaäänisessä, osassa ovat mukana kaikki edellä mainitut stemmat.

Kaikissa *Kyrie*-osissa viimeistä lukuun ottamatta on *superiuksessa* pohjana sama perinteinen *Kyrien* melodia, joka kerta hieman muunneltuna vain. Myös *Christe*-osissa on keskenään lähes samanlainen melodia *superiuksella*, katkelma gregoriaanisen *Kyrien* melodiasta.

Yleisesti teoksessa on harras ja valoisa tunnelma, mahdollisesti jo siitäkkin johtuen, että alinkaan ääni ei ole kovin matala, ja tekstuuri yleisesti liikkuvaa, mutta rauhallista. Tämä pitää otteen kevyenä.

Graduale Si ambulemissa varsinainen melodia on jälleen ylimmällä äänellä *superiuksella*. Vaikka osa on verrattain liikkuva, se pysyy rauhallisena, sillä stemmoilla on enimmäkseen asteittaisia kulkua ja harvemmin sekuntia suurempia intervaleja, varsinkaan suuria intervallihyppyjä yhtä aikaa. Poikkeuksena tässä toimii *contra*-stemma, jolla on runsaammin ja laajempia intervallikulkua.

Tractus on pitkälti kaksiaääninen, aluksi korkeilla äänillä *superiuksella* ja *contralla*, siirtyen sitten matalille stemmoille tenorille ja bassolle. Molemmat duo-osat ovat rauhaisia, eivätkä sisällä suuria intervaleja. Vasta *Fuerunt michi lacrimae* -osassa *tenor* tulee kolmanneksi ääneksi korkeiden

stemmojen mukaan, ja silloinkin sille on kirjoitettu vain muutamia kohtia. *Tenor* ilmaantuukin tässä pikemminkin korostamaan tärkeitä paikkoja, eikä niinkään toimi itsenäisenä äänenä. Kohta on aiempiin verrattuna myös melko liikkuva, samoin kuin *Tractuksen* viimeinen, ja ainoa neliääninen kohta "Ubi est Deu tuus".

Kokonaisuudessaan *Tractus* on uskollinen alkuperäisille melodioille, mutta erityisesti ensimmäisen duon lopusta sana "Deus" on käsitelty alkuperäisestä poiketen, sillä se on sekä toistettu kolmesti melodiassa että kuvioitu alkuperäistä runsaammin. Etenkin, kun Ockeghem toistaa melodiaa laulavan äänen tekstejä hyvin harvoin, tämä kohta vaikuttaa merkitykselliseltä.

Myös jo ennestään koristeellinen sana "vivum" on entistäkin kuvioidumpi, ja toisessa ääripäässä aivan *Tractuksen* lopussa sana "tuus" on alkuperäistä vastinettaan selvästi suoraviivaisempi.

Offertoriumissa Ockeghemillä on kahdessa kohdassa perinteisestä tekstistä poikkeavat sanat: ensimmäisessä sana "poenis" on vaihdettu sanaan "manus", toisessa kohdassa sana "laudis" puuttuu kokonaan. Jälkimmäisellä on luonnollisesti vaikutuksensa myös melodiankuljetukseen.

Offertorium on kokonaisuutena *Missa pro defunctiksen* matalin osa, mikä tuo sille tummaa sävyä. Poikkeuksen tähän tuo lyhyt duo-osio kahdella korkeimmalla äänellä *Hostias et preces* -osiossa. Duossa melodia on alemmalla äänellä, jolloin korkeamman äänen koristeet tuovat jopa helmeilevän vaikutelman *Offertoriumin* tummempien osien keskelle.

Osa alkaa neliäänisenä matalalla *superiuksella*, *tenorilla*, *contralla* ja *bassolla*. Aloitussoolo ja melodia ovat jälleen *superiuksella*, jälkimmäinen tosin aluksi hieman muunneltuna, palaten vasta hieman myöhemmin alkuperäiseen melodiaan. *Offertoriumin* alkuosassa on huomattavaa myös virtuoottinen *contra*-stemma, jolla on koko teoksen mittapuulla ehdottomasti vaikeimmat kohdat (kts. Kuva 3 ja 4).

Myös Perkins mainitsee *Offertoriumin* tahtilajit vaikeatajuisiksi (Perkins 1980, 493). Toista näistä kohdista kustantaja on yksinkertaistanut hieman, sillä alun perin Ockeghem oli kirjoittanut *contran* vaihtuviin, ja ennen kaikkea eri tahtilajeihin, kuin muut osan stemmat (kts. Kuva 3).

Kuva 3. Ockeghem: *Offertorium*-osa tahdit 8–13, kustantajan selkeyttämä

Kohta ”De manu inferni et de profundi lacu” on hieman poikkeuksellisesti bassoäänen sooloa, jota *contra* tosin vaikuttavasti koristelee. Erityisen tumma sävy istuu myös uhkaaviin ja syvyyksistä kertoviin sanoihin täydellisesti ja on toisaalta Ockeghemille poikkeuksellisen kuvailevaa säveltämistä. Kohdan jälkeen melodia palaa tavalliseen tapaan *superiukselle*. (kts Kuva 4)

Kuva 4. Ockeghem: *Offertorium*-osa tahdit 19–24

Ockeghem seuraa gregoriaanista melodiaa *Offertoriumissakin* varsin uskollisesti. Muutamat kadenssit hän kuitenkin koristelee eri tavalla. Fraasi ”ne cadant in obscura tenebrarum” poikkeaa lopussa sekä alkuperäisestä tekstistä että melodiasta; alun perin teksti kuuluu ”ne cadant in obscurum”, joka on paljon lyhyempi fraasi, ja joka pidempää tekstiä käytettäessä loppuakin melodian puolelta kesken. Ockeghem siis jatkaa eri melodialla käytettyään alkuperäisen melodian. Osan viimeinen sana ”tenebrarum” on saanut pitkät ja runsaat kuvioinnit.

Sed signifer on myöhemmin sävellettyihin *Requiemeihin* verrattuna harvinaisen matala, sillä useat säveltäjät, kuten M. Haydn, Cherubini, Verdi ja Bruckner ovat *Requiemeissä* toteuttaneet osan kirkkaana ja heleänä. Ockeghemin *Requiemissä* osa on kuitenkin sekä verkkainen että koko teoksen mittapuulla matala ja tumma. Kolmiäänisessä osassa melodia on keskimmaisella, *tenorilla*. Melodia on varsin uskollinen alkuperäiselle; vain loppu poikkeaa alkuperäisestä melodiasta, vaikka mukaileekin sitä. Myös viimeinen sana on alkuperäistä kuvioidumpi.

Quam olim -osassa on poikettu alkuperäisistä melodioista verrattain paljon; useampia korukuvioita on muutettu ja sekä sanojen ylimääräistä kuviointia että aiemmin kuvioidun sanan lyhentämistä esiintyy. Alkuperäisen version eniten korukuvioita saanut sana ”semini” onkin siis pelkistetympi, ja sen sijaan Ockeghem on kuvioinut erittäin runsaasti viimeisen sanan ”eius”. Alun perin tätä sanaa taas ei ollut koristeltu lainkaan, joten tämä lieneekin on Ockeghemin suurin muutos alkuperäiseen melodiaan (kts. Kuva 5 ja 6).

The image shows two staves of Gregorian chant notation. The first staff contains the melody for the words "Quam o - lim A - bra - hae pro - mi - sis - ti". The second staff contains the melody for the words "et se - - - - - mi - ni e - ius.". The notation uses a single treble clef and a series of notes connected by horizontal lines, characteristic of Gregorian chant notation. The melody is written on a four-line staff.

Kuva 5. Gregoriaaninen melodia

Quam o - lim A - bra -
 - hae pro - mi - si - sti et
 - se - - - mi - - - ni
 e
 ius.

Kuva 6. Ockeghem: *Offertorium*-osan "Quam olim" -kohta, tahdit 66–84

Sinänsä on vaikea sanoa, liittyvätkö nämä muutokset lopulta kuitenkin tekstin tulkintaan, sillä *Quam olim* -osa kerrataan koko *Offertoriumin* päätteeksi, eli käytännössä kyseessä on myös koko teoksen päätös. Tässä valossa viimeisen sanan korostaminen on hyvin luonnollinen ratkaisu.

Hostias et preces on kahden korkean stemman duetto, ja muiden, varsin matalien ja tummien *Offertoriumin* osien rinnalla ero korostuu. *Hostias* on myös tasajakoinen, poiketen siinäkin aiemmista osista. Varsinainen melodia kulkee alemmassa stemmassa, jota ylempi koristelee. Melodiaa on jälleen muutettu, tosin tällä kertaa hyvin lievästi, johtuen sanan "laudis" puuttumisesta. Kesken *Hostias*-osan, "tu suscipe" -kohdasta *Quam olim* -osan kertauksen alkuun asti kokoonpano vaihtuu matalaan *superiukseen*, *tenoriin* ja matalaan *contraan*, ja näin ollen aiempien osien tapainen tummasävyisyys palaa - kuten myös kolmijakoisuus.

Ockeghemille "Tu suscipe" -kohdan alku on poikkeuksellisen homofoninen ja verkkainen, mikä nostaa kohtaa esille. Melodia täsmää alkuperäisen version kanssa hyvin pitkälti, mutta sana "transire" on hieman alkuperäistä pelkistetympi, ja puolestaan viimeinen sana "vitam", jota alkuperäisessä ei ollut koristeltu lainkaan, saa erittäin runsaat korukuviot kaikissa stemmoissa. Koko teoksen kokonaisuutta katsottaessa sanan "vitam", "elämä" korostaminen kuvastaa hyvin teoksen valoisuutta ja toiveikkuutta.

3.2 Michael Haydn: *Requiem, c-molli*

3.2.1 Michael Haydn

Johann Michael Haydn (1737–1806) syntyi Rohraussa 1737. Perhe oli uskonnollinen ja musiikillinen, ja myös M. Haydn päätyi varsin varhain musiikin pariin. Vuodesta 1745 hän sai soitonopetusta St. Stephanin kapellitalossa Wienissä kapellimestari Georg Reutterin johdolla. (Aringer-Grau 2013, 506.)

Michael Haydnin laajaan tuotantoon kuuluu muuan muassa suuri määrä messuja, sinfonioita, kamarimusiikkiteoksia ja tansseja. Hän sävelsi monipuolisesti niin instrumentaali- kuin vokaalimusiikkiakin. (Reinhard 1980, 410–2.)

M. Haydn oli monellakin tapaa musiikillisesti lahjakas; hän oli sekä hyvä viulisti, laajaäänialainen ja puhdasääninen poikasopraano, ja ensimmäinen hänen monista sävellyksistään, *Missa sanctissimae Trinitatis*, esitettiin hänen ollessaan vasta 17-vuotias. (Aringer-Grau 2013, 506.)

Vuonna 1757 M. Haydn nimitettiin Grosswardeinin piispan kapellimestariksi silloisen Unkarin alueelle (Reinhard 1980, 407). Tänä aikana hän sävelsi muun muassa useita messuja, kuten *Michaelmesse* ja *Missa in honorem Beatissimae Virginis Mariae*, sinfonioita ja antifoneja (Aringer-Grau 2016, 506). Pesti ei kuitenkaan jäänyt pitkäksi, sillä jo 1762 hänelle tarjottiin paikkaa Salzburgista. Seuraavana vuonna hän aloittikin siellä hovimuusikon ja konserttimestarin tehtävät työnantajanaan antelias taiteiden tukija arkkipiispa Sigismund Schrattenbach. (Reinhard 1980, 407.)

Salzburgissa Haydn keskittyi aiempaa enemmän instrumentaalimusiikin säveltämiseen. Kirkkomusiikkiteokset olivat lähinnä pienimuotoisia, ja Haydn myös työsti useita vanhoja teoksiaan. Teatteriteoksia häneltä pyydettiin myös, ja kaikkiaan aika vaikuttaa olleen M. Haydnille hyvin tuotteliasta. (Aringer-Grau 2016, 507.)

M. Haydn sävelsi myös vokaaliteoksia yhteistyössä kollegansa Anton Cajetan Adlgasserin kanssa, ja esimerkiksi oratorio *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* vuodelta 1767 syntyi kolmen säveltäjän, M. Haydnin, Adlgasserin ja nuoren Mozartin yhteistyönä. (Reinhard 1980, 407.)

Arkkipiispa Sigismund kuoli 1771, mikä oli alkuna M. Haydnin *c-molli Requiemille*. Myöhemmin samaista *Requiem*ä käytettiin myös Haydnin veljen, Joseph Haydnin hautajaisissa. Teos on eräs hänen parhaiten tunnetuista sävellyksistään, ja koska teos sisältää useita samankaltaisuuksia W. A. Mozartin *Requiem*in kanssa, on epäilty, että teos oli myös Mozartille tuttu. (Reinhard 1980, 407.)

Mozart perheineen kuului M. Haydnin tuttaviiin, ja sekä isä Leopold että poika Wolfgang tekivät kopioita Haydnin töistä ja Wolfgang päätyi jopa säveltämään Haydnin puolesta kaksi tilaustyötä

tämän ollessa sairaana (Reinhard 1980, 407–8). Kuitenkin toisin kuin Mozartit tai veljensä Joseph, Reinhard esittää, ettei M. Haydnilla ollut yhtä kunnianhimoisia tavoitteita musiikin suhteen (Reinhard 1980, 408). M. Haydn päätyikin viettämään yhteensä noin 40 vuotta kahden eri arkkipiispan palveluksessa Salzburgissa, jossa häntä pidettiin arvossa (Reinhard 1980, 408).

M. Haydnilla oli myös musiikillista yhteistyötä keisarinna Maria Teresian, joka oli itse kehuttu laulaja, kanssa. Tämän tuloksena syntyi messu *Missa sotto il titolo di Teresa*, ja keisarinna lauloikin itse ensiesityksessä sopraanosoolot. Yhteistyö innoitti Haydnia säveltämään keisarinnalle enemmänkin, ja sävelsi toisenkin messun, *Te deum* -teoksen, ja keisarinnan kuoltua M. Haydn alkoi säveltää toista *Requiem*ään keisarinnalle. Haydn tosin sairasteli itse runsaasti viimeisinä aikoinaan ja teos jäi kesken. (Reinhard 1980, 408.)

3.2.2 Yleistä teoksesta

Ockeghemin *Missa pro defunctis*en jälkeen tultaessa Michael Haydnin *Requiem*iin on tapahtunut jo useita muutoksia, joista suurin lienee se, että mukaan on tullut orkesteri. Tässä teoksessa orkesteri on vielä verrattain keskeisessä roolissa verrattuna Cherubinin ja hieman Kokkosenkin *Requiemien* orkesteriosuuksiin, sillä M. Haydnin teoksessa orkesteri on huomattavasti itsenäisempi. Se ei vain säestä, toista tai pohjusta kuoron satsia, vaan sillä on omia teemoja, sillä on aivan erilaista tekstuuria kuin kuorolla ja se tarvittaessa sekä antaa että ottaa tilaa kuorolta.

Toinen suuri ero on *Dies Irae* -osan säveltäminen, mitä Ockeghemin aikana suorastaan välteltiin (kts. s. 5). Vielä M. Haydnin *Requiemissä* *Dies Irae* ei nouse sellaiseen keskiöön, mihin se kohosi romanttisella aikakaudella, mutta kun kyseessä on 20-säkeistöinen runo, on selvää, että se vaatii jo itsessään pitkän osan, vaikkei mitään tekstin kohtia edes toistettaisi. Romanttisen tyylikauden requiemeihin verrattuna M. Haydnin *Dies Irae* -osa eroaa siinäkin, että hän käyttää säkeistömuotoisen tekstin riimejä hyväkseen ja ottaa ne musiikin avulla esiin – tosin hänkään ei riimejä aivan kaikissa 20:ssä säkeistössä käytä. Mozart, jonka epäillään saaneen M. Haydnin *Requiemistä* vaikutteita (Aringer-Grau 2013, 507–8), puolestaan vei jo *Dies Iraeta* selvästi romanttisempaan suuntaan paisuttamalla melkein jokaista *Dies Iraen* säkeistöä omaksi osakseen.

Kolmas erottava tekijä Ockeghemin ja M. Haydnin sielunmessujen välillä on, että Haydn ei käytä gregoriaanisia melodioita, vaan omiaan. Hän kuitenkin pysyy vielä uskollisena alkuperäisen messutekstin muodolle; kun alkuperäisessä tekstissä ja sävelmässä on vastauksenomainen, suuresta osakokonaisuudesta irrotettu melodia, myös M. Haydn ottaa sen erilleen muusta osasta. Samoin, kun alkuperäisessä messukaavassa jokin kohta on kerrattu, myös Haydn säveltää kertauksen – usein vieläpä täysin tai lähes täysin identtisenä.

M. Haydnin *Requiem, c-molli* kuvastaa klassismin tyylikautta erinomaisesti, sillä siitä näkee, miten musiikki on vahvasti pääosassa, ja sanat ovat vain mausteena. Erytisen selvästi tämä on

havaittavissa teoksen fuugamaisissa osissa ja *Dies Irae*-osassa – kun tulee tarve musiikilliselle vaihtelulle, tekstuuria vaihdetaan, siirrytään vaikkapa duuriin tai tehdään sekvenssi, riippumatta niinkään siitä, liittyykö se sanoihin kiinteästi.

Vaikka M. Haydn ottaa *Introituksessa* hieman esille sanoja ”lux” ja ”luceat”, eli ”valo” ja ”loistaa”, ne eivät niinkään korostu tai tuo yhdisty ajatukseen valoisuudesta, kuten myöhemmin käsittelemässäni Kokkosen *Requiemissä*. Surutunnelma säilyy rikkoutumattomana teoksen läpi.

3.2.3 *Requiem, c-molli*

M. Haydnin *Requiem* on jaettu viiteen osaan, jotka puolestaan on jaettu yhteensä yhdeksään pienempään osaan. Teoksen aloittaa *Introitus et Kyrie*, jota seuraavat *Dies Irae*, kahteen osaan jaettu *Offertorio*, samoin jaettu *Sanctus* ja lopulta kolmeen osaan jaettu *Agnus Dei et Communio*. Vielä näidenkin osien sisällä on tietystä mielessä pienempiä osia, yleensä eroteltu tauoilla, tekstuurin muuttumisella tai kokoonpanon vaihtumisella. Tällaisia uloskirjoitettuja osia osien sisällä ovat esimerkiksi *Introituksessa* *Te decet* ja *Kyrie*, *Sanctuksen* ja *Benedictuksen* *Hosanna*-osa kertauksineen sekä *Offertiorion* molemmat *Quam olim Abrahae* -osat. *Dies Irae* on tässä joukossa vielä oma tapauksensa, sillä siinä tekstuuri ja kokoonpano vaihtuvat tiuhaan, kuten tekstin säikeistökkin, joten osajakoja voi löytää useita.

Teoksessa on myös useita osia, jotka kertautuvat sellaisenaan, kuten edellä mainitut *Hosanna*, *Quam olim* ja *Cum sanctis tuis*. Näistä *Quam olim* on kirjoitettu messukaavaan itseensä jo kertautuvana, ja useat muut säveltäjät tavalla tai toisella kertaavat sen myös *Requiemeissään*, mukaan lukien myöhemmin käsittelemäni Cherubini ja Kokkonen teoksissaan. M. Haydnin tapauksessa tämä suora kertaaminen johtaa siihen, että sama musiikki toimii sekä väliosan kadenssina että koko osan päätöskadenssina. Toisaalta tämä tuo tehoa ja voimaa jälkimmäiseen kertaukseen, toisaalta ensimmäisessä kertauksessa se lisää juhlavuutta, vaikka suurelliset kadenssit osan keskellä tuntuvat välillä erikoisilta.

Introitus alkaa orkesterin alkusoitolla, johon kuoro liittyy stemma kerrallaan alkaen bassosta, jonka teemaa myöhemmin mukaan liittyvät stemmat imitoivat fuugamaisesti. Tähän imitaatioon on sisäänkirjoitettu heti alkuun dissonanssi, jolloin jokainen stemma muodostaa pienen tai suuren sekunti-intervallin jonkun toisen stemman kanssa pian teeman tultua sisään. Tämä korostaa musiikin riipivyyttä ja suruluonnetta, varsinkin, kun kuoro nousee matalimmasta äänestä alkaen vähitellen ylöspäin. Sekä kuorolla että orkesterilla esiintyy myös kyynelmotiivia tuoden jälleen surutunnelmaa.

Vaikka alku on merkitty adagioksi, se ei tunnu verkkaiselta orkesterin runsaan liikkeen vuoksi. Jo tässä osassa näkyy M. Haydnin *Requiemille* ja klassismille ylipäätään tyypillinen melodialinjojen kaarimaisuus; osat alkavat matalalta, nousevat korkeammalle, ja lopussa laskeutuvat jälleen alas.

Introituksessa Te decet -osio on otettu muusta osasta erilleen kuoron taukotahdeilla ja tekstuurin muutoksella. Osa alkaa sopraanon ja alton unisonolla Es-duurissa, joka kehittyy koko kuoron neliääniseksi – joskin yhä hyvin homofoniseksi – satsiksi palaten c-molliin. Juuri tämä homofonisuus, alun unisono ja kuoron pitkät linjat tekevät kohdasta hymnimäisen, mikä istuu tekstiin täydellisesti.

Tämän jälkeen vuoron saavat solistit, jotka entistä runsaampien kyynelmotiivien saattamana ja alun teemaa mukaillen palaavat "Requiem aeternam" -tekstiin. Yksi eroista verrattuna Ockeghemin aikaan ja teokseen onkin se, että tekstiä kerratessa sitä ei enää aina automaattisesti kerrattukaan sellaisenaan, vaan sen mahdollisuudet vapautuivat; esimerkiksi Kokkosen *Requiemissä* tämä on tehty suorana jatkumona aiemmasta tekstuurista, Fauré puolestaan ei *Requiemissään* kerta samaa kohtaa lainkaan, kun taas Cherubini ja M. Haydn mukailevat *Requiemeissään* kertaamia teemoja. Yleisesti M. Haydn toteuttaa *Requiemissä* kertaukset identtisesti, joten tämä onkin poikkeustapaus.

Kyrie jakautuu kolmeen vaiheeseen seuraten perinteistä muotoa Kyrie–Christe–Kyrie, mutta ei lainkaan niin pitkällisesti kuin Ockeghemillä. Nyt jokainen vaihe esiintyy vain kerran, verrattuna Ockeghemin symboliseen – ja symmetriseen – kolmeen toistoon. M. Haydnin teoksessa on kuitenkin vielä hieman Ockeghemin *Missa pro defunctiksen* omaista symmetriaa, sillä keskimäinen vaihe, Christe eleison, on solisteilla ja kuoro on mukana vain fanfaarimaisesti alleviivaamassa "eleisionia", kun taas tätä ympäröivissä *Kyrien* vaiheissa vuorossa on pelkästään kuoro.

Aivan osan alun fuugamainen imitaatio palaa *Kyrien* alussa samalla teemalla – tosin nyt teema päättyy Es-duuriin ja kehittyy muutenkin hieman eri suuntiin.

Dies Iraeta M. Haydn käsittelee hyvin monimuotoisesti, mutta ottaen pääasiassa tekstin säkeistömuodon huomioon; hän nostaa esiin riimejä ja tekee usein muutaman säkeistön ryppään samalla tekstuurilla, ennen kuin kehittää aiheita eteenpäin. Riimit myös usein osuvat painollisille tahdinosille, mikä istuu latinan kielen sanapainoihinkin luonnollisesti. Kokonaisuutena *Dies Irae* on M. Haydnillä vielä melko suoraviivainen verrattuna moniin hänen jälkeensä tulleisiin requiem-säveltäjiin, myös Cherubiniin, sillä vaikka välillä kerrataan yksittäisiä fraaseja ja sanoja, kertausta ei ole lainkaan niin paljon, että se paisuttaisi mitään säkeistöä tai säkeistörypystä omaksi kokonaisuudekseen.

Soolo-osuuksia on myös *Dies Iraessa* runsaasti, ja se on lisäksi parhaita esimerkkejä siitä, miten tasaisesti M. Haydn on jakanut soolot eri stemmojen kesken; sopraanon kahta soolosäkeistöä seuraa alton kaksi soolosäkeistöä, seuraavat soolot ovat tenorin kolme soolosäkeistöä ja basson kaksi soolosäkeistöä.

Ensimmäisissä säkeistöissä forte, ripeä tempo ja homofoninen satsi tuovat kiireen ja ahdistuneen tunteen.

Hieman yllättäen yhtäläisyytenä Cherubinin *c-molli Requiemiin*, M. Haydn ottaa *Dies Iraen* keskellä esille saman sanaparin ”salva me”. Cherubini tosin korostaa tätä vielä enemmän ja yhdistää sen myös toiseen hieman vastaavaan sanapariin ”voca me”. Haydn puolestaan ei tätä sanaparia erikseen nosta esille.

Kokonaisuudessaan nopeasta *Dies Iraesta* erottuvat erityisesti muita pitkälinjaisemmat osat *Confutatis* ja *Lacrimosa*. Edellinen on näistä epätavallisempi siinäkin mielessä, että se on läpeensä duurin ja mollin jatkuvaa vaihtelua.

Huomionarvoisia M. Haydnin *Dies Iraessa* ovat kohdat, jotka romanttiselta tyylikaudelta alkaen sävellettiin usein tietyllä tavalla tai tekstiä kuvaillen. Tyypillisiä tällaisia kohtia ovat esimerkiksi *Tuba mirum* -säkeistö, johon useat pääasiassa romanttisen tyylikauden säveltäjät, kuten Cherubini, Verdi, Dvorak ja Reger lisäävät *Requiemeissään* hyvin usein vaskipuhaltimia alkuun, *Lacrymosa*-säkeistö sävelletään usein kyynelmotiivia hyödyntäen (esimerkiksi Mozartin, Berlioz'n ja Verdin *Requiemeissä*) sekä *Confutatis*, joka hyvin tavallisesti sävelletään dramaattiseksi, jopa uhkaavaksi (esimerkiksi Mozartin, Verdin ja Cherubinin *Requiemeissä*). Näissä kaikissa olennaista on se, että niiden tavallisuudesta, ja välillä jopa ilmeisyydestä huolimatta M. Haydn sävelsi ne poikkeavasti. Yleisesti Haydn ei *Requiemissään* muutenkaan reagoi musiikilla tekstiin, vaan vaikkapa duuriosiot, soolosäkeistöt ja fuugamainen imitointi on sijoitettu enemmänkin musiikillisen vaihtelun kannalta – riippumatta sanoista.

Dies Iraessa on sinänsä erikoista, etenkin kun tekstimateriaalia on niin runsaasti, että M. Haydn keskittyy suurimmaksi osaksi sen viimeiseen sanaan ”Aamen”. Tietysti tähän voi liittyä myös kohdan luonne koko *Dies Irae* -kokonaisuuden lopussa, mutta silti on kiinnostavaa, miten yksi sana saa enemmän huomiota ja sitä käsitellään pidempään, kuin yhtäkään varsinaista säkeistöä. Aamenen keskellä kaiku vielä solistien ”Pie Jesu Domine, dona eis requiem” -pyyntö.

Offertorioon kuuluvat osat *Quam olim Abrahae* ja *Hostias et preces* poikkeavat musiikillisesti muusta *Offertoriosta*. Kuten perinteiseen kaavaan kuuluu (Gregorian Missal for Sundays 1990, 693–4), M. Haydn kertoo *Quam olim* -osan *Hostias*-osan jälkeen. Hän ei muuta kerrattaessa musiikkia, joten näyttävä päätöskadenssi esiintyykin kahdesti; kerran osan keskellä *Quam olim* -osan soidessa ensimmäistä kertaa, ja *Offertoriumin* lopussa. Ainoa ero kahden *Quam olim* -osan välillä on pieni ero tempomerkinnässä, joka nousee ensimmäisen kerran ”vivacesta” kertauksen ”vivace e più allegroon”.

Osa alkaa tenorisoololla, jonka keskeyttää kuoron ”Rex gloriae” -fanfaari. Tätä seuraa polyfonisen kuoron ja solistien vuorottelu. Alkuosa käy useassa eri sävellajissa aloittaen g-mollista käyden läpi d-mollin, C-duurin, lyhyesti myös F-duurin ja B-duurin ja palaten lopulta takaisin g-molliin – vaikka kadenssoikin odottavasti dominanttisävellajiin. Paikoin alkuosassa on enemmän modulaatioita ja sekvenssejä, kuin varsinaisia vakiintuneita sävellajeja. Yleisesti erikoista on osan runsaat duurisävyt ottaen huomioon varsin synkän tekstin, joka valaistuu vasta *Sed signifer* -osan tullessa.

Fraasi ”De profundo lacu” on M. Haydnin *Requiemille* harvinaisen kuvaileva; kuolleitten sielujen pelastamista syvyyksistä pyytävä tekstinkohta sisältää paljon kromatiikkaa ja dissonansseja ja sekä kuoron että orkesterin satsit ovat täynnä laskevia linjoja.

Sed signifer -osa on sopraanosolistilla, ja sen melodia aaltoilee käyden vuoroin ylhäällä, vuoroin alhaalla. Alkuperäisestä hymnistä poiketen M. Haydn kertoo katkelmia kohdan teksteistä, ja kerrattavat kohdat muistuttavat melodialtaankin hyvin paljon toisiaan, pienin muutoksin varusteltuna. Sopraanostemma ja suhteellisen liikkuva lyyrinen melodia luovat helmeilevän vaikutelman, mikä kuvastanee ”enkelimäisyydellään” kohdan arkkienkeli Mikaelista kertovaa tekstiä. Johdatus *Sed signifer* -osasta *Quam olim Abrahae* -osaan on tunnemaltaan hyvin odottava, sillä ensinnäkin melodiassa on uloskirjoitettu hidastuminen aika-arvojen suurentuessa, ja toisekseen osa kadensoi dominanttisävellajiin, ja vielä fermaatilla pidennettynä.

Quam olim on liikkuva fuuga ja luonnollisesti hyvin polyfoninen. Orkesteri ei ole osassa aivan yhtä itsenäisessä roolissa, kuten teoksessa muuten, vaan se usein vain toistaa kuoron stemmoja. Jälleen, koska kyseessä on fuugamuotoinen osa, on vaikea erotella, mitkä musiikin osat kuvaavat tekstiä ja mitkä on tehty puhtaasti musiikillisista lähtökohdista ja perinteisestä tavasta tehdä fuuga. Toisaalta jo se, että osa on sävelletty fuugamuotoon, saattaa tässä tapauksessa viitata tekstiin; mikä paremmin kuvaisi Aabrahamin jälkeläisten määrää, kuin monta itsenäisesti liikkuvaa ääntä?

Myös muutamat muut säveltäjät käyttävät tässä tekstinkohdassa fuugamuotoa, tai sitä imitoivaa tyyliä – Mozart, Salieri (*c-molli Requiem*), Dvorak ja myöhemmin käsiteltävä Cherubini käsittelevät myös kohtaa fuugan lähtökohdista.

Toisaalta M. Haydnin *Requiemissä* tekstin ja fuugamuodon yhteys ei ole täysin selkeä, sillä hän käyttää fuugamaista, tai pienemmässä mittakaavassa imitoivaa tyyliä monissa muissakin *Requiem*in kohdissa: *Introituksessa ja Kyriessä, Benedictuksessa, Agnus Dei et Communio* -osan *Cum sanctis tuis* -kohdassa ja sen kertauksessa. Jopa saman *Offertorio*-osan sisällä kuin *Quam olim* löytyy toinen vahvasti imitoiva kohta ”ne absorbeat eas tartarus”, joka sekin on melkein kuin fuugan alku.

Quam olim -osan ja sen kertauksen välissä on *Hostias et preces* -osa, jossa tempo rauhoittuu levolliseen andanteen. Orkesteri tosin pitää jälleen liikettä yllä, jolloin varsinaista hitauden tunnetta ei synny. *Hostias et preces* on jaettu kokonaan sooloäänille – osan aloittaa alto ja lopettaa tenorin ja basson duetto.

Alton osuus alkaa tummasta mollista, joka ”tu suscipe” -kohdan aikana vaihtuu duuriksi. Alkukaan ei ole varsinaisesti synkkä, vaikka tummasävyisessä mollissa onkin, vaan rauhaisa tempo ja lauluosuuden kohdalle ajoittuvat pianot luovat pikemminkin hartaan tunnelman. *Hostias et preces* -osassa ylipäätään harvalukuiset fortet on sijoitettu lauluosuuksien väliin pelkän orkesterin soittaessa. Tekstin kannalta alton osuus on melko suoraviivainen ilman suurempia tekstikertauksia.

Tenorin ja basson duetto puolestaan korostaa erityisesti tekstin kohtaa ”transire de morte ad vitam” eli ”nousta kuolemasta elämään”. M. Haydn sävelsi kohdan levolliseen B-duuriin pianossa ja pianissimossa. Lähestymistapa on aivan erilainen, kuin esimerkiksi Kokkosen *Requiemissä*, jossa vastaava kohta on ennemminkin ylistävä, M. Haydnin toteutus puolestaan harras. Aivan *Hostias et preces* -osan lopussa palataan g-molliin toiveikkaista sanoista huolimatta, mutta tämä lienee vain sujuvoittamista *Quam olim* -kertaukseen siirtymistä varten; osa alkaa jopa osin päällekkäin *Hostias et preces* -osan lopun kanssa.

Cherubini on jakanut *Sanctuksen* erikseen *Sanctus*-osaksi ja *Benedictus*-osaksi. Molempiin osiin sisältyvä pienempi osa *Hosanna* on sävelletty samanlaiseksi molemmilla kerroilla, mikä tosin lyhyehkössä kokonaisuudessa lisää tuntua siitä, että kyseessä olisi alkuperäiseen tapaan vain yksi osa, *Sanctus*, eikä kaksi erillistä osaa.

Sanctus on ylistävä, alussa on jälleen fanfaarimaisuuttakin. Ja duurin ja mollin vaihtelut tuovat siihen juhlavuutta ja vakavuutta. Tämä vakava juhlallisuus myös erottaa M. Haydnin *Requiem*in *Sanctuksen* vaikkapa Kokkosen *Requiem*in vastaavasta osasta, joka puolestaan on paitsi ylistävä myös riemuisa. Teoksen muihin osiin verrattuna *Sanctus* on myös yllättävän homofoninen, mikä tässä tapauksessa korostaa osan juhlavaa ja ylistävää luonnetta.

Kontrastina *Sanctuksen* alkuun, *Hosanna* alkaa pianossa ja kuoro väistyy alto-, tenori- ja bassosolistien tieltä. Solisteista alto vie selvästi tekstiä eteenpäin, kunnes kuoro palaa mukaan, ja sopraanostemma alkaa viedä tekstiä imitoiden alton aiempaa teemaa. Alun herkkä piano vaihtuu samalla juhlistavaan forteen ja loppukadenssi – joka kertauksen vuoksi on samalla *Sanctus*-kokonaisuuden loppukadenssi – on jo erittäin juhlallinen ja suureellinen. Kuten *Sanctuksen* alussa, myös *Hosanna*-osassa duuri ja molli vaihtelevat keskenään tuoden vakavuutta.

Liikkuvammasta tempostaan huolimatta *Benedictus* on rauhallinen, sillä lauluosuuksien aika-arvot ovat enimmäkseen verrattain pitkiä. Myös vakaa Es-duuri ilman suuria harmonisia yllätyksiä tuo levollisuutta. Osassa ovat mukana pitkälti pelkät solistit, jotka liittyvät mukaan yksi kerrallaan matalimmasta stemmasta korkeimpaan imitoiden toisiaan fuugamaisissa lähdöissä. Kuoro tulee mukaan vain hieman ennen *Hosanna*-osaa – joka ensimmäisen *Hosanna*-osan tavoin alkaa pelkillä solisteilla. Tämä on hyvä esimerkki siitä, kuinka runsaasti M. Haydn vuorottelee teoksessaan solistien ja kuoron välillä, ja miten solisteilla ja kuorolla kummallakin esiintyy sekä polyfoniaa että homofoniaa.

Agnus Dei yhteyteen on tällä kertaa liitetty osa *Lux aeterna* sekä yleensä *Lux aeternan* osiksi luetut *Cum sanctis tuis* ja *Requiem aeternam* on jaettu omiksi pienemmiksi osikseen.

Agnus Dei on perinteiseen tapaan toistettu kolmesti, ja niin myös M. Haydnin *Requiemissä*. Rakenteellisesti M. Haydnin *Agnus Dei* toimii kysymys–vastaus -periaatteella; solisti laulaa fraasin

"Agnus Dei, qui tollis peccata mundi", kuoro vastaa "Dona eis requiem". Teokselle ominaiseen tapaan solisti vaihtuu jokaisella kolmella toistokerralla. Kertaukset muistuttavat toisiaan sekä rytmin että melodian osalta olematta kuitenkaan suoria kopioita toisistaan. Tempoksi on merkitty "adagio con moto", ja orkesterin liikkuva ja runsaskuvioinen satsi pitää huolen, ettei hitauden tunnetta pääse syntymään. Jännitettä lisää se, että kuoron osuus nousee jokaisella toistolla hieman korkeammalle.

Yhteistä solistien osuuksille *Agnus Deissä* on myös harras piano, runsas kuviointi ja pitkät fraasit, joilla on taipumus mennä alaspäin. Kuoron osuudet erottuvat solistien osuuksista voimakkaan fortin ja suoraviivaisemman satsillaan.

Varsinainen *Lux aeterna* on osajaon vuoksi jäänyt varsin lyhyeksi, mutta jännitettä ei jää puuttumaan sopraanosoolon kromaattisen nousun ja lopussa ensin dominantin odottamisen ja lopulta siihen päätyvän vuoksi.

Kuten jo muutamat aiemmat M. Haydnin *Requiem*in osat, myös *Cum sanctis tuis* kertautuu identtisenä seuraavan osan, *Requiem aeternamin*, päätteeksi ja on täten samalla koko teoksen päätösosa. Yhtä lailla teokselle tyypillistä on osan fuugamuoto ja sen tuomat sävyvaihtelut. Edellisen osan päättäneen odottavan kadenssin jälkeen *Cum sanctis tuis* lähtee liikkeelle liikkuvalla allegretolla. M. Haydnin ote tekstiin on osassa tumma, jopa synkkä; jo teemaan on istutettu kaksi dramaattista septimihyppyä alaspäin. Myös stemmat tulevat sisään matalimmasta korkeimpaan. Fuugasatsin keskeltä nousee esiin kohta "quia pius es" yllättävän homofonisen satsin vuoksi, ja sen keskellä olevat pianossa olevat tahdit tuovat vaihtelua muuten täysin fortessa olevaan osaan. Loppukadenssi on juhlallinen, ja teoksen päätös duurisointuun kaikkien vaiheiden jälkeen tuo tunnetta toivosta.

"Requiem aeternam" -kohdassa M. Haydn on kierrättänyt ja järjestänyt uudelleen muutamia eri kohtia teoksen alkuosasta *Introituksesta*, mahdollisesti, koska tekstit ovat osissa samat. Nyt tosin osa on pelkillä solisteilla ja kuoro tulee mukaan vasta *Cum sanctis tuis* -kertaukseen. *Requiem aeternamissa* huokausmotiiveja esiintyy runsaasti eri stemmoissa, ja *Introituksen* vastaavasta kohdasta poiketen niitä on korostettu entisestä pelkistämällä muuta satsia. Tällä kertaa osa alkaakin lempeässä Es-duurissa, ennen kuin palaa takaisin c-molliin. Kaikkiaan musiikillinen viittaus alkuun kokoaa kuulijalle kaiken aiemmin kuullun, ja sielunmessun ollessa kyseessä tunteeseen liittyy myös tiettyä vääjäämättömyyttä.

Poikkeuksellista on, miten kaikki teoksen viisi osaa ja vieläpä näiden sisältämät yhdeksän alaosaa päättyvät duurisointuun, kun teos yleisesti ottaen on mollissa. Kenties kyseessä on säveltäjän tapa tuoda mukaan tunnetta toivosta surun keskelle. Toisaalta kyse voi olla yksinkertaisesti vanhasta tavasta päättää loppukadenssi picardin terssillä. Vaikka sitä ei siis voi varmaksi sanoa, muuten vahvan, välillä dramaattisenkin, mollin keskellä nämä duurioput assosioituvat toivoon, kaukana hämöttävään valoon.

3.3 Luigi Cherubini: *Requiem, c-molli*

3.3.1 Luigi Cherubini

Luigi Cherubini syntyi Firenzessä 14.9.1760 Verdiana Bosin ja Bartolomeo Cherubinin kymmenenneksi lapseksi (Hochstein 2004, 853–4). Cembalisti-isä Bartolomeo toimi myös Luigin ensimmäisenä musiikinopettajana tämän ollessa 6-vuotias. Myöhemmin häntä opettivat ensin Bartolomeo Felici ja tämän poika Alessandro Felici, sittemmin firenzeläiset muusikot Pietro Bizzarri sekä Giuseppe Castrucci (Hochstein 2004, 854). Sävellystensä menestyksen myötä hän päätyi lopulta oopperasäveltäjä G. Sartin oppilaaksi (Hochstein 2004, 854).

Cherubini sävelsi hyvin runsaasti ja hänen ensimmäinen varteenotettava sävellyksensä, *Messu D-duurissa*, syntyi jo hänen ollessaan kolmetoistavuotias (Hochstein 2004, 854). 18-vuotiaana hänelle oli kertynyt jo 36 sävellystä, joista suurin osa oli kirkkomusiikkia (Deane 1980, 204).

Synnyinmaastaan Italiasta hän lähti maailmalle ensin Lontooseen 1784, sitten Pariisiin, jonne hän lopulta päätyi asumaan keväällä 1786 (Hochstein 2004, 855–6). Lontoossa hänen oopperansa *La finta principessa* ja *Il Giulio Sabino* nousivat kansan suosioon (Deane 1980, 204). Pariisissa puolestaan Cherubinin musiikki alkoi omaksua ranskalaisia piirteitä, ja kantaatti *Amphion*, 18 *Romanssia* ja lopulta hänen ensimmäinen ranskalainen oopperansa *Démophon* syntyivät (Deane 1980, 204). Ooppera ei saanut suurta suosiota, mutta hänen seuraava oopperansa, *Lodoïska*, sen sijaan sai (Deane 1980, 204).

Cherubini pääsi töihin vastaperustettuun Institut National de Musique'en. Työtehtäviin kuului opetusta sekä seremoniahymnien valitsemista ja säveltämistä. Vuonna 1795 laitoksesta tuli Pariisin Konservatorio, ja Cherubini oli yksi viidestä opettajasta. Tänä aikana hän sävelsi muun muassa menestyneet oopperat *Médée* ja *Les deux journées*. (Deane 1980, 204.)

Cherubini kärsi pitkän elämänsä kausittaisesta masennuksesta, uskoi välillä jopa olevansa musiikkiuransa lopussa, ja alkoi suunnata mielenkiintoaan muun muassa kasvitieteeseen. Käännepäätös tapahtui, kun ystävä pyysi Cherubinilta messusovitusta, ja Cherubinin vanha mielenkiinto kirkkomusiikkia kohtaan palasi. Sävellyksissä painopiste siirtyikin oopperasta kirkkomusiikkiin; Cherubini oli myös huomannut, etteivät hänen myöhemmät oopperansa enää vastanneet yleisön makua. (Deane 1980, 205.)

1822 Cherubini nousi Konservatorion johtajaksi, ja toimi virassa aina vuoteen 1842, jolloin joutui terveysongelmien takia luopumaan paikastaan. Vain kuukausi myöhemmin Cherubini kuoli. (Deane 1980, 206.)

Cherubinin sävellysohjelmistoon kuului näyttämömusiikkia, kirkkomusiikkia ja instrumentaalimusiikkia. Deanen mukaan, vaikka Cherubini ihaili J. Haydnia ja Mozartia, hän mielti edeltäjiinsä verrattuna enemmän musiikin ja tekstin merkityksen yhteensopivuutta (Deane 1980 208). Cherubini sävelsi elämänsä aikana kaksi sielunmessua; *Requiem, c-molli* syntyi 1816 ja *Requiem, d-molli* 1836. Ensimmäinen *Requiem* syntyi Ludwig XVI:n teloituksen muistopäivälle tarkoituksena säveltää tapahtuman luonteen mukaan yleispätevä messusovitus, sillä kuninkaan kuoleman voi ajatella symboloivan kaikkia muitakin edesmenneitä. Useat säveltäjät, kuten Beethoven, Schumann, Brahms ja Berlioz, kehuivat *Requiem*ä, ja siitä tuli menestys. (Deane 1980, 206–9.)

Toisen *Requiem*in Cherubini sävelsi miehensä ja orkesterille huomattuaan ensimmäisen *Requiem*insä kanssa, ettei sitä voinut kuoroon kuuluvien naislaulajien takia esittää kaikissa tilaisuuksissa. Cherubini sävelsi *Requiem*in *d-mollissa* myös omia hautajaisiaan ajatellen. (Deane 1980, 208–9.)

3.3.2 Yleistä teoksesta

Luigi Cherubinin *c-molli Requiem* edustaa romanttisen tyylikauden requiemejä erittäin hyvin; tekstin dramaattisista paikoista otetaan kaikki ilo irti, dynamiikkaeroja käytetään tehokkaasti ja tekstiä toistetaan ja korostetaan eri tavoin. Deane kuvaileekin Cherubinin vahvuudeksi juuri tekstin tarjoamien mahdollisuuksien hyödyntämisen dramaattisella ja emotionaalisella ilmaisulla (Deane 1980, 208).

Cherubini ei kuitenkaan mene näissä asioissa liiallisuuteen, vaikka sekin toki olisi hyvin tyyppillistä romanttisen tyylikauden requiemeille – esimerkiksi Verdi ja Dvorak veivät konserttimaisuuden ja dramaattisuuden aivan omalle tasolleen – vaan käyttää ilmaisukeinojaan tehokkaasti, mutta maltillisesti. Romantiikan tyylikaudelle tullessa tyyppillistä on *Dies Irae* korostaminen, ja myös tässä teoksessa se on suorastaan pääosassa (Deane 1980, 209). Cherubini kuitenkin välttää *Requiem*issään melodian koristelua ja kaikki teoksen kromatiikka on liitetty sopiviin kohtiin tekstissä (Deane 1980, 208).

Kuten Deane toteaa, *Requiem*in kuorotekstuuri näyttää paljaalta, mutta kuulokuva on siitä huolimatta elävä orkesterin, dynamiikkojen käytön ja rakenteen ansiosta. Myös duurin ja mollin vaihtelu on olennainen osa Cherubinin ilmaisua. (Deane 1980, 209.)

Yleisesti Cherubinin tekstinkäsittelystä on huomattava, miten luonnollisesti latinan sanapainot ja rytmi osuvat kohdalleen – painokkaat tavut ovat pääasiassa joko kestoiltoja muita pidempiä tai osuvat painollisille tahdinosille.

3.3.3 *Requiem, c-molli*

Cherubinin *Requiemissä* on seitsemän osaa: *Introitus, Graduale, Dies Irae, Offertorium, Sanctus, Pie Jesu* ja *Agnus Dei*. *Kyrie* on jälleen luettu mukaan *Introitukseen*, eikä M. Haydnin *Requiem*in tapaan *Benedictusta* ole erotettu *Sanctuksesta*. Teoksen viimeinen osa *Agnus Dei* sisältää käytännössä myös *Lux aeterna* -osan. Vaikka kaikki nämä osat ovatkin tällä kertaa isomman kokonaisuuden sisällä, ne kaikki myös erottuvat jossain määrin ympäröivästä tekstuurista. Erot eivät kuitenkaan ole niin olennaisia, että kohtia voisi kutsua omiksi osikseen. Kaikkien osien välillä, ja joskus niiden sisälläkin, vaihtuu orkesterin kokoonpano; pienimmillään orkesteri on *Gradualessa* ja suurimmillaan *Dies Iraessa*.

Läpi teoksen Cherubini käyttää paljon homofoniaa ja keskenään vuorottelevia nais- ja miesääniä, joten kuorolla on polyfonisia osia melko harvakseltaan.

Introitus alkaa salaperäisesti pelkällä fagotilla ja sellolla rauhallisessa pianissimossa. Muut osan soittimet liittyvät mukaan kuoron myötä – tosin tässä osassa orkesteri on ylipäätään verrattain harvalukuinen, sillä vain *Gradualessa* ja *Pie Jesussa* on pienempi kokoonpano. Kuoron homofoninen satsi ja rauhalliset, taukojen rytmittämät fraasit luovat koraalimaisuutta.

Pianissimo jatkuu muutamaa crescendoa lukuun ottamatta rikkoutumattomana koko osan läpi, mikä lisää salaperäisyyden tunnetta.

"Te decet" -kohta on toteutettu imitoivalla tyylillä, mutta joka fraasin päättävä kenraalitauko pitää yhä koraalimaisuutta yllä. Ennen viimeistä fraasia on vielä muutaman tahdin crescendo suoraan pianissimosta sforzatoon – ja tauon jälkeen jälleen pianissimo ja kuoron homofonia palaavat takaisin. Tämä kaikki lisää osaan jälleen paitsi mystisyyttä myös juhlallisuutta.

Tekstin kertautuessa kertautuu *Introituksen* alku myös musiikillisesti, mutta tällä kertaa kehitys vie eri suuntaan ja koraalimaisuus saa väistyä imitoivan polyfonian tieltä. Tässä kertauksessa Cherubini nostaa esiin myös sanat "et lux perpetua" muuten melko suoraviivaisen tekstinkäsittelyn keskeltä.

Kyrieta Cherubini käsittelee melko perinteisesti, ja yhtäläisyytenä Ockeghemin *Missa pro defunctikseen* fraasit toistuvat kolmesti, ja viimeinen fraasi on pidennetty sekä muutenkin näyttävin. Cherubini tosin toteuttaa kolminkertaisen *Kyrien* fraasit osittain päällekkäin, eikä Ockeghemin tapaan yksi kerrallaan. Viimeisestä *Kyrie*-toistosta on näyttävimmän tekevät sen korkea ääniala ja osan ainoa forte. Tämän huippukohdan jälkeen musiikki laskeutuu taas salaperäisyyteen kuoron kaikumaisten "eleisionien" ja harvennetun orkesterisatsin saattamana.

Graduale on teoksen lyhyimpiä osia, ja orkesterin kokoonpanokin on osassa pienimmillään; ainoastaan alttoviulut, sello ja basso ovat kuoron seurana. Satsi on imitoivaa, alussa jopa kaanonmaista. Kokonaisuutena *Graduale* jatkaa edellisen osan tunnelmaa rauhallisuudellaan ja

pääosin hiljaisilla nyansseilla. Pienestä polyfoniasta huolimatta teksti on hyvin suoraviivaista ja vain viimeinen fraasi toistetaan. Pelkistettyyn orkesteriin yhdistettynä osa on enimmäkseen koraalimainen, vaikka imitoivaa satsia esiintyykin.

Dies Irae on Cherubinin *Requiem*in laajimpia osia ja yhdessä *Offertorium*in kanssa vievät suurimman osan koko teoksesta. Myös orkesterin kokoonpano on näissä osissa - *Sanctuksen* ohella - suurimmillaan. Molempien osien sisällä vaihtelua kokoonpanossa esiintyy kuitenkin runsaasti.

Dies Irae alkaa varsin dramaattisesti vaskifanfaarilla, jonka jälkeen alkaa yksi Cherubinin useasti käyttämistä pitkistä crescendoista, joka nousee aina pianissimosta fortissimoon. Näiden crescendojen lisäksi Cherubini käyttää *Dies Iraessa* runsaasti fortea seuraavia subito pianissimoita.

Orkesterilla Cherubini käyttää paljon erilaisia huokauskuvioita, jousien tremoloita ja paikoin myös kromatiikkaa. Verrattuna M. Haydnin *Requiem*iin orkesteri ei kuitenkaan Cherubinilla ole aivan niin itsenäinen; huokaus- ja kyynelmotiiveja lukuun ottamatta orkesteri toimii lähinnä säestävässä ja tehostavassa roolissa, eikä käännä huomiota itseensä.

Dies Irae on kokonaisuudessaan ripeä, etenkin verrattuna aiempiin osiin, mutta viimeisissä säkeistöissä tempo vaihtuu largoon, jota kuoron pitkät linjat vielä tehostavat. Tempon vaihtuminen korostaa ja antaa näille viimeisille säkeistöille lisää painoa ja tuo tekstin erityistä suruluonnetta esiin.

Kuoron ensimmäiset säkeistöt ovat ripeätempoista kaanonia, mikä yhdessä edellä mainitun pitkän crescendon kanssa luo kiihtyneen, dramaattisen kuulokuvan.

Cherubini kerta useita *Dies Iraen* motiiveja, kuten kohdissa "salva me" ja "voca me", sekä säkeistöjen *Tuba mirum* ja *Rex tremendae* aluissa, mutta mikään myöhempi säkeistö ei kokonaisuudessaan ole suora kertaus aiemmasta, vaan yhteneväisten osien yhteydessä esiintyy aina myös teemojen kehittelyä ja uusia teemoja. Kertausmaisten säkeistöjen lisäksi Cherubini käyttää peräkkäisiä säkeistöpareja tai -ryhmiä, jotka kasvattavat ja kehittelevät samaa teemaa, kuten vähitellen nousevat peräkkäiset säkeistöt *Liber scriptus* ja *Judex ergo*. Myös tenorin ja basson lähekkäiset soolosäkeistöt *Quarens me* ja *Ingemisco* pikemminkin vievät eteenpäin samaa teemaa, kuin toimivat varsinaisesti paluuna aiempaan.

Cherubini toteuttaa useat *Dies Iraen* kohdat tekstilähtöisemmin kuin M. Haydn *Requiem*issään. *Tuba mirum* -säkeistö sisältää näyttävän vaskifanfaarin, joka toistuu *Rex tremendae* alussa, mihin se sopii yhtä lailla majesteettisuuden puolesta. *Lacrymosa* on täynnä kyynelmotiiveja, ja *Confutatis* on perinteisen paatoksellinen. Yhtäläisyytenä M. Haydnin *Requiem*iin Cherubini käyttää myös *Dies Iraessa* muutamia soolosäkeistöjä, nyt tosin solistin sijasta yksittäisellä stemmalla, kuten tenorin *Quarens me* -säkeistössä, tai unisonossa laulavalla stemmaparilla, kuten naisäänien säkeistöissä *Recordare* ja *Justa judex*.

Säkeistö *Mors stupebit* aloittaa useamman säkeistön ryhmän, jossa jokainen säkeistö alkaa pianossa, mutta kasvaa forteen, ja stemmat ovat jaettuna toisiaan imitoiviin nais- ja miesääniin. Sama tyyli jatkuu useamman säkeistön ajan aina alkua muistuttavaan *Rex tremendae* -säkeistöön asti.

Mahtipontisen ”*Rex tremendae*” -fanfaarin katkaisee pudotus fortissimosta subito pianissimoon kohdassa ”*salva me*”, eli ”pelasta minut”. Kohta nousee esiin ympäröivästä tekstuurista usealla muullakin tavalla – pääasiassa homofonisesta ja mollivoittoisesta ympäristöstä siirtyään lyhyen unisonokohdan kautta polyfoniaan ja lempeään duuriin, ja aiemmin pauhannut orkesteri pienenee ja sen satsi pelkistyy. Samankaltaisella tavalla on toteutettu myös toisen dramaattisen säkeistön, *Confutatis maledictiksen* tekstuurin katkaiseva kohta ”*voca me*”, eli ”kutsu minut”. Näiden paikkojen korostaminen tuo muuten dramaattiseen *Dies Irae* -kokonaisuuteen hartaan ja jopa toiveikkaan otteen.

Alkaen *Recordare Jesu Pie* -säkeistöstä, ja päättyen *Inter oves* -säkeistöön säkeistöt on sävelletty hyvin samankaltaisiksi; kaikissa on nyanssina dolce, runsaat huokausmotiivit orkesterin puolella ja muutoinkin hyvin yhteneväinen säestys, ja teksti on soolostemmalla tai stemmaparilla. *Inter oves* -säkeistössä tosin ovat mukana kaikki stemmat, mutta jälleen yksiaänisinä, vuorottelevina stemmapareina. Säkeistön loppua kohti myös jännite kasvaa crescendon ja jousien kromaattisesti nousevan kulun myötä, mikä petaa lähtöä seuraavaan säkeistöön, *Confutatis maledictikseen*, yhteen koko osan dramaattisimmista säkeistöistä.

Vaikka *Confutatis maledictis* -säkeistö ei suoraan imitoi tai kehittele muita säkeistöjä - toisin kuin lähes kaikki muut tähän mennessä esiintyneet säkeistöt - löytyy siitä kuitenkin muutamia muistumia osan alkuun; tremolojouset tekevät paluun, kuten myös dramaattiset vaskifanfaarit fortissimossa. Kuoron satsissa on myös samankaltaisuuksia alun kanssa, tosin ei aivan yhtä selkeästi, kuin orkesterilla. Vastakohtana säkeistön alun dramaattisuudelle palaa aiempaa ”*salva me*” -kohtaa mukaileva ”*voca me*” subito pianissimossa.

Oro supplex -säkeistössä on muusta osasta poikkeava, hyvin omanlaisensa staattinen tunnelma; koko säkeistö on kuorolla pianissimossa, sävelet ja soinnut vaihtuvat harvakseltaan ja kaikki fraasit ovat rytmin kannalta identtisiä.

Lacrymosa-säkeistöstä eteenpäin aina *Dies Irae* loppuun asti säkeistöt on toteutettu hyvin samalla tyyllillä kuitenkin tehden samalla eroa aiempaan; tempo vaihtuu hitaampaan, kuoro on täysin homofoninen ja jousien huokauskuviot jatkuvat läpi loppuosan. Nämä piirteet tuovat todellista surumusiikin ja vääjäämättömän lopun tuntua. Pienenä erona viimeisten *Lacrymosa*- ja *Pie Jesu* -säkeistöjen välillä on kuitenkin *Lacrymosan* tehokkaat fortepiano -sykäykset. Näiden sijaan *Pie Jesussa* on kaksi pitkää crescendoa pianissimosta forteen. Lopussa huomattavaa on, että ”*aamen*” on symbolisesti toistettu kolme kertaa, viimeinen kertaus kaiunomaisesti pianissimossa.

Kokonaisuutena *Dies Irae* on romanttisten verrokkiensa rinnalla melko suoraviivainen, sillä runsaista toistoista ja monipuolisesti vaihtuvasta tekstuurista huolimatta mikään säkeistö tai säkeistöryhmä ei ole niin merkitsevässä roolissa, että se nousisi omaksi kokonaisuudekseen. Lähimpänä tätä on kahden viimeisen säkeistön, *Lacrymosan* ja *Pie Jesun*, muodostama pari tempon ja tekstuurin yhtäaikaisen vaihdoksen sekä näiden itsenäisyyden vuoksi. Toisaalta tässä kohdassa on hyvin luonnollistakin muuttaa tekstuuria, sillä koko runon rytmi muuttuu *Lacrymosa* -säkeistöä alkaen – aiemmin tiukasti kolmen loppusoinnollisen säkeen ryhmissä soljunut teksti vaihtuukin ensin loppusoinnollisiin säepareihin ja lopulta riimin kokonaan jättävään rukousmaiseen loppuun. Kuten läpi koko osan, myös tässä siirtymä kahden erilaisen tekstuurin – ja tempon – välillä on kuitenkin niin sulava, ettei kohtaa miellä erilliseksi kokonaisuudekseen.

Offertoriumin sisällä on jälleen selkeät jaot alkuosan, *Quam olim* -osan ja *Hostias*-osan välillä. Kuten perinteiseen kaavaan kuuluu, Cherubini kertoo *Hostiaksen* jälkeen vielä *Quam olim* -osan kokonaisuudessaan.

Vastakohtana edelliseen *Dies Iraeen Offertorium* alkaa lämpimällä Es-duurilla. Erittäin runsaat pisteelliset rytmit tuovat mukaan myös juhlallisuutta ja ylistävyyttä, kuten sanoihinkin sopii. Vielä alun fortentkin vaihtuessa pianissimoon juhlavuus säilyy. Yleisesti *Offertoriumissa* tulee tekstin ja musiikin yhteys jopa enemmän esiin kuin edellisessä osassa.

Käänte musiikissa toteutuu ”de poenis inferni” -kohdasta alkavassa imitoivassa mollivoittoisessa sekvenssissä, joka johtaa ”et de profundo lacu” -kohdan dramaattiseen as-molliin. Huomattavaa on myös poikkeuksellisen matala rekisteri kaikissa kuoron stemmoissa. Tämän jälkeen seuraa paluu juhlalliseen duuriin, tosin ”ne absorbeat” ottaa jälleen dramaattisemman otteen pisteellisillä rytmeillään, ja sävellaji vaihtuu taas, tällä kertaa Ges-duuriin. ”Ne cadant in obscurum” on yksi osan synkimmistä kohdista; heti alussa on tritonushyppy alaspäin, stemmat tulevat sisään korkeimmasta matalimpaan, osio on täysin pianissimossa ja orkesteri on myös pienimmillään. Lisäksi jokaisella stemmalla sana ”obscurum” on stemman äänialan alarajoilta lisäten tekstin vaikuttavuutta.

Cherubinin musiikki reagoi tekstiin; sanan ”libera” yhteydessä oleva fraasi on juhlallista duuria, ja lauseen loppu, joka näissä tapauksissa on tekstiltään hyvin uhkaava, on myös sävelletty dramaattiseen ja välillä synkkäänkin sävyyn.

Vahvana vastakohtana edelliseen seuraa enkelimäisen heleä ”sed signifer Sanctus Michael” -kohta, jossa niin orkesteri kuin kuorokin ovat äänialansa ylärekisterissä, ja kuoron basso sekä orkesterin matalimmat soittimet poistuvat ja palaavat vasta seuraavassa *Quam olim* -osassa. Nyanssi pysyy edelleen pianissimossa, mutta sen seuraksi tulee ”dolce”-merkintä lisäten sävyeroa *Offertoriumin* alkuun entisestään. Tekstin puolelta on korostettu runsaasti fraasia ”in lucem sanctam”.

Quam olim -osa on itsessään koko *Offertoriumin* pisin osa – ripeästä temposta huolimatta – ja sen painoa lisää se, että kuten Ockeghem ja M. Haydnin *Requiemeissä*, se toistetaan *Hostias*-osan

jälkeen sellaisenaan ilman mitään muutoksia musiikissa. Kun osa tulee ensimmäisen kerran, siinä onkin hieman poikkeuksellisilta vaikuttavia ratkaisuja, kuten erittäin näyttävä päätöskadenssi ja alun päällekkäiset lauseet kuorolla vielä, kun koko tekstiä ei ole ehditty edes käydä läpi. Kerrattaessa nämä valinnat istuvatkin paljon luonnollisemmin, kun näyttävä loppukadenssi on todella koko *Offertoriumin* päätöskadenssi, eikä vain välikadenssi, josta alkaa seuraava osa. Alun tekstikin on siihen mennessä esitelty niin läpikotaisesti, ettei jo heti lauseen toisen sanan päälle alkava seuraava lause herätä huomiota. Osan keskellä jo ennestään ripeä tempo nopeutuu entisestään *Più allegro* vaihtuessa tempomerkinäksi. Tämä tempo pysyy *Quam olim* -osion loppuun asti.

Quam olim -osa muodostaa mielenkiintoisen poikkeuksen Cherubinin muuten melko homofonisessa satsissa, sillä se on fuugamainen ja siten hyvin polyfoninen. Varsinkin, kun osan sanat nimenomaan kertovat Raamatun kohdasta, jossa Jumala antaa lupauksensa Aabrahamille ja tämän lukuisille jälkeläisille, moniäänisyys on itse asiassa kuvastaa hyvin suurta kansojen joukkoa, jonka Aabrahamista kerrotaan polveutuvan. Myös muutamat muut *Requiemit* käyttävät tässä osassa fuugamaisuutta tai sitä mukailevaa periaatetta, esimerkiksi Mozartin, M. Haydnin, Salierin (c-molli) sekä Dvorakin *Requiemeissä* käytetään tätä keinoa samassa kohdassa, joten Cherubini ei ollut ajatuksensa kanssa yksin.

Fuugamuotoisena *Quam olim* sisältää myös kaikkia fuugan tehokeinoja, kuten sävellajien vaihtoja, sekvenssejä ja teeman augmentointia, mutta koska kaikki nämä ovat hyvin ominaisia fuugille ylipäätään, niitä ei liene mielekästä tutkia tekstin kannalta.

Tunnelma vaihtuu jälleen, kun lempeä ja harras *Hostias*-osa alkaa. Koko osan teksti käydään osassa kahdesti läpi, mikä heijastuu myös musiikkiin; aivan osan loppua lukuun ottamatta rytmi on tekstin kertauksissa lähes identtinen, soinnut vain vaihtuvat ja yksi fraaseista kerrataan. Teokselle ominaiseen tapaan *Hostias*-osan alku – ja samalla sen tekstin kertaus – on polyfonista, mutta muuntuu fraasin edetessä lähes homofoniseksi. Tyypilliseen tapansa Cherubini kuitenkin pitää lähes koko *Hostias*-osan läpi aina toisen ääriään, sopraanon tai basson, erillään muuten homofonisesta kuorosta.

Koska osa on kokonaisuudessaan pääasiassa pianossa, ja lopussa pianissimossa, erottuvat muutamat crescendot osan keskeltä tavallista selkeämmin. Toisen crescendo-kohdan, ”memoriam faciemus”, ja tämän kertauksen tekee entistä vaikuttavammaksi dramaattinen sointukulku napolilaisen, kahden vähennetyin soinnun ja terssisuhteisen sointuparin kautta kadenssiin.

”Fac eas, Domine” -kohta puolestaan on molemmilla kerroilla hyvin vähäeleinen, jopa staattinen, tosin jälkimmäisellä kerralla kerrataan fraasin viimeiset sanat vielä kerran, mikä sopii musiikin odottavaan tunnelmaan. Kokonaisuudessaan *Hostias* on harras ja vakava, vaikka saa välillä jopa kohtalokkaita piirteitä.

Sanctus on Cherubinin *Requiem*in lyhyimpiä osia huolimatta siitä, että se sisältää jo itsessään *Benedictuksen*, joka usein sävelletyissä messuissa luetaan omaksi osakseen (Sherr 1980, 478). Osan sisällä *Benedictus* on kuitenkin erotettu *Sanctuksesta* poikkeavalla tekstuurilla ja nyanssilla – orkesterin fortissimo vaihtuu suoraan pianoon, kuoron forte pianissimoon, tekstuuri ohenee ja bassolinja muuttuu staccatoiksi. *Benedictuksen* jälkeinen *Hosanna* muistuttaa osan alun *Hosannaa* paljon, mutta kadensoi eri tavalla.

Benedictusta lukuun ottamatta *Sanctus* on hyvin ylistävä ja juhlallinen. Tätä korostavat fortissimo, runsaat pisteelliset rytmit ja nousevat linjat, sekä orkesterin laaja kokoonpano. Vaikka osaa ei olekaan kirjoitettu suoraan maestosoksi, syntyy andanten ja edellä mainitun fortissimon ja pisteellisten rytmien yhdistelmästä kuitenkin vaikutelma juhlallisesta maestososta. Läpi osan säilyy sävellajina A-s-duuri ja lähes homofoninen satsi – vain bassostemma poikkeaa homofoniasta välillä ja silloinkin pääasiassa seuraa orkesterin sellon ja basson stemmoja.

Kuten edellinen *Sanctus*, myös *Pie Jesu* on Cherubinin *Requiem*in lyhyimpiä osia. Sävellaji vaihtuu jälleen, tällä kertaa f-molliin. Osa muodostuu pitkälti kuoron ja orkesterin vuorottelusta, ja kontrastina edelliseen osaan sävy on nyt nöyrä ja harras; nyanssivaihtelua on vain pianon ja piano pianissimo välillä, tempo on verkkainen larghetto, ja dissonansseja on käytetty säästeliäästi. Cherubini käyttää paljon aluksi sopraanon soolossa esittelemäänsä teemaa, joka palaa ja kehittyy sittemmin muissa stemmoissa. Koko teoksen mittapuulla *Pie Jesu* kuuluu polyfonisempiin osiin, sillä suoraan homofonisia osia on harvakseltaan.

Kuten M. Haydn *Requiemissään*, myös Cherubini toistaa *Agnus Dein* perinteiseen tapaan kolmesti ja lukee *Lux aeterna* -osan *Agnus Dein* sisään. Muiden teoksen osien tapaan tässäkin on kuitenkin tekstuurin muutos tekemässä hieman eroa varsinaisen *Agnus Dein* ja *Lux aeternan* välille. *Agnus Dei* on kokonaan mollissa, ja niin myös hyvin pitkälle *Lux aeterna*, mutta aivan lopussa tulee pelastuksen omainen kadenssi C-duuriin.

Heti *Agnus Dein* alku eroaa edellisestä osasta; vain kolmen tahdin sisällä pianissimo kasvaa forteksi, ja lyhentyvät aika-arvot, kromatiikka ja jousien vähennetyt soinnut tuovat kiihtynyttä tunnelmaa. Etenkin alkupuolella nyanssit heijastuvat myös orkestraatioon korostaen niitä – fortin aikana lähes koko orkesteri on mukana, mutta teoksen alkupuolen pianon aikana mukana ovat vain jouset. Osan loppupuolella tämä kuvio kuitenkin rikkoutuu, sillä siinä Cherubini käyttää jälleen laajemmin orkesteria, vaikka loppu koostuu lähinnä pianoista ja pianissimoista.

Tekstissä toistuu kahdesti fraasi ”*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem*”, ja lopuksi lähes sama fraasi, mutta pienellä lisäyksellä: ”*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam*”. Cherubini seuraa tätä fraasitusta musiikillaan uskollisesti; kolmesti toistuva kohta ”*Agnus Dei, qui tollis peccata*” on joka kerta samanlainen, ja sen jatkokin erittäin samankaltainen rytmeiltään ja motiiveiltaan, vaikka kuitenkin aina hieman kehitelty. Fraasit muodostavat yhdessä

parin, jossa alussa on ”Agnus Dei” fortessa, kuin avunhuuto, ja parin jälkimmäinen puolisko ”dona eis requiem” kontrastina edelliseen pianossa, kuin nöyränä pyyntönä.

Aivan *Agnus Dei* -tekstin päätös ”requiem sempiternam” puolestaan on Cherubinilla aivan omanlaisensa, eikä viittaa aiempiin osan kohtiin millään tavoin. Kohta on poikkeuksellinen muissakin asioissa – se rikkoo kuoron muuten melko tasaista homofoniaa, ja pianissimosta huolimatta kohta on runsaan kromatiikkansa vuoksi erittäin jännitteinen.

Lux aeterna on yleisesti melko hiljainen, joten sen sisältämät kaksi nopeaa crescendoa pianosta forteen yhden tahdin sisällä, ja nämä fortekohdat ylipäätään korostuvat entisestään. Fanfaarimaiset fortet hiljenevät molemmilla kerroilla takaisin pianoon yhtä nopeasti kuin nousivatkin – yhden tahdin kuluessa.

Lux aeternan – ja siten koko teoksen – loppu tuo kaikumaisen vaikutelman pianissimon ja toisiaan imitoivien polyfonisten kuorostemmojen yhdistelmän vuoksi. Loppua kohti yhä useampi ääni orkesterissa ja kuorossa päätyy toistamaan c-säveltä – tosin eri korkeuksilta – ja myös liikkeen määrä vähenee. Viimeiset tahdit ovat suorastaan staattisia, sillä ainoat liikkuvat äänet ovat jousilla, ja niissäkin liike on vähäistä. Lopulta teos kuitenkin päättyy rauhaisaan C-duurisointuun, mikä on *Lux aeternan* vallitsevan traagisen mollin jälkeen varsin lohdullinen lopetus, joka tässä yhteydessä viitanee pelastukseen, joka katolisen perinteen mukaan odottaa kiirastulen jälkeen (Nohl 1996, 77, 79-80).

3.4 Joonas Kokkonen: *Requiem*

3.4.1 Joonas Kokkonen

Joonas Kokkosen sävellystuotantoon kuuluu näyttämöteoksia, orkesteriteoksia, kamarimusiikkia, kuoroteoksia, teoksia laulusolistille orkesterin, kuoron ja pianon kanssa sekä teoksia soolosoittimille. (Hako 2001, 334–54.)

Kokkonen syntyi 1921 kauppias Heikki ja Maria Kokkosen viidenneksi pojaksi (Hako 2001, 14). Nuori Kokkonen harrasti säveltämistä ja ensimmäiset opukset syntyivät jo alle kymmenenvuotiaana. Myöhemmällä iällä hän tosin hävitti näistä sävellyksistä suurimman osan. Kokkosen varhaisimpia säilyneitä teoksia ovat *Etyydi klassilliseen tyyliin* 1936, *Impromptu* 1938, *Etude* 1938 ja viisiosainen *Pielavesi*-sarja. (Hako 2001, 27, 30–31.)

Kokkosen nuoruudenteokset olivat lähinnä pianolle, 40-luvulla mukaan tuli myös laulua ja lopulta opiskelujen lopulla painopiste siirtyi kamarimusiikkiin. 50-luvulla puolestaan piano ja jouset olivat teoksissa hallitsevassa asemassa. Vokaalimusiikin säveltäminen oli Kokkoselle kuitenkin vieraampaa

kuin instrumentaalimusiikin maailma. Kokkonen ei lopulta koskaan tehnyt sävellyksdiplomia, mutta pianodiplomin kuitenkin vuonna 1949. (Hako 2001, 66, 70–1.)

Nuorena Kokkosen ihannesäveltäjiä olivat Beethoven ja Sibelius, myöhemmin oli kiinnostusta myös Debussyyn, mutta päästyään kuulemaan enemmän modernimpaa musiikkia, kiinnostus hiipui. Aikuisena hänen esikuviansa kuuluivat Bach, Mozart ja Bartók. (Hako 2001, 28, 123.)

Vuonna 1940 Kokkonen pyrki sekä Sibelius-Akatemiaan että Helsingin yliopistoon, ja pääsi molempiin; Sibelius-Akatemiassa Ilmari Hannikaisen piano-oppilaaksi, Helsingin yliopistossa musiikkitieteen opintoihin. (Hako 2001, 37–8.)

Yksikään sävellysopettaja ei päässyt vaikuttamaan Kokkosen pitkään, ja hän koulutuksesta huolimatta hän koki olevansa itseoppinut, historialliset säveltäjät tärkeimpinä opettajinaan. (Hako 2001, 58, 123.)

Ensimmäinen orkesteriteos *Musiikkia jousiorkesterille* syntyi vuosina 1956–7, ja tarkoitti Kokkoselle varsinaista läpimurtoa säveltäjänä ja hänet nimettiin 1959 Sibelius-Akatemiaan sävellyksen professoriksi. 60-luvun kuluessa Kokkosesta kehkeytyi Suomen musiikkielämän keskushahmo. (Hako 2001, 107, 115, 157.)

Kokkonen myös arvosti barokin ajan käsityöperinnettä, ja sen mukaisesti pyrki panostamaan tilaustöiden säveltämiseen ja niiden kauneuteen yhtä paljon kuin hänen itsenäisiin töihinsäkin. (Hako 2001, 103, 201.)

Kokkosen sävellyksissä hallitsi 1959–66 dodekafonia, vaikka pyrkimys oli enemmänkin kaikkien sävelien käyttämiseen, kuin oikeaoppiseen kaksitoistasäveltekniikkaan. Horror vacui -periaate oli hänelle tärkeä. Horror vacui, eli tyhjän paikan kammo merkitsi Kokkoselle, että kromaattisen asteikon kaikki äänet ovat käytössä ja tasavertaisia. Säveltäessään hän ei tarvinnut soitinta, sillä musiikki soi jo valmiina hänen päässään. Musiikillisesti hänelle varsinainen atonaalisuus tuntui vieraalta ja hänelle tonaalisuus oli keskeistä musiikillisessa ajattelussa. (Hako 2001, 112, 124, 145.) Tyypillistä on myös, että usein jo sävellyksen alkutahdeissa Kokkonen esittelee teoksen kantavat aiheet (Korhonen 1992, 328).

Vuosien 1964 ja 1967 välillä Kokkonen siirtyi Hakon mukaan asteittain värikkäämpään suuntaan, vaikka melodia, rytmi ja soinnut pysyivät yhä säveltämisen lähtökohtana. *Kolmas sinfonia* 1967 on esimerkki tästä, ja aloitti varsinaisesti Kokkosen uustonaalisen kauden. (Hako 2001, 173.)

Kolme vuotta myöhemmin valmistui Kokkosen tunnetuin teos, ooppera *Viimeiset Kiusaukset*, pikkuserkku Lauri Kokkosen tekstiin. Teos ja sen menestys kuitenkin jäivät varjostamaan sen jälkeen tullutta sävellystuotantoa, joka jäikin suppeaksi. Sekä Hako että Kuokkala vertaavatkin eri

Viimeisten Kiusausten kohtauksia *Requiem*n musiikillisiin aineksiin. (Hako 2001, 211, 225, 261, 297; Kuokkala 2016, 333–4, 336–7.)

Kokkonen merkitsi joidenkin teoksiensa loppuun lyhenteet "S.D.G." ja "L.D." eli "Soli Deo gloria" ja "Laus Deo". Tämä tapa alkoi *Sellosonaatista* (1976) ja sen jälkeen hän merkitsi kaikkien suurempien sävellystensä loppuun nämä lyhenteet. Myös *Requiem*n lopusta löytyvät nämä merkinnät, jotka antavat kunnian teoksista Jumalalle. (Hako 2001, 262.)

Kun Akateemisen Laulun johtaja Ulf Söderblom pyysi Kokkoselta teosta kuorolle ja orkesterille, oli Kokkosen suunnitelmissa aluksi säveltää "Ekumeeninen messu". Samaan aikaan vaimo Maija oli vakavasti sairaana, mikä hankaloitti työn etenemistä, ja sovittua kantaesityspäivää jouduttiin lykkäämään kahdesti. Maijan kuoleman vuonna 1979 jälkeen Kokkonen muutti suunnitelmiaan sävellyksen suhteen, ilmoittikin haluavansa säveltää sielunmessun ja hävitti kaiken jo syntyneestä sävellyksestä. Näin Kokkosen *Requiem* sai alkunsa. (Hako 2001, 295.)

Kokkosen kolmas vaimo Anita oli avainroolissa toiselle vaimolle Maijalle omistetun *Requiem*n syntymisessä rohkaisten Kokkosta säveltämään ja tekemään Maijan muistolle kauneimman mahdollisen suruteoksen. (Hako 2001, 285–6, 291, 295.)

80-luvun kuluessa Kokkosen säveltäminen ei enää sujunut entiseen tapaan, ja Hakon sanoin hän "teki säveltämisen itselleen vaikeaksi". Useampia Kokkosen viimeisiä sävellyksiä jäikin kesken: laulusarja Martti Talvelalle, viides sinfonia, Ad Anita *Tangoletto* ja *Pieni juhla fanfaari Ilmari ja Mandi Kokkosen 80-vuotispäivän kunniaksi*. (Hako 2001, 313–5.)

Joonas Kokkonen kuoli kotonaan vuonna 1996 sairasteltuaan vakavammin jo muutaman vuoden ajan. (Hako 2001, 316–8.)

3.4.2 Yleistä teoksesta

Kuten nimikin jo antaa ymmärtää, Joonas Kokkosen *Requiem In memoriam Maija Kokkonen* on sävelletty Maija Kokkosen, hänen toisen vaimonsa, muistolle. (Hako 2001, 295.)

Requiem In memoriam Maija Kokkonen edustaa kaikilla tavoilla tyyppillistä modernia requiemia: säveltäjä ei ole katolinen, musiikki on erittäin tekstilähtöistä, teoksen säveltämiselle on ollut henkilökohtaiset perusteet ja osia on otettu ja jätetty sen mukaan, mitkä teokseen sopivat. Nimenomaan *Dies Irae*n pois jättäminen on yleistynyt vastaliikkeenä sen keskeiselle roolille romanttisella tyylikaudella. (Kts. s. 8–9)

Luonnollisesti moderni requiem eroaa aiempien tyylikausien teoksista myös sävelkieleltään, ja Kokkonenkin käyttää *Requiemissään* runsaasti terssisuhteisia sointuja, kromatiikkaa ja

päällekkäisten suurten sekuntien muodostamia sointuja ja kulkuja. Vaikka Kokkonen ei ikinä pyrkinyt puhtaan kaksitoistasäveljärjestelmän käyttöön sellaisenaan (Hako 2001, 124), löytää Kuokkala rivit kahdesta ensimmäisestä osasta (Kuokkala 2016, 330, 332). Muissakin osissa Kokkonen käyttää laajasti kromaattisen asteikon säveliä – erityisen selvästi tämän näkee toiseksi viimeisestä osasta, *In Paradisumista*. Vaikka varsinaista riviä ei osassa synny, on melodiassa käytetty monipuolisesti ja luontevasti kaikkia kromaattisen asteikon säveliä (kts. Kuva7).

Kuva 7. Kokkonen: *In paradisum* -osa tahdit 686–690

Tekstilähtöisyys on Kokkonen *Requiemissä* suuressa roolissa; musiikki kuvailee ja reagoi tekstiin saumattomasti, jolloin sanoja ymmärtämätönkin hyvin todennäköisesti tietäisi, mistä on kyse. Tekstin sisällä kuitenkin on omia painotuksiaan ja suurimpana, suorastaan koko teoksen keskiössä on sana ”lux” ja sen eri muodot, kuten ”luceat” ja ”lucis”, eli suomeksi ”valo”.

Valo on tässä teoksessa läsnä monin eri tavoin. Jo musiikki itsessään on kaikkiaan valoisaa: jokainen osa päättyy duurisointuun, niin kuorolla, solisteilla kuin orkesterillakin on paljon nimenomaan nousevia sävelkulkuja ja duuripohjaiset soinnut, suuret sekunti-intervallit ja erilaiset väreilyn tunnetta luovat efektit ovat keskiössä.

3.4.3 *Requiem in memoriam* Maija Kokkonen

Kuten Hako toteaa (Hako 2001, 296–7), teos ei ole missään mielessä synkkä, vaan niin tekstivalinnoissa kuin musiikissakin on tehty ratkaisut nimenomaan valoisuuden ja toiveikkuuden kautta. Hakon mukaan Kokkonen pyrkiikin *Requiemissä* tuomaan lohtua surun kokeneille, eikä maalailnut uhkakuvia, joihin dramaattinen teksti antaisi useita tilaisuuksia. (Hako 2001, 297.)

Kokkonen *Requiemissä* on yhdeksän osaa: *Requiem aeternam*, *Kyrie eleison*, *Tractus*, *Domine Jesu Christe*, *Hostias et preces*, *Sanctus & Benedictus*, *Agnus Dei*, *In paradisum* ja *Lux aeterna*. Näissä osissa on muutamia erilaisia piirteitä verrattuna vanhempiin requiemeihin – *In paradisum*, joka ei ole kuulunut requiem-messun kaavaan, vaikka hautausperinteeseen sinänsä kylläkin, on nyt mukana teoksen lopussa. Lisäksi päätösosaksi on valittu valoisa *Lux aeterna*, joka sielunmessun

kaavassa sijoittuu messun loppuun, mutta ennen *In paradisumia*. (Nohl 1996, 122–4). Huomattavaa on myös perinteisten *Graduale* ja *Dies Irae* -osien pois jättäminen. *Offertorium Domine Jesu Christe* on jaettu kahteen osaan *Hostias et preces* -osion kohdalta. Aiemminkin *Hostias*-osiota on erotettu muusta *Offertoriumista* musiikillisin keinoin, kuten tauoilla tai tekstuurin vaihdolla (esimerkiksi Verdin, Cherubinin, ja M. Haydnin *Requiemeissä*), mutta sen jakaminen täysin omaksi osakseen ei ole tavallista.

Requiemissä on useita kantavia musiikillisia aiheita. Suurin on luonnollisesti edellä mainitut valoon ja valoisuuteen liittyvät aiheet, mutta siinä on paljon myös muita kantavia tyyllillisiä päätöksiä; lähes kaikissa osissa on toisiaan seuraavien crescendojen ja diminuendojen aaltoja, ja *In paradisum* -osa on itsessään jo yksi pitkä crescendon, huippukohdan ja diminuendon muodostama aalto. Hakon mukaan samanlainen kaava – alku aivan pienestä ja kasvu yhä suuremmaksi ja lopulta hiipuminen takaisin hiljaisuuteen – on Kokkosella käytössä myös muissa teoksissa (Hako 2001, 116–7). Mielenkiintoista kyllä, myös Ockeghemien teoksissa, mukaan lukien *Missa pro defunctis*, esiintyy kasvamista pienemmästä suuremmaksi, tosin dynamiikan sijasta kasvun vaikutelma toteutuu kokoonpanon muuttuessa (Perkins 1980, 493).

Lisäksi Kokkosen tekstiin suhteutettuna sekä kuoro että solistit tuntuvat saavan kulloisenkin tekstin mukaan hieman erilaisen roolin; on *Sanctuksen* julistavaa kuoroa, *In Paradisumin* taivaallista kuoroa, *Kyrien* armahdusta anovaa kansaa sekä *Requiem aeternamin* surujoukkoa.

Kuten M. Haydnin *Requiemissä*, myös tässä teoksessa solisteilla on keskeinen osa. He vievät tekstiä eteenpäin, eivät koskaan jää kuoron taustalle pienimmässäkään nyanssissa, ja tuovat pääasiassa pitkällä linjoillaan vakauden tunnetta kuoron yleensä lyhyempien, *Kyriessä* jopa kiihtyneiden, fraasien rinnalle.

Ensimmäinen osa *Requiem aeternam* alkaa äärimmäisen hiljaisella piano pianissimolla ja alku on, kuten Kuokkalakin toteaa (Kuokkala 2016, 331), hämyinen ja mietiskelevä, salaperäinenkin. Läpi teoksen esiintyy kuorolla ja orkesterilla useaan otteeseen sointikenttiä, joilla on lähinnä värittävä funktio, ensimmäisenä esimerkkinä juuri teoksen alkusointu (Kuokkala 2016, 331–2). Osa on kuoron osalta hyvin homofoninen.

Tekstissä on muutamia epätavallisia valintoja - useimmin käytetyn sanavalinnan "Exaudi orationem meam" sijaan Kokkonen lainaa yleensä *Gradualessa* käytettyä fraasia "In memoria aeterna erit justus ab auditione mala non timebit" (Gregorian Missal for Sundays 1990, 689–90). Kokkonen on hieman muuttanut sanoja myös ottamalla loppuun "Alleluia"-ylistykset, jotka pitkään eivät kuuluneet sielunmessun kaavaan lainkaan, ja vaikka ne lopulta hyväksyttiin takaisin osaksi kaavaa, ne eivät ole mikään selviö uudemmissaakaan requiem-sävellyksissä (kts. s. 9). Käytännössä Kokkonen siis yhdistää *Gradualen* tekstiä perinteisen *Introituksen* tekstiin. Nämä valinnat kuvaavat hyvin *Requiemiiä* myös yleisellä tasolla: kun on kaksikin vaihtoehtoa, Kokkonen valitsee aina valoisamman, ja tarvittaessa tekee itselleen vaihtoehdon.

Orkesterijohdannon jälkeen kuoro aloittaa osuutensa suhteellisen matalalta, etenkin tenori ja sopraano aloittavat äänialojensa matalalta puolelta. Alussa kuoro on paljolti tiiviissä matalassa sekuntinipussa, josta se välillä avautuu kolmisoinnuksi. Kuten muissakin osissa, myös tässä sekuntiliike on hyvin tyypillistä kaikissa äänissä, samoin kuin päällekkäiset sekunnit soinnuissa. Etenkin suuret sekunnit yhdistyvät usein ajatukseen väreilystä ja valosta, kuten tahdista 75 alkavassa sopraanosoolossa (kts. Kuva 8).



Kuva 8. Kokkonen: *Requiem aeternam* -osa sopraanosoolo, tahdit 75–79

Baritonisolisti aloittaa lähes yhtä aikaa kuoron kanssa kaihoisalla teemalla, josta voi löytää B-A-C-H -aiheen (Kuokkala 2016, 330). Toisin kuin kuoro samassa kohdassa, baritonisoolo alkaa äänialansa yläosasta ja pysyy siellä.

"Te decet hymnus" -kohta on toteutettu pelkällä kuorolla ilman solisteja. Muiden säveltäjien tapaan Kokkonen käsittelee osaa sananmukaisesti hymnimäisellä tavalla – kuoro aloittaa tekstikohdan unisonossa, ja stemmojen eriytyessäkin homofonia, fortissimo ja tasainen rytmi pitävät yllä vaikutelmaa yhdestä suuresta ylistysvirrestä. Kuoron jatko "Et tibi reddetur votum in Jerusalem" muuttaa sävyn ylistävästä salaperäiseksi kaikkien stemmojen pakkautuessa tiiviille alueelle. Stemmojen vellova sekuntiliike ja pianissimo korostavat vaikutelmaa. Hymniosuutta lukuun ottamatta ensimmäisessä osassa tekstiä vievät eteenpäin baritoni- ja sopraanosoolo kuoron jäädessä usein taustalle.

Tämän jälkeen kuoro palaa alun sanoihin ja myös harmonia mukailee aiempaa vastaavaa kohtaa. Sopraanosolistin aloittaessa helmeilevän soolonsa säestämään jäävät vain naisäännet, jotka nekin lopulta lähtevät jättäen vain orkesterin solistin taustalle. Kontrasti onkin suuri, kun sopraanosoolon ja orkesterin crescendo päätteeksi mukaan tuleekin koko kuoro fortissimossa ja unisonossa ylistävään alleluiaan. Vähitellen ylistys hiipuu pois, ja osa päättyy samanlaiseen hiljaisuuteen, kuin mistä se alkoi. Useiden teoksen osien tapaan myös ensimmäinen osa päättyy E-duurisointuun, jolla Kokkonen kuvastaa pelastusta (Kuokkala 2016, 330–5).

Usein requiemeissä osat *Introitus* ja *Kyrie* on yhdistetty yhdeksi osaksi. Kokkonen pitää osat periaatteessa erillään, mutta yhteys säilyy silti – *Kyrie* alkaa ensimmäisen osan jälkeen attacca, ja Kuokkalan mukaan nämä kaksi osaa muodostavat myös temaattisesti kiinteän kokonaisuuden

(Kuokkala 2016, 332). Monella tapaa *Kyrie* on kuitenkin luonteeltaan aivan erilainen kuin *Requiem aeternam*; osa on erittäin ripeä, kuoro on välillä jopa hektinen, kuin hädän alla, ja tunnelma on kiihtynyt. Kuoron lyhyet, taukojen jakamat linjat ja runsaat puolisävelaskeleet luovat juuri tätä vaikutelmaa, kuten myös alun suuri crescendo suoraan pianopianisimosta fortissimoon kahden tahdin aikana.

Vaikka Kokkonen toistaa lyhyttä tekstiä useita kertoja, voi siitä silti huomata *Kyrien* perinteisen kolmesta kertauksesta muodostuvan rakenteen kolmesti toistuvassa kuoron ja solistien *Kyrie–Christe–Kyrie* -vuorottelussa. Kuten Kuokkalakin huomauttaa, on "Christe"-osuus aina solisteilla ja "Kyrie" kuorolla (Kuokkala 2016, 332). Solistien osuudet poikkeavat hektisestä kuorosta pitkällä, vakauden tunnetta tuovilla linjoillaan, ja näitä rinnakkain katsoessa tulee helposti vaikutelma vakaasta opettajasta ja hätääntyneistä opetuslapsista.

Kyrien lopussa kuoron lyhyet linjat vaihtuvat pitkiin, soinnut muuttuvat valoisammiksi ja ensimmäisen osan tavoin *Kyriekin* päättyy E-duurisointuun.

Tractus-osassa ei ole lainkaan solisteja, ainoastaan kuoro. Aiemmista osista poiketen *Tractus* on täysin kolmijakoinen. *Tractus* rakentuu kahdesta vahvasta ja pitkälinjaisesta noususta, ja jäljelle jäävä taite on funktioltaan enemmänkin värittävä. Kokkosen *horror vacui* -ajattelu näkyy osassa erityisen selvästi. Myös klustereita ja kolmisointuyhdistelmiä on käytetty myös paljon. (Kuokkala 2016, 332–3.)

Runsas edestakaisin vellovat sekuntiliikkeet useissa äänissä ja samalta äänialalta laulavat naisäänit tuovat *Tractus* alkuun mystisyyttä. Alku ja siihen myöhemmin palaava kohta ovat myös kuoron stemmojen ainoat hieman itsenäisemmät kohdat, sillä loppuosa on kuoron osalta vuoroin täyttä homofoniaa, vuoroin stemmat jakautuvat kahteen toisistaan itsenäiseen, mutta keskenään yhtenäiseen, joskus jopa unisonossa laulavaan, stemmapariin tai -ryhmään.

Keskellä *Tractus* kohdassa "Et gratia tua illis" esiintyy kuoron naisäänillä väreilevä efekti, jossa kaksi ääntä vuorottelee samoja säveliä. Sama efekti esiintyy myöhemmin myös viidennessä osassa.

Tunnelman kannalta *Tractus* sisältää suuria vastakohtia; alku on varsin mystinen, loppu puolestaan seesteinen ja kaunis, ja keskellä on muutamia jopa uhkaavia kohtia, kuten viimeisen tuomion mainitsevat tahdit 285–288 varustettuna fortefortissimolla ja suurella septimihypyillä alaspäin. Viimeinen sointu on jälleen kerran E-duuri.

Kokkonen on jakanut perinteisen *Offertoriumin* kahtia *Domine Jesu Christe* -osaksi ja *Hostias et preces* -osaksi. Neljäs osa *Domine Jesu Christe* eroaa edellisistä osista siinä, ettei siinä ole suuria orkestericrescendoja (Kuokkala 2016, 333). Tämä tekee siitä Kuokkalan mukaan jopa intermezzomaisen (Kuokkala 2016, 333). Useissa *Requiemeissä*, kuten M. Haydnin ja Cherubinin *Requiemeissä*, osan alku on ylistävä, juhlava, joskus fanfaarimainenkin. Kokkonenkin käyttää alussa

trumpetteja, joita Kuokkala kuvailee fanfaarimaisiksi (Kuokkala 2016, 333), mutta ylistävyyden sijaan osa on pikemminkin salaperäinen kuoron hiljaisine ja mataline lähtöineen. Tiettyä juhlavuutta on tosin myös Kokkosen tavassa käsitellä osaa; runsaat pisteelliset rytmit sekä kuorolla että trumpeteilla ja vuorottelevat terssisuhteiset E-duuri- ja As-duurisoinnut tuovat pidättyneeseen alkuun juhlavaa vaikutelmaa.

Osassa on jälleen vahvaa kromatiikkaa, alussa erityisesti puolisävelaskeleiden muodossa. Molemmat solistit tekevät paluun edellisen osan jälkeen. Solistit vievät jälleen tekstiä vahvasti eteenpäin, ja kuoro jääkin alussa laulamaan "Domine Jesu Christe" -ylistystä solistien siirryttyä jo eteenpäin. Kuoron stemmat muodostavat usein avokvinttejä, jotka solistit täydentävät terssillä. Yhtä aikaa laulaessaan solistit laulavat unisonossa, erikseen laulaessaan baritonisolisti saa *Domine Jesu Christen* uhkaavimmat kohdat, sopraanosolisti ylistävät ja valoisimmat kohdat.

Tekstin muuttuessa uhkaavampaan suuntaan, myös musiikki seuraa samalla linjalla; crescendo ja kuoron vaivihkaa nouseva satsi vaikuttavat olennaisesti kiihtyneen tunnelman tuomisessa. Kohta jatkuu baritonisoololla kuoron toistaessa soolon laulamatta fraasit kaikumaisesti. Toteutus vastaa hyvin tekstiä painostavuudessaan, vaikka ei ota kaikkea yhtä kirjaimellisesti, kuin esimerkiksi Cherubini "de profundo lacu" -kohdan syvillä ja matalilla äänillään. Solistin pitkä crescendo fortesta fortissimoon ja kuoron ja orkesterin välillä hyvin dissonoivat soinnut tukevat painostavuutta.

Edellisen myrskyämisen rinnalla "ne cadant in obscurum" -kohta kuulostaa jopa lohdulliselta pianon ja alun E-duurin vuoksi, vaikka dissonanssit vielä jäävät luomaan särmäänsä. Muiden *Requiemien* tapaan *Sed signifer* on duurivoittoinen ja valoisa, mutta poiketen Cherubinin ja M. Haydnin *Requiemien* versioista se ei ole niinkään helmeilevä tai heleä, vaan terssisuhteisten sointujen ja pisteellisen rytmin vuoksi siinä on jälleen juhlallista sävyä. Loppuosaa hallitsevat sopraanosoolo ja sitä säestävät naisäänit, jotka vievät osan rauhalliseen ja valoisaan päätökseen. Toisaalta miesäänillä on oma kiintoisa osuutensa; he laulavat muiden äänien alla pianissimossa *Quam olim* -kohdan, joka muihin *Requiemeihin* ja niiden runsaisiin kertauksiin, jopa fuugiin, verratessa on poikkeuksellisen pelkistetty. Hiljainen, osittain taustallekin jäävä kohta kuitenkin istuu erinomaisesti tekstin tulkitsemiseen eri näkökulmasta: kohta on kuin hiljainen lupaus tulevasta, joka vielä odottaa toteutumistaan. Ensimmäistä kertaa teoksen alun jälkeen osa ei päätykään E-duuriin, vaan As-duuriin.

Kokkosen *Requiem*in viides osa *Hostias et preces* on Kuokkalan sanoin "tanssillinen, scherzomainen, eikä sisällä suuria vastakohtaisuuksia" (Kuokkala 2016, 334). Tahtilajit vaihtuvat tiuhaan, liikkuvaan tempoon ja duurivoittoisuuteen yhdistettynä tämä tuo innostuneen vaikutelman. Myös crescendo ja kuoron matalalta alueelta ylemmäs nouseva satsi tukevat ajatusta. Osa on huomattavasti eloisampi, kuin Cherubinin tai M. Haydnin *Requiemien* vastaavat osat. Samoin kuin aiempi *Tractus*-osa, myös *Hostias et preces* on pelkälle kuorolle ilman solisteja.

Tunnelma siirtyy innostuneesta hieman pidättyneempään ja salaperäiseenkin suuntaan kuoron "tu suscipe" -kohdassa ja sitä pohjustavissa orkesterin tahdeissa. Kohta on erittäin hiljainen - nyanssit vaihtelevat pianosta piano pianissimoon - joten ero aiempaan riemuisaan fortissimoon on selkeä.

Jälleen yksi osoitus Kokkosen *Requiem*in valoisuudesta on pitkä, juhlistava crescendo pianosta forte fortissimoon kohdassa "Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam". Juuri sanalle "vitam", eli "elämä", huipentuu koko pitkä nouseva linja ja crescendo.

Aivan osan lopussa esiintyy lyhyt *Quam olim* -kohta, joka tyypillisistä requiemeistä poiketen ei ole kertaus aiemmasta vastaavasta tekstikohdasta ja on käsitelty verrattain nopeasti. Sävy on Kokkosen *Requiemissä* näiden kohtien ainoa yhdistävä tekijä - myös tämä kohta on hiljainen ja pelkistetty, kuin kaiku jostain vielä tulevasta. Osa loppuu poikkeuksellisesti klusterisointuun.

Kuudes osa, *Sanctus et Benedictus* on Kuokkalan mukaan koko teoksen kulminaatio-osa, jonka keskellä oleva soitinvälike jakaa *Sanctukseen* ja pehmeämpään *Benedictukseen* (Kuokkala 2016, 334–5). Osa on läpeensä kolmijakoinen, mikä Kuokkalan mukaan nostaa esiin osan taivaallista luonnetta viitaten Pyhään Kolminaisuuteen (Kuokkala 2016, 335).

Sanctuksen alku on riemuisa, ylistävä ja juhllinen. Koko osa on myös hyvin yhtenäinen, eihän osan tekstikään ei sisällä erityistä dramatiikkaa tai yllätyksiä. Kuoron osuudet ovat alussa vaihtelevien kestoja ja rytmienä vuoksi huudahdusmaisia. Myös sopraanosolistin tultua mukaan yhtenäisyys ja ylistyshuutomaisuus säilyy. Sopraanosoololla esiintyy osassa laajalti käytetty teema, joka myöhemmin löytyy esimerkiksi kuoron molemmissa *Hosanna*-osista kevyesti muunneltuna (Kuokkala 2016, 334). Fraasit ovat fanfaarimaisia, ja kuorolla – ja enimmäkseen myös solistilla – esiintyy pelkästään crescendoja.

Orkesteriosuus johdattaa diminuendolla *Benedictuksen* alkuun. Osio alkaa kolmiääniseksi jakaantuneella naiskuorolla ja baritonisolistilla, mutta pian naiskuoro vaihtuu yhtä lailla kolmiääniseen mieskuoroon. Sopraano- ja bassosolistien unisono johdattaa lopun "*Hosanna*"-ylystyksen, joka unisonossa kasvaa fortesta forte fortissimoon. *Hosannassa* Kokkonen käyttää samaa motiivia kuin sopraanosoolossa ja *Sanctuksen Hosannassa* aiemmin. Osan lopetus on vielä riemullisempi ja ylistävämpi, kuin osan alku. *Sanctus et Benedictus* päättyy A-duurisointuun.

Kuokkala kuvailee *Agnus Deitä* "lyhyeksi ja pelkistetyksi osaksi, jossa kuoro on keskeisessä osassa" (Kuokkala 2016, 335). Osa on vahvasti kromaattinen, ja liikkeet ovat erittäin pitkälti puoli- tai kokosävelaskeleita (Kuokkala 2016, 335). Rungas kromatiikka, hiljaisten ja voimakkaampien nyanssien väliset aaltoilut ja kapealle alueelle sijoittuva kuorosatsi tuovat salaperäisyyttä. *Agnus Dei* palaa useilla tavoilla aivan teoksen ensimmäiseen osaan; alkusointu on sama, se nousee samalla tavalla alussa hiljaisuudesta, ja lopussa laskee samanlaiseen hiljaisuuteen jälleen E-duurisoinnilla.

Sopraanosolistin tullessa mukaan kuoro jää taustalle mattomaiseksi, hiljaiseksi säestykseksi. Molemmilla solisteilla esiintyy runsaasti kiemurtelevaa kromatiikkaa, kuin kuorolla osan aloituksessa. Baritonisolisti aloittaa soolonsa vienosti sopraanosolistin viimeisten äänien kanssa päällekkäin.

Agnus Dei loppuosa sisältää koko teoksen hiljaisimmat kohdat – hiljaisimmillaan se käy piano piano pianissimossa ja päättyy vielä hiljenevään piano pianissimoon. Loppu on muutenkin kaikin tavoin levollinen – linjat ovat pitkiä, ja samaa avosointua pidetään aivan viimeiseen säveleen asti orkesterin täyttäessä soinnun E-duuriksi.

Agnus Dei sisältää muiden osien tapaan runsaasti tekstin toistoa, mutta siitä on silti erotettavissa alkuperäisen tekstin mukainen kolminkertainen toisto; ensimmäinen kerta esiintyy kuorolla, toinen sopraanosolistilla ja kolmas baritonisolilla.

Kokkonen sävelsi nimenomaan kahdeksannen osan, *In Paradisum*in vaimoan Maijaa ajatellen (Kuokkala 2016, 335). *In Paradisum* on selkeästi toteutettu silmällä pitäen sen perinteistä roolia hymninä hautaan kantamisen yhteydessä (Nohl 1996, 75–6). Hymnimäisyys näkyy muun muassa kuoron ja solistien yhteisenä unisonona, tasaisena tempona sekä pelkistettynä melodiana. Vaikutelmaa korostaa myös "Chorus angelorum" -kohta, joka säestykseltään ja melodialtaan muistuttaa kertauksenomaisesti alkua. Muista osista poiketen mitään sanaa ei toisteta. Myös Kuokkala kuvailee osaa muun muassa sanalla "koraalimainen" (Kuokkala 2016, 336). Se on teoksen ainoa täysin unisonossa laulettu osa, tunnelmaltaan jälleen pikemminkin rauhallinen ja valoisa, kuin sureva tai valittava.

Koko osa muodostaa yhden suuren crescendolle ja diminuendolle rakentuvan aallon, jonka keskelle jää kohta "sanctam Jerusalem". Tätä yhtä juhlallisempaa kohtaa lukuun ottamatta osa on pääasiassa lempeä dolce, mikä istuu erinomaisesti valoisiin sanoihin. Kokkonen taipumus koko kromaattisen asteikon käyttämiseen (Hako 2001, 124) näkyy tässä osassa erityisen selkeästi. Tämäkin osa päättyy E-duurisointuun.

Teoksen viimeinen osa, *Lux aeterna*, on edellisen osan tapaan sävyllään rauhallinen ja lyyrinen (Kuokkala 2016, 336). Osa koostuu suurelta osin kuoron sekunti-intervallien muodostamista hiljaisista sointumatoista, joiden päälle solistit laulavat omat soolonsa. Myös solistien osuuksilla on kromatiikkaa ja etenkin erisuuruisia sekunti-intervalleja esiintyy runsaasti. Baritoni- ja sopraanosoolojen osuuksia erottaa kuoron ja orkesterin kromaattinen välike. Rauhallisuus ja enimmäkseen hiljaiset nyanssit tuovat *Lux aeternaan* varsin osuvasti ikuisuuden tuntua.

Teoksen päättävä sana "Lux", joka häipyä hiljaisuuteen tiivistää hyvin koko teoksen. Kokkoselle pelastusta kuvastava E-duurisointu muodostaa siinäkin päätöksen, kun "valon" viimeinen välkähdykset katoaa.

Hakon mukaan *Requiem*in alkuosa ei ole ahdistava ja tuskainen, kuten tyypillisessä requiemissä, vaan pikemminkin menneisyyttä kaipaava. Loppuosassa Hakon mukaan on puolestaan keskeistä tulevaisuudenusko, ja Hako kuvaakin koko teoksen kuin tiivistyvän *Lux aeterna* -osan lopussa kaiken hiipumiseen, verraten sitä myös ihmisen viimeisiin sekunteihin ja häipyvään valoon. (Hako 2001, 297.)

4 Yhteenveto ja pohdinta

Olen nyt käynyt läpi kaikki neljä analysoimaani requiem-sävellystä. Kuten oletus oli, ne vastasivat varsin mainiosti requiemien yleisessä historiassa käymiäni piirteitä. Luonnollisesti myös tyylikausien ominaispiirteitä esiintyi runsaasti.

Ockeghem käytti alkuperäisiä gregoriaanisia melodioita ja tyyppilliseen tapaan jätti joitain messun osia säveltämättä. M. Haydn puolestaan käytti *Requiemissä* jo omia melodioita, ja orkesteri nousi keskeiseen rooliin. Näihin teoksiin verrattuna Cherubinin *Requiemissä* sen sijaan polyfonian määrä vähenee, mutta tekstin kuvaileminen musiikilla vastaavasti lisääntyy. Kokkosella musiikin ja tekstin välinen yhteys tiivistyy vielä ja surun sijaan keskiössä onkin valo ja valoisuus. Kokkonen myös muokkaa messukaavaa edeltäjiään vapaammin, kuten esimerkiksi vajaan *Quam olim* -osan kertauksesta on nähtävissä. Näin ollen nämä neljä teosta kuvaavat hyvin myös kehitystä, jossa alkuperäiset messukaavat ja melodiat, jotka alkuun olivat erittäin tiukat, vähitellen vapautuivat ja menettivät merkitystään.

Yllättäviäkin asioita tuli esille kustakin teoksesta. Esimerkiksi Ockeghemilta en odottanut enimmäkseen korkeaa satsia ja sen tuomaa valoisuutta tai M. Haydnilta duuriloppuja jokaisessa osassa. Cherubinin teoksessa yllätti tuomion vastapainoksi tuotu valoisuus esimerkiksi kohdissa "salva me" ja "voca me". Kokkoson *Requiem* puolestaan eroaa muista teoksista niin paljon, että kohdat, jotka on pidetty perinteen mukaisina, tuntuvat välillä yllättäviltä, kuten *Kyrien* kolminkertainen toisto. Toisaalta Kokkonen otti tekstiin mukaan useita epätavallisempia osia, kuten *In paradisumin* ja ensimmäisen osan päättävän "Alleluia" -ylistyksen, joka palautettiin sielunmessun kaavaan vasta 1900-luvulla, ja jonka käyttöönottoa sävellyksissä Kneif epäili (Kneif 1998, 169).

Hieman yllättävää oli myös, kuinka paljon yhtäläisyyksiä valitsemieni teosten välillä oli - jopa kaikkein vanhinta ja uusinta teosta, Ockeghemin ja Kokkoson *Requiemit* yhdisti esimerkiksi valoisuus ja sävellettyjen messun osien valikoiminen. Muita yhteisiä tekijöitä analysoimieni messujen kesken olivat M. Haydnin ja Cherubinin kertausten käyttö, Ockeghemin ja M. Haydnin uskollisuus messukaavalle sekä Kokkoson ja Cherubinin tekstilähtöisyys.

Kaikki neljä valitsemaani teosta poikkesivat hieman siitä, millaiseksi requiem-messu tavallisesti mielletään – synkkäsävyn, kuolemalla ja tuomiolla maalailevan musiikkijärkäleen sijasta kukin näistä teoksista on omalla tavallaan toiveikas, valoisa ja harras. Surumusiikki tarjoaa ymmärrettävästi säveltäjälle laajan kirjon mahdollisuuksia draamaan, mutta requiemien tapauksessa mahdollisesti unohdetaan usein niiden tarjoamat mahdollisuudet myös asteikon valoisassa ja toiveikkaassa päässä.

Lähteet ja kirjallisuus

Painetut lähteet

Aringer-Grau Ulrike, 2013. Haydn, Johann Michael. *Lexikon der Kirchenmusik* (toim. Günther Massenkeil ja Michael Zywietz) 506–511. Laaber: Laaber-Verlag.

Deane Basil, 1980. Cherubini, Luigi (Carlo Zanobi Salvatore Maria). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (toim. Stanley Sadie) 203–213. London: Macmillan Publishers Limited.

Fallows David 2004. Ockeghem, *de Ockeghem*, Johannes. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (toim. Ludwig Finscher) 2. painos. 1280–1301. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Gregorian Missal for Sundays 1990. Solesmes, Abbaye Saint-Pierre. 688-695.

Grout Donald Jay & Palisca Claude V. The Council of Trent, 1998. *A History of Western Music*. 4. painos. 318–320. New York, London: W.W. Norton & Company.

Hako Pekka, 2001. *Voiko varjo olla kirkas - Joonas Kokkosen elämä*. Helsinki: Ajatus Kirjat.

Hochstein Wolfgang 2004. Cherubini, (Maria) Luigi (Carlo Zanobio Salvatore). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (toim. Ludwig Finscher) 2. painos. 853–911. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Kneif Tibor, 1998. Requiem B. Ab 1600. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (toim. Ludwig Finscher) 2. painos. 165–170. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Korhonen Kimmo 1992. Joonas Kokkonen. *Sävelten maailma* (toim. Jukka Isopuro). 328–329. Helsinki: WSOY.

Kuokkala Pekka 2016. Requiem in memoriam Maija Kokkonen (1981). *Ikuinen lahjasi on tämä maa: Joonas Kokkonen - elämä ja taide*. Jyväskylä: [Pekka Kuokkala]. 330–337

Massenkeil Günther 2013. Requiem. *Lexikon der Kirchenmusik* (toim. Günther Massenkeil ja Michael Zywietz) 1127–1130. Laaber: Laaber-Verlag.

Nohl Paul-Gerhard, 1996. *Lateinische Kirchenmusik*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Nonn Pater Nikolaus 2013. Dies Irae. *Lexikon der Kirchenmusik* (toim. Günther Massenkeil ja Michael Zywietz) 293–294. Laaber: Laaber-Verlag.

Perkins Leeman L. 1980. Ockeghem, Johannes. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (toim. Stanley Sadie) 489–496. London: Macmillan Publishers Limited.

Reichert Ursula, 1998. Requiem A. Bis 1600. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (toim. Ludwig Finscher) 2. painos. 156–165. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Reinhard G. Pauly, 1980. Haydn, (Johann) Michael. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (toim. Stanley Sadie) 407–412. London: Macmillan Publishers Limited.

Sherr Richard 1980. Benedictus. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (toim. Stanley Sadie) 478. London: Macmillan Publishers Limited.

Zywietz Michael, 2013. Ockeghem, Johannes. *Lexikon der Kirchenmusik* (toim. Günther Massenkeil ja Michael Zywietz) 964–966. Laaber: Laaber-Verlag.

Internet-lähteet

Fitch, Fabrice. "Requiem mass 2. Polyphonic Settings to 1600." *Grove Music Online*.
http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/grove/music/43221?q=requiem&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit (Viitattu 7.5.2017)

Karp, Theodore. "Requiem mass 1. Chant." *Grove Music Online*,
http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/grove/music/43221?q=requiem&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit (Viitattu 7.5.2017)

Lingas, Alex. "Requiem mass." *The Oxford Companion to Music*.
http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/opr/t114/e5591?q=requiem&search=quick&pos=7&_start=1#firsthit (Viitattu 8.5.2017)

Smallman, Basil. "Requiem mass 3. 1600 to 1900." *Grove Music Online*.
http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/grove/music/43221?q=requiem&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit (Viitattu 7.5.2017a)

Smallman, Basil. "Requiem mass 4. After 1900." *Grove Music Online*.
http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/grove/music/43221?q=requiem&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit (Viitattu 7.5.2017b)

Tuppurainen, Erkki. "Gregoriaanisen kirkkolaulun muodot." *Muhi*.
http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko_keskiaika5 (Viitattu 8.5.2017)

Nuottimateriaali

Gregorian Missal for Sundays 1990. Solesmes, Abbaye Saint-Pierre. 688-695

Liite

Requiem in lauluteksti. (suom. Erkki Pullinen. *In paradisum* suom. Kimmo Pihlajamaa)

1. *Introitus*

Requiem aeternam dona eis Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem.

Exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.
Dona eis, Domine,
dona eis requiem aeternam.
Et lux perpetua luceat eis.

2. *Kyrie*

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

3. *Sequenz*

Dies irae

Dies irae, dies illa,
solvet saeculum in favilla,
teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus.

Tuba mirum

Tuba mirum spargens sonum
per sepulchra regionum,
coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura,
judicanti responsura.
Liber scriptus proferetur,

1. *Introitus*

Herra, anna heille ikuinen lepo,
ja ainainen valkeus loistakoon heille.

Sinulle, Herra, kuuluu kiitosvirsi Siionissa,
ja Sinulle täytetään lupaus Jerusalemissa.

Kuule minun rukoukseni,
Sinun tykösi tulee kaikki liha (luodut).
Anna heille, Herra,
ikuinen lepo
ja ainainen valkeus loistakoon heille.

2. *Kyrie*

Kristus armahda.
Herra armahda.
Kristus armahda.

3. *Sequenz*

Dies irae

Vihan päivä, se päivä
hajottaa maailman tomuksi,
näin todistavat profeetat David ja Sibylla.

Mikä vavistus silloin syntyykään,
kun tuomari saapuu
tutkiakseen kaikki tarkasti ja ankarasti.

Tuba mirum

Ihmeellisellä soinnillaan,
joka kaikuu hautojen valtakuntaan asti,
torvi kutsuu kaikki valtaistuimen eteen.

Kuolema ja luonto mykistyvät hämmästyksestä,
kun kaikki luodut nousevat haudoistaan
vastaamaan tuomarille.
Esiin tuodaan kirjakäärö,

in quo totum continetur,
unde mundus judicetur.

Judex ergo cum sedebit,
quid quid latet apparebit,
nil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus,
Cum vix justus sit securus.

Rex tremendae

Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis.

Recordare

Recordare Jesu pie,
quod sum causa tuae viae,
ne me perdas illa diae.

Quaerens me sedisti lassus,
redemisti crucem passus;
tantus labor non sit cassus.

Juste judex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis.

Ingemisco tamquam reus,
culpa rubet vultus meus,
supplicanti parce, Deus.
Qui Mariam absolvisti,
et latronum exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.

Preces meae non sunt dignae,
sed tu, bonus fac benigne,
ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta,
et ab haedis me sequestra
statuens in parte dextra.

joka sisältää kaiken sen,
minkä perusteella maailma tuomitaan.

Kun tuomari käy istumaan
paljastuu kaikki, mikä nyt on salattua,
mikään ei jää kostamatta.

Mitä minä raukka silloin voin sanoa?
Ketä voisin anoa puoltajakseni?
Kun vanhurskaskaan ei voi olla varma
kohtalostaan.

Rex tremendae

Vapisuttavan kaikkivallan kuningas,
Sinä, joka armostasi pelastat valitut,
pelasta minut, sinä laupeuden lähde.

Recordare

Rakas Jeesus, muista,
että juuri minun tähteni tulit maailmaan,
älä hukuta minua sinä päivänä.

Sinä etsit minua uupumukseen asti,
sinä lunastit minut ristinkuolemallasi;
pelasta minut, ettei suuri työsi olisi turha.

Vanhurskas koston tuomari,
suo anteeksiannon lahja
tilinteon päivän tullessa.

Syyni tunnossa huokailen,
kasvoni punastuvat häpeästä;
Jumala, säästä katuvaista.
Sinä, joka annoit anteeksi Magdalan Marialle,
ja kuulit ryövärin rukouksen ristinpuulla,
Sinä olet antanut minullekin toivon.

Minun rukoukseni eivät ole kelvollisia,
mutta suo sinä hyvyydessäsi laupiaasti,
etten palaisi ikuisissa liekeissä.

Anna minulle paikka lampaittesi joukossa,
erota minut vuohista,
asetta minut oikealle puolellesi.

Confutatis

Confutatis maledictis
flammis acribus addictis.
Voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis:
gere curam mei finis.

Lacrimosa

Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
judicandus homo reus,
Huic ergo parce, Deus.
Pie Jesu Domine,
dona eis requiem.
Amen.

*4. Offertorium**Domine Jesu*

Domine Jesu Christe,
Rex gloriae,
libera animas omnium fidelium
defunctorum de poenis inferni
et de profundo lacu.
Libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas Tartarus,
ne cadant in obscurum,

sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam,

quam olim Abrahae promisisti
et semini ejus.

Hostias

Hostias et preces
tibi, Domine, laudis offerimus;
tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus,
fac eas, Domine, de morte transire ad vitam.

Confutatis

Kun tuomitset kirotut,
määräät heidät piinan liekkeihin,
kutsu minut siunattujesi seuraan.

Rukoilen nöyränä maata vastaan painautuen,
sydän tomuksi särkyneenä:
Huolehdi minusta loppuni hetkellä.

Lacrimosa

Kyyneliä täynnä on se päivä,
jona tomustansa nousee
syyllinen ihminen tuomittavaksi.
Armahda siis häntä, Jumala.
Laupias Herra Jeesus,
anna heille lepo ja rauha.
Aamen.

*4. Offertorium**Domine Jesu*

Herra Jeesus Kristus,
Kunnian Kuningas,
pelasta kaikkien kuolleitten uskovaisten sielut
helvetin piinasta
ja syvyyden järvestä.
Pelasta heidät jalopeurojen kidasta,
älköön heitä nielkö Tuoni,
älkööt he vaipuko pimeyteen,

vaan lipunkantaja Pyhä Mikael
johdattakoon heidät pyhään valkeuteen,

jonka jo muinoin lupasit Aabrahamille
ja hänen siemenelleen.

Hostias

Uhrit ja rukoukset
tuomme Sinulle kiittäen, Herra;
ota ne vastaan niiden sielujen puolesta,
joiden muistoa tänään vietämme,
suo heidän, Herra, siirtyä kuolemasta elämään.

Quam olim Abrahae promisisti
et semini ejus.

5. *Sanctus*

Sanctus, sanctus, sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.

6. *Benedictus*

Benedictus qui venit in nomine Domini.
Osanna in excelsis.

7. *Agnus Dei*

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.
Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem sempiternam.

8. *Communio*

Lux aeterna luceat eis, Domine,
cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis
cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.

9. *In paradisum*

In paradisum deducant angeli;
in tuo adventu suscipant te martyres
et perducant te
in civitatem sanctam Jerusalem.

Coro angelorum te suscipiat
et cum Lazaro,
quondam paupere,
aeternam habeas requiem.

Jonka jo muinoin lupasit Aabrahamille
ja hänen siemenelleen.

5. *Sanctus*

Pyhä, pyhä, pyhä,
Herra Jumala Sebaot.
Täynnä ovat taivaat ja maa Sinun kunniaasi.
Hoosianna korkeuksissa.

6. *Benedictus*

Siunattu olkoon Hän, joka tulee Herran nimeen.
Hoosianna korkeuksissa.

7. *Agnus Dei*

Jumalan Karitsa,
joka pois otat maailman synnin,
anna heille lepo ja rauha.
Jumalan Karitsa,
joka pois otat maailman synnin,
anna heille iankaikkinen lepo ja rauha.

8. *Communio*

Loistakoon heille ainainen valkeus, Herra,
pyhiesi seurassa iankaikkisesti,
sillä Sinä olet laupeus.

Anna heille iankaikkinen rauha, Herra,
ja loistakoon heille ainainen valkeus
pyhiesi seurassa iankaikkisesti,
sillä Sinä olet laupeus.

9. *Paratiisiin*

Ottakoot enkelit heidät vastaan paratiisissa;
ja saapuessasi olkoot Marttyyrit sinua vastassa
ja johtakoot sinut
pyhään kaupunkiin, Jerusalemiin.

Enkelten kuoro ottakoon sinut vastaan
ja kuten Lasaruksella,
joka hänkin kerran oli vain kerjäläinen,
sinun olkoon ikuinen rauha.