

AVAIN BUXTEHUDEN MODAALISUUTEEN

Dieterich Buxtehuden koraalifantasian *Te Deum laudamus*, BuxWV 218
ambitukset ja kadenssit

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
kirkkomusiikin oppiaine
5p8 kirjallinen työ, musiikin maisteri
kevät 2018
Olli Saari

SIBELIUS-AKATEMIA

Tiivistelmä

Kirjallinen työ

Työn nimi Avain Buxtehuden modaalisuuteen	Sivumäärä 37
Tekijä(t) Olli Juhana Saari	Lukukausi Kevät 2018
Koulutusohjelma Kirkkomusiikki ja urut	Suuntautumisvaihtoehto
Osasto Klassisen musiikin osasto	
Tiivistelmä Työssä tutkitaan, miten Dieterich Buxtehuden koraalifantasian Te Deum Laudamus, BuxWV 218 satsi suhteutuu modaaliseen teoriaan. Taustateorian muodostamiseen on käytetty seuraavia teoksia: Gioseffo Zarlino Le Istitutioni Harmoniche: Part IV, On the Modes (1588/1983) ja Bernhard Meierin modaalisuuden yleisteos The Modes of Classical Vocal Polyphony (1974/1988). Tärkeimpiä löydöksiä ovat ambitusten jaksottaminen kadenssein sekä erilaisten modaalisten kadenssityyppien hyödyntäminen paikallisten kontekstien muodostamisessa.	
Hakusanat moodit, modaalisuus, musiikinteoria, musiikkianalyysi, urkumusiikki, Saksa, 1600-luku	
Muita tietoja	

Sisällys

1 Johdanto.....	4
2 Teoreettinen viitekehys.....	6
2.1 Moodin määritelmä.....	6
2.2 Ambituksellinen moodi.....	7
2.3 Kadenssaalinen moodi.....	9
3 <i>Te Deum laudamus</i> , modaalinen analyysi.....	14
3.1 Taustaa.....	14
3.2 Ambitukset.....	15
3.3 Kadenssit.....	22
4 Johtopäätökset.....	34

Lähteet

1 Johdanto

Olen jo pitkään ollut kiinnostunut siitä, minkälaiset musiikilliset yleiskäsitykset ovat Dieterich Buxtehuden (1637–1707) urkumusiikin satsin taustalla. Buxtehuden urkumusiikista minulle välittyvä vaikutelma on huomattavasti arkaaisempi suhteessa esimerkiksi Johann Sebastian Bachin (1685–1750) tai muiden saksalaisen kielialueen myöhäisemmän täysbarokin säveltäjien musiikkiin. Bachin musiikkiin sovellettavissa olevat analyysin välineet, kuten sointuasteet, sointujen käännökset ja tonaaliset sävellajit, eivät Buxtehuden kohdalla useinkaan anna tyydyttävän systemaattisia tuloksia. Siksi mielenkiintoni on kohdistunut tonaalisuutta edeltävään musiikkia organisoivaan järjestelmään, modaalisuuteen, ja Buxtehuden suhteeseen siihen. Modaalisuuden ja tonaalisuuden rajaa on mahdoton määrittää tarkasti, sillä tonaalinen järjestelmä on seurausta prosessista, jossa tietyt modaaliset ideat vahvistuivat toisten jäädessä pois käytöstä. Tähän siirtymään Buxtehuden teokset kuuluvat, toiset lähemmäksi modaalisuutta kuin toiset. Niinpä tutkimuskysymykseni on: Miten modaalinen viitekehys näyttäytyy valitsemassani kohdesävellyksessä, Buxtehuden koraalifantasiassa *Te Deum Laudamus*, BuxWV 218?

1500-luvulla julkaistiin useita modaalisuutta käsitteleviä kirjoja, joista valitsin lähtökohdakseni italialaisen Gioseffo Zarlinon (1517–1590) kirjan *Le Istitutioni Harmoniche* englanniksi käännetyn neljännen osan, *On the modes* (Zarlino 1558/1983). Mielestäni tämä on asianmukainen valinta, sillä alankomaalaisen Jan Pieterszoon Sweelinckin (1562–1621) Zarlinon kirjaan perustuvan sävellyssoppaan myötä Zarlinon esitys mooditeoriasta sai vaikutusvaltaa pohjoisessa manner-Euroopassa 1500- ja 1600-luvuilla, jolloin on hyvä syy olettaa, että myös Buxtehude oli tietoinen Zarlinon mooditeoriasta.¹ En kuitenkaan usko, että Zarlino oli Buxtehuden modaalisuuden ainoa potentiaalinen esikuva, sillä Zarlinon mooditeoria ei ole tyhjentävä esitys aikansa modaalisuudesta. Todennäköisesti modaalisuus on merkinnyt Buxtehudelle myös ympäristön konventioita, joita kaikkia ei välttämättä koskaan käsitteellistetty. 1500-luvun kirjoittajien teorit modaalisuudesta erosivat toisistaan, ja tästä syystä käytin apuna teoreettisen viitekehysten laajentamiseen Bernhard Meierin klassisen modaalisuuden yleisteosta *The Modes of Classical Vocal Polyphony* (1974/1988). Sekä Zarlinon että Meierin edellä mainituissa teoksissa käsitellään modaalisuutta vain vokaalimusiikin näkökulmasta,

¹ Tollefsen ja Dirksen 2001.

mutta koska tutkimuskohteenani on Buxtehuden urkumusiikki, hyödynnän analyysissäni esikuvana Peter Peitsalon artikkelia ”Modalitet i Jan Pieterzoon Sweelincks variationer Nun freut euch lieben Christen gemein” (1999). Ensisijaisena nuottieditiona olen käyttänyt Klaus Beckmannin editoimaa Breitkopf & Härtel -kustantamon julkaisua.

2 Teoreettinen viitekehys

2.1 Moodin määritelmä

Gioseffo Zarlinon käsite moodi tarkoittaa oktaavin (*diapason*) diatonisen jaon lajia. Oktaavi voidaan jakaa diatonisesti seitsemällä eri tavalla, joista kuusi voidaan jakaa harmonisesti kahteen osaan puhtaalla kvintillä (*diapente*, ks. nuottiesimerkki 1) suhteessa alempaan ääriääneen. Näitä kutsutaan autenttisiksi moodeiksi. Oktaavien lajit voidaan jakaa myös aritmeettisesti puhtaalla kvartilla (*diatessaron*), mikä tuottaa kuusi plagaalia moodia.² Diapasonin jakavaa säveltä kutsutaan mediaanisäveleksi.



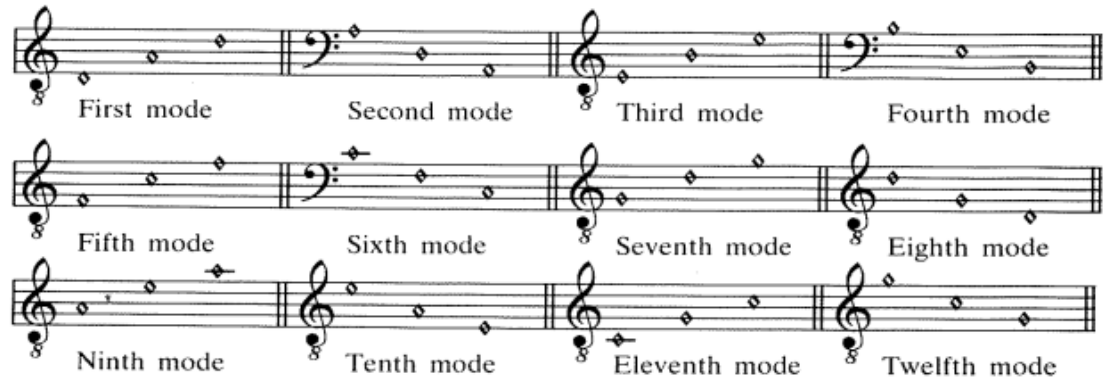
Nuottiesimerkki 1. Oktaavin eli diapasonin harmoninen ja aritmeettinen jako. Zarlino 1558/1983, 36.

Moodin perussäveltä kutsutaan finalikseksi. Autenttisen moodin finalis sijaitsee diapasonin alimmalla äänellä. Plagaalin moodin finalis sijaitsee diapasonin aritmeettisen jaon mediaanisävelellä. Esimerkiksi autenttisen ensimmäisen moodin ambitus on $d-d^1$ ja finalis d ; plagaalin toisen moodin ambitus on $A-a$ ja finalis d .³ H-säveleltä alkavan diatonisen asteikon diapasonin autenttinen jako ja f-säveleltä alkavan diapasonin aritmeettinen jako ovat mahdottomia, sillä jaot tuottavat puhtaan intervallin sijaan vähennetyn kvintin tai ylinousevan kvartin. Tästä johtuen moodien lukumäärä on kaksitoista neljäntoista sijaan. Moodien numerointi (Nuottiesimerkki 2) alkaa autenttisesta d-moodista, nykyisin dooriseksi kutsutusta säveliköstä, jota seuraa d-moodin plagaali muoto (nyk. hypodoorinen) ja jatkuu samalla periaatteella autenttisten ja plagaalien moodien vuorottellessa

²Zarlino 1558/1983, 10–11.

³Zarlino 1558/1983, 43.

asteittain ylöspäin c-moodeihin (numero 11: c-autenttinen ja 12: c-plagaali) asti, hypäten käyttökelvottoman h-moodin yli.



Nuottiesimerkki 2. Moodit ja niiden numerointi. Zarlino 1558/1983, 38.

Zarlinon esittämä moodi on abstraktina sävelikön määrittävänä käsitteenä yksiselitteinen ja selkeä. Mooditeorian soveltaminen polyfonisen musiikin analysointiin käytännössä on kuitenkin huomattavasti monimutkaisempaa, ja erilaiset tulkinnat ovat mahdollisia. Olennaisia kysymyksiä ovat: Millä periaatteella moodit ilmenevät musiikissa? Mikä määrittää teoksen moodin? Voiko teoksessa olla useita moodeja?

2.2 Ambituksellinen moodi

Musiikkiteoksen moodin määrittelyn kriteereitä ovat Zarlinon mukaan stemmojen ambitusten suhteet, kadenssit, teoksen finalis ja stemmojen aloitussävelet.⁴ Tärkein moodin määrittävistä tekijöistä on tenori, johon muut stemmat suhteutuvat. Moodissa tenoristemman viitteellinen ambitus on diapason, joka sijoittuu moodin pienen oktaavialan perussävelestä ensimmäisen oktaavialan perussäveleen. Autenttisisä moodissa basson ambitus sijoittuu tenoria kvartin alemmaksi ja alton ambitus kvintin ylempäksi. Vastaavasti plagaalissa moodissa basson ambitus sijaitsee kvintin alempana kuin tenorin, ja alton ambitus kvartin ylempänä. Molemmissa moodityypeissä sopraanon ambitus on

⁴Zarlino 1558/1983, 55, 90.

oktaavin ylempänä kuin tenorin ja alton oktaavia ylempänä kuin basson.⁵ Diapasonin ylittäminen tilapäisesti sekunnilla, joskus terssillä, on sallittua.⁶ Mikäli teoksessa on selkeästi tenoriksi identifioituva stemma ja teos pysyy yhdessä moodissa, moodin määrittäminen stemmojen ambitusten suhteiden perusteella on melko yksinkertainen tehtävä.

Moodin määrittelemisen finaliksen perusteella on viime kädessä vähemmän luotettava keino kuin stemmojen suhteet. Zarlino antaa esimerkin, jossa teos päättyy eri finalikselle kuin teoksen moodi antaisi olettaa, implikoiden, että eri äänten ambitusten suhteet ovat hänen määrittelyhierarkiassaan finalista tärkeämpi tekijä. Zarlinon esimerkin, Adrian Willaertin madrigaalin *O invidia nemica di virtute*, stemmojen ambitukset ovat seuraavat: bassoalan stemmat G–g, tenoristemma d–d¹, altoalan stemmat g–g¹. Etumerkinä on yksi alennus. Tästä voi päätellä teoksen kulkevan toisessa moodissa ja finaliksen olevan g. Teos kuitenkin päättyy d-tasolle, mikä ei estä Zarlinoa määrittelemästä teosta toiseen moodiin kuuluvaksi.⁷ Johtopäätöksenä on, että finalis on moodin määrittelyssä alisteinen ambituksille. Huomattakoon, että Zarlino ei kerro miten finalis määritellään viimeisestä harmoniasta; vain ambituksen perusteella tehtävä määrittely käydään läpi.⁸ Tulkitsen kuitenkin niin, että finalis määrätty viimeisen harmonian pohjasävelen perusteella, ellei kyseessä ole tietty kolmannen moodin kadenssi, jossa basso voi sijaita kvintin tai duodesimin finaliksen alapuolella. Tosin näissäkin tilanteissa basso voisi saavuttaa finaliksen ylimääräisellä ylöspäisellä kvintti- tai alaspäisellä kvarttihypyllä.⁹ Tähän palaan myöhemmin käsitellessäni kadensseja. Zarlino mainitsee toisessa yhteydessä, että stemmojen moodille uskolliset aloitussävelet ovat moodin diapasonin ääriään sekä sen mediaanisävel, mutta sanoo että muutkin aloitussävelet ovat joskus mahdollisia.¹⁰ Tälläkin on merkitystä, kun arvioidaan polyfonisen musiikin moodia.

Tiettyssä mielessä Zarlinon antamat määrittelytavat ovat vain implikaatioita moodien rakenteellisista ominaisuuksista. Modaalisuus on kompleksi, toisinaan epäyhtenäinen järjestelmä, koska yksittäisten moodien ominaisuudet limittyvät toisten moodien kanssa tai teoksessa voi olla ominaisuuksia useammasta moodista.

⁵Zarlino 1558/1983, 92–93.

⁶Zarlino 1558/1983, 93.

⁷Zarlino 1558/1983, 90.

⁸Zarlino 1558/1983, 43.

⁹Meier 1974/1988, 97–99.

¹⁰Zarlino 1558/1983, 55.

2.3 Kadenssaalinen moodi

Olennaisia modaalisia rakenteita ovat kadenssit. Zarlino määrittää jokaiselle moodille kadenssitasot, jotka ovat moodin diapasonin ääriään, mediaanisävel sekä diapenten kahteen osaan jakava sävel. Zarlino mainitsee näille tasoille kohdistuvien kadenssien olevan säännöllisiä (eng. *regular*) ja muille tasoille kohdistuvat epäsäännöllisiä (eng. *irregular*).¹¹ Esimerkiksi ensimmäisen moodin säännölliset kadenssitasot ovat d, f, a ja d¹. Säännölliset kadenssitasot olivat suosituksia, joihin modaalisen musiikin säveltäjät suhtautuivat hyvin vakavasti: Moodin säännöllisiltä kadenssitasoilta ei tullut poiketa liian usein, tai moodin rakenne murtui.¹² Kadenssi tietylle tasolle ei ollut lähtökohtaisesti modulaatio toiseen moodiin, vaan jokaisella moodilla oli tietty kokoelma kadenssitasoja, jotka kuuluivat moodin rakenteeseen. Moodien kadenssitasot kuitenkin vaihtelevat eri kirjoittajilla. Mainitsemani Zarlinon säännöllisten kadenssitasojen järjestelmä on erityisesti kolmannen ja neljännen moodin kohdalla ongelmallinen. Zarlino mainitseekin, että kolmas moodi yhdistyy usein 10. moodin kanssa, kuten neljäs moodi 11. moodin kanssa, ja että kadenssit a-tasolle ovat 3. moodille ominaisia.¹³ Pietro Aronin esittämät kadenssitasot eroavat huomattavasti Zarlinon esittämistä: 3. moodin säännöllisiksi kadenssitasoiksi Aron antaa tasot e, f, g, a, h, c¹, kun taas Zarlino antaa tasot e, g, h.¹⁴

Modaalisessa polyfoniassa kadenssin ytimenä on kahden äänen yhtäaikainen sekuntiliike suuresta sekstistä puhtaaseen oktaaviin tai vaihtoehtoisesti pienestä terssistä priimiin tai pienestä desimistä oktaaviin. Saavutettu puhdas oktaavi tai priimi on kadenssin päätös, jonka täytyy sijoittua vahvalle iskulle. Kadenssaalinen finalis tarkoittaa paikallista kadenssaalisen tilanteen päättävää tai kadenssaalisessa tilanteessa implikoituvaa kadenssitasoa, eikä sitä tule sekoittaa moodin finaliksen käsitteeseen. Mihin käsitteeseen sanalla finalis viitataan, käy selväksi kontekstista. Kadenssin arkkityyppi on tenorin laskeva ja sopraanon nouseva sekuntiliike, jotka yhdessä muodostavat liikkeen suuresta sekstistä puhtaaseen oktaaviin. Tästä vahvan kadenssin kaavasta nousevat työni kannalta

¹¹Zarlino 1558/1983, 55.

¹²Meier 1974/1988, 102.

¹³Zarlino 1558/1983, 63–64.

¹⁴Meier 1974/1988, 105.

tärkeät käsitteet *clausula tenorizans* (cl.t.) ja *clausula cantizans* (cl.c), jotka viittaavat vastaavasti tenorin laskevaan ja sopraanon nousevaan sekuntiliikkeeseen.¹⁵

Clausula tenorizansin laskeva sekuntiliike ja clausula cantizansin nouseva sekuntiliike voivat sijoittua mihin tahansa ääneen, mutta kadenssihierarkiassa vahvin kadenssi on sellainen, jossa clausula tenorizans ja clausula cantizans sijoittuvat vastaaviin ääniinsä, tenoriin ja sopraanoon. Usein clausula cantizans on koristeltu 7–6-pidätyksellä, jota kutsutaan termillä *clausula formales* erotukseksi clausula cantizansista ilman pidätystä, *clausula simplex*.¹⁶ Lisäksi tärkeä kadenssiliiike on *clausula basizans* (cl.b.), joka nykyajan näkökulmasta on sama kuin basson V–I-liike, eli kvinttihyppy alas tai kvarttihyppy ylös finalikselle.¹⁷ Klassisessa modaalisessa polyfoniassa clausula basizans oli kuitenkin ennen kaikkea äänenkuljetuksellinen reaktio cl.t:n ja cl.c:n kaksiaäniselle kontrapunktille ja siten alisteinen niille. Kohti uudempaa tonaalista tyyliä mentäessä clausula basizans saa vähitellen lisää painoarvoa, vakiintuen tonaalisuuden tärkeimmäksi kadenssaaliseksi äänenkuljetukselliseksi eleeksi.

Edellä mainitusta kehityksestä on viitteitä jo 1500-luvun musiikinteoriassa, sillä clausuloiden yhteydessä Meier esittelee saksalaisen Gallus Dresslerin (1533–1580) käsitteet *perfecta* ja *semiperfecta*, jotka tarkoittavat kadensseja, joissa clausulat sijoittuvat eri tavoin.¹⁸ Täydellinen (*perfecta*), eli vahvin kadenssi on sellainen, jossa clausulat sijoittuvat vastaaviin ääniinsä, ja optimaalinen esimerkiksi kappaleen viimeiseksi kadenssiksi. Epätäydellisessä (*semiperfecta*) kadenssissa cl.t. on bassossa, ja cl. basizans puuttuu kokonaan. Tällainen kadenssi sopii Dresslerin kuvauksen mukaan käytettäväksi vain teoksen keskellä.¹⁹ Toisin sanoen kadenssit jakautuvat kahteen ryhmään riippuen basson kadenssikaavasta. Muunlaisia kadenssiksi luokiteltavia basson liikkeitä klassisessa modaalisuudessa ei ole, lukuunottamatta 3. moodin erityistilannetta, johon palaan. Työssäni olen kuitenkin laajentanut kadensseja koskevan analyysin myös niihin tilanteisiin, joissa cl.c. sijaitsee alimmassa äänessä.

Myös clausuloiden aika-arvot ovat kadenssin vahvuuden kannalta merkityksellisiä. Meier antaa kolme aika-arvojen mukaan jaoteltua kadenssityyppiä (nuottiesimerkki 3):

¹⁵Meier 1974/1988, 90–91.

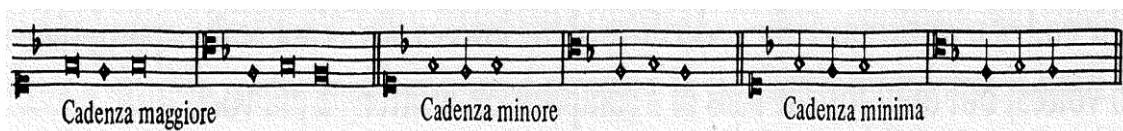
¹⁶Meier 1974/1988, 92.

¹⁷Meier 1974/1988, 92–93.

¹⁸Meier 1974/1988, 94.

¹⁹Meier 1974/1988, 93–94.

cadenza maggiore (aika-arvot breviksiä ja kokonuotteja), *cadenza minore* (aika-arvot kokonuotteja ja puolinuotteja) ja *cadenza minima* (aika-arvot puolinuotteja ja neljäsosanuotteja).²⁰ Buxtehuden teoksen kadenssien notaation olen tulkinut olevan aika-arvoiltaan puolet suhteessa Meierin esittämään esimerkkiin, jolloin kadenssien aika-arvo-luokittelu on seuraava: *cadenza maggiore* on kokonuotteja ja puolinuotteja, *cadenza minore* puolinuotteja ja neljäsosanuotteja sekä *cadenza minima* neljäsosanuotteja ja kahdeksasosanuotteja.



Nuottiesimerkki 3. Kadenssien aika-arvojen luokittelu. Meier 1974/1988, 92.

Edellä mainituista kadenssikaavoista eroaa kolmannen moodin kadenssi moodin finalikselle. Koska cl.b. ei ole suositeltava cl.b:n ja cl.t:n tritonussuhteen takia, basson liikkeen on erottava muiden kadenssitasojen äänenkuljetuskaavasta. Kun kyseessä on kosketinsoitinmusiikki, vaihtoehtoja on kolmen sijaan käytännössä kaksi, sillä tilanne jossa basso hyppää kvartilla ylös cl.c:n alaoktaavista finaliksen terssille on mahdoton (nuottiesimerkin 4 kohta [b]): Kosketinsoittimella tätä äänenkuljetusta ei pysty osoittamaan kuulijalle samoin kuin vokaalimusiikissa, vaan vaikutelma on tyylillisesti epäkelpo täydellinen rinnakkaisliike. Jäljellä ovat siis basson kvarttihyppy cl.c:n alaoktaavista kvintin finaliksen alapuolelle (nuottiesimerkki 4, kohta [a]), mikä nykyajan näkökulmasta vaikuttaa epätavalliselta, jos painotetaan äänenkuljetuksen sijaan harmonioita ja niiden pohjasäveliä. Tällainen tilanne oli kuitenkin täysin hyväksytty kadenssi e-tasolle, vaikka basson sävel viimeisellä harmonialla olisikin A (tai a). Usein tällaisissa tilanteissa basso toteutti vielä ylöspäisen kvinttihypyn tai alaspäisen kvarttihypyn saavuttaakseen myös autenttisen finaliksen. Toinen vaihtoehto on kadenssin väistäminen basson alaspäin suuntautuvalla sekuntiliikkeellä, eli eräänlainen harhalopuke (nuottiesimerkki 4, kohta [c]). Kolmannen moodin clausula semiperfecta ei tuota äänenkuljetuksellisia ongelmia.²¹

²⁰Meier 1974/1988, 92.

²¹Meier 1974/1988, 96–98.



Nuottiesimerkki 4. Kolmannen moodin kadensseja, joissa cl.c. ja cl.t. sijaitsevat vastaavissa äänissään. Meier 1974/1988, 97.

Kadenssien tehtävä on jaksottaa musiikkia tekstin välimerkkien tavoin,²² ja klassisessa vokaalimusiikissa ne sijoittuvat useimmiten tekstivirkkeiden loppuihin. Edellä esittämiäni arkkityyppisten perfecta- ja semiperfecta-kadenssien päättävää vaikutelmaa voidaan manipuloida monin eri tavoin, joista yksi merkittävä keino on *cadenza fuggita*, harhalopuke. Harhalopuke on laaja käsite, joka pitää sisällään lukuisan määrän kadenssi-kaavoja, joissa vältetään cl.t. ja cl.c. -liike finalikselle, tai sisällytetään finalis epätäydelliseen konsonanssiin bassoa vastaan. Kadenssin finalikselle saapumisen jälkeen voi vielä tulla kadenssille alisteinen muutaman tahdin mittainen *supplementum*-osio, joka analyysissäni lisää kadenssin painoarvoa.

Cadenza fuggitan määritelmä pätee myös vanhemman tyylin kadensseihin, jotka eivät välttämättä sijoitu clausula perfecta–lausula semiperfecta -akselille. Erotukseksi cadenza fuggitasta käytän tavallisista kadensseista termiä *autenttinen kadenssi* silloin kuin konteksti sitä vaatii.

Tutkimani lähdeaineiston perusteella olen hahmotellut kaksi eri periaatteella luotua kadenssihierarkiaa, jotka olen nimennyt itse:

²²Peitsalo 1999, 18.

A. *novus* (lat. 'uusi')

1. *cadenza perfecta*, jossa cl.t. ja cl.c. saavuttavat finaliksen
2. *cadenza perfecta*, jossa vain toinen clausula saavuttaa finaliksen
3. *cadenza semiperfecta*, jossa cl.t. ja cl.c. saavuttavat finaliksen
4. *cadenza semiperfecta*, jossa vain toinen clausula saavuttaa finaliksen
5. yllä oleviin sisältymättömät *cadenza fuggitan* eri muodot

tai

B. *veteris* (lat. 'vanha')

1. cl.t. ja cl.c. vastaavissa äänissään
2. cl.t. ja cl.c. muissa äänissä
3. *cadenza fuggitan* eri muodot.

Hierarkia *veteris* viittaa vanhempaan tyyliin kuin *novus*, sillä veteriksessä basson rooli jää ambivalentiksi, jolloin tenori johtavana äänenä korostuu. Veteriksen hierarkisen määrittelyn keskiössä on kadenssikaavojen rungon cl.t:n ja cl.c:n kaksiääninen kontrapunkti. Hierarkia *novuksessa* clausula basizansin esiintyvyys on merkittävä hierarkinen tekijä ja on siten historiallisesti eteenpäin katsova: Onhan tonaalisen järjestelmän basson dominantti-toonika-kadenssiliike kehittynyt tästä kadenssityypistä. Toisin kuin veteriksessä, *novuksen* hierarkisessa määrittelyssä clausuloiden sijainnilla äänissä ei ole merkitystä, vain sillä saavuttavatko clausulat finaliksen vai eivät. Työni kannalta on tietysti mielenkiintoinen kysymys, mihin kadenssien tyylilliseen kehityksen vaiheisiin Buxtehuden urkusävellys *Te Deum laudamus* viittaa.

Edellä olen kuvannut klassisen modaalisuuden kaksi tärkeintä aspektia, ambitukset ja kadenssit, siten kuin olen ne ymmärtänyt Zarlinon ja Meierin teosten perusteella. Seuraavaksi esittelen tästä teoreettisesta viitekehiksestä nousevan analyysini tutkimukseni kohdesävellyksestä.

3 *Te Deum laudamus*, BuxWV 218, modaalinen analyysi

3.1 Taustaa

Vakiintunut koraalifantasiaan käsite viittaa musiikkiteokseen, jossa melodian säkeet laajennetaan kokonaisiksi teoksen osiksi cantus firmus -tekniikalla ja melodiaa fragmen-toimalla.²³ Tämä määritelmä sopii myös Buxtehuden *Te Deumiin*, ja sijoittaa sen samaan kategoriaan esimerkiksi Buxtehuden koraalifantasioiden *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* ja *Gelobet seist du, Jesu Christ* kanssa. Mahdolliset musiikin ja hymnin tekstin yhteydet olen jättänyt huomiotta. Teoksen viisi osaa ovat seuraavat: *Praeludium*, *Te Deum laudamus*, *Pleni sunt coeli et terra*, *Te martyrum* ja *Tu devicto mortis aculeo*.



Te De - um lau - da - mus, te Do - mi - num con - fi - te - mur...

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra ma - ie - sta - tis glo - ri - ae tu - ae...

Te mar - ty - rum can - di - da - tus lau - dat ex - er - ci - tus...

Tu de - vic - to mor - tis a - cu - le - o,

a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus reg - na coe - lo - rum...

Nuottiesimerkki 5. Buxtehuden todennäköisesti käyttämä versio *Te Deum Laudamus*-melodiasta. Snyder 1987, 263.

²³ Marshall 2001.

3.2 Ambitukset

Te Deumin ensimmäisen osan, *Praeludiumin* alku (t. 1–10) on selvästi modaalisesti organisoitua polyfoniaa. Sopraanon ja tenorin ambitukset vastaavat täydellisesti 3. moodin diapasonia. Myös alton ja basson alkuäänet e^1 ja e heijastavat e -pohjaisen moodin harmonista jakoa sopraanon ja tenorin alkuääniä h^1 ja h kanssa. Sopraano saavuttaa jaksos lakisävelensä f^2 ohimenevällä kuvioinnilla 6. tahdin lopussa pysähtyen e^2 -sävelle. Tenorin lakisävel f^1 sijoittuu metrin taitekohtaan 8. tahdin kolmannella tahdinosalla, aiheuttaen sopraanon pitkän koristellun e^2 -sävelen muuttumisen septimidissonanssiksi. Tenorin f^1 on myös ensimmäinen signaali kolmijakoisen tahtiosoituksen muuttumisesta hemiolan kautta tasajakoiseksi tahtiosoitukseksi, joka saavutetaan tahdissa 10. Tässä jaksossa on ilmeistä, että Buxtehude ei pelkästään noudata modaalisen ambitukseen sääntöjä, vaan yhdistää ne dissonanssinkäsittelyn ja metrin avulla ilmaisun välineiksi.

Praeludiumin fuugan (t.16–40) teeman aloitusäänet eri stemmoissa sijoittuvat 3. moodia mukaillen h - ja e -sävelille. Stemmojen ambitukset notaation perusteella ovat seuraavat (tilapäiset johtosävelet suluisissa):

S: $a^1(g\#^1)-a^2$

A: $a-d^2$

T: $d-a^1$

B: $A(G\#)-a$.

Alton ja tenorin laajat ambitukset eivät vaikuta sopivan mihinkään moodiin. Mahdollinen selitys tälle on seuraava: Tahdin 28 c-tason cadenza perfectasta lähtien väliäänten ambitukset siirtyvät kvartilla ja kvintillä ylös suhteessa edeltävään. Tällöin tenorin ja alton ambitukset sijoittuvat seuraavasti:

t. 16–28:

A: $a-a^1$

T: $d-e^1$

t. 28–40

A: d^1-d^2

T: $a-a^1$

Nyt ambitusten suhteet hahmottuvat modaalisen järjestelmän mukaisesti. Zarlinon mukaisesti määriteltynä ambituksellinen moodi vaihtuu tahdissa 28 kymmenennestä moodista yhdeksänteen moodiin. Kyseisen kohdan ambitusten muutoksen jaksottaminen

vahvalla kadenssilla antaa viitettä Buxtehuden periaatteesta ambitusten muutoksissa. Palaan aiheeseen vielä useasti.

Seuraava osa, *Te Deum laudamus*, alkaa kaksiaänisenä biciniumina duodesimikäänteisellä kontrapunktilla cantus firmusta vastaan (t. 44–61). Modaalinen ambitus vaikuttaa jäsentyvän kolmen tahdin jaksoihin. Cantus firmuksen kuusitahtisen kontra-subjektin ääniala on tahdeissa 44–46 $h-g^2$, mikä ylittää kahden modaalisen stemman ambituksen. Buxtehuden ei tietenkään tarvitse urkumusiikissa noudattaa diapasonia Zarlinon painottamista lauluäänen äänialaan liittyvistä käytännön syistä.²⁴ Tiettyä modaalista organisointia on kuitenkin havaittavissa: e-pohjaisen moodin finalis- ja medianisävelet hahmottuvat tärkeinä sävelinä. Kuudestoistaosakulku koostuu kahdesta terssin tai sekstin päässä toisistaan kulkevasta äänestä, joiden ambitukset ovat $h-c^2$ ja e^1-g^2 . Tämä viittaa siihen, että kyseessä on kosketinsoittimelle ominaisella kuvioinnilla koristeltu sopraanon ja alton duetto, joka päättyy kadenssilla a-tasolle tahdin 47 alussa. Tässä tulkinnassa 3. moodin ambitussuhteet ovat ilmeiset. Seuraavien kolmen tahdin ääniala on yhtä suuri, tresdesimi, mutta on noussut yhden askeleen ylöspäin. Sävelet a ja e ovat korostettuina samanlaisella melodisella eleellä kuin edeltävän kolmen tahdin jakson alussa, mutta kuudestoistaosakuvio ei jakaudu yhtä selvästi kahteen stemmaan jakson toisella puoliskolla, tahdin 48 kolmannelta iskulta tahdin 49 loppuun. Kun tarkastellaan jokaisen neljäsosan alueella paikallista ylintä ja alinta säveltä, kahden sopraanostemman olemassaolo nousee kuitenkin esiin. Näiden kvasistemmojen äänialat ovat c^1-f^2 ja a^1-a^2 . Alemman stemman ambitus näyttää hyvin laajalta, mutta diapasonin ylittävät sävelet f^2 ja c^1 ovat tilapäisiä, ja pääosin stemmat pysyttelevät diapasoneidensa e^1-e^2 ja a^1-a^2 sisäpuolella. Tämän tulkinnan mukaan kyseessä on siis a-pohjainen 9. tai 10. moodi, tarkoittaen, että moodi vaihtuu nyt nopeasti, jopa kolmen tahdin välein, mutta melodiat pysyvät duodesimikäänteisen kontrapunktin ansiosta samana. Kun tarkastellaan tämän jakson moodeja (t. 44–61) kolmen tahdin jaksoissa saadaan seuraava modaalinen progressio:

²⁴Zarlino 1558/1983, 93.

- t. 44–46: 3. moodi
- t. 47–49: 9. moodi
- t. 50–52: kvartilla ylös transponoitu 3. moodi; b-sävel
- t. 53–55: kvartilla ylös transponoitu 9. moodi; b-sävel
- t. 56–58: kvartilla ylös transponoitu 3. moodi; b-sävel
- t. 59–61: kvartilla ylös transponoitu 9. moodi; b-sävel.

Tämä on ainoa kohta teoksessa, jossa mielestäni tapahtuu aito diatonisen sävelikön modulaatio tuomalla uusi etumerkintä. Todennäköinen syy modulaatiolle on kaksinkertaisen kontrapunktin rakenteessa: transponoituvan cantus firmuksen kontrasubjekti vie automaattisesti kuuden tahdin välein kvinttiä alemmaksi – tai kvarttia ylemmäksi, riippuen perspektiivistä. Kontrasubjektin melodisen autenttisuuden vuoksi on mukaan tuotava yksi alennusmerkki. Mikäli bicinium jatkuisi samalla periaatteella tahdista 62 eteenpäin, mukaan olisi jouduttu ottamaan myös es-sävel. Niin pitkälle ei kuitenkaan mennä, vaan musiikki palaa takaisin alkuperäiseen e-tason 3. moodiin g-tasolle kohdistetun *cadenza fuggitan* myötä tahdin 64 alussa. Kuten *Praeludiumin* fuugassa, biciniumin muutokset tapahtuvat kadenssaalisten eleiden jaksottamina.

Koko *Te Deum* -osassa cantus firmus esiintyy joko alkuperäiseltä tasoltaan, tai imitatioina siten, että imitaatioaiheeksi valittu melodian osan alkusävel on 10. moodin diapaasonin tai mediaanin sävel a tai e. Tahdista 73 alkaen osan loppuun asti tahtiin 94 tenorin ambitus on e–e¹ vain kahta poikkeusta lukuunottamatta tahdeissa 90–91. Alton ambitus on muutamia poikkeuksia a–a¹. Sekä imitaatiointervallit, että ambitusten suhteet osoittavat 10. moodiin.

Pleni sunt coeli et terra -osan ensimmäisessä fuugassa (t. 95–109) cantus firmus imitaatioaiheena alkaa c- tai f-sävelestä. Nämä ovat 5. tai 6. moodin aloitussävelintervallit. ”Pleni sunt coeli et terra” -teksti kuitenkin sijoittuu melodian alkuperäisessä transpositiotasossa alkavaksi toistuvalla c-sävelellä (ks. Nuottiesimerkki 5), mikä selittää ambituksellisen 10. moodin suhteen ristiriitaiset aloitussävelet. Enemmänkin alkuäänet viittaavat a- ja d-tasoihin, mutta ambitukset eivät vahvista tätä tulkintaa.

Belottin editiossa²⁵ tahdin 98 tenorin a^1 ja g^1 sävelet on kirjoitettu oktaavia matalemmaksi, mikä huomioiden tenorin ambitukseksi saadaan $e-e^1$. Basson ja alton ambitukset ovat $A-a$ ja $a-a^1$, eli kyseessä on selvästi 10. moodin mukaisesti organisoitu ambitus. Sopraanon ambitus vaikuttaa muuttuvan alun a^1-a^2 -ambituksesta tahdin 98 kadenssin jälkeen e^1-e^2 -ambitukseksi pois lukien cantus firmuksen kvartti-imitaation f^1 -sävelet tahdissa 105.

Tahtien 119–138 jakso muistuttaa asetelmaa, jossa continuoryhmää edustavat vasen käsi ja jalkio, ja solistia edustaa selkärillistön solo, joka on ambitukseltaan koko barokkikoskettimiston kattava, $C-c^3$. Tällainen ambitus ei tietenkään asetu mihinkään moodiin, mutta edellisten esimerkkien kadenssaalinen jaksottelu saattaa valaista asiaa. Kolmen tahdin jaksoissa kulkeva jalkion *ciacona*-teema kadensoi aina lopuksi clausula *basizansilla* kunkin teemaesiintymän viimeisen tahdin alkuun a -tasolle. Tämän kadenssoinnin jaksottelemana solistin melodian ambitus jakautuu seuraavasti (tahtinumeron jälkeinen numero viittaa tahdinosaan neljäsosittain; melodiset segmentit olen määrittänyt mielestäni luontevalla tavalla):

t. 119/1–122/1: e^1-a^2 (melodia painottuu välillä a^1-a^2 ; e^1 -sävelellä käydään pikaisesti yhden neljäsosan aikana)

t. 122/1–125/2: $a(g^\#)-a^1$

t. 125/2–128/1: $D-f$ (olen jättänyt melodisen siirtymän seuraavaan *ciacona*-esiintymään huomiotta tahdissa 128)

t. 128/3–131/2: e^1-e^2

t. 131/3–134/2: $a-c^2$

t. 134/3–137/1: a^1-c^3

(t. 137/3–138/1: $a-a^1$).

9. tai 10. moodin melodinen ambitusrakenne on ilmeinen. Vaikka Buxtehudella on käytössään kosketinsoittimen lauluääneen verrattuna huomattavan laaja ääniala, soolosormionkin näennäisen vapaasti liikkuva kuvioiva melodia osoittautuu modaalisesti organisoiduksi ja jaksottuvan ambitustensa suhteen kadenssaalisesti.

²⁵ Belotti 2010, 78.

Seuraava fuugan (tahdit 139–168) vasemman käden ja jalkion stemmat noudattavat melko selvästi 9. moodin ambituksia:

A: a–h¹

T: e–e¹

B: E–a; tahdit 163–164 kaksi E-säveltä poislukien G–a.

Selkäpillistön sopraanosoolo on jälleen muita stemmoja monimutkaisempi ja jäsenyy modaalisiin ambituksiin pääasiassa 10. moodin mukaisesti kadenssien jaksottamana (olen merkinnyt ambitusjakson päättävän kadenssitason ja -tyypin ambituksen perään):

t. 138/3–143/1, e¹–d²; cadenza fuggita g-tasolle

t. 143/1–147/1, h–a¹; cadenza perfecta a-tasolle, sopraanon c.t. väistää finaliksen

t. 147/1–150/1, e¹–d²; cadenza perfecta g-tasolle, tenorin c.t. väistää finaliksen

t. 151–152, h¹–h²; cadenza semiperfecta a-tasolle, tenorin c.t. väistää finaliksen

t. 153–155, a¹(g#¹)–e²; cadenza perfecta g-tasolle, alton c.t. väistää finaliksen; on myös mahdollista tulkita tämä ja edeltävä jakso yhdeksi ambitusjaksoksi, äänialana a¹(g#¹)–h²; tätä tulkintaa puolustaa myös edellisen jakson heikompi clausula semiperfecta

t. 156–157/1, a(g#)–g¹; cadenza perfecta a-tasolle, alton c.t. väistää finaliksen

t. 158/3–169/1, e¹–f#²; cadenza perfecta kadenssi a-tasolle saavutetaan jo tahdin 165 alussa; sekä sopraanon c.t., että alton c.c. *saavuttavat finaliksen*; loppu on kadenssille alisteista supplementum-osiota.

Sopraanon vaihteleva ambitus asettuu paikallisesti aina 10. moodin mukaisesti, ylittäen diapasonin määrittelemissäni jaksoissa korkeintaan yhdellä sävelellä. Vaikka käsittelen kadensseja tarkemmin analyysini toisessa vaiheessa, huomioitakoon tässä yhteydessä – sen nivoutuessa yhteen ambitusten analyysini kanssa – clausula tenorizansin järjestelmällinen finaliksen väistäminen kadensseissa, kunnes molemmat clausulat saavuttavat finaliksen fuugan viimeisessä kadenssissa tahdissa 165. Tämä on mielestäni osoitus pitkälle viedystä modaalisesta ajattelusta.

Tahtien 169–183 *echo*-jakso on modaalisten ambitusten näkökulmasta vähemmän kiinnostava. Sitä vastoin *Pleni sunt coeli* -osan loppu saavuttaa teoksen sisäisessä progres-

siossa uuden vaiheen, sillä tulkitsen moodin vaihtuvan kokonaan. Viimeinen a-tasolle kohdistuva vahva kadenssi tapahtuu tahdeissa 182–183. Sitä seuraavat perfectakadenssit vuorottelevat g- ja c-tasojen välillä. Selkärillistön soolo heijastaa tätä progressiota: sopraanon ambitus tahdistä 183 tahtiin 193 asti on c^1-g^2 , mikä on 11. moodin yhdistettyjen sopraanoäänialojen ambitus. Myös paikalliset lakisävelet korostavat 11. moodin c-g-kvinttijakoa. Tahdissa 196 ensimmäisen sopraanon koristeltu cantus firmus vie g-tasolle tahdissa 200, minkä jälkeen supplementum-osio esittelee g^1-g^2 -ambituksen. Yhteys seuraavaan osaan on mahdollinen: Edeltävä selkärillistön soolo, sekä lopun supplementum ovat huolellisesti valmistaneet g^2 -lakisävelen, mikä on myös seuraavan *Te Martyrum* -osan ylin sävel.

Te Martyrum -osa (t. 203–224) on tenorin cantus firmus kahdella vastaäänellä. Ylemmän vastaäänänen ambitus on $g^\sharp-g^2$ ja alemman C-g¹. Yli kahden diapasonin veroiset äänialat olisivat tietysti klassisessa modaalisisessa vokaalimusiikissa mahdoton ajatus, mutta kosketinsoittimen ollessa kyseessä mitään käytännön esittämiseen liittyviä ongelmia ei synny. Laajoista äänialoista huolimatta stemmat kuitenkin suhteutuvat toisiinsa modaalisen periaatteen mukaisesti: Ambituksista voi helposti hahmottaa 11. moodin ambitussuhteet, nyt vain äänialaltaan yli kaksinkertaisina. Tämän moodin tulkinta ei ole kuitenkaan mielestäni vahvin, sillä alemman stemman kurotus g^1 -sävelelle ja matala C-sävel esiintyvät vasta viimeisen kadenssin jälkeisessä supplementum-osiossa (t.221–224). Lisäksi osa päättyy g-tasolle, mikä on 11. moodissa väärä finalis, joskin Zarlinon mukaan täysin luvallista. Jos alemman stemman tahtien 221–224 supplementumin ambituksen tilapäinen laajennus jätetään huomiotta, alemman stemman ambitukseksi saadaan D-d¹, mikä suhteutettuna ylemmän stemman $g^\sharp-g^2$ -ambitukseen kuuluu tenorin määrittämänä autenttiseen 7. moodiin. Tämä tulkinta on mielestäni vakuuttavampi, sillä finalis, ambitus ja stemmojen aloitussävelet ovat moodin suhteen sopusoinnussa.

Viimeisen osan, *Tu devicto mortis aculeo* (t. 225–268), alun jäljittelevä jakso (t. 225–235) alkaa 9. moodin ambitussuhteilla, mutta ne vaihtuvat tahdin 230 a-tason kadenssin jälkeen plagaalin 10. moodin mukaisiksi. Teoksen viimeinen, viisiääninen nelinkertaisesta kontrapunktista rakennettu fuuga (t. 235–254) on ambitusrakenteeltaan lähemmän tarkastelun arvoinen. Ambitusten suhteiden perusteella fuuga jakautuu kahteen osaan, jotka esitän tässä erikseen:

t. 235–245/2

S: e^1-g^2

A: $a-h^1$

T1: $e-e^1$

T2: $c\#-h$

B: $G\#-e$

t. 245/3–254

S: a^1-a^2

A: e^1-e^2

T1: $g\#-a^1$

T2: $c-e^1$

B: $E-f(a)$.

Kolme ylintä ääntä siirtyvät diapenten tai diatessaronin ylemmäksi 10. moodin mukaisesti. Myös alemman tenorin ja basson stemmat avautuvat koko diapasonin alueelle. Kyseessä on samankaltainen tilanne kuin Praeludiumin fuugassa (t. 16–40), jossa stemmojen ambitukset siirtyvät moodin sisällä pykälän ylemmäksi. Ilmaisullisesti voisi ajatella tapauksen olevan modaalista organisointia noudattava tapa tuottaa paisutusteho äänten ambitusten levittäytyessä edeltävää laajemmalle alueelle. Viisiääninen kudos soi fuugan jälkipuolella autenttisen viisiäänisenä alkupuolta huomattavasti enemmän. Siirtymäkohdassa on lyhyt, tahdin 244 kolmannelta tahdinosalta tahdin 245 toiselle tahdinosalle ulottuva nelinkertaisesta kontrapunktista vapaa välike, joka päättyy kadenssille e -tasolle. On huomionarvoista, että fuugan alkupuolen korkein sävel on g^2 ja fuugan lopun korkein sävel a^2 . Paikalliset, toisistaan suuren sekunnin päässä sijaitsevat lakisävelet nivoutuvat yhteen laajemmassa perspektiivissä, joka antaa myös yhden selityksen, miksi sopraano ylittää diapasonin terssillä g^2 -säveleen tahdissa 242: Kurotus valmistaa seuraavan ambituksen muutoksen.

Sopraanon koristeltu cantus firmus johtaa teoksen päätökseensä tahdista 255 tahdista alkaen. Jakson ambitukset ovat seuraavat:

S: e^1-d^2

A: $h-a^1$

T: $e-f\#^1$

B: $E-e$

Alton vajaan diapasonista ei voi päätellä varmasti onko tässä jaksossa kyse 3. vai 10. moodista. Tällaisessa ambitusten kannalta ambivalentissa tilanteessa päädyn tulkintaan, jossa finalis e ratkaisee moodin. Eli teos päättyy kolmannessa moodissa.

3.3 Kadenssit

Kuten modaalista kadenssiteoriaa käsitelleessä luvussa 2 mainitsin, olen hahmotellut kadenssien vahvuudet kahden periaatteen, *novus* ja *veteris*, mukaisesti Meierin esittämien historiallisten käytäntöjen perusteella. Tilastollisen analyysin ja haarukointitekniikan avulla voin hahmottaa parametrien, kuten tekstuurin, äänenkuljetuksen, kadenssitasojen tai ambitusten välisiä korrelaatioita. Olennaista on, löytyykö kadenssiperiaateissa johdonmukaisuutta, ja ovatko ne johdettavissa modaalisisista käytännöistä.

Ensimmäisessä vaiheessa on tilastoin kaikki teoksen kadenssit: Määritän kadenssitasot, cl.t.:in ja cl.c.:in sijainnin eri äänissä, saavuttavatko cl.t. ja cl.c. kadenssin finaliksen, sekä kadenssin tyyppin (*perfecta*, *semiperfecta*, *cadenza fuggita*, *supplementum*). Olen myös ilmaissut tahtinumeron, jossa kadenssin finalis saavutetaan. Ollakseni tutkimuksessani perusteellinen olen tilastoinut kaikki tilanteet, joissa *clausula cantizans* ja *clausula tenorizans* ovat läsnä. Käyn seuraavassa teoksen läpi osa kerrallaan, ja tutkin miten kadenssaalien tilanteiden äänenkuljetuskaavat, kadenssitasot tai -frekvenssi korreloi musiikin muiden elementtien kanssa.

Kadenssaalien äänenkuljetustilanteiden frekvenssiero *Praelodiumin* alun (t. 1–15) ja *fuugan* (t. 16–43) välillä on huomiota herättävä (ks. Taulukko 1). Ensimmäisten 15 tahdin aikana on vain neljä kadenssien äänenkuljetuskaavan kriteerit täyttävää tilannetta, kun taas *fuugassa* on kadenssaalinen tilanne melkein joka tahdissa. Jos kuitenkin *fuugan* kadensseista huomiodaan vain *cadenza perfecta* -kadenssit, joissa *clausula basizansin* finalista edeltävä sävel on aika-arvoltaan vähintään neljäsosan, saadaan seuraava tulos: t. 22 taso a (*cadenza fuggita*), t. 28 taso c, 37 taso a (*cadenza fuggita*), t. 40 taso a. Näin rajattuna *fuugan* kadenssit jakautuvat kadenssin käsitteelle mielekkäällä tavalla, eli ne jaksottavat musiikkia lauseiden välimerkkien tavoin. Tähän jaksoon sijoittuu myös ambitusten kohdalla käsittelemäni tilanne, missä tahdin 28 kadenssi toimii rajaavana tekijänä äänten ambitusten muuttuessa. *Praelodiumin* viimeinen e-pohjainen harmonia on ilman modaalista kadenssikaavaa saavutettu tilanne, mutta on tietenkin osan alkupuolen 3. moodin mukainen finalis. Tilanteen voi mielestäni tulkita eräänlaiseksi 3. moodin kadenssin variantiksi, jossa basso saapuu finalikselle myöhässä; tällaisista käytännöistä esitin

Taulukko 1. *Praeludiumin* kadenssit.

tahti	taso	cl.t.	cl.c.	finalis	kadenssityyppi
6	a	S	T	cl.c.	perfecta
8	a	T	A	cl.c.	urkupiste
10	a	T	A	cl.t. & cl.c.	urkupiste
13	e	B	A	cl.t. & cl.c.	semiperfecta, spl.
20	d	A	T	cl.c.	perfecta
21	e	B	A	cl.t. & cl.c.	semiperfecta, fg.
22	a	A	T	cl.c.	perfecta, fg.
23	g	T	A	cl.c.	semiperfecta, fg.
24	a	A	S	cl.c.	perfecta
26	c	B	A	cl.t. & cl.c.	semiperfecta
28	c	A	T	cl.c.	perfecta
31	g	A	S	cl.c.	semiperfecta, fg.
32	d	S	A	cl.c.	perfecta
34	g	A	T	cl.c.	cl.c. alin
35	a	S	A	cl.c.	perfecta
37	a	T	S	cl.c.	perfecta, fg.
38	a	T	S	cl.c.	semiperfecta
39	a	T	S	cl.c.	semiperfecta
40	a	T	S	cl.c.	perfecta

Meierin antamia esimerkkejä teoreettista viitekehystä koskevassa luvussa. Tässä tapauksessa kadenssi tehdäänkin a-tasolle *cadenza perfecta* -metodilla, jonka jälkeen e-tason harmonia saavutetaan ilman kadenssia.

Praeludiumin kadensseista suurin osa kohdistuu a-tasolle: G-tason kadensseja on kolme, e- ja c-tason kadensseja kaksi, sekä yksi d-tason kadenssi. E-tasolle kohdistuva kadenssi tahdissa 13 saa painoarvoa *cadenza maggiore* -aika-arvoistansa, ja *Praeludium* myös päättyy e-tasolle edellisessä kappaleessa kuvatulla ei-kadenssaalisella kululla. G-tason kadenssit ovat lähes huomaamattomia tilanteita, joissa cl.t. väistää finaliksen.

Lisäksi clausuloiden aika-arvot ovat kahdeksasosia. Tällaisten tilanteiden käsitteleminen kadensseina voi modernin kadenssin käsitteen näkökulmasta vaikuttaa kummalliselta, sillä ne hän ovat tietyssä mielessä vain osa pintatason satsia. Valitsemani lähtökohta on mielestäni kuitenkin perusteltu, sillä usein paikallisesti merkittävät kadenssit nousevat muuhun satsiin verrattuna hyvin samankaltaisista tilanteista vain yksinkertaisesti sallimalla molempien clausuloiden saavuttaa finalis.

Taulukko 2. *Te Deum laudamus* -osan kadenssit.

tahti	taso	cl.t.	cl.c.	finalis	kadenssityyppi
47	a	A	S	cl.c.	urkupiste
53	d	B	T	cl.t. & cl.c.	semiperfecta
59	d	A	S	cl.c.	urkupiste
64	g	S	A	cl.c.	cl.c. alin, fg.
67	a	S	T	cl.c. (& cl.t.)	urkupiste
68	c	S2	S1	cl.c.	urkupiste
69	a	T	S	cl.t. & cl.c.	urkupiste
72	a	S	A	cl.t. & cl.c.	perfecta, spl.
81	a	T	S	cl.t. & cl.c.	perfecta
83	g	T	A	cl.t. & cl.c.	semiperfecta
85	c	B	T	cl.t. & cl.c.	semiperfecta
86	a	T	S	cl.t. & cl.c.	semiperfecta, fg.
87	g	S	T	cl.t. & cl.c.	perfecta, fg.
88	e	T	A	cl.c.	perfecta, fg.
90	c	A	T	cl.t. & cl.c.	cl.c. alin
91	a	S	A	cl.c.	perfecta, fg.
93	g	B	A	cl.c. & cl.t.	semiperfecta, spl.

Te Deum -osan jäljittelevän kudoksen (t. 82–94) kadenssifrekvenssi on huomattavasti tiheämpi kuin sitä edeltävissä duodesimikäännteisen kontrapunktin sisältävässä jaksossa (t. 44–72) tai cantus firmus -aiheen ahtokulkujaksossa (73–81). Edellisen osan fuugassa

käyttämäni *cadenza perfecta* -rajaus ei tunnu tuottavan tämän osan fuugassa mielekäästä tulosta, sillä ainoa tahtien 82–94 sisältämä *cadenza perfecta* -kaava sijaitsee tahdissa 88 e-tasolle. Tämä tapahtuu kuitenkin keskellä *cantus firmus* -esiintymää ja cl.t. väistää finaliksen.

Fuugan vahvojen kadenssien rajaamisen voi toteuttaa myös seuraavasti: molempien clausuloiden on saavutettava *finalis* eikä *cadenza fuggitaa* hyväksyä. Tällä rajauksella jäljelle jäävät kadenssit ovat tahdeissa 83, 85, 90 ja 93, jotka ovat myös *cantus firmuksen* esiintymien päättymiskohdat. Tahdin 90 kadenssi on hieman epäselvä, sillä nuottikuvassa alton cl.t. nousee sekunnilla e¹-sävelelle. Sopraanon melodia ja pisteellisen rytmin kuudestoistaosan tritonusdissonanssi tenoria vastaan johtavat kuitenkin ilmiselvästi e¹-sävelelle, jolloin voi argumentoida sen puolesta, että todellisuudessa alton äänenkuljetus tapahtuu d¹-säveleltä c¹:lle. Kokonaisuudessaan fuugan kadenssit rakentuvat lähes pelkästään *cadenza perfecta* -kaavalle. Kadenssit siis ilmenevät laadun suhteen eri tavoin *Praeludium*-osan fuugan ja *Te Deum* -osan fuugan välillä.

Taulukko 3. *Pleni sunt coeli* -osan ensimmäisen fuugan kadenssit, t. 95–110.

tahti	taso	cl.t.	cl.c.	finalis	kadenssityyppi
97	a	-	S	cl.c.	perfecta, fg.
99	d	S	T	cl.c.	cl.c. alin
101	d	T	A	cl.t.	semiperfecta, fg.
102	c	A	S	cl.t. & cl.c.	fg.
104	a	S	T	cl.c.	fg.
105	d	A	B	cl.c.	cl.c. alin
107	d	A	S	cl.t. & cl.c.	semiperfecta
108	a	S	A	cl.c.	cl.c. alin
110	a	T	S	cl.t. & cl.c.	semiperfecta

Pleni sunt coeli -osan käyn läpi jaksoittain osan pituuden ja monimuotoisuuden vuoksi. Kaikki kadenssit ennen viimeistä kadenssia tahdissa 110 väistetään joko välttämällä toisen clausulan finalis tai hyödyntämällä cadenza fuggitaa. Ainoa poikkeus on kadenssi tahdissa 107, mutta kadenssin kaksiaänisyys muutoin pääasiassa kolmiäänisessä satsissa on arvioni mukaan kadenssia voimakkaasti heikentävä tekijä. Huomioitavaa on myös se, että ensimmäisen fuugan päättävä tahdin 110 kadenssi a-tasolle on veteriksen mukainen ensimmäisen hierarkia-asteen kadenssi.

Taulukko 4. *Pleni sunt coeli* -osan Ciaconan kadenssit, t. 110–138.

tahti	taso	cl.t.	cl.c.	finalis	kadenssityyppi
111	a	T	S	cl.t. & cl.c.	perfecta, fg.
113	a	A	T	cl.c.	perfecta
114	a	T	S	cl.t. & cl.c.	perfecta, fg.
116	a	A	T	cl.c.	perfecta
117	a	S	A	cl.t. & cl.c.	perfecta, fg.
119	a	T	S	cl.t. & cl.c.	perfecta
120	a	T	S	cl.t. (& cl.c.)	perfecta, fg.
122	a	S	T	cl.t. & cl.c.	perfecta
123	a	A1	T	cl.t. & cl.c.	perfecta, fg.
125	a	T	S	cl.c.	perfecta
126	a	S	A	cl.t. & cl.c.	perfecta, fg.
128	a	S	A	cl.t. & cl.c.	perfecta
129	a	T	S	cl.c.	perfecta, fg.
131	a	S	T	cl.t. & cl.c.	perfecta
132	a	T	S	cl.t.	perfecta, fg.
134	a	T	S	cl.t.	perfecta
135	a	T	S	cl.t.	perfecta, fg.
137	a	T	S	cl.t. & cl.c.	perfecta, spl.

Ciaconan kadenssien laatu verrattuna edeltäviin osiin osoittaa, etteivät modaaliset kadenssikaavat ole yksi periaate, vaan modaalisessa viitekehyksessä on liikkumavaraa luoda paikallisia konteksteja, joiden sisällä on omat modaalisuutta noudattavat sääntönsä. Ciaconan pelkästään *cadenza perfecta* -kaavoista muotoutuvat kadenssit sisältävät huomionarvoisen ominaisuuden: autenttiset kadenssit, joissa *cl.t.* ja *cl.c.* ovat nimeään vastaavissa äänissään ja saavuttavat finaliksen, sijoittuvat merkittäviin taitekohtiin: t. 119 solistin sisääntuloa edeltävä kadenssi ja t. 136–137 ciaconan päättävä kadenssi. Tässä jaksossa *cl.t.*:in ja *cl.c.*:in finalikselle saapuminen muissa äänissä on vähemmän tärkeä tekijä kadenssien keskinäisissä suhteissa. Olennaista vaikuttaa olevan nimenomaan millä tavalla *clausulat* sijoittuvat stemmoissa. Tämä antaa viitettä siitä, että tässä paikallisessa kontekstissa teorialuvussa määrittelemäni hierarkia veteris on toimiva periaate musiikin merkittävien muutosten jaksottamiseksi.

Taulukko 5. *Pleni sunt coeli* -osan toisen fuugan kadenssit, t. 139–168.

tahti	taso	cl.t.	cl.c.	finalis	kadenssityyppi
141	a	T	S	cl.c.	semiperfecta
142	d	S	T	cl.c.	perfecta
143	g	S	A	cl.c.	cl.c. alin, fg.
145	a	A tai S	B	cl.c.	cl.c. alin
146	d	A	S	cl.c.	perfecta
147	a	S	A	cl.c.	perfecta
149	d	S	T	cl.c.	cl.c. alin
150	g	T	S	cl.c.	perfecta
151	c	A	T	cl.c.	perfecta
153	a	S tai T	A	cl.c.	semiperfecta, fg.
155	d	S tai T	B	cl.c.	cl.c. alin
156	g	S	T	cl.c.	perfecta, fg.
157	c	S	A	cl.c.	perfecta
158	a	A	S	cl.c.	perfecta
160	d	A	S	cl.c.	semiperfecta, fg.
162	e	A	B	cl.c.	cl.c. alin
164	e	A	S	cl.c.	perfecta
165	a	S	A	cl.t. & cl.c.	perfecta, spl
167	a	B	S	cl.c.	semiperfecta, fg.

Pleni sunt coeli -osan toisen fuugan kadensseja käsittelin jo ambitusten analyysia koskevassa osiossa. Siinä totesin, että oli havaittavissa kadenssien ilmeistä heikentämistä jättämällä toisen clausulan finalikselle saapuminen toteuttamatta. Tämä vaikuttaa olevan yleinen keino välttää vahvoja kadensseja, mutta – kuten *ciacona*a käsitellessäni mainitsin – se ei ole kokonaisvaltainen periaate edes yhden teoksen sisällä. Tässä fuugassa

clausuloiden välttäminen on epäilyksettä taustalla vaikuttava tekijä, sillä vasta fuugan päättävässä *cadenza perfecta* -kadenssissa molemmat clausulat saavuttavat finaliksen.

Taulukko 6. *Echo*-jakson ja *Pleni sunt coeli* -osan lopun kadenssit, t.169–202.

tahti	taso	cl.t.	cl.c.	finalis	kadenssityyppi
169	a	B	S	cl.c.	semiperfecta
170	a	B	S	cl.c.	semiperfecta, fg,
171	a	A	S	cl.c.	perfecta
172	a	A	S	cl.c.	perfecta, echo
174	e	B	S	cl.c.	semiperfecta
175	e	B	S	cl.c.	semiperfecta, fg,
176	e	A	S	cl.c.	perfecta
177	e	A	S	cl.c.	perfecta
179	c	B	S	cl.c.	semiperfecta
180	c	B	S	cl.c.	semiperfecta, fg,
181	c	A	S	cl.c.	perfecta
182	c	A	S	cl.c.	perfecta
183	a	B	S	cl.t. & cl.c.	semiperfecta
185	g	S	A	cl.t. & cl.c.	perfecta
186	g	S	A	cl.t. & cl.c.	perfecta, echo
187	g	B	A	cl.t. & cl.c.	semiperfecta
188	c	A	B	cl.c.	cl.c. alin
189	c	A	B	cl.t. & cl.c.	cl.c. alin
190	c	B	A	cl.t. & cl.c.	semiperfecta
192	c	S	A	cl.t. & cl.c.	perfecta
193	c	S	A	cl.t. & cl.c.	perfecta, echo
196	a	T	B	cl.c.	cl.c. alin
197	a	B	S	cl.c.	semiperfecta
198	a	T	B	cl.c.	cl.c. alin, fg.

198	g	S2	B	cl.c.	cl.c. alin, fg.
200	g	S1	S2	cl.t. & cl.c.	perfecta, spl.

Echo-jakson kadenssit etenevät semiperfecta-kadensseista perfecta-kadensseihin. Kaiku-teema esiintyy kolme kertaa: a-tasolta, e-tasolta ja c-tasolta. Esiintymät ovat lähes identtisiä. Kadenssiprogressio kaikissa on seuraava:

1. cadenza semiperfecta, cl.c. saavuttaa finaliksen; 2. cadenza semiperfecta, cl.c. saavuttaa finaliksen, cl.t. saavuttaa finaliksen cadenza fuggita -metodilla; 3. cadenza perfecta, cl. c. saavuttaa finaliksen; 4. cadenza perfecta, cl.c. saavuttaa finaliksen.

Progressio tapahtuu siis hierarkia novuksen mukaisesti heikommasta kadenssityypistä vahvempaan. Samankaltainen progressio semiperfectasta perfectaan on havaittavissa tahdin 183 kadenssin jälkeisessä edellistä vapaammassa *echo*-jaksossa. Kuten *echo*-teemat, myös osan lopun kuvioitu sopraanon cantus firmus -jakso (t. 194–202) päättyy cadenza perfectalla tahdeissa 199–200.

Taulukko 7. *Te martyrum* -osan kadenssit, t. 203–224.

tahti	taso	cl.t.	cl.c.	finalis	kadenssityyppi
208	a	T	S/A	cl.t.	perfecta, fg.
210	a	B	S/A	cl.t. & cl.c.	semiperfecta
214	a	A	S	cl.t. & cl.c.	perfecta
216	g	T	S	cl.t. & cl.c.	perfecta, fg.
221	g	T	A	cl.t.	perfecta, spl.

Te Martyrum -osan merkittäviä kadenssaalisia ominaispiirteitä on kolme: kadenssien suhteellinen harvalukuisuus, finaliksen väistäminen clausula cantizansilla clausula tenorizansin sijaan, sekä clausuloiden purkauksen sisältävien autenttisten kadenssien sijainnit. Ne kadenssit, joissa cl.t. ja cl.c. saavuttavat finaliksen ilman cadenza fuggitaa, sijoittuvat cantus firmuksen sisääntulokohtiin tenorin tauon jälkeen.

Taulukko 8. *Tu devicto mortis* -osan alun ja fuugan kadenssit, t 225–254.

tahti	taso	cl.t.	cl.c.	finalis	kadenssityyppi
231	a	A	S	cl.t. & cl.c.	perfecta, fg.
234	a	B	S	cl.c.	cl.c. alin, fg.
235	a	T	S	cl.t. & cl.c.	perfecta
237	a	T1	T2	cl.t. & cl.c.	cl.c. alin
238	d	A	B	cl.c.	cl.c. alin, fg.
239/3	d	B	S	cl.t. & cl.c.	semiperfecta
240	d	A	T	cl.c.	cl.c. alin
241	d	T1	B	cl.t. & cl.c.	cl.c. alin
242	g	T2	S	cl.c.	semiperfecta, fg.
243	a	B	A	cl.c.	semiperfecta, fg.
244	d	T2	B	cl.c.	cl.c. alin, fg.
244/3	a	A	B	cl.t. & cl.c.	cl.c. alin
245	e	A	T2	cl.c.	cl.c. alin, fg.
246	a	T2	B	cl.c.	cl.c. alin, fg.
257	a	B	T2	cl.t. & cl.c.	semiperfecta
249	d	B	T2	cl.c.	semiperfecta, fg.
250	g	T	B	cl.c.	cl.c. alin, fg.
251	d	S	A	cl.c.	perfecta
252	d	A	B	cl.c.	cl.c. alin, fg.
254	e	B	S	cl.t. & cl.c.	semiperfecta, spl.

Tu devicto -osan fuugassa (t. 235–254) clausula cantizans on muihin jaksoihin verrattuna hyvin usein bassossa, mitä ei klassisessa modaalisuudessa edes luokiteltu kadenssiksi: Teorialuvussa mainitsin Meierin esittämät Dresslerin kadenssikaavat perfecta ja semiperfecta, mitkä olivat ainoat kadenssaalisessa käytössä olevat kaavat. Clausula cantizans alimmassa äänessä on tullut useissa edellisissä jaksoissa vastaan, mutta aina raken-

teellisesti vähemmän merkittävässä ja tekstuuriltaan ohimenevässä tilanteessa. Erityisesti tahdin 244 kadenssi a-tasolle on merkittävä, sillä se erottaa fuugan ambitusten näkökulmasta kahteen osaan, kuten totesin ambitusanalyysissäni tämän osan kohdalla. Tämän osan clausuloiden vapaa siirtäminen eri ääniin viittaa uudempaan tyyliin. Modaalisen progression kannalta tärkeä fuugan viimeinen kadenssi tahdeissa 253–254 vie musiikin takaisin teoksen alkuperäiselle e-tasolle. Molemmat clausulat saavuttavat finaliksen, ja kadenssilla on myös lyhyt supplementum, mikä nostaa kadenssin profiilin *Tu devicto mortis* -osan edellisten kadenssien yläpuolelle. E-tasolle palaaminen tapahtuu siis kadenssin suhteen näyttävästi, mikä on loogista, sillä teos loppuu vahvasti 3. moodissa.

Taulukko 9. Lopun sopraanon cantus firmuksen kadenssit, t. 255–268.

tahti	taso	cl.t.	cl.c.	finalis	kadenssityyppi
256	g	T	S	cl.c.	semiperfecta, fg.
257	a	T	S	cl.c.	semiperfecta, fg.
258	e	A	T	cl.c.	cl.c. alin
259	d	T	B	cl.c.	cl.c. alin, fg.
260	c	T	B	cl.c.	cl.c. alin, fg.
262	g	A1	T	cl.t. & cl.c.	perfecta, spl.
265	e	S	A	cl.t.	perfecta, fg., spl.

Teoksen lopun sopraanon cantus firmus -jaksossa *Praeludiumin* jälkeen vallinnut a-tason kadenssit on hylätty (ks. Taulukko 9), ja vahvimmat kadenssit sijoittuvat 3. moodin säännöllisille kadenssiasteille g-tasolle tahdissa 262 ja e-tasolle tahdissa 265.

Teoksen viimeinen, tahdissa 265 finaliksen saavuttava kadenssi on mielenkiintoinen esimerkki Buxtehuden suhtautumisesta 3. moodin kadensseihin. Clausuloiden *cadenza maggiore* -aika-arvot ilmaisevat voimakasta päättävää elettä, samoin kuin *Praeludium* -osan kadenssi tahdissa 13. Kenties suuret aika-arvot kompensoivat Buxtehudelle 3. moodin kyvyttömyyttä muodostaa perfecta-kadensseja. Tässä tapauksessa tenori kyllä aloittaa clausula basizans -liikkeen, mutta ideaalin tonaalisen äänenkuljetuksen mukaisesti vähennetty kvintti sopraanon clausula tenorizansin (e¹) ja tenorin clausula basizansin (h) välillä

purkautuu suureen terssiin, luoden samalla kadenssia vahvistavaan supplementumiin johtavan harhalopukkeen.

Tarkastellessani teoksen kadensseja kokonaisuuden näkökulmasta olen hyödyntänyt samantapaista haarukointitekniikkaa kuin yksittäisten osien kohdalla. Rajaamalla autenttiset kadenssit hierarkia veteriksen mukaan niihin, joissa cl.t. ja cl.c. saavuttavat finaliksen vastaavissa stemmoissaan saadaan seuraava tulos: *Praeludium*: t. 10, *Te Deum laudamus*: t. 69, t. 81; *Pleni sunt coeli*: t. 110, 119, 137, 183; *Te martyrum*: -; *Tu devicto mortis*: t. 235. Kaikki näistä kadensseista kohdistuvat a-tasolle ja sijoittuvat taitekohtiin. Huomionarvoisia ovat myös teoksen kaksi *cadenza maggiore* -kadenssia, jotka kohdistuvat e-tasolle tahdeissa 13 ja 265. Meier esittää samantapaiset kolmannen moodin kadenssaaliset tilanteet (ks. Nuottiesimerkit 6 ja 7):



Nuottiesimerkki 6. Tahdin 13 kadenssin taustakaava. Meier 1974/1988, 96.



Nuottiesimerkki 7. Tahdin 265 kadenssin taustakaava. Meier 1974/1988, 99.

Johtuen kolmannen moodin (eli fryygisten) kadenssien äänenkuljetuksellisesta erityisluonteesta, clausula basizans ei ole niissä hierarkkisesti määrittävä tekijä. Tämä täytyy ottaa huomioon, jos kadensseja arvioi hierarkia novuksen näkökulmasta. Eli huolimatta siitä, että tahtien 13 ja 265 kadenssit eivät sisällä clausla basizansia, supplementumit sekä *cadenza maggiore* -aika-arvot puoltavat niiden luokittelemista hierarkkisesti tärkeiksi kadensseiksi.

4 Johtopäätökset

Modaaliset ilmiöt Buxtehuden *Te Deum laudamus* -koraalifantasiassa ovat hyvin monipuolisia. Ambitusten muutokset tapahtuvat selkeästi kadenssien jaksottamina ja *Te Martyrum* -osan laajat kahden diapasonin ambituksetkin sijoittuvat selvästi modaaliseen viitekehyykseen. Teoksen satsi perustuu lähes kokonaan modaaliseen polyfoniaan ja ilmaisu tapahtuu usein modaalisia rakenteita hyödyntämällä. Esimerkkeinä tästä ovat *Praeludiumin* alun sopraanon ja tenorin lakisävelten sijoittuminen sekä *Tu devicto mortis* -osan viisiäänisen fuugan ambitusten laajentuminen eräänlaisena paisutustehona.

Ambitukset sijoittuvat eniten 10. moodin mukaisesti, mutta *Praeludiumin* alku ja teoksen loppu viittaavat 3. moodiin. *Pleni sunt coeli* -osan loppu ja *Te Martyrum* -osa ovat ambituksiltaan 11. ja 7. moodia, mutta sijoittuvat teoksen keskelle. Kokonaisuutena ambituksellinen modaalisuus jaksottuu karkeasti ottaen seuraavasti:

Praeludium:

t. 1–15, 3. moodi; t. 16–43, 10. moodi

Te Deum laudamus:

t. 44–46, 3. moodi; t. 47–63, vaihtelee 3. ja 9. moodin ja näiden yläpuolisten kvarttitranspositioiden välillä;

t. 64–66, 3. moodi; t. 67–94, 10. moodi

Pleni sunt coeli:

t. 95–182, 10. moodi; t. 183–202, 11. moodiin viittaava

Te Martyrum:

t. 204–221, 7. moodi

Tu devicto mortis:

t. 225–254, 10. moodi; t. 255–268, 3. moodi

Teosta reunustavat alun ja lopun 3. moodiin kuuluvat jaksot, mutta suurin osa musiikista kulkee 10. moodissa, josta poiketaan tilapäisesti *Te Martyrum* -osassa 7. moodiin.

Fuugatekstuurissa kadenssaalisia tilanteita on melkein jatkuvasti, mutta usein niiden purkautuminen puhtaaseen intervalliin vältetään väistämällä finalis tai jollakin muulla *cadenza fuggita* -menetelmällä. Tärkeimmiksi kadenssaalisiksi eleiksi muodostuu cl.t.:n ja cl.c.:n saapuminen finalikselle autenttisella kadenssikaavalla. Tärkeissä rajakohdissa clausulat myös sijoittuvat vastaaviin ääniinsä. Kadenssin käsitteeseen liittyvä välimerkki-elementti menettää merkitystään silloin, kun kadensseja on tiheään. Niiden tarkastelu kuitenkin osoittaa, miten fuugien vahvat kadenssit nousevat ohimenevistä kadenssi-aihoista.

Yksi analyysini tärkeimmistä löydöksistä liittyy siihen, miten kadenssityyppien eroja hyödynnetään teoksen eri jaksoissa. *Praeludiumin* fuugassa vahvojen kadenssien kannalta tärkeä clausula basizans on lähes merkityksetön *Te Deum* -osan fuugassa, jonka vahvat kadenssit vuorostaan perustuvat autenttisille semiperfecta-kadensseille. *Tu devicto mortis* -osan viisiäänisessä fuugassa clausula cantizans sijoittuu epätavallisesti bassoon. Myös tämä on esimerkki modaalisen viitekehyksen rajoissa tapahtuvasta luovasta soveltamisesta. Sama koskee *Pleni sunt coeli* -osan ciaconan pelkästään *cadenza perfecta* -kategoriaan sijoittuvia kadensseja. Tekstuuriltaan toisistaan suuresti poikkeavista osista, kuten *Pleni sunt coeli* ja *Te Deum*, on silti löydettävissä yhtäläisyyksiä rajakohtien kadensseista – toisin sanoen siinä, milloin cl.t. ja cl.c. sijoittuvat vastaaviin ääniinsä. Erilaisten kadenssikaavojen johdonmukainen rajaaminen ja painottaminen eri jaksoissa antaa syytä olettaa Buxtehuden tietoisesti hyödyntäneen modaalisen teorian erilaisia aikakerrostumia.

Buxtehude kiertää 3. moodin kadenssien problematiikan sijoittamalla moodin finalikselle, e-tasolle vain muutamia varsinaisia diatonisen 3. moodin mukaista kadensseja, joista tärkeimmät sijaitsevat teoksen alussa ja lopussa. Niiden hallitsevuutta korostavat *cadenza maggiore* -aika-arvot ja molempien kadenssien runsaat supplementum-osiot. Pääosa pintatason satsista organisoituu 10. moodissa, mikä kuitenkin oli klassisessa modaalisuudessa vakiintunut tapa jäsentää 3. moodiin kuuluvaa musiikkia.

Yleisesti kadenssitasot heijastavat pääosin saman jakson ambituksellista moodia. Toisinaan – kuten *Pleni sunt coeli* -osan ensimmäisessä fuugassa kadenssit d-tasolle e-tason sijaan – kadenssit poikkeavat tilapäisesti ambituksellisesta moodista. *Te Deum*-, *Pleni sunt coeli*- ja *Te Martyrum* -osien loppujen kadenssit g-tasolle ovat a-tason 10.

moodissa epäsäännöllisiä, ja siksi viittaavat teoksen nimellisesti tärkeimpään 3. moodiin, vaikka paikallisesti ovatkin 10. moodin ympäröimiä. Kyseisten osien loppujen kadenssit g-tasolle heijastavat cantus firmuksen rakennetta, sillä kaikki kolme säettä, *Te Deum*, *Pleni sunt coeli* ja *Te Martyrum* päättyvät g-säveleen (ks. Nuottiesimerkki 5). Viimeiseksi säkeeksi Buxtehude on valinnut *Tu devicto mortis* -säkeen, joka loppuu e-säveleen, ja kyse tuskin on sattumasta, sillä tämä sallii Buxtehuden lopettaa teos alkuperäiseen 3. moodiin luopumatta cantus firmus -metodista. Kadenssaalinen ja ambituksellinen kokonaisuus on siis tiukasti sidottu cantus firmuksen rakenteeseen, mikä on osoitus koraalifantasielle tyypillisten cantus firmus -tekniikoiden ja melodian fragmentointimenetelmien syvällisestä ja hienostuneesta hyödyntämisestä.

Lähteet

Beckmann, Klaus (toim.) 1995. *Dieterich Buxtehude: Sämtliche Orgelwerke Band 4, Choralbearbeitungen Me-W.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Belotti, Michael (toim.) 2010. *Dieterich Buxtehude: The Collected Works. Volume 16, Keyboard Works. Part 2, Organ chorales.* New York: Broude Trust.

Marshall, Robert L. 2001. Chorale fantasia. *Grove Music Online*.
<<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05655>>. Luettu 16.4.2018.

Meier, Bernhard 1974/1988. *The Modes of Classical Vocal Polyphony.* New York: Broude Brothers limited.

Peitsalo, Peter 1999. Modalitet i Jan Pieterszoon Sweelincks variationer *Nun freut euch lieben Christen gemein.* Teoksessa *Hymnos 1999.* Toim. Erkki Tuppurainen. Kuopio: Hymnologian ja liturgiikan seura. 15–24.

Snyder, Kerala J. 1987. *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck.* New York: Schirmer Books.

Tollefsen, Randall H. ja Dirksen, Pieter 2001. Jan Pieterszoon Sweelinck. *Grove Music Online*. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27206>>. Luettu 16.4.2018.

Zarlino, Gioseffo 1558/1983. *On the modes: Part four of Le istituzioni harmoniche, 1558.* New Haven: Yale University Press.