

# **SULO SALOSEN REQUIEMIN TYYLIIIRTEET**

S-KM25 Kirjallinen työ  
Hiski Wallenius  
Kirkkomusiikin ja urkujen  
aineryhmä  
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia  
Syyslukukausi 2020

<b>Tutkielman tai kirjallisen työn nimi</b> Sulo Salosen Requiemin tyylipiirteet	<b>Sivumäärä</b> 36
<b>Tekijän nimi</b> Wallenius, Hiski	<b>Lukukausi</b> syksy 2020
<b>Aineryhmän nimi</b> kirkkomusiikin ja urkujen aineryhmä	
<p>Tutkimuksen kohteena on suomalaisen säveltäjän ja kirkkomuusikon Sulo Salosen (1899–1976) <i>Requiem</i>, op. 32 kuorolle, solisteille ja orkesterille vuodelta 1962. Kyseessä on ensimmäinen suomalaisen säveltäjän laajamittainen, orkesterisäestyksellinen requiemsävellys. Tutkimuksen tehtävänä on selvittää, miten kohdesävellys rakentuu tyyllillisesti. Lisäksi tutkimuksessa selostetaan lyhyesti teoksen syntyhistoriaa ja vastaanottoa lehdistössä. Tutkimusaineisto koostuu teoksen nuottiaineiston ohella Sulo Salosta koskevasta kirjallisuudesta ja konserttiarvosteluista. Teoksen kantaesityksen käsiohjelma, jossa Salonen kertoo teoksesta omin sanoin, on ollut myös keskeisenä lähteenä tutkimuksessa.</p> <p>Työn musiikkianalyttinen osuus valottaa teoksen osakohtaista rakennetta erilaisten tyyllisten parametrien kautta (muoto, harmonia, melodia, rytmi, tekstuuri, orkestraatio sekä musiikin ja tekstin suhde). Eriytyisen huomion kohteena ovat teoksen uusasialliset piirteet sekä liturgisten ja konsertoivien piirteiden yhdisteleminen, joihin säveltäjä teoksen kantaesityksen käsiohjelman teosesittelyssä viittaa.</p> <p>Tutkimus osoitti teoksen heijastavan Sulo Salosen vankkaa kontrapunktin sommittelemisen taitoa. Liturgisten ja konsertoivien aineiden yhdisteleminen ilmenee teoksessa yhtäältä gregorianiikan käyttönä ja tekstilähtöisyytenä, toisaalta kompleksisen, paikoin virtuoosisenkin orkesteritekstuurin ja laajojen muotojen hyödyntämisenä. Sulo Salosen Requiem on sielunmessu, jolla on esikuvansa katolisessa liturgiassa, mutta myös ainutlaatuinen sävellys, joka kuvastaa säveltäjänsä ihanteita ja näkemyksiä kirkkomusiikista.</p>	
<b>Hakusanat</b> kirkkomusiikki, kuoromusiikki, requiemit, uusasiallisuus, Suomi, 1900-luku	
<b>Tutkielma on tarkistettu plagiointitarkastusjärjestelmällä</b> 11.10.2020 Peter Peitsalo	

# SISÄLLYS

<b>TIIVISTELMÄ</b> .....	<b>2</b>
1 JOHDANTO .....	4
1.1 TAUSTA JA TUTKIMUSTEHTÄVÄ.....	4
1.2 AINEISTO JA AIEMPI TUTKIMUS.....	4
1.3 MENETELMÄ .....	6
<b>2 SULO SALONEN JA UUSASIAL LISUUS</b> .....	<b>9</b>
<b>3 SULO SALOSEN REQUIEM, OP. 32</b> .....	<b>12</b>
3.1 TEOKSEN SYNTYHISTORIA JA VASTAANOTTO LEHDISTÖSSÄ.....	12
3.2 TYYLIIPIIRTEIDEN OSAKOHTAINEN TARKASTELU .....	15
<b>3.2.1 Introitus</b> .....	15
<b>3.2.2 Kyrie</b> .....	16
<b>3.2.3 Sequenz</b> .....	18
<b>3.2.4 Offertorio</b> .....	21
<b>3.2.5 Sanctus</b> .....	22
<b>3.2.6 Agnus Dei</b> .....	23
<b>3.2.7 Lux aeterna</b> .....	24
<b>3.2.8 Libera me</b> .....	25
3.3 KOKOAVIA HUOMIOITA TEOKSEN TYYLISTÄ.....	28
<b>4 JOHTOPÄÄTÖKSET JA POHDINTA</b> .....	<b>32</b>
<b>LÄHTEET JA KIRJALLISUUS</b> .....	<b>33</b>

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Tausta ja tutkimustehtävä

Kiinnostukseni Sulo Salosen (1899–1976) musiikkia kohtaan heräsi Cantores Minores -poikakuorossa, jossa lauloimme hänen motettejaan. Esitimme myös saksalaisen Hugo Distlerin (1908–1942) musiikkia, joka vastaavasti kiehtoi minua. Näille kahdelle säveltäjälle yhteistä on uusasiallinen tyyli (saks. *neue Sachlichkeit*), perehtyihän Salonen itsekin Distlerin musiikkiin ja opiskeli kirjeitse saksalaisen Günter Raphaelin (1903–1960) johdolla.

Tutkimukseni kohteena on Sulo Salosen *Requiem*, op. 32 kuorolle, solisteille ja orkesterille vuodelta 1962. Kyseessä on ensimmäinen suomalaisen säveltäjän laajamittainen, orkesterisäestyksellinen requiemsävellys.<sup>1</sup> Tarkastelen työssäni teoksen tyylipiirteitä osakohtaisesti erilaisista tyylianalyttisistä parametreista käsin. Erityisen huomion kohteena ovat teoksen uusasialliset piirteet sekä liturgisten ja konsertoivien piirteiden yhdisteleminen. Valotan myös lyhyesti Sulo Salosen säveltäjäprofiilia sekä hänen requieminsä syntyhistoriaa ja vastaanottoa.

Toivon, että työni lisää ymmärrystä Sulo Salosen musiikista ja uusasiallisesta tyylistä sekä innostaisi tutkimaan lisää Salosta säveltäjänä ja henkilönä. Työni antaa pohjan jatkotutkimukselle.

## 1.2 Aineisto ja aiempi tutkimus

Tutkimukseni lähdeaineisto koostuu kohdeteoksen nuottiaineistosta sekä Sulo Salosta koskevasta kirjallisuudesta. Salosen Requiemistä on saatavilla Westerlundin kustantama

---

<sup>1</sup> Torsten Stenius (1918–1964) *Svenskt requiem* kaksoiskuorolle vuodelta 1950 on ensimmäinen suomalaisen säveltäjän requiemsävellys, mutta kokoonpanoltaan ja kokonaisuudoltaan suppeampi kuin Salosen *Requiem*.

pianopartituuri vuodelta 1963 sekä Fennica Gehrman Oy:n kustantama orkesteripartituuri. Molempien partituurien kustannusoikeuksien haltija on nykyään Fennica Gehrman Oy.<sup>2</sup> Pianoreduktion tekijä ei ole tiedossa. Teoksen kantaesitysversion käsikirjoitus<sup>3</sup> sijaitsee Sibelius-museon arkistossa Turussa.

Musiikkianalyttinen tarkasteluni nojaa tyyliallysiä koskevaan kirjallisuuteen. Olen tukeutunut erityisesti teoksiin Jan La Rue: *Guidelines for Style Analysis* (1979), Leonard B. Meyer: *Style and Music* (1989) ja Jukka Sarjala: *Miten tutkia musiikin historiaa* (2002). Keskeisenä lähteenäni on lisäksi teoksen kantaesityksen käsiohjelma<sup>4</sup>, jossa Salonen kertoo teoksesta omin sanoin. Ohjelmaa säilytetään YLE:n arkistossa.

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered '65' in the top right corner. It features four vocal staves with lyrics in Latin: 'miserere, tu-coele-is, Domine: Cum sanctis spi-ritus in ae-ter-num, mi-se, tu-coele-is, Domi-ne: Cum sanctis spi-ritus in ae-ter-num, mi-se, tu-coele-is, Domine: Cum sanctis spi-ritus in ae-ter-num, mi-se, tu-coele-is, Domine: Cum sanctis spi-ritus in ae-ter-num'. Below the vocal staves are three piano accompaniment staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'ff'.

**Nuottiesimerkki 1.** Sulo Salosen käsialanäyte. Sulo Salonen: *Lux aeterna*, tahdit 16–20. Turku: Sibelius-museo.

Sulo Salosen musiikkia on aiemmin tutkittu muutamissa opinnäytetöissä ja artikkeleissa. Ari Pöyhönen (1987) on tarkastellut kursorisesti Salosen Requiemia Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin osaston lopputyössään *Suomalaisia requiemsävellyksiä vuosilta 1953–*

<sup>2</sup> Salonen 1963a; 1963b.

<sup>3</sup> Salonen 1962.

<sup>4</sup> Salonen 1963c.

1981. Dag-Ulrik Almqvist (2000) on musiikin maisterin tutkintoon kuuluvassa tutkielmassaan tutkinut Sulo Salosen kuoromotetteja, jotka muodostavat huomattavan osan säveltäjän kokonaistuotannosta. Almqvist on tarkastellut motettien liturgista käyttöä ja luonnehtinut niitä 1900-luvun liturgisten uudistusten soivana ilmentymänä. Almqvist on tarkastellut myös Salosen biografiaa ja asemaa Suomen kirkkomusiikkielämässä, mistä on ollut minulle hyötyä tätä työtä kirjoittaessani.

Sulo Salosen laajahkon urkutuotannon osalta Juha Salmesvuori (1994) on tutkinut koraalipartitoja, kun taas Ylermi Kuula (1968) on musiikkitieteen proseminarityössään tarkastellut säveltäjän urkumusiikkia ylipäänsä, kuten myös Väinö-Artturi Ahonpää (1977) musiikkitieteen proseminarityössään. Peter Peitsalo (2003) on juhlakirjassa *Urut ajassa* julkaistussa artikkelissaan ”Uusiasiallisuus ja Sulo Salosen Partita, opus 15” tarkastellut Salosen urkumusiikin piirteitä ja saksalaisia esikuvia. Salosen musiikkiin kietoutuvaa uusiasiallisuuden käsitettä Peitsalo tarkastelee 1900-luvun liturgisten uudistusten ja saksalaisen urkujenuudistusliikkeen (*Orgelbewegung*) kautta. Peitsalo (2006) on myös valottanut Sibelius-Akatemian kirjastossa säilytettävien Salosen urkuteosten käsikirjoitusten taustaa *Tabulatura 2006* -vuosikirjan artikkelissaan.

### 1.3 Menetelmä

Keskittyessäni tässä työssäni musiikkiteoksen tyyllisiin piirteisiin, on tyylianalyysi keskeisin käyttämäni menetelmä. Seuraavassa valotan tyylin käsitettä ja tyylianalyysin periaatteita.

Tyylistä puhuttaessa tulee määritellä, mitä tyyllillä musiikissa varsinaisesti tarkoitetaan. Tyyli voi tarkoittaa joko tietyn säveltäjän tuotannon karakteristisia piirteitä tai tietyn aikakauden, yhteisön tai maantieteellisen alueen musiikin tunnuksenomaisia piirteitä. Tyyli on erottava ja jäsentelevä määre, jota tutkiessa musiikista etsitään samankaltaisuuksia ja yhtäläisyyksiä (esimerkiksi Beethovenin sinfoninen tyyli, Wienin toinen koulu-kunta tai Wagnerin oopperatyyli). Tyylianalyttisessä lähestymistavassa tarkastellaan yleensä tyyliä määrittelevien tekijöiden välisiä suhteita. Tyyllisiä piirteitä voidaan tar-

kastella missä tahansa musiikin yksikössä, pienemmästä suurempaan: yksittäisessä sävelessä, soinnussa, fraasissa, jaksossa, osassa, teoksessa, teosryhmässä, tyyllilajissa, aikakaudessa ja kulttuurissa.<sup>5</sup> Tyyli siis kuvaa historiallisesti muuttuvien ilmaisukeinojen ja -konventioiden käyttöä, sitä tapaa, miten musiikkia kirjoitetaan. Tyylianalyysi on menetelmä, jolla voidaan luonnehtia musiikillista ainesta melodian, rytmin, harmonian, muodon, sointiväriin ja muiden musiikillisten tarkastelutasojen kautta.<sup>6</sup>

Leonard B. Meyerin mukaan tyylianalyysin tavoitteena on kuvata teosten säännönmukaisuuksia, löytää ja selittää periaatteet ja strategiat, jotka ovat säännönmukaisuuksien taustalla sekä selittää näiden reunaehtojen tai rajoitusten valossa, miten säännönmukaisuudet suhteutuvat toisiinsa.<sup>7</sup> Jan LaRue nimeää neljä päävaihetta, joihin tyylianalyttinen työskentely pohjautuu: taustoitus, havainnointi, johtopäätösten tekeminen sekä evaluaatio eli arviointi. Jos historiallista kontekstia ei havainnollisteta tai muiden musiikkiteosten muodostamia konventioita verrata tutkittavaan teokseen, tyylianalyttiseltä tarkastelulta puuttuu uskottava pohja. Vasta taustoittamisen jälkeen voidaan siirtyä havainnoimaan tyyliä määrittävien parametrien kautta mitä musiikillisessa aineksessa tapahtuu. Edelleen tästä analyysistä kumpuavien havaintojen pohjalta pystytään tekemään johtopäätöksiä, kuten miten musiikillinen muoto syntyy. Lopuksi voidaan vertailla eri tyyllisten elementtien välisiä suhteita, arvioida ja pohtia ratkaisuja osan tai teoksen sisällä.<sup>8</sup>

Määrittelen seuraavaksi teosanalyysissä käyttämäni keskeiset tyyllilliset parametrit. **Tekstuuri** voidaan määritellä joko hetkellisenä tai kautta teoksen kulkevana eri sävelten tai äänten muodostamana sommitelmana. Tähän liitetään yleensä myös sointiväriin ja dynamiikan tarkastelu. Tekstuurin analysoimisen vaikeutena on, että se usein muuttuu musiikissa. Tavoitteena onkin tehdä yleistyksiä, joiden avulla tekstuuria voidaan havain-

---

<sup>5</sup> Pascall 2001.

<sup>6</sup> Sarjala 2002, 131–132.

<sup>7</sup> Meyer 1989, 38.

<sup>8</sup> LaRue 1979, 2–20.

nollistaa. Usein tekstuuria tarkastellaan erottamalla yksittäisiä tapahtumia musiikillisesta jatkumosta.<sup>9</sup> Tekstuurin päätyyppejä ovat homofonia ja polyfonia sekä pääominaisuuksina kompleksisuus tai yksinkertaisuus.<sup>10</sup>

Musiikissa **muodolla** tarkoitetaan tapoja, joilla musiikilliset ideat toteutuvat ja saavat konkreettisen hahmon.<sup>11</sup> Clemens Kühn määrittelee muodon seuraavasti: ”se on toteutuma kaikesta siitä, mistä musiikkiteos muodostuu; aina pienimmästä satsiteknisestä yksityiskohdasta suurempiin vuorovaikutussuhteisiin, jaksoihin, ylimenoihin sekä yksittäisten musiikillisten tapahtumien ja osien suhteisiin ja funktioihin.”<sup>12</sup> Jan LaRue käyttää muodon käsitteen yhteydessä termiä *growth* (kasvu, kehitys) kuvaamaan kahta rinnakkaista ilmiötä: liikettä ja muotoa. Hän pitää termiä *muoto* tyylialalyttisesti katsottuna puutteellisena, sillä se ei ota huomioon liikkeen osuutta muotoa määrittävänä tekijänä. Hän kuvaa musiikillista muotoa liikkeen muistina (”musical Shape is the memory of Movement”).<sup>13</sup>

Yksittäisten sävelten yhdistelemistä soinnuiksi ja edelleen sointuyhdistelmiksi kutsutaan **harmoniaksi** (kreikan *ἁρμονία*, liittää yhteen).<sup>14</sup> Termiä käytetään myös kuvaamaan peräkkäisiä vertikaalisia tapahtumia ja niiden välisiä suhteita, kuten kontrapunktia.<sup>15</sup>

**Melodia** (kreik. *μελωδία*) on eri sävelistä koostuva jatkumo tai kulku musiikillisessa ajassa. Melodia muodostuu peräkkäisten intervallien järjestyksestä ja niiden rytmistä.<sup>16</sup>

**Rytmin** käsitteen määrittelemisen tarkasti ja yksiselitteisesti on haastavaa sen moniulotteisuuden vuoksi.<sup>17</sup> Tavallisesti rytmillä (kreik. *ῥυθμός*) tarkoitetaan kaikkea, joka

---

<sup>9</sup> LaRue 1979, 27.

<sup>10</sup> Salmenhaara ja Bengtsson 1979, 443.

<sup>11</sup> Bengtsson ja Wallner 1979, 328.

<sup>12</sup> ”Musikalische Form ist das Resultat all dessen, was ein Musikwerk ausmacht und in ihm zusammenwirkt, vom kleinen satztechnischen Detail bis zum großen Zusammenhang, in der Abfolge, den Übergängen, der Beziehung und der jeweiligen Funktion der musikalischen Vorgänge und Teile”. Kühn 2016.

<sup>13</sup> LaRue 1979, 115.

<sup>14</sup> Cohn et al. 2001.

<sup>15</sup> LaRue 1979, 39.

<sup>16</sup> Ringer 2001; Brodin 1990, 191.

<sup>17</sup> Brodin 1990, 288.

liittyy musiikillisen ajan rakenteeseen tai kulkuun.<sup>18</sup> LaRue määrittelee rytmin kerroksittaiseksi ilmiöksi, joka syntyy tekstuurissa, harmoniassa ja melodiassa tapahtuvien muutosten seurauksena.<sup>19</sup> Rytmii voi olla pulssiltaan säännöllinen, noudattaen esimerkiksi tiettyä kaavaa, epäsäännöllinen tai täysin vapaa.

## 2 SULO SALONEN JA UUSASIAL LISUUS

Sulo Salonen syntyi Pyhtäällä ruotsinkieliseen perheeseen 27.1.1899 ja kuoli 21.5.1976 Pernajassa. Salonen aloitti 18-vuotiaana opintonsa Helsingin musiikkiopistossa viulunsoitto pääaineenaan. Viiden vuoden opintojen jälkeen hän toimi erilaisissa opetustehtävissä ja suoritti Helsingin kirkkomusiikkiopiston tutkinnon 1924. Salonen jatkoi vielä opiskeluaan Helsingin musiikkiopistossa pääaineenaan urkujensoitto. Tätä ajanjaksoa Salosen elämässä leimasi erityisesti Bachin vaikutus; hän syventyi musiikin teoriaan, kontrapunktiin ja sävellykseen, jota hän opiskeli aluksi yksityisesti Selim Palmgrenin ja myöhemmin Helsingin musiikkiopistossa Erik Furuhjelmin johdolla.<sup>20</sup>

Sulo Salonen omaksui sävellystyylinsä kannalta merkittävimmät vaikutteet opiskellessaan vuosina 1937–1938 yhteispohjoismaisilla kirkkomusiikkikursseilla Ruotsissa, jossa hänen kiinnostuksena uusasiallisuuteen ja gregorianiikkaan heräsi. Salonen tutustui tuolloin Saksan nuoremman polven kirkkomusiikin säveltäjien, kuten Hugo Distlerin (1908–1942), Ernst Peppingin (1901–1981), Johann Nepomuk Davidin (1895–1977) ja erityisesti Günter Raphaelin (1903–1960) musiikkiin. Raphaelin johdolla Salonen opiskeli sävellystä kirjeitse vuosina 1938–44.<sup>21</sup> Tänä aikana syntyivät ensimmäiset koraalimote-

---

<sup>18</sup> Seidel 2016.

<sup>19</sup> LaRue 1979, 88.

<sup>20</sup> Pajamo ja Tuppurainen 2004, 510.

<sup>21</sup> Pajamo ja Tuppurainen 2004, 510.

tit, joiden myötä Saloselle tunnusomainen tyyli kehittyi. Tälle tyyliille on ominaista konservatiivisuus ja ankaruus, joka nousee erityisesti kirkkosävelläjien, polyfonisen kudoksen, arkaisoivien harmonioiden ja gregorianiikan käytöstä.

Kanttori-urkurina ja musiikinopettajana Pietarsaaressa toimiessaan 1929–1948 Salonen sävelsi ahkerasti. Tämän liki kahdenkymmenen vuoden tuottoisan ajanjakson teoksia kuultiin vuonna 1943 Helsingissä pidetyssä sävellyskonsertissa, jossa huomio kiinnittyi säveltäjän kykyyn kirjoittaa polyfonista tekstuuria taidokkaasti. Väino Pesola kirjoittikin konsertista:

Koko laajan ohjelman puitteissa hän käytti taipuisasti polyfonista sanontaa, mutta hän osaa myös jo fuuganteon vaikean taidon. Kuulluissa kuorosävellyksissä herätti huomiota kaikuisa sointiasu ja luistava äänenkuljetus, lauluissa melodinen kaari ja urkusävellyksissä mainio kaiku ja vaikuttavat huipennukset. Lisäksi Salosella on terve kirkollinen tyyliäisti.<sup>22</sup>

Vuosina 1952–1964 Salonen työskenteli kanttori-urkurina Sipoossa. Tämä aika oli säveltäjälle niin ikään hyvin tuottelias. Salosen tyyli hioutui tänä aikana kohti persoonallisempaa ja modernimpaa sävelkieltä. Valtavirtaa seuraten hän tutustui myös dodekafoniaan. Tämän lyhytaikaisen innostuksen tuloksena syntyi *Toccata* (1955), jota voidaan pitää yhtenä Salosen merkittävimmistä urkuteoksista. Hän kuitenkin palasi pian omaan polyfonis-vapaatonaaliseen tyyliinsä.

Kuorosäveltäjänä Sulo Salonen saavutti kansainvälistäkin mainetta erityisesti teokseensa *Missa a cappella*, joka kantaesitettiin Helsingissä vuonna 1957 pohjoismaisten kirkkomuusikkujen kokouksessa. Kyseessä oli ensimmäinen suomalainen sekakuorolle sävelletty ordinarium-messu, jota kriitikot ylistivät ”tonaalisesti rohkeana, hengeltään nöyränä ja muodoltaan jalopiirteisenä”. Samalla Salonen nostettiin kirkkomusiikkisäveltäjien ”aateliin” Distlerin, Davidin, Peppingin ja Micheelsenin rinnalle.<sup>23</sup> Salosen laajin

---

<sup>22</sup> Sederqvist ja Blomqvist 1966, 197.

<sup>23</sup> Sederqvist ja Blomqvist 1966, 198.

teos on vuonna 1962 sävelletty *Requiem*, jota tarkastelen lähemmin työni seuraavassa luvussa.

Sulo Salosen sävellystyylillä on yhdistettävissä uusasiallisuuden käsitteeseen. Uusasiallisuudella (saks. *neue Sachlichkeit*) viitataan erityisesti 1920-luvun kulttuurisiin uudistuspyrkimyksiin Weimarin tasavallassa. Termiä käytettiin ensiksi taidenäyttelyssä Mannheimissä 1923, jonka jälkeen se levisi laajempaan käyttöön. Musiikissa uusasiallisuuteen liitetään tavallisesti vanhojen sävellysmuotojen ja -tekniikoiden ihannoiti (uusbarokki) sekä romantiikan ja ekspressiivisyyden vierastaminen. Uusklassismi ja uusasiallisuus esiintyvät rinnakkaisina käsitteinä musiikkikirjallisuudessa.<sup>24</sup> Saksalaisen Paul Hindemithin (1895–1963) varhaistuotannon yhteydessä alettiin käyttää ensimmäisten säveltäjien joukossa termiä uusasiallisuus. Nähdäkseni uusasiallisen tyylin säveltäjien keskuudessa oli yleinen pyrkimys lähentää uutta taidemusiikkia ja liturgista musiikkia. Säveltäjät Ernst Křenek (1900–1991) ja Kurt Weill (1900–1950) puolestaan vierastivat ekspressionistisen musiikin kompleksisuutta. He pyrkivät tavoittamaan laajan yleisön tuttujen elementtien, kuten jazzin, kevyen musiikin ja vanhojen sävellystekniikoiden avulla.<sup>25</sup> Uusasiallisuuden kytkeytyy myös käsite käyttömusiikki (saks. *Gebrauchsmusik*), jota käytettiin aluksi musiikkitieteessä<sup>26</sup> kuvaamaan 1400–1600-lukujen tanssimusiikkia, joka todellisudessa tanssittiin. Käyttömusiikin vastakohtaksi miellettiin esitysmusiikki (*Vortragsmusik*), jota kuunneltiin esteettisten arvojen vuoksi.<sup>27</sup>

Uusasiallisuuden ihanne vaikutti 1920–1950-luvuilla voimakkaasti myös luterilaiseen kirkkomusiikkiin, jossa ryhdyttiin vierastamaan romantiikan ajan musiikin subjektiivisia, epäkirkollisiksi koettuja piirteitä. Renessanssipolyfoniaa ihannoitiin, ja Palestrinan (1525–1594), Schützlin (1585–1672) ja Josquinin (?–1521) musiikkia elvytettiin, mikä näkyi myös uusissa sävellyksissä: ankaraa polyfoniaa ja säestyksetöntä *a cappella* -laulua suosittiin. Syntyi runsaasti kirkollista käyttömusiikkia, jonka tarkoituksena oli palvella vain ja ainoastaan liturgisia tarkoituksia.<sup>28</sup> 1500–1700-lukujen kirkkomusiikin keskeiset

---

<sup>24</sup> Peitsalo 2003, 96.

<sup>25</sup> Grosch 2001.

<sup>26</sup> ks. Netti 1922.

<sup>27</sup> Scherliess 1998, 120.

<sup>28</sup> Stare ja Bohlin 1979, 544–545.

sävellystyypit, kuten partitat, urkukoraalit, toccatat ja kuoromotetit herätettiin henkiin. Jumalanpalveluksissa elvytettiin alternatim-käytäntöä. Näin kuoro- ja urkumusiikki saatiin nivottua kiinteäksi osaksi liturgiaa.<sup>29</sup>

Sulo Salosen aikalaiset korostivat kuvauksissaan juuri hänen teostensa uusia piirteitä. Vuonna 1976 julkaistussa muistikirjoituksessaan Salosen ystävä ja tukija, kirkkomuusikko ja kuoronjohtaja Harald Andersén (1919–2001) piti Salosen sävelkielen merkittävimpänä piirteenä kontrapunktista ajattelua, joka säilyi hänen musiikissaan varhaisimmista teoksista loppuvuosien tuotantoon saakka.<sup>30</sup> Pekka Kuokkalan mukaan Salosen viehtymys barokin ajan musiikkiin ja erityisesti Bachiin ja siitä kumpuava runsas synkooppien, pidätyksien ja imitaatioiden viljely puhutteli puolestaan Harald Andersénia. Kuokkala panee myös merkille, että Salosen teokset ovat vaativia esittäjälleen rohkeiden tonaalisten ratkaisujen vuoksi.<sup>31</sup> Salosen sävelkieltä on luonnehdittu myös ”raikkaaksi, liiasta tunteellisuudesta vapaaksi ja tonaalisesti rohkeaksi”.<sup>32</sup>

### **3 SULO SALOSEN REQUIEM, OP. 32**

#### **3.1 Teoksen syntyhistoria ja vastaanotto lehdistössä**

*Requiem*, opus 32 solistikvartetille, sekakuorolle ja orkesterille valmistui vuonna 1962. Sen kantaesitti 5.11.1963 Helsingin yliopiston juhlasalissa Radion kamarikuoro, Chorus Sanctae Ceciliae -kuoro, Radion sinfoniaorkesteri, solistit Inkeri Rantasalo, Heljä Angervo-Karttunen, Viking Smeds ja Matti Tuloisela johtajanaan Harald Andersén. Salonen luonnosteli teosta jo 1950-luvulla, mutta varsinainen sävellystyö tapahtui vuosien 1960–1962 välillä.<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Peitsalo 2003, 96.

<sup>30</sup> Andersén 1976.

<sup>31</sup> Kuokkala 2003, 135.

<sup>32</sup> Koskimies 1979, 123.

<sup>33</sup> Almqvist 2000, 21.

Sulo Salosen Requiem koostuu roomalaiskatolisen sielunmessun liturgian mukaisesti kahdeksasta osasta: [Introitus], Kyrie, Sequenz, Offertorium, Sanctus, Agnus Dei, Lux Aeterna ja Libera Me. Teoksen kokoonpano on seuraava:

oboe 1 & 2, englannintorvi, klarinetit 1 & 2 in A, fagotit 1 & 2, trumpetit 1 & 2 in B, pasuunat 1 & 2, tuuba  
patarummut, chimes, celesta  
laulusolistit: sopraano, altto, tenori, basso  
sekakuoro (SATB)  
jouset: viulu 1 & 2, alttoviulu, sello ja kontrabasso.

Orkesterilla ei alun lyhyttä johdantoa sekä pieniä välikkeitä lukuun ottamatta ole itsenäisiä osuuksia. Salonen itsekin korosti teoksen olevan nimenomaan kuorosävellys.<sup>34</sup> Kantaesityksen käsiohjelman esipuheessa Salonen mainitsee orkesteriosuuden olevan luonteeltaan kamarimusiikillinen.<sup>35</sup>

Salonen kertoo konsertin käsiohjelmassa haasteena olleen, kuinka yhdistää liturginen ja konsertoiva konteksti. Tämän ongelman Salonen mainitsee ratkaisseensa käyttämällä *Sequenz*-osassa gregoriaanista melodiaa. Salonen kertoo myös, että vaikka teos onkin pitkälti rakennettu kontrapunktisesti, ei se kuitenkaan poissulje puhtaasti harmonisten rakenteiden käytettävyyttä.<sup>36</sup>

Kantaesitys oli menestyksekäs, ja se nosti Salosen heti arvostettuun asemaan tuon ajan säveltäjien keskuudessa. Salosen pitkäjänteisen kontrapunktin tutkiskelun tulokset huomioitiin laajalti. Lisäksi muodon suvereenia hallintaa sekä persoonallista musiikillista ilmaisuja ja laatua kiiteltiin.<sup>37</sup> Säveltäjä Einojuhani Rautavaara (1929–2016) kirjoitti kantaesityksestä:

Salosen aikaisempi tuotanto on todistanut tekijänsä taitavaksi, mielikuvitusrikkaaksi ja persoonalliseksi säveltäjäksi ja antoi aiheita odottaa Requiemistä paljon. Nämä odotukset toteutuvatkin, sillä saatiin kuulla teos,

---

<sup>34</sup> Kukkula 1973, 10.

<sup>35</sup> Salonen 1963, 2.

<sup>36</sup> Salonen 1963, 2–3.

<sup>37</sup> Blomqvist ja Sederqvist 1966, 199.

jota empimättä sanoisin yhdeksi huomattavimmista, mitä Suomessa on viime vuosikymmeninä sävelletty. [...] Säveltäjän mainitsema probleema, liturgisen ja konsertoivien ainesten yhdistäminen, on nähdäkseni aivan saumattomasti onnistunut. Myöskään se seikka, että Requiem useinkin johtaa mieleen Stravinskin ja joskus Orffin, ei vähääkään häiritse, sillä niin kiinteä on teoksen oma persoonallinen jännite ja niin aina oikeaan ilmaisukeinoon osuva on sen aito ja väkevä innoitus. On hämmästyttävää, että niin vähän orkesterille kirjoittanut säveltäjä kuin Salonen osoittaa näin harvinaisen värikästä soinnillista mielikuvitusta.<sup>38</sup>

Säveltäjä ei kuitenkaan itse ollut täysin tyytyväinen orkestraatioon kuultuaan kantaesityksen sairastuoteeltaan. Pari vuotta ennen kuolemaansa Salonen teki uuden orkesteriversion, jota ei vielä ole kantaesitetty.<sup>39</sup> Tämän version nuottien sijainti ei ole tätä kirjoitettaessa tiedossa.

Seuraavaksi tarkastelen kutakin teoksen osaa valituista parametreistä käsin huomioiden uusasialliset piirteet. Viimeisessä alaluvussa esitän koonoksen teoksen tyylipiirteistä.

---

<sup>38</sup> Salmenhaara 1994, 464.

<sup>39</sup> Andersén 1976, 12.

## 3.2 Tyylipiirteiden osakohtainen tarkastelu

### 3.2.1 Introitus

Teoksen ensimmäinen osa *Requiem aeternam* alkaa seesteisesti, hiljaisella patarumpujen d-sävel-tremololla, jonka yllä jousten pizzicatot vuorottelevat ylös- ja alaspäin terssiliikkein tehden tilaa kromaattisemmalle tekstuurille, jossa baritonisolisti, kuoro ja orkesteri ovat kukin osa kokonaisuutta.

Osassa on havaittavissa polyfonisen, jäljittelytekniikkaan perustuvan tekstuurin lisäksi myös homofonisia jaksoja, joissa orkesteri säestää solistin tai kuoron melodiaa. Kuoron tekstuurityypit tässä osassa ovat unisono-melodia (tahdit 45–57 ja 63–66), homofoninen unisono-satsi (58–63) sekä stemmaparien muodostama oktaavikaanon (67–71).

Nuottiesimerkissä 2 on teoksen ensimmäisen osan alusta havainnollistettu baritonisolistin ja englannintorven kontrapunktia, jossa  $a_0$  on perusmuoto,  $a_1$  inversio  $a$ :sta,  $a(t)_0$  transpositio pienellä terssillä  $a$ :sta ylöspäin,  $a(t)_1$ .

The image displays three systems of musical notation. Each system consists of two staves: the top staff is for the English Horn (Corno inglese in F) and the bottom staff is for the Baritone. The lyrics 'Re qui - em,' are written below the baritone staves. The first system starts at measure 5. The second system starts at measure 9. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the staves, there are labels for intervals:  $a_1$  above the English Horn staff,  $a_0$  above the Baritone staff, and  $a(t)_1$  above the English Horn staff. Below the Baritone staff in the second system, there is a label  $a(t)_0$ . The score illustrates the relationship between the original melody and its transpositions and inversions.

**Nuottiesimerkki 2.** Sulo Salonen: I [*Requiem aeternam*], tahdit 16–27.

D-molli muodostaa *Introituksen* harmonisen keskiön. Tonaalissävytteisiä sointukulkuja ja pidätyksiä esiintyy, kuten myös medianttisia, terssisuhteisia harmonioita.

B $\flat$  G $\flat$ m B $\flat$  D

**Nuottiesimerkki 3.** Sulo Salonen: I [*Requiem aeternam*], tahdit 36–38.

Nuottiesimerkissä 3 avosoinnut etenevät suurten terssien välein (B-Ges-B-D, jossa B toimii harmonisena keskiönä). Teksti jäsentää osan muotoa esimerkiksi siten, että musiikillinen tekstuuri vaihtuu samalla, kun tekstissä lause. Musiikki on myös sävelletty myötäillen sanapainoja (ks. lisää 3.3.)

### 3.2.2 Kyrie

*Kyrie* on tekstuuriltaan jäljittelevä ja teoksen uusasiallisia piirteitä parhaiten esille tuova osa. Osan muotorakenne on seuraava:

#### A (tahdit 1–22): *Kyrie*

- 1–11: neliääninen imitaatio (A-T-B-S), d-aiolinen
- 12–16: kaksiääninen oktaavikaanon (ST+AB), moduloi seuraavaan jaksoon
- 17–22: stretto-tyyppinen imitaatio uudessa harmonisessa keskiössä (b-aiolinen), kadensaalinen kulku B-duuriin

## B (tahdit 23–46): *Christe*

- 23–29: runsaasti pidätyksiä sisältävä, palestrinamainen<sup>40</sup>, pitemmissä aika-arvoissa kulkeva jakso, joka kadensoi C-duuriin
- 29–46: uusi motiivi, imitaatiota, harmonia kromaattisesti nouseva, kadenssi fis-molliin

## C (tahdit 47–79): *Kyrie*

- 47–64: alun teema d-mollissa, imitaatio stretto-tyyppisesti (B-T-A), sopraano esittelee uuden pisteellisen motiivin, bassolla teeman augmentaatio
- 53–60, kromaattisin ja moduloivin jakso
- 64–79: pisteelliset Kyrie-motiivit säestävät laulavaa teemaa, sopraanolla alkuperäinen teema tahdissa 69, jonka jälkeen läpikuultava, palestrinamainen jakso, jossa imitaatioon pohjautuvaa motiivinkäsittelyä sekä pidätyksiä (nuottiesimerkki 4).

69 *ff*

Soprano Ky - ri - e - - - e - le - -

Alto *ff* Ky - ri - e, Ky - ri - e - - e - le - -

Tenor *ff* Ky - ri - e, Ky - ri - e - - e - -

Bass *ff* Ky - ri - e, Ky - ri - e - -

4 *dim.*

S. - - - - - i - son.

A. *dim.* - - - - - i - son.

T. *dim.* -le - - - - - i - son.

B. *dim.* e - le - - - - - i - son.

### Nuottiesimerkki 4. Sulo Salonen: *Kyrie*, tahdit 68–76.

<sup>40</sup> Palestrinamaisuudella tarkoitan tässä vokaalityyliä, jossa noudatetaan kontrapunktin lainalaisuuksia sekä vuorotellaan dissonansseja ja konsonansseja.

Nuottiesimerkissä 4 on merkitty punaisella värillä kvintti-imitaatioon perustuvaa kudesta. Vihreällä värillä merkitty toinen imitaatioaihe. Tahdeissa 73–74 sopraanon ja alton välinen kvarteissa liikkuva kulku johdattaa äänet lopulta avosoinnulle  $d-d^1-a^1-d^2$ .

Rytmiikaltaan *Kyrie* hahmottuu *alla brevenä*, vaikka osan tahtilajiosoitus on 4/4. Loppua kohden mukaan tulee pisteellisiä rytmejä ja trioleja samalla, kun harmonia muuttuu kromaattisemmaksi.

### 3.2.3 Sequenz

*Sequenz* on teoksen laajin osa, joka koostuu useista erillisistä taitteista. Taulukossa 2 olen kuvannut taitteiden keskeiset piirteet.

**Taulukko 2.** Osan *Sequenz* rakennetaulukko.

	<i>tahtilaji</i>	<i>tekstuuri</i>	<i>harmonia</i>	<i>rytmi</i>	<i>muuta</i>
<i>Dies irae (1–25)</i>	3/2	basso-ostinato, kuoro unisono	d-kesk., säännöll. intervallirakenne	b-ostinato ja 4-osissa, kuoro staattinen	t. 20 välis. greg. mel.
<i>Tuba mirum (26–74)</i>	3/2	basso-ostinato, oktaavikaanon	d-kesk., moudoloi, muunnesävelet	4-osat ja puolinuotit	kuoro greg. mel.
<i>Mors stupebit (74–121)</i>	3/2	kahtiajako: T+B rytm., S+A tersseissä	f-kesk., terssit	toistuvia rytm. motiivit	greg., ork. itsenäinen
<i>Liber scriptus (122–156)</i>	3/2	SATB-soli, basso-ostinato, imitaatiota, oktaavikaanon 145–156	d-kesk., moudoloi, muunnesävelet	ork. pisteell. kontrast. motiivi	ork. itsenäinen

<i>Rex tremendae</i> (156–196)	3/2	oktaavikaanon, homofon. jaksot, orks. itsenäinen	sekuntisuh-teisuus, enharmoniikka	rytmiostinato, triolit jousilla	suuri sekunti karakteristinen
<i>Recordare</i> (197–303)	3/2	basso-ostinato, SATB-soli, 230 eteenp. tutti, kontrastoivat jaksot	d-kesk., moduloi, muunnesävelet	kontrastoiva (kahdeksasosa-) rytmikuvio (ostinato) basso-ostinatolle	T+B t. 243–258 greg. mel., S+A rinn. kvartit
<i>Confutatis</i> (304–345)	4/4	oktaavikaanon, ork. säestävä (myös kaksintaa), puhekuoro 314–316, kontrastoiva Voca me -suvantojakso 2 kertaa	oktaton. asteikko ( <i>confutatis</i> ), tritonus karakteristinen	pisteellinen, terävä, 317–324 tasainen, staattisempi	ABAB, <i>Voca me, laskeva basso</i>
<i>Oro supplex</i> (346–373)	3/2	alun basso-ostinato, mezzo-sopr. solo	säestävä vastaliike kvarteissa orkesterilla	tuttu rytmiostinato	orkesterilla imitointia
<i>Lacrimosa</i> (374–434)	3/2	alun basso-ostinato, SATB tutti, imitaatiota	dissonanttista tekstuuria		
<i>Pie Jesu</i> (435–454)	3/2	oktaavikaanon, orkesterilla imitointia	d-kesk.	tuttu rytmiostinato	lopussa basso-ostinato

Koko *Sequenz*-osan läpi kulkee koherenssia luova basso ostinato -teema (nuottiesimerkki 5). Se esiintyy eri transpositioissa ja muunneltuna, mutta alkaa tavallisimmin d:stä, kuten teoksen alun patarummun tremolo.



**Nuottiesimerkki 5.** *Sequenz*-osan basso ostinato -teema.

Osan tekstuurityypeistä ja satsitekniikoista polyfonia ja imitaatio ovat yleisimmät. Nuottiesimerkissä 6 kuorostemmat jäljittelevät tosiaan teemalla, joka alkaa kvinttihyppyllä. Orkesterin osuus taas alkaa asteittaisella oboiden kululla, kunnes tahdissa 396 klarinetit tulevat mukaan tiheämmillä kuudestoistaosakuluilla.

Soprano  
La - ci-mo - sa, la - cri mo - sa di - - es

Alto  
La - cri-mo - sa, la - cri mo - - - sa,

Tenor  
La - cri mo - sa, la - cri mo - sa, die - es il - la, di - es il-la, di - es il - la,

Bass  
La - cri-mo - sa, la - cri-mo - sa, di - es il - la, di - es il-la, di - es il - la,

Piano  
Oboi, Clar., Vc., Cb.

**Nuottiesimerkki 6.** Sulo Salonen: *Sequenz*, tahdit 393–397.

*Sequenzissä* myös gregoriaaniset vaikutteet näkyvät selvimmin. Salonen lainaa gregoriaanista *Dies irae* -sekvenssiä. Nuottiesimerkissä 7 sekvenssin sävelmä esiintyy muuntelemattomana ja kokonaisuudessaan tenorissa (merkitty punaisella värillä) sopraanon ja alton säestäessä rinnakkaisin kvarttikuluin.

*p dolce*  
A. \_\_\_\_\_  
*p dolce*  
A. \_\_\_\_\_  
*mp*  
Qui Ma-ri-am ab-sol-vis-ti, et la-tro-nem ex-au-dis-ti, mi-hi quo-que spem de-di-sti,  
et la-tro-nem mi-hi quo-que spem de-di-sti, mi-

**Nuottiesimerkki 7.** Sulo Salonen: *Sequenz*, tahdit 77–81.

Rytmiikan osalta mainittakoon tehosteenaomaiset, toistuvat motiivit, kuten esimerkissä 8.

Mors stu-pe-bit, mors...

**Nuottiesimerkki 8.** Sulo Salonen: *Sequenz*, tahdit 77–81.

Tässäkin osassa teksti jäsentää osan muotoa samalla tavalla, kuin aiemmissa osissa. Se myös on sävelletty myötäillen sanapainoja.

**3.2.4 Offertorio**

*Offertorion* keskeinen satsitekkinen piirre on kvinttikaanon, joka esiintyy ensimmäisen kerran heti osan alussa. Tässäkin osassa orkesterilla on itsenäinen, säestävä rooli. Sen osuudessa on runsaasti säveltoistoja staccatossa sekä rytmistä toisteisuutta (nuottiesimerkki 9).

*Moderato* Strgs.  
*f*  
Trb.

**Nuottiesimerkki 9.** Sulo Salonen: *Offertorium*, tahdit 1–2.

Tahdeissa 43–60 (*Hostias*) kuoro ja solistit vuorottelevat muodostaen harmonisesti so-  
 pusuhtaisen kokonaisuuden. Kuoro etenee pääosin arkaisoivissa rinnakkaisissa kvar-  
 teissa, joita solistit värittävät vapaammalla tekstuurillaan. Osan lopussa viisi viimeistä  
 orkesterin soittamaa tahtia etenevät harmonisesti varsin omintakeisesti moduloiden  
 lähtien B-duuriharmoniasta edeten C:n ja D:n kautta G-avosointuun.

### 3.2.5 Sanctus

*Sanctus*-osan alussa puhaltimien rytmiset motiivit vuorottelevat tekstin iloista affektia  
 mukaillen (nuottiesimerkki 10).

**Nuottiesimerkki 10.** Sulo Salonen: *Sanctus*, tahdit 1–2.

*Sanctus*-osan alun harmonia rakentuu taulukon 3 mukaisesti.

t. 3	4	5	6	7	8
F	E <sub>b</sub>	D <sub>b</sub> <sup>(#5)</sup>	Am/C	C <sup>sus4</sup>	C
		<i>kvintti korotettu</i>		<i>kvarttipidätys</i>	<i>purkautuu</i>

t. 9	10	11	12	13	14
B <sub>b</sub>	A <sub>b</sub> <sup>(+9)</sup>	G <sub>b</sub> <sup>(#5)</sup>	G <sub>b</sub> <sup>(#5)</sup>	F <sup>sus4</sup>	F
		<i>kvintti korotettu</i>		<i>kvarttipidätys</i>	<i>purkautuu</i>

**Taulukko 3.** Osan *Sanctus* harmoninen rakenne.

Harmonian kannalta huomionarvoista on basson asteittainen laskeutuminen F–Eb–Db–C sekä karakteristinen kvarttipidätys F–C tahdeissa 7–8. Tämä sama harmoninen rakenne toistuu tahdista 9 eteenpäin, nyt kvinttiä alemmaa Bb–Ab–Gb–F. Vaikka vastaava basson asteittainen laskeva liike on useasti käytetty keinovara tonaalisessa musiikissa, Salonen pyrkii maustamaan harmoniaa, kuten tahtien 5 ja 11 korotetulla kvintillä tai tahdin 10 nooni-lisäsävelellä. Osa rakentuu pitkälti sekunti- ja terssisuhteisille harmonioille.

Salonen vuorottelee 6/8 ja 3/4 -tahtilajeja, mistä seuraa mielenkiintoinen iskutusten vaihtelu Sanctus ja Hosanna -jaksojen välillä. Tekstuurin osalta *Sanctus* on homofonimpi kuin muut osat. Kuorolla on pidempi unisono-jakso tahdeissa 32–40, jolloin orkesterin rooli on solistisempi.

### 3.2.6 Agnus Dei

*Agnus Dei* on teoksen lyhin ja yleissävyltään synkin osa. Salonen luo osaan melodista, motiivista ja harmonista koheesiota transponoimalla ja muuntelemalla nuottiesimerkin 11 mukaista jousiorkesterin motiivia.

**Nuottiesimerkki 11.** Sulo Salonen: *Agnus Dei*, tahdit 1–2.



Kuoron tekstuuri koostuu lähes yksinomaan stemmapareissa etenevistä kvinttikaaneista. Salonen käyttää lisäksi inversiokaanonina osana kuorotekstuuria (nuottiesimerkki 12).

Tén. A - gnus De - i

Sopr. A - gnus De - i

**Nuottiesimerkki 12.** Sulo Salonen: *Agnus Dei*, tahdit 24–26.

Osan harmonia on erittäin kromaattista eikä se ankkuroidu selvästi mihinkään harmoniseen keskiöön. Oktatoniselle asteikolle rakentuvat vähennetyt soinnut erottuvat harmonisesta kudoksesta karakteristisina. Osan rytmikka on suoraviivaista eikä se nouse parametrina itseisarvoiseen asemaan.

### 3.2.7 Lux aeterna

*Lux aeterna* alkaa solistien C-keskeisellä fugatoekspositiolla. Teeman ylös- ja alaspäinen terssikulku muodostuu osan karakteristiseksi melodiseksi intervalliksi (nuottiesimerkki 13).

Cum san - ctis tu - is,

Cum san - ctis tu - is,

Cum san - ctis tu - is,

Cum san - ctis tu is, cum

**Nuottiesimerkki 14.** Sulo Salonen: *Lux aeterna*, tahdit 35–36.

Tätä osaa leimaa erityisesti melodioiden osalta pseudogregoriaanisuus<sup>41</sup> (nuottiesimerkki 13).

### 3.2.8 Libera me

Teoksen viimeinen osa, *Libera me*, on tahtimäärältään *Sequenzin* jälkeen toiseksi pisin. Osa rakentuu taulukossa 4 esitetyllä tavalla.

**Taulukko 4.** Osan *Libera me* rakenne.

<i>tahdit</i>	<i>tekstuuri</i>	<i>harmonia</i>	<i>rytmi</i>	<i>muuta</i>
1–10	basso ostinato (sama, kuin <i>Sequenzissä</i> ), puhekuoro	d-kesk., transponoidaan terssiä ylösp. (t. 7)	kuoro staattinen, sanapainot	säestyksessä "takapotkut" karakteristiset, pizz./arco -vuorottelu

<sup>41</sup> Pseudogregoriaanisuudella tarkoitan tässä melodioita, jotka muistuttavat gregoriaanisia sävelmiä olematta kuitenkaan sellaisia.

11–25	basso ostinato, kuoro unisono, soprano-soolo	d-kesk., moduloi, muunnesävelet	-	pizz./arco -vuorottelu
25–34	kuoro säestävä, ei enää unisono, sopraano (tutti) melodia	uusi harmonia, laskeva basso, septimisoinnut	8-osa säestyskuvio	kaksi kertaa sama jakso
35–51	basso ostinato, T+B/S+A divisi, vuorottelu, peili-kaanon (47–50)	d-kesk., moduloi	triolit + 8-osat, pisteelliset muukaan	S+A sekuntia ylempää sama kuin T+B
52–67	S+A kvinttikaanon, T+B oktaavi/unisono	-	orkesterin sointurepetitiot	
68–86	T+B/S+A vuorottelu (68–75), S+T/A+B stemmaparit oktaaveissa	väh. soinnuille perustuvat harmoniat (68–75), laskeva bassolinja (79–82)	ork. triolit + säestävät 8-osakulut (78–86)	kuoron septimisointu (80, 84) sekä 4-#3 -pidätys (82)
87–96	S+T/A+B stemmaparit oktaaveissa, inversio 91–95), basso ostinato	d-kesk., moduloi välissä	ork. triolit/8-osat	-
97–106	S+T/A+B stemmaparit oktaaveissa, josten tremolo, basso ostinato	terssisuhteisuus harmonioissa melodioissa	-	-
107–134	basso ostinato, kuoro unisono (112–115), 116–119 kuten 79–82, kvintti-imitaatio (120–125)	116–119 kuten 79–82, 129–134 voimakkaan krokaattinen (väh. soinnulle perustuva harm.)	triolit, säestävät 8-osakulut	-
135–145	135–138 imitaatio kuten 129–134, 138–139 repetitiivinen, ”distlermäinen” tekstuuri (ks. esimerkki)	135–138 harmonia kuten 129–134, 143 duuri-terssi, lopetus avosointuun	-	puhaltimien ”kvarttifanfaarikuvio” lopussa, lopetus avosointuun



S1  
hast ver- söh - - - - -

S2  
hast ver- söh - - - - -

A  
hast ver- söh - - - - -

**Nuottiesimerkki 16.** Hugo Distler: *Choralpassion, op. 7*, Choral 8. Vers, tahdit 13–17, sopraano 1, 2 & alto.

### 3.3 Kokoavia huomioita teoksen tyylistä

Sulo Salosen Requiemille on ominaista, uusasialliselle musiikille tyypilliseen tapaan, lineaarisuus ja kontrapunktinen sommittelu. Läpi koko teoksen Salonen käyttää runsaasti erilaisia polyfonisia satsiteknikoita, kuten jäljittelyä ja kaanonia transpositioineen, harvennuksineen ja inversioineen. Salonen hyödyntää usein stemmapareittain (tavallisesti S + T ja A + B) etenevää kvinttikaanonia (nuottiesimerkki 17).

38 *mf*  
Soprano  
Tu-ba mi - rum spar-gens so - num per se-pul-chra

*mf*  
Alto  
Tu-ba mi - rum-spar-gens so - num per se-pul-chra re -

*mf*  
Tenor  
Tu-ba mi - rum spar-gens so - num per se-pul-chra

*mf*  
Bass  
Tu-ba mi - rum-spar-gens so - num per se-pul-chra re -

**Nuottiesimerkki 17.** Sulo Salonen: *Sequenz*, tahdit 38–41.

Mainitunlainen kontrapunkti luo teokseen koherenssia ja ajattomuuden tuntua olematta kuitenkaan banaalia. Einar Englund kirjoitti arvostelussaan *Hufvudstadsbladetiin*:

Den horisontala linjen i körpartierna är ett bevis för att Salonen inte låtit vägleda sig av harmoniska aspekter och därför gör musiken ett tidlöst intryck. Ur stilsynpunkt är mässan varken utpräglat konservativ eller modern. Faktorer som i detta sammanhang är relativt oväsentliga.<sup>43</sup>

Polyfonia on *Requiem*in keskeisin **tekstuurityyppi**. Homofoniaa Salonen käyttää toisinaan tehosteena. Tekstuurin yleisilme on selkeä ja jäsenneilty. Kuoro on teoksen kantava elementti, orkesterin ollessa luonteeltaan enemmän säestävä. Kuten edellä todettiin, ensimmäisen osan *Requiem aeternam* alkua lukuun ottamatta orkesterilla ei ole pidempiä solistisia osuuksia. Salonen käyttää tehosteenomaisesti myös puhekuoroa osissa *Sequenz* ja *Libera Me*. Laulusolistien osuudet eivät poikkea tekstuuriltaan kuoron osuksista. Kuoron ja solistien osuuksien vuorottelulla Salonen pyrkii luomaan nähdäkseni nimenomaan dynaamisia kontrasteja.

*Requiem*in **harmonialle** on tunnuksenomaista arkaaisuus. Salonen käyttää Hugo Distlerin ja Ernst Peppingin tapaan runsaasti rinnakkaisia kvartteja sekä karuja, avosävyisiä sointuja erityisesti loppusoinnuissa. Vaikka teoksen hallitsevana sävellajina on d-molli (taulukko 5), Salonen käyttää muunnesäveliä siirtääkseen harmonista keskiötä ja häivyttääkseen pysyvää sävellajituntua. Harald Andersén huomauttaa, että Salosen soinnullisissa ratkaisuisissa on huomattavissa terssisukuisten sointujen käyttöä Benjamin Brittenin tapaan. Lisäksi Andersén panee merkille, että loppusointujen terssi vaihtuu toisinaan kvartiksi.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Englund 1963.

<sup>44</sup> Andersén 1976, 11.

osa	sävel- laji	tahtilaji	tempomerkintä	tahtien luku- määrä
1. [Introitus]	d	4/4	Andante	72
2. Kyrie	d	4/4	–	78
3. Sequenz	d	3/2, 4/4	Allegro Mode- rato	438
4. Offertorium	d	4/4	Moderato	73
5. Sanctus	F	6/8	Allegretto	57
6. Agnus Dei	h	2/2	Andante con moto	38
7. Lux Aeterna	d	C	Moderato assai	43
8. Libera Me	d	3/2	Moderato	145

**Taulukko 5.** Sulo Salosen Requiemin rakenne.

**Melodioissaan** Salonen käyttää runsaasti uusasiallisuudelle tyypillisiä, pentatoniikkaan perustuvia kvartti- ja kvinttikulkuja (nuottiesimerkki 18), jotka tuovat mieleen Hugo Distlerin musiikin (vrt. nuottiesimerkki 19).

Hos - ti - as et pre - ces ti - bi Do - mi - ne lau - dis - of - fe - ri - mus:

**Nuottiesimerkki 18.** Sulo Salonen: *Offertorium*, tahdit 47–50.

*pp* Verzögern

- a

**Nuottiesimerkki 19.** Hugo Distler: *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, op. 12 n:o 6, osa II, tahdit 41–44. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1993.



## 4 JOHTOPÄÄTÖKSET JA POHDINTA

Sulo Salosen *Requiem*, op. 32 on huomattava teos suomalaisen taidemusiikin historiassa, joka on valitettavasti jäänyt unohduksiin siitäkin huolimatta, että kyseessä on ensimmäinen suomalainen laajamittainen requiemsävellys. Teos heijastaa Salosen vankkaa käsityötaitoa ja kokoaa hänen elinikäisen kontrapunktin tutkimisen työn tulokset yhteen. *Requiem* ja sen myönteiset arviot lehdistössä nostivat Salosen hetkellisesti suomalaisten säveltäjien eturiviin, mikä on suuri saavutus säveltäjältä, jonka tuotanto koostuu pääasiassa kirkkomusiikista.

Tutkimus nosti esiin taulukossa 6 mainitut keskeiset tyylipiirteet. *Requiem*issa on havaittavissa vaikutteita saksalaisilta kirkkomusiikin säveltäjiltä, joita Salonen tutki, esimerkiksi Distleriltä. Kyseessä on teos, jossa historialliset sävellystekniikat ja uusasiallisen kirkkomusiikin ilmaisukeinot nivoutuvat yhteen.

**Taulukko 6.** Yhteenvedo Sulo Salosen *Requiem*in tyylipiirteistä.

tekstuuri	harmonia	melodia	rytmi
polyfonia, lineaarisuus imitaatio, kaanon	pentatoniikka, modaalisuus, vähennetyille soinnulle perustuvat harmoniat, sekunti- ja terssisuhteisuus, oktatoniselle asteikolla perustuvat harmoniat	greogorianiikka, pseudogregorianiikka, pentatoniikka, modaalisuus, deklamaatio/melisma	rytmiostinato, toisteisuus, kompleksisuus/yksinkertaisuus, deklamaatio, melisma

Einojuhani Rautavaara nosti sanomalehtiarvostelussaan esiin – Sulo Salosen lausuntoon viitaten – teoksen liturgisten ja konsertoivien ainesten yhdistelemisen. Tämä ilmenee yhtäältä gregorianiikan hyödyntämisenä ja tekstilähtöisyytenä, toisaalta orkestraalisuutena ja monimutkaisina, paikoin virtuoosisinakin tekstuureina ja vaihtelevina muotora-kenteina.

Sulo Salosen Requiem on sielunmessu, jolla on esikuvansa roomalaiskatolisessa liturgiassa, mutta myös ainutlaatuinen sävellys, joka kuvastaa säveltäjänsä kirkkomusiikillista ihannetta. Jatkotutkimukselle otollisia aiheita olisivat Sulo Salosen biografian laajempi tarkastelu sekä kattavan teosluettelon laatiminen.

## LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

### A. Painamattomat lähteet

Ahonpää, Väinö-Artturi 1977. *Sulo Salosen urkumusiikki*. Proseminaarityö.

Helsingin yliopisto, Musiikkitieteen laitos.

Almqvist, Dag-Ulrik 2000. *Sulo Salonens motetter. Klingande uttryck för 1900-talets liturgiska förnyelse*. Tutkielma. Sibelius-Akatemia, Kirkkomusiikin osasto.

Kuula, Ylermi 1968. *Sulo Salosen urkusävellykset*. Proseminaarityö. Helsingin yliopisto, Musiikkitieteen laitos.

Pöyhönen, Ari 1987. *Suomalaisia requiemsävellyksiä 1953–1981*. Kirjallinen työ.

Sibelius-Akatemia, Kirkkomusiikin osasto.

Salmesvuori, Juha 1994. *Sen suven suloisuutta. Sulo Salosen koraalipartitat*.

Kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Kirkkomusiikin osasto.

Salonen, Sulo 1962. *Requiem*, op. 32. Käsinkirjoitettu partituuri.

Turku: Sibelius-museo.

## B. Painetut lähteet

- Andersén, Harald 1976. Piirteitä Sulo Salosen säveltäjäprofiilista. *Pieni musiikkilehti* 3/1976, 11–12.
- Bengtsson, Ingmar ja Wallner, Bo 1978. Muoto. Teoksessa *Otavan iso musiikkitietosanakirja: osa 4, laulu-Rantasalo*. Toim. Erkki Ala-Könni, Tuula Kaurinkoski ja Heidi Granholm. Helsinki: Otava, 328.
- Brodin, Gereon 1990. *Musiikkisanakirja*. Toim. Seppo Heikinheimo ja Veijo Murtomäki. 4. uudistettu painos. Helsinki: Otava.
- Distler, Hugo 1936. Wachet auf, ruft uns die Stimme.  
Nuottijulkaisussa *Geistliche Chormusik op. 12*. Bärenreiter-Verlag, Kassel.
- Englund, Einar 1963. Sulo Salonens Requiem. Arvostelu.  
*Hufvudstadsbladet* 9.11.1963.
- Kuokkala, Pekka 2003. Harald Andersén ja suomalaiset kuorosäveltäjät.  
Teoksessa *Harald Andersén: tuttu ja tuntematon; känd och okänd*. Toim. Markku Kilpiö. Helsinki: Kansanvalistusseura, 133–141.
- LaRue, Jan 1979. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W.W. Norton & Comp.
- Lüdemann, Winfried 2002. *Hugo Distler: Eine musikalische Biographie*. Augsburg: Wißner.
- Nettl, Paul 1922. Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrhundert.  
Julkaisussa *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1922, IV. vuosikerta.
- Pajamo, Reijo ja Tuppurainen, Erkki 2004. *Suomen musiikin historia: Kirkkomusiikki*. Helsinki: Werner Söderström.
- Peitsalo, Peter 2003. Uusasiallisuus ja Sulo Salosen partita, opus 15. Teoksessa *Urut ajassa: juhla kirja Kari Jussilalle 1.11.2003*. Toim. Peter Peitsalo. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 95–105.
- Peitsalo, Peter 2007. Sulo Salosen urkusävellysten käsikirjoituksia  
Sibelius-Akatemian kirjastossa. Teoksessa *Tabulatura 2006: kirkkomusiikin ja Kuopion osastojen yhteinen vuosikirja*. Toim. Ilkka Taitto. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 82–94.
- Salmenhaara, Erkki 1994. Sulo Salonen. Teoksessa *Suomalaisia säveltäjiä*.  
Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava, 462–464.

- Salmenhaara, Erkki ja Bengtsson, Ingmar 1979. Tekstuuri. Teoksessa *Otavan iso musiikkitietosanakirja: osa 5, Raphael-Öttingen*. Toim. Erkki Ala-Könni, Tuula Kaurinkoski ja Heidi Granholm. Helsinki: Otava, 443.
- Salonen, Sulo 1963a. *Requiem, op. 32*. Piano Score. Helsingfors: R. E. Westerlund.
- Salonen, Sulo 1963b. *Requiem, op. 32*. Score. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Salonen, Sulo 1963c. Sulo Salosen *Requiem*in kantaesityksen käsiohjelma. Helsinki: Yleisradio.
- Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Sederqvist, Teodor ja Blomqvist, Göran 1966. Sulo Salonen. Teoksessa *Suomen säveltäjiä: Toinen osa Heino Kaskesta Leif Segerstamiin*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY, 194–200.
- Stare, Ivar ja Bohlin, Folke 1979. Uusasiallisuus. Teoksessa *Otavan iso musiikkitietosanakirja: osa 5, Raphael-Öttingen*. Toim. Erkki Ala-Könni, Tuula Kaurinkoski ja Heidi Granholm. Helsinki: Otava, 544–545.

### C. Elektroniset lähteet

- Cohn, Richard et al. 2001. Harmony. *Grove Music Online*. Oxford University Press. Haettu 27.10. 2019 osoitteesta <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.uniarts.fi/grovemu sic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050818>.
- Grosch, Nils 2001. Neue Sachlichkeit. *Grove Music Online*. Oxford University Press. Haettu 11.2.2020 osoitteesta <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.uniarts.fi/grovemu sic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046203>.
- Kühn, Clemens 2016. *Form, Begriff, Bestimmungen*. *MGG Online*. Haettu 28.10.2019 osoitteesta <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14973>.

- Pascall, Robert 2001. Style. *Grove Music Online*. Haettu 20.10.2019 osoitteesta <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.uniarts.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027041>.
- Ringer, Alexander 2001. Melody. *Grove Music Online*. Haettu 27.10.2019 osoitteesta <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.uniarts.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018357>.
- Seidel, Wilhelm 2016. Rhythmus, Metrum, Takt, Zur Definition des Prinzips. *MGG Online*. Haettu 28.10.2019 osoitteesta <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14044>.