



Hiilestä

TIMANTTIKSI



JEAN SIBELIUKSEN KALEVALA- JA KANTELETAR-
LÄHTÖISTEN MIESKUOROLAULUJEN
OMINAISPIIRTEISTÄ

MATTI HYÖKKI
SIBELIUS-AKATEMIA

DOCMUS

TAITEELLISEN TOHTORINTUTKINNON
KIRJALLINEN TYÖ.
KEVÄT 2003

Hiilestä timantiksi

Jean Sibeliuksen
Kalevala- ja Kanteletar-lähtöisten
mieskuorolaulujen ominaispiirteistä

Matti Hyökki
Sibelius-Akatemia,
DocMus-yksikkö.
Taiteellisen tohtorintutkinnon
kirjallinen työ.
Kevät 2003

Toinen, tarkistettu painos

Kannen kuva: Jean Sibelius / Esko Kumpunen, Pauli Hyökki

© Matti Hyökki 2003

Tiivistelmä

Käsillä olevassa taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallisessa työssä, *Hiilestä timantiksi*, etsitään vastauksia kysymykseen, miten Jean Sibeliuksen mieskuorolauluissa koetut tuntemukset tuttuudesta herättävät mielikuvia, jotka yhdistetään vaikeasti määriteltävään käsitteeseen "suomalaisuudesta". Kirjoittaja uskoo, että jos on olemassa suomalaisuutta, on olemassa myös tekijöitä, joita sellainen olemus luonnehtii. Tutkimuksessa etsitään suomen kielen, kalevalametrin ja runolaulun rakenteiden jälkiä Jean Sibeliuksen 1890-luvulla säveltämistä mieskuorolauluista *Venematka*, *Rakastava*, *Saarella palaa*, *Sortunut ääni* ja *Terve kuu*. Nämä laulut aloittivat taiteellisen kuorolle säveltämisen Suomessa ja ovat olleet suomalaisen kuorokirjallisuuden alkuunpanijoita.

Työn ensimmäinen, *Roudan alta* -osa alkaa luvulla *Pinkopahvia pirtteihin*, joka on historiallinen katsaus kuorolaulun tulosta Suomeen sävellysesimerkkeineen. Toisessa luvussa, *Sanan ja sävelen voima*, selvitetään suomen kielen, kalevalametrin ja runolaulun rakenteita. Kolmannessa, *Ruotsinkielinen rakastuu suomenkieliseen* -luvussa käsitellään Jean Sibeliuksen yhteyksiä suomen kieleen, Kalevalaan ja runolauluun ennen tutkittavana olevien mieskuorolaulujen syntyä sekä niiden aikana.

Työn toinen osa, *Kelirikko ja kevättulva* sisältää Kalevalan ja Kantelettaren teksteihin vuosina 1893-1901 tehtyjen säestyksettömien mieskuorolaulujen tietyn näkökulman analyysit. Luvussa *Sihdit, välpät ja siivilät* esitellään työssä käytettävät, tuttuutta ja suomalaisuutta mittaavat välineet, sanapaino, trokeeraus ja musiikillisen säkeen rytmistä painavoituvuutta mittaava *säevaaka*. Säevaaka on kehitetty tätä tutkimusta varten soveltamalla kansanrunoustutkijoiden käyttämää, kalevalaisen säkeen painavoituvuutta mittaavaa menetelmää. Kalevalaisessa runolaulusäkeessä melodiarytmin loppua kohti harveneva iskutus on sävelmän tunnistettavimpia ominaisuuksia. Säevaaka selvittää missä määrin tämä *mallirytm*i näkyy ja kuuluu tutkittavana olevien mieskuorolaulujen melodiamuodostuksessa. Kuoronjohtajana ja kahteen otteeseen Sibeliuksen koko mieskuorotuotannon tallentaneena tutkimuksen tekijä esittää lisäksi huomioita laulujen harjoittamisesta ja niiden tulkinnasta.

Kolmannessa, *Puntarointia*-osassa arvioidaan analyysien tuloksia ja pohditaan niiden merkitystä tuttuuden ja suomalaisuus-mielikuvien luonnehtijoina.

Abstract

The aim in the written part of this artistic doctoral work "From Charcoal to Diamond" is to reveal how the experience of familiarity and the Finnish character is evident in the scores of Jean Sibelius' compositions for male voice choir. The writer believes that if there is such a thing as the Finnish character, there must also be something that gives it its specific nature. Traces of the Finnish language, the Kalevala meter and the rhythmic tune of the ancient runes are sought in the pieces for male voice choir composed by Sibelius during the last decade of the 19th century. Sibelius diverged from the German Liedertafel tradition in these compositions, which were the first artistic choral works in Finland and set the tone for what was to come.

The first section of this work contains a short historical account of the arrival of choral singing in Finland. It also documents the contacts that the Swedish-speaking Sibelius had with the Finnish language.

The second section analyses the five opus 18 songs for male voice choir, *The Boat Journey (Venematka)*, *Beloved (Rakastava)*, *Fire on the Island (Saarella palaa)*, *The Broken Voice (Sortunut ääni)* and *Hail, Moon (Terve kuu)*, composed between 1893 and 1901. The influences of the Finnish language and the rhythmic pattern of the old runic melody are brought to light in this part. The *verse scale* which measures the "winnowing" (end weight) phenomenon of the melodic rhythm in Sibelius' musical verses and compares it with the rhythmic end weight of the old runic verse is introduced, too. In his role as a choral conductor and as a conductor who twice has recorded the complete songs for male voice choir by Jean Sibelius the writer also gives his opinion of the rehearsing and interpretation of these songs.

The third section deals with the results of the analysis and discusses how they relate to the Finnish character.

SAATTEEKSI

Ilman *Ylioppilaskunnan Laulajien* korporatiivista kulttuuritahtoa ja viisautta nyt päätöksensä saanut taiteellinen ja siihen liittyvä kirjallinen opinnäytetyö ei olisi ollut mahdollinen. Tämä "suomalainen kulttuuriarre" - kuten *Antti Blåfield* Ylioppilaskunnan Laulajia Suomen Kuvalehdessä tammikuussa 1993 nimitti - on paitsi kantaesittänyt kaikki tässä tutkimuksessa käsiteltävät Jean Sibeliuksen mieskuorolaulut, myös julkaissut säveltäjän mieskuorolaulujen nuottikirjat ja kokonaislevytyksen - jo toistamiseen. Olen kiitollisuudenvelassa jokaiselle Docmus-konserteissa esiintyneelle yvällistille. Kun tutkintoinstrumenttina on 75-jäseninen mieskuoro joutuu soittimensa kanssa käymään keskusteluja ja perustelemaan tekemisensä. Lausun kiitokseni kolmen hallituksen puheenjohtajalle *Kari Haapamäelle*, *Teemu Suilalle* ja *Ville Jaakonsalolle* korvaamattoman arvokkaasta tuesta ja myötämielisyydestä. YL:n perhepiirissä kapellimestari, kuoronjohtaja *Teemu Honkanen*, insinööri *Seppo Räsänen* ja toiminnanjohtaja *Uolevi Lassander* ovat henkilökohtaisilla palveluksillaan auttaneet monen hetteikön yli.

Haluan kiittää tutkintokonserttien arviointiin osallistuneita lautakunnan jäseniä pitkäjänteisestä ja rohkaisevasta työstä. Taiteellisen arviointityön ovat suorittaneet puheenjohtaja, dosentti, MT *Kati Hämäläinen*, professori *Anders Eby* Tukholman musiikkikorkeakoulusta, professori *Erkki Pohjola*, säveltäjä ja urkutaiteilija, lehtori *Kaj-Erik Gustafsson* sekä kuorokapellimestari ja urkutaiteilija, lehtori *Seppo Murto*.

Erityisesti haluan kiittää kirjallisen työni ohjaajia, professori *Marcus Castrénia* uupumattomuudesta ja tinkimättömyydestä ja professori *Matti Huttusta* oivaltavista neuvoista. Olen kiitollinen *Docmus*-osastolle saamastani apurahasta, joka oikeaan ajankohtaan osuneena oli omiaan vauhdittamaan työn sujumista. Kiitän professori *Ilkka Oramoa* monivuotisesta tuesta ja ohjauksesta. En olisi tullut toimeen ilman professori *Heikki Laitiselta* saamiani herätteitä runosävelmien laadun ymmärtämisessä. Kiitän professori *Pentti Leinoa* Helsingin yliopistosta kirjallisen työni runosäkeen painavoituvuutta koskevan osuuden tarkastamisesta ja professori *Reijo Pajamoa* saamastani kulttuurielämämme aamunkoittoa valaisevasta aineistosta. Professori *Veijo Murtomäelle* osoitan kiitokseni mahdollisuudesta osallistua "sibeliaanien seuraan". Ajattelen lämpimästi taiteellisen ohjaajani, kapellimestari, yliassistentti *Atso Almilan* avarakatseisuutta ja laajasydämissyyttä.

Eri jatkotutkintoseminaareissa olen saanut nauttia taiteilija-opiskelutovereiden inspiroivasta seurasta. Haluan mainita erityisesti *Juhani Alesaron* ja *Risto Väisäsen* arvokkaan sivustatuen antamisesta. *Teppo Koivisto*, *Elina Mustonen*, *Assi Karttunen* ja monet muut tässä mainitsemattomat kollegat ovat herätteitä antaneilla esityksillään avanneet uusia näkökulmia.

Kiitän *Joan Nordlundia* kirjallisen työni englanninkielisen osuuden tarkistamisesta. Olen kiitollinen vaimolleni *Mariannelle*, joka on paitsi oikolukenuk, myös kokeneen kärsivällisyydellä väsymättä ja turhautumatta vuoroin tukenut, vuoroin kyseenalaistanut ratkaisujani työn monenmoisissa käänteissä. Kiitän talkoisiin osallistuneita poikiani, *Pasia*, *Paavaa* ja näppäräsormista *Paulia*, jota ilman moni tiedosto olisi jäänyt avautumatta ja kuva siirtymättä.

Laajalahdessa Kalevalanpäivänä, 28. päivänä helmikuuta 2003

Matti Hyökki

Saatteeksi toiseen painokseen

Käsillä olevaan toiseen painokseen olen korjannut havaitsemiani painovirheitä, tehnyt muutamia tarkistuksia kaavioihin ja siirtänyt lukuun 12 (Musiikillista puhetta - sanakorolla ohi kalevalametrin) toisaalla samaa aihepiiriä koskettelevia huomioita.

Laajalahdessa 1. päivänä kesäkuuta 2003

Tekijä

SISÄLTÖ

KÄSITTEISTÖÄ	1
JOHDANTO	6
I OSA: ROUDAN ALTA	12
1. PINKOPAHVIA PIRTTEIHIN.....	13
- kuorolaulu valloittaa Suomen	
1.1 Saksasta Upsalaan.....	13
1.1.1 Nimestä tyyli - Johan Christian Friedrich Haeffner	14
1.2 Aatteet ääniksi.....	16
1.2.1 Kansallisia tunteja - Johan Erik Nordblom, Bernhard Henrik Crusell.....	16
1.2.1.1 Sitä kuusta kuuleminen -Turun romantiikka.....	18
1.2.2 Serenadeja-Erik Gustaf Geijer.....	22
1.3 Turusta Helsinkiin.....	24
1.3.1 Tulisieluinen mestari - Fredrik Pacius.....	24
1.4 Kuorolaulu kiinnittyy yhteiskuntaan.....	28
1.4.1 Kotimaista biedermeieria ja Suomen tunnetuin sekakuorolaulu - Erik August Hagfors, Gabriel Linsén.....	29
1.5 Jakautuva kansallistunne.....	35
1.5.1 Lainavaatteissa - kreivejä ja kuninkaita.....	36
1.5.2 Kansa ihailun kohteena.....	39
1.5.3 Sortoa vastaan - <i>Herää Suomi!</i>	42
1.5.3.1 Sytykettä Finlandia-hymniin?.....	45
1.5.4 Runeberg vastaan Lönnrot.....	47
1.6 Kohti kromatiikkaa - Robert Kajanus, Emil Genetz.....	49
1.6.1 <i>Karjala</i> - jalopuuta ja petäjäistä.....	54
1.7 Miespolvia louhoksella.....	55
1.7.1 Hiilestä timantiksi.....	58
2. SANAN JA SÄVELEN VOIMA.....	60
2.1 Suomen kieli.....	60
2.2 Kalevalametri.....	61
2.2.1 Trokeinen nelijalka.....	61
2.2.2 Painavoituvuus.....	62
2.2.2.1 Säkeen painavoituvuus.....	62
2.3 Runolaulu.....	65
2.3.1 Yleistä.....	65
2.3.2 Sävelikkö.....	66
2.3.2.1 Sävelkoodi.....	71
2.3.3 Muoto.....	72
2.3.4 Harmonia.....	73
2.3.5 Rytmii.....	75

3.	RUOTSINKIELINEN RAKASTUU SUOMENKIELISEEN..	76
	- Jean Sibeliuksen suhteesta suomen kieleen, kalevalametriin ja runolauluun	
3.1.	Suomen kieli - portti myyttien maailmaan.....	76
3.1.1	Ruotsinkielisestä suomenkieliseen kouluun.....	76
3.1.2	Ylioppilaasta opiskelijaksi.....	77
3.1.3	Kaukana viisaaksi - Wien 1890-1891.....	79
3.2.	Kieli ja sävel.....	81
3.2.1	Tietoisuuden tuolta puolen.....	81
3.2.2	Jäljittelyä vai luovuutta.....	82
3.2.3	Orastavan tyylin vahvistamista.....	86
3.3	Runosävelmäasiantuntijaksi.....	87
3.3.1	Runonkeruuta häämatkalla.....	87
3.3.2	Aarrearkulla - runosävelmälitteen laatimista.....	88
3.3.3	Kypsyneitä ajatuksia - koeluento.....	91
3.4	Muu lyriikka.....	93

II OSA: KELIRIKKO JA KEVÄTTULVA.....96

-uusille aloille, tuntemattomiin sävellajeihin

4.	MATERIAALISTA.....	97
5.	SIHDIT, VÄLPÄT JA SIIVILÄT.....	98
	- analyysin työvälaineistä	
5.1	Sanakorko vai kalevalametri.....	98
5.2	Runolaulu.....	99
5.2.1	Muoto.....	99
5.2.2	Säveliköstä ja harmoniasta.....	99
5.2.3	Rytmissen painavoituvuuden käsitteestä.....	100
5.2.3.1	Säevaaka.....	101
5.2.3.2	Painoluokat ja punnitsemisesimerkkejä.....	106
6.	1893, VENEMATKA, Op 18 nro 3.....	108
6.1	Teoksesta.....	108
6.2	Tekstistä ja nuottikuvasta.....	109
6.2.1	Lisäsäkeitä muodon vuoksi.....	109
6.2.2	Pitkin pentakordeja.....	109
6.2.3	Uusia sointuja.....	111
6.2.4	Millä korolla?.....	112
6.3	Musiikillisten säkeiden painavoituvuus.....	114
6.3.1	Malli hallitsee.....	115
6.4	Huomioita esittämisestä ja harjoittamisesta.....	117
6.4.1	Majakkana koskessa.....	118
7.	1894, RAKASTAVA, Op 14.....	119
7.1	Taustaksi.....	119
7.2	Missä <i>armahani</i> ?.....	119
7.2.1	Tekstistä ja nuottikuvasta.....	119
7.2.2	Kohotahdilla pyöreyttä.....	121
7.2.3	Musiikilla muotoa.....	122
7.2.4	Musiikillisten säkeiden painavoituvuus.....	123
7.2.5	Huomioita esittämisestä ja harjoittamisesta.....	125

7.3	<i>Armahan kulku</i>	127
7.3.1	Tekstistä ja nuottikuvasta.....	127
7.3.2	Muodon vuoksi - vokaliisi ja resitaatio.....	130
7.3.3	Musiikillisten säkeiden painavoituvuus.....	133
7.3.4	Huomioita esittämisestä ja harjoittamisesta.....	135
7.4	<i>Hyvää iltaa, lintuseni</i>	137
7.4.1	Tekstistä ja nuottikuvasta.....	137
7.4.1.1	Hakkailua ja kurtiseeraamista.....	138
7.4.1.2	Huipentuma ja hyvästijättö.....	140
7.4.2	Musiikillisten säkeiden painavoituvuus.....	143
7.4.3	Huomioita esittämisestä ja harjoittamisesta.....	147
7.4.3.1	Sivustatukea ja töyssyjä.....	147
7.4.3.2	Liimaa ja legatoa.....	148
7.4.3.3	Hidastuksia ja himmennyksiä.....	150
7.4.3.4	Tarkistuksia tempoalintoihin.....	152
7.4.3.5	Korjaussarjoja tulkitsijalle.....	153
8.	1895, SAARELLA PALAA, Op 18 nro 4.....	155
8.1	Taustaksi.....	155
8.2	Tekstistä ja nuottikuvasta.....	155
8.2.1	Kolmiulotteinen äänikuva.....	155
8.2.2	Huutelua vieraille rannoille.....	156
8.3	Musiikillisten säkeiden painavoituvuus.....	157
8.3.1	Maisemaa vokaaleilla.....	157
8.3.2	Painavaa sanottavaa.....	159
8.4	Huomioita esittämisestä ja harjoittamisesta.....	159
8.4.1	Johtajan kädestä.....	160
8.4.2	Rooleissa karaktäärejä.....	161
8.4.3	Rajansa kaarella.....	162
9.	1898, SORTUNUT ÄÄNI, Op 18 nro 1.....	164
9.1	Teoksesta.....	164
9.2	Tekstistä ja nuottikuvasta.....	164
9.3	Musiikillisten säkeiden painavoituvuus.....	167
9.3.1	Painavoituu - ei painavoidu.....	168
9.4	Huomioita esittämisestä ja harjoittamisesta.....	169
9.4.1	Aika-arvoilla säätämistä.....	169
9.4.2	Tempon ja dynamiikan lukemista.....	169
9.4.3	Laulamista äärialueilla.....	170
9.4.4	Kieli keskellä suuta.....	171
10.	1901, TERVE KUU, Op 18 nro 2.....	173
10.1	Teoksesta.....	173
10.2	Tekstistä ja nuottikuvasta.....	174
10.2.1	Kahden ja kolmen kerroksen tekstiä.....	174
10.2.2	Duuria vai moodia?.....	176
10.3	Musiikillisten säkeiden painavoituvuus.....	177
10.4	Huomioita esittämisestä ja harjoittamisesta.....	179
10.4.1	Oikealla vauhdilla kaarteisiin.....	179
10.4.2	Nuotinlukijaa tarvitaan.....	181
10.4.3	Iskunvaimentajat koetuksella.....	183
10.4.4	Ajetaanko oikeilla vokaaleilla?.....	184
10.4.5	Agogiikkaa.....	185
10.4.6	Sirkushuvia.....	186

III OSA: PUNTAROINTIA..... 188

- 11. Punnuksien asettelusta..... 189
- 12. Musiikillista puhetta - sanakorolla ohi kalevalametrin.....189
- 13. Runolaulu..... 193
 - 13.1 Säveliköstä, muodoista, rytmeistä ja harmonioista..... 193
 - 13.2 Heikkenevä painavoituvuus..... 193
- 14. Kuorolaulujen tyylinmuutos.....196

JÄLKIKIRJOITUS..... 198

LÄHTEET..... 205

KÄSITTEISTÖÄ

Aiheluonti, kuorolaulun tekstin sävellyksestä irrallaan oleva, tavallisesti tekstitön vokaliisiaihe.

Aika-arvoisku, sävelen aloitus.

Aika-arvoluku, sävelen aika-arvolle annettu lukuarvo (yksikköarvo on 1/16).

Esim. ♩ = 4, ♪ = 12

Aika-arvoluokitus (AL), musiikillinen säetyyppiluokitus, joka ilmaisee säkeen rytmisen painavoituvuuden.

Alkusointu, alliteraatio, kahden tai useamman äänteen yhtäläisyys sanan alussa.

Alliteraatio, ks. *Alkusointu*.

Anapesti, ks. *Runojalka*.

Aspiraatio, jännöslopuke tai loppuhenkonen. Myös kahden eri sanassa olevan vokaalin välisen henkäisyn pidäke (*nouse'aina, tule'itse*).

Daktyyli, ks. *Runojalka*.

Diminuutio, musiikin aika-arvojen lyheneminen, rytmien tihentyminen.

Haeffner-tyyli, Johan Christian Friedrich Haeffnerin mukaan nimetty soinnuttamisen tyyli, joka kunnioittaa ankaria äänenkuljetuslakeja, ja jossa kontrapunktin kirjoittajan persoonalliset äänenpainot pyritään jättämään taka-alalle.
Vrt. *Liedertafel*.

Intonaatio, kielen yhteydessä puhekielisen lauseen sävelkulku. Musiikissa vokaalinen tai sävelkorkeudellinen puhtaus, myös laulettu äänenanto.

Isku, äänivoiman korostus.

Iskutus, saa aikaan sävelteoksen yleisrytmin.

Iskuala, kahden iskun välinen kesto.

Jambi, ks. *Runojalka*.

Kalevalametri, kalevalainen runomitta, Kalevalasta ja Kantelettaresta tunnettu mitta, jolla vanha suomalais-karjalainen ja pohjois-virolainen kansanrunous on seipitetty. Km:iä noudattava runo rakentuu neljä trokeista jalkaa käsittävistä säkeistä, kuitenkin niin, että säkeen ensimmäisessä jalassa saattaa esiintyä kolme tai neljäkin tavua (*nouse / aina / aamu / silla; nousepa / aina / aamu / silla; nouse akka / aina / aamu / silla*).

Kalevalan sävelmä, Jakob Tengströmin nuotintama runomelodia. Po. sävelmän mallirytmien aika-arvoluokitus on AL-2. Ks. myös *Mallirytm*.

Keskiterä, se kohta vaa'assa, jossa tukipylvääseen kiinnitetty, vaakakuppeja kannatteleva varsi on tasapainossa. Tässä yhteydessä se kohta musiikillisessa säkeessä, jonka vasemmalla ja oikealla puolella olevien aika-arvojen summa on sama.

Kuorohengitys, ääniryhmien tai yksittäisten laulajien kesken toteutettava eri aikaan tapahtuva hengittäminen, joka mahdollistaa pitkien musiikillisten fraasien katkeamattoman esityksen kuorolaulussa.

Kuorolied, kuorosävellyksessä, jossa äänten kontrapunktinen liike on monipuolista ja

vokaalisesti haastavaa.

Laulukunta, järjestäytyneestä kuoroyhteisöstä käytetty nimitys.

Liedertafel, (saks.=laulupöytäkunta), saksalainen mieskuoroyhdistys, päätarkoituksena toverillinen seurustelu. Käytetään kuvaamaan Saksassa 1800-luvun alkuvuosikymmeninä kehittynyttä kuorosävellystyylä, joka biedermeierin myöhäisvaiheessa latistui pinnalliseksi. Liedertafel-ohjelmisto elää edelleen kuorojen illanistujaisissa erotettuna varsinaisesta konserttiohjelmistosta.

Malli, tässä tutkimuksessa tarkoittaa asiayhteydestä riippuen mallimelodiaa tai mallirytmä.

Mallimelodia, tarkoittaa *Kannappa korppi huoliani* -säeparin kaarrosta ja melodiarytmä. Latvajärven Arhippainji Miihkali, Miihkali Perttunen lauloi sävelmän I. K. Inhalle ja Sibelius piirsi sen nuoteille. Sibelius halusi sen otettavaksi Kalevalan selitysteoksen ensimmäisen painoksen runosävelmäliitteeseen omana nuotinnoksenaan. Säilyi pysyvästi Sibeliuksen mielessä ns. Runosävelmänä. (Laitinen 1976, 176.)

Mallimelodian sävelmä:

esisäejälkisäe



Kan- nap-pa korp-pi huo- li- a- ni, mu- re- hi- a mus- ta lin- tu

Mallirytmä, *Kannappa korppi huoliani* -sävelmän esi- tai jälkisäkeen melodiarytmä, jossa viisijakoisen tahdin kahdella viimeisellä sävelellä melodinen rytmä harvenee (ks. ed.). Po. mallirytmän aika-arvoluokitus on AL-3.

Ks. *Kalevalan sävelmä*.

Melismaattinen, vokaalimelodinen kirjoitustapa, jossa yhtä tekstitavua kohti melodiassa esiintyy useita säveliä.

Metri, ks. Runomitta

Metrum Sapphicum minus, pienempi sappolainen runomitta. Koostuu neljästä säkeestä, joista ensimmäiset kolme ovat toistensa kaltaisia; neljäs poikkeaa muista - myös lyhydessään. (Kallela et al. 1982, 190.) Tätä antiikin pentametristä (viisimittaista) runomittaa Sibelius on käyttänyt mieskuorolaulussaan *Hymn*. Alleviivattu tavu on nuottikuvassa ympäristöään pitempi aika-arvo, jolloin runomitan painotusmalli toteutuu :

Na-tus in cu-ras ho-mo so-lis ae-stu / hau-rit ex-cel-sus ca-li-dum la-bo-rem /
non o-pem fes-suus mi-se-ris re-cu-sat / (Fridolf Gustafsson, *Hymn*)

Murrelmasäe, säe, jossa runomitta (esim. trokeeraus) ja sanapaino eivät osu yhteen:

Mie-le-ni m-i-nun te-ke-vi / ai-vo-ni a-jat-te-le-vi tai
ve-si vir-ta-na vi-la-si, tai val-ki-a va-el ta-nun-na

Painavoituvuus, painavoituminen, 1. Kielessä useampitavuisten sanojen hakeutuminen lauseen tai kalevalaisen säkeen loppuun. 2. Musiikissa a) rytmisen iskutuksen harveneminen kalevalaisen tai sävelletyn säkeen loppua kohti tai b)

säkeen kaaroksen tai harmonisten laatujen aikaan saama *elämyksellisen* painavoitumisen lisääntyminen.

Paralleeli, 1. Kielessä säkeen kertaus joka synonyymein vahvistaa edellisen säkeen avainsanoja. 2. Musiikissa a) kielilähtöinen p., joka saman tien kertaan pääsäkeen sellaisenaan tai vähäisin muutoksin, ja b) runolaululähtöinen p., joka ei esiinny välittömästi pääsäkeen jälkeen.

Pentametri, viisimitta. Runomitta, jossa on viisi painollista tavua, ks. *Metrum Sapphicum minus*.

Plosiivi, konsonantti, joka syntyy kielen tai huulien patoaman ilmapvirran avulla. Eriasteinen patopaine saa plosiivikonsonantin kuulostamaan räjähtävältä. Plosiivipareja ovat *b-p*, *d-t* ja *g-k*.

Runojalka, painollisten ja painottomien tavujen säännöllinen vuorottelu runomittaisessa esityksessä. Se sisältää tavallisesti yhden pitkän (painollisen) ja yhden tai kaksi lyhyttä (painotonta) tavua. Kaksitavuisia r:ja ovat trokee (pitkä-lyhyt, esim. *tuuli*), jambi (lyhyt-pitkä, esim. *ja voi*) ja sponde (kaksipitkä, paino ensimmäisellä tavulla: *autuus*, paino jälkimmäisellä tavulla: *vie pois*). Kolmitavuisia ovat mm. daktyyli, alkupitkä (esim. *laulava*) ja anapesti, loppupitkä (esim. *joko taas*).

Runolaulu, alkusointua käyttävien muinaisrunojemme esitys. R:n tekstejä on julkaistu aitoina ja mukailtuina (Kalevala). Sävelmäsäkeen mitta on yleensä 5 iskualaa, tahtiosoitus 5/4.

Runomitta, eli metrum perustuu runouden rytmin eli poljennon säännöllisyyteen, so. *painollisten ja painottomien tai pitkien ja lyhyiden* tavujen eli *nousujen ja laskujen* säännölliseen vaihteluun sekä yleensä vaihteluun perustuvaan rytmitykseen.

R. muodostuu runojaloista. Kahden tai useamman runojalan yhtymisestä syntyy säe.

Sabloni, malline, levy, jonka reuna, rei'itys tms. muodostaa jonkin kuvion ääriiviivat tai kuvion. Tässä tutkimuksessa adj. *sablonimainen* kuvaa jonkin toistuvan rytmisen tai melodisen kuvion säännönmukaista rakennetta.

Sanakorko, puhekielinen sanapaino, joka suomen kielessä tarkoittaa sanan ensimmäisen tavun saamaa, muita tavuja voimakkaampaa painoa, samalla, kun se usein myös säveleltään on niitä korkeampi.

Sanakorollisuus, puhekielisen sanapainon käyttäminen.

Syllabinen, vokaalimelodinen kirjoitustapa, jossa jokaista laulettavaa tekstitavua vastaa melodiassa yksi sävel, vrt. *melismaattinen*.

Säe, kahden tai useamman runojalan muodostama kokonaisuus, esim. *Mikä sorti äänen suuren*. Musiikillinen säe sisältää tavallisesti 2-6 iskualaa. Laulusävellyksissä yksi runosäe vastaa usein yhtä musiikillista säettä:



Mi- kä sor- ti ää- nen suu- ren

Säepari, kahden säkeen muodostama yhtenäinen kokonaisuus,

esim. *Terve kuu kumottamasta / kaunis, kasvot näyttämästä*.

Säevaaka, säkeen rytmisen painavoitumisen laskentamalli. Malli mittaa säkeen

sisäisten aika-arvoiskujen keskinäistä suhdetta.

TL-luokitus, Matti Kuusen kehittämä kalevalaisen säkeen sisältämien sanojen tavulukuun perustuva luokitus. (Ks. myös *Tyyppinúmero*)

Trokee, runojalka, joka käsittää pitkän ja lyhyen tai painollisen ja painottoman tavun (*terve, lieto, vaka, vanha). T:ta käytetään runomitan, esim. trokeisen kalevalaisen mitan muodostamisessa (*oisko armas astu massa). Ks. myös *Runojalka*.**

Trokeeraus, trokeista painotusmallia käyttävä, varsinkin laulettuun runon esittäminen.

Tavu, äännejakso, joka sisältää yhden tai useamman vokaalin tai sen ohella lisäksi yhden tai useamman konsonantin. T. lausutaan yhdellä henkäyspainalluksella.

Tyvi, sana, kansanrunouden tutkimuksessa käytetty ilmaus.

Tyyppinúmero, kielessä kalevalaisen säkeen ominaispainoa ilmaiseva luku (TL), musiikissa säkeen painavoituvuutta ilmaiseva aika-arvoluku (AL).

*Through Sibelius, who thinks in
3/2 time and speaks with the voice
of early gods, a nation becomes
articulate.*

Olin Downes 1909¹

¹ Boston Post 1.1.1909

JOHDANTO

Voima

Neljätoista tahtia Jean Sibeliuksen *Sortunut ääni* -kuorolaulua riittää herättämään kuulijan mielenkiinnon kaikilla konserttilavoilla maailmassa. Laulun lähtö on mukaansatempaava, kuoroäänten liikkeet ovat voimakkaat ja itsevarmat. Puolessatoista minuutissa yhtyeellä on tilaisuus esitellä dynaaminen asteikkonsa fortissimosta pianissimoon, ylimmillä tenoreilla ylärekisteriään korkeassa b:ssä ja matalimmilla bassoilla alääniään kontra B:ssä. Viuhkamaisesti avautuvat harmoniat ovat eksoottisia ja persoonallisia, mutta outoinakin nopeasti tutuksi käyviä; kalevalaisen viisijakoisuuden epäsymmetriassa on viekoittelevaa imua. Kuulija näkee ja kuulee laulajan innostuneen panoksen kuoron soinnin tiivistyessä ja alkaessa hehkua. *Sortuneella äänellä* pohjustetaan koko konserttilta: testataan sali, täytetään yleisön päällimmäiset odotukset ja luodaan atmosfääri.

Laulu tuntuu kestävän kovaa kulutusta: kymmeniä esityskertoja vuodessa, satoja vuosissa. Siihen tarttuvat yhä uudet laulajapolvet, jotka esittävät sitä haalistumattomalla intensiteetillä. Vilkaaisu otsikkoon tai tarinaan panee arvelemaan ettei suosio ainakaan tekstistä johdu: mitä innostavaa voisi kaivaa tekstistä, joka piehtaroi surussa ja menettämisessä. Toisaalta depressiivinen teksti ei *Sortuneen äänen* suosiota ole vähentänyt. Suomalaisesta näkökulmasta tekstin sisältö asettuneekin sopivasti: jonnekin jumalisen ja maailmallisen väliin, se ei ole tunnustuksellista eikä - mikä olisikin pahinta - ”hömppää”. Mutta mikä Sibeliuksen *Sortuneessa äänessä*, *Venematkassa*, *Rakastava-sarjassa*, *Saarella palaa*-laulussa tai *Terve kuussa* sitten tempaa mukaansa?

Sydämehen

Minkä vuoksi nuo laulut hurmasivat jo ensiesityksenkin laulajat ja kuulijat? Hyviä vastauksia ovat antaneet mm. Juho Ranta, *Kullervon* kantaesityksessä vuonna 1892 mukana ollut laulaja sekä Oskar Merikanto, säveltäjä, pianisti, urkuri ja musiikkikriitikko. Edellinen tilitti kokemuksiaan haastattelijalle vuonna 1933: ”Vaikken musiikista kuullut ainoatakaan tietoisesti tunnettua sävelmän pätkäkään, oli se sittenkin *kuin vanhaa tuttua*, ennen kuultua. Se oli *suomalaista musiikkia*” (Ranta 1933). Oskar Merikanto mainosti *Kullervoa* jo ennen konserttia: ”Sibelius vie meidät aivan uusille aloille, tuntemattomiin sävellajeihin, hän tuo

silmäimme eteen kansaneepoksemme kauniimpia helmiä, hän hivelee korviamme suomalaisilla säveleillä, jotka tunnemme omiksemme, vaikkemme niitä sellaisina ole koskaan kuulleet ...” (Tawaststjerna 1965, 296). Erik Tawaststjernan mukaan ”Sibeliuksen korvissa suomen kieli soi suomalaisia sävelmiä. Hänen oman tematiikkansa jotkut erikoispiirteet saattavat olla suomen kielestä alkuisin, joko suoraan tai kansanmusiikin välittämänä” (ibid., 202). Ja Olin Downes, yhdysvaltalainen kriitikko ja Sibeliuksen musiikin puolesta puhuja, kirjoitti Boston Post-lehdessä vuonna 1909: ”Through Sibelius, who thinks in 3/2 time and speaks with the voice of early gods, a nation becomes articulate” (Downes 1909).

Kätkeyty

Taiteellisen jatkotutkintoni kirjallisessa työssä, *Hiilestä timantiksi*, etsin vastauksia kysymykseen, miten esitystä intensifioivat vanha tuttu, omaksi tuntemamme tai suomalaisuus näkyvät ja kuuluvat nuottikuvassa. Sibeliuksen laulut aloittivat taiteellisen kuorolle säveltämisen Suomessa tekemällä ”selvää jälkeä ummehtuneessa ja naiivissa Liedertafel-lyriikassa” (Tawaststjerna 1965, 315). Tutkin suomen kielen rytmin ja kansakunnan musiikillisen muistin kuljettaman sävelistön, runolaulun - tuon varhaisten jumalien äänen - jälkiä Jean Sibeliuksen 1890-luvun mieskuorolauluissa. Näiden jälkien osoittamiseksi sovellan kehittämäni säevaakaa. Toinen tärkeä osa työssäni on käsitellä lauluissa ilmeneviä harjoittamiseen ja esittämiseen liittyviä kysymyksiä. Näkökulma on johtajan: mitkä seikat vaikuttavat tempon valintaan, miten harjoittaa sävelpuhtauden kannalta ongelmallisia kohtia tai kuinka musiikin fraseerauksella voi auttaa laulun teknistä onnistumista.

Äidinkielen kuuleminen ja käyttäminen muokkaa kaikkea puhumiseen liittyvää arviointiamme. Sanat, niiden painotus, lauseiden muodostus ja kaarros, puheen tempo ja dynaaminen asteikko kehittyvät ajattelumme työkaluiksi, jotka tunnistavat ilmiöitä omiksi tai vieraisiksi. Timo Leisiön hypoteesi eri kansakuntien alitajuisessa muistissa kehittyneistä reseptoreista, jotka reagoivat omiin, tutuiksi tunnistamiinsa sävelikköihin, on kiehtova. Leisiön mukaan halumme purkaa temaattista materiaalia ovat lähtöisin kielestä ja perimämme kuljettamasta sävelkoodista (Leisiö 2000, 33-60). Kun oletan, Leisiötä mukailen, että runolaulun rytminen kehys on osa meihin kätkeytyä kansallista musiikkimuistia, on perusteltua etsiä vastauksia kysymykseen, miten kielen heijastamat piirteet ilmenevät musiikissa. Seuraan Leisiön hypoteesia, mutta en hänen ajatuksiaan näitä

sanoja pidemmälle. Jos on olemassa suomalaisuutta on olemassa myös tekijöitä joita sellainen olemus luonnehtii. Tunnistammepa sitten perimän tai varhain kuullun ja opitun perusteella, runosäkeen metri ja painavoituvuustendenssi näkyvät sana- ja sävelsäkeissä satojen vuosien hiomina lainalaisuuksina, tapoina ilmaista itseämme. Runolaulun sävelikkö, muotopyrkimykset, harmoniset vihjeet ja rytmi ovat yhdistyneet kieleen tavalla, joka tekee musiikista ja kielestä yhtä.

Kun runolaulusta tuttuja aiheita ja rytmejä löytyy sävellyksien polyfonisista rakennelmista on käynnistetty prosessi, jossa hiilestä voi alkaa puristua timantti. Jo vähäiset pitoisuudet riittävät synnyttämään elämyksen tuttuudesta, ennalta kuullusta. Laulaja kuulee omalla kielellään lausutun kutsun ja vastaa niin kuin tutulle vastataan: innostuneesti ja valmiina mielipiteen vaihtoon. Kuulija vaimoaa sisäistyneen esityksen, jonka tenho ei usein toistettunakaan katoa. Minkä olemme varhain kuulleet, muuttuu osaksi maailmankuvaamme ja luo tunnistusjärjestelmän, joka muokkaa käsitystämme ympäristöstä. Kieli, varhaiset musiikilliset kokemukset - tai peritty koodi - ovat referenssipinta sisällämme.

Tuttu vai tuntematon?

Johan Ludvig Runebergin runoelmat *Saarijärven Paavo* (1830) ja *Vänrikki Stoolin tarinat* (1848, 1860) olivat antaneet suomalaiselle kansanosalle luonteen ja kasvot. Suomenkielellä kirjoitetut Kalevala ja Aleksis Kiven *Nummisuutarit* ja *Seitsemän veljestä* antoivat puolestaan heräävälle kansakunnalle äänen ja sanoja. Näyttöjä muista kulttuurisista taidoista alettiin pian hakea kaikilta taiteilta. Kuvataide oli jo alkanut ammentaa Kalevalasta; Lönnrotin eepos lainasi avokätisesti ja ehtymättömästi. Suomalaisen kuorokulttuurin uranuurtaja Erik August Hagfors julkaisi laajoja säveltämiään ja sovittamiaan kuorolaulukokoelmia, ja Fredrik August Ehrstömin Runebergin runoihin tehdyt lyyriset kuorolaulut herättivät yleistä ihastusta. Musiikillista liikehdintää tavattiin erityisesti ruotsalaislähtöisten laulujen suuntaan, jotka oivallisesti tukivat esimerkiksi ylioppilasnuorison seremoniallisia tarpeita. Suomeksi oli laulettu jo pitkään, sanoja vain kantoi tuontisävel tai kansansävelmää Keski-Euroopasta ja lännestä peritty tuontiharmonia. Se, kuinka vakava asia kulttuurisen olemassaolon perustelemisen suomalaisille oli, ilmeni vasta Sibeliuksen *Kullervon* ja mieskuorolaulujen opus 18, *Venematka*, *Rakastava*, *Saarella palaa*, *Sortunut ääni* ja *Terve kuu* reseptiossa. Pian syntyvää kansallisvaltiota oli testattu siis jo kahdella kokeella: kirjallisuudella ja kuvataiteilla oli suomalaiset tunnuksensa. Kolmannen kokeen läpäi-

seminen vaati kaivautumista kulttuuristen kerrostumien yhä pimeneviin syvyyksiin: runolauluun oli katkettynä jalokivi, suomalaisuus musiikissa.

Salamoina tunteet palaa

"Through Sibelius who thinks in 3/2 time ...". Jean Sibelius kykeni jalostamaan ulkoisesti kitukasvuisen runolaulun musiikillisia aiheita. Hän suurenteli monotonisen runosävelmän vaivihkaiset melodiset aiheet ja siirteli niitä toistettavaksi vaihdellen eri säveltasoilla. Sibelius alleviivasi sävelmätujen piirteitä jotka poikkesivat länsimaisesta tonaalisesta traditiosta. Tällä tavalla soiva kieli personoitui, sen figuuri erottui ympäristöstä ja tuli tunnistettavaksi. Sibeliuksen genius toimi kuin trimmattu käännösohjelma joka pani kielen soimaan melodioissa ja harmonioissa. Harmonisissa ratkaisuissa Sibelius hylkäsi duurin ja mollin. Moodit hän johti suoraan itseään tiedostamattomasta runomelodiikasta ja kehitteli mallin sen soinnuttamiseksi.

... "kirjoita sinä minulle suomeksi..." kirjoitti Jean Sibelius morsiamelleen Aino Järnefeltille Wienistä 26. 12. 1890. Sibelius keskittyi sanojensa mukaan Kalevalan lukemiseen ja raportoi ymmärtävänsä suomea jo "paljon paremmin". Sibelius osasi suomea siis huonosti. Onneksi, sillä puutteellisesti suomen kieltä osaava Sibelius oli herkkä kuulemaan kielestä asioita, joihin syntyperäinen menettä kosketuksen. Sibelius ei ollut sokea puhutun tai luetun kielen sanapainoille ja lauserakenteen melodiikalle vaan pystyi intuitiivisesti tunnistamaan kielen rytmisiä säännönmukaisuuksia (Leino 1982, 12). Siinä missä äidinkieltään puhuva tietää ja vaistonvaraisesti *arvaa*, siinä kieltä taitamaton *kuulee*; näin saavat Sibeliuksen mieskuorolauluissa opus 18 musiikillisen paikkansa ja aika-arvollisen mittansa painokkaat alkutavut ja lauserakenteen loppupainot. Suomenkielisten sanojen ikään kuin nielaistut lopputavut asettuvat tahdissa heikoille tahdinosille ja saavat lyhyen aika-arvon. Pitkän suomenkielisen lauseen musiikillinen vastine näkyy nuottikuvassa loppua kohti laskevana melodisena kaarroksena. Monitavuiset sanat kalevalamittaisen säkeen lopussa näkyvät kuudestoistaosaryppäinä musiikillisten säkeiden päätöksissä. Sibelius onnistuu poikkeuksellisessa transkriptiokokeilussaan: keskittäessään luovan kykynsä suomen kielen rakenteen, sanarytmin ja sanomisen kaaroksen siirtämiseksi nuottikuvaan hän osuu "vaistomaisesti oikeaan" (Sibelius 1896). Simon Parmet kirjoittaa vuonna 1955: "Harhakuvitelma Sibelius-melodian ja runon välisestä yhtäläisyydestä johtuu siitä, että kumpikin on syntynyt ilmaisemaan samaa kieltä - suomen kieltä" (Parmet 1955, 21).

Kuinka kukaan ulkomaalainen ei sitten ollut jo keksinyt tätä suomalaista "säveltä" ennen Sibeliusta? Olihan maassa Paciuksesta lähtien ollut runsaasti ulkomaista kulttuurielämän vahvistusta, joka samoin kuin Sibelius kuuli suomen kielestä eri asioita kuin alkuperäisväestö. Vastaus löytyy kahdelta suunnalta: aikakaudesta ja henkilöstä. Vuosisadan loppu muodostui kansalliseksi eloonjäämiskamppailuksi - ulkoiset paineet kiihdyttivät alkanutta itsenäistymiskehitystä. Venäjän suuriruhtinaskunnassaan aiheuttamat valtiolliset ja toisaalta ruotsinkielisen sivistyneistön nostattamat kielipoliittiset ristiriidat eivät enää kohdanneet tahdotonta rahvasta vaan tiivistyvän kansakunnan. Kriisi yksilössä tai populaatiossa pakottaa toimimaan ja valitsemaan; yksilö valitsee oman aktiiviteettinsa painopisteet, populaatiot johtajansa. Jean Sibelius ei ollut Paciuksen tavoin saksalainen, jonka juuret ja suku olisivat olleet kaukana täältä. Sibelius oli suomalainen, jonka äidinkieli oli ruotsi. Sibelius ymmärsi erityisesti kirjoitetun kansanrunouden ja puhutun kielen mahdollisuudet luovalle säveltaiteelle, hän aavisti ja näki raaka-aineen jalostusmahdollisuudet. Sibelius joutui kansallisuusaatteen imuun ja tunsikin, että hänellä on sanottavaa. Suomen kansa etsi samautumisen kohdetta, itsetuntonsa kohottajaa ja luovan voimansa mallikappaletta. Väinämöinen inkarnoitiin, kun Sibeliuksesta huudettiin riittävän näytön antaneena kansallissankari (Sibeliuksen asemasta kansallissankarina ks. Huttunen 2000).

..."and speaks with the voice of early gods..." - sitaatti kertoo enemmän Olin Downesin ihailun syvyydestä kuin Sibeliuksen musiikista. Jumalallista - jos niin halutaan ilmaista - näissä sävelissä voi olla se, etteivät ne ole syntyneet elämäniäkaisen akateemisen tutkimustyön tuloksena, vaan lyhyiden, mutta sitä intensiivisempien kansanrunouden parissa vietettyjen tuokioiden innoittamina. Ensimmäisenä "antoi herätteitä" Hämeenlinnan lyseossa Sibeliuksen opettajana toiminut Arvid Genetz joka 1870-luvulla oli tehnyt runonkeruumatkoja Karjalassa. Vuonna 1891 Sibelius kuuli Larin Paraskea Porvoossa, 1892 Mysysvaaran Petriä eli Petri Shemeikkaa Ilomantsissa ja merkitsi Kiteellä muistiin Jaakko Lonkaisen runosävelmiä. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralta tullut Kalevalan kommentaarin runosävelmälitteen toimitustehtävä vuonna 1895 tutustutti Sibeliuksen ennestään tuntemattomiin runosävelmien piirteisiin, joiden pohjalta hän piti Helsingin Yliopistossa koeluentonsa seuraavana vuonna. Siinä Sibelius oikeastaan selvitti keksintöään, omaa näkemystään pentakordin soinnuttamisesta: harmoniat johdetaan varsinaisen viisisävelikön alapuolelle muodostettavista uusista pentakordeista (Sibelius 1896, 98). Näin Sibelius luo itse kokonaisen variaatiosarjan jatkoksi Kalevalassa kuulemalleen teemalle muunneltuneen. Sibe-

liuksella oli kykyä ymmärtää vähästä sekä nopeutta ja neroutta translitteroida kieltä melodioiksi ja harmonioiksi. Siinä häntä auttoi - niin paradoksaalista kuin se onkin - ruotsinkielisyys. Kullervon ja 1890-luvun mieskuorolaulujen moodi-harmoniat hävisivät Sibeliuksen kuorolauluista vuosisadan vaihteen jälkeen. Orkesteriteoksissa modaalisia piirteitä sen sijaan säilyi läpi koko tuotannon. Sibelius käsittelee kuoroääniä kuin puhaltimia tai jousia, jolloin laulaja joutuu kamppailemaan ylipitkien musiikillisten lausekkeiden tai ns. epälaulullisten kuvioiden kanssa. Ei ole myöskään harvinaista että tekemällä taiteellisista syistä linjanvetoja Sibeliuksella musiikilliset kokonaisuudet elävät omaa elämäänsä ja sanallinen osuus omaansa. Sibelius kirjoittaa sisäisestä käskystä ajattelematta instrumentin mukavuutta tai sitä mihin oli totuttu. Näin Sibelius aloittaa taiteellisen kuorolle säveltämisen Suomessa.

..."a nation becomes articulate." Olin Downesin kolme viimeistä sanaa huipentavat sitaatin ja ovat olleet tämän tutkimuksen alullepanijat. Sibeliuksen musiikki läpäisee tänä päivänä kaikki kansankerrokset; viulukonsertto, jossa perinteisiä hittiaineksia ei juuri ole totuttu kuulemaan, pysyy viikkokausia listaykkösenä ja myydyimpänä klassisen musiikin äänitteenä Suomessa - lähes puoli vuosisataa säveltäjän kuoleman jälkeen. Sibelius on saanut ja saa kaiken aikaa seuraajia, aikamme säveltäjät luovat uusia murteita ja kielioppeja yleisön ja muusikoiden artikuloitavaksi. Omien säveltäjiemme kansallisen tunnistettavuuden merkkien haalistuessa nousee arvoonsa Sibeliuksenkin kansainvälisyys. Sibeliusta kuunnellaan ja ymmärretään kaikkialla, se on kommunikoinnin väline ja sen avulla "nations become articulate".

I OSA: ROUDAN ALTA

1. PINKOPAHVIA PIRTTEIHIN - kuorolaulu valloittaa Suomen

Tämä luku käsittelee mies- ja osin myös sekakuorolaulun alkuvuosikymmeniä Suomessa, aikaa joka edelsi suomalaisen musiikin suurta läpimurtoa ja ”oman äänen” löytymistä. Säveltäjiä ja kuorolaulun aatteellisia virtauksia esittelen kronologisesti ja sen verran kuin on tarpeen ohjelmiston laadun ymmärtämiseksi.

Kansallisvaltioiden synty loi paitsi uuden ohjelmiston, myös uudenlaisen, vain tenori- ja bassoäänistä koostuvan kuoron - mieskuoron. Nykyaikainen kuoroliike syntyi Saksassa, Sveitsissä ja Upsalassa, jossa saivat alkunsa ensimmäiset mieskuorot. Ilkka Oramon mukaan kansallisten tunteiden välittäjänä juuri tällä kuoromuodolla tuli olemaan merkittävä yhteiskunnallinen tehtävä (Oramo 2002, 4).

1.1 Saksasta Upsalaan

Saksasta Tukholmaan vuonna 1782 muuttanut urkuri, kapellimestari ja säveltäjä Johann Christian Friedrich Haeffner (1759-1832) aloitti Upsalan yliopiston musiikinopettajana vuonna 1808. Tuota vuotta pidetään ruotsalaisen ylioppilaskuorolaulun - mieskuorolaulun - syntymävuotena. Oikeastaan pitäisi puhua koko eurooppalaisen mieskuoroliikkeen syntymävuodesta, sillä samaan aikaan perustettiin kaksi muutakin mieskuoroa, Hans Georg Nägelin (1773-1836) *Liederkrantz* Zürichissä ja Carl Friedrich Zelterin (1758-1832) *Berliner Liedertafel* Berliinissä. Haeffnerin, Nägelin tai Zelterin välisistä kontakteista ei ole tietoa. Kun yhteydet Tukholmaan ja Upsalaan joka tapauksessa olivat vilkkaammat kuin yhteydet Keski-Eurooppaan on todennäköistä, että suomalaisen mieskuorolaulun vaikutteet tulivat pikemmin Haeffnerilta kuin Nägeliltä tai Zelteriltä. (Dahlström 1995, 305.)

Turkulainen Johan Josef Pippingsköld (1792-1832) osallistui aktiivisesti Haeffnerin perustaman ylioppilaskuoron toimintaan opiskellessaan Upsalassa 1817-1818. Upsalassa opiskelivat samoihin aikoihin niin ikään Adolf Ivar Arwidsson (1791-1858) ja Carl Axel (Kaarle Aksel) Gottlund (1796-1875), jotka samoin kuin Pippingsköld saivat kosketuksen ylioppilaiden lauluharrastukseen. Suomalaisen kansallistunnon herättäjänä tunnettu Arwidsson, joka mm. salanimellä Pekka Kuoharinen ja Olli Kekäläinen esitti radikaaleja yltiökansallisia mielipiteitään, erotettiin sittemmin ainiaaksi yliopistosta (Junnila 1986, 84-87). "Vieraiden kiel-

ten opiskelu kansallisesti valveutuneille on pelkästään pahasta", oli yksi hänen mieliä kuohuttaneimmista tokaisuistaan (Koskimies 1968, 698). Laulamiseen liittyvästä kokemuksesta ja sen tekemästä vaikutuksesta on Pippingsköldiltä säilynyt joitakin elämyksellisiä päiväkirjamuistiinpanoja opiskelua ajoilta:

Eilen vietin hyvin kiintoisan illan Gumäeliuksen luona. Hän oli kutsunut vieraikseen muutamia ystäviä, mm. Arwidssonin ja minut, jotta kuulisimme Uppsalan parhaita laulajia, jotka jo jonkin aikaa olivat harjoittaneet täyteläisiä neliäänisiä lauluja, ja jotka nyt halusivat näyttää kykyjään. Ensin laulettiin useita Haeffnerin, Nordblomin ja Geijerin [Erik Gustaf 1783-1847] oivallisia sävellyksiä Åkerbomin ym. runoihin, sitten viritettiin, lasit täytettyinä ja helmeilevän viinin ääressä, Bellmanin [Carl Mikael 1740-1795] lauluja. En ole koskaan kuullut mitään tämän ihastuttavampaa, ja minun on lisättävä, että vasta kun ne lauletaan näin, osaa ne asettaa oikeaan arvoonsa. (- -) Neiti Murrayn ikkunan alla laulettiin serenadi, ja kylläpä mahtoi olla mairittelevaa joutua niin kauniin laulun kohteeksi. (Helasvuo 1963, 94.)

1.1.1 Nimestä tyyli - Johan Christian Friedrich Haeffner

Vuoden 1809 Porvoon valtiopäivien päätöksellä tapahtunut Suomen luovutus Venäjälle oli pannut kansalliset tunnot liikkeelle Ruotsissa. Haeffner oli saapunut maahan suorastaan kreivin aikaan; nopeasti heränneelle isänmaallisuudelle oli syntymässä uusi ilmaisukeino. Ylioppilaslaulu kuului ainakin jo Kielin rauhan kunniaksi vietetyssä juhlassa 27. helmikuuta 1814, missä ohjelmassa olivat Haeffnerin *Under Sveas banér* ja *Vikingasäten åldriga lundar* (Söderholm 1969, 15). Opiskelunsa jo Upsalassa aloittanut Pippingsköld on hyvin voinut osallistua myös Kaarle XII:n kuoleman 100-vuotismuistojuhlan kunniaksi 30. marraskuuta 1818 muodostettuun soihtukulkueeseen Upsalan tuomiokirkkoon. Kulkue, jota johti Haeffner, lauloi silloin ensimmäistä kertaa Haeffnerin sovittamaa neliäänistä *Carl XII:s marsch vid Narva* -nimistä laulua. Sanat lauluun oli sepittänyt Erik Gustaf Geijer. (Ibid.) Melodialtaan irlantilaisperäistä laulua pidetään tänä päivänä yhtenä vanhimmista ruotsalaisista kvartettilauluista.

Esimerkki 1. J.C.F.Haeffner, *Carl XII:s marsch vid Narva* (*Narvan marssi*). Sävellysvuosi tuntematon. Lähde: Hahl (1876, 22) Suom. D.Hahl² (esimerkin alku, tahdit 1-2).

N:o 15. Carl XII:s Marsch vid Narva.
Narvan marssi.
söv Haeffner.

T. 1.2. Vi - ken ti - dens flög - ti - ga min - nen!
Måls - tos, al - kn, un - hee - sen pel - tä!

B. 1.2.

² "Laulelmien suomalaiset tekstit ovat osittain muiden, osittain omia tekemiäni." D.Hahl, 1876. Sisällysluettelo. Suomentajan nimestä käytetään lähteen mukaista kirjoitusasua [kirjoittajan huom.].

(esimerkki 1 jatkuu, tahdit 3-16)

Sten-dens frj-der, blek-nen, förs-vit-nen! Nat-ten ned-steg på
 Rie-nun tun-teet, bet-ki-nen, hel-tä! Öi-nen synkkyys ju

vå-ra sin-nen, och fir skug-gor-na är vår sång,
 val-taa mel-tä, lau-lun-me miis-to-a var-john on.

Hög-kunga af de fram-far-na da-gar, som oss el-dar och
 Miina-his-miisto, så kil-hot-ta-jamme, syyt-tä-jämmekin

oss an-klagar! Grå-a gåst, som ej tid för-sva-gar,
 tun-nos-sam-mel Al-kain vie-ras, nyt ses-ra-sam-me,

föl-je ditt all-var vår dum-klå gång.
 om va-ku-via-te-si ol-ko-ben.

Kääntämättömien kolmisointujen juureva sointi tekee laulusta persoonallisen ja musiikillisesti ehjän. Laulu on hyvä esimerkki sittemmin Haeffner-tyyliseksi ristitystä sovittamisen ja säveltämisen tavasta. Soinnut vaihtuvat koraalityyliin tiheästi. Jokaisella neljäsosalla alkava uusi sointu ohjaa hitaaseen ja arvokkaaseen esitystempoon. Laulussa on aimo annos karua jyhkeyttä (esimerkki 1).

1.2 Aatteet ääniksi

Palattuaan takaisin Turkuun 1819 Pippingsköld alkoi tehdä järjestelyjä saadaksen aikaan lauluseuran. *Sångsällskapet* syntyikin aluksi tuplakvartettina. Yhtyeen esiintymiset olivat ensi alkuun suljettuja tilaisuuksia, joihin esimerkiksi naisilta oli pääsy kielletty. Edellä oleva *Carl XII:s marsch vid Narva, Narvan marssi* (esimerkki 1), kuuluu varmaankin ensimmäisiin Suomessa koskaan harjoitettuihin mieskuorolauluihin. Vuoden 1820 jälkeen seuran jäsenmäärä kasvoi ja esiintymistilaisuuksiin päästettiin kuulijoiksi myös naiset, jotka olivatkin sitten näiden tilaisuuksien ahkerimpia kävijöitä (Söderholm 1969, 18.)

K. A. Gottlund, Ruotsin ja Norjan suomalaisalueilla kierrelleenä, intohimoisena kansallisuusaatteen saarnamiehenä ja kansanrunouden kerääjänä, halusi tuoda laulun ulos salongeista kansan pariin. Protestina Pippingsköldin luokkatietoisuudelle hän halusi demokratisoida ylioppilaslaulua panemalla alulle porvarillisemmän kuoron. Gottlund oli myös se, joka ensimmäisenä esitti ajatuksen suomalaisen kansanrunouden arvosta ja laajuudesta ja kuinka siitä voisi muodostaa jopa Homeroksen runojen kaltaisen suurteoksen (Laaksonen 1986, 343). Kalevalan syntysanat hän tuli lausahtaneeksi huomautuksellaan "jos tahdottaisiin kerätä vanhat kansanlaulut ja niistä muodostaa järjestelmällinen kokonaisuus, tulkoon siitä sitten eepos, draama tai mitä muuta hyvänsä niin voisi siitä syntyä uusi Homeros, Ossian tai Niebelungenlied" (Honko 1983, 46). Gottlund kutsui kuoronsa johtajaksi Turun tuomiokirkon urkurin, ruotsalaissyntyisen, sittemmin Suomeen muuttaneen Johan Abraham Nybergin (1788-1853).

Pippingsköld jatkoi oman lauluseuransa jalostamista muodostamalla 1822 "kreivillisen seuran" joka sai nimekseen *Adelsfanan (Aatelislippu)*. Kuoro ei kauan pysynyt mieskuorona vaan muuttui pian sekakuoroksi. (Söderholm 1969, 21.)

1.2.1 Kansallisia tunteja - Johan Erik Nordblom, Bernhard Henrik Crusell

Paitsi Haeffneriin, Pippingsköld oli Tukholmassa opiskellessaan tutustunut myös Johan Erik Nordblomiin (1788-1848). Mieskuorolaulujen säveltäjänä tämä oli oivallinen opas ylioppilaslaulun maailmaan. Samalla Pippingsköldillä oli mahdollisuus laajentaa ohjelmistontuntemustaan ja tietämystään musiikinteoriasta (Andersson 1921, 65-69). Nordblomin laulussa tenoriäänten terssikulut ja niitä tukevat bassoäänten oktaavit ja kvintit saavat aikaan helposti soivia soitukulkuja. Lisäksi korkeita ja matalia äärialueita välttävä kuoroäänten sijoittelu

ei aseta esittäjistölleen ylivoimaisia äänellisiä vaatimuksia.

Esimerkki 2. J. E. Nordblom, *O låtom oss svärja* (*Oi veikkoset liittohon*). Sävellysvuosi tuntematon. Lähde: Hahl (1876, 19). Suom. D. Hahl.

N^o 13.

Marcia. J. E. Nordblom.

T. 1. 2.
O lä - tum oss svär - ja ett fost - brö - drar - lag i
Oi veik - ko - set llt - to - hon lilt - ta - ut - te kun

B. 1. 2.

ing - do - mens svekkö - sa stum - der, Och fröj - das med gamman lit
nto - runden al ka on vie - lä, ja su - lo - a ke - vä - hän.

maj - so - lens dag i O - dens ur - lä - dri - ga len - der.
nust - ti - ot - te! Se on - pi allt i - ka - na mell - le.

Se Nor - nor - na van - drar runt - om vä - ra spår med
Kas on - net - ta - ret - ki, ne va - el - te - vat yhä

ru - nor i skil - dar - na skur - na, Ver - dan - di med ro - sor i
ym - pä - ri mei - tä ke - holt - talu - lema ut - jaas - ti veik - ko - nen.

flöt - drar - de här står lu - tad mot fram - ti - dens ur - na.
e - ternäls vaas! Nyt päi - vä ja Svo - men - klu kult - tan.

Nordblomin marssilaulu kävi hyvin konsertin alkunumeroksi: sillä saatiin ääni aukaistuksi ja samalla tuntumaa esitystilaan. Veljeyttä ylistävän laulun viikinkihenkinen alkuperäisteksti on suomennoksessa kääntynyt vahvistamaan uskoa Suomen valoisaan tulevaisuuteen (esimerkki 2).

Kvartettilaulun nopeaa leviämistä selittävät paitsi aatteelliset pyrkimykset ja seuraelämä, varmasti myös kokemukset soinnillisista elämyksistä. Veljeyttä ja yhteenkuuluvuuden tunnetta tukevat kuorosävellykset koskettivat laulajaa uudella tavalla. Yksittäisen laulajan äänelliset resurssit huomioon ottava kuoroäänille kirjoittaminen kuului heti laulullisessa tuloksessa. Laulun sanomalla, sen sanallisella sisällöllä ja nuottikuvalla oli toisiaan tukeva, ilmaisullisesti korkea hyötysuhde. Kuoro- ja kvartettilaulu mahdollistivat heittäytymisen voimakkaisiin tunteenpurkauksiin kuiskauksesta täysjänteiseen fortelauluun - aina huutoon saakka. Tekstin affekteihin ja nuottikuvaan yhdistyneenä tällaiset ilmaisut olivat hyväksyttäviä ja selitettävissä taiteelliseen tulkintaan liittyvinä.

Moniääniset harmoniat laulaja paitsi kuulee, myös tuntee. Intervallien kuuntelemisesta muodostuu työväline ja yhteissoinnin rakentamisen perusta. Kun laulun aatteellinen sisältö on sopusoinnussa laulajan maailmankuvan ja ihanteiden kanssa on kokemus fyysisestä osallistumisesta voimakas. Elämyksellisyyttä vahvistaa yhteenkuuluvaisuuden tunne ryhmään. Tällä puolestaan on suora vaikutus äänen intensiteettiin ja akustiseen vaikuttavuuteen.

1.2.1.1 Sitä kuusta kuuleminen - Turun romantiikka

Ruotsissa vuoden 1809 tapahtumien johdosta nopeasti herännyt kansallistunne tarvitsi polttoainetta. Olihan koko itäinen valtakunnanosa siirtynyt Kustaa IV Adolfilta tämän langolle Venäjän Aleksanteri I:lle. Hallitsijoiden puoliset olivat keskenään sisaruksia. Aikalaisten kokeman muutoksen on täytynyt olla riipaiseva: Ruotsi oli tähän asti ollut suomalaisten isänmaa, josta Suomi oli vain osa, koti- tai synnyinmaa (Junnila 1886, 77). Uuden emämaan, Venäjän vallan alle joutuminen katkaisi 650-vuotiset siteet. Kun unelma Ruotsi-yhteyden palauttamisesta osoittautui epärealistiseksi, pelko uutta vallanpitäjää kohtaan pani tarkertumaan kaikkeen ruotsalaiseen: mm. vuoden 1812 jälkeen Vanhassa Suomessa³ suomalaisen sukunimen säilyttäneet perheet ja henkilöt mukautuivat ruotsalaisen Suomen tapoihin ruotsintamalla tai muukalaistamalla sukunimensä. (Ibid.)

³ Venäjään vuosina 1721 ja 1743 liitetyt kaakkoiset alueet, jotka vuonna 1811 yhdistettiin Suomen suuri-ruhtinaskuntaan (Klinge 1982,183).

Turkulaisten ylioppilaiden ja opettajien joukossa oli jo 1810-luvulla alkanut kasvava *Turun romantiikaksi* nimetty liike. Liike olisi syntynyt ilman vuoden 1809 valtasuhteiden muutostakin, mutta nyt sen olemus terävöityi. Se esitteli ruotsinkieliselle sivistyneistölle suomenkielisen kansan, sen kielen ja kulttuurin uudessa, arvostusta osoittavassa sävyssä. Turun romantikoilla oli vakaumus suomalaisesta omaleimaisuudesta, he halusivat laatia suomalaiselle kansakunnalle ohjelman. (Ibid., 79.)

Romantikoilla oli kaksi painopistealuetta, taiteellis-kirjalliset korostukset ja kansallismieliset äänenpainot. Kirjallisia arvoja edustivat mm. K. A. Gottlund, Zacharias Topelius vanhempi ja Gustaf Renvall, kansallismielisiä aiheita J. J. Tengström, J. G. Linsén ja E. G. Ehrsröm. Turun romantikot tajusivat maan kieliolot historiallisista syistä nurinkurisiksi: maata hallittiin ja oikeutta jaettiin kielellä, jota kansan enemmistö ei ymmärtänyt. Kansankieli haluttiin nostaa sille kuuluvaan asemaan. (Ibid., 81.)

Turun romantikot jatkoivat varhaisten fennofiilien työtä kansarunouden ja kansanperinteen alueella. Kansanrunous oli keskeisessä asemassa suomen kielen tutkimisen kannalta: opiskelijat ja opettajat tekivät matkoja maaseudulle keräämään muistitietona säilyneitä satuja ja arvoituksia. Turun romantiikka herätti uudelleen eloon jo hiipumassa olleen Porthanin aikaisen harrastuksen kansanrunoutta kohtaan. Se ryhtyi selvittämään suomensukuisten kansojen alkuperää ja oli tällä tavalla lausumassa kansallisen kulttuurin syntysanoja, toteuttamassa tavoitetta luoda Suomelle oma historia ja kehittää sen kieltä. (Ibid., 83.)

Uudessakaupungissa syntyneen, Nurmijärven ja Viaporin kautta 16-vuotiaana Tukholmaan siirtyneen Bernhard Henrik Crusellin (1775-1838) *Hymn* on pohjoismaista yhteenkuuluvaisuuden tunnetta puolustava laulu. Ruotsinkielinen alkuteksti ei mainitse minkään maan nimeä, vaan ylistää yleisesti synnyin- ja isänmaata.

Esimerkki 3. B. H. Crusell, *Hymn (Oi, terve Pohjola)*. Sävellysvuosi tuntematon.
Lähde: Hahl (1885, 1). Sanat: F. B. Cöster, suom. Antti Rahkonen.

N:o 1. Hymn. B. Crusell.

Andante.

1. Häll dig, du lif - ga Nörd! Häll dig vår fo - ster - jord!
Öf - ter - ve Poh - jo - la, I - stäm - me on - ne - la!
2. Häll dig du fri - a strand! Häll dig du kjel - tars land!
Öf - ter - ve va - pa - na, så kunnas i - ha - nuss!

Kraft och mod, lif och blod vi off - re för din ä - ra.
Voi - man - ne, hen - kem - me si - nal - le uh - ro - - am - me.
E - n - g - het, tro - fast - het är di - na sö - ners lä - ra.
Ei - på ken or - janteen voi syös - tä poi - ki - - am - me.

Kraft och mod, lif och blod vi off - re för din ä - ra.
Voi - man - ne, hen - kem - me si - nal - la uh - ro - - am - me.
E - n - g - het, tro - fast - het är di - na sö - ners lä - ra.
Ei - på ken orjanteen voi syös-tä poi-ki-am-me.

Lef - ve, lef - ve, lef - ve vårt Fo - ster - land!
Ter - ve, ter - ve ter - vet sa Suo - men - maat!

Hymn alkaa ja loppuu nousevalla fanfaariäiheellä. Laulu yleistyi myöhemmin Suomen puolella Antti Rahkosen suomentamana *Oi, terve Pohjola* -lauluna, jossa isänmaaksi julistetaan suorasukaisesti Suomenmaa. Laulua kuullaan laulujuhla- ja konserttiohjelmassa edelleen (esimerkki 3).

Crusellin *Hymn* aloitti eräänlaisten isänmaallisten uhrilaulujen sarjan Suomessa. Sitä seurasivat sittemmin mm. seuraavan esimerkin unkarilaiseen sävelmään sepitetty *Marssi (Kuullos pyhä vala)*. Näiden laulujen sanoissa käydään oman

hengen kaupalla isänmaata uhkaavia voimia vastaan eikä mikään uhraus tunnu olevan liian suuri maata puolustettaessa.

Esimerkki 4. *Marssi (Kuullos pyhä vala)*. Unkarilainen sävelmä. Sovittaja tuntematon. Suom. Taavi Hahl. Lähde: Hahl (1885, 75).

N:o 37. Marssi. Alkuaan Unkarilainen.

Moderato.

Kuul - los va - - - - - la kal - lis Suo - men maat:
 kus - - - - - ke - - a ei ku - kann saa
 Si - nuun py - hü va - la kal - lis Suo - men maat:
 kos - ke - a ei mi - kää n val - ta saa

H. 2. Kuul - - - los kal - lis Suo - men maat:
 kos - - - ke - - - a ei ku - kann saa

T. 1. Su - a suo - je lemme, ve - rin var - je - lem - me
 Kal - li - - os ei hor - ju, vaa - ras poi - jes tor - ju.
 Suo - je - - lem - - me. var - je - - lem - - me
 Oi - - les huo - je - tes,
 Oi - - les huo - je - tes, Poi - kas, valveell' on.

Alimman basson aloitus tahtia myöhemmin kuin muut ja bassoäänten ristiinmenot tahdeissa 2, 7 ja 8 antavat laulamiseen lisäpontta. Suoraan laulamiseen vaikuttavia sovituksellisia ansioita ovat lisäksi ylimmän ja alimman äänen vastakkaisliikkeinen äänenkuljetus (tahdit 5-8 alku ja 9-10) (esimerkki 4).

Jean Sibeliuksen lähes sata vuotta myöhemmin, vuonna 1899 säveltämä Viktor Rydbergin antiikkivaikutteinen *Aténarnes sång (Ateenalaisten laulu)* kuuluu niin ikään tällaisiin uhrilauluihin. Se sopi hyvin 1800-luvun viimeisten vuosien kristillishumanistiseen aatemaailmaan (Ruutu 1983a, 108-116) ja pysyi pitkään koululauluna Eino Leinon suomentamana. Lajityypin myöhäisimpiä tunnettuja

edustajia on vielä Yrjö Kilpisen säveltämä ja V. A. Koskenniemen sanoittama *Lippulaulu*. Sanoja, ”*Siniristilippumme, sulle käsin vannomme, sydämin: sinun puolestas elää ja kuolla on halumme korkehin*”, lauletaan edelleen mm. Suomen itsenäisyyspäivän juhlissa ympäri maata.

1.2.2 Serenadeja - Erik Gustaf Geijer

Itsetuntoa kohottavien ja yhteenkuuluvaisuuden tunnetta lujittavien isänmaallisten laulujen rinnalle nousivat yksittäiselle henkilölle kohdistetut tervehdyslaulut. Kokonaan oman ohjelmistonsa muodostivat naiselle laulettavat, ihailua ja kunnioitusta huokuvat *serenadit*. Nämä öiseen aikaan esitettävät tervehdykset ovat alkujaan pienryhmien, tavallisesti yksinkertaisten, neljästä miesäänestä muodostettujen kvartettien bravuurinumeroita. Erik Gustaf Geijerin serenadi *Kväll och frid* edustaa lajiperinnettä hillityimmillään. Runsaine toistoinen laulu sisältää vain kahdeksan opeteltavaa tahtia.

Esimerkki 5. E. G. Geijer, *Kväll och frid*. Sävellysvuosi tuntematon. Sanat: K. V. Böttiger. Lähde: Hedenblad (1946, 63) (esimerkin alku, tahdit 1-11).

36. Kväll och frid.

K. V. Böttiger.

E. G. Geijer.
(1782 - 1847)

Andante.

Stil - la skuggor bre - da sig i kväl - len, so - len släo - kes i
sva - la öjn. Kla - ra stjärnor framgå öf - ver fjäl - len, tän - da off - rande
kärleks bön: „Blå - a hvul, i nat - tens tim - ma, o, lät a - ningens

(esimerkki 5 jatkuu, tahdit 12-18).

The image shows a musical score for a quartet, consisting of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The first system has the lyrics: "frak-lor glim-ma; när det skym-mer, må jag då för-nim-ma." The second system has the lyrics: "hoppets sa-li-ga, lju-na frid, hoppets sa-li-ga, lju-na frid!" The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

Geijerin laulu ei puhuttele kohdettaan suoraan, vaan antaa laulajalle mahdollisuuden luonnonkuvien tarjoamien vertauksien kautta ilmaista tuntojaan. Tällaiset Haeffner-tyyliin kirjoitetut laulut täyttävät tänä päivänäkin tehtävänsä mitä tulee harmonioiden perusasioiden oppimiseen luonnonmenetelmällä. Neljän ensimmäisen tahdin kertautuminen kolmesti tuo lauluun rauhaa ja yllätyksettömyyttä. Tällaiset kvartettilaulut ovat ammattitaidolla kirjoitettuja, ylikansallisia, moniäänisiä vokaalietydejä, mutta musiikilliselta sisällöltään köykäisiä ja pintapuolisia. Renessanssin vokaalipolyfoniasta tuttuja taiteellisia päämääriä ei näiden serenadien, marssien, pöytälaulujen tai luonnonkuvien laatijoilla ollut (esimerkki 5).

Yllä olevan serenadin tapaisissa, kvartettilaulun arkkityypeissä satsi on alusta loppuun koraalittyylistä, homofonista ylimmän äänen melodisen linjan soinnuttamista. Kolmisointujen ohella hallitsevat pienseptimisoinnut, loma- ja sivusävelet, jotka pehmentävät harmonista etenemistä, rytmikka on kolmi- tai tasa-jakoisuutta. Kansanlaulusovituksista on karsittu pois mahdolliset alkuperäisen melodian epäsymmetriset tahtilajit. Äänten äärialueita pyritään välttämään. Sävellysten ja sovitusten kyky ilmaista muita kuin yksinkertaistettuja, kaavamaisia tunteita jää rajalliseksi. Haeffner-tyylin tarkoituksena onkin luoda sellainen stemmaympäristö, että kvartetin yksittäisen jäsenen ääni pääsee oikeuksiinsa. Sävellykselliset tai säveltäjän ilmaisutahtoon liittyvät taiteelliset pyrkimykset saavat jäädä taka-alalle. Kvartettilaulun päämääränä on vokaalinen ja harmoninen soinnukkuus.

1.3 Turusta Helsinkiin

Turun kohtalokas suurpalo syyskuun alussa 1827 tuhosi kolme neljänestä koko kaupungista. Tulipalo käynnisti tapahtumasarjan, jonka tuloksena yliopisto siirtyi Helsinkiin. Juuri yliopiston siirtyminen muodostui ratkaisevaksi syysäykseksi kuorojen perustamisinnostukselle. Laululiike laajeni ja kuoroja alkoi syntyä moniin ylioppilasosakuntiin 1820-luvulla.

1.3.1 Tulisieluinen mestari - Fredrik Pacius

Kun Friedrich (Fredrik) Pacius (1809-1891) saapui Helsinkiin 1835, oli kuorotoiminnan pioneerityö yliopistossa jo tehty; Fredrik August Ehrström (1801-1850), lakitieteen opinnoistaan luopunut laivaston perämies, säveltäjä ja urkuri toimi mm. Pohjalaisen osakunnan musiikinjohtajana 1830-luvulla ja oli johtanut Akateemisen musiikkiseururan kuoroa vuodesta 1834. Pacius ryhtyi vuonna 1838 perustetun Akademiska Sångsällskapetin (vuodesta 1846 Akademiska Sångföreningen) johtajaksi. Akademiska Sångföreningen on vanhin edelleen toimiva kuoro maassamme. Lisäksi hän aktivoi kaupungin seurapiirien naislaulajia ryhtyessään musiikillisiin suurhankkeisiin kuten harjoittamaan ja johtamaan oratorioita ja passioita. Viulistina ja kamarimuusikkona hän toimi alulle pääkaupungin orkesterielämän johtamalla parinkymmenen vuoden ajan vuosittaisia orkesterikonserttisarjoja. Paciuksen laaja, kymmenien laulujen kuorotuotanto on tyyllisesti ainutlaatuinen; se sisältää paitsi vuosittain toistuvissa juhlatilaisuuksissa käyttökelpoiset marssit, juomalaulut ja serenadit, myös ilmaisullisesti haastavat kuoroliedit, jotka edellyttävät esittäjältään kehittyneitä vokaalisia taitoja ja muusikkoutta. Karl Flodin lanseeraasi vuonna 1902 *Euterpeään*⁴ Paciuksesta käsitteen "Suomen musiikin isä". Tällä hän pyrki korostamaan Paciuksen merkitystä nimenomaan säveltäjänä (Salmenhaara 1995, 389).

⁴ Karl Flodin in Helsingissä vuosina 1901-05 toimittama musiikkilehti.

Esimerkki 6a. F. Pacius, *Wiegenlied* (Kehtolaulu). Sävellysvuosi tuntematon. Sanat: Hoffman von Fallersleben. Suom. Taavi Hahl. Lähde: Hahl (1881, 13) (tahdit 1-8).

No 8, Wiegenlied,
Kehtolaulu. F. Pacius.

(T.2) drum mein
na -- ku
Al -- les still in sü -- ser Ruh, drum mein
Kaikk' on su -- lo -- so -- vus -- sa, su -- ku

T.1
Kind, so schlaf auch du, Al -- les still in sü -- ser
lap -- sein le -- vos -- sa. Kaikk' on su -- lo -- so -- vus -- sa.

T.2
Kind, so schlaf auch du, Al -- les still in sü -- ser
lap -- sein le -- vos -- sa. Kaikk' on su -- lo -- so -- vus -- sa.

B.1.2
Kind so schlaf auch du! Al -- les still in sü -- ser
lap -- sein le -- vos -- sa! Kaikk' on su -- lo -- so -- vus -- sa!

T.1
Ruh, drum mein Kind, so schlaf auch du!
sa, na -- ku lap -- sein le -- vos -- sa!

T.2
Ruh, drum mein Kind, mein Kind, so schlaf, so schlaf auch du!
sa, na -- ku lap -- sein, lap -- sein, na -- ku le -- vos -- sa!

B.1
Ruh, drum mein Kind so schlaf auch du! Drum
na -- ku lap -- sein le -- vos -- sa! Ton --

B.2
Ruh, drum mein Kind so schlaf auch du!
na -- ku lap -- sein le -- vos -- sa!

Paciuksen kuorolauluissa sävellykselliset ambitiot ovat selkeästi näkyvissä. *Wiegenlied*-kehtolaulussa toisen tenorin itsenäinen osuus on pyrkimystä polyfonisempaan kirjoitustapaan (esimerkki 6a).

Esimerkki 6b. F. Pacius, *Wiegenlied (Kehtolaulu)*. Sävellysvuosi tuntematon. Sanat: Hoffman von Fallersleben. Suom. Taavi Hahl. Lähde: Hahl (1881, 13) (tahdit 14-24).

The image displays a musical score for a four-part vocal setting of 'Wiegenlied'. It consists of four systems of staves, each with two vocal parts (Tenor and Bass) and two bass lines. The lyrics are written in both German and Finnish. The first system (measures 14-17) begins with the Tenor 1 part: 'Wind, Su, su, su schlaf ein mein Kind'. The second system (measures 18-21) continues the melody. The third system (measures 22-25) features a more complex rhythmic pattern in the bass lines. The fourth system (measures 26-29) concludes the piece with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'pp'.

Kahdeksan tahdin pituinen alimman basson pedaaliääni laulun lopussa irtoaa jo perinteisimmästä kvartettityylistä (esimerkki 6b).

Paciuksen kuorosatsi on olennaisesti kehittyneempää kuin muiden aikalaistensa Suomessa. Kuorosävellyksissään hän suosii kolmijakoisuutta, joka toisin kuin marssityyli, edellyttää jo harjaantunutta rytmistä painotustajua. Äänenkuljetus ohjaa vokaaliseen linjakkuuteen ja Haeffner-tyylistä poikkeavaan horisontaali-

seen ajatteluun. Saksankielisen laulun käänös sen sijaan kompastuu pitkiin suomenkielisiin sanoihin, joiden lopputavut osuvat säännömukaisesti iskulliselle tahdinosalle (esimerkit 6a, 6b).

Esimerkki 7. F. Pacius, *Vårvisa (Kevätlaulu)*. Sävellysvuosi 1843. Sanat: J. L. Runeberg. Suom. V. Arti. Lähde: Rosas (1959, 85) (tahdit 1-11).

N^o 64. Vår visa. Kevätlaulu.
J. L. Runeberg. F. Pacius.

S. A.
T. B.

De kom-ma, de kom-ma, de vin-ga-de ska-ror, som
Jo len-tää, jo len-tää taas sin-vek-käät par-vel, haas
flytt till lön-der, som blom-ma, till sjö-ar, som ljum-mas, till lön-der, till
nan ne leh-toi-hin rien-tää, ne leh-toi-hin rien-tää ja jär-vi-en.
sjö-ar, som ljum-mas på sytti. Der stor-mar-na
jær-vi-en -elin-lä-vain-luo. Mies myrs-ky-jä
Der stor-mar-na
Mies myrs-ky-jä
I-lät hörs sän-gon me-lo-disk och ljud, der
vält-kyi, ställ lau-lut nyt su-loi-set sol, miss'

Laulussa *Vårvisa (Kevätlaulu)* vuodelta 1843 on runsaasti virtuoosisia aineksia. Syllabisuus ei estä nopeaa liikettä, kun sopraanoääntä säestävien muiden kuoroäänten intervalliliike on säästeliästä. Musiikillisten lausekkeiden rakentuminen on luonnollista ja vaivatonta. Paciuksen kuorotuotannon leviämistä suomenkielisten kuorojen keskuudessa on estänyt pääasiassa sen saksan- tai ruotsinkielisyys. *Vårvisa (Kevätlaulu)* kuuluu sentään suomenkielistenkin kuorojen ohjelmistoon onnistuneen käänöksensä vuoksi. Runebergin tekstin nimettö-

mäksi jäänyt suomentaja on käyttänyt pääasiassa kaksi- ja kolmitavuisia sanoja, jolloin sanakorot huomioon ottava sijoittelu on onnistunut hyvin (esimerkki 7). Myöhemmissä painoksissa suomenkielistä käännöstä ajanmukaistanut V. Arti (Sipilä ja Pukkila 1963, 160) on kyennyt säilyttämään alkuperäisen, J. L. Runebergin tekstin lennokkuuden ja kepeyden.

1.4 Kuorolaulu kiinnittyy yhteiskuntaan

Kuorolauluun oli siis pian Suomeen rantautumisensa jälkeen jäänyt K. A. Gottlundin - tuon Pippingsköldin luokkatietoisuutta kritisoineen kansallisuusaateidealistin - iskemänä halkeama, joka vuosikymmenien edetessä syveni ja jakoi harrastajia eri leireihin. Halkeama alkoi eräänlaisena sosiaaliluokkatietoisuuden heräämisenä, mutta jatkui myöhemmin kielikysymyksenä. Gottlundin pyrkimykset porvarillistaa - tai ehkä talonpoikais-kansallistaa - kuorolaulu tuomalla se upsalalaiseen tapaan salongeista kadulle herätti aika ajoin Pippingsköldin joukoissa närkästystä (Dahlström 1995, 306). Gottlundin yhteiskunnallisille pyrkimyksille - jos niitä oli - ei silloisissa oloissa kuitenkaan riittänyt kasvupohjaa.

Siihen, minkä suunnan kuoromusiikin kehitys kussakin maassa on ottanut, ei ole voinut olla vaikuttamatta se, ketkä kuorotoiminnan aloittivat. Carl Zelterin perustamassa Liedertafelissa, Berliinissä, (ks. luku 1.1 Saksasta Upsalaan) kuoron ovet aukesivat ainoastaan eturivin tiedemiehille ja taiteilijoille. Kuoron jäsenten, laulajien joukosta löytyivät siis ohjelmiston luoja, säveltäjät ja sanoittajat. Liedertafelin merkitys oli suuri musiikin eri lajien yhdistäjänä ja seuraelämän edistäjänä. Nägelin kuoron jäsenet Sveitsissä kuuluivat taas maaseudun väestöön, joka vanhastaan oli tottunut ilmaisemaan kotiseuturakkauttaan isänmaallisissa maakuntajuhlissa laulamalla hengellisiä ja maallisia kansanlauluja (Söderholm 1969, 12-13).

Kuorolaulun ja kuoromusiikin jatkuvaan uudistumiseen Ruotsissa ja Suomessa on ratkaisevasti vaikuttanut se, että kuorolaulun täällä aloittivat ylioppilaat. Se on merkinnyt kulloinkin vallitsevan musiikki- ja kulttuuripolitiikan kyseenalaistamista, henkistä notkeutta ja ennakkoluulottomuutta. Luovan ja esittävän kuorotaiteen saavutukset näkyvät harrastajamusisointiin kohdistuvissa odotuksissa ja laulajan omassa panostamisessa ja sitoutumisessa kuorolauluun. Tässä suhteessa kunnianhimoisimmissa akateemisissa kuoroissamme pyritäänkin ammattimaisuuden ja amatöörimäisyyden välisen taiteellisen rajan hävittämiseen.

1.4.1 Kotimaista biedermeieriä ja Suomen tunnetuin sekakuorolaulu - Erik August Hagfors, Gabriel Linsén.

Suomessa kuoroharrastus levisi yliopiston ulkopuolelle laulajien mukana näiden asettuessa valmistumisensa jälkeen eri puolille maata. 1800-luvun puolivälin jälkeen vauhtia kuorolauluaatteen leviämiselle antoi kansakoulunopettajalaitos. Vuonna 1863 perustetussa Suomen ensimmäisessä kansakoulunopettajia valmistavassa laitoksessa, Jyväskylän seminaarissa, säveltäjä, kuoronjohtaja ja lääketieteen tohtori Erik August Hagfors (1827-1913) aloitti mies-, nais- ja sekakuorotoiminnan. Lauluinnostuksen ja siihen voimakkaasti liittyneen suomalaisuusaatteen levittäjänä Hagfors mainitaan usein "suomenkielisen kuorolaulun isänä". Itse laulamiseen ja laulun opettamiseen liittyviä äänenkäyttöisiä haasteita sisältyykin Hagforsin säveltämään ja aikanaan suosittuun *Aallon kehtolauluun*.

Esimerkki 8. E. A. Hagfors, *Aallon kehtolaulu*. Sävellysvuosi tuntematon. Sanat: nimim. L-c (Isa Asp). Lähde: Hahl (1889, 103) (esimerkin alku, tahdit 1-10).



5



8



(esimerkki 8 jatkuu, tahdit 11-17)

11



14



Saksaan vuosina 1862-1863 tehdyn opintomatkan vaikutukset näkyvät Hagforsin *Aallon kehtolaulu*ssa. Fredrik August Ehrströmin (1801-1850) ja Fredrik Paciuksen oppilaana (Pajamo 1982a, 67) Hagfors hallitsee kontrapunktin kirjoittamisen. Koruineen ja pisteellisine rytmeineen laulu on hyvä esimerkki 1800-luvun puolivälissä Suomeenkin ennättäneestä ns. *biedermeier*-tyylistä. Aikanaan niin esittäjien kuin kuulijoiden taiteellista nälkää tyydyttänyt laulu toimii vielä tänäänkin esimerkiksi paineisen äänenmuodostuksen keventämiseksi käytettävänä harjoituksena. Kolmijakoinen tahtilaji olisi vaatinut tekstintekijältä erityistä huolellisuutta sanavalinnassa. Vahvalle tahdinosalle sattuva painoton tavu hankaloittaa luontevaa tekstitulkitintaa (tahdit 6 ja 7, ensimmäinen tahtiosa, esimerkki 8). Kun tavun jatkoksi vielä on kirjoitettu jokin erityinen tehokeino, kuten korukuvio sopraanoäänessä tavuilla (humis)-*ten* ja (kuu)-*sis* (tahti 6) on esittäjä jo kehittänyt laulutekniikkaa edellyttävän haasteen edessä (esimerkki 8).

Yllä selostetun kaltaiset tekstiongelmät selittävät monen Haeffner-tyylistä poikkeavan kuorolaulun syrjään siirtämisen. Oli selvää, että pelkkä tekstin vaihto tai suomennos ei taannut laululle elinpäiviä suomenkielistenkään kuorojen ohjelmistoissa. Tekstin ja musiikin syntyminen läheisessä vuorovaikutuksessa takaa varmimmin sen, että kummankin lainalaisuudet tulevat huomioon otetuiksi.

Termiä "biedermeier" käytetään saksalaisen kirjallisuuden, taidehistorian ja sisustustaiteen yhteydessä kuvaamaan vuosien 1815-1848 välisen aikakauden tyyllistä, taiteellista ja älyllistä orientoitumista. Kenneth DeLong määrittelee biedermeierin Friedrich Sengleä myötäillen "Ranskan vallankumousta ja Napo-

leonin kukistumista seuranneena uutena, mutta konservatiivisena maailman-katsomuksena, jossa romanttinen paatos ja kiihko loistavat poissaolollaan; sen tilalla ovat porvarilliseen elämänmuotoon kuuluva rauhaarakastavuus ja koh-tuullisuus sekä idea yksilön kehittämisestä koulutuksen, taiteen ja musiikin avulla." (DeLong 1992, 198-199.) Biedermeierin sävelkieleen kuuluvat klassisesta diskurssista tutut käsitteet: teemojen referentiaalinen sisältö muodostuu kon-ventionaalisista melodisista ja rytmisistä hahmoista, joista Leonard Ratner pu-huu "musiikillisena topiikkana" (Ratner 1980, 3-29). Musiikilliset eleet, ornamen-tit ja arabeskit ovat suoria lainoja menneisyydestä, lähinnä Mozartilta, ja melo-diikkaa voi luonnehtia "makeilevaksi" (DeLong 1992, 203-204).

Tällaisia muualta lainattuja eleitä ja ornamentteja Hagfors käytti paitsi *Aallon kehtolaulussa* myös sekakuorolaulussaan *Wait!*

Esimerkki 9. E. A. Hagfors, *Wait!* Sävellysvuosi tuntematon. Sanat: Konstantin Schröder. Suom. T. Hahl. Lähde: Hahl (1889, 104).

N^o 68. Wait!

Andante Konst. Schröder. E. A. Hagfors.

S. A.

v. 1. Vait! Hän nuk - kuu. Hil - jaa hen - to yö - ryy
v. 2. Vait! Iikka nuk - kuu viih - ty - nyn - nä. Ruu - su

T. B.

tuol - la tih - telin len - to. Il - ta - tun - ti, tun - vi -
kul - ta kiih - ty - nyn - nä hiiy - te - ha - jus ha - jo -
tal il - ta - tun - ti. tun - vi - tal Lu - mo -
ta, hiiy - te - ha - jus ha - jo - ta, vie - nonni
u - nin uu - vu - tal Lu - mo - u - nin uu - vu - tal Vait, vait, vait!
su - los va - jo - tal Vie - nonni su - los va - jo - tal % % %

Hagforsin *Wait!* on serenadityylinen romanssi sekakuorolle. Sopraanon luonnollinen melodialinja kulkee kolmannen tahdin kolmannen iskun kuudestoistaosakorulta suoraan *a*¹-säveleeseen neljännen tahdin ykkösellä. Hagfors kirjoittaa sopraanolle kuitenkin barokkityylistä lainatun *gis*-appoggiaturan (tahti 4, ensimmäinen tahtiosa), jota tenorin rinnakkaisliike tehostaa. Alton ja basson vastaliikkeinen tulo *f*-toonikaan neljännen tahdin ykkösellä tekee sopraano- ja tenori-äänien sävelistä pidätyksiä. Kun alunperin improvisatorisia sävyjä tavoittelevat etuheleet saavat paitsi tarkat aika-arvot, myös oman vähennetyn harmoniansa, niiden keventävä luonne katoaa. Harmonioiden kuunteluun ja niihin harjaannuttamiseen *Wait!* on kuitenkin erinomainen. Tämänkaltainen Hagforsia miellyttänyt vokaalinen salonkityyli jäi suomalaisille kuoroille lopultakin vieraaksi (esimerkki 9).

Biedermeier-tyyli on tuottanut kuitenkin myös jatkuvasti ohjelmistoissa pysyviä kuorolauluja. Seuraava, tuntemattoman säveltäjän *Frühlingslied* (*Kevätlaulu*) on lakastumattomana pysynyt osana suomalaisten ylioppilaiden vapunviettoa.

Esimerkki 10. Tuntematon, *Frühlingslied* (*Kevätlaulu*). Sävellysvuosi tuntematon. Sanat: tuntematon. Suom. Taavi Hahl. Lähde: Hahl (1881, 47) (esimerkin alku, tahdit 1-6).

No 29. Frühlingslied.
Kevätlaulu.

Con cantabile

Uns're Wiesen grünen wie.....der, Blumen duften neber-
Nittty jällen vi-han-sai.....pi, nur-mi kukkii taoksu-
wie...der,
nei...pi,

all; fröh-lich tö-nen Fin-ken--le--der sät-lich
en; pei-pon rie--mu--sä--vel soi--pä lei--vo

(esimerkki 10 jatkuu, tahdit 7-12)

schlägt die Nach-ti - gall. Fröhlich tö - - - - - nen Finken
 lentää lau - lel - - - - - len. Pei - pon rie - - - - - mu sä - vel
 (S. 1) die Nach - ti - gall, Fröhlich tö - - - - - nen
 tää lau - lel - len, Pei - pon rieu -

(B. 2) sätlich schlägt die Nachtigall. Fröhlich tö - - - - - nen
 lei - vo lentää lau - lel - - - - - len. Pei - pon rieu -

lie - der Zärtlich schlägt die Nachti - - gall, die Nachti - - gall.
 soi - pi, lei - vo len - - - - - tää lau - lel - - - - - len, niin lau - lel - len.
 (T. 1) grüner,

Frühlingslied (Kevätlaulu) on biedermeier-tyyliä puhtaimmillaan. Kolmijakoisen laulun elämänilo ja kontrapunktin taidokkuus eroaa lajityypistä edukseen. Ylimpien äänten appoggiaturat ja korut istuvat luontevasti ja bassojen solistiset säikeiden loput huipentavat rytmikkäitä taitteita (esimerkki 10).

Kolmijakoinen on myös seuraava, Gabriel Linsénin (1838-1914) säveltämä laulu, jossa Zacharias Topeliuksen kotiseutua ja sen elämänmuotoa ihannoivat säkeet on pantu keinahtelemaan menuetin rytmissä.

Esimerkki 11. G. Linsén, *Wintervisa* (Talvilaulu). Sävellysvuosi tuntematon. Sanat: Zacharias Topelius. Suom. Taavi Hahl. Lähde: Hahl (1889, 112) (esimerkin alku, tahdit 1-3).

N^o 72. Wintervisa. Talvilaulu.
 Z. Topelius. G. Linsén.

S. A.
 Vind och kvi - ta vä - gae strö - do nys på
 Nu så drar jag å - ter, fri och glad och
 Tuu - let, lai - neet vas - ta jär - vell tais - to -
 Nyt - pä jäl - lera tul - len, nao - ri, huo - le -

T. B.

(esimerkki 11 jatkuu, tahdit 4-12)

The image shows three staves of musical notation for a song. The lyrics are in Swedish. The first staff has lyrics: "sjön; blå - a bryg - gor blå - ka", "ung. till min tref - na lyd - da.", "li, ei - ni - sil - lut sin - ne", "lon ku - ti - hi - ni, jös - sa". The second staff has lyrics: "strö - do nyss på sjön;", "så glad och ung,", "se tals - te - li,", "nåa huo - le - - ten". The third staff has lyrics: "se kring ö - de ön.", "der jag sjelf är kung.", "kyl - må lät - te - li.", "ku - nin - gas ma - oon.", "Smi - dig ski - da", "Sjung en vi - sa", "Suk - si not - kuu", "Lau - la lau - lu". The fourth staff has lyrics: "skön of - ver slät - ten slin - ter,", "sjung! sjung hur ski - dan slin - ter", "en y - li num - men lui - kuu", "nen suk - si kvin - ka kil - täs,". The fifth staff has lyrics: "Smi - dig ski - da", "Sjung en vi - sa,", "Suk - si not - kuu,", "Lau - la lau - lu".

Wintervisa (Talvilaulu) -laulun basso toistaa kaiun tavoin naisäänten melodiarytmejä ja sitoo näin neljän tahdin pituisia lausekkeitä toisiinsa. Tavanomaisesta kvartetittyylistä poikkeava sävellys toteuttaa eräänlaista ääniparipolyfoniaa: naisäänet vuorottelevat lausekkeitä viimeistelevien miesäänten kanssa. Kolmijakoinen laulu istuu täydellisesti Topeliuksen ruotsinkieliseen tekstiin, mutta suomennoksen monitavuiset, yli tahdin ulottuvat sanat tekevät tästäkin laulusta käännöksenä kömpelön (esimerkki 11).

Omalle kuorolleen, naiskuoro Vårforeningenille sävelsi Linsén sarjan *Sylvias visor*. Alla oleva Sylvian laulu numero 3, *Kesäpäivä Kangasalla*, vuodelta 1864, on ehkä Suomen tunnetuin sekakuorolaulu.

Esimerkki 12. G. Linsén, *Sylvias visa nro 3 (Kesäpäivä Kangasalla)*. Sävellysvuosi 1864. Sanat: Zacharias Topelius. Suom. P. J. Hannikainen. Lähde: Hahl (1889, 120).

N:75 Sylvias visa. Kesäpäivä Kangasalla.

Andante sostenuto Z. Topelius. G. Linsén.

S. A.

v. 1. Jag gun-gar i hög-sta gre-nen af Her-ju-las hög-sta
v. 6. Du he-li-ge him-lens Her-re, hör hi-la-fa-geins
v. 1. Mä ok-sal-la y-lim-mäl-lä oon Her-ju-lan se-län
v. 6. Suo, toi-va-kam-py-hä Her-ra, min lin-tu-nen ru-koi-

T. B.

ke, vidt ski-na de hiä-a vad-len, nä
bör; sek, hur är din jord ak bjut-lig, o
läm; vet si-er-sät sil-mä-st-lä taa
leuf källn kan-si-him-mann sä eek-est ja

långt de af ö-gat nä. Af Län-gel-män-ve-sis
hur är din him-mel så skönl O läc-vä-ra öjö-ar
ser-ju-uu tu-han-teen. Tuoll Län-gel-män-ve-den
tai-vaan kvin-su-lu-oen! Suo jär-veim-me kal-von

Äänten ahdas asettelu ensimmäisessä kahdeksassa tahdissa tuo lauluun sille tunnusomaista lämpöä ja tunnelmaa. Sopraanon kanssa rinnakkaiskestissä kulkeva tenori nousee toiseksi melodiaääneksi. Basson rauhallinen liike toonikan, dominantin ja välidominanttien kautta takaisin toonikaan tapahtuu ennakoitusti, luonnollisesti ja vailla ulkoista tehostusta. Esimerkin varhainen suomennos on P. J. Hannikaisen käsialaa, joka jonkin verran ajanmukaistettuna on edelleen käytössä (esimerkki 12).

1.5 Jakautuva kansallistunne

Henrik Gabriel Porthanin aloitteesta vuonna 1770 perustetun Aurora-seuran toimet herättivät sivistyneistön kiinnostuksen suomen kieltä kohtaan. Sitä alettiin pitää eksoottisena ja sympaattisena. Johan Ludvig Runeberg (1804-1877) oli teoksillaan *Fänrik Ståhls sägner I* (1848) ja *II* (1860) hahmotellut uuden kansakunnan muotokuvaa. Hän oli poiminut Suomen sodan sankareita, kerrannut näiden tekoja, kertonut luonnonoloista ja niiden uhmaajista. Teosten nostatta-

man innostuksen huumassa Runeberg huudettiin Suomen kansallisrunoilijaksi. Ei haitannut, vaikka suurin osa kansasta saattoi tutustua Vänerikki Stoolin tarinoiden suomalaiskuvaan vuosikymmenien ajan vain ruotsiksi ja myöhemmin (1889) Paavo Cajanderin suomentamana. Ruotsalaisen sivistyneistön rintama oli rikkumaton: oli jaloa ihailua miehuullista urheutta ja tuntea olevansa osa sitä. Käyttämällä suomen kieltä - sikäli kuin osattiin - esimerkiksi kuorolaulussa, osoitettiin lojaalisuutta ja sympatiaa. Autonomisessa Suomen suuriruhtinaskunnassa leviävä kuorolaululiike läpäisi kaikki yhteiskuntakerrokset. Laulamalla voitiin kokea kansallista yhteisyyden tunnetta.

1.5.1 Lainavaatteissa - kreivejä ja kuninkaita

Suomessa isännöinyt Ruotsin kuningaskunta ja tätä tehtävää jatkanut Venäjän tsaarivalta muokkasivat suomalaista yhteiskuntäkäsitystä. Aatelineen luokka ja kruunupäät nauttivat yleistä arvostusta vielä 1800-luvun puolivälissä. Luokkarajojen olemassaolo tunnustettiin ja niihin tyydyttiin. Kartanonherroissa nähtiin mieluusti ominaisuuksia, jotka tekivät näistä tavallista rahvasta jalostuneempia ja kykenevämpiä. Kreivit, kuninkaat ja prinssit ilmaantuivat pian myös lauluihin.

Suomalaisia kuorosävellyksiä ja kansanlaulusovituksia tehtiin kiihtyvällä tahdilla. Malli otettiin suoraan Haeffner-tyylin sovituksista. Laulujen melodioiden tai rytmiikan asymmetrioita oikaistiin ja tekstejä korjailtiin. Ulkomailta kulkeutuneita suosittuja melodioita otettiin saman tien käyttöön suomenkielisin tekstein varustettuina. Seuraava Richard Faltinin sovitus on tehty monia maita matkanneeseen sävelmään.

Esimerkki 13. Richard Faltin, sov., *Kreivin sylissä istunut*. Sanat: Suomalainen kansanlaulu. Lähde: Hahl (1889, 151) (esimerkin alku, tahdit 1-2).

N^o 99. Kreivin sylissä istunut.

Illoisesti Suomal. kansanl. sov. R. Faltin.

S. A. *v. 1. Mi - nä sei - -soin kor - ke al - la vuo - rel - la vi - he -*

T. B. *Mi - nä sei - -soin vuo - rel - la*

(esimerkki 13 jatkuu, tahdit 3-tahti 4 alku)



(tahti 12 loppu-tahti 16)



Richard Faltinin (1835-1918) sovituksen, *Kreivin sylissä istunut*, alkupuoli on lainaa ruotsalaisesta *Oväntad bröllopsgäst* -balladista ja loppupuolikin on muokautunut alkuperäisestä poikkeavaksi. Saksalaisella kielialueella laulun sävelmä tunnetaan nimellä *Graf und Nonne*. Pohjoismaihin kulkeutuessaan laulun luostarimiljöön on jäänyt pois (Asplund 1981, 76). Viimeisimmässä versiossaan Suomessa laulu tunnetaan J. H. Erkon sanoittamana *Kansalaislauluna (Olet maamme armahin Suomenmaa)* (esimerkki 13).

Tuntemattoman sovittajan *Suomenruhtinaalle* testaa rojalistisen kylvön kasvumahdollisuuksia Suomen kehittyvässä kuoroyhteisössä. Suuriruhtinaskunnassa tapahtuneesta henkisestä ja aineellisesta vaurastumisesta haluttiin antaa tunnustusta myös valtaa pitävälle. Laulusta voi aistia pyrkimystä asettaa kaukana Venäjällä onnen ohjaksia pitelevä tsaari eräänlaiseksi rukouksen välikappaleeksi.

Esimerkki 14. Tuntematon, *Suomenruhtinaalle*. Sävellysvuosi tuntematon.
 Sanat: Taavi Hahl. Lähde: Hahl (1885, 16).

N:o 9 Suomenruhtinaalle.

1.1.1
 v. 1. E - - la - - koon ar - - mi - - as, Rak - - ka - - hin
 v. 4. E - - la - - koon Ru - - ti - - nas Vil - - pi - - tön

Ru - - ti - - nas Suo - men - - hin maan,
 val - - ti - - as mei - - dän - - kin mann,

täkl - - lä - - kin toi - me - a, ta - - po - - ja, tai - - to - - a,
 ran - tam - me ran las - so, la - kim - me vah - va - na,

pa - - ren - - paa u - lo - - a kar - - tui - - ta - maan!
 us - - kon - me. va - kn - na var - - je - le - maan!

Ison-Britannian kansallislauluna tunnettuun, alkuperältään kiisteltyyn sävelmään, *God Save the King (Queen)*, *Jumala suojelkoon kuningasta (kuningatarta)*, on suomenkielisen asun, tervehdyksen Suomen suuriruhtinaalle, sepittänyt todennäköisesti Taavi Hahl (ks. alaviite kohta 1.1.1 Nimestä tyyli - Johan Christian Friedrich Haeffner) 1700-luvulta peräisin oleva sävelmä on aikojen kuluessa taipunut lukuisiin mukaelmiin. Suomenkielinen versio heijastelee kiitollisuutta Aleksanteri II:ta kohtaan, jonka hallitusaikana (1855-1881) mm. suomen kielen

kirjallista käyttöä rajoittanut määräys (1850) kumottiin (1860), annettiin kieliasetus suomen kielen kohottamiseksi virkakieleksi (1863), perustettiin Suomen rahalaitos (1863) ja pantiin toimeen yleinen asevelvollisuus (1878) (Klinge 1983, 34-36).

Suomenruhtinaalle-laulun tapaiset alamaisuutta vakuuttelevat tekstit eivät saaneet jalansijaa kuorojen ohjelmistoissa. Sellaiset ilmaisut kuten *armias, rakkahin, valtias, uskomme* tai *varjelemaan* eivät juurtuneet uuteen maaperään sieltä, missä ne olivat syntyneet - hengellisestä sanastosta (esimerkki 14). Tällaiset laulut jäivät yksittäisiksi kokeiluiksi.

1.5.2 Kansa ihailun kohteena

Sivistyneistön näkemys maan suomenkielisestä enemmistöstä oli vuosisatojen kuluessa kangistunut ja vinoutunut. Suomenkielistä rahvasta pidettiin saamatomana ja kehityskelvottomana. Ruotsin valtakauden viimeisenä vuosisatana oli Suomen sivistyneistön piirissä yleisesti luuloteltu aineellisen ja henkisen menestyksen kytkeytyvän ruotsalaisuuteen. Ruotsi-yhteyden katkettua ennakoasenteet säilyivät usealla taholla: ruotsalaisuus tulkittiin menestyksen takeeksi, suomalaisuus kehityskelvottomuuden tuntomerkitseksi. (Junnila 1986, 136).

Lönnotin Vanhan Kalevalan (1835-1836) ilmestyminen pani arvioimaan suomalaisen kansanosan kulttuurikelpoisuutta uudelleen (ibid). Samaan aikaan kun sivistyneistö pystyi omalla äidinkielellään tutustumaan Runebergin käsityksiin suomenkielisestä kansanenemmistöstä (ibid., 140) oltiin kuitenkin epävarmoja itse suomen kielen mahdollisuuksista sivistyskielenä. Sivistyneistön vanhin polvi oli niin juurtunut ruotsalaiseen kulttuuriperintöön, että se leimasi vaatimuksen suomen korottamisesta kulttuurin kieleksi unelmaksi ja haihatteluksi. Nuorempi polvi oli joustavampaa ja myönsi, että suomi tulevaisuudessa saattaisi nousta sivistyksen kieleksi. (Ibid., 150.) Oli myös selvää, että kansalliseepoksen ilmestymisen aikaan saama arvostus ja toisaalta siihen samaistuminen kulkivat ainakin jossakin määrin eri reittejä. Sivistyneistön lienee ollut vaikeaa samaistua *Kalevalan* Kullervo- ja Lemminkäinen, Joukahainen tai Ilmarin- ja Väinämöisessä olisi saattanut olla oikeaa ainesta, sen sijaan Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä* oli sotkuinen ja ihanteiltaan epäluotettava.

Rousseaulta vaikuttaneita saaneen klassisen ajan saksalaisen filosofin Johann

Gottfried von Herderin (1744-1803) teos *Volkslieder* ilmestyi samana vuonna kuin Henrik Gabriel Porthanin *De poësi Fennica* (1766). Teoksessaan Herder näkee kansakunnan kirjallisuuden elinvoiman säilyvän vain etsiytymällä oppimattoman rahvaan luonnonmukaisen runollisen luomiskyvyn alkulähteille kansanrunouteen ja kansanlauluihin. Runoilijan tulkinnoista tärkein on se, jonka hän antaa oman aikakautensa ja oman kansansa tavoista. "Pääkaupungin naisille" osoitetulla kirjallisuudella ei Herderin mielestä ollut arvoa. (Honko 1983, 42-43.)

Herderin romanttinen nationalismi, joka entisen Vanhan Suomen pietarilais-balttilaisessa kulttuuriympäristössä ei koskaan saanut sijaa, oli toteutumassa nyt runebergiläisessä, "uudessa Suomessa". Sen taustalla oli käsitys kansasta eliitin vastakohtana. Ruotsinkielinen sivistyneistö ei sittenkään tuntenut - eikä halunnutkaan tuntea - kuuluvansa yhteen suomenkielisen väestön kanssa. Ennen pitkää kuului vain asiaan harrastaa oppimattoman kansan kritiikitöntä ihannointia.

Herderiläisen nationalismin hengessä Axel Gabriel Ingelius (1822-1868) pyrki sävellyksellään *Anni* selvästi johonkin yksinkertaiseen ja kansanomaiseen. Soveltamalla viisi-iskuista kalevalarytmiä hän lienee halunnut luoda jotakin, jonka on ymmärtänyt kansanlaulun- ja runolaulunomaiseksi.

Esimerkki 15. A. G. Ingelius, *Anni*. Sävellysvuosi tuntematon. Sanat: Kallio.
Lähde: Hahl (1881, 73) (esimerkin alku, tahdit 1-5).

N:o 46. Anni.

Andante con moto. A. G. Ingelius.



Kulkeis...sa - ni vaini...ol - la. Kuulin An nin lau - la - van.



kuulin Annin laulavan. Kuulin kuset takalolla, Kul-li...otkin kulkuvan.
(B. I.) Kuulin ta - ka - tol - la.

(esimerkki 15 jatkuu, tahdit 6-8)



Ingelius välttää melodian koristeisuutta ja vähäisintäkin polyfonisuutta äänenkuljetuksessa. Hän on myös halunnut säilyttää laajan sävelalueen melodiassa. Asteikkomainen äänenkuljetus, kitsaat harmoniat ja homorytmiikka jäykistävät laulun kaavamaiseksi. *Anni* on oikeastaan jäykähkö, hieman ontuva kansanpoloneesi. Ingelius oli ilmeisen sidottu aikansa konventioihin niin, että tuli sotkeneeksi herrasväen ja rahvaan hypyt toisiinsa (esimerkki 15).

Ingelius, suomalaisen musiikkiarvostelun uranuurtaja, aloitti kirjoittajana Helsingfors Tidningarissa jo vuonna 1845. J. V. Snellman huomioi tapahtuneen omassa Saima-lehdessään⁵, mutta ei malttanut myöskään olla huomauttamatta *agis*-nimimerkin omalaatuisesta kirjoitustavasta, joka hänen mielestään ilmaisi enemmän "järjestäytymättömiä voimia kuin harmoniaa". (Salmenhaara 1995, 427-430.) Ingelius arvosteli voimakkaasti mm. Fredrik August Ehrströmin (1801-1850) soinnuttamista, josta hän erityisesti "metsästi kvinttejä" (ibid., 431). Ingelius käynnisti oloissamme ainutlaatuisen polemiikin Helsingfors Tidningar ja Morgonbladet-lehtien palstoilla. Ehrströmin puolustajien paheksunta Ingeliuksen negatiivista asennetta kohtaan näkyy Sakari Topeliuksen kirjoituksessa *Hwad gör man för musiken i Finland*:

...Sannerligen, wi äre icke af det slags folk, som i sin patriotiska begeistring finna något utomordentligt i hwarje fosterländsk myggas surrande och gifwa sig att förutspå en strålande morgonrodnad af hwarje förwillad ljusglimt, som wisar sig i den gråa skymningen af landets nuwarande konsthorizont. Wi wilja icke ens, i Saimas tonart, framställa så obemula frågor, som t.ex. hwilken uppmuntran har Hr Ehrström fått röna, denne anspråkslöse kompositör, hwars sånger redan ett t(i)otal år sjungits i hwarje stad, på hwarje prästgård från Torneå till Helsingfors? eller: hwem har ens sagt ett wälwilligt ord åt Hr Ingelius, denne obemärkte unge man, som oemotsägligen följt en inre kallelse då han slagit sig på musikens studium och som skulle profiterat så mycket af en ledande hand? Wi lemne allt detta derhän och fråge allenast: Hwad gör man i vårt land för

⁵J. V. Snellmanin Kuopiossa 1844-46 julkaisema ruotsinkielinen lehti

musiken?... (Topelius 1846/nr. 81.)⁶

1.5.3 Sortoa vastaan - *Herää Suomi!*

Oli olemassa myös valtaa pitävien kannalta suositeltava suomalainen kansallistunne, jota ajoi maan virkamiehistö. Venäjän ja suomen kielen aseman ajamisella rinnakkain pyrittiin suomalaisen kansallisuuden luomiseen ja Ruotsiin liitävien kulttuurisiteiden ja samaistuksien heikentämiseen. Euroopan vallankumoukselliset asenteet 1840-luvulla heijastuivat Suomeen varsinkin Snellmanin ja Topeliuksen kautta. Nämä asenteet kuuluivat vaatimuksina luoda uusi sivistys ja alhaalta päin vaikuttamiseen perustuva kansalaisyhteiskunta. Snellman kytki sosiaalisen, kansallisen ja poliittisen vapausproblematiikan yhteen. Syntyi fennomania, ylioppilasnuorison idealistisesta isänmaakäsityksestä muunnettu kansallisdemokraattinen aate. (Klinge 1982, 201.)

Muntra Musikanter -mieskuoron järjestämä mieskuorosävellyskilpailu vuosina 1881-1882 nostatti voimakkaita tunteita. Palkintolautakunta, johon kuuluivat mm. Richard Faltin ja Martin Wegelius, asetti ensimmäiselle sijalle Emil Genetzin (1852-1930) sävellyksen *Herää Suomi!*. Kuoron hallitus viivytteli kuitenkin päätöstään niin kauan, että laulu ehdittiin esittää Lönnrot-juhilla 1882 ja julkaisutakin juhla-albumissa. Vedoten siihen, että laulu oli jo esitetty ja julkaistu, MM:n hallitus ei hyväksynyt palkintolautakunnan ratkaisua, eikä halunnut palkita Genetzin sävellystä. (Krohn, 1933, 114.) Suomenkieliset pitivät päätöstä tekaistuna ja olivat sitä mieltä, että todellinen syy palkintolautakunnan päätöksen hylkäämiseen löytyi laulun sanomasta ja suomenkielisyydestä. Säveltäjän veljen, Arvid Genetzin teksti onkin tunteisiin vetoavaa ja täynnä kansalliskiihkoista sanastoa. Ruotsinkieliset kuuluivat laulussa voimakkaan kielipoliittisen kannanotton, suomenkieliset taas käymisen venäläissortoa ja vanhaa vainolaista vastaan. (Ibid., 113.):

⁶ Mitä tehdään Suomessa musiikin hyväksi?

Emme todellakaan ole sellainen kansa, joka isänmaallisessa innostuksessaan kuulee jotakin erinomaista jokaisessa synnyinmaan hyttysen surinassa tai antautuu ennustamaan säteilevää tulevaisuutta jokaisesta vähäisestäkin valonpilkahduksesta maan nykyisen taidehorisontin harmaudessa. Emme halua edes, Saiman tavoin, esittää niin epähienoja kysymyksiä kuin esim. minkälaista rohkaisua hra Ehrström on saanut osakseen, tämä vaatimaton säveltäjä, jonka lauluja jo kymmenkunta vuotta on laulettu joka kaupungissa, joka pappilassa Torniossa Helsinkiin? tai: kuka on kertaakaan sanonut hyväntahtoista sanaa hra Ingeliukselle, tälle huomaamattomalle nuorelle miehelle, joka eittämättä on seurannut sisäistä kutsumustaan aloittamalla musiikilliset opinnot ja joka olisi hyötynyt paljon ohjaavan käden opastuksesta? Jätämme kaiken tämän kysymällä ainoastaan: Mitä tehdään maassamme musiikin hyväksi? [Käännös kirjoittajan]

Suomeni, kansani, synnyinmaa! Äitini kurja ja kallis!
 Kärsinyt ain' olet sorrantaa, vieläkö kärsinet kauvempaa?

Herää Suomi, niin loppuu yö! Nouse jo pois, Jalopeura.

Vasta kun leijona valveutuu, loppuvi kärsimys Suomen:
 Kun kuka kansoa halveksuu, sortuvi niin kuni juureton puu,
 Silloin on Suomessa huomen! ---

Esimerkki 16a. Emil Genetz, *Herää Suomi!* Sävellysvuosi 1881. Sanat: Arvid Genetz. Lähde: Spolander (1959, 418) (tahdit 1-8).

N:o 129. Herää Suomi!

Maestoso. Arvid Genetz. Emil Genetz.

v. 1. Suo - me - ni, kan - sa - ni, syn - nyin - maal! Äi - ti - ni
 v. 2. Suot - ta - ko, kan - sa - ni, kes - keen jään Rai - va - sit,

4 kur - - - - ja ja kal - lis, ja kal - -
 rai - - - - va - sit maan i - ha - nim - -

cresc.

Äi - ti - ni kur - ja ja kal - lis, kal - -
 Rai - va - sit, rai - va - sit i - ha - - - nim - -

cresc.

6 7 8

lis! sor - ran -
 man? suo - jas

lis! Kär - si - nyt sor - to - n
 man? Suot - ta - - ko suo - ja - si

Kär - si - nyt ain' o - - let sor - ran -
 Suot - ta - ko suo - ja - - sit suo - jas'

Genetzin laulu on laaja, viisitaitteinen kuorosävellys. Laulu sisältää monipuolista kuorolle kirjoittamista: maalailevan unisonoaloituksen (tahdit 1-3) ja kiihkeätä imitaatiota (tahti 4, 7-8) (esimerkki 16a).

Esimerkki 16b. Emil Genetz, *Herää Suomi!* Sävellysvuosi 1881. Sanat: Arvid Genetz. Lähde: Spolander (1959, 418) (tahdit 15-20)

15

Tur - han - ko kan - te - lo

mf

Tur - - - - - han - - - - - ko
Tur - han - ko kan - te - lo

16

17

soi - nut lie Väi - nä - mön, Väi - nä - mön

Tur - han - ko soi - nut

mf

18

19

20

poco a poco cresc.

ten - hu - sa, rai - kus? Tur - han - ko syn - nyt kaikk' o - pit sie,

Ensimmäisen tenorin kohoava aihe (tahdit 15-20) toimittaa eräänlaista agitaatorin virkaa. Bassoäänien *Väinämön*-aihe (tahti 17) toistuu saman tahdin tenoriäänissä. Aiheen daktyylirytmistiuttaa jaksoon vahvaa perkussiivisuutta. Kuo-roäänten rytmikäs eteneminen on omiaan nostattamaan esityksellistä kiihkoa (esimerkki 16b).

Esimerkki 16c. Emil Genetz, *Herää Suomi!* Sävellysvuosi 1881. Sanat: Arvid Genetz. Lähde: Spolander (1959, 418) (tahdit 26-29).

26 27

28 29

Alimman basson poikkeuksellisen rohkeat, yksin iskuttuvat oktaavihyppyt lietsovat muut kuoroäännet mukaansa. Ensimmäisen tenorin iskevä, puolisävelaskelin tapahtuva nousu kuumentaa ilmapiiriä (esimerkki 16c).

1.5.3.1 Sytykettä *Finlandia*-hymniin?

Herää Suomi! -laulun As-duurissa alkava "voitonmarssi", *Vasta kun leijona valveutuu*, on erityisen kiinnostava. Sen alussa kajahtavat sävelkulku ja soinnutus muistuttavat hämmästyttävästi vajaan kaksikymmentä vuotta myöhemmin syntyneen, Jean Sibeliuksen *Finlandia*-hymnin alkua (esimerkki 16d, tahdit 36-38).

Esimerkki 16d. Emil Genetz, *Herää Suomi!* Sävellysvuosi 1881. Sanat: Arvid Genetz. Lähde: Spolander (1959, 418) (esimerkin alku, tahdit 36-37).

36 37

(esimerkki 16d jatkuu, tahdit 38-40)

38 39 40

tuu, Lop-pu-vi, lop - - pu - vi kär - si - myä Suo -

Esimerkki 16e. Jean Sibelius, *Finlandia-hymni*. Sävellysvuosi 1899. Sanat V. A. Koskenniemi. Lähde: Lassander 2000, 56 (kohotahti ja taudit 1-2).

1 2

Oi Suo - mi kat - so, Si - nun päi - väs
Oi nou - se, Suo - mi, nos - ta kor - ke -

Yhdeksän ensimmäisen melodiaäänien lisäksi laulujen sävellaji on sama ja myös soinnutuksessa on samankaltaisuutta. "Voitonmarssin" kolme ensimmäistä sointua sanoilla, *Vasta kun* (esimerkki 16d, tahti 36) ovat samat kuin *Finlandia-hymnin* aloittavilla sanoilla, *Oi Suomi* (esimerkki 16e, kohotahti tahtiin 1). *Finlandia-hymnin* ensimmäisen *As-duurisoinnun* kvinttikäännös ei eroa kuulokvaltaan ratkaisevasti "voitonmarssin" ensimmäisestä, *As-duurisoinnusta*. *Katso*-sanalla alkavan ensimmäisen tahdin Sibelius aloittaa *es-septimisoinnun* kvinttikäännöksellä, kun Genetz tulee kvarttipidätyksen kautta *es-pohjaiseen* sointuun vasta toisella tahtiosalla, *leijona*-sanana *jo*-tavulla (esimerkki 16d, tahti 37). Toisen tahdin alkuun *sinun*-sanana *si*-tavulla Sibelius kirjoittaa *Es-septimisoinnun* (esimerkki 16e, tahti 2), kun Genetzillä vastaavan sävelen kohdalla, *leijona*-sanana *na*-tavulla on *Es-duurisointu* (esimerkki 16e, tahti 37). Saman tahdin toisella tahtiosalla, *sinun*-sanana *nun*-tavulla Sibeliuksella on *As-duurisointu* (esimerkki 16e, tahti 2) samoin kuin Genetzillä vastaavan melodiasävelen kohdalla olevalla *valveutuu*-sanana *val*-tavulla (esimerkki 16d, tahti 37). *Herää Suomi!* -laulun unisonoaloituksen kolme ensimmäistä säveltä, sanalla *Suomeni* (esimerkki 16a, tahti 1), kuuluvat nekin *Finlandia-hymnin* ensimmäisissä sävelissä, sanoilla *Oi Suomi* (esimerkki 16e, kohotahti). Hymnin ja "voitonmarssin" alkutahtien samankaltaisiksi havaitsemista hidastavat eroavaisuudet melodiarytmisissä.

Todennäköisempää kuin että *Finlandian* teemat olisivat kaikki olleet pelkästään ”ylhäältä annettuja” ja ”silkkää inspiraatiota” niin kuin Sibelius on aikaisemmin kertonut (Andersson 1964,90) lienee se, että hymniosassa säveltäjä ei ole voinut olla vaikuttumatta aikanaan suurta huomiota herättäneestä Genetzin kuorolaulusta. Sibeliusta on hyvinkin saattanut johdatella Sanomalehdistön päivän kuvaelman viimeisen, *Suomi herää*-osan⁷ nimikin, joka assosioituu suoraan Genetzin *Herää Suomi!* -lauluun.

Genetzin *Herää Suomi!* nousi monipuolisuudellaan, laajuudellaan ja peittelemättömällä sanomallaan esimerkiksi Ylioppilaskunnan Laulajien konserttien kohokohdaksi. Sen esittäminen on aina vaatinut hyviä äänivaroja ja taitavaa johtajaa, jotta ryöpsähtelevät *crescendot*, *accelerandot*, *ritenutot*, *aksentit*, *ad libitum* -jaksot ja alleviivaavat *marcatokulut* on saatu toimimaan. Näihin päiviin asti laulu on säilyttänyt paikkansa mm. Ylioppilaskunnan Laulajien suurten vuosijuhlien yhteisnumerona.

1.5.4 Runeberg vastaan Lönnrot

Lönnrotin ja Kiven suomalaisuus vetosi suomenkieliseen väestöön voimakkaasti. Runebergin idealistinen suomalaisuus oli alkanut tuntua asetelmalliselta ja ulkokohtaiselta. Tärkein syy suomenkielisten laulajien lähtöön Akademiska Sångföreningestä ja oman laulukunnan perustamiseen vuonna 1883 oli halu laulaa suomen kielellä, kieliriitoihin kun jouduttiin tuon tuosta. Vielä oman laulukunnan perustamisen jälkeenkin, vuonna 1894, Ylioppilaskunnan Laulajat kieltäytyi laulamasta kantaattia, jonka Richard Faltin oli säveltänyt ruotsin- ja suomenkielisiin sanoihin. Kantaatti oli sävelletty Aleksanteri II:n patsaan paljastustilaisuuteen (Tukiainen 1903, 10-16). Uuden vuosisadan, 1900-luvun puolella uskaltauduttiin jo kajota perinteisiin, joilla oli institutionaalista arvovaltaa. Seuraavassa otteita Heikki Klemetin kirjoituksesta, joka julkaistiin *Uudessa Suomettaressa*, *Helsingin Sanomissa* ja *Suomalaisessa Kansassa* 4. helmikuuta 1910. Kirjoitus on laadittu selittämään Ylioppilaskunnan Laulajien päätöstä olla osallistumatta enää Runebergin patsaalle tehtyihin laulutervehdyskäynteihin. Allekirjoittajaksi on merkitty ”Y.L:n toimikunta”. Alkuperäisen, arkistoidun kirjeen käsialan on Martti Ruutu todennut Heikki Klemetin käsialaksi (Ruutu 1983, 183).

(---)

⁷ Sanomalehdistön päivät järjestettiin 3.-5. 11. 1899, virallisesti lehtimiesten eläkerahaston kartuttamiseksi, todellisenä tarkoituksena Suomen taistelevan lehdistön henkinen ja aineellinen tukeminen. Sibelius sävelsi Kaarlo Bergbomin Suomen historiaa käsitteleviin kuvaelmiin, Eino Leinon ja Jalmari Finnen teksteihin musiikkia esitettäväksi päivien juhlanäytännössä 4. 11. 1899 Ruotsalaisessa teatterissa. (Tawaststjerna 1967, 159.) Kuvaelman kuudes osa, *Suomi herää*, sisältää *Finlandian*, op 26, musiikin.

Kun J.L.Runeberg viime vuosisadan puolivälin maissa lauloi isänmaalliset laulunsa, niin tuskin lienee ollut Suomen maassa ketään, joka ei niitä kuunnellessaan olisi lämmennyt, olisi tuntenut välitöntä vastakaikua omassa isänmaallisessa tunne-elämässään.

(---)

Hän on laulanut Suomen maan, Suomen kansan, suomalaisen soturin sankarimaiseen ylistystä. Hän on tehnyt sen kauniimmin, ihannoivammin kuin ehkä kukaan muu ja kuitenkin tämä käsitys isänmaasta ja isänmaanrakkaudesta (---) ei ole enään se, joka nykyisen ajan syventyneemmälle suomalaiselle isänmaallisuustunteelle voisi antaa täyttä tyydytystä.

(---)

Se on ollut kokonaisempi, ehjempi aika tuo aika ja sen sivistyskäsitys on ollut kokonaisempi. (---) Se ei ollut vielä tullut pakoitetuksi itselleen selvittämään sitä ajatusmahdollisuutta, minkä kaksikielinen ilmaisumuoto jonkun kansakunnan sivistyselämässä sisältää.

(---)

Se isänmaallisuus, jolla oli voimaa antaa lämpöä entisajalle, ei enään kykene sitä antamaan suomalaiselle nykyajalle. Se ei kykene siihen ennen kaikkea sen vuoksi, että se sekä sisällykseltään että ilmaisumuodoltaan on vieras erityisesti suomalaisen kansallisuuden elämälle ja ajatussuunnalle. Syntyneenä taistelumuodossa Ruotsin mahtavuuden ajalla ja kehittyneenä yhtämittäisissä sodissa tuo isänmaallisuus jo alun pitäen on ollut kansalle kokonaisuudessaan vieras. Se on perusolemukseltaan ollut vain jonkinlaista eristettyä yläluokkaisänmaallisuutta, joka jaloimmissakin ilmenemismuodoissaan on ollut liiaksi kaunisteltua, liiaksi ihannoivaa isänmaallisuutta, joka ei ole tahtonut nähdä, miten harmaa monastikin itse asiassa on ollut se todellisuus, joka on ollut sen ylistyslaulujen esineenä. Ja ennen kaikkea siltä on puuttunut se kokonaisuuden voima, minkä ainoastaan omakielinen kansallinen sivistys voi antaa (---), jonka vasta me kykenemme täysin tuntemaan, joilla on suomalainen sivistysmuoto todellisuutena edessämme ja joilla on uskoa ja luottamusta sen sivistysmuodon tulevaisuusmahdollisuuksiin.

Johan Ludvig Runeberg, (---) hänen käsityksensä isänmaasta ja isänmaanrakkaudesta sittenkin on puhtaasti suomalaiselle sivistyskäsitykselle vieras, puhumattakaan siitä, että ruotsinkielisenä hänen tuotantonsa ei koskaan saata tulla kartuttamaan puhtaasti suomalaista pääomaa. - Hänen isänmaallisuuskäsityksensä ei ole ollut se, joka saattoi Elias Lönnrotin etsimään suomalaisen kulttuurin syntysano ja syrjäisistä savupirteistä Karjalan korpien keskeltä, se ei ole ollut se, joka henki vastan Aleksis Kiven Seitsemästä veljeksestä ja Nummisuutareista. Hän on laulanut Paavosta Saarijärven erämaissa, korpien perkajasta, soiden kuivaajasta, mutta onkohan hän myöskin juuri hänessä nähnyt tämän kansan ainoan henkisen sivistyspohjan, jolle tämän kansan omaitsenäinen tulevaisuuden kulttuuri voidaan perustaa? Tuskin.

(---)

Tässä käsityksessä J.L.Runeberg on meitä etäämpänä kuin (---) ennen kaikkea Lönnrot ja Kivi (---). (R. T. 1913, 11-13).

Klemetin kirjoitusta paheksuttiin, eikä tehtyä päätöstä hyväksytty juuri millään taholla. Sanomalehdissä YL sai ankarat moitteet. Sen "pimeätä ja kansalliskiihkoon kompastunutta päätöstä" ei voitu ymmärtää (R. T. 1913, 13). Pohjoispohjalainen osakunta esitti YL:lle lähettämässään kirjeessä "jyrkän ja paheksuvan mielipiteen asiasta, jossa Ylioppilaskunnan Laulajat ovat sen mielestä omavaltaisesti ja nurjalla tavalla asettuneet Ylioppilaskunnan ja erityisesti sen suomenkielisen aineksen mielipiteen tulkitsijaksi. (Ibid., 13-14). Klemetti kritisoi Runebergin "taistelumuodossa" syntyneitä isänmaallisuutta ja sanoi sen olevan kan-

salle kokonaisuudessaan vieras.

1.6 Kohti kromatiikkaa - Robert Kajanus, Emil Genetz

Kehityksen kulku Haeffner-tyylin koraalityyppisestä melodian soinnuttamisesta kohti monimutkaisempia soinnullisia rakennelmia näkyy vertailtaessa kahta *Kultani*-kansansävelmästä tehtyä sovitusta. Ensimmäisen tekijä 1800-luvun ensimmäisellä puoliskolla on Fredrik Pacius, toisen tekijä on Emil Genetz (1852-1930) saman vuosisadan loppupuolella.

Esimerkki 17. Kansansävelmä *Kultani*. Sov. Fredrik Pacius, Sanat: Suomalainen kansanlaulu. Lähde: Hahl (1881, 31.)

The image displays a musical score for the Finnish folk song 'Kultani' (No. 16). The score is arranged in three systems, each with a vocal line (T.1.2) and a piano accompaniment line (B.1.2). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 2/4. The lyrics are in Finnish. The first system includes the title 'No 16. Kultani.' and the composer 'sov. F. Pacius.'. The second system includes the lyrics: 'Mi-nun kul-ta-ni kan-ka--na kuk-kuu, ai---na Sai-man Tau-li on tai-ma ja anka-rat aallot, rau-het on ran-nalla Eia lähde kul-ta-ni aul tojse valtaan, aallot ne pian sinun ran-nal-la; ei o---le ruuh--la ran---nal---la, pie---noi---set; ran--het on rannalla pie...noi...set, peit---täi---si; sit---ten ei earrn maa heit---täi---si'. The third system includes the lyrics: 'jo--ka mi--nun kul--ta--ni kan--nat--taa! kan--nat--taa! kul-----ta--ni sor--met on hic--noi--set! hic--noi--set! en-----nen kuin sul--ta---ki peit--täi---si! - peit--täi---si!'. The score is marked with 'p' for piano and 'decresc.' for decrescendo.

Yllä oleva Paciuksen kansanlaulusovitus perustuu muutaman kvarttipidätyksen (tahdeissa 1, 3, ja 4) aikaan saamaan jännitteeseen. Ylimmän ja alimman äänen vastaliikkeinen eteneminen määrittelee soinnuille tasapainoiset ja rauhalliset laajuudet. Harmoniat eivät tarjoa yllätyksiä vaan pysyvät tiukasti h-mollissa (esimerkki 17).

Eurooppalaiset virtaukset kohti kromaattisuutta näkyvät nopeasti suomalaisis-

sa kansanlaulusovituksissa. Melodian siirtäminen pois neliäänisen kuorosatsin ylimmästä äänestä esimerkiksi alimpaan ääneen vapautti sovittajat kokeiluihin. Yksinkertaisesta kansanlaulumelodiasta saatiin näin bassoääni, jolle saattoi rakentaa kokonaan uudenlaisen sointumaailman. Paciuksen tekemää sovitusta vajaa puoli vuosisataa myöhemässä Genetzin sointututkielmassa kuuluvat jo ajan modernit äänenpainot.

Esimerkki 18. Kansansävelmä *Minun kultani kaukana kukkuu*. Sov. Emil Genetz. Sanat: Suomalainen kansanlaulu. Lähde: Klemetti (1905, 55) (esimerkin alku, tahdit 1-6).

Minun kultani kaukana kukkuu.
(Suomal. kansanlaulu.)

Ei liian nopeaan.
Soolo. *mf* Sov. Emil Genetz.



1. Mi - nun kul - ta - ni kau - - ka - na kuk - kuu
2. Tuu - li on tui - ma ja an - ka - rat on aal - lot


Tenori. *p*

1. Kuk - kuu, kul - - - - ta - ni kau - - - ka - na kuk - kuu
2. Tuu - li, tun - - - - li ja an - - - ka - rat aal - lot,

Basso I. II.

p

4



ai - na Sai - maan ran - nal - la, mi - nun kul - ta - ni
run - het on ran - nal - la pie - noi - set, tuu - li on tui - ma ja

ai - na Sai - maan ran - nal - la, kul - - - - ta - ni
run - het ran - nan pie - noi - set, tun - - - - li ja

(esimerkki 18 jatkuu, tahdit 7-17)

7



kau - ka - na kukkuu ai - na Sai - maan ran - nal - la.
an - ka - rat on aal - lot, ruu - het on ran - nal - la pie - noi - set.

10



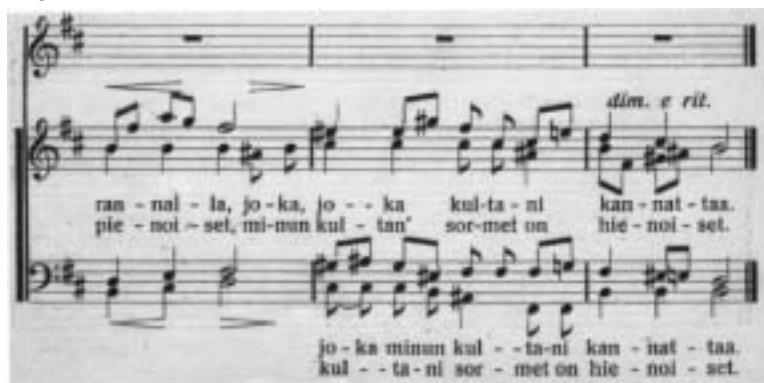
mf
Ei o - - le ruu - ta ran - nal - - - - la,
Ruu - het on ran - nal - la pie - noi - - - - set,
p
Ei o - - le ruu - ta Ruu - het on pie - set,
jran - nal - - - - la,
Ruu - het on ran - nal - la pie - noi - - - - set,
Ei o - le ran - nal - - - - la, jo - ka
Ruu - het on pie - noi - - - - set, mi - nun

12



p
jo - ka minun kul - ta - ni kan - nat - taa,
kul - - ta - ni sor - met on hie - noi - set,
pp
jo - - ka kul - ta - ni kan - nat - taa, ei o - le ruu - ta
kul - tan' sor - met on hie - noi - set ruu - het on ran - nan
mf espress.
Basso II. ei o - le ruu - ta
ruu - het on ran - nal - la

15



dim. e rit.
ran - nal - la, jo - ka, jo - - ka kul - ta - ni kan - nat - taa.
pie - noi - set, mi - nun kul - tan' sor - met on hie - noi - set.
jo - ka minun kul - - ta - ni kan - nat - taa
kul - - ta - ni sor - met on hie - noi - set.

Tyylin mukaisesti melodian kertaus tahdeissa 6-9 soinnutetaan eri harmonioidin ja sointua useammin vaihtaen kuin tahdeissa 1-5. Ensimmäisen säe-parin, *minun kultani kaukana kukkuu aina Saimaan rannalla*, kertaus päättyy rohkeasti moduloivaan kadenssiin tahdeissa 8-9. Jälkimmäisen säe-parin, *ei ole ruuhta rannalla, joka minun kultani kannattaa*, aloittaa kuoroäänille taitavasti kirjoitettu imitaatio. Säe-parin kertauksessa Genetz siirtää melodiaäänen bassoon. Kolme ylempää ääntä, kaksi tenoria ja yksi baritoniaäni vapautuvat tällä tavalla figuroivaan kahdeksasosaliikkeeseen, jossa sovittaja näyttää kontrapunktin kirjoittamisen taitonsa (esimerkki 18).

Tiheästi vaihtuvat soinnut ja runsas kromatiikka vaativat syttyäkseen ilmaa ympärilleen. Tämänkaltaisten sovitusten esitystempo ei voinut olla nopea. Taidokkaihin harmonisiin kudelmiin puettu kansanlaulu saikin usein hartaan ja surumielisen luonteen. Robert Kajanuksenkin (1856-1933) laatimassa kansanlaulu-sovituksessa on tiheä harmoninen rytmi.

Esimerkki 19. Kansansävelmä, *Kirkas kuu.* Sov. Robert Kajanus. Sanat: Suomalainen kansanlaulu. Lähde: Klemetti (1905, 53) (esimerkin alku, tahdit 1-6).

Kirkas kuu.
(Suomal. kansanlaulu.)
Sov. R. Kajanus.

Andante.



1. Ah, mi - kä tai - taa ol - la muu kau-niim - pi kat - sel -
2. Mun mie - len rten - tää maas - ta pois, kun tut - kin tai - vas -

4



la Kuin täh - det ja tuo kir - - kas kuu. kuin
ta En e - - nää tääl - li ol - - la vois, en

(esimerkki 19 jatkuu, tahdit 7-18)

7

Sheet music for measures 7-10. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a vocal line and a bass line. The lyrics are: "täht-täht-ä ja tuo kir-ka-kuu yl-hääl-lä tai-vaal-e-nää tääl-lä ol-la vois, Pääs-nen-kö vai-vas-yl-hääl-lä pääs-nen-kö".

10

Sheet music for measures 11-14. The score continues from the previous page. The lyrics are: "la ta Kuin täht-täht-ä ja tuo En e-nää tääl-lä tai-vaal-la kuin täht-täht-ä ja tuo vai-vas-ta, En e-nää tääl-lä".

12

Sheet music for measures 15-18. The score continues from the previous page. The lyrics are: "kir-ka-kuu kuin täht-täht-ä ja tuo kir-ka-kuu yl-ol-la vois, en e-nää tääl-lä ol-la vois, Pääs-".

15

Sheet music for measures 17-18. The score continues from the previous page. The lyrics are: "hääl-lä tai-vaal-la tai-vaal-la nen-kö vai-vas-ta vai-vas-ta. ylhääl-lä pääs-nen-kö". The instruction "(dim. e. rallent.)" is written above the staff.

Kajanuksen *f*-moliin kirjoitetussa sovituksessa jo edellä, Genetzin *Minun kultani kaukana kukkuu* -sovituksen (esimerkki 18) yhteydessä mainittu melodiaäänien siirto alimpaan ääneen (tahdit 11-15 esimerkki 19) rikastaa soinnillisia mahdollisuuksia ja kehittää alimman basson legatolaulua. Bassoäänien osuuteen tulee vaihtelua, kun tavanomaisen sointupohjan laulamisen sijasta onkin toteutettava solistista, pitkävokaalista melodialinjaa. Alimman basson *b*-mollikululla (tahti 16 loppu) alkavassa kadenssissa on tanssijan loppupiruettiin valmistautumisen kepeyttä: fermaatti *ges*-pohjaisella *C*-pienseptimisoinnilla (tahti 17) huipentaa lau-

lun (esimerkki 19).

1.6.1 *Karjala* - jalopuuta ja petäjäistä

Vuonna 1892 Emil Genetz lähetti laajahkon kuorolaulunsa, *Karjala*, käsikirjoituksen Sortavalan seminaarin musiikinopettaja Nils Kiljanderille. Ei ole tietoa saatiinko laulua Sortavalassa esityskuntoon. Genetz, joka toimi Haminassa kadettikoulun opettajana ja kuoronjohtajana kokosi itse suurkuoron ja johti *Karjalan* kantaesityksen Haminassa vuoden 1893 alkupuolella (Junkkari 1997, 60-61). Ylioppilaskunnan Laulajat esitti laulun Taavi Hahlin johdolla 3. 12. 1893 Helsingissä.

Laulun puoliväliin Genetz on sijoittanut *Kalevalan sävelmää* muistuttavan runolaulusitaatin. Runolaulua säestävä satsi on taidokasta äänenkuljetusta, jossa näkyy ja kuuluu ammattitaitoisen kontrapunktin kirjoittajan kynänjälki.

Esimerkki 20. Emil Genetz, *Karjala*. Sanat: Arvi Jännes. Lähde: YL:n ohjelmistoa N:o 59 (esimerkin alku, tahdit 46-52).

The image shows a musical score for the song 'Karjala' by Emil Genetz. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'L'istesso tempo (♩ = ♩)' and the performance style is 'Ten espress'. The lyrics are in Finnish. The first system includes the instruction '(Soli T. ja B.)' and the lyrics 'Se soit-tan vie-lä-kir-hän-nel-'. The second system includes the instruction 'Datoen espress' and the lyrics 'tan-sa, Sit' u-sein ma las-ra hau-lyin u-sein las-ra ma kuon-te-'. The third system includes the lyrics 'van-ho-ja Väi-nön lau-le-jon - - sa Se lau-la-ai par-la-'. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of the 'sävelmää' style mentioned in the text.

(esimerkki 20 jatkuu, tahdit 53-58)

The image shows a musical score for a Finnish folk song. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Finnish and are written below the vocal line. The music is in a simple, folk-like style with a clear melody and accompaniment.

On ilmeistä, että juuri harmoniset syyt jättävät *Karjalan* runolaulusitaatin jotenkin irralliseksi ja liimatun oloiseksi. Arkaainen laulusävelmä ja länsimaisen harmoniakirjoittamisen viimeinen sana tuntuvat ajavan eri raiteella toisiaan kohtaamatta (esimerkki 20).

1.7 Miespolvia louhoksella

Suomalaisen sävelen historia on ollut kansakunnallisesta olemassaolosta tietoiseksi tulemisen historiaa. Vastatessaan vuonna 1843 huomiota herättäneessä esitelmässään kielteisesti omaan kysymykseensä "Äger Finska folket en historie?" silloin 25-vuotias Zacharias Topelius (1818-1898) viittaa aikaan ennen vuotta 1809 (Klinge 1982, 130). Pietarin turvallisuus edellytti Suomenlahden pohjoisrannikon ja siihen liittyvien takamaiden valloitusta. Suomi syntyi siis suurvallan poliittisesta tahdosta ja sen etujen turvaamiseksi. Suomen sodan 1808-1809 jälkeen kokoontuneilla Porvoon valtiopäivillä keisari Aleksanteri I vahvisti tämän Venäjän suuriruhtinaskunnaksi siirretyn alueen uskonnon, perustuslait ja oikeudet. Kieleltään ja tavoiltaan erilaiset kansanosat, heimot ja maakunnat pantiin synnyttämään keskinäinen hallinnollinen ja kulttuurinen tahto. Objektina Suomi luotiin siis päätöksillä, subjektina se alkoi havahtua vasta vähitellen. Kuin Tuonelan virrasta palasina koottua Lemminkäistä Suomea ravistelivat hereille toisaalta irrottautuminen Ruotsista, toisaalta uuden isännän, Aleksanteri I:n myöntämät privilegiot.

Orastavan kansallistunnon ja kulttuuristen sekä poliittisten aatteiden kokoajana

kuorolaulu ja -sävellykset nousivat näkyvään asemaan. Niissä yhdistyvä kieli ja sävel juurruttivat tietoisuutta omasta erityislaadusta. Siten kansanliikkeen mittasuhteet Suomessa saavuttanut kuorolaulu on heijastanut paitsi poliittisia ja "kotomaan ystävällisiin äidinkasvoihin" liitettyjä arvoja, vähitellen myös musiikkiin itseensä kohdistuvia sävellysteknisiä ja -tyylillisiä virtauksia. Halu olla perillä kansainvälisistä virtauksista sai suomalaiset säveltäjät jo 1800-luvun lopulla käyttämään kuorosävellyksissä ajanmukaisia Euroopasta kulkeutuneita tyylejä ja tekniikoita. Keskieurooppalaisten säveltäjien kuten Mendelssohnin, Brahmsin tai Wolfen vaikutus alkoi kuulua kotimaisten säveltäjien töissä. Vaikka Fredrik Paciuksen kuorotuotanto sisältää lukuisia kuoroliedejä joiden taiteellistekninen arvo nykyisenkin mittapuun mukaan on huomattava, ei 1800-luvun puolivälin Suomessa vielä löytynyt voimia jatkamaan tällä alueella.

Kansan sivistämiseksi ja kansainvälisen musiikkiohjelmiston tutuksi tekemiseksi laadittiin transkriptioita myös kuorojen käyttöön. Sovituksen kohteena saattoi olla esimerkiksi orkestereiden perusohjelmistoon kuuluvia teoksia ja niiden osia kuten seuraava Beethoven-sitaatti osoittaa.

Esimerkki 21. Ludwig van Beethoven, *Sävelten voima (Harmoniens makt)*
sov. tuntematon. Sanat: D. Hahl. Lähde: Hahl (1876, 45.)

**N^o 30. Sävelten voima.
Harmoniens makt.** L.v. Beethoven.

T. 1. 2.

Sä - vel - ten aal - lot, tai - vä - hän va - lot.
To - ser - mas vä - äggr, hän - mel - ska lä - gor.

B. 1. 2.

täyt - tä - väit rin - tain la - nol - la ain. Huo - let ne halb - tum.
fyl la med gnos - ning he - la mitt brüst. Sä - ren ej bli - da.

mur - heethi valh - tum i - loon ja tyy - ne tä sy - den on valh.
tä - rar ej föi - da, bjentat lug - sva - las af lug - nam - de brüst.

Beethovenin 7. sinfonian 2. osan pääteema on innoittanut niin tuntemattomaksi jäänyttä sovittajaa kuin laulun sanoittanutta D. Hahlia (esimerkki 21).

Samanlaista keinoa, jolla kansallinen nälkä tyydytettiin kirjallisuudessa *Kalevalan*, *Vänrikki Stoolin tarinoiden* tai *Nummisuutareiden* avulla ei musiikissa tuntunut löytyvän. Yhteyttä alkuperäiseen, herderiläiseen, "oppimattoman rahvaan luonnonmukaisen runollisen luomiskyvyn alkulähteeseen" ei oikein osattu taidemusiikille merkityksellisenä edes etsiä. Lönnrotin tunnettiin käyttäneen ensi yön oikeutensa nostaessaan Kalevalalla suomen *kielen* sivistyskielien joukkoon. Ei ymmärretty, että samasta kalliosta myös *säveltaide* voisi hakata perustuksensa ainekset. Elettiin eräänlaisessa henkisessä maanpakolaisuudessa ja maahan kulkeutuneitten virtausten varassa.

Kirkko oli jo katolisuuden ajoista, 1100-luvulta lähtien, pitänyt kalevalaista *runolaulua* pakanallisena ja pyrkinyt sen hävittämiseen. Ruotsin nousukausi 1600-luvulla oli nostattanut Pohjanlahden rannikolle ja sisämaahan uusia kaupunkeja, kauppayhteydet vilkastuivat ja talonpoikien ja porvarien välinen kanssakäyminen lisääntyi. Eksoottisia kansanmelodioita riisuttiin niiden riimeistä, rytmikan ja melodioiden omalaatuisuuksia karsittiin. Laulujen sävelala laajeni ja vähitellen alkoi siirtyminen duuri- ja mollitonalityettiin (Asplund 1981, 70). Kalevalainen laulu oli hävinnyt läntisestä Suomesta 1600-luvun ja itäisestä Suomesta 1800-luvun loppuun mennessä (Kolehmainen 2002, 2). Maahan kulkeutui toisintoja rajojen yli ja nämä riimilliset kansanlaulut - tai uudet ja uudemmat kansanlaulut kuten niitä myös nimitettiin - olivat alkaneet kiihtyvällä vauhdilla korvata alkuperäistä kalevalaista runolaulua. 1800-luvun jälkipuoliskolle tullessa tällaisia lauluja oli kansanlauluina kerätty ja kuoroille sovitettu jo vuosikymmeniä. Näissä seipiteissä oli tuskin jäljellä enää mitään kansanomaista tai edes suomalaista.

Seuraavan G. A. Gripenbergin kansanlaulusovituksenkin melodia liittyy toisten, samantapaisten sävelkulkujen sarjaan; toisteisella perussävelellä alkavat niin tuttu *Täällä Pohjantähden alla* kuin kansanlaulu *Kaipaava (Ja ilman kuuta ja aurinkoa)*. Neljässä ensimmäisessä f-sävelessä ja ensimmäisen tahdin jälkeen laskevassa melodian kaaroksessa piilee *Hyvä ilta* -laulunkin viehätys.

Esimerkki 22. Kansansävelmä: *Suomalainen kansanlaulu*, sov. G. A. Gripenberg.
 Sanat: Kansanlaulu. Lähde: Hahl (1881, 121) (tahdit 1-8).

N:o 65. Suomalainen kansanlaulu.

Andantino Sov. G.A.Gripenberg.

1. Hy - - vi il - - ta lin - - tai - - sen, Mun
 kul - - ta i - - ha - - nai - - sen; Sei - - so tän' nyt

kul - - tai - - nen, Ja pu - - hu mi - - nun kans - - on,

Gripenbergin tekemän kansanlaulusovituksen teksti muistuttaa samoin alkavaa *Kantelettaren* runoa I:122. Tätä runoa Sibelius käytti runsas kymmenen vuotta myöhemmin *Rakastava*-sarjansa kolmannessa osassa. Gripenberg on erityisen herkkä aistimaan sävelmän sisäiset jännitteet. Rasittamatta satsia raskaalla kromatiikalla hän viimeistelee sovituksensa tyylikkäästi ja hienovaraisesti (esimerkki 22).

1.7.1 Hiilestä timantiksi

Käänteentekeviksi suomalaiselle säveltaiteelle muodostuivat Jean Sibeliuksen *Kullervon* esitys 1892 ja Ylioppilaskunnan Laulajien pelkästään suomalaisten säveltäjien suomenkielisiä teoksia sisältänyt konsertti 1893. Teosten joukossa oli Sibeliuksen Kalevalan tekstiin säveltämä *Venematka*, joka sai aikaan kurssin muutoksen kuorolle säveltämisessä maassamme. Pesäero saksalaiseen liedertafeliin tehtiin samalla hetkellä. Sibelius muodostui sillaksi Paciuksen kontrapunktiivisesti haasteellisten kuoroliedien ja uuden ajan välille, aloittaen taiteellisen kuo-

rolle säveltämisen Suomessa. Teosten aihepiirit sekä tyyllilliset ja harmoniset ratkaisut joutuivat uudelleen arvioinnin kohteeksi, kun eurooppalaisten virtausten ohella esikuviksi nousivat suomalaisesta kansanrunosta ja runolaulusta löytyvät musiikilliset mahdollisuudet.

Kukaan ei voi olla varma, olisiko luova säveltaiteemme ilman yhteyttä runolauluun kyennyt saamaan aikaan Sibeliuksen sävellysten kaltaista omalajista tuotantoa, mutta selvää on, että sellaisten tuottamisen todennäköisyys olisi laskenut. Alkulähteeseen syntyneen yhteyden tärkeyttä korostaakin se huomattava harppaus, jonka Sibeliuksen *Kullervo* tai *Venematka* tai mieskuorolauluista koostuva opus 18 saivat aikaan suomalaisessa säveltaiteessa. Vaikka Kuulan, Madetojan tai Palmgrenin tuotannoissa ei voidakaan kuulla suoranaista sibelianisuutta, voi niissä kuulla sellaisia kansallisiksi tunnistettavia äänenpainoja, joita ennen Sibeliusta ei oltu kuultu.

2. SANAN JA SÄVELEN VOIMA

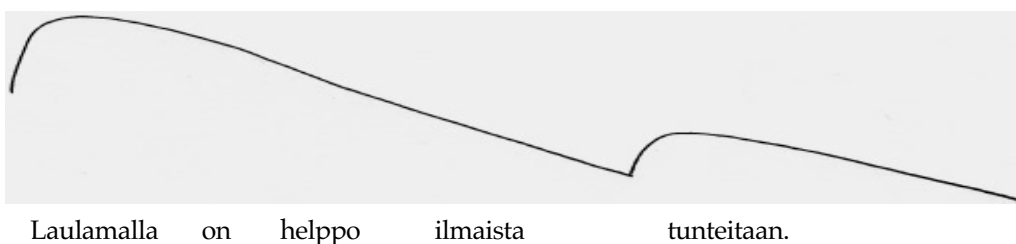
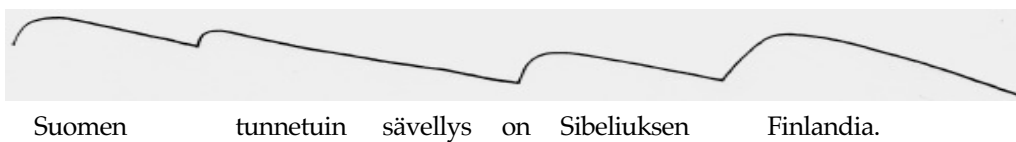
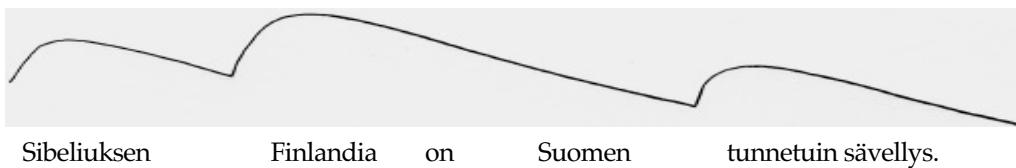
Puhutulla kielellä on melodiikkansa ja rytmikkansa. Melodiikka syntyy käytetävän puhekorkeuden vaihtelusta, rytmikka taas sanojen äänteiden laadusta ja niiden osien ääntämisvoimakkuudesta. Paino sanan alussa, keskellä tai lopussa antaa kielelle rytmistä säännönmukaisuutta. Musiikin melodiarakenne ja rytmisen jäsentely voi muistuttaa kielelle tunnusomaista kuulokuvaa.

Tässä luvussa esittelen puhutun ja runomittaisen suomen kielen - kalevalametrin - melodisia ja rytmisiä piirteitä. Painavoituvuutta käsittelevä osuus selvittää sanojen pyrkimystä pituuden mukaiseen järjestykseen kalevalaisessa säkeessä. Runolauluosuudessa tehdään selkoa erilaisista sävelmätyypeistä ja niiden muotoon ja rytmikkaan liittyvistä piirteistä Suomen Kirjallisuuden Seuran tekemiltä äänitteiltä purettujen näytteiden pohjalta.

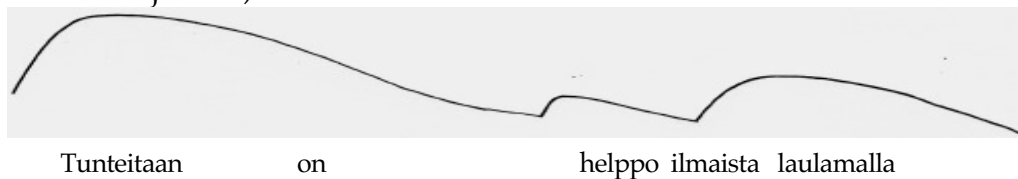
2.1 Suomen kieli

Suomen kielen kuulokuvaa hallitsee puhutun *sanan korko ensimmäisellä tavulla*. Muualla kuin ensimmäisessä tavussa olevat vokaalit eivät ole pääpainollisia (Karlsson 1983, 24.) Suomenkielisen normaalilauseen melodialinja, lauseintonatio, on ensin loivasti *nouseva ja sitten laskeva*. Seuraavan esimerkin käyrät osoittavat intonaatiota:

Esimerkki 23. Suomenkielisen lauseen melodialinja (esimerkin alku).



(esimerkki 23 jatkuu)



Lauseen lopussa olevan sanan ensimmäinen tavu voidaan silti ääntää nouseval-
la intonaatiolla ilman että sana saisi voimakkaan painotuksen. Kun sanalle halu-
taan antaa erityisen voimakas painotus, tämä tehdään intonaation avulla. Usein
tällainen sana siirretään silloin lauseen alkuun (ibid., 25.) (esimerkki 23). Dyna-
miikkaa hallitsee *alkupainotteisuus* ja sanavartalot epälukuisine päätteineen ja
liitteineen voivat muodostua pitkiksi.

2.2 Kalevalametri

2.2.1 Trokeinen nelijalka

Kalevalametrinen säe on koostunut neljästä toisiaan seuraavasta noususta ja
laskusta:

$$\begin{array}{cccc} \underline{su-ru} / \underline{sor-ti} / \underline{ää-nen} / \underline{suu-ren} \\ 1 & 2 & 3 & 4 \end{array}$$

Metrillä ei ole lauseoppia, säkeet eivät esimerkiksi yhdisty riimittyneiksi säepa-
reiksi tai vielä pitemmiksi säkeistöiksi: runo koostuu lukuisista vapaasti valituis-
ta itsenäisistä säkeistä. Tämän tradition pienimmät runot ovat yhden säkeen sa-
nanlaskuja, kun taas pisimmät ovat 400 säkeen kertovia lauluja. Loppusointua
ei ole eikä kiinteä säe salli tyhjää metristä aukkoa lopussa. (Leino 1994, 57.) Sel-
laista säettä kuin esimerkiksi, *su-ru / sor-ti / ää-ne- / ni*, ei siis esiinny. Oramon
mukaan Porthanin kuvaukset vanhan suomalaisen runomitan säännöistä tule-
vat lähelle myöhemmän tutkimuksen paljon laajempaan aineistoon perustuvaa
analyysia, josta voidaan tiivistää seuraavia sääntöjä:

1. Kalevalamittainen säe on nelipolvinen trokee, jossa on yleensä kahdeksan
tavua (*mi-kä / sor-ti / ää-nen / suu-ren*).
2. Pitkä pääpainollinen tavu sijoittuu aina runojalan nousuun ja lyhyt pääpai-
nollinen sen laskuun paitsi ensimmäisessä runojalassa, jossa poikkeukset ovat
sallittuja (*mi-kä-kö / sor-ti / ää-nen / suu-ren; mi-kä-hän se / sor-ti / ää-nen / suu-ren*).
3. Säe ei voi loppua yksitavuiseen sanaan, eikä sana yleensä voi jatkaa tro-
keen keskellä olevan taitteen yli (Oramo 2001; Lönnrot 1845). Siten nelitavuinen
sana ei voi alkaa toisella runojalalla, esimerkiksi muotoa, *tuø Lem-min-käi-nen on*
lie-to, ei esiinny.

Rytminen trokeepainotus, trokeeraaminen, oikeuttaa poikkeamaan pitkien sanojen luonnollisesta sanapainosta. Pitkät, kolmi- ja nelitavuiset sanat muodostuvat *lauletussa* trokeisessa ilmaisussa lauserytmiä elävoittaviksi *murrelmasäkeiksi* eli säkeiksi, joissa sanapaino osuu muulle kuin ensimmäiselle tavulle. Esimerkiksi murrelmasäkeissä kuten, *Mie-le-ni- mi-nun te-ke-vi / ai-vo-ni a-jat-te-le-vi*, tai *Kul-ler-vo Ka-ler-von poi-ka / hi-vus kel-tai-nen ko-re-a*, on kyse sanapainon murtamisesta: ei kunnioiteta sitä perussäntöä että paino on ensimmäisellä tavulla. Kun korko pannaan 'väärään' kohtaan eli musiikin korko ja sanan korko eri kohtiin, rakenteeseen tulee kontrapunktia ja rytmistä mielenkiintoa. (Laitinen 2000, B 8.) Lasten hokemassa lausearvoituksessa, *merikomme reen*, on siinäkin kysymys sanarytmin murtamisesta. Sanakoron mukaisesti lausuttuna arvoitus ratkeaa: *me rikomme reen*.

Murrelmasäe särkee trokeerauksen ja sanapainollisuuden monotonialla ja antaa laulajalle melodisia ja rytmisiä vihjeitä. Murrelmasäkeen voi siis lukea ja laulaa trokeeraamalla, painottamalla sanakoron mukaisesti tai sekoittamalla näitä molempia. Murrelmasäe lieventää säekaavan jäykkyyttä varsinkin runoa lauletaessa (Oramo 2001, 9). Sanapainon rikkomista on pidetty arvossa, koska sitä käyttävältä on vaadittu verbaalista nokkeluutta ja nopeata ajattelua. "Parahimmat runojat pitivät senlaista murrelmata niin kauniina runossa, että vähintäki kaksi kolmesta tavataan murrettuna" (Lönnrot 1835, XXXII). Matti Kuusi on väitöskirjassaan päätellyt runomitan murrottomuuden olevan suoraan verrannollinen sen rappioasteeseen (Kuusi 1949, 103, 345).

2.2.2. Painavoituvuus

2.2.2.1 Säkeen painavoituvuus

"Atque in genere observandum, versus nostros aptissime semper longiori voce, nisi alia ratio obstet, terminari",⁸ kirjoitti Henrik Gabriel Porthan teoksessaan *De Poësi Fennica* vuonna 1766 (Kajanto 1983). Kansanrunoutentutkija Walter Anderson puhuu *staccato-legato -säännöstä*, jonka mukaan kansanrunosäkeen alkupuoli lauletaan yleensä *staccato*, jälkimmäisen puolen kiinteämmin toisiinsa liittyvät tavut *legato* (Anderson 1935, 186-187, Kuusi 1952a, 241). Matti Sadeniemi on ristinyt saman ilmiön *viskurilaiksi* (Wannmühlegesetz) (Sadeniemi 1951, 79-113) ja Pentti Leino *loppupaino-ilmiöksi* (winnowing-phenomenon) (Leino 1994, 57). Anderson, Sadeniemi ja Leino ovat kuvanneet ilmiötä, jossa yksi- ja

⁸ "Ja niin kuin yleisesti huomataan on pitemmillä sanoilla taipumus, ellei muu asianhaara estä, sijoittua aina säkeidemme loppuun." [Käännös kirjoittajan.]

kaksitavuiset sanat hakeutuvat kalevalaisen säkeen alkuun ja useampitavuiset sen loppuun. Yleensä taipumus sijoittaa painavampi sana tai sanaryhmä kevyemmän jälkeen on ominaista useimmille tunnetuille kielille. Ensin sanottu pääsee tajuntaan keveämmin keinoin, kerrattaessa on tarpeen painokkaampi ilmaisu. Tätä kielen tasapainotaloutteen kuuluvaa ilmiötä Elmo Lindholm kutsuu teoksessaan *Stilistische Studien "kasvavien jäsenten laiksi"* joka toteuttaa "muodon crescendoa". (Kuusi 1952a, 242.)

Jäljempänä (ks. kohta 4.2.3 Rytmisen painavoituvuuden käsitteestä) esittelen sävelten aika-arvojen ja alukkeiden laskemiseen perustuvaa melodiarytmien painavoituvuuden mittaamista. Sen vuoksi esittelen seuraavassa mallinani toiminutta kalevalaisen säkeen painavoituvuuden laskemistapaa.

Jo Elias Lönnrot Vanhan Kalevalansa esipuheessa vuodelta 1835 käytti numerosarjoja säetyyppinä esitellessään. Numerot kertovat säkeen *tyvien* (sanojen) tavumäärän. Siten esimerkiksi säkeen, *itse vanha Väinämöinen*, numerosarja on 224, *jo näkyvät Pohjan portit*, 1322, *mitä lie vedessä ollut*, 2132, *venyn vestämöiselläni*, 26, jne. Numerosarjoilla on helppo ilmaista säerakennetta sääteleviä lainalaisuuksia kuten esimerkiksi painavoituvuuden toteutumista: mitä alumpana lyhin ja lopumpana pisin tyvi, sitä suositumpi säetyyppi. (Ibid.) Kullakin sanalla on kalevalaisen säkeen taloudessa oma 'painonsa', joka on suoraan verrannollinen sen tavulukuun. Kertosäkeiden muodostamassa kalevalaisessa runossa eri säetyypeillä, vaikka ne säännöllisesti käsittävät neljä trokeista runojalkaa, kullakin on oma 'ominaispainonsa', ja säkeiden keskinäiset painosuhteet määräävät varsin tarkoin niiden keskinäisen järjestyksen. (Ibid.) On helposti nähtävissä, mitkä seikat vaikuttavat säetyypin ominaispainoon. Pitkät tyvet lisäävät sitä, lyhyet tyvet vähentävät. Vertailun ja yleiskatsauksen helpottamiseksi Matti Kuusi on ryhmittänyt säetyypit viideksi painoluokaksi. (Ibid., 250.):

'Raskas' painoluokka sisältää säetyypit 26 (*venyn vestämöisilläni*), 53 (*hankavuuttasi halajat*) ja 35 (*venehen valittamasta*).

'Keskiraskas' painoluokka: 44 (*Väinämöisen soitellessa*), 413 (*pahimmatkin maan matoset*), 422 (*hivuksista hiihen immen*), 134 (*ma lahoan lastuillani*), 215 (*miehen pään valottajaista*) ja 125 (*mies mahti mahitteleisi*).

'Keskipainoinen' painoluokka: 323 (*lykkäsi venon vesille*), 224 (*itse vanha Väinämöinen*) ja 332 (*kantelen kätensä alle*).

'Keskikevyt' painoluokka: 1322 (*jo näkyvät Pohjan portit*), 233 (*varsan valjahat olalla*) ja 2213 (*vanhat souti, pää vapisi*).

'Kevyt' painoluokka: 1232 (*muut purret sotia käyvät*), 1313 (*ei kivellä, ei haolla*), 1223 (*ei ollut sitä vedessä*), 2222 (*airon pyyryt pyinä vinkui*), 2123 (*vielä jäi vähän tiloa*) ja 2132 (*mitä lie vedessä ollut*).

Kuusen luokituksessa ensiksikin säe on sitä painavampi mitä vähemmän siinä on tyviä. Toiseksi, säkeenalkuinen tyvi merkitsee enemmän kuin säkeenloppuinen ja se taas enemmän kuin säkeen keskiosa: säetyyppi 233, joka alkaa lyhimällä tyvellä, on keveämpi kuin säetyyppi 332, joka päättyy lyhimpään tyveen, ja molempia painavampi on säetyyppi 323, jossa lyhyt tyvi on keskellä. (Ibid.) Sen sijaan Kuusi ei tee eroa säetyyppien 53 ja 35 välillä, kumpikin kuuluvat ras-kaaseen painoluokkaan.

Seuraavassa *Venematka*-runo säetyypitettyä Kuusen tavuluokituksella. Käytän tästä luokituksesta jatkossa lyhennettä TL (TavuLuokitus) (esimerkki 24).

Esimerkki 24. *Venematkan* säetyypit.

1	Vaka vanha Väinämöinen	224	keskipainoinen
2	laskea karehtelevi	35	raskas
3	tuon on pitkän niemen päästä,	11222	kevyt
4	kylän kurjan kuuluvilta;	224	keskipainoinen
5	laski laulellen vesiä,	233	keskikevyt
6	ilon lyöen lainehia.	224	keskipainoinen
7	Neiet niemiä nenissä	233	keskikevyt
8	katselevat kuuntelevat,	44	keskiraskas
9	"Mi lienee ilo merellä,	1223	kevyt
10	mikä laulu lainehilla,	224	keskipainoinen
11	ilo entistä parempi,	233	keskikevyt
12	laulu muita laatusampi?"	224	keskipainoinen
13	Laski vanha Väinämöinen	224	keskipainoinen
14	laski päivän maavesiä,	224	keskipainoinen
15	päivän toisen suovesiä,	224	keskipainoinen
16	kolmannen kosen vesiä.	323	keskipainoinen
17	Laski laulellen vesiä,	233	keskikevyt
18	ilon lyöen lainehia.	224	keskipainoinen

Venematka on kalevalamitaltaan virheetön runo, jonka säkeet noudattavat Port-
hanin kuvailemaa kalevalaista normia: pitkät painavat kantasanat asettuvat
useimmiten säkeen loppuun (Kajanto 1983). Tavujen lukumäärä vaikuttaa paitsi
sanon pituuteen myös sen ymmärrettävyyteen; lyhyet sanat ovat ymmärrettä-
vämpiä kuin pitemmät. Pitkä sana voi olla kuvaileva tai erisnimi ja säe yhtey-
destään irroitettuna vaikeaselkoinen. Säkeessä sillä on voimakas tunnesisältö,
jolla on tarinaan lyhyempiä sanoja suurempi vaikutusvalta. Kuulijaa valmiste-
taan ymmärtämään avainsana lähestymällä sitä lyhyemmällä, kenties alkusoin-
tuisilla sanoilla (*laskea karehtelevi / kylän kurjan kuuluvilta / laulu muita laatusampi*).
Tämä painavoitumisilmiö on olennainen laulettuun tai puhuttuun kalevalametrin
kuulokuvan muodostaja.

2.3 Runolaulu

2.3.1 Yleistä

Ilkka Kolehmainen jakaa suomalaisen kulttuuritradition seuraaviin tyyllisiin ajanjaksoihin (Kolehmainen 2002, 1.):

- 1) esisuomalainen aika ennen kalevalametriä; shamanismia, eläin- ja vuodenaikaritualeja, luomismyyttejä jne.
- 2) varhaiskalevalainen aika ennen 150-500 j.Kr.
- 3) kalevalaisuuden kulta-aika, ennen ensimmäistä ristiretkeä 1155.
- 4) keskiaikainen kalevalaisuus, ennen uskonpuhdistusta.
- 5) myöhäinen kalevalaisuus ja sosiaaliluokkaisen yhteiskunnan syntyminen, ennen teollistumista 1870-80.
- 6) vuoden 1890 jälkeinen aika; urbanisoitumisen ja teollisen massakulttuurin aikakausi.

Erilaiset sosiaaliset ja historialliset olot ovat synnyttäneet suuria kulttuurieroja Suomessa. Ennen kaupungistumista 1800-luvun lopulla maakunnilla oli silmiinpistäviä, toisistaan eroavia kulttuurisia ominaispiirteitä. Etelä-Pohjanmaan yhtenäinen sosiaalinen tausta mahdollisti edistykselliset muutosliikkeet ja erilaiset aatteelliset kansanliikkeet, jotka vaikuttivat koko maahan. Vaikka Karjalan kannas oli kauan kalevalaisen laulun aluetta, alkoi Pohjanmaan vaikutus tuntua sielläkin. Teollinen ja sosiaalinen kuohunta alkoi ensin Varsinais-Suomessa, Satakunnassa, Hämeessä ja Uudellamaalla, jossa jatkuvasti omaksuttiin uusia vaikutteita lännestä. Koko itäinen Suomi (Savo, Pohjois-Karjala, Kainuu) oli aluetta, jossa ihmiset joutuivat etsimään uusia toimeentulon keinoja, ja jossa harvalukuinen hajallaan asuva maaseudun väestö edelleen viljeli maata kaskeamalla ja kyntämällä. Itäisen Suomen perinteisillä kulttuurisillakin tuotteilla on monasti tilapäisyyden luonne. Karjalassa, joka melkein kokonaan kuului Venäjälle, sosiaalista kanssakäymistä ohjailivat pääasiassa heimositeet; siinä yksi syy miksi kalavalainen traditio säilyi Karjalassa aina 20. vuosisadalle asti. (Ibid.)

2.3.2 Sävelikkö

Kalevalaisen runosävelmän perustyyppinä Suomessa ja Karjalassa on ollut viisi-iskuinen sävelmä 5/4 -tahtilajissa. Tällainen on myös Jakob Tengströmin kirjoituksessaan *Om de fordna Finnars Sällskaps-Nöjen och Tidsfördrift* julkaisema näyte vuodelta 1802. Se on yksi varhaisimmista runosävelmän kirjaanpanoista. (Oramo 2001, 9.) (Esimerkki 25.)

Esimerkki 25. Jakob Tengströmin julkaisema kalevalaisen runosävelmän perustyyppi. (Asplund 1981, 23.)

Tempo Giusto.

Sä : mi tästy taima halta,
Ett bud utgick från Himlen.

Sämi tästy taima : ha : sta
Ett bud utgick från Himlen

taiten luonbon Halbi : ai : ba,
af hela Naturens Upprätthällare.

taiten luonbon Halbi : ai : ba.
af hela Naturens Upprätthällare.

Tämä on *Kalevalan sävelmän* arkkityyppi (esimerkki 25). Sen tunsi myös Henrik Gabriel Porthan. "Sävelmä, jota laulaja käyttää, on aina yksi ja sama, melkein tyyten vailla vaihtelua, aivan yksinkertainen ja hyvin vanhanaikaiselta tuntuva", kirjoitti Porthan muutama vuosikymmen Tengströmiä aikaisemmin, vuonna 1766, teoksessaan *De poësi Fennica, Suomalaisesta runoudesta* (Kajanto 1983, 80). Valitettavasti Porthan ei kuitenkaan ollut liittänyt kuvaukseensa mukaan nuottiesimerkkiä (Asplund 1981, 24).

Tengström julkaisi samassa yhteydessä myös nelisäkeisen sävelmän toisintoinen kuin teeman muunnelmien (esimerkki 26).

Esimerkki 26. Jakob Tengströmin julkaisema näyte runosävelmän varioimisesta (ibid).

Käsi tähti taivaasalla,
 Käsi tähti taivaasalla. Kaiken luondon
 Halbi alda, kaiken luondon Halbi alda.
 Käsi tähti taivaasalla,
 Käsi tähti taivaasalla. Kaiken luondon Halbi alda,
 Kaiken luondon Halbi alda.

Tengströmin nuotintama näyte käy elävän kansanlaulun tunnusmerkistä (ibid.) (esimerkki 26). Runsaasti sata vuotta myöhemmin Into Konrad Inha kuvailee Alijärven Vassilein esitystä *Kullervo Kalervon pojasta* näin:

...Ja hän lauloi runonsa nuotilla, joka oli niin omituisen kevyt, vilkas ja hohteinen, etten ollut mielestäni toista niin kaunista kuullut. Säveltä hän laulaessaan muunteli ja toisinteli niin monella tavalla ja vaihteli äänilajeja, ettei se koskaan käynyt yksitoikkoiseksi. Välistä hän lauloi pidemmän jakson säkeitä siten, että sävel kulumistaan kului yhä yksinkertaisemmaksi, ikäänkuin kertomusta kiirehtien, keinui lopuksi vain kahden nuotin välillä, kunnes ajatuksen lepokohdan lähestyessä viimeiset säkeet laulettiin täydellisellä sävelellä ja lisäksi koristettiin ihmeellisellä helähtävillä sävelkirjauksilla, joita minun korvani oli mahdoton kiinnittää, vaikka elävästi oivalsin niiden kauneuden. (Inha 1911, 79.)

Kansanrunousarkiston kokoelmissa olevilla alkuperäisäänitteillä on kuultavissa runolaulannan laaja-ambituksisia harvinaisuuksia. Fonografilla on tallennettu tunnetuimpien laulajien näytteitä, jolloin otos on muodostunut todellisuutta rikkaammaksi. Esitän nuotinnettuna eri tyyppisiä runolaulunäytteitä, joita ovat laulaneet Pedri Shemeikka, Iivo Härkönen, Iivana Onoila, Anni Kiriloff ja Anni Tenisova.

Esityksiä kuunnellessani on ollut helppo eläytyä aidossa tilanteessa runolaulun nuotintamista tehneisiin kerääjiin; jo pelkästään laulun intonaation selkiinnyttäminen on vaatinut häiriöttömän kuuntelutilanteen ja mahdollisuuden toistaa kuulemansa. Miesäänisen laulun intervallisuhteet ovat vaikeammin eroteltavis-

sa kuin naisäänisen ja edelleen, matalan naisäänen intonaatio on epäselvempi kuin korkeamman. Esitykset eivät oikeastaan ole laulua vaan tarinankertomista, jossa valittu ”nuotti” toimii kertojaa ja tarinaa toisistaan etäännyttävänä tekijänä vähän samaan tapaan kuin kirkollinen teksti etäännyty liturgin henkilöstä. Se, että sävelmä on tekstille alisteista tuntuu tuottavan ainakin kahdenlaisia esityksiä: laulaja joko keskittyy pelkkään tarinaan ja toistaa musiikillista säeparia lähes muuttumattomana (kuten esim. Iivana Onoila, esimerkki 29) tai yhdistää tarinan ja sävelen tunnesisältöjä käyttäen melodista ja rytmistä muuntelua (kuten Pedri Shemeikka, esimerkki 27, Iivo Härkönen, esimerkki 28, Anni Kiriloff, esimerkki 30 ja Anni Tenisova, esimerkki 31). Muistiinmerkitsijän kannalta ensimmäisessä tapauksessa laulaja tarjoaa vaivattoman tallennusmahdollisuuden ja luotettavan lopputuloksen: toistoja kuulee riittävästi ja sävelmän saa merkityksi muistiin. Jälkimmäisessä tapauksessa muistiinmerkinnästä tulee väistämättä vajavainen: laulun lukemattomat, säe säkeeltä muuttuvat sävelkulut ehtii tallentaa vain osittain. I. K. Inhan kuulema ”vilkas ja hohteinen” sävelmä on epäilemättä edustanut jälkimmäistä tyyppiä.

Esitykset on nuotinnettu niissä sävellajeissa, joissa ne kuuluvat Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkiston äänitteillä.

Esimerkki 27. *Tulen synty*, Pedri Shemeikka. Laulun alku.
Fonografiäänitys Suistamo 1905, SKSÄ A 302:17. Nuotinnos kirjoittajan.

Is-ki tul-ta Il-man Uk-ko, is-ki tul-ta Il-man Uk-ko
vä-lä-hty-ti Väi-nä-möi-ni, vä-lä-hty-ti Väi-nä-möi-ni
vii-el on vi-vut-si-mel-la, vii-el on vi-vut-si-mel-la
kuu-vel-la ko-kon su-lal-la, kuu-vel-la ko-kon su-lal-la

Näyte on Kansanrunousarkiston varhaisinta keräysmateriaalia, otettu Suistamolla vuonna 1905 (SKSÄ A 302:17). Sekstin ambitusta käyttävä *Tulen synty* - laulu soi Pedri Shemeikan esittämänä hieman yksitotisesti ja monotonisesti⁹.

⁹ Todennäköisesti juuri äänitystilanne - laulajan oli laulettava suureen äänitystorveen - on jäykistänyt ja vääristänyt esitystä. Siksi olen laulunäytteissä keskittänyt siihen missä esitysjännityksen lopputulosta verratava vaikutus on todennäköisesti vähäisintä: käytettyyn sävelikköön ja rytmin käsittelyyn.

Shemeikka rakentaa laulunsa molliasteikon viidestä ensimmäisestä sävelestä. Käväisy *e*-johtosävelellä ei mielestäni tee säveliköstä aitoa heksakordia. Rytminkäsittelyssä Shemeikka pysyy turvallisessa kalevalamallisessa viisijakoisuu-
dessa. Toisella tai kolmannella tahdinosalla kuuluva trioli vaikuttaa tekstistä irrallaan olevalta, puhtaasti musiikilliselta elävöittämiskeinolta (esimerkki 27).

Esimerkki 28. *Lemminkäinen*, Iivo Härkönen. Laulun alku.
Fonografiäänitys Suistamo 1905, SKSÄ A 301:61. Nuotinos kirjoittajan.

Lem-min-gäin on pii-lo- poi- ga, Lem-min-gäin on pii- lo- poi- ga
pil- lo- ja- ha pii- le- mä- hä pil- lo- ja- ha pii- le- mä- hä
töi- tä on pa- ge- ne- ma- ha töi- tä on pa- ge- ne- ma- ha
sa- tap on naista na- gra- nu- te sa- tap on naista na- gra- nu- te

Iivana Härkösen *Lemminkäinen* on niin ikään Suistamolta ja samalta vuodelta 1905 (SKSÄ A 302:61). Laulun ensimmäinen säe on E-duurissa ja toinen fis-mollissa. Päätössävelen mukaisesti säveliköstä muodostuu näin fis-aiolinen. Härkösen esityksessä huomion arvoista on rytmien käsittely. Härkönen iskuttaa vaihdellen tasa- ja kolmijakoisia iskualoja. Ensimmäiset säeparit iskuttuvat *Lem-min-gäin on pii-lo poi-ga*, *Lem-min-gäin on pii-lo poi-ka* (3/8+3/8+3/8+3/8 ja 2/8+2/8+2/8+3/8+ 3/8) ja edelleen kaksi kertaa *pil-lo-ja-ha pii-le-mä-hä* (2/8+2/8+2/8+3/8+ 3/8 ja sama). Sitten: *töi-tä on pa-ge-ne-ma-ga*, *töi-tä on pa-ge-ne-ma-ga* (3/8+3/8+3/8+3/8 ja 2/8+2/8+2/8+3/8+3/8). Härkönen on niitä harvoja laulajia, joka vuoroin trokeeraa, vuoroin käyttää puhutun kielen korkoa (esimerkki 28).

Esimerkki 29. *Maailman synty*, Iivana Onoila. Laulun alku.
Fonografiäänitys Suistamo 1905, SKSÄ A 302:1. Nuotinos kirjoittajan.

Lap- pa- lain on lai- ha mie- si viik- - ko- a hän vi- - hon pi- dä- he

Samalta keruumatkalta kuin edellinen, vuodelta 1905 oleva esimerkki on myös Iivana Onoilan näyte *Maailman synty* (SKSÄ A 302:1). Laulu on ylimmästä ää-

nestä purkautuva nelisävelikkö, jonka toista säettä Onoila elävöittää notkein daktyylein ja synkopoivalla trokeerauksella leikitellen: *vii-iik-ko-a hän vi-hon pi-dä-he* (esimerkki 29).

Esimerkki 30. *Kantele*, Anni Kiriloff. Laulun alku.

Levytys Kymnlinna 1922, Kalevalaseura, SKSÄ 72,1991. Nuotinnos kirjoittajan.

Tuo-pa se vii-sas Väi-nä-möi-ni läh-tööp on he-vo-sen ett-soh
su-vi kun-nan kuun-te-loi-ge-ot-ti oh-jak-set o-lal-le
peä-ty tuol-la mät-tä-häl-lä peä-ty päi-vä-rin-ki-sel-lä-
kuu-li pur-ren it-kö-väk-se-va-lit-ti ve-no pu-na-ni

Kymnlinnassa 1922 äänitetty Anni Kiriloffin *Kantele* (SKSÄ 72.1991) on näytteistä eloisimpia. Laulaja käyttää aiolista heksakordia ja melismoit myös neljännen ja viidennen iskun. Kalevalainen mallirytmii ei siten näy nuottikuvassa mutta kuuluu sen sijaan lauletuksessa esityksessä. Laulun sujuvuutta lisää sävelikön jatkuva muuntelu (esimerkki 30).

Esimerkki 31. *Väinämöisen polvenhaava*, Anni Tenisova. Laulun alku.

Levytys Helsinki 1952, SKSÄ L 426. Nuotinnos kirjoittajan.

Van-ha voa-ri Väi-nä-möi-ni ves-ti vuo-rel-la ve-net-tä
kol-kut-te-li kal-li-vol-la. Kil-pes-ty kir-ves-ki-ve-he
pol-ve-he po-jan po-lo-se van-han voa-rin Väi-nä-möi-sen.
Läh-ti-pä hiän et-si-mä-hä ve-ren tul-van tuk-ki-jo-a

Ambitukseltaan laajin on puolestaan Anni Tenisovan Helsingissä tallennettu näyte vuodelta 1952 (SKSÄ L 426). *Väinämöisen polvenhaava* -laulu alkaa pienellä sekstihypyllä. Säeparin toinen säe laajentaa melodian seitsensäveliköksi. Säkeis-

sä käynnissä oleva alinomainen muuntelu rikastaa kuulokuvaa (esimerkki 31).

2.3.2.1 Sävelkoodi

Timo Leisiö (Leisiö 2000, 33-57) on esitellyt unkarilaisen Gábor Lükön teoriaa vuodelta 1964. Lükö on analysoinut tuhansia eurooppalaisia sävelmiä, joita eri tilanteissa, uskonnollisissa menoissa, sadonkorjuu- tai häätöjuhliissa on käytetty. Leisiön mukaan näiden sävelmien kehitys on alkanut noin 5000 vuotta sitten keskieuropalaisten suomalaisugrien alkaessa puhua indoeurooppalaisia kieliä äidinkielenään. Tällä on ollut voimakas vaikutus pohjoisten indoeurooppalaisten lauluun. Lükö on päätyttyä kuuteen juurimodalityettiin, pentakordiin, jotka eroavat toisistaan puolissävelaskelen sijainnin perusteella. Yhdessä pentakordissa puolissävelaskelta ei ole.

Esimerkki 32. Kuusi muinaisindoeurooppalaista juurimelodiaa Gábor Lükön mukaan (Leisiö 2000, 35).

The image displays six musical staves, labeled Rotmodallitet I through VI, each showing a sequence of notes. Above the staves, the fingerings 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 are indicated. The notes are arranged in a way that shows the relationship between the modes, with some notes being sharped or flattened. The first mode (I) starts with a natural G, while the others have various alterations to the G, A, B, C, D notes.

Melodinen keskialue on erotettu pisteiviivalla. Indoeurooppalaisen juuripentakordin numero III (g-h-c-d-es) tunnistavat Sibeliuksen melodiikassa suomalaisten lisäksi omaksi tunnekielekseen ruotsalaiset, englantilaiset ja skotit. Leisiön mukaan se saattaa selittää Sibeliuksen suosiota juuri anglosaksisissa maissa (Leisiö 2000, 33-57) (esimerkki 32).

Olennaista Leisiön ja Lükön teoriassa on havainto eräänlaisen kansakunnallisen tai alueellisen tyyppipentakordin olemassaolosta, sellaisen, jonka voi tunnistaa

omaksi ”tunnekielekseen”. Vaikka tutkijat eivät olekaan yksimielisiä suomalaisugrilaisen tai esisuomalaisen aineksen olemassaolosta kalevalaisessa laulussa ollaan kuitenkin yhtä mieltä siitä, että osa kalevalaisesta laulusta varmasti periytyy varhaiskalevalaisen tyylin ajanjaksolle (Kolehmainen 2002, 2). Runosävelmät olivat viisisävelikköjä, joskus nelisävelikköjä. Läntiset melodiat ovat säveliköltään laajempia kuin Karjalan kannaksen tai Inkerinmaan melodiat (ibid).

Viisiasteikko laajennuksineen paitsi mahdollisti melodian laulajakohtaisen muuntelun, oli riittävän suppea myös vähemmän taitavan laulajan hallita. Viritykseen alkoi kohdistua vaatimuksia soittimien mukaan tulon myötä, vaikka kolmannen asteen sävelkorkeus oli pitkään vakiintumaton. Satoja vuosia ennen ajanlaskumme alkua idästä kulkeutunut kielisoitinrakentaminen näkyy mm. Gdanskista, Novgorodista ja Kiovasta tehdyissä arkeologisissa soitin- ja kuvailöydöissä 1100-1200 jKr. (Leisiö 1978, 363). Suomessa kannel vakiintui viisikieliseksi; kielten lukumäärä ei alita tätä ja harvoin ylittää (ibid.). Viisikielisen suomalaisen kanteleen viritys on ollut diatoninen pentakordi, joko jooninen tai doorinen (duuri tai molli) tai sitten sellainen, jossa on neutraali, suuren ja pienen välimailloilla häilyvä terssi (Oramo 2002, 13).

2.3.3 Muoto

Runosävelmän muotorakennetta hallitsee suppeimmillaan kahden säkeen tai kahden säeparin nousu ja lasku, kysymys ja vastaus. Oli sitten kysymys yhdestä laulajasta tai esilaulajasta ja kertaajasta laulusta muodostui jonomainen. Säkeiden musiikillinen kehittyminen oli sattumanvaraista ja yksittäisen laulajan taidoista ja mielenliikkeistä riippuvaista. Laajemmat muutokset musiikin muodossa saattoivat näkyä eri melodiatyyppien yhdistelemisenä, alkuperäisen aiheen jättämisenä ja siihen palaamisena. Tällaiset muutokset olivat enemmän runokohtaista, esitykseen liittyvää dramaturgiaa kuin suunniteltua muotostrategiaa.

Laulajan maine perustui kykyyn muistaa perimätietona siirtyviä säkeitä - mitä enemmän sitä parempi. Alunperin Sakkolan luterilaisen seurakunnan apupappina aloittanut ja sittemmin Porvooseen 1889 muuttanut Adolf Neovius keräsi kansanrunoutta. Hänen luonaan Larin Paraske kävi ahkerasti laulamassa. Porvoossa Hirn ja Sibeliuksen Paraskea kuulivat (1891). Tiukatessaan Paraskelta tämän muistinerouden salaisuutta, oliko kysymys mahdollisesti mekaanisesta muistikapasiteetista vai luovasta improvisoinnista, Paraske oli Neoviukselle

vastannut:

Ei yhtään ossaa tehdä omast pääst runoloi, vaan mitä korva kuuli se käi muistiin: on ennen laulettu, ennen tehty...kun kuulet syrjäss toisen laulavan, se kävyä päähän...olen vaan toiselta kulltu, mie laulan mitä toiset eeltäpäin ennen laulaneet, ommii teke-miiän en laula. (Timonen 1982, 165.)

Vaikka Paraske uskoi säilyttävänsä nuorena muilta kuulemiaan ja muistissa säilyneitä lauluja, hän esitti myös varauksen:

Ei teä uo Jumalan sana että se pitäis niin tarkkaa mennä, neät siihen soa panna ommiiki. (Ibid.)

Tähän yksinkertaiseen toteamukseen sisältyy paitsi paraskelaisen myös koko inkeriläis-kannakselaisen runonlaulun vapaa, improvisoiva ulottuvuus. Ulkoa laulamisen ja vapaan improvisoinnin rajat näyttävät olleen muutenkin sovitut. Liekkuvirret joita olivat eepiset, osin lyyrisetkin runot, leikkilaulut ja loitsut tuli esittää aina samalla tavalla, ”yhess pötköss ja yhtä ravvii”, niitä ei saanut sekoittaa. Hää-, tanssi-, rekilaulut ja itkut olivat vapaita. (Ibid., 166.)

2.3.4 Harmonia

Runosäveliä hallitsevat mollipentakordit vaikka duurisävelmiä on niitäkin runsaasti. Milloin laulua kanteleella säestettiin oli sekin pääasiassa melodian toistamista. Italialaisen Acerbin vuodelta 1802, saksalaisen Rühnin vuodelta 1827 tai vielä Lönnrotinkin tekemissä nuotinnoksissa sävelmät noudattavat ns. kaavaa: sävelala mollin kolmisointu, tahtilaji 5/4, rakenne kaksisäkeinen, esisäe päättyy teräsäveleeseen, jälkisäe perussäveleeseen. Vasta Boreniuksen aloittama systemaattinen keräystapa 1870-luvulla toi esiin aineistoa ja ajatuksia, jotka runosävelmäkommentaarin (ks. luku 3.3.2 Aarrearkulla-runosävelmäliitteen laatimisesta) kokoamisen yhteydessä siirtyivät suoraan Sibeliukselle. Boreniuksen asiantuntijalausunnoissa puhutaan alusta alkaen sävelmien kansantieteellisestä arvosta, vaaditaan kerääjiä kirjoittamaan muistiin tiedot esittäjistä, muistiinpanopaikasta, toisoinnoista ja melodiaan liittyvistä tarinoista; soitinsävelmiä nuotinnettaessa on mahdollisuuksien mukaan merkittävä muistiin ”kaikki sävelet - nekin harmoniakutouksen alkeet, joita silloin tällöin saa kuulla kansan soitelmissa”.(Laitinen 1976, 188.)

Leimallista pentakordiharmonialle on sen tonaalinen epämääräisyys. Esimerkiksi terä- tai leposäveleeseen päättyvä säe ei ole harvinaisuus. Länsi-inkeriläisten kylien naisten esityksinä on tallennettu yhteisöllistä laulutapaa, jossa esilaulajan säkeen kertaajana on soinnutteleva laulajajoukko. Tästä alla kaksi nuotin-

2.3.5 Rytmi

Sibeliuksen ja Axel August Boreniuksen laatiman runosävelmäliitteen valikoima sisältää viisi-iskuisen päätyypin lisäksi tasa- ja kolmijakoisia sekä näitä yhdistelemällä saatuja säetyyppiesimerkkejä. Laulettuna runosävelmä on trokeinen. Kun iskutus säkeessä osuu joka toiselle tavulle, luonnollinen iskujen määrä puhutussa ja kirjoitetussa säkeessä on neljä iskua. Viisi-iskuisessa runolaulusäkeessä kahdeksantavuisen tekstisäkeen kahdelle viimeiselle tavulle osuvat sävelet ovat pidentyneet. Näin säkeeseen muodostuu viisi iskua. Säkeen kolmen ensimmäisen iskun aikana vokaalimelodinen tyyli on syllabista, kahden viimeisen melismaattista. Tähän ilmiöön Sibelius kiinnitti huomiota Paraskea kuunnellessaan: ...”Hänen laulaessaan kiintyi huomioni etupäässä siihen, miten tuollainen ’runolaulaja’ käyttää suomenkieltä, ’murehia- a-aa-aa’, ’musta lintuu-uu-uu’, siis erityisesti venyttämällä ja korostamalla sanan lopputavuja...” (Snellman 1943.)

3. RUOTSINKIELINEN RAKASTUU SUOMENKIELISEEN - Jean Sibeliuksen suhteesta suomen kieleen, kalevalametriin ja runolauluun

3.1 Suomen kieli - portti myyttien maailmaan

3.1.1 Ruotsinkielisestä suomenkieliseen kouluun

”Janne” Sibelius aloitti koulunkäyntinsä 7-vuotiaana Ewa Sawoniuksen ruotsinkielisessä valmistavassa koulussa Hämeenlinnassa. Jo seuraavana vuonna hänet siirrettiin Lucina Hagmanin juuri perustamaan suomenkieliseen valmistavaan kouluun. Todennäköisesti tähän pakottivat taloudelliset syyt: vuonna 1867 vain 27-vuotiaana leskeksi jääneellä Maria Sibeliuksella ei ollut taloudellisia mahdollisuuksia ajatella Jannen kouluttamista ruotsinkielisessä lukiossa ja päästäkseen suomenkieliseen lukioon pojan oli opittava suomea. Kokonaan ruotsinkielisessä ympäristössä koulun ulkopuolella elävä Sibelius joutui uudenlaiseen ilmapiiriin ja kielikylpyyn. (Tawaststjerna 1965, 64-65.) Tällä varhaisella kosketuksella suomen kieleen on täytynyt olla merkitystä. Sibeliuksen sointiväreille herkkä korva alkoi jo silloin tunnistaa suomen kielen perusrakenteita, intonaatiota ja rytmiikkaa.

Hämeenlinnan Normaalilyseo oli perustettu vuonna 1873. Se oli johtava suomenkielinen oppilaitos. Se, ettei koulua sijoitettu Helsinkiin, johtui pääkaupunkiseudun ruotsinkielisten jarrutuspolitiikasta. Suomen kielen edistymistä haluttiin hidastaa. (Ibid.) Sibelius kirjattiin lyseon oppilaaksi syksyllä 1876. Koulu oli fennomanian aatteen läpätunkema. Kuuluihan opettajakuntaan ajan merkittäviä kulttuurihahmoja kuten äidinkielen lehtorina toimiva Arvid Genetz, *Herää Suomi!* -runon kirjoittaja ja tämän veli Emil Genetz, saman runon säveltäjä. Vaikka kolmannes koulun oppilaista oli ruotsinkielisiä, on koulun henkisen asenteen täytynyt olla tuntuvilla. Sibelius on itse huomauttanut, että vaikka isä olisi elänytkin ja pannut hänet ruotsalaiseen kouluun, hänestä olisi kuitenkin tullut ”finne”. Sibeliuksella ei ollut kaksikielisyyden monissa aikalaisissaan aikaansaamaa identiteettiongelmia. Ajatus kahdesta kansallisuudesta Suomessa oli hänelle vieras. Suomalaisuus Sibeliukselle oli käytetystä kielestä riippumatonta. Hänelle suomalainen oli jokainen, joka piti Suomea isänmaanaan. Sibeliuksen isänmaallisuus oli runebergiläis-topeliaanista, hän näki kahta kieltä puhuvan yhden kansan. (Ibid., 67.) Siitä huolimatta tämä isänmaakäsitys ajoi hänet myöhemmin törmäyskurssille Heikki Klemetin kanssa. Tämä kun edusti Lönnrot-

Kivi -linjalla äärimmäistä fennomaanisuutta ja vastusti ruotsinkielen käyttämistä.

”Herätteitä antoi Arvid Genetzin opetus”, muisteli Sibelius itse vuonna 1921 (Väisänen 1921, 77). Arvid Genetz oli jo 1870-luvulla tehnyt runonkeruumatkoja Karjalassa. Merkityksellisintä Sibeliukselle on varmaankin ollut riittävän varhain tapahtunut kosketus suomenkielisyyteen ja sen kautta raottuvaan suomalaiseen sivistykseen. Kalevalaan Sibelius lienee saanut kosketuksen ainakin aluksi Collanin ruotsinnoksen kautta. Suomenkielisistä sanoista, lauseiden intonaatiosta ja runokielen arkaaisuudesta tuli syntymässä olevan sävelkielen dynamo. ”Kodissa ja sen ympäristössä kuulin vain ruotsinkieltä, mutta suomalaisella kansanrunoudella oli ihmeellinen tarttuva voima. Ja *Kullervon* tarina vangitsi ensimmäisenä mielikuvitukseni” (Marvia 1984, 89-90). Vaikka Sibelius mainitsee kansanrunouden tarttuvasta voimasta, tarinalla itsellään on saattanut olla suurempi vaikutus. Koulussa kuultu suomenkieli ja esimerkiksi ruotsinnoksesta ymmärretty *Kullervon* tarina alkoivat elää omaa elämäänsä Sibeliuksen alitajunnassa. Puhutun suomen kielen poljento ja kaarros oli tuttua jo valmistavan koulun ajoilta. Ne saivat Sibeliuksen mielikuvat liikkeelle myöhemmin opittuja runojalkojen lainalaisuuksia paremmin.

3.1.2 Ylioppilaasta opiskelijaksi

Kuorojen konsertit olivat tiheimmin toistuvia musiikkitilaisuuksia Hämeenlinnassa 1880-luvulla (Tawaststjerna 1965, 77). Sibelius ei voinut välttyä kuulemasta kvartettilaulua ja tutustumasta ainakin päällisin puolin suosiossa olleeseen skandinaaviseen ja saksalaiseen liedertafel-ohjelmistoon sekä näiden laulujen hengessä tehtyihin kansanlaulusovituksiin (ibid.). On ilmeistä, että mieskuoroilmaisun laatu kävi Sibeliukselle tutuksi jo tässä vaiheessa.

Ylioppilasaineensa, *Kustaa II Aadolf, protestanttisuuden perustaja*, Sibelius kirjoitti 1885 - tietysti suomeksi. Tawaststjernan mukaan aine ”osoittaa sekä historian että tyylin tajuua. Suomi on notkeata ja jotakuinkin virheetöntä ja svetisimitöntä ollakseen 1880-luvulla kirjoitettua” (ibid., 90). Enemmän kuin kielen teknistä tai tyyllillistä hallintaa, Sibeliuksen ylioppilasaineesta heijastuu aatteellisuus ja isänmaallisuus:

Taistellessaan täällä oli kuningas usein vaarassa, niinkuin esimerkiksi Demmin’in luona, jossa hän oli vähällä menettää henkensä, vihollisten ympäröimänä; Kustaan henkivartiat, jotka tällä kertaa olivat Suomalaisia, uhrasivat kuitenkin henkensä kuninkaan puolesta, joka tämän kautta pelastui. (Ibid.)

Sibelius kirjoittautui yliopistoon aluksi fyysis-matemaattiseen tiedekuntaosastoon ja muutamaa kuukautta myöhemmin lainopilliseen tiedekuntaan. Samaan aikaan olivat alkaneet viulunsoitto-opinnot Helsingin Musiikkiopistossa. Yliopistossa Sibelius suoritti vaadittavan suomen kielen kokeen, ”joka ei mahtanut tuottaa hänelle vaikeuksia”. (Tawaststjerna 1965, 100.)

Sibelius liittyi Uusmaalaiseen Osakuntaan, jonka pääasiallinen jäsenkunta oli ruotsinkielistä. Hämeenlinnan lyseo ei ollutkaan kasvattanut hänestä aktiivista fennomaania. Hän liikkui lähes pelkästään ruotsinkielisten parissa ja hänen ylioppilaslakkinsa lyyra oli ”iso ja svekomaaninen” (Sibelius, kirje Aino Järnefeltille 3.1.1891, siteerannut Tawaststjerna 1965, 125). Osakuntaelämään Sibelius ei ottanut osaa lainkaan ja Akateemisessa orkesterissa olevien ystäviensä ja kvartetitovereidensa kanssa hän puhui pelkästään ruotsia. Tällä tavalla ruotsi - Sibeliuksen äidinkieli - oli säilynyt vahvana kouluvuosien opetuskielestä huolimatta.

Viuluopintojensa ohella Sibelius oli alkanut opiskella myös sävellystä Helsingin musiikkiopiston perustajan, Martin Wegeliuksen johdolla. Sävellysopintoihin kuuluvien harjoitustöiden ohella Sibelius kirjoitti myös sellaista, mitä ei näyttänyt edes opettajalleen. Tällaisena työnä Sibelius teki vuonna 1889 *F-duuri viulu-sonaattinsa*. Sen *andante*-osassa on ensimmäisen kerran kuuluvilla sellaista, joka myöhemmissä, 1890-luvulla syntyneissä teoksissa herätti tuntemuksia ’suomalaisesta sävystä’: kohotahdittomuutta, daktyylirytmisiä ja viimeisen sävelen toistoa. Kun näihin piirteisiin liittyy doorisen kirkkosävellajin käyttö ja kansanlaulunomaisen yksinkertainen säkeenmuodostus, vahvistuu vaikutelma kansantyylistä. (Tawaststjerna 1965, 106.) Sibelius vaistosi, ettei Wegelius suhtautunut suopeasti yrityksiin luoda jokin kansallinen tyyli. Sen oli todistanut tämän suhtautuminen toisaalta venäläiseen Tsaikovskiin tai norjalaiseen Griegiin. Sibeliuksen soitettua Wegeliuksen säestämänä Tsaikovskin *Sérénade mélancolique* oli tämä huomauttanut lakonisesti: ”Viulutaiturillista pötyä!” (Ekman 1935, 52).

Tutustuminen Aino Järnefeltiin, opiskelutoverin Armas Järnefeltin sisareen, veti Sibeliuksen uudelleen suomalaisuuden vaikutuspiiriin. Armaksen ja Ainon isä, kenraaliluutnantti Alexander Järnefelt kuului maan korkeimpaan virkamiehistöön ja oli ottanut suomalaisuuden asian omakseen. Ruotsinkielisenä Sibelius tunsu epävarmuutta asemastaan vielä kihloihin mentyyään ja kysellessään morsiameltaan, ”katsooko setä minua vähän noin niin kuin karsaasti” (Sibelius, kir-

je Aino Järnefeltille 28.1. 1892, siteerannut Tawaststjerna 1965, 127). Halu tulla hyväksytyksi nuorikkonsa lähimpien silmissä auttoi Sibeliusta käytännön kieli-kynnyksen ylittämässä.

Mieskuoro Muntra Musikanter järjesti helmikuussa 1889 tanssiaisit kerätäkseen varoja, jotta Suomen osallistuminen Pariisin maailmannäyttelyyn voisi toteutua. Tanssiaisista Aino Sibelius on kertonut Erik Tawaststjernalle, että ”Sibelius tuli kuin tuulispää, tanssi minun kanssani ja julisti aikovansa saattaa minut kotiin.” (Tawaststjerna 1965, 130.) Voimakkaiden tunne-elämysten syntymisessä ja syvenemisessä on varmasti osansa myös niiden puitteilla: Sibelius sävelsi-kin merkittävimmit kuoroteoksensa mieskuorolle, aluksi Ylioppilaskunnan Laulajille, myöhemmin Muntra Musikanter -mieskuorolle ja Laulu-Miehille.

Opiskeltuaan Helsingin Musiikkiopistossa neljä vuotta Sibelius lähti syyskuussa 1889 Wegeliuksen kirjoittaman suosituksen tuoman apurahan turvin Berliiniin jatkamaan opintojaan. Robert Kajanus vieraili Berliinissä vuoden 1890 alussa ja johti oman, vuonna 1888 valmistuneen sinfonisen runonsa, *Aino*, filharmonik-kojen kansankonsertissa. Sävellyksen kalevalaisen ilmapiirin kokeminen berliiniläisessä ympäristössä tuntui innostaneen Sibeliusta:

Tutustuminen tähän teokseen vaikutti minuun herättävästi. Se avasi silmäni näkemään, mitä runsaita mahdollisuuksia Kalevala tarjosi musikaaliselle muotoilulle. Aiemmat kokeet tulkita sävelin kansallisrunoelmaamme eivät olleet kehoittaneet jatkamaan samaan suuntaan. Ja se piiri, jossa olin kasvanut, oli ollut niin loitolla Kalevalasta kuin mahdollista. Äitini ja ruotsalainen isoäitini eivät olleet kenneet suuntaamaan pojan harrastusta Suomen kansalliseepokseen. Koulussa oli velvollisuudesta, yksinomaan velvollisuudesta, ponnisteltu muutamien tunnetuimpien runojen lävitse. Muistan kuitenkin, että *Kullervo*-myytti oli koulunpenkillä saanut mielikuvaelämäni liikkeelle. Kun olin kuullut Kajanuksen *Aino*-sinfonian, alkoi ajatus, että itse loisin teoksen, jonka aihe olisi kansallisesta sankarieepoksestamme, yhä vilkkaammin as-
karruttaa mielikuvitustani. (Ekman 1935, 88-89.)

3.1.3 Kaukana viisaaksi - Wien 1890-1891

Mahdollisesti Ferruccio Busonin neuvosta Sibelius valitsi seuraavaksi jatko-opintojensa kohteeksi Wienin. Sinne hän lähti syksyllä 1890.

Joulukuussa 1890 Sibelius kirjoitti morsiamelleen Aino Järnefeltille Wienistä: ”Jag läser flitigt Kalevala och förstår finska redan mycket bättre. Det der ur Kalevala (soitto on murehista [!] tehty) - är storartadt” (Tawaststjerna 1992, 155).¹⁰

Sibelius kirjoitti omat kirjeensä Ainolle ruotsiksi, ”för att ej behöfva 5 minuter

¹⁰ ”Minä luen Kalevalaa ahkerasti ja ymmärrän suomea jo paljon paremmin. Se Kalevalan kohta (soitto on murehista [!] tehty) on suurenmoinen.” (Tawaststjerna 1965, 201.)

för ett ord”¹¹ (ibid., 150), mutta kehoitti Ainoa vastaamaan suomeksi, ”Skrif du på finska till mig - det är som hörde jag finska melodier” (ibid, 155), sillä ’se olisi minulle kuin suomalaisten sävelmien kuulemista’ [käännös kirjoittajan].

Sibelius siis tunsikin edelleen osaavansa suomea puutteellisesti. Suomenkielinen kouluympäristö ei ollut tehnyt Sibeliuksesta sujuvasti kahta kieltä puhuvaa. Toisaalta juuri sen vuoksi hän saattoi olla herkempi kuin suomea äidinkielenään puhuva kuulemaan ja tajuamaan sanapainoja ja suomen kielen lauserakenteen melodiikkaa. Hän toimi luontaisen intuition varassa tunnistaessaan kielen rytmiä ja melodisia säännönmukaisuuksia (Leino 1994, 12). Sibelius kuitenkin vältteli suomenkielisten tekstien säveltämistä, koska tunsikin olevansa vielä ”epävarma korosta” (Sibelius, kirje Aino Järnefeltille 20.2.1891, siteerannut Tawaststjerna 1965, 224).

Sibelius alkoi myös vähitellen olla perillä omasta säveltäjälaadustaan. Suhtautuminen ystävänsä, italialais-saksalaisen pianovirtuoosin Ferruccio Busonin sävellyksiin oli ristiriitaista. Jyrkimmin hän tuomitsi Busonin yritykset yhdistää kansanlaulua tyyliinsä. ”Busoni är ej just någon komponist”,¹² hän kirjoitti Ainolle Wienistä 1891 (Sibelius, siteerannut Tawaststjerna 1992, 103). Sibelius oli myös pariin otteeseen tavannut Paciuksen, joka ajan tavan mukaisesti oli saksalaisromanttiseen sävelkieleensä yhdistänyt suomalaisia kansanlauluja. Tällainen sai Sibeliukselta nopeasti tuomion: ”Med respekt sagt har jag ännu ej lyckats se i den annat än reminiscenser av operor, italienska och tyska”¹³ (Sibelius 1891, siteerannut Tawaststjerna 1992, 104).

Säveltäjäuran selkiintymisen kannalta opiskeluvuodet Wienissä muodostuivat Sibeliukselle merkityksellisiksi. Siellä hän sai aiheen pohdiskella kansallisten tekijöiden merkitystä musiikissa. Karl Goldmark, Sibeliuksen opettaja Wienissä, antoi tunnustusta havaitsemalleen suomalaiselle tyyliin oppilaansa töissä. Robert Fuchs, Sibeliuksen toinen opettaja, innostui oppilaansa uuden sinfonian teemaluonnoksista. Kysymyksessä oli *Kullervon* avausteeman aihe (Tawaststjerna 1965, 240). Säveltäjän luonnostelemat aiheet *Kullervo* olivat pääasiassa instrumentaalisia. Musiikin ja tekstin suhde Wagnerin tarkoittamassa merkityksessä oli selkiintymässä hänelle vähitellen. Kenties vasta Hans Richterin johtaman Beethovenin yhdeksännen sinfonian aiheuttaman elämyksen jälkeen tämä merkitys oli avautumassa Sibeliukselle. Hän alkoi ymmärtää, mitä

¹¹ ”jottei tarvitsisi joka sanaa miettiä 5 minuuttia” (Tawaststjerna 1965, 193).

¹² ”Busoni ei ole juuri mikään säveltäjä” (Tawaststjerna 1965, 137).

¹³ ”Kaikella kunnioituksella sanoen minä en ole pystynyt siitä löytämään muuta kuin muistumia oopperoista, italialaisista ja saksalaisista” (Tawaststjerna 1965, 138).

Wagner tarkoitti teoriailaan, jonka mukaan musiikin täytyy tulla runoudesta raskaaksi. Teorian mukaan musiikki on naisellista, synnyttävää ja runous miehistä ja hedelmöittävä. ”Tosi, pettämättömän todellinen ja vapauttava melodia, Freude, schöner Götterfunken” onnistui Beethovenilta Wagnerin mukaan vasta, kun tämä oli antautunut runon kuljettavaksi (Wagner 1907, 312).

Sibelius tunsi, että hänen ulottuvillaan oli kaikki mitä hän tarvitsi: hänellä oli suora yhteys kalevalaisen runon myyttiseen maailmaan ja halu antaa tälle yhteydelle soiva muoto. Kalevalaisuus, joka oli häntä kiehtonut nuoruusiästä alkaen laajeni nyt hänen mielessään kansalliseksi hengeksi. Wagnerin ajattelulla oli oikeaan hetkeen osuneena ratkaiseva vaikutus *Kullervoa* työstävään Sibeliukseseen. Olihan Sibelius ensimmäisessä suurteoksessaan yhdistämässä sävelen ja runon. Suhde suomen kieleen ei kuitenkaan ollut Sibeliukselle ongelmaton, se askarrutti häntä edelleen. Hän tunsi kalevalaisen runon hengen, ja hän oli nähnyt Eero Järnefeltin ja Akseli Gallénin töitä. Kuvataide oli tässä kansallisen tulkittamisessa toistaiseksi musiikkia edellä.

3.2. Kieli ja sävel

3.2.1 Tietoisuuden tuolta puolen

Kevästä 1887 lähtien kävi Larin Paraske, pohjoisinkeriläinen runonlaulaja, liisäänsioita saadakseen laulamassa Adolf Alarik Neoviukselle (1858-1913), Sakkolan luterilaisen seurakunnan apupapille. Neovius keräsi kansanrunoutta ja maksoi laulajille. Kun Neovius paria vuotta myöhemmin muutti Porvooseen, tuli Paraske hänen jäljessään tammikuussa 1891. (Timonen 1982, 151.) Paraske oleskeli Porvoossa aina toukokuuhun 1894 asti, johon mennessä Neovius oli saanut loppuun laulajan laulamien runojen muistiinmerkitsemisen. Porvoossa Paraskesta oli alkanut tulla myös kuuluisuus (ibid). Maaliskuussa 1891 Paraske lauloi Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran vuosikokouksessa. Saman vuoden loppulla Yrjö Hirn ja Sibelius lähtivät Paraskea kuuntelemaan.

Sibelius pyrki välttämään sellaista kansallista tyyliä, jolle ovat tunnusomaisia kansanlaululainat ja folkloren jäljitelmät. Hän tahtoi yhdistää ominaistyyliinsä tiettyjä kansallispiirteitä ja siten luoda musiikkiinsa ilmapiiriä joka suggeroisi esiin kansallisen. Tätä varten hänen täytyi päästä tutustumaan myös aitoon runonlaulantaan. (Tawaststjerna 1965, 248.) Syyn lähtöön on täytynyt olla myös mielenkiinto tunnettua laulajaa kohtaa ja tunne mahdollisuudesta kokea jotakin

kiinnostavaa. Onhan todennäköistä, että ainakin *Kullervon* kuoro-osissa oli vielä tuossa vaiheessa - marras-joulukuussa 1891 - hiomista. Yrjö Hirn kirjoittaa:

Viittä vuotta minua vanhempi matkatoverini kehitteli siihen aikaan suunnitelmia, joiden tuloksena oli seuraavana vuonna valmistunut ja esitetty sävelrunoelma *Kullervo*. Hän oli hyvin halukas kuulemaan miltä karjalainen runo kuulosti aidon laulajan laulamana, ja minä olin tietenkin iloinen saadessani olla näkemässä tätä uuden ja vanhan kohtaamista. En rohkene mennä lausumaan ajatuksia siitä miten paljon mestarin Kalevala-aiheisille sävellyksille on mahtanut merkitä, että hän silloin sai kuulla Paraskea. Muistan vain hänen seuranneen laulua tarkkaavaisena ja merkinneen muistiin sävelen kulkua ja poljentoja. (Hirn 1939, 245-246.)

Hirnin muistiinpanoista käy ilmi, että Sibeliusta kiinnosti Parasken laulun melodiarakenne ja rytmiiikka. Niiden ohella Sibelius oudoksui Parasken käyttämää suomen kieltä. Jussi Snellman, Sibeliuksen vävy ja Suomen Kansallisteatterin näyttelijä kirjoittaa:


Sibelius: "Hänen laulaessaan kiintyi huomioni etupäässä siihen, miten tuollainen 'runolaulaja' käyttää suomenkieltä: 'murehkaa-aa-aa', 'musta lintuu-uu-uu', siis erityisesti venyttämällä ja korostamalla sanan lopputavuja. Minun korvissani kuului niin oudolta tuo Parasken käyttämä korostus, eikä minulla ollut aavistusta, minkä suuren taitajan kanssa minä olin tekemisissä, sillä en tiennyt pitää häntä niin harvinaisena runolaulajna. Olin '*Kullervossa*' käyttänyt luonnollista tavujen korostamista. Sitten myöhemmin Kalevala-mittaisissa runoissa, esim. '*Väinämöisen venematkassa*' noudatin Parasken tapaa. (Snellman 1943.)

3.2.2 Jäljittelyä vai luovuutta

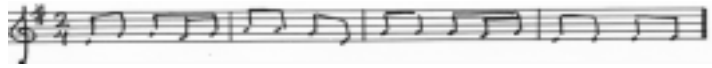
Larin Parasken laulu alleviivasi kaksisäkeisen runomelodian kummankin säkeen lopun rytmistä harvenemista, rytmistä painavoitumista. Kalevalaisen säkeen ja säeparin perushahmot häämöttävät myös niissä Parasken laulannoissa, jotka löytyvät A. A. Borenius-Lähteenkorvan muistiin merkitseminä Borenius-Lähteenkorvan sävelmäkokoelmassa numeroina 73, 81 ja 83. Esimerkki numero 83 käsittää kaksi säeparia (Tawaststjerna 1965, 249-250.) (esimerkki 35).

Esimerkki 35. Larin Parasken käyttämiä runomelodioita Borenius-Lähteenkorvan muistiinpanojen mukaan.


nro 73



nro 81



nro 83



Karl Flodin kirjoitti *Kullervon* ensiesityksestä Nya Pressenissä 29.4.1892:

"I runosångens egendomliga tonfall, i folkdansens rytmer, i vallhjonets lurlet fann Sibelius den ton han sökte. Och en märkvärdig känslighet för naturstämningen och för folkandans yttring gjorde resten...Då Sibelius låter kören, som skall recitera de tragiska händelserna i Kullervodramat, göra detta i de monotonaste heltoner och i 5/4-takt, så följer han helt och hållet de uråldriga runosångarna."¹⁴ (Tawaststjerna 1992, 211.)

Flodin oletti, että Sibelius olisi kuullut runonlaulajia *Kullervoa* säveltäessään. Sibelius halusi välittömästi estää tällaisten arvelujen leviämisen. Ensimmäiselle suomalaiselle elämäkertakirjoittajalleen, Erik Furuhjelmille, Sibelius väitti vastoin tosiasioita, mutta varmuuden vuoksi, kuulleensa Paraskea vasta *Kullervon* valmistumisen jälkeen (Tawaststjerna 1965, 287). Vasta myöhemmin, 1940-luvulla, hän myönsi säveltäjä Sulho Rannalle tavanneensa sittenkin Parasken jo 1891, "ennen *Kullervon* esityksiä" (Ranta 1945). Tosiasiassa hän siis tapasi Parasken jo ennen talvella 1892 käynnistynyttä, *Kullervon* pääasiallista sävellysprosessia.

Sibeliuksen jyrkkään kieltoon Parasken tapaamisesta Furuhjelm suhtautuikin epäilevästi:

Syksyllä 1892 kävi nimittäin Sibelius ensi kertaa Karjalassa, Pielisjärven seuduilla. Vasta tästä ajasta alkaen voimme kuvitella runosävelmien suoranaisesti vaikuttaneen sävelrunoilijan tuotantoon: aikaisemmin oli hän tuskin niitä ollenkaan kuullut, joka tapauksessa ei hän niihin ollut kiinnittänyt mainittavampaa huomiota. Tämähän on todellakin hyvin merkittävä seikka, sillä jo nyt ilmeni *Kullervossa* hänen realistis-myttologinen tyylinsä valmiina. Sibeliuksessa olivat yhtyneenä kansansoittaja ja runonlaulaja! (Furuhjelm 1916, 152.)

Kieltäessään tavanneensa Paraskea Sibelius halusi suojella sitä, mihin Paraskella ei ollutkaan osuutta. *Kullervon* suunnitelmien on täytynyt olla huomattavan pitkällä joulukuussa 1891; säveltäjä oli jo siihen mennessä varmaankin ratkaisut teoksen melodisia hahmoja ja rytmisiä muotoja. Kun Sibelius ei ollut kuullut aitoa runonlaulua ennen Paraskea, on *Kullervon* musiikillisen kielen, sen "suomalaisen hengen" katsottava olleen, niin kuin Furuhjelm kirjoittaakin, pitkän alitajuisen työskentelyn tuloksena "valmiina". *Kullervossa* on nuotinnettuna kaikki se, mikä jo Wienissä, hänelle tuttuna ja muille vieraana, mielen syvyyksistä nousi ja kristallisoitui. Tämän "soinnukkaan monotonisuuden" huomasi myös Karl Goldmark, Sibeliuksen opettaja Wienissä, ja antoi sen "kansallisleimaisuudelle" tunnustusta (Tawaststjerna 1965, 226).

Paraske toi saman asian musiikillisen puolen sen havainnon piiriin, jonka Sibe-

¹⁴ "Runolaulannan omalaatuisista äänenpainoista, kansantanssien rytmeistä, paimenen torventoitahduksista Sibelius tavoitti sävelen jota etsi. Ja lopusta piti huolta merkillinen alttius luonnon tunnelmalle ja kansallishengen ilmauksille ... kun Sibelius antaa kuoron resitoida Kullervodraaman traagiset tapahtumat mitä monotonisimmin kokosävelin ja 5/4 -tahdissa hän seuraa tarkalleen ikivanhojen runonlaulajain jälkiä". (Tawaststjerna 1965, 272.)

lius oli tehnyt jo Kalevalaa *lukiessaan*, ja josta hän kirjoitti morsiamelleen Wienistä: "Se [=siis Kalevalan *lyriikka*, kirj. huom.] on minun mielestäni musiikkia kaikki, teema ja muunnelmia" (Tawaststjerna 1965, 201). Kun siis Sibelius oudoksui Parasken lopputavujen venyttelyä, on tässä oudoksumisessa aistittavissa kahden "koulukunnan" yhteentörmäys. Sibelius oli pitkällä metamorfoosisaan kansallista kieltä käyttäväksi säveltäjäksi ja oli jo tuottamassa omalajista "lauluaan". Olematta täysin tietoinen itsessään tapahtuvan prosessin laadusta ja aikataulusta, Sibelius hakeutui Paraskea kuuntelemaan. Kuullessaan Paraskelta painotuksia, joihin itse ei ollut sisäisen kuulonsa ja intuition ohjaamana päätenyt, Sibelius tuli levottomaksi. Hän saattoi tehdä pikaisia korjauksia työn alla olevan *Kullervon* kuoroääniin ja päätti samalla kieltää kuulleensa Paraskea ennen teoksen valmistumista.

Larin Parasken vaikutus Sibeliukseseen oli luultavimmin kahtalainen. Ensiksikin Sibelius sai lopullisen varmuuden ajatustensa suunnasta; Parasken laulu pystyi avaamaan niitä salpoja, jotka vielä olivat pidättelemässä ilmaisua. Toiseksi, hän sai muutamia *rytmiikkaan* liittyviä teknisiä vihjeitä, jotka hän oivalsi olennaisiksi, vaikkakin ulkoa tulleiksi. Sibelius siis salakuljetti vieraan, mutta flooraan ehdottomasti kuuluvan lajin toistaiseksi salaiseen puutarhaansa. Tämän puutarhan, *Kullervon*, hän halusi aikanaan avata täydellisenä. Parasken voimakas esiintyminen inspiroi Sibeliukselta. Työprosessin alkuunpanijana Parasken laulu toimi Sibeliukselle kuin mikä tahansa konsertti. Mutta se, että Paraskesta oli tullut kuuluisuus ja se, että hänellä oli jotakin, joka sellaisenaan kelpasi Sibeliukselle, sai tämän kieltämään tapaamisen. Kun Sibelius poimi Paraskelta sellaista, mikä ei ollut hänen omassa mielessään kehittynyt ja kasvanut, päätti hän olla kertomatta koko tapaamisesta. Tuntiessaan *Kullervon* omaksi työkseen Sibelius ei halunnut Parasken osuutta suurenneltavan. Käsitykseni mukaan Parasken "osuudeksi" jäi ensisijaisesti sytyttäjän rooli ja mitä todennäköisimmin säveltäjän ja runonlaulajan tapaaminen johti muutaman kuoro-osuuteen kuuluvan aika-arvon tarkistamiseen.

Koska Sibelius omien sanojensa mukaan oli "*Kullervossa* käyttänyt luonnollista tavujen korostusta" (Snellman 1943), voi Porvoon käynnin seurauksia ajatella näkyvän kohdissa, joissa Sibelius tuntuu tästä "luonnollisesta" poikenneen.

Esimerkki 36. Jean Sibelius, *Kullervo*. III osa, tahdit 44-46.

44 45 46

mf

Kul - ler - vo, Ka - lervon poi - - - ka,

mf

Tällainen poikkeaminen näkyy ja kuuluu *Kullervon* kolmannen osan kuoro-osuuden toisessa tahdissa, jossa ensimmäinen, *Kullervo, Kalervon poika* -säkeen *poi*-tavu, tahdissa 45-46 on kirjoitettu juuri tuollaiseksi "oudon" pitkäksi (esimerkki 36, merkitty ympyrällä). Huomattavaa on, ettei tässä pidentynyt tavu ole säkeen tai sanan lopputavu (niin kuin Parasken esityksissä), vaan yli-pitkäksi venähtänyt painollinen ensimmäinen tavu.

Esimerkki 37. Jean Sibelius, *Kullervo*. III osa, tahdit 51-52

51 52

ken-gän kau - to kau-no kai - nen

Ylipitkäksi venähtäminen koskee myös tahtia 52 sanassa *kaunokainen*, sillä erotuksella että nyt *kai- ja nen*-tavut ovat noita "venytettyjä ja korostettuja sanan lopputavuja", jotka "korvissa kuuluvat niin oudolta" (esimerkki 37, merkitty ympyrällä). Samalla tavalla Parasken mallin mukaisesti tarkistetuilta vaikuttavat *Kullervon* III osan tahdit 100-101, 107, 131-132, 138-139 ja 160-161.

Parasken luona käynti oli eräänlaisen pitkän, tyyllisen itseopiskelun päättänyt mestarikurssi; *Kullervon* jälkeen syntyneet *a cappella*-kuorolaulut Kalevalan ja Kantelettaren teksteihin ovat säe- ja rytmiseltä rakenteeltaan tiiviimpiä kuin *Kullervon* kuorosatsi ja kaikki tyyllisesti erilaisia. *Kullervon* jälkeen Sibeliuksella vahvistuivat motiivit kehittää "teemaa ja muunnelmia", Kalevalasta ja runolaulusta kiteytyntä muotohavaintoaan, josta hän kirjoitti morsiamelleen, Aino Järnefeltille jo Wienissä 26. 12. 1890 päivätyssä kirjeessään.

3.2.3 Orastavan tyylin vahvistamista

Sibelius tarvitsi oraalle nousseelle tyylilleen edelleen ravintoa ja kasvuvoimaa. Hän todennäköisesti tunsi, että *Kullervon* menestys oli tehnyt hänet immuuniksi syytöksille ulkoisista runolauluvaikutteista. Tasavertaisena aitojen laulajien rinnalla hän saattoi nyt julkisesti muiden taiteilijoiden tapaan matkata Karjalan laulumaille saamaan vaikutteita. Vahvistuakseen ja uusia virikkeitä saadakseen Sibelius suuntasi nuorikkonsa kanssa häämatkalle Pohjois-Karjalaan, Korpiselkään ja Ilomantsiin heinäkuussa 1892.

Myöhempien mielikuvien ruokkijana on varmasti toiminut Mysysvaaran Petri eli Pedri SHEMEIKKA, jonka ulkoinen muoto teki säveltäjään voimakkaan vaikutuksen. Sibelius kertoo:

Tapasin SHEMEIKKASSA niin miehekkään ja ylvään muinaishengen, että tuo käyntini ja oleskeluni hänen luonaan on ollut minulle arvokkaampi kuin parhainkaan opintomatani. (Väisänen 1921, 77, Haavio 1948, 180.)

ja edelleen:

Kun hän astui hämärästä pirtin nurkasta vastaani, vaikutti hän suurenmoiselta. SHEMEIKKA lauloikin. Kuulin m.m. Hauen syntysanat. Myös kuulin kanteleensoittoa, jota esitti muuan heikkopäisenä pidetty nainen. Hänen kerrottiin menettäneen järkensä kuultuaan Valamon kirkonkelloja. Miten lienee hänen älynsä laita ollutkin, kannelta hän soitti mainiosti. Suuri rakkaus valtasi minut tuon matkan aikana ja on edelleen hyvin vahvana minussa. (Väisänen 1921, 79.)

Pohjoiskarjalaisen luonnon karuus ja kulttuurisen itsevarmuuden näkyminen rakennuksissa ja hengenelämässä oli kiehtovaa. Idän vuosisatoja kestänyt vaikutus oli tehnyt Karjalasta henkisesti riippumattoman läntisille vaikutteille. Sellaisena siitä muodostuikin houkutteleva kohde taiteilijoille.

Kokemukset Karjalan-matkasta olivat Sibeliukselle arvokkaita. Hänessä oli vuosikausien perehtymisen seurauksena syntynyt intiimi ja persoonallinen suhde Kalevalan maailmoihin. Tämä suhde tarvitsi kiihokkeita käynnistyäkseen ja pysyäkseen elinvoimaisena. Sibelius oli luonnostaan herkkä omaksumaan ympäristöstään sellaista, jota luomisvoima tarvitsi toimiakseen. Karjalanmatkalla Sibeliuksen sisäinen säveltäjäolento löysi maantieteelliset ja henkilöityneet kiintopisteensä.

3.3 Runosävelmäasiantuntijaksi

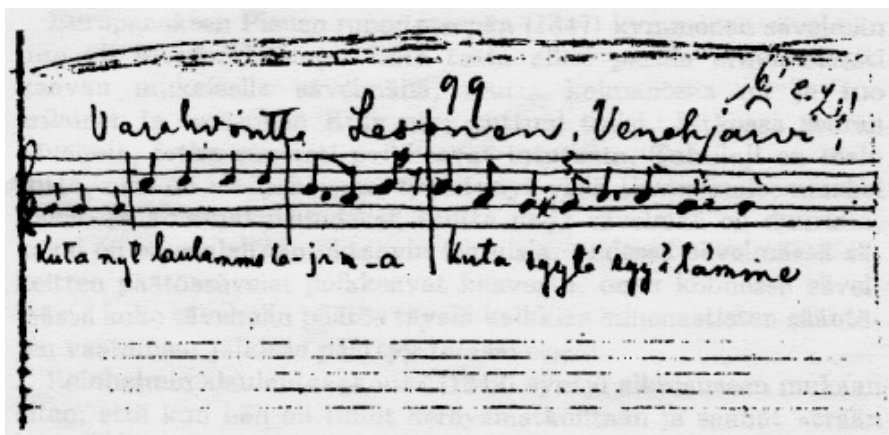
3.3.1 Runonkeruuta häämatkalla

Edellä kuvatulla häämatkallaan heinäkuussa 1892 Sibelius oli alkanut myös täyttää tehtävää, jonka yliopisto oli asettanut matkaa varten myöntämänsä apurahan ehdoksi: merkitä muistiin runosävelmiä. Hänellä oli mukanaan Kaarle Krohnin laatima luettelo runonlaulajista joiden luona oli määrä käydä. (Tawaststjerna 1965, 288.) Päivälehtikin oli ehtinyt jo kertoa säveltäjän kesäsuunnitelmista ja siitä, että tämä Itä-Suomessa aikoi merkitä muistiin vanhoja sävelmiä (Sihvo 1969, 89). Kotiin palanneelle Ainolle Sibelius valitti, ettei keräystyö oikein tahtonut luonnistua; kuultaviksi sattui keskinkertaisia laulajia, joista ei paljon kostunut. (Tawaststjerna 1965, 290.)

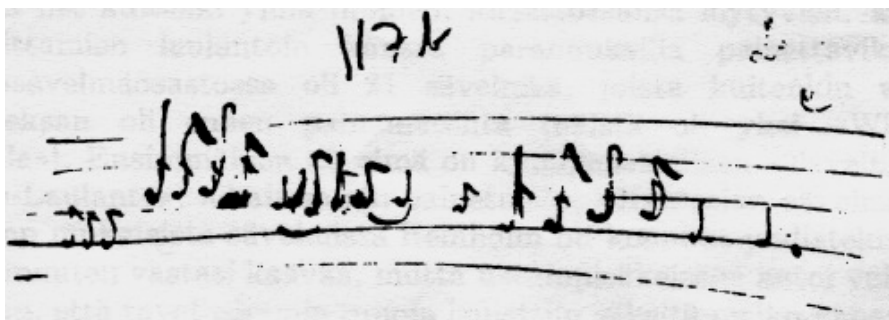
Kiteellä Sibelius kirjoitti muistiin kaksi runosävelmää, jotka hänelle lauloi Jaako Lonkanen (ibid). Sävelmät hän kirjoitti muistiin ilman sanoja; Sibelius ei ollut kiinnostunut runolaulun sanallisesta sisällöstä kuten kansanrunojen kerääjät. Häntä kiinnosti käytetty sävelikkö ja sen rytmiiikka. Kaiken kaikkiaan keruumatkan tulos lienee ollut yhden käden sormilla laskettava määrä sävelmiä (ibid). Tieteellisen työn tekijäksi Sibeliukselta ei siis vielä tässä vaiheessa ollut.

Seuraavassa *Kuta nyt laulamme lajia / kuta syytä syyätämme* -sävelmän nuotintamisen vaiheita (esimerkki 38a, b, c).

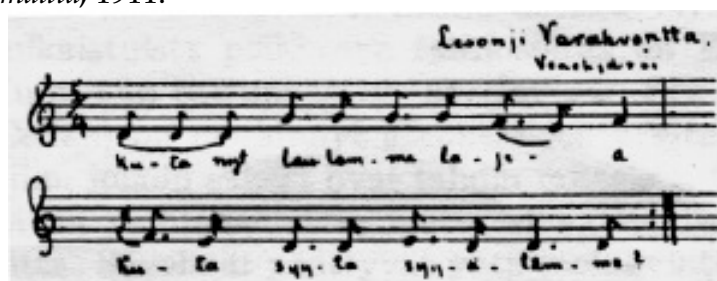
Esimerkki 38a. *Kuta nyt laulamme* -sävelmä. I. K. Inhan nuotintama, mahdollisesti 1894. Lähde: *Käsikirjoitus*. I. K. Inhan ensimmäinen Inhanidos. Toinen muistiinpanovihko. Kansanrunousarkiston kokoelmat.



Esimerkki 38b. *Kuta nyt laulamme* -sävelmä. Jean Sibeliuksen nuotintama, mahdollisesti 1894. Lähde: *Käsikirjoitus*. I. K. Inhan ensimmäinen Inha-nidos. Toinen muistiinpanovihko. Viimeinen sivu. Kansanrunousarkiston kokoelmat.



Esimerkki 38c. *Kuta nyt laulamme* -sävelmä painettuna. Lähde: I. K. Inha, *Kalevalan laulumailta*, 1911.



Into Konrad Inha, suomalaisen maisemavalokuvauksen uranuurtaja, kirjoittaja, kääntäjä ja Sibeliuksen ikätoveri, sai Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralta matkapurahan Venäjän Karjalassa tehtävää valokuvausretkeä varten. Tällä matkalla hän koetti merkitä nuottiviivastolle myös kuulemiaan ja oppimiaan sävelmiä. Monet yritykset jäivät vajavaisiksi ja Inha kääntyiikin Sibeliuksen puoleen saadakseen apua. (Laitinen 1976, 173-174.) Missä laajuudessa Inha sai kaipaamaansa muistiinmerkitsemistukea ystävältään on epäselvää. Oheinen Sibeliuksen käsialanäyte (esimerkki 38b) kertoo pikaisesti tehdystä muistiinpanosta, joka merkinnän jälkeen olisi kaivannut puhtaaksikirjoittamisen. Tekikö Sibelius sellaista, ei ole tiedossa.

3.3.2 Aarrearkulla - runosävelmälitteen laatimista

Kalevalan sisällys ja sanasto oli outoa ja vaikealukuista. Etenkin ruotsinkielisten oli niitä melkein mahdoton ymmärtää. Vuonna 1870 oli Suomalaisen Kirjallisuuden Seura jo toimittanut ensimmäisen "helppohintaisen Kalevalan", eräänlaisen kansanpainoksen. Tästä otettiin myöhemmin vielä kaksi uutta painosta. (Laitinen 1976, 157.) Kun vuonna 1893 Seuran valitsema toimikunta harkitsi vielä kolmannenkin painoksen ottamista, päätettiin kansakoulunopettajien toivomuksesta itse Kalevala ja sen selitysoasa, kommentaari, julkaista eri niteinä.

Komitea ilmoitti kokouksessaan 1895, että kommentaariin liitettäisiin myös ”yksi Kalevalan runojen sävelmiä sisältävä nuottilehti”. (Ibid., 166.)

Kullervon kantaesitys ja menestys oli pantu mielihyvällä merkille Suomalaisen Kirjallisuuden Seurassa. Seuran uusi puheenjohtaja ja Sibeliuksen entinen opettaja, Arvid Genetz nosti Sibeliuksen esille vuosikokouksessa 1893. Tällä tavalla Sibelius oli nousemassa merkittäväksi nimeksi muiden runosävelmäauktori-teettien, kuten Axel August Borenius-Lähteenkorvan, Ilmari Krohnin ja Robert Kajanuksen rinnalle. (Ibid., 159-160.)

Kun Seura kokouksessaan 3.5.1895 oli päättänyt liittää kommentaariin runosävelmäliitteen, sen toimittajaksi ehdotettiin Sibeliusta. Sibelius suostui pyyntöön ja vastaanotti 31.5.1895 hänelle myönnetyn matka-apurahan 75 mk. (Ibid., 164.) Sibeliuksen tehtävään suostumista lienee helpottanut se, että liitteestä oli koko ajan puhuttu ”yhtenä Kalevalan runojen sävelmiä sisältävänä nuottilehtenä” ja ettei kysymys ollut kenttätyöstä, kansanrunojen keräämisestä, vaan olemassaolevien kokoelmien nopeasta läpikäymisestä. Tällainen kokoelma oli mm. Boreniuksella. Lisäksi aikataulu oli tiukka, liite tuli saada valmiiksi syksyyn mennessä.

Sibelius ryhtyi työhön Boreniuksen kanssa. Tämän satoja sävelmämuistiinpanoja käsittävien kokoelmien ääressä Sibelius tajusi Boreniuksen tietämyksen perusteellisuuden ja omien tietojensa puutteellisuuden. Suomen Kirjallisuuden Seuran sihteerin, F. W. Rothstenin kiirehtiessä sävelmäliitettä, Sibelius vastaa:

Asia on saanut ihan toisen luonteen ja muodon kun sillä alkuaan oli. Luulimme pääsevämme kymmenkunta sävelillä mutta, jotta lukiakunta saisi edes jonkinmoisen käsityksen kaikista niistä vaihtelevista muodoista, jotka ilmaantuvat tällä alalla, niin on täytyntä kertoa yllämainittua lukua ainakin neljällä. (Sibelius, kirje 27. 8. 1895.)

Samassa kirjeessä Sibelius auliisti myönsi jääneensä liitteen laatijana apulaisen osaan ja pyysi ottamaan asian huomioon esipuhetta laadittaessa (ibid.). Seura myöntyi lopuksi seitsemäntoista sävelmän julkaisemiseen, jotka Sibelius oli valinnut ohi Boreniuksen tätä pitkään patisteltuaan. Liitteen toimittamisen loppuvaiheet saivat Arvid Genetzin kääntämään runosävelmiä koskevan osan tekijöiden nimet toisin päin kuin Sibelius oli toivonut: ”J. Sibelius, saaden arvokasta apua maisteri A. A. Boreniukselta”. (Laitinen 1976, 167.)

Kokoelman sävelistä I. K. Inhan keräämä *Kannappa korppi huoliani* (esimerkki 39, numero 4) on erityisen mielenkiintoinen. Sibelius mainitsee sen mielestään tyy-

pillisenä runosävelenä vuonna 1919 (Väisänen 1921, 78.) Kun sävelmä ei sisälly Inhan muistiinpanoihin, Heikki Laitinen arvelee sen saattaneen siirtyä Sibeliukselle joidenkin illanistujaisten yhteydessä, joissa Inha on laulanut Sibeliukselle Vienassa oppimaansa (Laitinen 1976, 174). Herkkänä sävelmien esittämiseen liittyville yksityiskohdille Sibeliusta on saattanut puhutella se, että Inhalle *Kannappa korppi huoliani* -sävelmän oli laulanut itse Miihkali Perttunen, Latvajärven Arhippainji Miihkali - ja ehkä sekin, että Sibelius oli itse sen nuotintanut (ibid., 176). Saattaa myös olla, että *Kannappa korppi huoliani* -sävelmän *Kalevalan sävelmästä* poikkeava rakenne on kiehtonut Sibeliusta: kun *Kalevalan sävelmässä* esisäe päättyy teräsäveleeseen ja jälkisäe toonikaan päättyvät säkeet *Kannappa korppi huoliani* -sävelmässä päinvastoin, esisäe toonikaan ja jälkisäe teräsäveleeseen. Kun toonikapäätös sulkee säeparin, teräsävelinen päätös on avoin, se paanee kuulijan odottamaan jatkoa.

Jean Sibeliuksen ja Axel August Boreniuksen laatiman runosävelmäliitteen valikoima sisältää viisi-iskuisen päätyypin lisäksi tasa- ja kolmijakoisia sekä näitä yhdistelemällä saatuja säetyyppiesimerkkejä.

Esimerkki 39. Näytteitä Runosävelmäliitteen sävelmistä. Numerot 1-7, 13,14. Lähde: Kalevala 1895 (esimerkin alku, näytteet 1-3).

RUNOSÄVELMIEN NÄYTTEITÄ.

Kalevalan selitysteoksen ensimmäisen painoksen runosävelmäliite.

A. Yhtäisiä.

1. Kostiolehdessä.

O - - tet - tiin mi - nus - ta ou - to, Var - sin vir - - hi vis - kat - ti - hin.

2. Paltamosta.

Nyt on mie - les - sä mi - - nul - - la Ru - - ve - ta ru - non te - ko - hon.

3. Ven. Karj. Vuonniseesta.

Mi - - tä sil - loin lau - le - - ta - han, Kuin mennään o - - hon o - - vil - le, Si - - ni - pii - - pa - rin pihoil - le?

Vil - la suu - si, vil - la pääsi, Vil - la vii - si hamuasta - si. Puihin visko - as vi - ha - si, Ka - ner - voi - bin katke - ra - si.

(esimerkki 39 jatkuu, näytteet 4-7, 13, 14)

4. Ven. Karjalasta.

Kan-nap-pa korp-pi huo-li--a--ni, Mu-re--hi--a mus-ta lin-tu.

5. Ven. Karj. Kellovaarasta.

Yks' on van-ha Väi-nä-möi-nen, Toi-nen nuo-ri Jou-ka-hai-nen.

6. Hilpeästi. Toksovasta.

Näin on häi-tä häi-lät-ti-hin!: Pi--to-loi--ta pil-lat--ti-hin!:"

7. Suistamalta.

Aun-muin jout-se ---- nen jo--el-la, Vir-ras-sa vi-----ri-än lin-nun.

E. Hääsävelmiä.

13. Inkerinmaalta. Tyröstä.

Ka - - - - - ti sil - tyi - nen si - - - - - so - - - - - ni ja si - - - - - so - - - - - ni, Ka - - - - - ti sil - tyi - nen si - - - - - so - - - - - ni ja si - - - - - so - - - - - ni.

ti sil - tyi - nen si - - - - - so - - - - - ni ja si - - - - - so - - - - - ni.

14. Käperistä.

Ku-ka toi on tuon sa-so-man, Sul-hen tyh-jin tul-le hek-si.

Liitteen kokoajat halusivat murtaa käsitystä yhdestä ainoasta *Kalevalan sävelmästä* ja tuoda esille edustavaa aineistoa runosävelmien moninaisuudesta. Laulettaessa tällaisten runosävelmien teksti on aina trokeinen. Paino osuu silloin joka toiselle tavulle. Viisi-iskuisessa päätyypissä kahdeksantavuisen säkeen kaksi viimeistä tavua pitenevät ja ovat kumpikin painokkaita (esimerkki 39).

Juuri tähän ilmiöön, lopputavujen venyttelemiseen, Sibelius kiinnitti Parasken laulussa huomiota (Snellman 1943).

3.3.3 Kypsyneitä ajatuksia - koeluento

Runosävelmäliitteen toimitustyöhön osallistuminen muodostui Sibeliukselle yllättäen intensiivisimmäksi runosävelmien parissa vietetyksi ajanjaksoksi. Yhteistyö Boreniuksen kanssa ja perehtyminen tämän seikkaperäisiin muistiinpanoihin avasivat Sibeliukselle aiempaa rikkaampia näkymiä runosävelmien maailmaan. Kun Sibelius seuraavana vuonna yhdessä Robert Kajanuksen ja Ilmari Krohnin kanssa haki Richard Faltinilta vapautuvaa Helsingin yliopiston musi-

kinopettajan virkaa, oli koeluennon aiheen valinta suoraa seurausta Boreniuksen kanssa tehdystä toimitustyöstä ja sen aikana tapahtuneesta kansanmusiikin ja runolaulun rakenteisiin tutustumisesta.

Runosävelmiä oli kerätty jo ennen Lönnrotia, varhaisimmat muistiinpanot ovat 1800-luvun alkupuolelta (Asplund 1978, 348). Riittävän muistiinmerkitsemistaidon ja -tarkkuuden puuttuessa jäi vuosikymmeniksi elämään käsitys, että on olemassa vain yksi runosävelmä, "Kalevalan sävelmä" ja siitä johdettuja muunnelmia (Laitinen 1976, 176). Sibelius mainitsee tästä koeluennessaan 1896:

Om våra runomelodier har enligt min tanke en alldeles skef uppfattning varit rådande. Man har antagit dessa runomelodier vara korta strofer om en eller par takter. Och i själva verket äro de närmast att likna vid hvad vi kalla - tema med variationer. Den ursprungliga strofen repeteras nämligen sällan oförändrad. Den som hört en runosångare har nog lagt märke till, att då texten antager en mera stegrad karaktär dess förändringar blifva lifligare. Deraf detta svåra arbete att uppteckna runomelodierna korrekt. (Sibelius 1896, 98-100.)¹⁵

Koeluennessaan Sibelius arvostelee suomalaista kansanmusiikkikäsitystä, jota pidetään raskasmielisenä ja synkkänä. Hänen mielestään syy ei ole kansansävellessä, vaan siinä, että sitä on käsitelty harmonisesti yksipuolisesti.

Den som ens något litet sysslat med komposition vet att melodi och harmoni uppstå samtidigt. Således kan någon harmonisering i egentlig mening ej förekomma annat än vid behandling af melodier sitt ursprung från en långt aflägsen tid - en tid då kanske intet begrepp om harmoni fanns - inses lätt att harmoniseringen får en alldeles annan karaktär. Det gäller då för musikern att få klart för sig folkvisans grundstämning, och sedan, i öfverensstämmelse dermed, låta harmonier framvälla, hvilka skapa - så att säga - den miljö - hvori man kunde tänka sig [melodien] folkvisan uppstå. Endast den som fullt lefvat sig in i folkton kan härvid på instinktiv väg träffa det rätta. (Sibelius 1896, 96.)¹⁶

Sibelius selvittää kehittämäänsä pentakordin soinnuttamisratkaisua, jossa harmoniat johdetaan varsinaisen viisisävelikön alapuolelle muodostettavasta samanlaisesta pentakordista. (Sibelius 1896, 98.) Tässä yhteydessä voi muistuttaa siitä, mitä Bartók sanoo kansansävelmien soinnuttamisesta esitelmässään *Vom Einfluss der Bauermusik auf die Musik unserer Zeit* vuodelta 1931:

¹⁵ Runosävelmistämme on nähdäkseni ollut vallalla aivan väärä käsitys. On oletettu, että nämä runosävelmät ovat yhden tai pari tahtia käsittäviä lyhykäisiä säkeistöjä. Ja tosiasiaassa ne ovat verrattavissa lähinnä siihen, mitä me kutsumme - teemaksi muunneltuihin. Alkuperäinen säkeistö toistetaan nimittäin harvoin samanlaisena. Joka on kuullut runolaulajaa, on kyllä pannut merkille, että sanojen saadessa enemmän painoa nämä muutokset käyvät runsaammiksi. Tästä johtuu, että on niin vaikeaa merkitä runosävelmiä muistiin korrektisti. (Käännös Oramo 1980, 90-101.)

¹⁶ Joka vähänkin on askarrellut säveltämisen parissa, tietää, että melodia ja harmonia syntyvät samalla kertaa. Niin ollen ei mitään soinnuttamista varsinaisessa merkityksessä voi esiintyäkään muulloin kuin käsiteltäessä melodioita, joita säveltäjä itse ei ole luonut. Jos nyt nämä melodiat ovat peräisin ammoisilta ajoilta - ajoilta jolloin mitään harmonian käsitettä ei ehkä ollut olemassa - on helppo ymmärtää, että soinnuttaminen saa aivan toisen luonteen. Muusikon tehtävänä on silloin selvittää itselleen kansanlaulun perustunelma ja antaa sitten sopusoinnussa sen kanssa kummuta harmonioiden, jotka luovat - niinsanoakseni - sen miljöö, jossa kansanlaulun voidaan ajatella syntyneen. Vain se, joka on täysin eläytyntä kansansävelleen voi tällöin vaistomaisesti osua oikeaan. (Käännös Oramo 1980, 97.)

...Koulutusta saaneiden muusikkojen ylivoimainen enemmistö uskoi tuohon aikaan (30-40 vuotta sitten), että kansansävelmät sietävät vain hyvin yksinkertaisia harmonioita. Pahempaa oli, että he ymmärsivät 'yksinkertaisilla harmonioilla' toonikan, dominantin ja mahdollisesti vielä subdominantin muodostamia kolmisointukulkuja. (Bartok 1931, 162.) (Oramo 1980, 115.)

Sibelius ja Bartók ovat täysin samoilla linjoilla kansansävelmien soinnuttamista koskevissa käsityksissään. Kumpikin kritisoi totuttua, kaavamaista harmoniankäyttöä. Myös Bartók edellyttää, että soinnutuksen on oltava soinnutettavan luonteen mukaista. (Oramo 1980, 117.) Sibeliuksen ja Bartókin välillä oli siis yhtäläisyyksiä mutta myös eroja suhtautumisessa kansanmusiikkiin; siinä missä Bartókissa heräsi tieteellinen tutkija, Sibeliuksen kiinnostus vanhinta suomalaista kansanlaulua kohtaan oli puhtaasti sävellyksellis-taiteellista laatua ilman mitään tieteellisiä päämääriä (Tawaststjerna 1988b, 641-642). Sibelius sanoutui siis viimeistään koeluennoissaan ilmaisemillaan ajatuksilla irti edeltävien sukupolvien ja aikansa tavoista hyödyntää kansanmelodioita. Hänellä ei ollut esittää tuekseen aukotonta soinnutusteoriaa, sen sijaan hän sohaisi aikansa käytäntöjä ylipäättänsä: hän vaati eläytymiskykyä. Vain "täysin eläytymällä" saattoi "vaistomaisesti osua oikeaan" (Sibelius 1896).

Yliopiston konsistorissa Sibelius sai 25 ääntä ja Kajanus 3. Kajanus aloitti aktiivisen valituskirjelmöinnin saadakseen itselleen oikeutta nimitysasiassa. Keväällä 1897 Kajanus lähti henkilökohtaisesti viemään valitustaan Pietariin, Aleksanterin yliopiston virkaa tekeväälle kanslerille Woldemar von Daehnille, joka päätöstä tehdessään lienee pohdiskellut ettei yliopisto tarvitse lahjakasta säveltäjää vaan kelpoisan ja ahkeran harjoitusmestarin. Vastoin konsistorin ehdollepanoa von Daehn nimitti 29. 6. 1897 Helsingin yliopiston musiikinopettajan viran haltijaksi Robert Kajanuksen. (Vainio 2002, 335-337).

3.4 Muu lyriikka

Varsinkin luomiskautensa varhaisvaiheessa Sibelius oli lyriikan alueella vahvasti sidoksissa nuoruutensa lukuelämyksiin. Hänelle lyyrinen runo soi luontevimmin ruotsiksi, epiikka taas Kalevalan kielellä ellei kysymyksessä ollut Homeros tai Runeberg. (Tawaststjerna 1988, 27.) Pystyäkseen eläytymään käsillä olevaan tekstiin Sibelius tarvitsi siihen etäisyyttä. Saattoi olla niin, että lyriikan tuli olla eräällä tavalla anonymiksi ikääntynyttä, jotta hän kykeni sitä hyödyntämään. Silloin hän oli vapaa runoilijan henkilöön liittyvistä ajatuskytköksistä.

Oman aikansa lyyriseen runouteen Sibelius ei siis vielä 1890-luvulla pystynyt

eläytymään syvällisesti. Tästä koitui ongelmia mm. Eino Leinon kanssa vielä vuonna 1919. (Tawaststjerna 1988, 27.) Sibelius selitti itselleen ja Leinolle tämän runojen olevan aivan liian täydellisiä ja itsessään musikaalisia laulun sanoiksi.

Miksi Leinon Helkavirsien kalevalaisuus ei sitten inspiroinut Sibeliusta? Pitikö hän sitä kenties taiteiluna kalevalaiseen tyyliin? Juuri tästä on saattanut olla kysymys. Kalevala oli Sibeliukselle neutraali, vapaana henkilöihin liittyvistä rasitteista, eräässä mielessä ”annettu”. Lönnrot oli hänelle Kalevalan kokoaja, ei sitenkään runoilija; on todennäköistä ettei Sibelius tiedostanut Lönnrotin osuutta tarinoiden yhdistäjänä ja yhtenäisen eepoksen luojana samalla tavalla kuin tänä päivänä tiedämme. Sibeliukselle Leinon Helkavirret saattoivat olla tyyliplagiaattia ja haudanryöstöä. Sibelius ei kyennyt näkemään Leinoa yhtenä runonlaulajana muiden rinnalla. Leinon uskottavuutta Sibeliuksen silmissä saattoi myös nakertaa oppineisuus ja ammattimainen runoileminen; ehkä Leino ei Sibeliuksen mielestä kyennyt kilpailemaan kyvyistään tietämättömien kansanmiesten kuten Pedri Shemeikan tai Jaakko Lonkaisen kanssa.

Niillä mieskuorolauluilla, jotka Sibelius sävelsi aikalaistensa teksteihin on yleensä jokin muu kuin puhdas musiikillinen funktio. Tällaisia olivat esimerkiksi suomenkieliset sortovuosien innoittama Juhani Ahon *Veljeni vierailta mailla* (1904), kansallismielinen Paavo Cajanderin *Isänmaalle* (oik. *Maljan-Esitys Isänmaalle*, 1872) tai Aino Suonion (Krohn-Kallas) elämän harhoista varoittava ja serena-diksi kirjoitettu *Kuutamolla* (1897). *Soi kiitokseksi Luojan* ja *Tuule tuuli leppeämmin* ovat nekin A. V. Forsmanin runoilemasta vuoden 1897 promootiokantaatista - siis aktimusiikkia. Edellisistä lauluista poikkeavat Larin-Kyöstin runoihin vuonna 1924 tehdyt *Humoreski* ja *Ne pitkän matkan kulkijat*. Niissä niin runoilija kuin säveltäjäkin tilittävät kutsumuksensa laadusta nousevia tuntojaan.

Valaiseva esimerkki Sibeliuksen kyvystä kirjoittaa ajankohtaan ja muuhun tuotantoon verrattuna täysin erityylinen teos on Fridolf Gustafssonin latinankieliseen tekstiin sävelletty *Hymn* tai *Hymnus op 21:2*, joka tunnetaan myös nimillä ”25. V. 1896” ja *Natus in curas*. Sibeliukselta tilattiin vuonna 1896 laulu Helsingin yliopiston synnytysoopin professorin, Josef Adam Joachim Pippingsköldin (1825-1892) muistomerkin paljastustilaisuuteen.¹⁷ Sibelius kirjoitti mieskuorolaulunsa keskellä kuuminta karelianismin huumaa. Sävellys on nerokas esimerkki nuoren Sibeliuksen tilanneherkkyydestä ja taitavuudesta.

¹⁷ Pippingsköld ansaitsi muistomerkkinsä: hänen toimiensa ansiosta lapsivuoteeseen kuoleminen laski Helsingissä kymmenesosaan siitä, mitä se oli ollut. Lisäksi hän testamenttasi huomattavan summan rahaa käytettäväksi tieteellisiin tarkoituksiin. (Kirjoittajan huom.)

Esimerkki 40. Jean Sibelius, *Hymn* op 21:2 (*Hymnus*, "25.V. 1896", *Natus in curas*). Sävellysvuosi 1896. Sanat: Fridolf Gustafsson. Lähde: Lassander (2000, 46.)

40

Hymn

(Fridolf Gustafsson)

Moderato Jean Sibelius, Op. 21: 2

9 Na - - tus in cu - ras ho - mo

6 so - lis ae - stu hau - rit ex - cel - sus

12 - ca - li - dum la - bo - rem; non o - pem tes -

Pentametrisellä, pienempään sappolaiseen runomittaan (*Metrum Sapphicum minus*) (Kallela et al. 1982, 190) kirjoittamallaan runolla Fridolf Gustafsson paitsi tervehtii yliopistoa ikaikäisena sivistyksen auktoriteettina, myös herättää Sibeliuksen mielenkiinnon. Vihjaahan viisi-iskuisuus kalevalametriin. Tietoisena siitä, että latinankielisessä runossa on tiukka rytmi, joka perustuu tavujen keston ja painotuksen erilaisuuteen (ibid., 139), Sibelius huomioi pentametrin kaavan. Runomitan painokkaat tavut Sibelius korvaa pitkillä aika-arvoilla, jotka olen merkinnyt ympyrällä nuottikuvaan. Luettaessa merkityt tavut saavat erityisen painon. Laulun harmonian modaalisuus edustaa musiikillista uutta ilmaisussa, kun taas kromaattisuus vilkuilee eurooppalaiseen jälkiromantiikkaan. Laulun esitti opiskelijoista koottu tilapäiskuoro säveltäjän johdolla 25. 5. 1896 Vanhalla hautausmaalla (esimerkki 40) (ks. myös luku 11. Sanakorolla ohi kalevalametrin).

II OSA: KELIRIKKO JA KEVÄTTULVA

-uusille aloille, tuntemattomiin sävellajeihin.

Analyysi kielen ja runolaulun jäljistä; säkeiden rytmisen painavoituvuuden mittaaminen säevaa'alla. Huomioita esittämisestä ja harjoittamisesta.

4. Materiaalista

Nyt tutkittavana oleva kuorolauluohjelmisto paitsi kuuluu Jean Sibeliuksen keskeisimpään ja tunnetuimpaan kuorotuotantoon, aloitti kokonaan uuden kuorolle säveltämisen perinteen maassamme. Ohjelmiston sävelkielessä koettiin kuuluvaksi suomalaisia sävyjä toisella tavalla kuin siihen asti sävelletyissä kuorolauluissa. Kuorolaulujen - *Venematka*, *Rakastava*, *Saarella palaa*, *Sortunut ääni* ja *Terve kuu* - valintaperuste on ollut säestyksettömyys ja Kalevala- ja Kanteletar-lähtöisyys. Olihan Kalevalaan tutustuminen Sibeliuksen säveltäjänlaadun kehittymiselle keskeistä.

Säevaaka on kehitetty melodiarytmin painavoituvuuden analysoimista varten. Sen vuoksi ylin kuoroääni on pääasiallinen analysoinnin kohde. Milloin olen analysoinut muuta kuin ylintä kuoroääntä on sillä ollut rytmisen painavoituvuuden kuulokuvaan ylimpään ääneen rinnastettava asema.

Laulujen opusluettelointi Sibeliuksen teosluetteloissa vaihtelee luetteloijan mukaan, ja säveltäjä itsekin laati toisistaan poikkeavia kokonaisuuksia. Toisaalta myös kaikki eri opuksiin sijoitteluvuorot ovat jossakin vaiheessa olleet säveltäjän arvioitavina. Tämän tutkimuksen kannalta on ollut tärkeätä tutkia lauluja niiden syntymisjärjestyksessä. Vain sillä tavalla olen voinut seurata kieli- ja runolauluperäisten painotusten kehittymistä kuorolauluissa. Seuraavassa tutkittavat kuorolaulut säveltämisen järjestyksessä ja niiden numerointeja Fabian Dahlströmin laatimassa teosluettelossa (Dahlström 1987, 91-93). Lisäksi olen kirjannut säveltäjän laulujen eri kuoromuodoille laatimat versiot:

Vuosi	Teos	Kokoonpano	Teosluettelo
1893	Venematka	TTBB	op 18/3 tai 18/9
1914		SATB	op 18/3 tai 18/9
1893/94	Rakastava	TTBB+ bar.soolo	op 14
1898		SATB + sopr.+ bar.soolo	op 14
1911/12		JOUSIORK. +padat+triang.	op 14
1895	Saarella palaa	TTBB	op 18/4 tai 18/3
1898		SATB	op 18/4 tai 18/3
1898	Sortunut ääni	TTBB	op 18/1 tai 18/7
1898		SATB	op 18/1 tai 18/7
1901	Terve kuu	TTBB	op 18/2 tai 18/8

5. SIHDIT, VÄLPÄT JA SIIVILÄT - analyysin työvälineistä

5.1 Sanakorko vai kalevalametri?

Jean Sibeliuksen *Kullervo* ja Kalevalaan ja Kantelettareen pohjautuvat mieskuorolaulut, *Venematka*, *Rakastava*, *Saarella palaa*, *Sortunut ääni* ja *Terve kuu* on koettu alusta lähtien voimakkaasti suomalaisiksi. Koska tunne kansallisuudesta on vahvasti sidoksissa kieleen täytyy Sibeliuksen ennen kuulemattomassa sävelkielessä olla jotakin kulttuurilähtöistä. Tuntemuksien suomalaisuudesta voi olettaa näkyvän myös tekijöinä, joita tällainen olemus luonnehtii.

Jäljempänä seuraavien Jean Sibeliuksen kuorosatsien analyysissä olen käyttänyt parametreinä mm. *suomen kielen* ja *kalevalametrin* rakenteita (ks. kohta 2.1 Suomen kieli ja 2.2 Kalevalametri). Tietoisena siitä, että kun kielen sisäisille ominaisuuksille - sanoille, merkityksille, sijamuodoille - tuskin on löydettävissä musiikillista rinnakkaisilmaisua, olen keskittynyt sellaisiin ilmiöihin, jotka kielessä ja musiikissa ovat mielestäni samansukuisessa funktiossa. Tällaisia ovat kaikki ne ilmiöt, jotka kuuluvat.

Kuulonvaraisesti voi tehdä havaintoja kielen tai musiikin *kaarroksesta* ja *rytmii-kasta*. Suomen kieltä äidinkielenään puhuvalle *sanakorollisuus* ei vaadi havaituksi tullakseen syvää perehtyneisyyttä. Se on suomen kieltä puhuvalle itsestään selvä kuullun tarkastelualusta. Oletan, että äidinkielen ilmaisun piirteiden havaitseminen musiikissa on omiaan tekemään siitä tutunomaista ja helposti lähestyttävää. Seuraavissa analyyseissa tutkin kuinka paljon Sibeliuksen kuorolauluissa kuuluu puheen sanakorkoon perustuva rytminkäsittely.

Kalevalametrinen trokeeraus on runonlaulannassa käytetty kielen painotusmalli. Samoin kuin antiikin runomitat sekin käsittelee tekstiä paikoitellen sanakoron vastaisesti. Kun trokeerausta käytetään ainoastaan laulettuun runon esittämisessä, tutkin kuinka paljon Sibeliuksen melodiarakenteissa kuuluu trokeerausta muistuttavaa tekstin käsittelemistä. Trokeisessa ilmaisussa sanakoron ajoittainen katoaminen aiheuttaa sen, että puhutun kielen ominaisuuksien perusteella tapahtuva tutuksi tunnistaminen heikkenee. Tullakseen tunnistetuksi trokeisen ilmaisun tuleekin olla entuudestaan tuttua ja liittyä läheisesti kuulijan arkipäivään.

Olen tietoinen myös siitä, että kaikkinaisen analyysi avaa uudenlaisia näkökulmia tarkastelun kohteeseen; analysoitaessa musiikkia siitä alkaa kuulla enemmän ja useammanlaisia asioita.

5.2 Runolaulu

5.2.1 Muoto

Tutkittavien mieskuorolaulujen muotoa olen tarkastellut suhteessa kalevalametrin avoimeen jonomaisuuteen. Säkeiden ja säeparien paralleelit riittävät parillisten muotojen aineksiksi, mutta harvoin kuorolaululta odotetun laajemman kaarroksen rakennuspuiksi. Toisaalta taas suuremmat muodot näkyvät kalevalaisessa tekstissä pitkien kertomusten yhteydessä, kuten *Kullervossa*. Siinä kehityt, kertaukset ja huipennukset ovat syntyneet epiikan lakien ja dramaturgisen vaiston seurauksena. Saadakse myös lyhyeen kuorolauluun kertomuksellista kaarrosta, säveltäjän joutuu järjestelemään tekstin osia. Toistamalla säkeitä säveltäjä saa aikaan erilaisia kahdenpuoleisia, parillisia tai rondo muistuttavia muotoja, jotka sulkeutuvat pienimuotoiseksi kokonaisuudeksi.

5.2.2 Säveliköstä ja harmoniasta

Runolaulun tetra-, penta- ja heksakordien tai vielä laajempien sävelikköjen juuristoihin meillä on joko peritty tai opittu kontakti. (Vrt. Leisiö 2000, 33-60.) Opi-tulla tarkoitan varhain kuultua ja tiedostamatta omaksuttua ja alitajuiseen muistiin jäänyttä. Esimerkiksi lasta nukuttavan hyräily toistaa usein muutamaa säveltä, joiden malli on suoraan runosävelinen. Tällaisen sävelmän kuuleminen viehättää tutunomaisuudellaan ja kään-teidensä ennustettavuudella. Etsin tutkit-tavana olevista mieskuorolauluista pentakordinomaisia melodiarakenteita myös selvittääkseni perusteita melodiapuhtauden harjoittamiseksi ja ylläpitä-miseksi.

Runolaulunomaisia melodioita tai suoranaisia runosävelmälainoja teoksissaan oli käyttänyt mm. Sibeliuksen aikalainen Emil Genetz (*Karjala*) tai vaikkapa Axel Gabriel Ingelius jo 1840-luvulla kansanlaulusovituksissaan ja sinfoniansa *Scherzo finnico* -osassa. Vasta kuitenkin Sibeliuksen *Kullervossa* kuultiin täysin uudella tavalla puhuttelevaa sävelkieltä. Vaikka Sibeliuksen melodiamuodos-tuksessa ei voida osoittaa suoranaisia runosävelmälainoja, hän loi rakenteita jotka muistuttavat runolaulua. Tällä tavalla Sibelius asettui runonlaulajaksi ru-

nonlaulajien joukkoon.

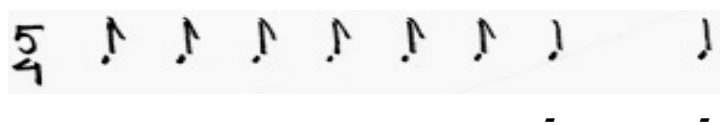
Koeluennossaan Helsingin yliopiston musiikinopettajan virkaan vuonna 1896 Sibelius selvitti käsitystään pentakordin soinnuttamisesta. Tässä luennossa esitellyillä avaimilla haen vastauksia mieskuorolauluissa vastaan tuleviin harmonisiin kysymyksiin siltä osin kuin ne auttavat kuoronjohtajaa ratkaisemaan sointupuhtauteen liittyviä ongelmia.

5.2.3 Rytmisen painavoituvuuden käsitteestä

Kielellinen painavoituminen, "viskurilaki" (Sadeniemi 1951, 79-113) tai "loppupaino"-ilmiö (Leino 1994, 57) tarkoittavat useampitavuisten sanojen hakeutumista lauseen tai kalevalaisen säkeen loppuun. Sanat järjestyvät mieluiten pituusjärjestykseen kuten säkeessä, *tuo on lieto Lemminkäinen*, harvemmin *tuo Lemminkäinen on lieto*, eikä koskaan *Lemminkäinen on tuo lieto*.

Laulettu kalevalaisen runolaulusäkeen melodiarytmi, variantit huomioon ottaen, on iskostunut syvälle kansalliseen alitajuntaan. Sen loppua kohti harveneva rytmi on kalevalametrisen säkeen tunnusomaisin piirre. Kun runolaulun mallimelodiassa rytmien aika-arvot pitenevät säkeen viimeisillä iskuilla, *kutsun tätä rytmistä harvenemista painavoitumiseksi* (ks. myös kohta 2.2.2 Säkeen painavoituvuus). Tutkin tämän painavoitumisen kuulumista Sibeliuksen mieskuorolaulujen melodiarytmeissä.

Esimerkki 41. Kalevalaisen melodian *mallirytm*i.



Mallirytm on ollut tuttu jo 1700-luvun loppupuolelta, Porthanin ajoista lähtien (ks. kohta Sävelikkö 2.3.2). Ilmiön vallitsevuutta osoittaa sekin, että Sibeliuksen valitsemista Kalevalan kommentaarin runosävelmälaitteen 17 sävelmästä - joihin perinteisten ohella kuuluu myös lajin harvinaisuuksia - 14 sävelmällä on loppua kohti harveneva melodiarytmi (ks. kohta 3.3.2 Aarrearkulla-runosävelmälaitteen laatimista) (esimerkki 41).

Pitkien sanojen ja pitkien rytmien aika-arvojen hakeutumisella kielellisen tai musiikillisen säkeen loppuun on kuitenkin tuskin mitään yhteyttä keskenään.

Näyttää pikemmin siltä, että säe-*parisävelmä* noudattaa omaa, parillisen rakenteensa tasapainoa etsivää, rytmistä kaavaansa. Kielellisen painavoitumisen ja toisaalta kalevalaisen mallimelodian rytmisen harvenemisen samanaikaisuus ei liene kummempaa kuin esimerkiksi yhtä aikaa käyvien kellojen samanaikaisuus: se on sattumanvaraista, joskin tapahtuessaan tekstin ja rytmin painavoitumistendenssiä voimakkaasti tukevaa.

Kuten aikaisemmin olen maininnut Larin Parasken tapa venytellä lopputavuja kiinnitti Sibeliuksen huomiota (ks. kohta 3.2.1 Tietoisuuden tuolta puolen). Tämän ”Parasken tavan” Sibelius kuitenkin aavisti olevan tunnusomaista ja käytti sitä saman tien *Kullervo*nsa melodiarytmeissä.

Runosävelen muuntelua tapahtui paljon, mutta kuten Sibeliuksen ja Boreniuksen toimittama runosävelmäliite vuodelta 1895 tai Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran äänitysten nuotinnokset vuosilta 1905-1952 osoittavat, rytmisen harveneminen säkeen lopussa on vallitsevana suurimmassa osassa esimerkkisäkeitä. Voidaan olettaa, että esimerkiksi *Kannappa korppi huoliani* -sävelmän kalevalainen mallirytmii ja sitä vahvistava Parasken lopputavujen venyttely ovat sittemmin siirtyneet Sibeliuksen musiikilliseen ajatteluun.

Tässä luvussa etsin vastauksia kysymyksiin, miten säveltäjän käyttämät rytmiset ratkaisut vaikuttavat tuttuuden elämykseen, kuinka paljon viisijakoisuudesta voi etäännyä tuntuman mallirytmiiin katoamatta, mitä muita keinoja säveltäjä käyttää sanakoron säilyttämiseksi kuin aloittamalla iskulliselta tahtiosalta tai mikä on tempon merkitys kuulijalle.

5.2.3.1 Säevaaka

Painavoituvuus on runosävelmäsäkeen tunnistettavimpia ominaisuuksia. Pyrkieissäni selvittämään, missä määrin painavoituvuus näkyy Sibeliuksen melodiamuodostuksessa olen, tutustuttuani Matti Kuusen kalevalametriseen säkeen painavoitumista mittaavaan menetelmään (ks. kohta 2.2.2 Painavoituvuus) ko-keillut vastaavanlaisen menetelmän soveltuvuutta musiikillisen painavoitumiskäsitteistön laatimiseen. Voitaieiinko eripituisten musiikillisten säkeiden rytmistä painavoituvuutta laskea ja siten tehdä mahdolliseksi myös musiikillisten säkeiden vertailu?

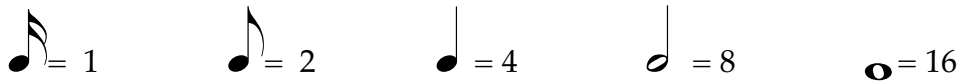
Runolaulullisen painavoitumisen mallia etsieissäni ja pohtieissäni Sibeliuksen


mielessä mahdollisesti ollutta mallimelodiaa tai -rytmiä olen päätenyt juuri edellä mainittuun (ks. kohta 3.3.2 Aarrearkulla-runosävelmäliitteen laatimista), säveltäjän itsensä nuotintamaan *Kannappa korppi huoliani* -säkeen rytmimalliin. Tämä malli on lisäksi sama kuin kalevalaiseksi mallimelodiaksi leimautuneen *Kalevalan sävelmän* (ks. kohta 2.3.2 Sävelikkö). Olen kehittänyt Matti Kuusen säetyyppiluokittelua muokaten musiikillisen säetyyppiluokituksen, eräänlaisen musiikillisen säkeen rytmistä painavoituvuutta mittaavan puntarin, *säevaa'an*. Siinä Kuusen mittaavaa yksikköä, tavua, vastaa rytmisen aika-arvo. Yhtäällä tässä tutkimuksessa on tarkastelun kohteena säevaa'alla mitattava nuottikuvalähtöinen painavoituvuus, toisaalla kuulokuvalähtöinen painavoituvuus. Jälkimmäisessä tapauksessa mallipainavoituvuus on kuultavissa vaikka nuottikuvan aika-arvojen välinen suhde ei muistuttaisikaan mallirytmien aika-arvojen välistä suhdetta (ks. kohta 724, Säkeen painavoituvuus musiikissa).


Jotta musiikillista ja nuottikuvalähtöistä painavoituvuutta - yhden melodisen säkeen alku- tai loppupuolen rytmistä painavoituvuutta - voi arvioida, tulee säe voida mielekkäästi jakaa keskeltä kahtia. Toisin kuin Kuusen luokittelun kohteena oleva kahdeksantavuinen kalevalainen säe, musiikilliset säkeet ja niiden sisältämät aika-arvot eivät ole määrämittäisiä. Jotta eri pituisten musiikillisten säkeiden painavoituvuuden vertailu mallimelodiaan ja suhteessa toisiinsa olisi mahdollista, olen antanut jokaiselle tässä tutkimuksessa analysoitavan melodian sävelelle sen aika-arvon pituudesta johdetun aika-arvoluvun. Nämä aika-arvoluvut lasketaan yhteen, jotta saadaan selville säkeen kokonaiskesto. Sen jälkeen edetään alla kuvatussa työjärjestyksessä.

Tutkittavana olevien mieskuorolaulujen lyhin aika-arvo, $1/16$, saa aika-arvoluvun 1. Triolin osa on ilmaistu yhden desimaalin tarkkuudella. Epätarkkuudesta huolimatta sillä on pystytty määrittelemään alukkeen paikka keskiterän oikealla tai vasemmalla puolella. Seuraavassa tutkittavassa aineistossa esiintyvät aika-arvot ja niille annetut aika-arvoluvut (esimerkki 42):

Esimerkki 42. Tutkimuksen mieskuorolauluissa esiintyvät aika-arvot ja niiden aika-arvoluvut.







Seuraavassa esimerkissä näytetään kuinka aika-arvoluokka lasketaan. Esimerkikisäkeenä käytän Sibeliuksen nuotintaman *Kannappa korppi huoliani* -sävelmän ensimmäistä säettä (esimerkki 43).

Esimerkki 43. Aika-arvoluokan laskeminen.

a) sävelten aika-arvoluvut	-----2	1	1	2	2	2	2	4	4
b) aika-arvolukujen summa	-----20								
c) puoliskon lukuarvo	-----10								10
d) säkeen keskiterä	-----								



		Kan-	nap-	pa	corp-	pi	huo-	li-	a-	ni
e) aika-arvoalukkeet	-----*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
f) aika-arvoalukkeiden lukumäärä	-----	(6)	keskiterän vasen puoli					(3)	oikea puoli	
g) oikea puoli (3) miinus vasen puoli (6)										

3 - 6 = AL -3

Punnittavan melodian sävelet varustetaan aika-arvoluvuilla (a). Luvut lasketaan yhteen, jolloin saadaan säkeen aika-arvojen summa, säkeen kesto (b). (Kestoa tarvitaan säkeen keskikohdan, keskiterän määrittelemiseksi.) Aika-arvolukujen summa jaetaan kahdella, jotta saadaan puoliskon lukuarvo (c). Keskiterä (d) on säkeen aika-arvoinen keskikohta, jonka kummallakin puolella aika-arvojen summa on sama.

Säe on nyt aika-arvollisesti tasapainossa. Kumpikin puoli säkeestä kestää ajallisesti yhtä pitkän ajan. Painavoitumisen määrittelemiseksi olennaista on se, mikä pituisilla aika-arvoilla tasapaino on saavutettu ts. kuinka monta aluketta on

säkeen alku- ja loppupuolella.

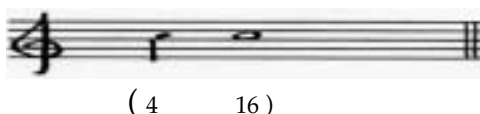
Kumpikin puoli sisältää yksittäisiä aika-arvoalukkeita (e), jotka painavoittavat sitä enemmän mitä pidemmän aika-arvon ne aloittavat. *Mitä vähemmän alukkeita, sitä painavampi, mitä enemmän alukkeita sitä kevyempi säkeen puoli on* (f). Kun säveltaso muuttuu, mutta laulettava tavu ei muutu, alkaa uusi aika-arvo (esim. *Kullervo*, tahdit 47-48). Kun säveltaso pysyy samana, mutta laulettava tavu muuttuu, alkaa myös uusi aika-arvo (esim. *Kullervo*, tahti 52).

Säkeen aika-arvoluokka ilmaistaan puoliskojen aluke-erotuksella, joka saadaan, kun oikean puolen alukkeiden lukumäärästä vähennetään vasemman puolen alukkeiden lukumäärä. Silloin oikealle puolelle painavoituva, mallirytmien painavoituvuutta toteuttava säe on - merkkinen ja mallirytmistä poikkeava, vasemmalle puolelle painavoituva säe on + merkkinen (vrt. kylmä ilma laskee alas, lämmin ilma nousee ylös) (esimerkki 43).

Käytän aika-arvoluokituksista jatkossa lyhennettä AL (Aika-arvoLuokitus). *Kannappa korppi huoliani* -sävelmän aika-arvoluokituksista, **AL -3**, käytän jatkossa nimitystä *mallirytmii*.

Vaaka kertoo oikean painavoituvuuden siinäkin tapauksessa että alukkeita olisi vain kaksi. Esimerkiksi kuulonvaraisesti arvioiden seuraava kaksialukkeinen säe painavoituu loppuun (esimerkki 44):

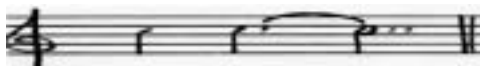
Esimerkki 44a. Kaksialukkeinen säe.



Säkeen aika-arvolukujen 4 ja 16 summa on 20 ja säkeen puoliskon aika-arvo 10. Jotta aika-arvojen jakaminen kahteen yhtä suureen osaan olisi mahdollista, on säkeessä olevan kokonuotin aika-arvoa leikattava neljäsosan hyväksi. Neljäsosan aika-arvovajaus (10 - 4) on 6, eli pisteellisen neljäsosan verran. Kun vajaus täytetään, jää kokonuotin arvosta jäljelle kaksipisteellinen puolinuotti, jonka aika-arvoluku on 10. Vasemmalla ja oikealla puolella on nyt sama määrä aika-arvoja ja keskiterän paikka voidaan määrittää:

Esimerkki 44b. Kaksialukkeisen säkeen aika-arvoluokan laskeminen

a) sävelten aika-arvoluvut -----	4	6	10
b) aika-arvolukujen summa -----	20		
c) puoliskojen lukuarvo -----	10		10
d) säkeen keskiterä -----			



e) aika-arvoalukkeita -----	*	*
f) aika-arvoalukkeiden lukumäärä, (2)keskiterän vasen puoli, (0)oikea puoli		
g) oikea puoli (0) miinus vasen puoli (2)		

0 - 2 = AL -2

Tulos näyttäisi aluksi muodostuvan kuulonvaraisesta poikkeavaksi, kun kumpikin aluke asettuu keskiterän vasemmalle puolelle. Kuitenkin säkeen AL, -2, kertoo painavoituvuuden tukevan kuulonvaraista painavoituvuushavaintoa (esimerkki 44b). Kaksialukkeisissa säkeissä keskiterän määrittäminen ei olekaan enää tarpeellista.

AL mittaa säkeen painavoituvuutta, kun Matti Kuusen TL-luokitus mittaa ensi sijaisesti säkeen ominaispainoa.¹⁸ Vaikka sanojen tai alukkeiden väheneminen niin AL- kuin TL-luokituksessa merkitseekin painon lisäystä, ei luokituksia voi suoraan verrata toisiinsa.

TL-luokituksessa esimerkiksi säkeet, *näytteli hopeitansa* ja *verkaliuskoja levitti* saavat lukuarvot 35 ja 53, ja ovat molemmat painoluokaltaan raskaita. Samakohtaisista alukkeista johdettujen Sibeliuksen *Kullervon* säkeiden AL on -2 ja +2 (tahdit 249-253); edellinen on siis kevyt ja jälkimmäinen raskas (ks. termien tarkempi määrittely kohta 4.2.3.2 Painoluokat ja punnitsemisesimerkkejä). Tämä johtuu TL-luokituksen perustumisesta säkeen sisältämien sanojen kohtamäärään: mitä harvempiin sanoihin säkeen kahdeksan tavua jakautuvat sitä raskaampi on säkeen ominaispaino. Kuusi käyttääkin luokitustaan ensi sijaisesti säkeiden ja säeryhmien keskinäisten painosuhteiden selvittämiseen.

¹⁸ Käytän ilmaisua 'ominaispaino' ainoastaan Matti Kuusen tarkoittamassa, runosäkeitä luokittelevassa yhteydessä, esim. "On suhteellisen helposti nähtävissä, mitkä seikat vaikuttavat säetyypin ominaispainoon" (Kuusi 1952a, 250).

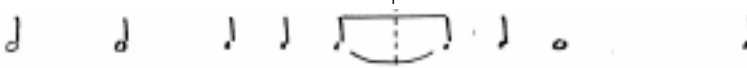
5.2.3.2 Painoluokat ja punnitsemisesimerkkejä

Olen jakanut AL-säetyypit viideksi painoluokaksi:

raskas	- 2 ja pienemmät
keskiraskas	- 1
keskipainoinen	0
keskikevyt	+ 1
kevyt	+ 2 ja suuremmat

Esimerkki 45. Esimerkki raskaasti painavoituvasta säkeestä. (Jean Sibelius, *Kullervo*. III osa, tahdit 44-46.)

a) sävelten aika-arvoluvut	-----8	8	4	4	2	2	4	16	4
b) aika-arvolukujen summa	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	52
c) puoliskon lukuarvo	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	26
d) säkeen keskiterä	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	



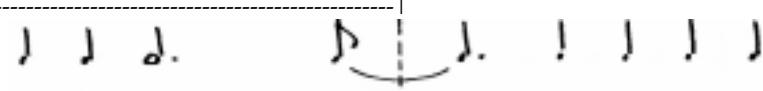
e) aika-arvoalukkeet	-----	*	*	*	*	*	*	*	*
		Kul-	ler-	vo	Ka-	ler-	von	poi-	ka
		*	*	*	*	*	*	*	*
f) aika-arvoalukkeiden lukumäärä, keskiterän vasen puoli	(5)						oikea puoli (3)		
g) oikea puoli (3) miinus vasen puoli (5)	-								

$$3 - 5 = AL - 2$$

Kullervon kolmannen osan kuoron avaussäkeen, *Kullervo Kalervon poika* (tahdit 44-46), aika-arvoluvut ovat 8-8-4-4-2-2-4-16-4. Lukujen summa on 52, jolloin puoliskon osuus on 26. Säkeen vasemmalle puolelle jäävät aika-arvoluvut 8-8-4-4-2 ja oikealle puolelle 2-4-16-4. Vasemman puolen viimeinen ja oikean puolen ensimmäinen ovat kuitenkin yhtä ja samaa säveltä, joka on puolitettu säkeen keskiterän määrittelemiseksi. Alukkeita laskettaessa otetaan huomioon sävelen alku ja todellinen pituus (2 + 2), jolloin sävelen aluke osuu vasemman puolen viimeiseksi. Oikean puolen alukkeet alkavat ensimmäiseltä neljäsosalta. Vasemmalla puolella alukkeita on 5 ja oikealla 3. Säkeen luokka on AL-2 (raskas) (esimerkki 45).

Säevaa'assa punnitun *Kalevalan sävelmän* (ks. kohta 2.3.2 Sävelikkö) luokka on niin ikään AL-2 (raskas).

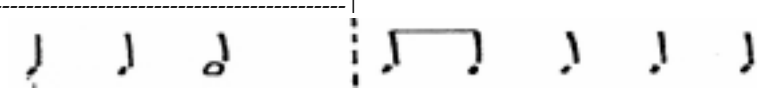
Esimerkki 46. Esimerkki keskipainoisesti painavoituvasta säkeestä. (Jean Sibelius, *Kullervo*. III osa, tahdit 208-210.)

a) sävelten aika-arvoluvut	----- 4	4	12	2	6	4	4	4	4
b) aika-arvolukujen summa	-----44								
c) puoliskon lukuarvo	-----22								
d) säkeen keskiterä	-----								
									
e) aika-arvoalukkeita	Noil- la Poh-			jan		kan- ka- hil- la			
	*			*		*			
f) aika-arvoalukkeiden lukumäärä, keskiterän vasen puoli (4),					oikea puoli (4)				
g) oikea puoli (4) miinus vasen puoli (4)									

4 - 4 = AL 0

Säkeen, *noilla Pohjan kankahilla* (tahdit 208-210), aika-arvoluvut ovat 4-4-12-4-4-4-4-4-4. Lukujen summa on 44 ja puoliskon osuus 22. Säkeen vasemmalle puolelle jäävät aika-arvoluvut 4-4-12-4 ja oikealle puolelle 4-4-4-4-4. Vasemman puolen viimeinen ja oikean puolen ensimmäinen ovat jälleen samaa säveltä, joka on puolitettu säkeen keskiterän määrittelemiseksi. Alukkeita laskettaessa otetaan huomioon sävelen alkuisku, joka osuu vasemman puolen viimeiseksi. Oikean puolen alukkeet alkavat ensimmäiseltä neljäsosalta. Vasemmalla puolella alukkeita on 4 ja oikealla 4. Säkeen luokka on AL 0 (keskipainoinen) (esimerkki 46).

Esimerkki 47. Esimerkki kevyesti painavoituvasta säkeestä. (Jean Sibelius, *Kullervo*. III osa, tahdit 211-212.)

a) sävelten aika-arvoluvut	----- 4	4	8	2	2	4	4	4
b) aika-arvolukujen summa	-----32							
c) puoliskon lukuarvo	-----16							
d) säkeen keskiterä	-----							
								
e) aika-arvoalukkeita	La- pin laa-			joil- la		ra- joil- la		
	*			*		*		
f) aika-arvoalukkeiden lukumäärä, keskiterän vasen puoli (3),				oikea puoli (5)				
g) oikea puoli (5) miinus vasen puoli (3)								

5 - 3 = AL +2

Säkeen, *Lapin laajoilla rajoilla* (tahdit 211-212), aika-arvoluvut ovat 4-4-8-2-2-4-4-4. Lukujen summa on 32 josta puoliskon osuus 16. Säkeen vasemmalle puolelle jäävät aika-arvoluvut 4-4-8 ja oikealle puolelle 2-2-4-4-4. Vasemmalla puolella yksittäisiä aika-arvoiskuja on 3 ja oikealla 5. Säkeen luokka on AL+2 (kevyt) (esimerkki 47).

6. 1893, VENEMATKA, op 18 nro 3

6.1 Teoksesta

Käänteentekeviksi suomalaiselle säveltaiteelle muodostuivat Sibeliuksen *Kullervon* esitys vuonna 1892 ja Ylioppilaskunnan Laulajien pelkästään suomalaisten säveltäjien suomenkielisiä teoksia sisältänyt konsertti vuonna 1893. Teosten joukossa oli Jean Sibeliuksen Kalevalan tekstiin säveltämä *Venematka*, joka sai aikaan kurssin muutoksen kuorolle säveltämisessä maassamme. Pesäero saksalaiseen liedertafeliin tehtiin samalla hetkellä (Tawaststjerna 1965, 315). *Kullervosta* lähtien suomalaiset ylioppilaat olivat alkaneet nähdä Sibeliuksessa oman miehensä (ibid., 1967, 13). *Venematka* syntyi yhtenä Ylioppilaskunnan Laulajille omistetusta yhdeksästä uudesta sävellyksestä, jotka kantaesitettiin Jalmari Hahlin johdolla Helsingin yliopiston juhlasalissa, YL:n 10-vuotisjuhlakonsertissa 6.4.1893 (Aro 1933, 9). *Venematka* tunnetaan myös nimillä *Väinämöisen venematka* ja laulun alkusanojen mukaisena, *Vaka vanha Väinämöinen*. Merikanto innostui kirjoittamaan laulun esityksestä:

Sibeliuksen *Venematka*an oli erittäin hupaista tutustua. Waka vanha Väinämöinen siinä 'Laski laulellen wesiä Ilon lyöen lainehia'. Laulu on lyhyt, mutta oikea makupala. Kuten Sibeliuksen muutkin teokset, on tämäkin aiwan suomalaiselle runonuotille perustettu, joten siinä heti tekijän tuntee. Mestarillisesti on itse wesiä laskeminen, ilo merellä, ja warsinkin neitosten katseleminen ja kuunteleminen 'niemien nenissä' kuwattu. (Merikanto 1893.)

Sibelius käsittelee kalevalaista säettä *Venematkassa* kurinalaisemmin kuin *Kullervossa*. Kun säkeet *Kullervossa* käyttävät milloin kaksi, milloin kolme tahtia, tiivistyy säe *Venematkassa* yhteen viisijakoiseen tahtiin. Kun *Kullervon* säe on rytmisesti hajanainen ja runolaulullista rytmiä vasta haeskeleva, toistaa *Venematkan* säe runomelodian mallirytmiiä täysin tunnistettavasti. Kun melodiset tapahtumat seuraavat säkeen kaarosta, muodostuu *Venematkasta* kiihkeämpöinen, tekstirytmiltään nopea, asiansa vilkkaasti toimittava kuorolaulu.

Sibelius myönsi avoimesti käyttäneensä *Venematkassa* mallina Parasken laulutapa (Snellman 1943). *Venematkan* säkeet ovat lyhyitä, kiinteitä ja rytmisesti *Kullervon* säkeitä tiiviimmiksi rakennettuja. Jos *Kullervon* kuorosäkeet ovat impressionistisia luonnoksia suomalaiseen tyyliin, fantisoituja, ilmapiiriä luovia, jotenkin taustalta ja hiljaisuudesta kohoavia, ovat *Venematkan* säkeet kuin runonlaulaja-Sibeliuksen jalalla polkemia, voimakkaita pelimannityylisiä irtiottoja. *Venematkan* säkeiden improvisatorinen vaikeuksilla leikittely kertoo Sibeliuksen kuulemien esitysten tekemästä vaikutuksesta. Parasken laulussa virtuoosiset piirteet eivät olleet harvinaisia.

6.2 Tekstistä ja nuottikuvasta (*Kalevala 40:1-16*)

6.2.1 Lisäsäkeitä muodon vuoksi

Venematka-laulu sisältää Kalevalan 40. runon 8 ensimmäistä säeparia:

tahti	(säe)	
1-2	(1)	Vaka vanha Väinämöinen
3	(2)	laskea karehtelevi
4	(3)	tuon on pitkän niemen päästä,
5	(4)	kylän kurjan kuuluvilta;
6	(5)	laski laulellen vesiä,
7	(6)	ilon lyöen lainehia.
8	(7)	Neiet niemien nenissä
9	(8)	katselevat kuuntelevat,
10	(9)	"Mi lienee ilo merellä,
11	(10)	mikä laulu lainehilla,
12	(11)	ilo entistä parempi,
13	(12)	laulu muita laatuisampi?"
14	(13)	Laski vanha Väinämöinen
15	(14)	laski päivän maavesiä,
16	(15)	päivän toisen suovesiä,
17	(16)	kolmannen kosen vesiä.
18	(17)	<i>Laski laulellen vesiä,</i>
19	(18)	<i>ilon lyöen lainehia.</i>

Sibelius käyttää muotorakennetta, joka ei suoraan ole tekstistä lähtöisin: tahdit 1-7 muodostavat A-taitteen ja tahdit 8-13 B-taitteen. Tahdeista 14-19 muodostuu A:n muunnos A¹. A- ja B-taitteet kertautuvat ennen laulun päättävää A-taitteen muunnosta A¹. *Venematkan* muoto on silloin ABABA¹. Sen lisäksi, että Sibelius toistaa ensimmäisen säkeen, hän kertaakaan kahdeksan ensimmäisen säeparin jälkeen vielä kolmannen säeparin "*laski laulellen vesiä, ilon lyöen lainehia*". Näin Sibeliuksen muokkaama runo sulkeutuu itsenäiseksi, kalevalaisesta kokonaisuudesta irtoavaksi tuokiokuvaksi. Kalevalamitta estää luonteensa mukaisesti pitkien ja monimutkaisten rakenteiden syntymisen. Sen "muotopyrkimykset" tyypistyvät yhteen tai kahteen paralleelisäkeeseen, siis synonyymein ilmaistuun pääsäkeen sisällön toistoon. Sen sijaan musiikilliset lauseet voivat muodostaa jännitteisiä kokonaisuuksia lyhyessäkin laulussa. Saattamalla runo musiikilliseen muotoon, jossa aiheet sytyttävät toisia, ja jossa kuullaan "pidätyksiä ja purkauksia", luodaan tekstile laaja ilmaisullinen kehys; säveltäjä on valinnut tekstin painopisteet ja ohjaa kuulijan huomion niihin.

6.2.2 Pitkin pentakordeja

Venematkan avausnoonia voi pitää sellaisen harmonisen ajattelun yhtenä esimerkkinä, josta Sibelius puhui koeluennoissaan 1896 (Sibelius 1896.). Tämä soin-

nillinen keksintö julkistetaan mahdollisimman näyttävästi: laulu alkaa bassojen nooniin purkautuvalla oktaavikululla *H-h, H-cis*¹.

Ylempi tenori aloittaa nopealiikkeisen leikittelyn kalevalaista viisisävelikköä muistuttavalla asteikolla. Kuten *Kullervossa*, melodiaäänien runolaulunomaisuus syntyy *Venematkan* sisältämistä lyhyistä, 5-6 säveltä käsittävistä, tahdin mittaisista musiikillisista aiheista. Nämä aiheet yhdistyvät säepareiksi ja toistuvat hie- man muunneltuina samaan tapaan kuin runonlaulajienkin laulussa tapahtuu (esimerkki 48).

Esimerkki 48. Jean Sibelius, *Venematka*, ensimmäisen tenorin tahdit 1-5.

1
2
3
pääsäe
jätkisäe

Va-ka vanha Väi- nä- möi- nen las- ke- a ka- reh- te- le- vi

4
5
pääsäe (tahdin 2 muunnelma)
jätkisäe (tahdin 3 muunnelma)

tuon on pit- kän nie- men pääs- tä ky- län kur- jan kuu- lu- vil- ta

Runolaulunomainen vaikutelma syntyy myös aiheiden sisältämistä terssi- tai kvartti-intervalleista. Samanlaisia sisältyy myös runonlaulajien käyttämiin sävelmiin. Tahtien 7 ja 19 oktaavihyppyt ovat taituruutta vaativia, mutta istuvat luontevasti ympäristöönsä. Erityisen virtuoosisia ovat säeparien melodioiden nopeita aika-arvoja sisältävät, erisuuntaiset kaarrokset: ensimmäinen säe, *Vaka vanha Väinämöinen*, suuntautuu alaspäin Sibeliusta miellyttäneen *Kannappa korppi huoliani* -sävelmän tapaan, toinen säe, *laskea karehtelevi*, kääntyy nousuun ja "saa huipentavan luonteen"¹⁹ sävelellä *gis* (esimerkki 48). Tällaisia *gis*- ja *h*-sävelen tekstuuriin väriä tuovia huipennuksia kuuluu lisäksi tahdeissa 4, 7, 10, 12, 16 ja 19. Neljännestä tahdistä alkava säkeiden eloisa muuntelu tuo melodiankuljetukseen improvisatorisuutta. Toisiaan kopioivat ja varioivat säeparit ovat omiaan lisäämään runolaulusta tuttua tiiviiden vaikutelmaa.

Ylhäältä alaspäin suuntautuvaa sävelmätyyppiä ovat käyttäneet myös mm. Pedri SHEMEIKKA (1905, SKSÄ A302:17), Iivana Härkönen (1905, SKSÄ A301:6),

¹⁹ "...melodin antager en stegrad karaktär." (Sibelius 1896.)

Iivana Onoila (1905, SKSÄ A302:1) ja Anni Kiriloff (1922, SKSÄ 72) (mainittujen runonlaulajien laulamia sävelmiä olen käsitellyt luvussa 2.3.2 Sävelikkö).

6.2.3 Uusia sointuja

Kun modaalisuuden ja tonaalisuuden välille ilmaantuu ristiriitaa, Sibelius asettuu tonaalisuuden puolelle. Hän jopa kieltäytyy antamasta modaalisille asteikoille sellaista tulkintaa, jotka ovat ristiriidassa 'tonaalisen hahmottamistavan' kanssa; ja tällaisesta tulkinnasta on epäilemättä kysymys Sibeliuksen omassa modaalisesti värityneessä sävelkielessä. (Oramo 1980, 114.)

Jouko Tolonen kutsuu *duurimoliksi* sellaisia Sibeliuksen käyttämiä asteikkoja, joissa neljä ensimmäistä säveltä on duurisasteikon ja neljä seuraavaa luonnollisen molliasteikon säveliä (Tolonen 1976, 84).²⁰

Esimerkki 49. *Cis-duurimolliasteikko ("Sibelius-moodi")*.



Venematkassa, B-taitteen tahdeissa 8-13 on käytössä juuri tällainen *duurimolli* tai *Sibelius-moodi* (esimerkki 49).

Cis-duurimolliin kirjoitetussa taitteessa, mm. ensimmäisen tenorin matalalle viirityissä *h*-sävelissä, tahdeissa 11 ja 13, on runolaulullista kauneutta (esimerkki 50).

Esimerkki 50. Jean Sibelius, *Venematka*. Sävellysvuosi 1893. Sanat: Kalevala. Lähde: Lassander (2000, 33) (esimerkin alku, tahti 8).

8

ppp

Nei - et nie - mi - en ne - nis - sä

ppp

Kuun - te - le - vat,

(esimerkki 3 jatkuu, tahdit 9-13)

²⁰ Käytän termiä 'duurimolli' ainoastaan Tolosen tarkoittamassa yhteydessä. Sitä ei tule sekoittaa muihin asteikkoihin, joita eri kirjallisuudessa kutsutaan samalla termillä.

Paitsi uudenlaiset harmoniat, *Venematkassa* kiinnittää huomiota myös alimpien äänten liikkumattomuus. Alin basso viettää laulun 19 tahdistä yhdeksän sävelellä *H*, kuusi sävelellä *cis* ja yhteensä melkein kolme tahtia sävelellä *E* tai *e*. Tällaiset pedaalinomaiset urkupisteäänät ovat omiaan rikastuttamaan sointikuvaa. Matalimpien äänten oktaavikaksinnukset ja kvintit saavat etuvokaaleilla (*e*, *i*) lauletaessa yläsävelsarjan osasävelet soimaan. Sen vuoksi useat säkeet kuten *neiet niemien nenissä* (tahti 8), *mi lienee ilo merellä* (tahti 10) tai *ilo entistä parempi* (tahti 12) kuuluvat äänenmuodostuksellisesti yhtenäisen kuoron esityksessä vaikuttavan täyteläisiltä (esimerkki 50).

6.2.4 Millä korolla?

Säveltäjän pyrkimys sanapainon toteuttamiseen siten, että sanan painokas ensimmäinen tavu osuisi tahdin ykköselle näkyy jälleen kohotahtien puuttumisena. *Venematkassa* ainoastaan tahti 10 alkaa iskuttomasti, tauolla. Välttääkseen trokeeraamista, *mi lie / nee i / lo me / rel-lä*, Sibelius siirtää tahdissa 10 koko säettä puoli iskua eteenpäin niin, että tahti alkaa 1/8 -tauolla. Silloin ensimmäinen sana, *mi*, jää painottomaksi eikä sanakorkoa loukkaava väärä painotus toteudu.

Säe kaartuu puhutun kielen mukaisesti, *mi / lie-nee / i-lo / me-rel-lä*, kun ainoa kokonaisen iskun pituinen tavu on kolmitavuinen *merellä*-sanan ensimmäinen tavu. Kielen vastaisesti, mutta runolaulajien mallin mukaisesti Sibelius antaa säkeen neljännen ja viidennen iskun venyttää tavuja, vaikka se hämärtääkin puhutun kielen painotusta tahdeissa 1-3, (*Väinä-möi-nen, karehte-le-vat*) 5, (*kuulu-vil-ta*) 7, (*laine-hi-a*) 9, (*kuun-te-le-vat*) 11, (*laine-hil-la*) 14 (*Väinä-möi-nen*) ja 19 (*laine-hi-a*).

Murrelmasäkeen rytmisiä mahdollisuuksia käyttämättä, puhekielen iskutusta tavoitellen Sibelius kirjoittaa tahdissa 6 tekstilähtöisen 3/4-tahtilajimuutoksen, *laski / laulellen / vesii*. Säveltäjä pyrkii välttämään kielen vastaista iskutusta ainakin säkeen kolmella ensimmäisellä iskulla. Niille sattuvien tekstinosien rytmituksen hän käsittelee pieteetillä. Tahdissa 9, kaksisanaisessa säkeessä *kat-se-le-vat / kuun-te-le-vat*, Sibelius luopuu tahtilajin vaihdoksesta eikä edes yritä välttää sanakoron vastaista iskutusta. Tulos taipuu virkistävällä tavalla myös trokeeraavaan esittämiseen.

Tahdin 8 melodiarytmin kääntäminen tahdin 9 peilikuvaksi on sen sijaan tekstilähtöinen ratkaisu (esimerkki 51).

Esimerkki 51. Jean Sibelius, *Venematka*, ylin ääni, tahdit 8-9.

8 9

nei- et nie-mi-en ne-nis-sä kat-se-le-vat kuun-te-le-vat

Tahdin 8 pitkät, yhden tavun 1. ja 2. isku maalavat onnistuneesti säkeen ensimmäistä sanaa *nei-et*. Välttääkseen murrelmasäkeen trokeerauksen Sibelius sovitaa kolmitavuinen *nie-mi-en* -sanan yhteen iskuun (esimerkki 51).

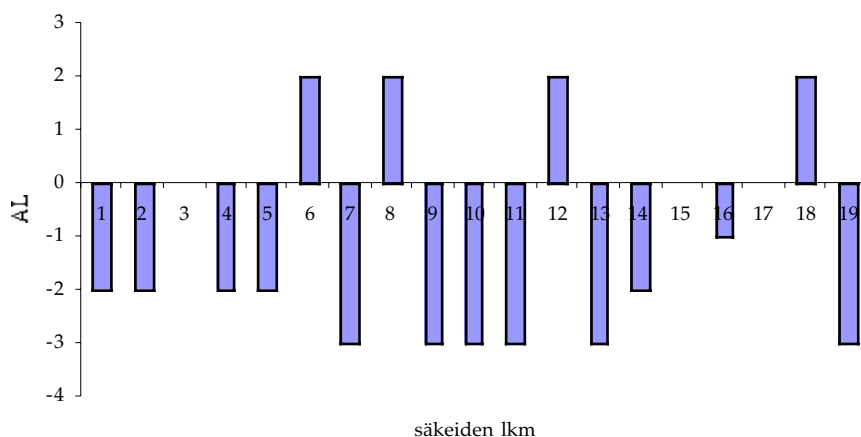
Toteuttaessaan runolaulun mallirytmiiä *Venematkassa* säveltäjän on ollut luovuttava periaatteestaan suosia johdonmukaisesti sanakorollisuutta. Trokeerausta esiintyy kun tahdin neljännelle ja viidennelle iskulle osuu nelitavuinen sanan kaksi viimeistä tavua. Näin on useimmissa laulun tahdeissa. Trokeeraus on kuitenkin vältetty kolmessa paikassa: tahdissa 13, jossa sanan *laatusampi* ensimmäinen tavu pitenee ympäristöään pidemmäksi ja saa siten painoa; tahdissa 15, jossa *maavesiä*-sanan *ve*-tavu on aika-arvollisesti muita pidempi ja tahdissa 16, jonka käsittely on samanlainen kuin tahdin 15. Tahdissa 16 Sibelius pilkkoo *suo-*

sanan diftongin (*su-o*) ja rikkoo siten säkeen tavuluvun. Kolmetavuisissa loppusanoissa hän järjestelee niin ikään sanarytmiä niin, että sanakorko toteutuu (tahdit 8, 12, 17).

6.3 Musiikillisten säkeiden painavoituus

Venematkassa olen tehnyt aika-arvoluokituksen (AL) ylimmästä kuoroäänestä.

Kaavio 1. Jean Sibelius, *Venematka*. Ylimmän äänen säkeiden painavoituus.



Kaavion vaaka-akseli (säkeiden lkm) osoittaa laulun sisältämien melodiasäkeiden lukumäärän (yhteensä 19). Pystyakselilta (AL) luetaan rytmisen painavoituuden aika-arvoluku AL. Mitä alemmaksi pylväs painuu sitä painavompampi säe on. Vastaavasti ylöspäin suuntautuva pylväs osoittaa säkeen poikkeavan mallirytmistä (AL-3, ks. luku 4.2.3.1 Säevaaka) sitä enemmän mitä korkeampi pylväs on. Tässä kaaviossa säkeiden lukumäärää osoittava numero on myös tahdin numero. Säe / tahtinumeron, jonka kohdalla ei ole pylvästä (kuten 3, 15, 17) tarkoittaa keskipainoisesti painavoituvaa, AL 0 -säettä.

Suhteessa mallimelodiaan ja siitä johdettuihin aika-arvoluokkiin *Venematkan* 19 säkeestä AL-3 -säkeitä on kuusi, AL-2 -säkeitä viisi, AL-1 -säkeitä yksi, AL 0 -säkeitä kolme ja AL+2 -säkeitä neljä. Plusmerkkisiä(+) säkeitä on yhteensä 4 ja miinusmerkkisiä(-) yhteensä 12 (kaavio 1).

Laulun mallirytmien mukainen painavoituminen kuuluu neljässä laulun viidestä ensimmäisestä säkeestä. Kolmas, AL 0 -säekin on vielä keskipainoinen. Sen alkupainotteisuutta kompensoi mallin mukainen melodiarytmien harveneminen. Kuulijalla on heti laulun alkutahdeissa mahdollisuus saada tuntumaa mallirytmien mukaisesta painotuksesta.

6.3.1 Malli hallitsee

Neljästä kevyestä AL+2 -tahdista kolme asettuu taitteensa viimeistä edeltäväksi, yksi uuden taitteen ensimmäiseksi tahdiksi. Ensimmäinen AL+2 -tahti, tahtilajitaan kolmijakoiseksi muuttunut tahti 6, *laski laulellen vesiä*, edeltää A-taitteen (tahdit 1-7) viimeistä tahtia. Sen tehtävä on herättää huomiota, ja sitä voi esityksessä korostaa antamalla tahdille aikaa. Itse olen tahdissa 6 jo aloittanut valmistelut taitteen viimeisen, tahdin 7 *ritenutoa* varten. Mallirytmien mukaisista ja siitä poikkeavista painavoitumisista seuraa jo siis esittämiseen liittyvää ohjeistoa.

B-taite (tahdit 8-13) alkaa toisella kevyellä, AL+2 -tahdilla, *neiet niemien nenissä* (tahti 8). Mallirytmien peilikuva, pitkät aika-arvot tahdin ensimmäisillä iskuilla, antaa mahdollisuuden kiinnittää kuulijan huomiota uuteen *Cis*-duuriharmoniaan. Taitteen viimeistä edeltävä, tahti 12 on kolmas AL+2 -tahti. Sen mallirytmien rikkova melodiarytmi valmistelemaaperää tahdin 13 *crescendolle* säkeessä *laulu muita laatusampi*.

A¹-taitteen viimeistä edeltävä, tahti 18, *laski laulellen vesiä* on neljäs AL+2 -tahti. Se on identtinen tahdin 6 kanssa ja toimittaa sen kanssa myös samantapaista tehtävää: taitteensa lopun - ja tässä tapauksessa koko laulun lopun - valmistelu. Säveltäjän merkitsemä *pesante*, tahdissa 18, edellyttää poikkeavan säerytmien rohkeaa esille tuomista. Käytännössä se tarkoittaa *marcato*-artikulaatiota ja *allargando molton* aloittamista merkittyä aikaisemmin.

Venematassa kuulovaikutelma korostaa säkeenloppuista painavoituvuutta jopa niin, että jokin selvästi mallirytmistä poikkeava säe ei edes erotu ympäristöstään. Näin tapahtuu, kun pitkillä aika-arvoilla alkavat tahdit 3 ja 12 kiinnittyvät edellisen säkeen lopun pitkiin aika-arvoihin (esimerkki 52).

Esimerkki 52. Jean Sibelius, *Venematka*, ylin ääni, tahdit 11-12.

mi- kä lau- lu lai-ne- hil- la, i- lo en- tis-tä pa- rem- pi

Tällaisissa tahtiliitoksissa mallista poikkeava rytmi ei hahmotu käänteisenä. Painavoituminen tuntuu säännön mukaiselta, kun rytmisesti aktiivisia tahdinosa seuraa pitkien aika-arvojen tahdinosa (esimerkki 52).

Melodiarytmiltään selvästi kääntyneenä voi kokea oikeastaan vain tahdin 8, jossa alimman basson puolinuotti ja ylempien äänten hidas rytmi ensimmäisellä ja toisella tahdinosalla ovat säkeen loppua painokkaampia (esimerkki 53).

Esimerkki 53. Jean Sibelius, *Venematka*. Sävellysvuosi 1893. Sanat: Kalevala. Lähde: Lassander (2000, 33) (tahdit 7-8).

7 8 33

i - lon lyö - en lai - ne - hi - a. Nei - et nie - mi - en ne - nis - sä
- lel - len lai - ne - hi - a. Kuun - te - le - vat,

Tahdin 7 lopun ja tahdin 8 yhteensulautumisen - päinvastoin kuin tahdeissa 11 ja 12 - estää kaksi asiaa: ensiksi dynamiikan ja karakterin vaihdos tahdin 7 *fortesta* tahdin 8 *piano pianissimoon*, toiseksi taiteraja mainittujen tahtien välillä, joka toteutuu usein kesuurana (esimerkki 53).

Pedaaliääni, vaikka se on pitkä, kadottaa säettä hallitsevan painavoittamisvoimansa mallimelodiasta johdetussa merkityksessä; sillä ei enää ole rytmistä suhdetta ympäristöönsä. Sen sijaan pedaaliäänen tai urkupisteen painavoittavuus voi syntyä sen valmistelevästä luonteesta. Esimerkiksi tahdin 13 loppu painavoituu alimman basson urkupisteen päättävien neljäsosien ansiosta: vaikka neljäsosat tavuilla *-te -le ja -vat* ovat nopeampia suhteessa edeltävään urkupisteseen, ne ovat hitaampia aika-arvoja suhteessa *Venematkan* hallitsevaan, kahdeksasosa-aika-arvoon.

Venematkan säkenöivä elinvoima pulppuaa kuudestoistaosa-niekuista, jotka ryydittävät laulun jokaista tahtia. Lauluteknisesti ne ovat ensimmäisen tenorin koetinkivi. A-taitteessa nämä niekut sijoittuvat kolmannelle tahtiosalle niin, että säkeen nopeimmat ja hitaimmat aika-arvot osuvat rinnakkain. Kontrasti on alleviivaava ja leikittelevä (esimerkki 54).

Esimerkki 54. Jean Sibelius, *Venematka*, ylin ääni, tahdit 2-4.



Va-ka vanha Väi-nä-möi-nen las-ke-a-ka-rehte-le-vi tuon on pit-kän nie-men päästä

Säveltäjä toteuttaa runomelodian mallirytmisiä vapautuneesti antamalla pitkien aika-arvojen osua kohdalleen sanakorosta välittämättä. Näin hän katsoo varsinkin nelitavuisia sanoja ikään kuin läpi sormiensa (esimerkki 54). Kun "väärää" iskuja uhkaa tulla enemmän, kuten tahdissa 6, säkeessä *las-ki lau-lel-len ve-si-ä*, Sibelius muuttaa tahtilajia. Kirjoitettuna 3/4-tahtilajiin säkeen iskutusegelma poistuu. Kaksisanaisen säkeen, *katselevat, kuuntelevat* (tahti 9) kohdalla säveltäjä antaa mallirytmien toteutua sanapainosta välittämättä. Musiikin ilmeeseen tulee ilkeäkurisuutta ja keimailevuutta. (Ks. myös lukua 7.2.1. Millä korolla?)

Neliäänisessä laulussa ylimmästä tenorista muodostuu figuroiva solistiääni. Muut äänet osallistuvat kuudestoistaosakoruihin tilanteen mukaan, alin bassosin vain tahdissa 3 ja viimeistä edellisessä, tahdissa 18, *pesante*. Siellä sen massaa tarvitaan materiaalin vastuksen lisäämiseksi ja *allargando molton* aloittamiseksi. Kuudennesta tahdistä lähtien, aluksi bassojen, pian vain alimman basson pitkät aika-arvot toimivat vilkkaasti etenevien ylempien äänten rytmin artikuloijina ja muodon ilmaisijoina. Toistuvissa *kuuntelevat* ja *laulellen* -sanoissa ja niiden ensimmäisissä *k-* ja *l-*kerakkeissa on perkussiivista liikkeellepanovoimaa, jonka yhtäaikaisuudesta koko kuorokudos kerää vaikuttavuuttaan.

6.4 Huomioita esittämisestä ja harjoittamisesta

Venematkan sytykkeenä toimii bassojen oktaavi-intonaatio, *Vaka vanha Väinämöinen*, joka saa erityisen otsikkosäkeen luonteen.

Esimerkki 55. Jean Sibelius, *Venematka*. Bassojen intonaatio. Sävellysvuosi 1893. Sanat: Kalevala. Lähde: Lassander (2000, 32) (tahdit 1-2).

Oktaavi laajenee uhmakkaaksi nooniksi *-mõi-nen -tavuilla*. Ykkösbassojen *mõi-tavu, cis*, tulee laulaa terävästi ja virittää ylös. Tulkinnallinen makuasia on, kevennetäänkö ensimmäisen tahdin viimeiset *mõi-nen* -neljäosat, vai jatketaanko *fortessa*. Itse olen keventämisen kannalla, vaikka olen kuullut hyviä esityksiä päinvastaisestakin tulkintatavasta. Aloitus sysää neliäänisen kuorosatsin liikkeelle lingon tavoin: kuoro saa ylimääräistä lähtöenergiaa bassojen aloituksesta. Alimman basson ja baritonien välinen nooni jatkuu nyt toisen tenorin ja basson välillä. Kuoron ääniryhmien sijoittamisessa tulee huomioida sisäinen kuuluvuus: toisen tenorin tulee jatkaa baritonien intonoimasta korkeasta *cis*-sävelestä toisessa tahdissa (esimerkki 55).

Kuten mainitsin luvussa 6.3 *Säkeen painavoituminen musiikissa*, esitysohjeella *reippaasti* alkaneen ensimmäisen taitteen päätöstä voi ennakoida *poco ritenutolla* tahdeissa 6 ja 7. Kuuden tahdin B-taite sisältää dynaamisia mutta ei tempollisia ohjeita. Tässä *piano pianissimo*- ja *mezzopiano*-taitteessa varovainen tempon tarkistus alaspäin tuo lauluun esityksellistä monikerroksisuutta.

Merkille pantavaa on, että *eis*-sävel esiintyy ainoastaan väliäänissä tahdeissa 2, 4, 8-14 ja 16. Sointukarakteerien kirkastamiseksi on olennaista virittää *eis*-sävel tarpeeksi korkeaksi. Vastaavasti *e*-sävelen viritystä voi kuunnella tahtien 3 ja 15 kolmannella tahtiosalla, *karehtelevi*-sanon toisella, *reh*-tavulla.

6.4.1 Majakkana koskessa

Tahtien 6-7 kadenssissa alin basso siirtyy *H*:sta *E*:hen. Bassojen jyrkä kvinttisointu, *E-H*, typistetyn iskutuksen 3/4-tahdissa vie satsia kohti kadenssin päätössointua. Taitteen päättävä, *his*-sävelen aikaan saama *Gis*-pienseptimisointu esiintyy *Venematkassa* vain tässä paikassa. Ainutkertaisuutensa vuoksi se vaatii tilaa itselleen; onhan sillä *Venematkan* pilarimaisena sointumajakkana oikeus näkyvyyteensä. Edellä mainittu tempon rauhoittaminen, jopa lyhyt katko *Gis*⁷-soinnun jälkeen ennen välitaitetta, on perusteltua.

7. 1894, RAKASTAVA, op 14

7.1 Taustaksi

Alkuvuodesta 1894 Sibelius oli päättänyt osallistua Ylioppilaskunnan Laulajien järjestämään sävellyskilpailuun laajalla kolmiosaisella, Kantelettaren tekstiin kirjoitetulla *Rakastavalla*. *Venematkaan* verrattuna *Rakastava* on mielestäni vielä avantgardistisempi merkillisine *eilaa*-osineen ja solistin ja kuoron välisine rohkeine dissonansseineen. Kirjoitustapa säikäytti juryn ja Sibelius sai toisen palkinnon. Emil ja Arvid Genetzin - Sibeliuksen Hämeenlinnan lyseon aikaisen opettajan ja tämän veljen, niin ikään saman oppilaitoksen opettajan - isänmaallinen, liedertafeltyylinen *Hakkapeliitat*-marssi valittiin voittajaksi. (Tawaststjerna 1967, 21.) YL kantaesitti *Rakastavan* 28. 4. 1894 Helsingin Yliopiston juhlasalissa johtajana Jalmari Hahl. Koska laulukunnalla oli vaikeuksia saada outo satsi onnistumaan joutui Sibelius nopeasti kirjoittamaan kuoroääniä tukevia osuuksia jousille.

Sibelius on koonnut *Rakastavan* tarinan käyttämällä ja jonkin verran muokkaamalla kolmea Kantelettaren ensimmäisen kirjan runoa: *Missä armahani? I:173*, *Armahan kulku, I:174* ja *Hyvää iltaa, lintuseni, I:122*. Käsittelen kutakin osaa erillisenä kuorolauluna. Tämä menettely tekee mielestäni oikeutta osien toisistaan poikkeaville kirjoitustavoille. Teoksessa tahtinumerointi jatkuu siirryttäessä osasta toiseen. Siten ensimmäinen osa, *Missä armahani*, sisältyy tahteihin 1-36, toinen osa, *Armahan kulku*, tahteihin 37-92 ja kolmas osa, *Hyvää iltaa, lintuseni*, tahteihin 93-146.

7.2 *Missä armahani?*

7.2.1 Tekstistä ja nuottikuvasta (*Kanteletar I:173*)

Laulun aloitusrunoksi Sibelius valitsee Kantelettaren ensimmäisen kirjan runon 173, *Missä armahani?* Runotekstissä *kursiivilla* painettu on säveltäjän lauluun liisäämää tai muokkaamaa tekstinosaa.

tahti	säe	
1-2	1	Miss' on kussa minun hyväni,
2-4	2	miss' asuvi armahani,
5-6	3	missä istuvi iloni,
6-8	4	<i>kulla maalla</i> marjaseni?-
9-10	5	<i>Ei kuulu</i> ääntävän ahoilla,
11-12	6	lyövän leikkiä lehoissa,
12-14	7	ei kuulu saloilla soitto,
15-16	8	<i>kukunta ei</i> kunnahilta,
16-18	9	oisko armas astumassa,
19-20	10	marjani matelemassa,
21-22	11	oma kulta kulkemassa,
23-24	12	valkia vaeltamassa,
25-26	13	Toisin torveni puhuisi,
26-28	14	vaaran rinnat vastoaisi,
29-30	15	saisi salot sanelemista,
31-32	16	joka kumpu kukkumista,
33-34	17	lehot leikkiä pitäisi,
35-36	18	ahot ainaista iloa.

Sibeliuksen lisääntynyt varmuus suomen kielen käsittelyssä näkyy suhtautumisessa Kantelettaren tekstiin. Säveltäjä muuttaa sanajärjestystä (*kulla maalla / maalla kulla, Ei kuulu / kuulu ei, kukunta ei / ei kukunta*) milloin musiikki tuntuu sitä vaativan. Tekstin käsittelyyn liittyvät seikat kertovat mahdollisesti jotakin *Rakastavan* työprosessista; tekstin kielimaisema materialisoituu melodioiksi ja harmonioiksi. Yksittäisillä sanoilla ja sananosilla on vielä paikallista rytmikkaa säätelevää voimaa.

Sanakoroista huolehtimisen ja atmosfäärin tekijöiden väliin jää vielä melodiseppinen ei-kenenkään maa, jossa tekstin ja musiikin välinen kitka on voimakain. Kun Sibelius kirjoittaa runon herättämät mielikuvat säveliksi, yksittäisellä säkeellä tai sanalla ja vastaavassa kohdassa olevalla musiikillisella aiheella voi olla toisistaan poikkeava intensiteetti. Tällainen paikka on esimerkiksi *Rakastavan* ensimmäisen osan säe, *oisko armas astumassa, marjani matelemassa*, (tahdit 16-20).

Esimerkki 56. Jean Sibelius, *Rakastava. Missä armahani*. Sävellysvuosi 1894. Sanat: Kanteletar. Lähde: Lassander (2000, 4) (tahdit 16 loppu-tahti 20).

Tekstin ja musiikin välinen kitka saattaa syntyä sanan ja musiikin paikallisesti toisistaan poikkeavasta ilmaisusta. Kysymyksessä on eräänlainen ilmaisu eri suuntiin. Säkeessä, *oisko armas astumassa, marjani matelemassa*, Kantelettaren teksti on mietiskelevän kyselevä, kun musiikki jo riemuitsee kohoten rinnakkaisoktaavein sanalla *matelemassa*, tahdissa 19. Sanalla *mateleva* ei ole mitään sellaista rinnakkaismerkitystä, joka selittäisi *crescendon* ja kuoroäänten suorastaan sotilaallisen esiintymisen (esimerkki 56).

Tulkitsijana tämäntapaiset kitkailmiöt tuottavat itselleni yhä uusia elämyksiä ja assosiaatioita. Ilmiön alkuperän ja laadun selittämisen sijaan voi vain todeta säveltäjän välittävän runon odotuksen ja onnellisuuden sähköistämää yleistä ilmapiiriä.

7.2.2 Kohotahdilla pyöreyttä

Itse runotekstin sisältämien sanojen tyypistetyt muodot antavat mahdollisuuden käyttää kohotahtien tarjoamaa rytmistä vaihtelua. Kohotahdilla tarkoitan painotonta tavua tai painotonta kaksitavuista sanaa, jonka kohotahdiksi tulkitsemista perustelee paikka iskualassa.

Esimerkki 57. Jean Sibelius, *Rakastava. Missä armahani*. Sävellysvuosi 1894. Sanat: Kanteletar. Lähde: Lassander (2000, 3) (tahdit 1-4).

Kun alkuiskuisessa suomen kielessä ei prepositioita ole, ovat yksitavuisiksi lyhentyneet pronominit (esim. *ma, mä, sa, sä*), verbit (esim. *on, tul', käy*) tai adverbit (esim. *yl', ees', pois*) ainoa mahdollisuus kirjoittaa keventävä, kaarellinen

nousutahti. Sibelius aloittaa ensimmäisen säkeen, *miss' on kussa minun hyväni*, iskuisena ja toisen, *miss' asuvi armahani* kohotahdilla (esimerkki 57, ympyröidyt tahdinosat). Vastaavanlaisia kohotahteja ovat tahdin 6 *kulla*, tahdin 26 *vaaran* ja tahdin 34 *ahot*.

Kielen alkuiskuisuuspiirre säilyy, kun edellä mainittuja lyhennettyjä sanan muotoja ei ole käytetty kohotahtiin laulun aloituksessa. Laulun aloittaminen kohotahdilla lisäisi koholla alkavien, laulun sisällä olevien säkeiden leimaavuutta ja karakterisoisi siten koko kappaletta.²¹ Kun laulu ei ala kohotahdilla, mutta sisältää myöhemmin sellaisella alkavia säkeitä, kutsun näitä *sisäisiksi kohotahdeiksi*.

Sisäisten kohotahtien ilmaantuminen Sibeliuksen kansanrunoperäiseen tekstiin tekee *Rakastavan* ensimmäisestä osasta modernin, arkaaisesta kalevalatyylisestä etäännyttämään pyrkivän kuorolaulun.²²

Rakastavan kohot ovat siis piilotettuja: kun teoksen aloittavaa kohoa ei ole, jäävät nuottikuvan sisäiset kohot lopullista, leimaavaa luonnetta paitsi. Kohoton alku säilyttää kieliperäisen painokkuutensa ja on vahvistamassa vaikutelmaa puhutun kielen kaarroksesta musiikissa.

7.2.3 Musiikilla muotoa

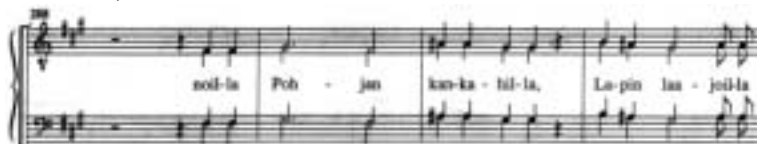
Aiheet jakavat osan kolmeen taitteeseen: A-taite sisältää tahdit 1-8, B-taite tahdit 9-24 ja C-taite tahdit 25-36.

Vaikka Sibelius *Rakastavan* ensimmäisessä osassa vaihteleeekin sanajärjestystä

²¹ Vahvaa läntistä vaikutusta huokuvan *Karjalan kunnailla* -laulun jokainen säe alkaa kohotahdilla. Kohotahdit tuovat mukanaan pehmeyttä. Samalla ne kuitenkin etäännyttävät runolaulun alkuiskuisesta lauserytymistä.

²² *Venematkassa* kohotahteja ei ole. *Kullervon* kolmannessa osassa, tahdeissa 94 ja 208, voisi *Rakastavan* sisältämien kohotahtien kanssa saman sukuisiksi tulkita neljännelle ja viidennelle tahtiosalle kirjoitetut *noilla*-sanat.

Esimerkki 58. Jean Sibelius, *Kullervo*. III osa, tahdit 208-211.



Tulkinta on kuitenkin liioiteltu; *Kullervon* tapauksessa kysymys on sanojen välisen painon suuntaamisesta eikä kohotahdistä sen yleisessä merkityksessä. *Rakastavan* 2/2-tahtilajissa kohotahdin pituus on yksi neljäsosa ja asema iskualassa heikon tahtiosan iskuttomalla jälkiosalla, siis kahden iskun välissä. *Kullervon* 5/4-tahtilajissa kohotahdin pituus on kaksi neljäsosaa ja asema neljännellä ja viidennellä iskulla. Vaikka nämä kohoiskut ovat vahvempaa iskua valmistavia ja itsessään painottomia, ei niitä voi rinnastaa *Rakastavan* kohotahteihin (esimerkki 58).

säkeen sisällä, hän ei osan muotoa rakentaessaan kertaa tai siirtele tekstisäkeitä samaan tapaan kuin esimerkiksi *Venematkassa*. Seuraavassa esimerkissä on *Rakastavan* ensimmäisen osan musiikillisia säkeitä ja niiden pareja, joita tässä yhteydessä kutsun *paralleeleiksi*. Esimerkit ovat satsin ylimmästä äänestä. Kansanrunoudessa kielellinen paralleeli tarkoittaa säettä seuraavaa toista säettä, joka kertaa ensimmäisen säkeen sisällön, mutta eri sanoin.

Esimerkki 59. Jean Sibelius, *Rakastava. Missä armahani*. Ensimmäisen osan musiikillisia säkeitä ja niiden paralleeleja. Ylin ääni, tahdit 1-8.

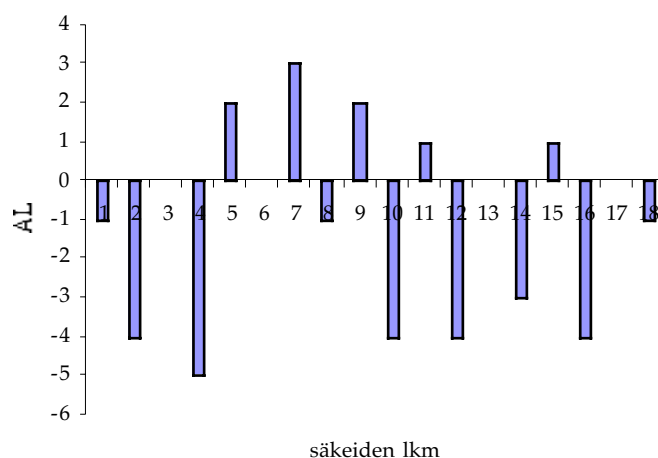
1	pääsäe	jälkisäe
		
Miss' on, kussa mi-nun hy-vä- ni, miss' a-su- vi ar- - ma- ha- ni		
5	pääsäkeen paralleeli	jälkisäkeen paralleeli
		
mis- sä is- tu- vi i- lo- ni, kul- la maal- la mar- - ja- se- ni?		

Sommittelemalla kahden tekstisäkeen mittaisia musiikillisia säepareja Sibelius saa osaan tarttumaan jotakin runolaulunomaista. Samoin kuin *Kalevalan sävelmässä* (ks. kohta 2.3.2 Sävelikkö) myös tässä joka toinen säe on keskenään musiikillinen paralleeli (esimerkki 59). Esimerkissä kuvattu ylimmän kuoroäänien aihe saavuttaa yksinkertaisuutensa sillä, että se säilyttää viisisävelisen tuntunsa. Ensimmäisessä ja toisessa tahdissa aihe liikkuu $g:n$ ja $d^1:n$ välillä, kolmannessa ja neljännessä tahdissa $b:n$ ja $f^1:n$ välillä. Ensimmäisen tahdin es^1 -sävel tai kolmannen tahdin g^1 -sävel eivät pysty hämärtämään aiheen viisisävelikköluonnetta. Kutsun tällaista pentakordiaiheen käyttämistä *siirtyvillä viisisävelikköillä* operoimiseksi.

7.2.4 Musiikillisten säkeiden painavoituvuus.

Olen mitannut säkeen rytmisen painavoituvuuden ylimmästä kuoroäänestä. Ylimmän äänen painavoituvuus on useimmiten helpoimmin tajuttavissa ja sen rytmiset ratkaisut leimaavat koko kappaletta.

Kaavio 2. Jean Sibelius, *Rakastava. Missä armahani*. Ylimmän äänen säkeiden painavoituvuus.



Kaavion vaaka-akseli (säkeiden lkm) osoittaa laulun sisältämien melodiasäkeiden lukumäärän (yhteensä 18). Pystyakselilta (AL) luetaan rytmisen painavoituveden aika-arvoluku, AL. Mitä alemmaksi pylväs painuu sitä painavoituvampi säe on. Vastaavasti ylöspäin suuntautuva pylväs osoittaa säkeen poikkeavan mallirytmistä (AL-3, ks. luku 4.2.3.1 Säevaaka) sitä enemmän mitä korkeampi pylväs on. Ilman pylvästä olevat säkeen paikat, (3, 6, 13, 17) tarkoittavat keskipainoisesti painavoituvaa, AL 0 -säettä. AL-luokituksen mukaan *Rakastavan* ensimmäisen runon 18 säkeestä painavoituu raskaasti ja keskiraskaasti 9 säettä, keskipainoisesti 4 ja keskikevyesti ja kevyesti 5 säettä.

Mallisävelmän rytmisen runko on selvästi kuultavissa puolella säkeistä. Painavoituveden vaikutelman syntymiseen vaikuttaa olennaisesti se, missä mallin mukaisesti painavoituvat säkeet sijaitsevat laulussa; kun säkeet sijaitsevat laulun alussa, ne siirtyvät kuulijan kokemukseen helpommin, kuin jos ne kuuluttaisiin kappaleen keskellä tai vasta lopussa.²³ Kun koko osan raskaimmin painavoituvaa säe (neljäs säe, *kulla maalla marjaseni*, tahdin 6 lopusta tahtiin 8) sisältyy laulun aloittavaan A-taitteeseen, sillä on merkitystä kuulijan kokemaan painavoituveden elämykseen paitsi tämän osan myös koko laulun kohdalla (kaavio 2).

B-taite alkaa keveästi painavoituvalla viidennellä, *ei kuulu ääntävän ahoilla* -säkeellä tahdeissa 9-10. Painavoituveden muuttuminen korostaa taiterajaa ja antaa myös esityksellisiä vihjeitä. Osan keveimmän, seitsemännen, *ei kuulu saloilta soitto* -säkeen painavoituvuutta heikentävät säkeen alun tehokkaat synkoopit tavuilla *ei ja kuu*, tahdeissa 12 ja 13. Synkooppien korostaminen lisää satsin ryt-

²³ Matti Kuusi puhuu peräpainoisuuden lain ja painavoituveden tendenssin psykologisesta selityksestä: ensin sanottu valtaa tajunnan helposti ja kevein keinoin; sen mikä sanotaan tai esitellään myöhemmin on oltava tärkeämpää tai painokkaammin ilmaistua välttyäkseen häipymästä ennensanotun varjoon. (Kuusi 1952a, 261.)

mistä elävyyttä ja kiinnostavuutta. Taitteen loppupuolelle sijoittuvat raskaasti painavoituvat säkeet 10 ja 12. Ne ikään kuin ennakoivat raskaita säkeitä sisältävää B-päätöstaitetta. Viimeisen, säkeen 18 suhteellista painavoituvuutta lisää esityksessä toteutuva *allargando*, joka pidentää *iloa*-sanana aika-arvoja tahdissa 36.

Yhdeksässä säeparissa jälkimmäinen säe painavoituu ensimmäistä raskaammin. Ilmiö on omiaan vahvistamaan säkeiden yhdistymistä pareiksi. Parimuodolla on juurensa paitsi kalevalametrissä, myös runolaulun sävelmämuodostuksessa.

7.2.5 Huomioita esittämisestä ja harjoittamisesta

Esitysmerkinnät ovat pääosin niukkoja mutta yksiselitteisiä. A-taite: *dolce* ilman dynaamista merkintää, lisäksi muutama *crescendo*- ja *diminuendo*-pinni. B-taite: kolme kertaa toistuvat *diminuendot* tahdeissa 9, 10 ja 11 ovat esittäjälle moniselitteisiä: onko *diminuendot* tarkoitus aloittaa edellisen lopun nyanssista vai toistuuko *diminuendo* kolme kertaa alkaen aina samasta voimakkuudesta? Itse olen taipumassa jälkimmäisen vaihtoehdon kannalle. B-taitteen suuri nousu tahdin 16 puolella välissä, *crescendo* ja *forte*, on ensimmäinen kahdesta *forteen* ulottuvasta nyanssista. Toinen, B-taitteen lopussa tahdin 35 koholta alkava *crescendo*, *forte*, *allargando* muodostuu osan huipentumaksi.

Ensimmäisessä osassa viritystason säilyttäminen muodostuu teknisesti haastellisimmaksi tehtäväksi laulajalle. Viritysongelmat syntyvät äänenmuodostuksellisista syistä tahdeissa, joissa ylin tenori pysyttelee täysjänteen ja ohenteisen äänenkäytön raja-alueella. Sävelet d^1 :stä e^1 :een ovat miesäänien yleisintä rekisterinvaihtoaluetta. Tahdeissa 1-8 ylimmän tenorin keskisäveleksi muodostuu d^1 , jolta ensimmäinen ja toinen säepari, *miss' on kussa minun hyväni / miss' asuvi armahani / missä istuvi iloni / kulla maalla marjaseni* alkavat ja jolle ne päättyvät. Vastaavanlainen jakso on tahdeissa 17-24, säkeissä, *oisko armas astumassa / marjani matelemassa / oma kulta kulkemassa / valkia vaeltamassa* ja vielä tahdeissa 32-34, (kukku)mista / lehot leikkiä pitäisi / ahot. Kun sävel jo kahdeksan ensimmäisen tahdin aikana esiintyy 14 kertaa, muodostuu siitä sävelkorkeuden säilyttämisen kannalta keskeinen harjoittamisen kohde.

Todettuani, että suurimmat ongelmat liittyvät tällä kriittisellä alueella olevan sävelen jättämiseen ja sille palaamiseen, olen luopunut ns. artikulaatiopilkkun toteuttamisesta säkeiden välissä. Siirryttäessä tahdistä 4 tahtiin 5 en esimerkiksi

katkaise säettä sanoja *armahani, missä*, erottavan pilkun kohdalla, vaan sidon sanat yhteen, *legato*. Kun huomasin, että tällä sitomisella oli yleistä vaikutusta laulamisen intensiteettiin, laajensin legatoa koskemaan myös ensimmäisen ja toisen säkeen liitosta tahdissa 2 ja kolmannen ja neljännen säkeen liitosta tahdissa 6. Sitomalla sanan *hyväni* sanaan *miss* kaksinnetun *m*-kerakkeen avulla, *hyvä-nimmiss*, ja sanan *iloni* sanaan *kulta* kaksinnetun *k*-kerakkeen avulla, *ilonikkulta*, on kahdeksaan ensimmäiseen tahtiin luotu virityksellisesti hyvät onnistumisen mahdollisuudet.

Runolaululle tunnusomaiset pitkät lopputavut näkyvät tahdeissa 4, 8, 20, 24, 28 ja 32. Kun painavoituvuustendenssi ajaa pitkiä sanoja säkeen loppuun ja mallirytmi pitkiä aika-arvoja samaan paikkaan, on seurauksena kielen vastainen painotus tahtilajista riippumatta. Jokaisessa mainitussa tahdissa pitkät aika-arvot osuvat neljä- tai viisitavuisen sanan viimeisille tavuille. Esittäjä on kahden vaiheilla: alleviivatako runolaulun tunnuksia vai toimiako kielen painotussääntöjen mukaan? Ongelmaa voi lähestyä myös tyylikysymyksenä. Kun vauhdikkaassa *Venematkassa* neljännen ja viidennen iskun painottaminen, siinä olevasta tavusta välittämättä, saattaa tuoda tulkintaan tyyliin sopivaa riehakkuutta, ei *Rakastavan* lyyrinen ja henkistynyt ilmapiiri siedä peräpainoisten sanojen viimeisten tavujen painottamista.

Kuten *Kullervon* kolmannessa osassa, tahdissa 47, *äijön*-sanan ensimmäinen äi-tavu alkaa tahdin viimeiseltä neljäsosalta ja on kaarella sidottu seuraavaan ykköseen, myös *Rakastavassa* sisäiset synkoopit ovat tunnusomaisia. Synkoopeissa Sibelius yhdistää ilman kompromissin makua musiikin melodiset taipumukset ja tekstin sanarytmiset vaatimukset. Tässä tarkoituksessa Sibelius kääntää alkuperäisen sanajärjestyksen 5. säkeessä, *kuulu ei ääntävän ahoilla*, tahdissa 9 muotoon *ei kuulu ääntävän ahoilla*. Toimenpide kertoo, ettei melodiarytmi ole tekstilähtöinen eikä Sibelius ole halunnut taipua tekstin sanarytmiseen vaatimukseen. Esittäjä voi valita, antaako koron vahvalle tahtiosalle, sanalle *ei*, synkopoilvalle tahdin toiselle iskulle, tavulle *kuu*, tai molemmille. Synkoopilla on tarjota esittäjälleen aina useita toteuttamisvaihtoehtoja. Samoilla sanoilla pari tahtia myöhemmin Sibelius kirjoittaa edellisen säeparin paralleelin tahdeissa 12-13, jossa nyt myös *ei*-sana alkaa heikolta tahtiosalta. Kysymyksessä on synkooppi-ketju, jonka painavoituminen kasvaa synkooppi synkoopilta.

Osan tahtiosoitus 2/2 tarkoittaa, että tempomerkinnän määrittelemä *Rauhallisesti* kohdistuu puoleen nuottiin. *Rauhallisesti* ei ole sama kun *hitaasti*. Tempo

muuttuu hitaaksi heti, kun esitysmerkinnän ja tahtiosoituksen välinen yhteys jää esittäjältä huomioimatta. Hitaassa tempossa agogiset muutokset ja esimerkiksi lopun *allargando* jäävät toteutumatta. Myös intonaatio-ongelmat lisääntyvät. Itse olen esittänyt osaa tempossa ♩ = 50-56.

7.3 *Armahan kulku.*

7.3.1 Tekstistä ja nuottikuvasta (*Kanteletar I:174*)

Osa alkaa ensimmäisellä suomalaisessa kuoromusiikissa kirjoitetulla vokaliisilla. Ilman lyriikasta saatua verbaalista vihjettä Sibelius komponoi kolmen vokaalin ja yhden soivan konsonantin *eilaa*-instrumentin, jolla fantisoi uuden runon ilmaisi. Voi sanoa, että *eilaa*-jakso edusti aikanaan todellista modernismia niin lauluteknisesti kuin ilmaisullisesti. *Rakastavan* säveltämisen aikaan ei yhtä pitkiä, *falseto*-äänenmuodostusta edellyttäviä tenoriosuuksia löytynyt kuorokirjallisuudesta.

Vasta paljon myöhemmin, 1960-luvun puolivälissä Suomessa alettiin säveltää mieskuoroteoksia, joissa esiintyy rintaäänelle ylivoimaisia, pitkiä ja korkealle kirjoitettuja tenoriäänisiä. Tämäntapaisille tenoriäänille säveltämisen, ”toisen aallon” pioneeri on ollut mm. Erik Bergman.

Vailla sanallista merkitystä olevien tavujen ketjuja on 1500-1600 -luvun eurooppalaisessa madrigaalikirjallisuudessa tarjolla yllin kyllin. Yksi tunnetuimpia on Orlando di Lasson *Matona mia cara* -madrigaali kepeine *don-diri-don* -jaksoineen. Suomalaisille lienee tuttu Sibeliuksen aikalaisen, Pekka Juhani Hannikaisen *Annin laulu* -mieskuorosereniadi *tuulan tee* -huhuiluineen tai Selim Palmgrenin *Heute früh auf grüner Halde* -laulu ja sen tenorisolistin *lari-lari-larilei*-, itävaltalais-henkisen jodlausaihe.

Sibeliuksen *eilaa* poikkeaa kuitenkin yllä mainituista. *Eilaa* ei toimi säkeistön tai säkeen päättävänä lisäkkeenä vaan on toinen osan muotoa luovista tekijöistä. *Eilaa*-aiheen lisäksi säveltäjä on kirjoittanut tarinan kuljettajaksi tahdista 44 alkavan, sanoilla varustetun baritoniäänisen. Paitsi, että *eilaa* aloittaa ja päättää osan, se soi koko ajan, myös baritoneista muodostuvan resitoivan unisonoaiheen soudessa. Tähän baritonien resitaation tekstisisältöön *Eilaa*-osalla ei kuitenkaan ole minkäänlaista kommenttiyhteyttä. Sibelius merkitsee *eilaa*-jaksolle oman dynamiikkansa, *piano pianissimo* ja baritonien resitaatio-osalle ainoastaan *quasi parlan-*

do. Sibelius pyrkii tietoisesti kahden akustisen tason, taustan ja etualan, rakentamiseen.

Laulun toiseksi runoksi Sibelius valitsee Kantelettaren ensimmäisen kirjan runon 174, *Armahan kulku*.

tahti	säe	
44-45	1	Täst' on kulta kulkenunna,
47-48	2	täst' on mennyt mielitietty,
50-51	3	tästä armas astununna,
53-54	4	valkia vaeltanunna.
56-57	5	Täss' on astunut aholla,
59-60	6	tuoss on istunut kivellä.
62-63	7	Kivi on paljo kirkkahampi,
65-66	8	paasi toistansa parempi,
68-69	9	kangas kahta kaunihimpi,
71-72	10	lehto viittä leppiämpi,
74-75	11	korpi kuutta kukkahampi,
77-78	12	koko metsä mieluisampi
80-81	13	tuon on kultani kulusta
83-84	14	armahani astunnasta.

Sanakorkolähtöinen kirjoittaminen näkyy resitaation säkeiden kohotahdittomina aloituksina joko ensimmäisellä tai toisella tahtiosalla. Baritonien resitaation kiinnostavuuden saa aikaan monia erilaisia lähtökohtia käyttävä rytmikirjoitustekniikka: yhtäällä siitä löytää kielilähtöistä eli sanakorkoon peruvaa rytmikirjoitusta, toisaalla rytmiä, joka perustuu runosävelmän mallirytmiiin tai muihin musiikillisiin malleihin.

Armahan kulku tuntuu edustavan eräänlaista polyrytmiikan laajentumaa, jonkinlaista teksturaalisesti jäsenneltyä, kahteen eri identiteettiin jakautuvaa monimallia, polyformia. Tällaisessa kahden itsenäisen osan päällekkäin toteutetussa rakenteessa tulkitsijalle tarjoutuu mahdollisuus dynamiikan ja balanssin säätämisen keinoin toteuttaa vaihtelevia painotuksia (ks. luku 7.3.4 Huomioita esittämisestä ja harjoittamisesta).

Esimerkki 61. Jean Sibelius, *Rakastava. Armahan kulku*. Sävellysvuosi 1894. Sanat: Kanteletar. Lähde: Lassander (2000, 7) (tahdit 43-48).

43 Ei - laa Ei - la Ei - la Ei - la Ei - la Ei - laa
Ei - - - - laa Ei - - - - laa
quasi parlando
Täst' on kul - ta kul - ke - nun - na,
Ei - laa Ei - la Ei - la Ei - la Ei - - - - laa
Ei - - - - laa

46 Ei - laa Ei - la Ei - la Ei - la Ei - la Ei - laa
Ei - - - - laa Ei - la Ei - la Ei - la
täst' on men - nyt mie - li - tiett - ty,
Ei - laa Ei - la Ei - la Ei - la Ei - - - - laa
Ei - - - - laa

Vokaliisi-aihe on kirjoitettu kolmen yhteen sidotun nuottiviivaston ylimmälle ja alimmalle viivastolle (tahti 43) ja resitatiiviaihe keskimmaiselle viivastolle (tahti 44). Ensimmäisessä säeparissa, *Täst' on kulta kulkenunna, täst' on mennyt mielitietty* (tahdit 44-48), on edustettuna sekä kielilähtöinen rytmi, runosävelmän mallirytmi että musiikillisin perustein syntynyt rytmi. *Kulta*-sanan ensimmäinen *kul*-tavu ei edellytä nuottikuvan pitkää aika-arvoa, vaan aika-arvo on säveltäjän valinta. *Kulkenunna*-sanan viimeisten, *nun-na*-tavujen venyttäminen on taas runolaululähtöistä, Sibeliuksen Parasken laulussa ihmettelemää "viimeisten tavujen venyttelyä" (Snellman 1943). Seuraavan, *täst' on mennyt mielitietty* (tahdit 47-48) -säkeen alun, *täst' on mennyt*, voi katsoa edustavan kielilähtöistä, sanakorkoon perustuvaa rytmin kirjoittamista. Lopun, *mielitietty*-sanan ensimmäisen *mie*-tavun pitkä aika-arvo on jälleen kirjoitettu musiikillisin perustein. Sellaisena se tasapainottaa ensimmäisen säkeen *kul*-tavun yhtä pitkää aika-arvoa (esimerkki 61). Baritonien resitaation 14 tahdista 6 päättyy pitkiin puolinuotteihin ja 8 keveämpiin neljäsosiin. Kaikki pitkät lopukkeet ovat runolaulun malli-

rytmiä toteuttavia ja lyhyet kielilähtöistä rytmiä toteuttavia.

7.3.2 Muodon vuoksi - vokaliisi ja resitaatio

Vokaliisista muodostuu osan musiikillinen kehys, jonka kaksi harmonista päätehoa strukturoivat osaa: A-taitteet, tahdista 37 alkava ensimmäinen ja tahdista 61 alkava kolmas jakso on kirjoitettu *Es*-duuriin kuten tahdista 85 alkava A¹-taittekin; B-taitteet, tahdista 49 alkava toinen ja tahdista 73 alkava neljäs jakso taas *es*-mollisiin. Tällä tavalla vokaliisi jäsentyy neljään kahdentoista tahdin jaksoon, ABAB, ja yhteen kahdeksan tahdin jälkijaksoon A¹. Jälkijakso on A-taitteen aiheita ja sävellajia toteuttava codan luonteinen jakso. Ylimmän tenorin viisisävelikköaihe (kuten tahdit 37-42 esimerkki 62) jakaa kahdentoista tahdin jaksot vielä kuusitahtisiin säepareihin, esisäkeeseen ja jälkisäkeeseen.

Esimerkki 62. Jean Sibelius, *Rakastava, Armahan kulku*, säeparit *Es*-duurissa. Kaksosnumerointi tarkoittaa, että esimerkissä oleva aihe esiintyy sellaisenaan kummassakin numeron osoittamassa tahdissa.

Ei- laa Ei-la Ei- la Ei- la Ei-la Ei- laa Ei- laa Ei-la Ei-la Ei-la Ei- laa

tahti 37/tahti 61 38/62 39/63 40/64 41/65 42/66

esisäe jälkisäe

Ei- laa Ei-la Ei- la Ei- la Ei-la Ei- laa Ei- laa Ei-la Ei- la Ei-la Ei-la Ei- laa

tahti 43/tahti 67 44/68 45/69 46/70 47/71 48/72

esisäe jälkisäe

A-taitteen ensimmäinen kuusitahtinen säepari (tahdit 37-42/61-66) päättyy ylimmän äänen jatkoa ennakoivaan kvinttilhyppyyn es^1-b^1 (tahdit 42/66). Toinen kuusitahtinen säepari jää lepoon harmonian perussävelelle es^1 (tahdit 48/72) (esimerkki 62).

Esimerkki 63. Jean Sibelius, *Rakastava, Armahan kulku*, säeparit *es*-mollissa. Kaksoisnumerointi tarkoittaa, että esimerkissä oleva aihe esiintyy sellaisenaan kummassakin numeron osoittamassa tahdissa.

Ei- laa	Ei- la	Ei- la	Ei- laa	Ei- laa	Ei- la	Ei- la	Ei- laa
tahti 49/tahti 73	50/74	51/75	52/76	53/77	54/78		




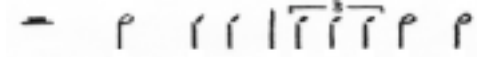


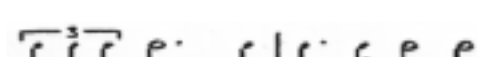
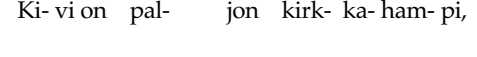
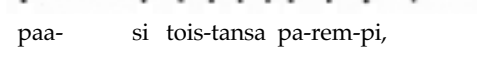
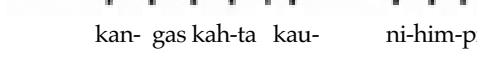
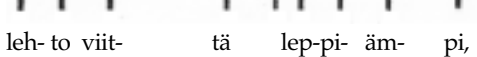



Ei- laa	Ei- la	Ei- la	Ei- laa	Ei- laa	Ei- la	Ei- la	Ei- laa
tahti 55/tahti 79	56/80	57/81	58/82	59/83	60/84		

B-taitteen (tahdit 49-60/73-84) ensimmäinen kuusitahtinen säepari päättyy rytmisesti ja tonaalisesti lepoon perussävelelle *es* (tahdit 54/78), toinen säepari sen sijaan ponnistaa levottomaan, jatkoa vaativaan kvinttihyppyyn (tahdit 60/84) (esimerkki 63).

Vokaliisiosuus muodostuu erityisen rikkaaksi kun muut kuoroäänit muodostavat yhdessä ylimmän äänen kanssa viisiäänisen, kaiken aikaa liikkeessä olevan äänikudelman. Yllä kuvatuilla, osalle muotoa antavilla harmonian vaihdoksilla ei kuitenkaan tunnu olevan yhteyttä varsinaiseen kertojan ääneen, baritonien resitaatioon; harmoniset muutokset tapahtuvat ilman resitaation tekstistä luettavaa motiivia. Vokaliisi elää omaa elämänsä kuin luonnonmaisema, osallistumatta sen suojissa tapahtuviin ilmiöihin.

Vokaliisi aiheen sisällä resitaatiosta muodostuu itsenäinen muotorakenne. Baritonien resitaatiosäe alkaa aina vokaliisin kolmitahtisen pentakordiaiheen toisessa tahdissa (esimerkki 61). Resitaatio lähtee pääsääntöisesti tahdin ensimmäiseltä iskulla, poikkeuksena säkeet 4 ja 9 (esimerkki 64). Nuottikuvassa nämä säkeet ovat tahdeissa 53-54 ja 68-69.

Esimerkki 64. Jean Sibelius, *Rakastava, Armahan kulku*. Resitaation rakenne. Numerointi osoittaa tahteja (tahdit 44-84).

44-45	
	Täst' on kul- ta kul- ke- nun- na,
47-48	
	täst' on men- nyt mie- li- tiet- ty
50-51	
	täs- tä ar- mas as- tu- nun- na,
53-54	
	val- ki- a va- el- ta- nun- na;
56-57	
	täss' on as- tu- nut a- hol- la
59-60	
	tuoss' on is- tu- nut ki- vel- lä.
62-63	
	Ki- vi on pal- jon kirk- ka- ham- pi,
65-66	
	paa- si tois- tansa pa- rem- pi,
68-69	
	kan- gas kah- ta kau- ni- him- pi,
71-72	
	leh- to viit- tä lep- pi- äm- pi,
74-75	
	kor- pi kuut- ta kuk- ka- ham- pi,
77-78	
	ko- ko met- sä mie- lui- sam- pi,
80-81	
	tuon on kul- ta- ni ku- lus- ta,
83-84	
	ar- ma- ha- ni as- tun- nas- ta.

Taukojen käyttämiseen näissä tahdeissa ei tunnu löytyvän selkeää kielellistä perustetta, eikä säkeiden sisältämä sanojen määräkään selitä taukoja. Tauolla alkavista säkeistä toinen on kaksisanainen, *valkia vaeltanunna*, (tahdit 53-54), toinen kolmisanainen, *kangas kahta kaunihimpi*, (tahdit 68-69). Jos taukojen käytön

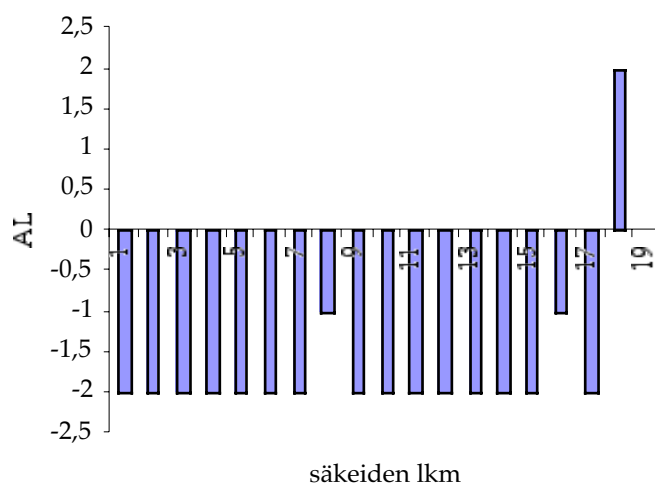
syynä olisi sanapainon suuntaaminen, niiden käyttäminen olisi ollut perusteltua monessa muussakin tahdissa. Tässä tapauksessa taukoja on luontevinta perustella resitaatio-osuuden rakenteen muodostajina.

Tauolla alkavat säkeet jakavat resitaation ensin kolmen, sitten viiden ja lopuksi kuuden säkeen ryhmiiksi. Säkeiden tekstisisältö ei mitenkään selitä säkeiden laajentuvaa ryhmittelyä. Tarina ei kulje kolmen, viiden tai kuuden säkeen ryhminä, eivätkä tauolla alkavat säkeet ole muista säkeistä poiketen lyhyempiä tai vajaita. Jako tuntuukin puhtaasti musiikilliselta ratkaisulta. Säveltäjä on sommitellut sablonimaisen kuvion (resitaatio) (esimerkki 64), jonka hän on asettanut toisen, eri tavalla säännönmukaisen rakenteen (vokaliisi) yhteyteen.

7.3.3 Musiikillisten säkeiden painavoituvuus

Olen mitannut säkeen painavoitumisen erikseen vokaliisista ja resitaatiosta. Vokaliisista olen punninnut jälleen ylimmän äänen, joka etenee kolmen tahdin mittaisina musiikillisina säkeinä.

Kaavio 3. Jean Sibelius, *Rakastava. Armahan kulku*. Vokaliisiosuuden ylimmän äänen painavoituvuus.



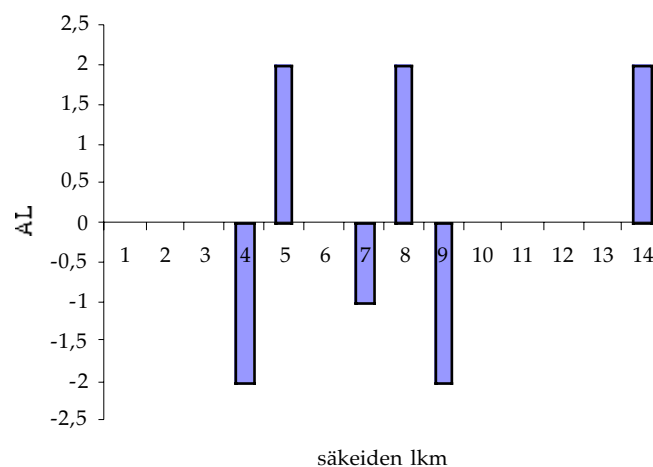
Kaavion vaaka-akseli (säkeiden lkm) osoittaa laulun sisältämien melodiasäkeiden lukumäärän (yhteensä 19). Pystyakselilta (AL) luetaan rytmisen painavoituvuuden aika-arvoluku AL. Mitä alemmaksi pylväs painuu sitä painavoituvampi säe on. Vastaavasti ylöspäin suuntautuva pylväs osoittaa säkeen poikkeavan mallirytmistä (AL-3, ks. luku 4.2.3.1 Säevaaka) sitä enemmän mitä korkeampi pylväs on. Ilman pylvästä oleva säkeen paikka, kuten 19, tarkoittaa keskipainoisesti painavoituvaa AL 0 -säettä.

Osassa on yhteensä 19 kolmen tahdin pituista vokaliisisäettä. Näistä 15 painavoituu raskaasti AL-2, kaksi keskiraskaasti AL-1, yksi kevyesti AL+2 ja yksi keskipainoisesti AL 0. Kevyesti ja keskipainoisesti painavoituvat viimeiset säkeet tahdeissa 88-92 pirstaloituvat taukoihin ja häivytykseen säveltäjän muistuttaessa dynamiikasta *tuskin kuuluvasti* -merkinnällä. Mallipainavoitumisen kokemus on voimakas, kun kuulija ehtii ”oppia” mallirytmien tunnuksia vokaliisin kuusitahtisen johdannon aikana (kaavio 3).

Kuulonvaraista mallipainavoitumista *Es*-duuritaitteissa lisää säkeen viimeisten, sävelellä b^1 laulettavien aika-arvojen yhdistyminen seuraavan säkeen ensimmäisiin, sävelellä b^1 laulettaviin aika-arvoihin (tahdit 39-40, 63-64, 42-43, 66-67, 45-46 ja 69-70 jne). Painavoituminen tehostuu kun *eilaa*-sanana *e*-ääntettä ei aloiteta uudella alukkeella, vaan siihen liu’utaan edellisen *eilaa*-sanana *a*-äänteeltä. *Es*-mollitaitteissa vastaavaa kuulonvaraisen mallipainavoitumisen kokemusta ei synny, koska säkeen päätöksen ja uuden alkavan säkeen välillä on sävelkorkeusero.

Tulkinnallisesti A- ja B-taitteen vokaliisit tarjoavat juuri painavoitumisensa laadun vuoksi vaihtoehtoja. B-taite on selkeästi tanssillisempi ja rytmisesti elävämpi kuin A-taite. Tätä keveämpää luonnetta voi korostaa myös dynamiikalla kuten seuraavassa kohdassa, 7.3.4 Huomioita esittämisestä ja harjoittamisesta, esitetäänkin.

Kaavio 4. Jean Sibelius, *Rakastava. Armahan kulku*. Resitaation painavoituvuus.



Kaavion vaaka-akseli (säkeiden lkm) osoittaa laulun sisältämien melodiasäkei-

den lukumäärän (yhteensä 14). Pystyakselilta (AL) luetaan rytmisen painavoituvuuden aika-arvoluku AL. Mitä alemmaksi pylväs painuu sitä painavoituvampi säe on. Vastaavasti ylöspäin suuntautuva pylväs osoittaa säkeen poikkeavan mallirytmistä (AL-3, ks. luku 4.2.3.1 Säevaaka) sitä enemmän mitä korkeampi pylväs on. Ilman pylvästä olevat säkeen paikat, kuten 1-3, 6 ja 10-13, tarkoittavat keskipainoisesti painavoituvaa AL 0 -säettä.

Baritoniresitaation 14 säkeestä kaksi painavoituu raskaasti AL-2, yksi keskiraskeasti AL-1, kahdeksan keskipainoisesti AL 0 ja kolme kevyesti AL+2. Vaaka osoittaa, että runolaulun mallirytmien mukainen painavoituminen resitatiiviosassa on heikko. Sanakorollisuuden toteuttaminen heikentää mallirytmien toteutumista. Kun mallirytmien tunnistettavuus painavoitumisen perusteella heikenee, vahvistuvat kielen ja sanojen rakenteiden tunnistettavuus tekstin selkeyden ja ymmärrettävyyden lisääntyessä (kaavio 4).

Vokaliisin runolaulumelodinen painavoituminen kompensoi painavoitumisen puutetta solistisessa resitatiiviyäännessä. Vokaliisin aihe on kolmitahtinen ja resitatiivin kaksitahtinen. Mallin mukainen rytmisen painavoituminen saa siis myös määrällistä etua, kun painavoituvuuden kokemusta säätelevä vokaliisin ylin ääni pääsee aloittamaan ja kylvämään sanottavansa ennen resitaation alkua (esimerkki 61).

7.3.4 Huomioita esittämisestä ja harjoittamisesta

Osa sisältää kolme esittämiseen liittyvää ohjetta: alussa olevan, yleiseen dynamiikkaan viittaavan merkinnän, *piano pianissimo* ja äänenkäytöllisen ohjeen, *Keveästi* ja lopputahteihin suluissa lisätyn huomautuksen, *tuskin kuuluvasti*. Vokaliisin selkeät harmoniavaihdokset houkuttelevat kuitenkin lisäämään varjostusta B-taitteen *es*-mollijaksoihin tahdeissa 49-60 ja 73-84; ne voi laulaa huomattavasti sordinoidummin ja rytmisesti kimmoisemmin kuin A-taitteen kirkkaat *Es*-duurijaksot. Itse olen tuntenut luontevaksi aloittaa toisen osan vähintään *mezzopiano*-nyanssilla.

Laaja-alaisella, kahden ja puolen oktaavin alalle levittäytyvällä *Es*-duurisoinnulla (tahti 37) aloittaminen *piano pianissimo* on äänenmuodostuksellisesti haastavaa. *Eilaa*-sanana *e*-vokaalin yhtäaikaisuus ja balansointi muiden kuoroäänten kanssa edellyttää kontrolloitua äänen käyttöä; johtaja joutuu päättämään alako *e*-vokaali alukkeella vai ns. *nopealla crescendolla*. *Nopea crescendo* kuvaa teknistä suoritustapaa, se ei ole dynaaminen kannanotto. Käytännössä se tarkoittaa äänen aloittamista ikään kuin sisäänhengityksellä. Kuulija kuulee alukkeelli-

sen atakin sijasta vokaalin pehmeän syttymisen. Kuoron vokaali-äänteisessä aloituksessa äänen hallinta on sitä vaikeampaa mitä laajempi sointu on ja mitä hiljaisemmalla nyanssilla lauletaan.

Äänenkäytöllisistä ja musiikillisista syistä toteutan *Eilaa*-osassa kahta nyanssia: A- ja A1-taitteiden, tahdeista 37, 61 ja 85 alkavissa *Es*-duurijaksoissa käytän *ppp* (*piano pianissimo*)-nyanssin sijasta *mp* (*mezzopiano*)-voimakkuutta. Tahdeista 49 ja 73 alkaville B-taitteiden *es*-mollijaksoille varaan *ppp*-nyanssin.

Vaikka mallirytmii pidentääkin joidenkin resitatiivien säkeiden viimeisiä tavuja (esim. tahdit 44-45, 50-51, 53-54 jne.) (esimerkki 64) kääntäisi mallirytmien mukaisten puolinuotti-aika-arvojen erityinen korostaminen jokaisessa tapauksessa neljäsosilla alkaneen nelitavuisen sanan korkosuhteet (esim. *kulke-nun-na*, *astu-nun-na*). Paitsi sanakorkoon yleensä perustuvaa tekstinkäsittelyä, on resitaatioon mielestäni sovellettava loppua kohti kevenevää fraseerausta.

Sibelius pysyy myös *Armahan kulku* -osassa ensimmäisessä osassa aloittamassaan puolinuottinimitäjä-tahtiosoituksessa. Osan tahtiosoitus on 3/2, ilman selkeää tempomerkintää. Esitysohjeen *Keveästi* voi tulkita sisältävän kannanoton niin äänenmuodostukseen kuin jossakin määrin tempoinkin. Liikettä yllä pitävät neljäsosajuoksutukset tanssivat korentomaista polskaa alimman basson urkupisteen päällä. Vokaliisin kolmen tahdin pituisissa säkeissä neljäsosia on runsaimmin toisessa ja kolmannessa tahdissa (tahdit 38, 41, 42) (esimerkki 61). Nopeiden aika-arvojen keskittyminen juuri määrättyihin tahteihin luo oman säännömukaisen metrisen sykkeensä. Tullakseen aistittavaksi eri tasoilla tapahtuvaksi rytmikerrostumaksi tulee rytmisten perusyksikköjen, tässä tapauksessa neljäsosien, olla huolellisesti kohdistettuja ja keskenään koordinoituja. Agogiset värityspyrkimykset tulee suunnitella niin, että ne eivät horjuta rytmistä vakautta.

Jälkijakso, A1-taite (tahdit 85-92), päättyy sekä dynaamiseen että tauoilla tapahtuvaan häivytykseen. Kummallakin lopetustavalla on oma tarkoituksensa: häivytyksellä pyritään jättämään musiikin aiheet soimaan siirtämällä ne vähitellen pois kuulijan havaintokentästä; tauoilla taas pyritään aiheen nopeaan sammuttamiseen esimerkiksi uusien aiheiden esittelemisen tieltä. Sibelius yhdistää osan lopussa molemmat tekniikat.

7.4 *Hyvää iltaa, lintuseni.*

7.4.1 Tekstistä ja nuottikuvasta (*Kanteletar I:122*)

Hyvää iltaa lintuseni -osan aloitus puhaltaa edellisen, *Eilaa*-osan tuudittaman raukeuden kuulijan silmänurkista. *Eilaa*-ostinatojen jälkeen kolmannen osan homorytmisen ja homofonisen kirjoitustapa valpastuttaa kuulijan. Ilmapiirin muutokseen vaikuttaa myös tekstin uusi, suoraan puhutteleva sävy.

Koko *Rakastavan* sisällöllisesti rohkein ja kirjoitustavaltaan hämmästyttävän sivu on kolmannen osan tahdista 129 alkava taite, *suuta, suuta*. *Kullervoa* kirjoittaessaan Sibelius oli jo käsitellyt erotiikkaa musiikissa. Kirjeessään 4.3.1891 Aino Järnefeltille Sibelius selostaa *Kullervon* kolmannen osan tapahtumia, niitä jossa Kullervo viettelee sisarensa:

Han [Martin Wegelius] har sett min 3:dje scen, den med kör och 2 solostämmor och orkest. Han tror att damerna skola sjåpa sig och ej sjunga med. Du, älskling, förstår! ... Det är nu ett ställe som måhända kunde vara mindre målande det der efter 'verat veivät neien mielen' etc. ['klädet kuvar flickans lynne'] då orkestern berättar vidare. I så fall att damerna ej äro livvade för saken tar jag en herrkör.²⁴ (Tawaststjerna 1992, 207.)

Anonyyminä ja personoitumatta armastaan kysellyt ja tämän kulkua seurailut laulaja saa kasvot kun Sibelius kirjoittaa *Rakastavan* kolmanteen osaan tenorisoolon. Teoksen huipentavalla solistilla on viettelijän rooli. Solistin aloittaessa kuoro menettää vähitellen liikkuvuuttaan. Lopuksi kummankin, solistin ja kuoron erektiivisessä seisahtumisessa on ennenkuulumatonta jännitettä.

Kolmannen osan tekstiksi Sibelius valitsee Kantelettaren ensimmäisen kirjan runon 122, *Hyvä ilta, lintuseni*. Hakasuluissa oleva tekstinosa (hyvä[ä]) on säveltäjän lauluun lisäämää, katkoviiva (---) osoittaa, että väliin on jäänyt Kantelettaressa painettuja säkeitä, joita säveltäjä ei ole laulussa käyttänyt.

²⁴ Hän [Martin Wegelius] on nähnyt minun 3nnen kohtaukseni, sen jossa on kuoro ja kaksi soolostemmaa ja orkest. Hän arvelee että naiset rupeavat kuihailemaan eivätkä laula mukana. Sinä, rakas, ymmärrät!... Siinä on yksi kohta joka ehkä voisi olla vähemmän maalaileva, se missä orkesteri jatkaa sanojen 'verat veivät neion mielen jne.' jälkeen. Siinä tapauksessa että naisia ei huvita, minä otan mieskuoron. (Tawaststjerna 1965, 266.)

tahti	säe	
93-94	1	Hyvä[ä] ilta[a], lintuseni,
95-96	2	hyvä[ä] ilta[a] kultaseni,
97-99	3	hyvä[ä] ilta[a] nyt minun oma armahani!
100-101	4	Tanssi, tanssi, lintuseni,
102-103	5	tanssi, tanssi, kultaseni,
104-106	6	tanssi, tanssi nyt, minun oma armahani!
107-108	7	Seiso, seiso, lintuseni,
109-110	8	seiso seiso, kultaseni,
111-113	9	seiso, seiso nyt, minun oma armahani!
114-115	10	Anna kättä, lintuseni,
116-117	11	anna kättä, kultaseni,
118-120	12	anna kättä nyt, minun oma armahani!

121	13	Käsi kaulaan, lintuseni,
122	14	käsi kaulaan, kultaseni

123	15	Halausta, kultaseni,
124	16	halausta nyt, minun oma armahani!
125	17	Suuta, suuta, lintuseni,
126	18	suuta, suuta, kultaseni

127	19	Halausta, lintuseni,
128	20	halausta nyt, minun oma armahani,
132-137	21	suuta, suuta minun oma armahani!

143	22	Jää hyvästi, lintuseni,
144	23	jää hyvästi kultaseni,
145	24	jää hyvästi, lintuseni,
146	25	jää hyvästi nyt, minun oma armahani!

Sibelius jakaa *Hyvää iltaa, lintuseni* -osan kahteen taitteeseen: 28 tahdin pituiseen valmistelevaan osuuteen (tahdit 93-120) ja 27 tahdin pituiseen huipennukseen ja päätöstaitteeseen (tahdit 121-146).

Tällä kertaa Sibelius ottaa muotoratkaisuunsa mallin tekstistä. Musiikilliset taitteet seuraavat toisiaan jonomaisina. Muokkaamalla runon jälkipuolen säkeitä Sibelius tiivistää kerrontaa. Osa saa muodon ABCDC¹, jossa A-taite käsittää tahdit 93-106, B-taite tahdit 107-120, C-taite tahdit 121-128, D-taite tahdit 129-142 ja C¹-taite tahdit 143-146. Osassa toteutuu Kantelettaren ja kansanrunon tekstin henki: teoksen loppu ei kierry alkuun vaan avautuu uudelle tarinalle.

7.4.1.1 Hakkailua ja kurtiseeraamista

Osa alkaa tasajakoisena ja muistuttaa 2/2-tahtilajiin kirjoitettua kansanpolkkaa. Tuntuu siltä kuin Sibelius olisi tähän asti halunnut vältellä viisijakoisen tahtilajin käyttämistä. Kolmannen osan alkuun mennessä ei viisijakoisuutta ole ollut näkyvillä tahtiosoituksissa. Sellaista ennakoivat kuitenkin kolmijakoiset fermaattitahdit, jotka musiikillisesti yhdistyvät edellisiin 2/2 -tahteihin (tahdit 98-99, 105-106, 112-113 jne.). Fermaattitahdit jakavat A- ja B-taitetta seitsentahtisiin kokonaisuuksiin (esimerkki 65). Fermaatit muistuttavat runonlaulajan pidentämistä lopputavuuista (Snellman 1943).

Esimerkki 65. Jean Sibelius: *Rakastava, Hyvää iltaa, lintuseni*. Sävellysvuosi 1894. Sanat: Kanteletar. Lähde: Lassander (2000, 15) (tahdit 93-101).

Reippaasti

93 *mf*
Hy - vää il - taa, lin - tu - se - ni, hy - vää il - taa,
mf (Barytonit seivään)
Hy - vää il - taa, lin - tu - se - ni, hy - vää il - taa,
mf
Hy - vää il - taa, lin - tu - se - ni, hy - vää il - taa,

96
kul - ta - se - ni, hy - vää il - taa nyt, mi - nun o - ma
kul - ta - se - ni, hy - vää il - taa nyt, mi - nun o - ma
kul - ta - se - ni, hy - vää il - taa nyt, mi - nun o - ma

99 *mp*
ar - ma - ha - ni! Tans - si, tans - si lin - tu - se - ni,
ar - ma - ha - ni! Tans - si, tans - si lin - tu - se - ni,
ar - ma - ha - ni! Tans - si, tans - si lin - tu - se - ni,

Sibelius sijoittaa säkeisiin daktyylirytmisiä ilmauksia, että niitä vaativia kolmitavuisia sanoja (*laulava, tanssiva, itkevä, soittava, naurava* jne.) löytyisi itse tekstistä. Daktyylirytmien karakteri herättää tanssin poljentoa liittyviä mielikuvia ja vahvistaa siten tuttuuden elämystä.²⁵ Osan säkeet muodostavat fermaattiaaniin päättyviä kolmen säkeen ryhmiä. Säeryhmässä *Hyvää iltaa lintuseni / hyvää iltaa kultaseni / hyvää iltaa nyt, minun oma armahani* (tahdit 93-99) ensimmäiseen (tahdit 93-94) ja kolmanteen (tahdit 97-98) säkeeseen muodostuu vahvoja daktyylihämmöjä: *hyvää iltaa-a, lintuseni-i* ja *hyvää iltaa-a nyt, mi-nun*.

²⁵ Esim. Säkkijärven polkka, Koiviston polska.

Osan nuottikuva palvelee jälleen sanakorollisuutta ja fermaattitahdeissa mallimelodian rytmimalliakin. Vaikka trokeeraus, *hy-vää il-taa lin-tu-se-ni, hy-vää il-taa, kul-ta-se-ni*, onnistuukin satsin kaksi- ja nelitavuisten sanojen kohdalla, se ei kerro Sibeliuksen muuttuneista metrivalinnoista. Heti kun säkeeseen ilmaantuu yksitavuinen *nyt*-sana, suunnittelee Sibelius korjausliikkeen niin, että sanakorollisuus säilyy ja ettei murrelmasäettä pääse syntymään (*hy-vää il-taa nyt minun o-ma ar-ma-ha-ni*) (tahti 98) (esimerkki 65).

Baritonien omalle, keskimmaiselle viivastolle kirjoitettu melodialinja uhkuu elinvoimaa ja valloittamisen halua. Se esittelee kaarrosensa voimaa kipuamalla toistuvasti *d*-mollikolmisointua (tahdit 94, 98, 101, 105, 112, 119) aina sen *e*¹-nooniin asti (tahdit 96, 99, 102, 106, 113, 120). (Ks. baritonien harjoittamisesta 7.4.3.1 Sivustatukea ja töyssyjä).

7.4.1.2 Huipentuma ja hyvästijättö

Osan ja koko *Rakastavan* huipentumaa ja päätöstä, *Käsi kaulaan, lintuseni*, leimavat muutokset esittäjistössä, kuorosatsissa ja rytmikassa. Tenorisolistin muukaantulo henkilöi teoksen loppua. Notkea melodinen kudonta siirtyy nyt kuoroäänistä solistille. Kuoron osuus jähmettyy kolmen sointutehon toistamiseen. Ensimmäistä kertaa tässä laulussa Sibelius käyttää nyt viisijakoista tahtilajia. Kantelettaren ylipitkiä, 13-tavuisia säkeitä varten Sibelius kirjoittaa seitsenjakoisia tahteja (tahdit 124, 128, 146). Tahtilaji vaihtuu myös taitteen ja koko teoksen kulminaatiotahdeissa: *suuta, suuta* -osa keinu tuudittavassa kolmijakoisuudessa (tahdit 129-142). Taitteessa kuullaan myös *Rakastavan* laaja-alaisimmat soinnut, joita kaksinnukset viimeisissä tahdeissa (tahdit 143-146) ovat kasvattaneet kuusi- ja seitsenäänisiksi.

Tahdista 121 alkavan tenorisoolon ensimmäinen säepari (tahdit 121-122) voisi olla suoraa runolaululainaa, niin erehdyttävästi siinä toteutuu mallimelodian rytmi ja kaarros. Pitkät aika-arvot toistuvat tahdin neljänsillä ja viidensillä iskuilla. Kuoron homorytmisen säestys tukee ja korostaa säkeenlopun pitkiä aika-arvoja, jotka saavat nyt erityisen painon (esimerkki 66).

Esimerkki 66. Jean Sibelius: *Rakastava. Hyvää iltaa, lintuseni*. Sävellysvuosi 1894. Sanat: Kanteletar. Lähde: Lassander (2000, 20) (tahdit 121-124).

Tempo I
Tén. solo

121 Kä - si kau - laan, lin - tu - se - ni, kä - si kau - laan, kul - ta - se - ni,
Ei - - - laa Ei - laa Ei - la Ei - la Ei - la Ei - laa

123 ha - la - us - ta, kul - ta - se - ni,
Ei - - - - - laa Ei - laa

124 ha - la - us - ta nyt, mi - nun o - ma - ar - ma - ha - nil
Ei - la Ei - la Ei - la Ei - la Ei - la Ei - laa

Melodiseen g-molliin kirjoitettu *Käsi kaulaan, lintuseni* -soolo alkaa asteikon toiselta asteelta, *a*-teräsäveleltä ja saa pian hurmioitunutta sävyä: *e*¹-sävel tahdissa 123 *kultaseni*-sanan *se*-tavulla tuo sooloon riskinottajan huikentelevaisuutta. Sibelius kuljettaa rinnakkain melodista ja harmonista g-mollia. Kolmisointunousu *g-b-d¹-g¹-a¹* tahdissa 124, on sukua baritonien nooniambituksisille nousuille edellisessä A-taitteessa (esimerkki 65, tahdit 98-99).

Eloisana liikkuneessa soolo-osuudessa seuraa muutaman tahdin tauko (esimerkki 67, tahdit 129-131) samaan aikaan kun kuoron vähäinenkin melodiinen liike katoaa. Kuoron saksalainen, ylinouseva *Es*-kvarttisekstisointu vie sat-sia kohti huipentumaa.

Esimerkki 67. Jean Sibelius: *Rakastava. Hyvää iltaa, lintuseni*. Sävellysvuosi 1894. Sanat: Kanteletar. Lähde: Lassander (2000, 22) (tahdit 129-142).

129 Hitaasti (hyvin tunteellisesti)

Suu - ta, suu - ta,

ppp

Ei - laa Ei - laa Ei - laa Ei - - laa

ppp

134

mi - nun o - ma ar - ma - ha - ni,

Ei - laa Ei - - - laa Ei - laa

137

o - ma ar - ma - ha - ni!

(Tuskin kunnioitti)

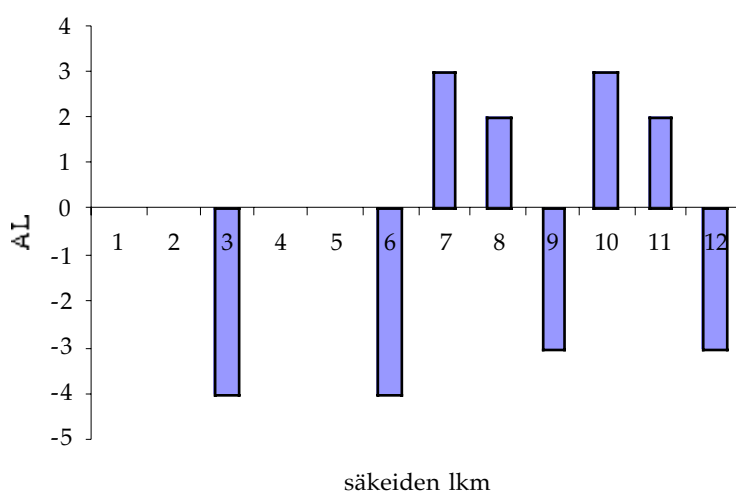
Ei - laa Ei - laa Ei - laa

Säestys ajelehtii milloin tajuttavan kolmijakoisena milloin sykkeensä kadotta-neena, kuin huumattuna. Solistin replikointi, *suuta, suuta* (tahti 132-133) alkaa kouristuksenomaisella tähtäysliikkeellä kahteen sävelkorkeuteen f^1-e^1 . Lopuksi *minun oma armahani* -repliikki toistuu enää kahdesti, e^1 -säveleeseen juuttuneena. Panttaava purkautumisen odotus jatkuu kuoron kvittikäännöksisenä esiinty-vän *es*-pohjaisen saksalaisen sekstisoinnun liukuessa kvinttikäännöksiseen *D*-duuri-pienseptimisointuun (esimerkki 67). Sibelius pitkittää ratkaisua aina *D*-taitteen ja koko laulun viimeiseen tahtiin, jossa vasta kadenssi *I-V7-VI6-V7-I* purkaa jännitteet lopullisesti.

7.4.2 Musiikillisten säkeiden painavoituvuus

Milloin puheena oleva jakso ei sisällä solistiosuutta olen mitannut painavoitu-
vuuden kuoron ylimmän äänen mukaan. Kun jakso sisältää solistiosuuden olen
mitannut erikseen solistin ja kuoron osuuksien painavoituvuudet, jälkimmäisen
jälleen ylimmän äänen mukaan.

Kaavio 5. Jean Sibelius, *Rakastava. Hyvää iltaa, lintuseni*. Painavoituvuus ylimmän
äänen mukaan (tahdit 93-120).



Kaavion vaaka-akseli (säkeiden lkm) osoittaa laulun sisältämien melodiasäkei-
den lukumäärän (yhteensä 12). Pystyakselilta (AL) luetaan rytmisen painavoi-
tuvuuden aika-arvoluku AL. Mitä alemmaksi pylväs painuu sitä painavoitu-
vampi säe on. Vastaavasti ylöspäin suuntautuva pylväs osoittaa säkeiden poik-
keavan mallirytmistä (AL-3, ks. luku 4.2.3.1 Säevaaka) sitä enemmän mitä kor-
keampi pylväs on. Ilman pylvästä olevat säkeiden paikat, kuten 1, 2 ja 4, 5 tar-
koittavat keskipainoisesti painavoituvaa, AL 0 -säettä.

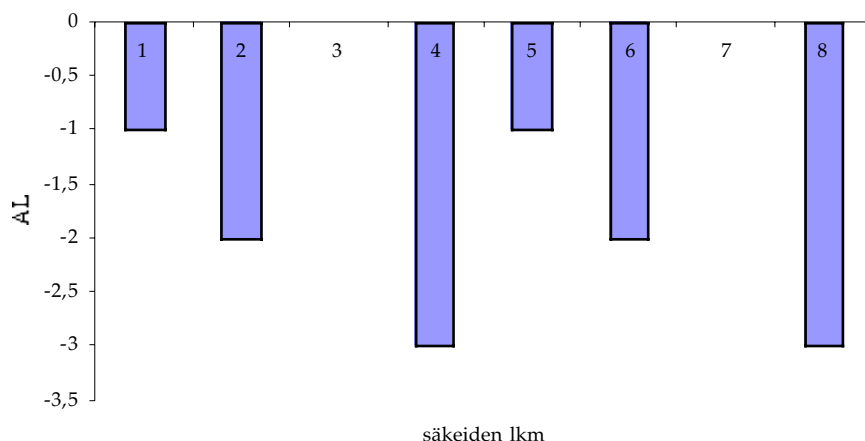
Hyvää iltaa, lintuseni -osan ensimmäisen taitteen 12 säettä (tahdit 93-120) järjes-
tyvät kolmen ryhmiin siten, että kaksi ensimmäistä säettä ovat joko keskipai-
noisia tai kevyitä, AL 0 tai AL+3/AL+2. Kolmas säe on aina raskas, AL-4 / AL-3
(kaavio 5).

Nuottikuvassa kaksi ensimmäistä säettä on kaksitahtista (esim. tahdit 93-94, 95-
96) ja kolmas kolmitahtinen (esim. tahdit 97-99). Kolmen säkeiden kimput kuulu-
vat tahdeissa 93-99/100-106/107-113/114-120. Painavoituvuutta määrittelevien
aika-arvoiskujen tehoa lisää paitsi homofoninen ja pääosin homorytmisen kuo-
rosatsi, myös ryhmän kolmannen säkeiden viimeisille iskuille kirjoitetut fermaatit

(esimerkki 65). Fermaattien vaikutus muutenkin raskaasti painavoituviissa säkeissä 3, 6, 9, ja 12 ei näy vaa'assa. AL määräytyy vain merkityn aika-arvon perusteella. Esityksessä fermaattien lisäämä painavoituvuus sen sijaan kuuluu, ja silloin vaa'an antama, kolmannen säkeen AL saattaa helposti jopa kaksinkertaistua (kaavio 5).

Tahdista 121 alkavassa C-taitteessa solistin osuus muistuttaa - kuten edellä (ks. luku 7.4.1.2 Huipentuma ja hyvästijättö) on todettu - aitoa runosävelmää. Sen painavoituvuus on odotetusti mallin mukaista (kaavio 6a).

Kaavio 6a. Jean Sibelius, *Rakastava. Hyvää iltaa, lintuseni*. Soolon painavoituvuus (tahdit 121-128).

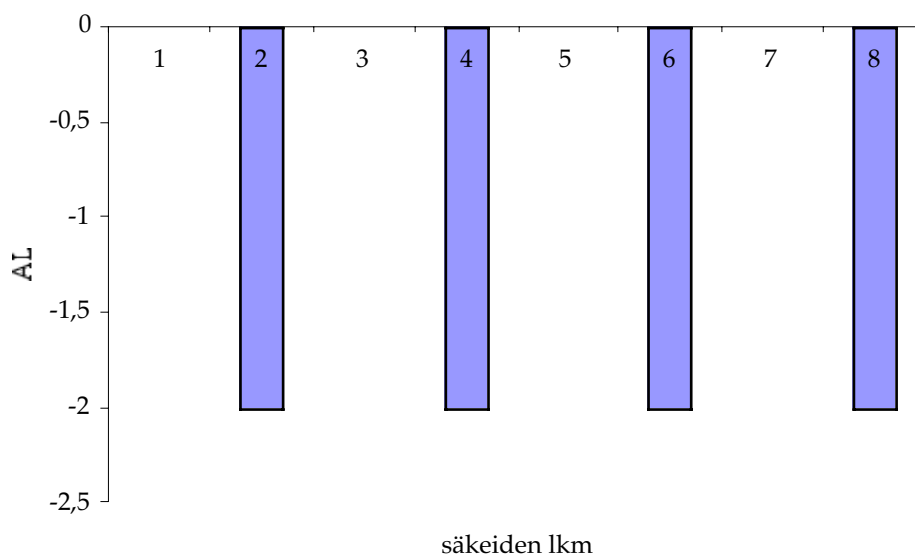


Kaavion vaaka-akseli (säkeiden lkm) osoittaa jakson sisältämien melodiasäkeiden lukumäärän (yhteensä 8). Pystyakselilta (AL) luetaan rytmisen painavoituvuuden aika-arvoluku AL. Mitä alemmaksi pylväs painuu sitä painavoituvampi säe on. Vastaavasti ylöspäin suuntautuva pylväs osoittaa säkeen poikkeavan mallirytmistä (AL-3, ks. luku 4.2.3.1 Säevaaka) sitä enemmän mitä korkeampi pylväs on. Ilman pylvästä olevat säkeen paikat, kuten 3 ja 7, tarkoittavat keskipainoisesti painavoituvaa, AL 0 -säettä.

Tenorisolistin tahdin pituiset säkeet seuraavat toistaan yhä raskaammin painavoituen. Vaa'an säkeiden 1-4 (tahdit 121-124) painavoituvuuslukemat AL-1, AL-2, AL 0 ja AL-3 toistuvat säkeissä 5-8 (tahdit 125-128) (kaavio 6a).

Tenorisolistia säestävä kuoro (tahdit 121-128) kertoo toisesta, *Armahan kulku* - osasta tuttua *eilaa*-tekstiä (kaavio 6b).

Kaavio 6b. *Rakastava. Hyvää iltaa, lintuseni*. Säestyksen painavoituutus ylimmän äänen mukaan (tahdit 121-128).

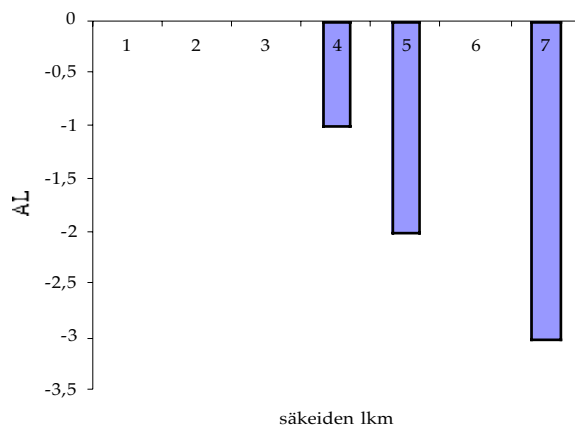


Kaavion vaaka-akseli (säkeiden lkm) osoittaa jakson sisältämien melodiasäkeiden lukumäärän (yhteensä 8). Pystyakselilta (AL) luetaan rytmisen painavoituvuuden aika-arvoluku AL. Mitä alemmaksi pylväs painuu sitä painavoituvampi säe on. Vastaavasti ylöspäin suuntautuva pylväs osoittaa säkeen poikkeavan mallirytmistä (AL-3, ks. luku 4.2.3.1 Säevaaka) sitä enemmän mitä korkeampi pylväs on. Ilman pylvästä olevat säkeen paikat, kuten 1, 3, 5, 7, tarkoittavat keskipainoisesti painavoituvaa, AL 0 -säettä.

Kuoron neljääninen *eilaa*-säestys on tiukan homofoninen ja -rytmisen. Yhtä aikaa solistin kanssa etenevät säkeet, (tahdit 121-128) painavoituvat vuoroin keskipainoisesti, AL 0, vuoroin raskaasti AL-2. Painavoitumisen elämys on voimakas, kun sekä kuoron että solistin viimeiset iskut ovat samanaikaisia ja samarytmisiä (kaavio 6b). (Kolmannen säkeen kaarella sidotut, kuoro-osan puoli- nuotista eroavat neljäsosat solistin osuudessa eivät pysty horjuttamaan iskutuksen yksituumaisuutta, *halausta kultase-ni-i*) (esimerkki 66, tahti 123).

Laulun D-taite, (tahdit 129-142, esimerkki 67) muodostuu koko *Rakastavan* orgastiseksi kulminaatioksi. Äänten liikkuvuus, joka kuoron osalta on vähentynyt jo edellisessä C-taitteessa, on katoamassa nyt tyystin. Ensimmäisessä, *suuta, suuta* -säkeessä, tenorisolisti hapuilee vielä ahdasta sekuntiliikettä, mutta toisessa ja kolmannessa säkeessä solistin ääni jähmettyy yhteen (e^1) säveleeseen.

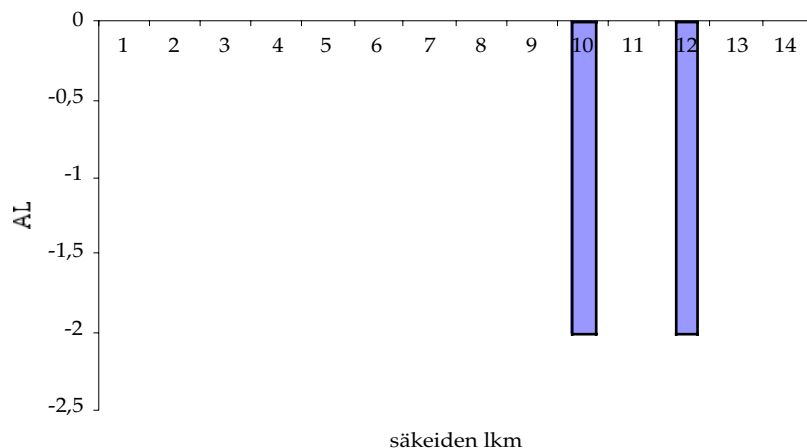
Kaavio 6c. Jean Sibelius, *Rakastava. Hyvää iltaa, lintuseni*. Soolon painavoituus (tahdit 132-146).



Kaavion vaaka-akseli (säkeiden lkm) osoittaa jakson sisältämien melodiasäkeiden lukumäärän (yhteensä 7). Pystyakselilta (AL) luetaan rytmisen painavoitu-
vuuden aika-arvoluku AL. Mitä alemmaksi pylväs painuu sitä painavoituvampi säe on. Vastaavasti ylöspäin suuntautuva pylväs osoittaa säkeen poikkeavan mallirytmistä (AL-3, ks. luku 4.2.3.1 Säevaaka) sitä enemmän mitä korkeampi pylväs on. Ilman pylvästä olevat säkeen paikat, kuten 1-3, 6, tarkoittavat keski-painoisesti painavoituvaa, AL 0 -säettä.

Solistin kolme arvolla AL 0 painavoituvaa säettä (vaa'an säkeet 1, 2, 3) kuuluvat tahdeissa 132-133, 134-135 ja tahdissa 137. Ne muodostavat koko teoksen orgastisen ytimen. Ne eivät pyri mallipainavoituvuuteen, vaan leijuvat rytmisesti jäsentymättöminä. Vaa'an säkeet 4, 5, 6 ja 7 muodostavat C¹-taitteen, jossa soolon painavoituus kertaantuu C-taitteen (tahdit 121-128) mallin mukaisesti (kaavio 6c, ks. myös kaavio 6a).

Kaavio 6d. Jean Sibelius, *Rakastava. Hyvää iltaa, lintuseni*. Säestyksen painavoitu-
vuus ylimmän äänen mukaan (tahdit 129-146).



Kaavion vaaka-akseli (säkeiden lkm) osoittaa laulun sisältämien melodiasäkei-

den lukumäärän (yhteensä 14). Pystyakselilta (AL) luetaan rytmisen painavoitu-
tuvuuden aika-arvoluku AL. Mitä alemmaksi pylväs painuu sitä painavoitu-
vampi säe on. Vastaavasti ylöspäin suuntautuva pylväs osoittaa säkeen poik-
keavan mallirytmistä (AL-3, ks. luku 4.2.3.1 Säevaaka) sitä enemmän mitä kor-
keampi pylväs on. Ilman pylvästä olevat säkeen paikat, kuten 1-9, 11, 13, 14,
tarkoittavat keskipainoisesti painavoituvaa, AL 0 -säettä.

D-taitteessa kuorosäestyksen melodinen liike on kadonnut; rytmiset aika-arvot
ovat pidentyneet ja poljento harventunut (esimerkki 67). Kun melodinen liike
puuttuu, olen määritellyt säkeen piteuden tekstin mukaan. Ainoastaan *eilaa*-sa-
noista koostuva taite muodostuu näin 14 säkeestä (*eilaa*-sanasta). Säkeiden pai-
navoituvuus on AL 0 lukuun ottamatta vaa'an säkeitä 10 ja 12 (tahdit 140-142,
144), joiden AL-2 muistuttaa mallipainavoituvuudesta. Esityksessä mahdollises-
ti voimakkaimmin painavoituva, fermaatein varustettu säe 14 ei painavoidu
kuulokuvan mukaisesti vaa'assa. Kuten edellä (ks. kaavio 5), seitsenjakoinen
tahti (tahti 146) painavoituu vaa'assa vain keskipainoisesti (kaavio 6d). Kuoron,
ja samalla solistin painavoituvuutta esityksessä lisäävät kuitenkin fermaatilla
varustetut viimeiset sävelet.

7.4.3 Huomioita esittämisestä ja harjoittamisesta

7.4.3.1 Sivustatukea ja töyssyjä

Hyvää iltaa, lintuseni -osan A- ja B-taitteessa (tahdit 93-120) esityksellisen selkä-
rangan muodostaa baritonien vokaalinen kyvykkyys. Osa on varustettu esitys-
merkinnällä *mezzoforte* ja baritonien kohdalle kirjoitetulla *barytonit selvään* -huo-
mautuksella. Baritonit joutuvatkin koetukselle niiden kanssa unisonossa aloitta-
van ensimmäisen tenorin ja ylemmän bassoäänien luopuessa melodiaäänestä
tahdeissa 95 ja 96 (esimerkki 65). Yksiviivainen *e*-sävel on ns. ylimenoääni
useimmille baritoniäänille ja sen täysvärähteinen laulaminen vaatii vokaalista
harjaantuneisuutta. Useimmiten baritonit tarvitsevat tukea melodialinjan laki-
sävelen laulamissa. Jos täysvärähteistä baritonia ei ole käytettävissä voi sellai-
sen korvata usean laulajan ohenteisella laulutavalla. Silloin täytyy esimerkiksi
osan ylemmästä bassosta jatkaa tahdin 96 ensimmäisen iskun *kul*-tavulle, säve-
lille *e¹* asti, tai samaa säveltä laulavan ensimmäisen tenorin antaa soinnillista
apua. Olennaista on, että *hyvää iltaa kultaseni* -kaarros toteutuu eheänä myös ää-
nen yläalueella.

Nyt-sanana käsittely tahdissa 98 (esimerkki 65) ja vastaavissa kohdissatuottaa ta-
vallisesti ongelmia. Sanaa seuraava pilkku toteutetaan usein sanojen välisenä

artikulaatiopilkkuna niin kuin ääntämisasu puheessa vaatiikin. Vahvalla tahdinosaalla ja kaarroksen yläalueella olevan *nyt*-sanan erottaminen sitä seuraavasta *minun*-sanasta kuuluu kuitenkin helposti töksähtävältä ja liioitellulta. Itse olen luopunut artikulaatiopilkkun käytöstä kokonaan. Harjoitan kuoron lausumaan *nyt*- ja *minun*-sanat yhteen niin, että *nyt*-sanassa *y*-vokaalia ei venytetä, vaan sen annetaan nopeasti häipyä, ja sitten *t*- ja *m*-konsonantit lausutaan yhteen: *ny>tminun*. Harjoittelemalla tätä läpi osan esiintyvää sanayhdistelmää päästään mielestäni musiikillisesti ja tulkinnallisesti tyydyttävimpään lopputulokseen.

Tahdista 100 alkavaan *Tanssi, tanssi* -jaksoon soveltuu edellä kuvattu baritoniäänänen balansointiohje sellaisenaan. Osan yleisnyanssi *mpp* (*mezzopianissimo*) tekee ohenteisen yläalueen kuuluminen vain helpommaksi. Lausumalla *t*- ja *l*-konsonantit kaksinnettuina säkeessä *tansittanssillintuseni* tavoitetaan musiikin vaatima keveys ja rytmisen kimmoisuus.

Johtaja joutuu miettimään seitsentahtisten fraasien päätösfermaatteja ja niiden toteutusta. Nuottikuvan mukaisesti toteutettuina fermaattien etenemistä jarruttava vaikutus saattaa muodostua häiritseväksi. Soinnillisen linjakkuuden katkeilu kulminoituu mielestäni tahdin 113 fermaateissa. Olen soveltanut tahtien 113 ja 114 välillä ratkaisua, jossa teen *crescendon* ilman *diminuendoa* tahdissa 113. Jätän tahdin 113 fermaatit lähes huomiotta ja jatkan katkaisematta ja *legatossa* tahtiin 114. ”Katkaisematta” tarkoittaa sitä, ettei väliin tule johtajan ylimääräistä lyöntiä. *Armahani*-sanin viimeisen *i*-vokaalin jälkeen ja *anna*-sanin ensimmäisen *a*-vokaalin väliin jää vain vokaalivärit toisistaan erottava aspiraatio (henkonen), *armahani'anna*. Päätös (tahti 120) tuntuu vastaavasti vaativan sitten osan pisimmät fermaatit. Ne tasaavat musiikillista ilmapiiriä ja tekevät tilaa tulevalle.

7.4.3.2 Liimaa ja legatoa

C-taitteen aloittava solistin teräsävelinen *a* on arka aloitussävel. Äänellisesti innostunut alku johtaa usein matalavireisyyteen. Pyrkimällä toteuttamaan nuottikuvan dynamiikka, *pp* (*pianissimo*), saavutetaan tavallisesti myös paras sävelpuhtaus; solistin keveä, paineeton äänen aloitus nostaa *tunnottomalla keskialueella*²⁶ makaavan *a*:n kärkeä usein juuri tarvittavasti.

²⁶ *Tunnoton keskialue* -ilmaisulla tarkoitan äänenkäytöllisesti sellaista aluetta, jolla laulajan tuntema tarve panostaa hengitykseen, tukeen tai viritykseen on hetkellisesti pienentynyt.

Kuoron homorytminen kirjoitusasu korostaa taitteen katkeilevaa luonnetta. Välttääkseni tahattomat katkot ja fraasien pilkkoontumisen tahdeissa 121-128 olen muodostanut kuoron säestyksestä kahden tahdin lausekkeita. Solisti tarvitsee hengityksen vähintään tahdin välein, mutta kuorolla voi käyttää *kuoro-hengitystä*, joka mahdollistaa laajat legatokaarrokset.

Aikaisemmin esillä ollut *nyt*-sanana artikulaatiopilkku tulee uudelleen käsiteltäväksi, tällä kertaa solistin osuudessa (tahdit 124, 128). Painotusmallia voi etsiä tahdin kaarroksesta: *halausta*-sanana ensimmäinen *ha*-tavu osuu painokkaalle tahdinosalle, josta alkaa ensimmäinen ylöspäin suuntautuva kaarros. Toinen kaarros alkaa *oma*-sanana painokkaalla *o*-tavulla, neljännellä tahtiosalla ja kolmas kaarros *armahani*-sanana edestakaisesta sekuntiliikkeestä viidennellä tahtiosalla. Näin seitseniskuinen tahti sisältää kolme nousua ja nousujen kolme aloitusta: *ha-la-us-ta nyt, mi-nun o-ma ar-ma-ha-ni!* Tässä ympäristössä *nyt*-sanana paikka melodisen kaarroksesta painottomassa laskuvaiheessa jää vaille vahvalle tahdinosalle osumisen rasitetta. Se on helpompi ohittaa myös matalalla sävelalueella sijaintinsa vuoksi.

C- ja D-taitteet, tahdit 121-142 kuuluvat samaan musiikilliseen kokonaisuuteen. Sen vuoksi en löydä hyvää syytä usein kuultuun katkoon tahtien 128 ja 129 ylinousevien sekstisointujen välillä.

Esimerkki 68. Jean Sibelius: *Rakastava. Hyvää iltaa, lintuseni*. Sävellysvuosi 1894. Sanat: Kanteletar. Lähde: Lassander (2000, 21-22) (esimerkin alku, tahti 128).

128

ha - la - us - ta — nyt, mi-nun o - ma — ar - ma - ha - ni,

Ei - la Ei - la Ei - la Ei - la Ei - la Ei - laa

(esimerkki 68 jatkuu, tahdit 129-133)

129 Hitaasti (Aysin nautellessa)

Suu - ta, suu - ta,

Ei - laa Ei - laa Ei - laa Ei - laa

ppp

Mahdollisesti A-taitteen fermaatein varustettujen säkeenloppujen vaikuttamana on solistin ja kuoron viimeisillä saksalaisilla *es*-kvarttisekstisoinnuilla tahdissa 128 taipumus pidentyä. Huomattava on, ettei fermaatteja ole sointujen eikä tahtiviivankaan päällä. Kohtuullinen *ritardando* tahdin 128 viimeisillä soinnuilla riittää seuraavan osan *Hitaasti*-tempomerkinnän valmistamiseen. Vaikka on totta, että siirtymä tahdista 128 tahtiin 129 vie musiikillisella intiimiyssasteikolla monta pykälää herkempiin lukemiin, koen *suuta, suuta* -jaksoon tultaessa jännitteen peruuttamatonta heikkenemistä, mikäli siirtymistä alleviivataan katkolla. Kun kuoron sointu ei seuraavassa tahdissa 129 muutu, en näe harmonista tai muuten tulkinnallista perustetta pysähtymiselle. Omissa korvissani katko vaikuttaa huonosti onnistuneelta editointitulokselta, ja siinä on takaisin kelaamisen makua. Siksi käytän edellä kuvaamaani *legatofraseerausta*, ja sidon yhteen tahdit 128 ja 129. Kun tahti 128 päättyy *crescendoon* tulisi seuraava, tahti 129, aloittaa merkityn nyanssin mukaisesti *ppp* (*piano pianissimo*). Omissa tulkinnoissani olen mieltynyt kuitenkin merkitystä nyanssista poikkeavaan toteutukseen siten, että jatkan tahdin 128 lopun *mezzofortesta* samalla nyanssilla tahdin 129 *eilaasanalle*. Tahdista 130 aloitan terassimaisen dynamiikan pienentämisen laskemalla nyanssin ensin *pianoon* ja tahdissa 131 merkittyyn, *piano pianissimoon* (esimerkki 68).

7.4.3.3 Hidastuksia ja himmennyskiä

D-taitteen (tahdit 129-142) kolmijakoisuus lyhentää musiikin aiheita. Yhteen ja kahteen tahtiin supistuneet musiikin lausekkeet ovat eräänlaista sisällöllistä minuutiota, joka valmistaa teoksen huipentuman esiin nostamista. Jännite syntyy siis paitsi säveltäjän merkitsemästä *Hitaasti*-esitysmerkinnästä, myös rytmisestä muutoksesta viisi- ja seitsenjakoisuudesta kolmijakoisuuteen. Muutos vaikuttaa kokemukseen musiikillisesta vierimisliikkeestä; aika-arvojen piteneminen saa aikaan saman kuin kuvallisessa ilmaisussa käytetty *slow-motion* -efekti:

tempon kadotessa hahmot suurenevat, värit syvenevät ja ääriiviivat tarkentuvat. Kohtaukseen tulee graafista kauneutta.

Rytmissen muutoksen ohella tunnelmaltaan tihenevä taite esittelee myös teoksen jännittävimmät harmoniat: tenorisoolo aloittaa repliikkinsä kuoron ylinousevan sekstisoinnun päällä. Suuresta noonista pieneen nooniin etenevä tenorin *suuta minun armahani* -aihe tuo mieleen sisaren monologin sekuntiharmoniat *Kullervossa* (kolmas osa, tahdit 430-441). Taitteen suola piilee virittämisessä: tenorisolistin suuri nooni, *f¹*, suhteessa ensimmäisen basson *es*-säveleeseen tulee virittää korkeaksi ja pieni nooni, *e¹*, matalaksi. Vain kyllin suuri puoliaskelliike tenorisoolon sävelten välillä tuottaa myös virityksellisen elämyksen: mahdollisuus kuulla konsonoivan suuren ja dissonoivan pienen noonin välinen ero on todellista musiikillisilla taajuuksilla herkuttelua. Onnistunut intonaatio kruunaa teoksen esityksen (esimerkki 68).²⁷

Kuoron *ylinouseva sekstisointu* -jakso, tahdista 129 tahtiin 139, muistuttaa vokaalista painonnostoa (kaavio 5). Äänen pitäminen yhtäjaksoisesti paikallaan on äänenkäytöllisesti raskasta ja vaikeasti toteutettavaa; niin ääni kuin korvakin väsyvät. Kun voimavarat on käytettävä mahdollisimman voimia säästävasti, kunkin laulajan tulee tietää, mihin ääneen oma ääni on ensisijaisesti virityssuhteessa. Pitkään soivassa soinnussa on tarkoituksenmukaisinta soveltaa yläsävelistä viritystä. Koska ensimmäinen basso laulaa soinnun *es*-perussäveltä, se on kaikkien muiden kuoroäänien vertailuääni. Sen tulee - kuten muidenkin äänien - pitää sävelkorkeus muuttumattomana 11 tahdin (tahdit 129-139), noin 35-40 sekunnin ajan. Vertailuääni-roolinsa vuoksi ensimmäisen basson suoritukselta vaaditaan kuitenkin enemmän kuin muilta ääniltä. Kuorohengityksen aikana tapahtuvat yksittäisten laulajien hengittämiset ja *es*-säveleeseen palaamiset tulee tehdä niin ettei mitään häiriötä sävelkorkeuden pysymisessä pääse syntymään. Suhteessa ensimmäiseen bassoon alimman basson tulee laulaa ahdas kvartti-intervalli ja kannatella *B*:n sävelkorkeutta, jotta huojumaton suhde ensimmäisen basson vertailusäveleeseen säilyy. Toisen tenorin ei juurikaan tarvitse ponnistella, matalavireinen, lepäävä *g*-sävel soi helposti ensimmäisen basson *es*-sävelen kanssa. Ensimmäisen tenorin *ylinouseva cis¹*-seksti hahmottuu soinnussa pienenä *des¹*-septiminä, joka sekin sietää matalaa viritystasoa (esimerkki 67).

²⁷ Kun Sibelius vuonna 1908 laati sekakuoroversion *Rakastavasta*, hän jakoi soolon baritonille ja sopraanille. Samalla myös *suuta*-taitteen puolissävelaskel baritonin osuudessa muuttui kokosävelaskeleeksi. On kysymys sitten tarkoituksellisesta muutoksesta tai painovirheestä, olen, säilyttääkseni originaaliversion jännitteen, myös sekakuoroversiota johtaessani käyttänyt mieskuoroversion intervallisuuhteita: baritonisoolossa *h-ais* (tahti 133-134) ja baritoni- ja mezzosopraanosoloissa *ais* (tahdit 135-136).

Ensin on siis varmistauduttava siitä, että ensimmäinen basso kykenee laulamaan väsymättä puhtaan ja paikallaan pysyvän *es*-sävelen. Sitten lisätään sen kanssa huojumatta, kirkkaasti ja vaaleasti soiva toisen basson *B* ja lopuksi tenoriäänit *g* ja *cis*¹.

Esimerkki 69. Jean Sibelius: *Rakastava. Hyvää iltaa, lintuseni*. Sävellysvuosi 1894. Sanat: Kanteletar. Lähde: Lassander (2000, 22) (tahdit 139-140).

139 140

(Tuskin kuuluvasti)

Tahdissa 139 tulee erityisesti ylimmän tenorin valpastua. Sen ylinouseva seksti *cis*¹ on 11 tahdin ajan saanut virittyä matalaksi suhteessa ensimmäisen basson laulamaan soinnun pohjasäveleeseen *es*. Kulku *es*-pohjaisesta soinnusta *D*-pienseptimisointuun, jossa ylempi ensimmäinen tenori joutuu kipuamaan matalasta *cis*¹-sävelestä *d*¹-säveleeseen - *d*-pohjaisen soinnun uuteen toonikaan - vaatii yllettävän laajan pienen sekunnin laulamista. Oikean sävelkorkeuden tajuaamiseksi on jälleen ensimmäisen basson oktaavia matalamman *d*-sävelen kuunteleminen merkittäväksi avuksi. Ensimmäisen basson liike *es*-sävelestä uuden soinnun perussäveleeseen onnistuu ajattelemalla korkeaa, johtosävelistä *d*:tä. Alemmat tenoriäänit joutuvat uudessa *D*-pienseptimisoinnussa hakeutumaan samaan viritysasemaan kuin edellisessä soinnussa: suhteessa ensimmäisen basson *d*-pohjasäveleeseen alemman ensimmäisen tenorin pieni *c*-septimi soi mehukkaimmin matalana (esimerkki 69).

7.4.3.4 Tarkistuksia tempovalintoihin

Rakastava-sarjan kaikki tahtilajimerkinnät ovat puolinuottiin kohdistuvia: ensimmäinen osa, *Missä armahani?* 2/2, toinen osa, *Armahan kulku* 3/2 ja kolmas osa, *Hyvää iltaa, lintuseni* monine vaihtuvatahtilajisine taitteineen 2/2, 5/2, 7/2, 3/2 ja 5/2. Osien tempoon ja niiden väliseen suhteeseen säveltäjä haluaa vaikuttaa lisämääreillä: ensimmäinen osa, *Rauhallisesti*, toinen osa, *Keveästi*, kolmas osa, *Reippaasti*, *Tempo I* ja *Hitaasti*.

Eniten tulkinnallista hajontaa kuullaan toisen osan, *Armahan kulku*, kohdalla, jossa *Keveästi*-esitysohjeen uskotaan yleisesti oikeuttavan kaksinkertaistamaan esitysnopeuden. Tällaisessa tapauksessa toisen osan puolinuotti pannaan vastaamaan ensimmäisen osan neljäsosanuottia. Menettely tuntuu mielivaltaiselta ja epäjohdonmukaiselta, kun kolmannessa osassa tavallisimmin palataan jälleen ensimmäisen osan puolinuottitempoon. *Keveästi*-esitysohje kohdistuu mielestäni ensisijaisesti äänenkäyttöön ja vasta toissijaisesti tempoon, kuitenkin niin, että kolmeen lyönti käy luontevasti. Toisen osan baritonien resitaatio kärsii liian nopeasti temposta eniten. Resitaatiosäkeiden alkusanat, *täst' on, tästä ja täss' on*, puuroutuvat nopeassa tempossa sotkuiseksi s-rämeiköksi.

Rakastavan tempoalinnat tulee tehdä ajatellen käden puolinuottiliikettä. Lisämääreiden saa antaa vaikuttaa tempoalintaan, kunhan osien puolinuotti-isku- tus säilyy. Ensimmäisen osan jälkeen osien tempojen tulee olla hyväksyttävässä suhteessa aikaisemmin kuultuun. Muunlaisia ratkaisuja on vaikea perustella.

7.4.3.5 Korjaussarjoja tulkitsijalle

Esityksessä melodisen kaarroksen eheyttä voi uhata katkelmallisuus silloin, kun Sibelius kirjoittaa runolaulunomaisen lyhyitä säkeitä ja niille koraalittylistä, homofonista ja -rytmistä satsia. Kokonaisuuden pilkkoutumista saattaa korostaa vielä ylimmän äänen päätyminen toistuvasti samaan säveleeseen säkeiden päätöksissä (kuten *d¹*-säveleeseen *Rakastavan Armahan kulku* -osassa).

Rakastavan ensimmäinen, *Armahan kulku* -osa, ja kolmas, *Hyvää iltaa, lintuseni* -osa ovat tästä syystä tulkinnallisesti ongelmallisia. Säepareittain etenevä *Armahan kulku* -osa pysähtelee tuon tuosta tekstisäkeiden pilkkujen ja melodian raja-kohtien osuessa samoille paikoille. Paitsi että katkeilevuus mielestäni rikkoo kuuntelukokemusta, se vaikuttaa laulun tekniseen toteuttamiseen. Alituinen uuden säkeen aloittaminen vaatii hengitysteknisesti ja virityksellisesti enemmän kuin kuorohengityksellä toteutettu säkeiden yhdistäminen. Tällaisessa yhdistämisessä käytän hyväkseni seuraavan säkeen ensimmäisen sanan aloittavia soivia konsonantteja ja puolivokaaleja (*j, l, m, n, r, s, v*). Aikaistamalla tällaisten äänteiden sisääntuloa, laulamalla niitä ikään kuin "tahtiviivalla" saadaan aikaan luontevaa ja selkeätekstistä legatolinjaa. Tällä, "tahtiviivalla lausumisen" menetelmällä pysyvät liitoskohtien muuten ylipitkiksi muodostuvat vokaalit luonnollisen mittaisina eivätkä pääse hämärtämään tekstin ymmärrettävyyttä. Kun vokaaliloppuinen ja vokaalialkuinen sana seuraavat toisiaan, erotan vo-

kaalit toisistaan joko aspiraatiokatkolla, kuten *Rakastavan* tahdeissa 15-16, *kunnahilta*.Qisko, tai sulautan ne toisiinsa kuten tahdeissa 19-21, *marjani matelemassa*,zoma kulta.

8. 1895, SAARELLA PALAA (Työnsä kumpasellaki) op 18 nro 4

8.1 Taustaksi

Sibelius vietti kesää 1895 Ainon kanssa Lahden seudulla, Vesijärven rannalla Vaaniassa. Kalevalan kommentaarin runosävelmälitteen toimittamisen imussa syntyi Kantelettaren tekstiin mieskuorolaulu *Saarella palaa*, toiselta nimeltään *Työnsä kumpaisellaki*. Iltaiset souturetket ja rikkumaton luonnonrauha auttoivat kiihdyttämään prosessia, joka oli johtamassa käsissä olevan Borenius-Lähteenkorvan runosävelmäaineiston jalostamiseen (Laitinen 1976, 190). Vasta runosävelmälitteen materiaaliin tutustumisen yhteydessä Sibeliukselle selvisi sävelmien ja niiden rytmiikan monimuotoisuus ja runsaus (ibid., 182). Sibelius oli liittämässä oman tuotantonsa muodostamaa variaatiosarjaa Kalevalan säkeissä kuulemaansa ”teemaan ja muunnelmiin” (Tawaststjerna 1965, 201). Ylioppilaskunnan Laulajat kantaesitti *Saarella palaa* -laulun 7.12.1895 Yliopiston juhlasalissa Jalmari Hahlin johdolla.

8.2 Tekstistä ja nuottikuvasta (*Kanteletar I:186*)

8.2.1 Kolmiulotteinen äänikuva

Sibelius kirjoittaa *Saarella palaa* -laulussa kolmenlaista kuorotekstuuria: maalailevaa, vain *a*-vokaalilla laulettavaa vokaliisia, liikkuvien kuoroäänten alla soivaa urkupisteääntä ja resitatiivin kaltaista vuoropuhelua. Vokaliisi on rinnakkaisliikkeistä harmoniakulkua, perinteistä *faux bourdon* -liikettä, jota voi kutsua myös *paksunnetuksi melodiaksi*.²⁸ Tämä paksunnettu melodialiike muodostuu parin tahdin pituisista aiheista, joilla on vahva tuleen liittyviä mielikuvia synnyttävä vaikutus.

Tässä laulussa Sibelius palaa *Rakastava*-sarjan toisessa, *eilaa*-osassa käyttämäänsä kirjoitustapaan. *Saarella palaa* -laulun aloittava alimman basson urkupiste, *forte-piano*, naulaa kuoroäänten paksunnetun melodialinjan eräänlaiseksi taustakanakaaksi kaikelle tulevalle. Tenoriäänien muodostama ”lieska”-aihe milloin persoituu käynnissä olevan tenori-baritoni -dialogin toiseksi osapuoleksi, milloin etäänntyy humiseviksi liekeiksi yhdessä baritoniäänten kanssa.

²⁸ *paksunnettu melodia*, Juhani Alesaron käyttöön ottama termi.

Sibelius on käyttänyt Kantelettaren lyhyen runon kokonaisuudessaan. Suluissa oleva tekstinosa on alkuperäinen, *kursiivilla* painettu Sibliuksen muokkaama muoto.

tahti	säe	
8-9	1	Tuli saarella palavi;
16-17	2	Kenpä tuolla tulta poltti?-
18-19	3	Sulho tuolla tulta poltti.
20-21	4	Mitä sulho raatelevi?-
22-23	5	Korjoansa kirjottavi.
29-30	6	Mitä tuolla korjasella?-
31-32	7	Neittä tuolla korjasella.
33-34	8	Mitä neito raatelevi?-
38-39	9	Kultakangasta <i>kutoo</i> (kutovi)
40-41	10	hopiaista <i>helkyttää</i> .(helkyttävi).

Saarella palaa -laulussa, toisin kuin *Venematkassa* tai *Sortuneessa äänessä*, Sibelius jättää kertaamatta tekstin osia. Hän käyttää Kantelettaren tekstin lähes sellaisenaan, muuttaen vain kahta sanaa, *kutoo* po. *kutovi*, säkeessä yhdeksän ja *helkyttää* po. *helkyttävi*, säkeessä kymmenen.

Sibelius kirjoittaa laulun ABA¹-muotoon. A-taitteeseen kuuluvat tahdit 1-15, B-taitteeseen tahdit 16-35 ja A¹-taitteeseen tahdit 36-41. B-taitetta kehystävät A- ja A¹-taite ovat paksunnetun melodian vokaliiseja, noita edellä kuvattuja liekkiäiheita. Kumpaankin ääritaitteeseen on myös kirjoitettu resitaation omaisia, keskenään samajuurisiksi tunnistuvia säkeitä. Niiden hahmot muistuttavat toisiaan siitäkin huolimatta, että säkeiden pituus ja kirjoitustavat poikkeavat toisistaan; tahdeissa 8-9 kuullaan samalla äänellä pysyvä, kolmiääninen resitaatio ja tahdeissa 38-39 paikallaan pysyvä, tekstillä varustettu alimman äänen resitaatio, jonka päällä soi muiden äänten "lieska"-aihe. Tahdissa 40 paikallaan pysyvä bassoääni jatkaa tahdissa 38 aloittamallaan A-sävelellä muiden kuoroäänten yhtyessä samaan *hopiaista helkyttää* -tekstiin. Kuoroäänten edestakainen sekuntiliike ei tee säkeestä melodista, vaan sen resitoiva luonne säilyy. Paitsi että laulun aloittava alimman basson *fortepiano*-atakki ja koko laulun viimeisten tavujen aksentointi toimivat lähtölaukauksena ja maaliviivana, ne myös alleviivaavat ääritaitteiden samansukuisuutta. Tahtien 39 ja 40 aksentit muistuttavat myös mallirytmien muodosta.

8.2.2 Huutelua vieraille rannoille

Ensimmäisen säkeen aloittaminen tauolla niin, että vasta säkeen viimeinen sana osuu tahdin painollisimmalle osalle, on jälleen valinta sanakorollisuuden puolesta. Tahdista 8 alkavan säkeen, *Tuli saarella palavi*, ensimmäinen sana, *tuli*, on kokonaan painottomalla toisella tahdinosalla, ja toisen sanan, *saarella*, ensimmäisen

mäinen tavu, *saa-*, osuu tahdin toiseksi painollisimmalle, kolmannelle iskulle. Säkeen viimeinen sana, *palavi*, alkaa tahdin 9 vahvimmalta, ensimmäiseltä iskulta. Näin säveltäjä on kirjoittanut ensimmäiseen säkeeseen selvän painotusmallin: *tuli saarella palavi* (ks. esimerkki 85). Sen karaktääri on otsikonomainen ja uteliaisuutta herättävä.

Baritonien ja tenorien dialogi (tahdit 16-35) käydään ilman kohoja. Iskuiset tahdin ykkösiltä alkavat esi- ja jälkisäkeet, kysymykset ja vastaukset singahtelevat elinvoimaisina. Kantelettaren säkeet ovat kahdeksantavuisia, laulun tahtilaji 4/4. Kun jokaiselle neljäsosalle osuu yksi tavu, muodostuvat säkeet kahden tahdin pituisiksi vuorosanoiksi, joiden sanarytmi on selkeä ja mutkaton. Vuoropuhelua käyvät ääniryhmät (tahdeissa 16-23 ja 29-34) käyttävät *Des*-pentakordia, jossa esisäkeen päätössävel on kuin mallimelodiassa, teräsävelinen, kun taas jälkisäkeen päätössävel finaliksen sijaan ohjautuu dominanttiselle *As*-sävelille (esimerkki 70). Baritonien käyttämässä sävelikössä kuuluvan *b*-sävelen (tahdit 16, 20, 29, 32) luen sivusäveleksi, jolla ei ole viisisävelikön hahmoa horjuttavaa voimaa.

Alimman basson *As*-urkupiste antaa kolmiääniselle, paksunnetulle melodialinjalle *As*-miksolydyistä väriä. Laulun harmonisessa ilmeeessä on monia piirteitä: *Des*-duurin ja *As*-miksolydyisen lisäksi ”lieska”-aiheen päätöksien pitkissä aika-arvoissa (tahdit 6-9), tenorien ja baritonin jäädessä sävelille *es¹-b-ges*, on hetkitäistä *Es*-doorisuutta.

8.3 Musiikillisten säkeiden painavoituvuus

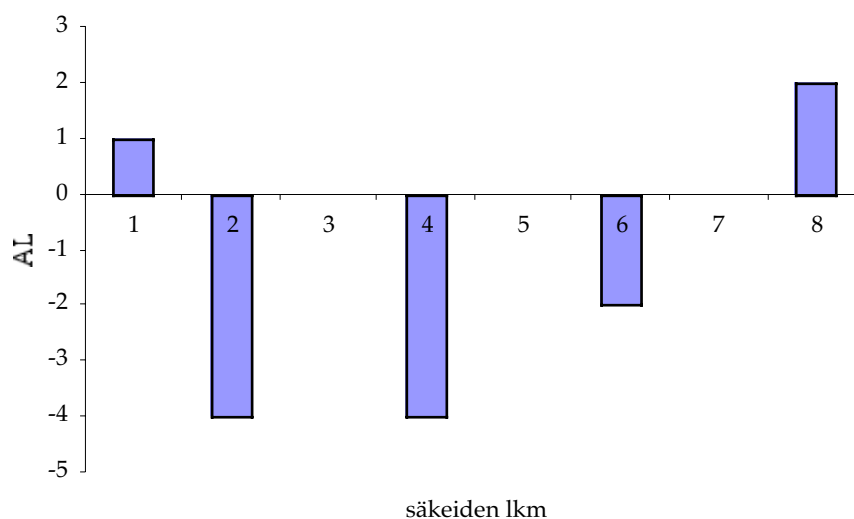
Saarella palaa -laulussa on tarkoituksenmukaista mitata kahden säetyypin painavoituvuutta: vokaliisin (kaavio 7) ja dialogin (kaavio 7). Ilmapiiriä ja maisemaa luova vokaliisiaihe aloittaa laulun ja on siksi olennainen painavoituvuuskoemuksen synnyttäjä. Varsinainen kertova elementti, kahden kuoroäänien välillä käytävä dialogi, asettuu äänimaisemassa etualalle.

8.3.1 Maisemaa vokaaleilla

Vokaliisiosuuden säepituudet vaihtelevat kaksitahtisista seitsentahtisiin säkeisiin. Olen määritellyt säkeen pituuden yhtäältä säveltäjän merkitsemän kaartuksen (esim. tahdit 2-3), toisaalta kuulokuvan perusteella. Kun esimerkiksi liekkiaiheen jatkosta osa kertautuu kaiun tavoin, olen laskenut sen säkeeseen

kuuluvaksi (esim. tahdit 4-7).

Kaavio 7a. Jean Sibelius, *Saarella palaa*. Vokaliisiosuuden ylimmän äänen painavoitu-
voitus.



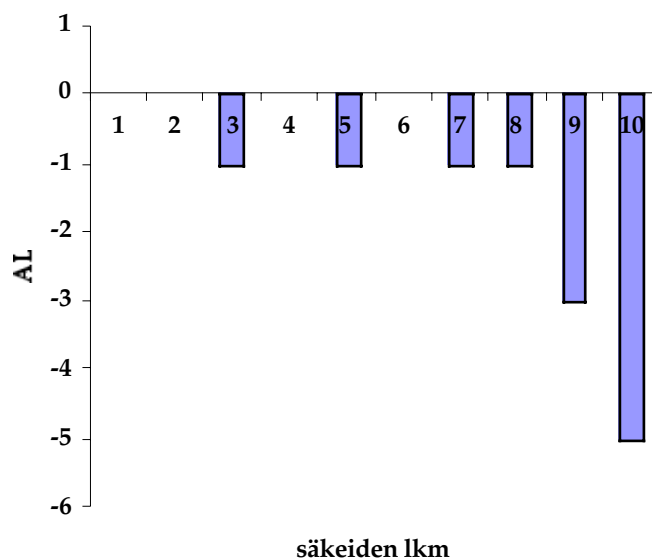
Kaavion vaaka-akseli (säkeiden lkm) osoittaa laulun sisältämien melodiasäkeiden lukumäärän (yhteensä 8). Pystyakselilta (AL) luetaan rytmisen painavoitu-
vuuden aika-arvoluku AL. Mitä alemmaksi pylväs painuu sitä painavoituvampi säe on. Vastaavasti ylöspäin suuntautuva pylväs osoittaa säkeen poikkeavan mallirytmistä (AL-3, ks. luku 4.2.3.1 Säevaaka) sitä enemmän mitä korkeampi pylväs on. Ilman pylvästä olevat säkeen paikat, kuten 3 tai 5, tarkoittavat keskipainoisesti painavoituvaa, AL 0 -säettä.

Vokaliisiosuus käsittää kahdeksan säettä, joista kolmas, viides ja seitsemäs (tahdit 10-11, 24-25 ja 36-37) ovat keskipainoisia luvulla AL 0. Ensimmäinen (tahdit 2-3) painavoituu keskikevyesti luvulla AL+1 ja kahdeksas (tahdit 36-37) kevyesti luvulla AL+2. Kolme säettä on raskasta luvuin AL-4 (tahdit 4-7 ja 12-17) ja AL-2 (tahdit 26-28) (kaavio 7a).

Painavoituveden elämykselliseksi kokemiseksi alukkeilla tulee olla eräänlainen "näköyhteys" toisiinsa. Kun ääni muuttuu pedaalinomaiseksi, sen yhteys sitä edeltäneisiin ja sitä seuraaviin alukkeisiin saattaa hämärtyä. Jonkinlaista vetoapua alukkeettomana soivalle, "lieska"-aiheen päättävälle pitkille, pedaalinomaisesti soimaan jääville tenoriäänille tuovat ylimmän, samana pysyvän tenoriäänien alla muuttuvat harmoniat (esim. tahdeissa 16-17, 29-30); soitujen vaihtuminen on omiaan jäsentämään vokaliisisäkeen loppuosaa ja korostamaan pitkän äänen painavoittavuutta.

8.3.2 Painavaa sanottavaa

Kaavio 7b. Jean Sibelius, *Saarella palaa*. Dialogin painavoituvuus.



Kaavion vaaka-akseli (säikeiden lkm) osoittaa laulun sisältämien melodiasäkeiden lukumäärän (yhteensä 10). Pystyakselilta (AL) luetaan rytmisen painavoituvuuden aika-arvoluku AL. Mitä alemmaksi pylväs painuu sitä painavompaa säe on. Vastaavasti ylöspäin suuntautuva pylväs osoittaa säkeen poikkeavan mallirytmistä (AL-3, ks. luku 4.2.3.1 Säevaaka) sitä enemmän mitä korkeampi pylväs on. Ilman pylvästä olevat säkeen paikat, kuten 1, 2, 4 ja 6 tarkoittavat keskipainoisesti painavoituvaa, AL 0 -säettä.

Baritonien ja tenorien välisen dialogin säkeet (tahdit 16-34) ovat AL-luokituksestaan keskipainoisia, keskiraskaita tai raskaita. Ensimmäinen säe tahdeissa 8-9 (kaaviossa nro 1) jää yksinäiseksi otsikkosäkeeksi AL-luvulla 0, keskipainoinen. Tämän jälkeen dialogin säkeet muodostavat keskenään säepareja (kaavion nrot 2-3, 4-5 ja 6-7). Parien ensimmäinen säe on kolmessa tapauksessa keskipainoinen ja jälkimmäinen keskiraskas. Viimeiset kolme säettä (kaavion nrot 8, 9 ja 10) muodostavat yhtenäisen ryhmän, joka painavoituu säe säkeeltä kohti loppua luvuilla AL -1, AL-3 ja AL-5, keskiraskas, raskas ja raskas. Viimeinen säe painavoittaa elämyksellisesti koko kappaletta (kaavio 7b).

8.4 Huomioita esittämisestä ja harjoittamisesta

Laulun tempolliset ja dynaamiset ohjeet supistuvat alun *Comodo*- ja bassojen *fp*-merkinnästä muutamaaan *p*-, *pp*- ja *ppp*-huomautukseen ja *crescendo* - *diminuendo* -pinniin. Viimeisen säkeen kaksi viimeistä tavua sanalla (hel)*kyt-tää* on varustettu aksentein.

Tempomerkintä *Comodo* (*mukavasti, kohtuullisesti*) jättää runsaasti tulkinnanvara-
raa. Kun merkintä kohdistuu suoraan tahtiosoitukseen, C (4/4), nimittäjään, tar-
koittaisi ohje suhteellisen rauhallista neljäsosan tempoa. Osoittajan mukaan joh-
tajan tulisi myös lyödä neljäsosia. Neljäsosien lyömistä voi perustellakin, mutta
mielestäni vain lieska-aiheessa.

8.4.1 Johtajan kädestä

Laulun tempo tulisi valita määrittelemällä ensin dialogin puherytmi. Puherytmi
tavoitetaan parhaiten johtajan lyödessä puolia nuotteja, jolloin lyönti ja sanapai-
no osuvat useimmin kohdalleen. Vuorolaulun aloitussäkeet, *tuli saarella palavi,*
kenpä tuolla tulta poltti, sulho tuolla tulta poltti, mitä sulho raatelevi jne. iskuttavat
kahteen johtajan lyödessä sanapainojen mukaisesti joka toiselle neljäsosalle.

Esimerkki 70. Jean Sibelius, *Saarella palaa*. Ensimmäisen basson ja ensimmäisen
tenorin dialogi, tahdit 16-19.

16 17 18 19

Ken-pä tuol- la tu- ta polt- ti? Sul- ho tuol- la tu- ta polt-ti

The image shows a musical score for bass and tenor parts. It consists of two staves. The bass staff is on the left and the tenor staff is on the right. The score covers measures 16 to 19. The lyrics are: Ken-pä tuol- la tu- ta polt- ti? Sul- ho tuol- la tu- ta polt-ti. The underlined 'tu' in the lyrics corresponds to the underlined 'tu' in the musical notation. The bass part has a longer note in measure 17, and the tenor part has a longer note in measure 19.

Johtajan käden liikkeen ohjatessa oikean sanapainon toteuttamiseen, tulee jo-
kaiseen tahtiin kaksi lyöntiä. Kaksitahtinen säe toteutuu siis neljällä lyönnillä.
Säkeiden kolmannet iskut (esim. tahti 17, tavu *tu*- ,tahti 19, tavu *tu*- jne.) kehit-
tävät itselleen eräänlaisen ratkaisijan roolin. Niistä tulee säkeiden saranaosia,
joilla on keskeinen rooli fraseerauksen rakentamisessa: niitä joko lähestytään
tai niistä loitonnutaan. Säeparissa tällaisia saranaosia on kaksi: ensimmäinen
(esim. tahdin 17 ensimmäinen tahtiosa) valmistaa jälkimmäistä (tahdin 19 en-
simmäistä tahtiosaa), kummankin säeparin yhteiseksi huipentumaksi kehitty-
vää iskua (esimerkki 70).

Puherytmin ohella tempon määrittämisessä on hyödyllistä tarkkailla saranao-
sien (esim. tahti 17, tavu *tu*- ,tahti 19, tavu *tu*- jne.) välistä ajallista suhdetta,
joka pitää yllä kysymys- ja vastausaiheiden sisäistä jännitettä. Tempon valin-
taan vaikuttavat vielä laulajien määrä ja akustinen tila. Kaikki edellä mainittu

huomioon ottaen oikea tempo löytyy mielestäni metronominumeroiden ♩ =
63-76 väliltä.

8.4.2 Rooleissa karakterejä

Tenorien ja baritonien välisen vuoropuhelun tulee erottua säestävistä äänistä. Sen vuoksi lisämerkintä *parlando* tai *secco* johtajan kuoronuotissa muistuttaisi selkeän artikuloinnin kuuntelemisesta. Keskustelun osapuolet eivät ole henkilöitä vaan näitä edustavia karakterejä. Baritonien, maskuliinisen kysyvän osapuolen, tulee olla vokaalisesti aktiivisia kyetäkseen tunkeutumaan paitsi alimman basson urkupisteään myös kolmiäänisen tenorisoinnun läpi. Ensimmäisen ja toisen tenorin, feminiinisen vastaavan osapuolen, osa on teknisesti keveämpi; tenoreista muodostuu vastaajaduo, joka kuorokudoksen ylimpänä voi muotoilla sanottavansa pehmeämmin ja vaimeammalla nyanssilla.

Tasajakoiseksi, 4/4 tahtilajiin kirjoitetun laulun rytmikkaa jäntevöittävät säestysten daktyylirytmit ja vuorolauluosuuksien anapestit tahdeissa 3, 11, 25 ja 37 sekä 16-18, 20-22, 29-31 ja 33. Improvisatorisen oloiset edestakaiset sekuntiliikkeet tahdeissa 5-6, 13-14, 27-28 ja 39 elävöittävät melodiaa ja ovat varhainen esimerkki aiheesta jonka päätös ylöspäisen kvartin sijasta muuttui myöhemmin alaspäiseksi kvintiksi. Erik Tawaststjerna tarkoittaa samaa asiaa puhuessaan toisen sinfonian aiheiden säkeenloppuisista laskevista kvinteistä, jotka ovat niin tyypillisiä, että "siitä tuskin on tarvis huomauttaa" (Tawaststjerna 1967, 215). Trilliaiheen kahdeksasosien tekninen toteuttaminen edellyttää laulajien kolo-rointitekniikan hiomista.

Esimerkki 71. Jean Sibelius: *Saarella palaa*. Sävellysvuosi 1895. Sanat: Kanteletar. Lähde: Lassander (2000, 36) (esimerkin alku, tahdit 11-13).

The image shows a musical score for the beginning of the song 'Saarella palaa' by Jean Sibelius, measures 11-13. The score is in 4/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a trill on the word 'rel-la' and a trill on 'pa-laa'. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

(esimerkki 71 jatkuu, tahdit 14-22)

14 Ken - pä tuol - la
Saa - - - - - rel - la

17 Sul - ho tuol - la tul - ta polt - ti.
tul - ta polt - ti? a - - - - -
pa - laa - - - - - Saa - - - - -

20 a - - - - - Kor - jo - an - sa
Mi - tä sul - ho raa - te - le - vi? a - - - - -
- rel - la pa - laa - - - - -

Alimman basson urkupistettä katkova tavutus, *Saa-rel-la pa-laa*, strukturoi laulun rakennetta ja tulee toteuttaa selkeänä. Tahdeissa 10, 14, 19, 24 ja 28 uuden *saa*-tavun selkeä aloittaminen edellyttää katkoa, jonka pituus on riippuvainen valitusta temposta ja akustiikasta. Musiikin hengittämiselle on varattava aikaa vähintään 1/4-tauon pituus lyhentämällä edellisen *palaa*-sanän viimeistä tavua. Kaikuisassa tilassa on varattava jopa 1/2-tauon pituutta vastaava aika (esimerkki 71).

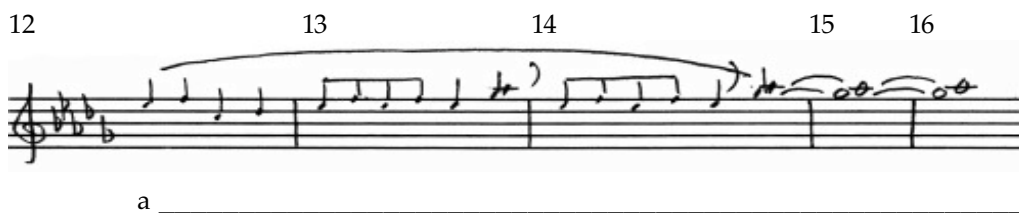
8.4.3 Rajansa kaarella

Sibelius on selventänyt vokaliisiosuuden säerajoja kaarituksin. Kaaritusta on kolmenlaista: teknistä, kuten aika-arvoja toisiinsa sitovaa, musiikillista, kuten lausekekokonaisuuksia ilmaisevaa ja tulkintaa ohjaavaa sekä vokaalista, kuten laulajan hengityspaikkoja osoittavaa kaaritusta. *Saarella palaa* -laulun vokaliisiosuuden kaaret ohjaavat ensisijaisesti musiikilliseen, musiikin vaatimien kokonaisuuksien ymmärtämiseen, vaikka kaaritus soveltuu osin myös laulajan hengityspaikkojen osoittamiseen. (Näin ei tietysti ole läheskään aina; monessa ta-

pauksessa musiikillinen kaarros ja kaarros, jonka laulaja yhdellä hengityksellä kykenee laulamaan eivät ole sama asia.) Hengittää laulaja sitten kaaren lopussa tai ei, kaarituksen tulee kuulua musiikin hahmotuksessa.

Tavallisesti kaarritukseen liitetään legatoartikulaatio: saman kaaren alla olevien, samaan musiikilliseen lauseeseen kuuluvien sävelten tulee sitoutua toisiinsa mahdollisimman kiinteästi. Näin on kolmen ensimmäisen, kaksitahtisen säkeen kohdalla tahteissa 2-7, joissa uusi säe alkaa tahdin 4 alusta ja tahdin 6 toiselta kahdeksasosalta. Tahtien 10-17 kohdalla kaarituksen toteuttaminen ei ole enää yhtä yksiselitteistä. Ensimmäinen, tauolla alkava kaksitahtinen säe tahteissa 10-11 on ensimmäistä tahtiosaa lukuun ottamatta samanlainen kuin tahteissa 2-3. Toinen säe alkaa tahdistä 12, mutta sen jänne on nyt pidempi kuin edeltävien säkeiden. Kaaritus jatkuu tahdin 14 puolelle ja muuttuu sen jälkeen pedaaliääniä sitovaksi tekniseksi kaarritukseksi. Esittäjä joutuu nyt pohtimaan legatoartikulaation soveltuvuutta tahtien 12-15 välillä.

Esimerkki 72. Jean Sibelius, *Saarella palaa*, ylin ääni. Tahdit 12-16.



Yksi tulkinnallinen ratkaisu on laulaa kaikki legatokaaren alla oleva, tahdistä 12 tahtiin 15, sitoen yhteen. Itse olen päätenyt pilkuilla merkitsemääni ratkaisuun: teen pienen 'luukun' tahtien 13 ja 14 ja tahdin 14 kolmannen ja neljännen tahtiosan välillä. 'Luukuista' huolimatta ajattelen kaaren koko kokonaisuuden ylle; artikulaatiiviset katkot eivät mielestäni häiritse lausekokonaisuuden muodostumista vaan elävöittävät kaarrosta ja antavat sille uutta elinvoimaa (esimerkki 72).

9. 1898, SORTUNUT ÄÄNI, op 18 nro 1

9.1 Teoksesta

Ylioppilaskunnan Laulajat lauloi *Sortunut ääni* -laulun kantaesityksen Helsingin yliopiston juhlasalissa Heikki Klemetin johdolla 21. 4. 1899. Säveltäjän Kanteletaresta valitsema teksti kuvastaa hänen herkistynyttä asennettaan maan tiukentuvassa yhteiskunnallisessa tilanteessa. Sibelius on tuntenut ilmapiirin muuttuvan Suomessa ja valtaapitävien asenteen uhkaavan Suomen suuriruhtinaskunnan orastavaa kulttuurielämää ja sananvapautta.

Laulussa ei ole vaikkapa *Saarella palaa* -laulun vapautuneisuutta, elävöittävää improvisoivan oloista aihehuontia (ks. Käsitteistö). Teksti tuntuu säätelevän rytmistä ja melodista käyttäytymistä niin, että rönsyilyä ei esiinny. Tässä suhteessa *Sortunut ääni* muistuttaa hengeltään yhteislaulua tai koraalia. Musiikillinen poljento on selvästi tekstilähtöistä ja homorytmistä vailla melismaattista kuvailua.

9.2 Tekstistä ja nuottikuvasta (*Kanteletar I:57*)

Ympäristöään pidemmällä aika-arvoilla alkavat tai muuten poikkeavalla rytmikuviolla varustetut sanat kohoavat tekstin sisältöä tiivistäviksi majakoiksi. Näin erottuvista sanoista kuten *äänen - suuren - kaunihin - jokena juoksi - virtana - lailatteli* jne. muodostuu kuulijan ajatuksia ohjaava kielellinen tarttumapinta. Vaikka tällä tavalla pidennetyt tavut ovat lähes kaikki joko pitkiä vokaaleita tai diftongeja, jotka jo sanarytmisistä ja lausunnallisista syistä ansaitsevat pidemmän aika-arvon, ne ovat myös avainsanoja runon ajatuksiin.

Säveltäjä on muokannut tekstiä toistamalla laulun lopussa *kursiivilla* merkityt kaksi ensimmäistä säettä. Samaan tapaan Sibelius käsitteli myös *Venematkan* tekstiä.

tahti	säe	
1	1	Mikä sorti äänen suuren,
2	2	äänen suuren ja sorian,
3	3	äänen kaunihin kaotti.
4	4	Jok' ennen jokena juoksi,
5	5	vesivirtana vilasi,
6	6	lammikkona lailatteli?
7	7	Suru sorti äänen suuren,
8	8	äänen suuren ja sorian,
9	9	äänen armahan alenti;
10	10	Jott' ei nyt jokena juokse,
11	11	vesi virtana vilaja,
12	12	lammikkona lailattele.
13	13	<i>Suru sorti äänen suuren,</i>
14	14	<i>äänen suuren ja sorian.</i>

Laulu on muodoltaan AA¹B. A-taite käsittää tahdit 1-6, A¹-taite tahdit 7-9 ja B-taite tahdit 10-14. Laulu saa säkeistolaulunomaista luonnetta, kun alkutahdit toistuvat fermaatin (tahti 6) jälkeen identtisinä (esimerkki 73).

Esimerkki 73. Jean Sibelius, *Sortunut ääni*. Sävellysvuosi 1898. Sanat: Kanteletar. Lähde: Lassander (2000, 24) (tahdit 1-3, 7-9).

The image displays a musical score for the song "Sortunut ääni" by Jean Sibelius. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 5/4. The lyrics are in Finnish.

System 1 (measures 1-6): *mf*
Mi - kä sor - ti ää - nen suu - ren, ää - nen suu - ren ja so - ri - an,

System 2 (measures 3-6): *f*
ää - nen kau - ni - hin ka - ot - ti,

System 3 (measures 7-12): *mf*
Su - ru sor - ti ää - nen - suu - ren, ää - nen suu - ren ja so - ri - an,

System 4 (measures 9-12): *f*
ää - nen ar - ma - han a - len - ti,

Melodianmuodostuksen pohjana on g-mollipentakordi, joka aluksi saa taustakseen *Es*-duurisoinnun (Tolonen 1976, 91). Tällä tavalla duurisointu mollisoinnun asemasta tuottaa kirkkautta yleissävyyn ja poistaa Sibeliuksen luennossaan

mainitsemaa synkkää, koraalimaista väriä²⁹ (esimerkki 73).

Sortuneessa äänessä Sibelius palaa *Venematkassa* käyttämäänsä kirjoitustapaan, jossa yksi säe vastaa yhtä viisijakoista tahtia. Laulun syllabisessa ja homorytmisessä toteutustavassa yksi kahdeksasosa vastaa yhtä tekstin tavua. Kun 5/4 tahtilaji sisältää kymmenen kahdeksasosaa ja laulun kalevalametrinen säe kahdeksan tavua, jää säveltäjälle mahdollisuus suosia joitakin tekstinosia pidemmällä aika-arvoilla. Tällainen suosiminen on edellyttänyt luopumista mallimelodian pidennetyistä lopputavuista.

Sibeliuksen periaate säilyttää sanakorollisuus myös kansanrunoteksteissä näkyy yksitavuisilla sanoilla alkavissa säkeissä. Säveltäjä väistää säkeiden murrelmaluonteen täydentämällä säkeen aloittavan yksitavuisen sanan tauolla; 4. ja 10. tahdin ensimmäisiä sanoja, *jok'* ja *jott'*, edeltää tauko, joka toimittaa puuttuvan tavun tehtävää (tahti 10) (esimerkki 74).

Esimerkki 74. Jean Sibelius, *Sortunut ääni*. Sävellysvuosi 1898. Sanat: Kanteletar. Lähde: Lassander (2000, 25) (tahdit 10-14).

The image shows a musical score for the piece "Sortunut ääni" by Jean Sibelius. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 10-11) has the lyrics "jott' ei nyt jo-ke-na jok - se,". The second system (measures 12-13) has the lyrics "ve - si - vir - ta - na vi - la - ja, lam - mik - ko - na lai - lat - te - le." The third system (measures 14-15) has the lyrics "Su - ru sor - ti ää - nen suu - ren, ää - nen suu - ren ja so - ri - an." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "poco a poco cresc.", "molto largamente e f", and "dolce e dim."

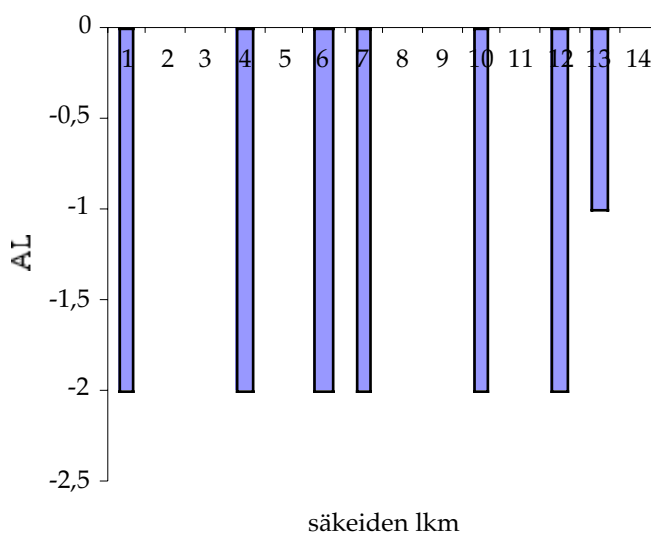
²⁹ Den finska folkton karaktäriseras ofta som varande af en vemodig-dyster karaktär, monoton, samt saknande friskhet. Om vi begrunda saken närmare finna vi att orsaken till denna monotoni ej ligger i folktonen utan i att man harmoniskt förklarar den ensidigt. (Sibelius 1896.) [Suomalaista kansansäveltä pidetään usein kaihomielisen - synkän - luonteisena, yksitoikkoisena ynnä raikkauden puutteesta kärsivänä. Jos tutkimme asiaa lähemmin, huomaamme ettei tämän yksitoikkoisuuden syy ole kansansävelessä, vaan siinä että se on harmonisesti käsitetty yksipuolisesti.] (Käännös Oramo 1982.)

Vahvan tahtiosan iskulliseen kärkeen sijoitettu tauko nostaa tahtiosan loppupäätä ja siirtää painoa jäljempänä tuleviin iskuihin. Kolmitavuisen *jokena*-sanana Sibelius mahduttaa triolia käyttämällä yhteen iskuun (esimerkki 73, tahti 10).

9.3 Musiikillisten säkeiden painavoituus

Sortuneessa äänessä mallimelodiassa kuuluva melodiarytmisen painavoituus näkyy noin puolessa säkeistä (kaavio 8).

Kaavio 8. Jean Sibelius, *Sortunut ääni*. Ylimmän äänen säkeiden painavoituus.



Kaavion vaaka-akseli (säkeiden lkm) osoittaa laulun sisältämien melodiasäkeiden lukumäärän (yhteensä 14). Pystyakselilta (AL) luetaan rytmisen painavoituuden aika-arvoluku AL. Mitä alemmaksi pylväs painuu sitä painavompampi säe on. Vastaavasti ylöspäin suuntautuva pylväs (tässä kaaviossa ei yhtäkään) osoittaa säkeiden poikkeavan mallirytmistä (AL-3, ks. luku 4.2.3.1 Säevaaka) sitä enemmän mitä korkeampi pylväs on. Ilman pylvästä olevat säkeiden paikat, kuten 2, 3, 5, 8, 9, 11 ja 14 tarkoittavat keskipainoisesti painavoituvaa, AL 0 -säettä.

Laulun 14 säkeestä painavoituu raskaasti 6, keskiraskaasti 1 ja keskipainoisesti 7 säettä. Taukoon päättyvissä säkeissä, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 11 ja 13 olen lisännyt tauon pituuden viimeisen iskun pituuteen. Näin po. tahtien viimeinen isku saa todellisen painonsa, samanluonteisen kuin viimeisessä tahtissa. Huomattavaa on, ettei kevyesti painavoituvia säkeitä ole yhtäkään (kaavio 8).

Säkeet ryhmittyvät kolmikoiksi siten, että painavoituvain säe aloittaa säeryhmän (säkeet 1, 4, 7 ja 10). Toisessa ja neljännessä kolmikossa (säkeet 4-6 ja 10-12) myös viimeinen säe on painavoituvaa. Viimeisessä ryhmässä, säeparissa (säkeet

13-14), painavoituu jälleen ensimmäinen säe.

9.3.1. Painavoituu - ei painavoidu.

Kuulokuva ja vaa'an tulos poikkeavat jonkin verran toisistaan. Vaikka mallirytmimi ei aika-arvoina nuottikuvassa näy, sen voi kuulla: säkeiden kahdella tai kolmella viimeisellä neljäsosaiskulla ylimmäinen ääni ja harmonia pysyvät nimittäin lähes poikkeuksetta muuttumattomina (esimerkki 75).

Esimerkki 75. Jean Sibelius, *Sortunut ääni*. Sävellysvuosi 1898. Sanat: Kanteletar. Lähde: Lassander (2000, 24) (tahdit 1-6). Nuottikuvan yläpuolelle piirretty aika-arvo havainnollistaa miltä tahtiosalta rytmisesti ja säveltasollisesti paikallaan pysyvä kuulokuva alkaa.

The image displays three systems of musical notation for the song 'Sortunut ääni' by Jean Sibelius. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The music is in 5/4 time and B-flat major. Above each system, a musical note with a dot indicates the starting point of the 'kuulokuva' (sound image) for that line. The lyrics are in Finnish and are written below the vocal line.

System 1:
Mi - kä sor - ti ää - nen suu - ren, ää - nen suu - ren ja so - ri - an,
System 2:
ää - nen kau - ni - hin ka - ot - ti, jok' en - nen jo - ke - na juok - si,
System 3:
ve - si - vir - ta - na vi - la - si, lam - mik - ko - na lai - lat - te - li?

Tätä pysähtymistä korostavat vielä samalta kohdalta alkava säkeen viimeinen sana tai sanapari ja (äänen suuren, sorian, kaotti, juoksi, vilasi, lailatteli). Kuulokuva on hallitseva vaikka sävelkorkeuden tai soinnun paikallaanpysyvyys ei joissa-

kin tahdeissa ole edes täydellistä: tahdeissa 6 ja 11 kolmannelle iskulle osuvat *fis*-sävelet ehtivät purkautua vielä neljännen iskun puolivälissä niiden alle aikaisemmin muodostuneisiin harmonioihin. Myös tahdeissa 3 ja 9 neljännen ja viidennen tahtiosan sointusävelissä tapahtuu liikettä (esimerkki 75).

Neljännen ja viidennen iskun muuttuvat harmoniat ja ylimmän äänen liike sanassa *suuren* (tahti 13) näyttää heikosti painavoituvalta. Esityksessä tämänkin säkeen painavoituvuus on kirjoitettua asua raskaampi; ensimmäisellä ja toisella bassolla on tenoreita pidempi aika-arvo, lisäksi korkealle sijoittuvan sävelalansa vuoksi bassot hallitsevat säkeen loppua volyymillään (esimerkki 74).

9.4 Huomioita esittämisestä ja harjoittamisesta

9.4.1 Aika-arvoilla säätämistä

Sortuneessa äänessä juuri säkeitä painavoittavat osat, pitkät aika-arvot, vaativat esityksellistä huomiota osakseen. Ne ovat mm. alussa (ks. luku 9.2) mainitsemieni avainsanojen alleviivaajia (*äänen-suuren-kaunihin-virtana-lailattele*). Koko laulun kaarros muodostuu avainsanasta toiseen rakentuvista jänneväleistä ja niiden alkuna tai päätöksinä olevien aika-arvojen painavoituvuudesta. Siten voimakkaimmat yksittäiset painavoitujat, pisteelliset neljäsosa-aika-arvot, ovat tahdeissa 1 (*äänen*), 6 (*lailatteli*) ja 12 (*lailattele*). Näiden kolmen painavoituvimman aika-arvon keskinäinen merkittävyysjärjestys määräytyy niiden kappalessa sijainnin perusteella ja sen perusteella, mille korkeudelle ne viivastolla on kirjoitettu. Kiistaton huipentumapainavoituja on viimeinen, yksiviivaisen oktaavin alueella kajahtava *lailattele* (tahti 12). Painavoitumisen arvoa voi testata laulamalla pisteellinen *lai*-tavu ”ylipitkäksi”. *Äänen*-sana (tahti 1) on toiseksi painavoituvin ja sen *ää*-tavua voi alleviivata ”pitkällä” pisteellisen aika-arvon tulkinnalla. Matalimmalle alueelle kirjoitetun *lailatteli*-sanon (tahti 6) *lai*-tavun pisteellisen aika-arvon voi sitten tulkita ”normaalipituiseksi”.

9.4.2 Tempon ja dynamiikan lukemista

Tahtiosoitus 5/4 jakaa tahdin iskut milloin 2 + 3 (tahdit 1, 6, 7, 10 ja 12), milloin 3 + 2 (tahdit 2, 3, 5, 8, 9, 11 ja 14). Tahdeissa 4 ja 13 voi johtaja johtaa joko 2 + 3 tai 3 + 2 ja siten valintansa mukaan painottaa joko toista tai kolmatta tahtiosaa. Säveltäjän tempomerkinnet, *ei liian hitaasti* laulun alussa ja *molto largamente* viimeistä edellisen tahdin (tahti 13) kohdalla määräävät esitystempon. Kun sävel-

täjä on kirjoittanut nuo kaksi tempoon kohdistuvaa huomautusta, on niiden kuuluttava myös soivassa lopputuloksessa. Jotta lopun *molto largamente* erottuisi perustemposta, on *ei liian hitaasti* -tempo valittava riittävän notkeaksi. *Ei liian hitaasti* -perustempomerkinä kohdistuu tahtiosoituksen nimittäjään. Nimittäjän, neljäsosan, tempo ei siis saa valita liian hitaaksi. Tahtiosoituksen ylempi numero, osoittaja, antaa johtajalle vihjeen lyöntien määrästä tahdissa. Tempon valitseminen on nyt hyvin käytännöllistä: *ei liian hitaasti* -ohje koskee neljäsosan, siis käden liikkeen tempo. Itse olen johtanut *Sortunut ääni* -laulua *Ei liian hitaasti* -perustempossa neljäsosa = 72 - 82, jolloin *molto largamente* -tempo asettuu suunnilleen ♩ = 52 - 56.

Laulun dynamiikka lataa säkeisiin poikkeuksellista intensiteettiä. Dynaamiset asteet *pianosta forteen* ja esitysohjeet alun *Ei liian hitaasti* -merkinnästä lopun *molto largamente* -merkintään saakka antavat esittäjälle laulun muotoa terävöittäviä vihjeitä. Kolmen ensimmäisen tahdin kaarros päättyy diminuendoon. Seuraava lähtö, *jok' ennen jokena juoksi* (tahti 4), suoraan *fortesta* kertoo voimakkaasta tunnekuohusta, samoin kuin *crescendo*, joka tuskin toteutuisi ilman voimistamista edellyttävää merkintää (tahdit 5-6). Laskeva melodialinja kun on luonnollinen äänen keventämisen paikka - ellei toisin merkitä.

9.4.3 Laulamista äärialueilla

Tahdista 10 alkavalla nousulla rakennetaan korkealle, yksiviivaisen oktaavin alueella kajahtava *c*-mollisoitu (tahti 12) (esimerkki 74). Alimman basson oktaavihyppy (tahti 12) on riuhtaisunomaisena ja protestihenkisenä valmistettava korkealla hengityksellä. Soveltamalla eräänlaista baritonaalista keskialueajattelua, bassojen poikkeuksellisen korkeisiin säveliin tulee niille kuuluvaa vaikuttavuutta. Matalien bassojen vokaalinen varmuus ja äänenmuodostuksellinen valmius ratkaisevat laulun viimeisten tahtien esityksellisen tehokkuuden.

Fermaatin jälkeen (tahti 12) seuraa säveltäjän tyylinäyte huipentuman rakentamisessa: voimia kysyvässä, kaikkien kuoroäänten äärialueelle uskaltautuvassa, hidastetussa harmonisessa kulussa, *molto largamente e forte*, kuoroäänet tuntuvat pyrkivän tavoittamaan vielä jotakin äärimmäistä (esimerkki 74, tahti 13). Hidastavan tempomerkinän kärki on mielestäni sanalla *suru*, jonka jälkeen voidaan kahdeksasosaliikettä jo notkistaakin. Kun ensimmäinen tenori saa hipaisua korkeaa *b¹*-säveltä, alkaa hallittu laskeutuminen. Se tarkoittaa melodiavas-

tuun jakamista esimerkiksi siten, että ensimmäinen basso, *dolce e diminuendo*, sanoilla *äänen suuren ja* (tahti 14) nostetaan hetkeksi melodiaääneksi. Sen laskeutuva kulku, *c¹-b-a-g-a-f*, valmistaa kuulijaa ottamaan vastaan musiikillisen jälkiruoan, laulun päätöksenä soivan alimpien bassojen kontra *B*-sävelen.

Viimeistä tahtia edeltävällä huipentuma-alueella kiinnittää huomiota kaksi laulun yleisestä äänenkuljetuksesta poikkeavaa ilmiötä. Ensimmäinen on jo edellä mainittu bassojen oktaavihyppy (tahti 12). Hyppy liittyy kyllä luontevasti laulun synkähköön yleisilmeeseen, se on ele, jolla puretaan runoa laulavan sisikuntaa korventavia turhautumia. Kuitenkaan kohdalle sattunut tekstinosa, *lammik-ko-na*, ei itsessään mitenkään perustele näin voimakasta ilmaisuja. Sanasisälöstä irrallaan oleva, nondeklamoiva oktaavihyppy mitä muskanttisimpana eleenä on tässä yhteydessä itsessään todellinen draama. Sen takaa kuuluu vahva maskuliininen uhma, joka pakottaa kuoroäänit jaksamaan huipun takaa paljastuvalle vielä korkeammalle nousulle, tahdin 13 huipentumalle, *molto largamente e forte*.

Toinen poikkeama on juuri huipentumatahdissa (tahti 13), neljännelle tahtiosalle kirjoitettu tenoreiden kaarella sidottu kahdeksasosapari, *suu-ren*. Se on ainoa laatuaan koko laulussa ja nousee esille juuri kulminaatioon sijoittumisensa vuoksi: tiukan homorytmisessä ja lähes perkussiivisessä ympäristössä niukka-kin artikuloinnin muutos kerää suuren huomion ja tuo koko teokseen lämpöä ja haurautta.

9.4.4 Kieli keskellä suuta

Virityksellisiä ongelmia saattaa tuottaa siirtyminen tahdistä 9 tahtiin 10 (esimerkki 76).

Esimerkki 76. Jean Sibelius, *Sortunut ääni*. Sävellysvuosi 1898. Sanat: Kanteletar. Lähde: Lassander (2000, 25) (tahdit 9-10).

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two measures, labeled 9 and 10. The lyrics are 'a - len - ti, jott' ei nyt'. The melody in the treble clef starts on a half note 'a' in measure 9, followed by quarter notes 'len' and 'ti' in measure 10. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. A dynamic marking 'p' (piano) is present in measure 10.

Tahti 9 päättyy terssikäännöksiseen *g*-mollisointuun, jossa ylin tenori on puhtaaksi virittyneen kvintin asemassa. Tahti 10 alkaa *d*-molliseptimisoinnun terssikäännöksellä, jossa on vähennetty kvintti. Ensimmäisen tenorin *d*¹:n soidessa kuunnellaan alimman basson *F*-sävelen paikka. Soinnun terssikäännös soi yleensä tyydyttävimmän, kun alin sävel viritetään korkeaksi suhteessa perussäveleeseen, olkoon kysymyksessä sitten duuri- tai mollisointu. Alimman basson tulee siis laulaa alaspäinen kvartti, *B-F*, ahtaana. Seuraavana on viritysvuorossa ensimmäisen basson *c*-sävel, jonka tavoittamisessa on yleensä eniten ongelmia. Ensimmäisen basson tehtävänä on päästä huojumattomaan kvinttisuhteeseen alimman basson kanssa. Tämän jälkeen toisen tenorin *as*-sävelen on helppo hakeutua paikalleen (esimerkki 76).

Ahdistuneisuus on kouriintuntuva tahtien 10-13 harmonioissa, joissa edellä kuvattua, hankalasti virittyvää mollipienseptimisointua seuraavat vähennetyt nelisoinnut (esimerkki 74). Erityistä huomiota tulee kiinnittää alimman basson *a*-sävelen säveltasoon säkeen *vesi virtana vilaja* (tahti 11) ensimmäisellä tahtiosalla (*vesi virtana*) ja toisen tenorin kokosävelasteikkokulun *as-d*¹ neljänteen *d*¹-säveleeseen neljännellä tahtiosalla (*vilaja*).

Tauoilla varustetut säkeen loput korostavat puheenomaisuutta. Kun neljästätoista tahdista kahdeksan päättyy taukoon, se merkitsee helposti musiikillisen kaaroksen pilkkoutumista. Jotta säkeet pysyisivät koossa ja yhteydessä toisiinsa, tulee harjoitusta suunnata legaton toteuttamiseen taukojen yli.

10. 1901, TERVE KUU, op 18 nro 2

10.1 Teoksesta

Terve kuu on tilaus, joka tehtiin aivan viime hetkellä ennen mieskuoro Suomen Laulun Euroopan-kiertuetta vuonna 1901. Heikki Klemetti, Suomen Laulun johtaja, otti yhteyttä Sibeliukseen ja pyysi tätä kirjoittamaan laulun joka huomioisi kuoron matalat bassot ja erityisesti erään Enckell-nimisen laulajan ”niin että tämä hirviö kurkuksi saisi oikein näyttää koko infernonsa hämmästyneelle maailmalle”. (Klemetti 1935.) Klemetti kirjoittaa *Terve kuun* alkuvaiheista Kuorolaulun oppaassaan vuodelta 1917:

Siihen aikaan kun Helsingissä vielä oltiin venäläisen kontrabassokultin lumoissa, käytettiin matalaa bassoa meilläkin runsaasti. ‘Suomen Laulun’ mieskuoron ensimmäisellä ja toisella matkalla esim. v. 1900 ja 1901 herättivät kuoron kontrabassot suurta huomiota, jopa hämmästyttä, ja mainitaan niistä kaikissa arvosteluissa ihmetyksellä. Ensimmäisen matkan valttina tällä alalla on Lindbladin ‘Naturen och hjertet (Luonto ja sydän), jossa bassot lauloivat pienen sooloaiheen oktaavia alemmaa. Toista matkaa varten sävelsi Sibelius ”Terve kuun”, valmistaen siinä tilaisuuden kontrabassoille asteettain laskea alas kontra B:hen. Kuorossa oli näinä aikoina pari matalaa bassoa, joiden vertaisia ei sittemmin ole ilmestynyt: liikemies J. Enckell ja opettaja, ylioppilas Olli Nevalainen, edellinen luultavasti ääneltään matalin mitä Suomessa milloinkaan on ollut, menen toisinaan kuuluvasti kontra F:ään; kontra A tuli aina, melkeinpä myös yhtä varmasti As [...] Kun Enckell Kööpenhaminan talvipalatsin suuressa konserttisalissa, Saksasta tultaessa v. 1901 kontrasi sillä kertaa alkuperäisessä sävellajissaan, siis F-duurissa laulettu ”Terve kuun” loppusäveleen, kontra F:n niin, että se selvästi oli kuulunut salin perälle saakka, jossa eräs tilapäisesti käheänä oleva laulaja sattui Ruotsin matkaa järjestävän impressarion kanssa seisomaan, haltioitui impressariomme tästä niin, että painatti tapauksesta erityisen ”sähkösanoman”, joita hän lähetti Helsingborgiin, seuraavaan esiintymispaikkaamme. Kontra F:ää ei luonnollisesti Helsingborgissa kukaan ollut kuullut, ja niinpä oli uteliasta yleisöä tullut konserttiin niin paljon, että kuoro itse töin tuskin mahtui konserttisaliin. Pojat ovat kunnialla suoriutuneet kontra B:stä, ja ”Terve kuu” lähenee loppuaan. Juuri vähää ennen loppusointua saa Enckell päähänpiston nielaista kerran, että saisi kurkkunsa kuntoon odotettua kontra F:ää varten. Mutta aivan ääressä katseleva yleisö häiritsee häntä niin, että hän kaikista yrityksistä huolimatta ei saakaan nielaistuksi, vaan kurkku ikäänkuin halpaantuu hetkeksi ja tuo kuulu ääni jää meidän kaikkien suureksi mielipahaksi kokonaan tulematta. Mutta yleisö oli haltioissaan sittenkin - monet olivat luulleet yksinsoivaa kontra B:tä siksi F:ksi ja olihan jo kontra B sinään haltioitumista aiheuttava. (Klemetti 1917, 91.)

Basson äärialueeseen kohdistuva äärimmäinen nyanssi herättää aika ajoin kritiikkiä *Terve kuu* -teosta kohtaan. Laulun sirkusmaiseksi arvosteltu loppu saatetaan viedä huomiota monipuolisesti ja kehittyneesti kirjoitetulta kuoropolyfonialta. Laulun tematiikka ja sen käsittely poikkeaa kaikista Sibeliuksen aikaisemmin kirjoittamista kuorolauluista.

Terve kuu on tasajakoinen, puolinuottisykkeellä etenevä, nopeahko, tempomer-

kinnällä *Reippaasti, mutta vakavasti* -varustettu kuorolaulu. Kukin kahdeksantavuinen kalevalametrinen säe on kirjoitettu pääsääntöisesti kahteen tahtiin, poikkeuksena tahdit 29-43, 54-56 ja 59-61, joissa säkeen pituus on kolme tahtia. Mainituista ensimmäinen tahtiryhmä muodostaa laulun yleisilmeestä tempollisesti, rytmisesti ja äänenkuljetuksellisesti³⁰ poikkeavan saarekkeen, kaksi jälkimmäistä kohoavat koko laulua profiloiviksi huipennuksiksi. Kolmitahtisuudella säveltäjä on halunnut antaa tilaa mielessään olleelle keskeiselle tekstin- ja musiikinosalle.

Laulun 78 tahdistä yhteensä 34 tahdissa on trioli toisella tai molemmilla iskuilla. Triolin pyöreys antaa laululle suostuttelevaa ja sovittelevaa luonnetta. Sibelius käyttää triolia paitsi kolmitavuisissa sanoissa (*kivestä, onkemme nenähän, päivänsäki perästä, kullaisna käkenä*) myös kuvailevissa tekstiyhteyksissä (*kumottamasta, näyttämästä, aurinko ylenemästä, kyyhkyläisnä, entiselle, tervehenä, matkasi imantehena*). Triolin ohella synkoopit ovat toinen *Terve kuun* rytmikkää hallitseva piirre. Synkooppeja löytyy yhteensä 14 tahdistä, yleensä puhuttelevista yhteyksistä kuten *kuu kulta, nousit aurinko, terve aurinko, kaunis kuu, päivää kaunis* tai *päättä kaari*.

10.2 Tekstistä ja nuottikuvasta (*Kalevala* 49:403-422)

10.2.1 Kahden ja kolmen kerroksen tekstiä

Sibelius muokkaa *Terve kuun* säkeitä rohkeammin kuin muiden *Kalevala*- ja *Kanteletar*-aiheisten laulujensa tekstejä. Hän kääntää sanajärjestyksen, milloin tuntee siihen tarvetta, kuten tahdeissa 11-12, *kalliosta päivää kaunis, po. päivää kaunis kalliosta*. Toimenpide osoittaa, että vaikka Sibeliuksella olisi ollut käsitys esimerkiksi kalevalametrisestä viskuri- tai painavoitumislaista (ks. kohta 2.2.2.1 Säkeen painavoituvuus), hän ei ole antanut sellaisen tiedon sitoa itseään. Sibelius kertaa säkeitä mielensä mukaan: tahdeissa 22-28 ja 46-63 hän käyttää jo laulettuja säkeitä uudelleen ja sommittelee tekstejä säestävälle äänille. Tällä tavalla laulussa saattaa olla kaksi tai kolmekin tekstiä päällekkäin.

Kursiivilla-painettu tai suluissa oleva tekstinosa on säveltäjän lauluun lisäämää tai muokkaamaa. Nuottikuvassa numeroimaton säe esiintyy edeltävän, numeroidun säkeen kanssa päällekkäin.

³⁰ Huomattakoon, että käytän äänenkuljetus-termiä kuvaamaan kuoroäänten liikkeitä ja sommittelua. En viittaa laulun analyttiseen tukirankaan tms.

tahti	säe	
1-2	1	Terve, kuu, kumottamasta,
3-4	2	kaunis, kasvot näyttämästä,
5-6	3	päivä kulta koittamasta, <i>oi, terve, terve,</i>
7-8	4	aurinko ylenemästä!
9-10	5	Kuu kulta kivistä pääsit, <i>Nousit, kuu,</i>
11-12	6	<i>kalliosta päivä kaunis,</i> <i>nousit, kuu,</i>
13-14	7	nousit kullaisna käkenä, <i>nousit, aurinko,</i> <i>kullaisna nousit,</i>
15-16	8	hopeis(e)na kyyhkyläisnä <i>terve, aurinko</i>
17-18	9	elollesi entiselle,
19-20	10	matkoillesi muinaisille. <i>kaunis, terve!</i>
21-22	11	<i>Terve, kuu, kumottamasta,</i> <i>kaunis kuu!</i>
23-24	12	<i>kaunis, kasvot näyttämästä,</i>
25-26	13	<i>kuu kulta, kivistä pääsit</i> <i>nousit kullaisna käkenä</i>
27-28	14	<i>päivä kaunis kalliosta</i> <i>nousit kyyhkyläisnä!</i>
29-31	15	Nouse aina aamusilla
32-34	16	tämän päivänki perästä!
35-37	17	Teepä meille terveyttä,
38-40	18	siirrä saama saatavihin,
41-43	19	pyytö päähän peukalomme,
44-45	20	onni onkemme nenähän!
46-47	21	<i>Nouse aina aamusilla</i>
48-49	22	<i>Päivä kaunis,</i> <i>tämän päivänki perästä!</i>
50-51	23	<i>Päivä kaunis,</i> <i>Teepä meille terveyttä,</i> <i>terve ylenemästä,</i>
52-53	24	<i>siirrä saama saatavihin,</i> <i>terve koittamasta!</i>
54-56	25	<i>pyytö päähän peukalomme,</i>
57-58	26	<i>onni onkemme nenähän!</i>
59-61	27	<i>pyytö päähän peukalomme,</i>
62-63	28	<i>onni onkemme nenähän!</i>
64-66		<i>Päätä kaari,</i>
66-67	29	Käy nyt tiesi tervehenä,
68-69	30	matkasi imantehena. <i>päätä kaari,</i> <i>kaari,</i>
70-73	31	Päätä kaari kaunihisti, <i>kauniisti.</i>
74-75	32	pääse illalla ilohon!
76-78	33	<i>Terve, terve, kuu.-</i>

Tekstinkäsittelyä hallitsee sanakorollisuus, jota hämärtää runsas triolien käyttö. Iskulta alkavan sanan ensimmäinen tavu saa "kilpailijoita", kun sillä ei triolin muiden yhtä pitkien osien joukossa ole muuta kuin paikan, painollisen ensimmäisen tahtiosan etu. Painollista tahtiosaa Sibelius sitten tukeekin kirjoittamalla neljäsosien hallitsemän nuottikuvan tahtiosoitukseksi 2/2. Kahteen iskuttuvas-
sa tahdissa sanakorollisuudella on triolinakin mahdollisuus toteutua tyydyttä-
västi.

Laulun muoto on pääaiheesta, sen muunnoksista ja sivuaiheista rakentuva *ron-domainen* ABA¹CA²DA³. A-taite käsittää tahdit 1-8, B-taite tahdit 9-20, A¹-taite tahdit 21-28, C-taite tahdit 29-45, A²-taite tahdit 46-53, D-taite tahdit 54-63 ja A³-taite, joka on samalla eräänlainen *coda*, tahdit 64-78.

Itse koen esityksellisesti antoisiksi laulun taitteiden toisistaan poikkeavat pituudet: A-taite variantteineen, A³-*coda* lukuunottamatta, mahtuu 8 tahtiin, B-taite käyttää jo 12 tahtia, C-taite 17 tahtia ja D-taite 10 tahtia. Rikkoessaan muotoon ja kestoihin kohdistuvia rytmiiikan ja symmetrian odotuksia ne samalla raikastavat konventioita ja kuulemistottumuksia.

10.2.2 Duuria vai moodia?

Kaksitahtisista säkeistä muodostuva laulun pääaihe luo tutun, koruttoman ja yksinkertaisen runolaulunomaisen kaarrokseen. Sävellajituntuma ei kuitenkaan ole vakaa; kuuden tahdin pituinen pääaihe on *F*-lyydinen (*h*-sävel tahdissa 7) kun taas vasta-aihe nousevassa bassolinjassa (tahdit 5-8) kulkee *F*-duurissa (*B*-sävel tahdissa 6) (esimerkki 77).

Esimerkki 77. Jean Sibelius, *Terve kuu*. Sävellysvuosi 1901. Sanat: Kalevala. Lähde: Lassander (2000, 26) (esimerkin alku, tahdit 1-6).

Terve kuu
(Kalevala, 49: 403-422)

Reippaasti, mutta vakavasti Jean Sibelius, Op.18:2

Ter - ve, kuu, ku - mot - ta - mas - ta, kau - nis, kas - vot
näyt - tä - mäs - tä, päi - vä - kul - ta, koit - ta - mas - ta,
Oi ter - ve, ter - ve,

(esimerkki 77 jatkuu, tahdit 7-tahti 8 alku)

au - rin - ko, y - le - ne - mäs - tä!

Taitteen soinnutusta värittää paitsi edellä mainittu lyydynen kvartti, myös ns. duurimolli-asteikosta johdettu harmonia, jonka tunnuksia ovat alennetut 6. ja 7. aste, *des* ja *es* (esimerkki 78, tahdit 9-12).

Esimerkki 78. Jean Sibelius, *Terve kuu*. Sävellysvuosi 1901. Sanat: Kalevala. Lähde: Lassander (2000, 26) (tahdin 8 loppu-tahti 12).

9
Kuu - - kul - ta,
Nou - - - - -
10
ki - ves - tä pää - sit, kal - li - os - ta päi - vä kau - nis,
- sit, kuu, nou - - - - - sit, kuu,

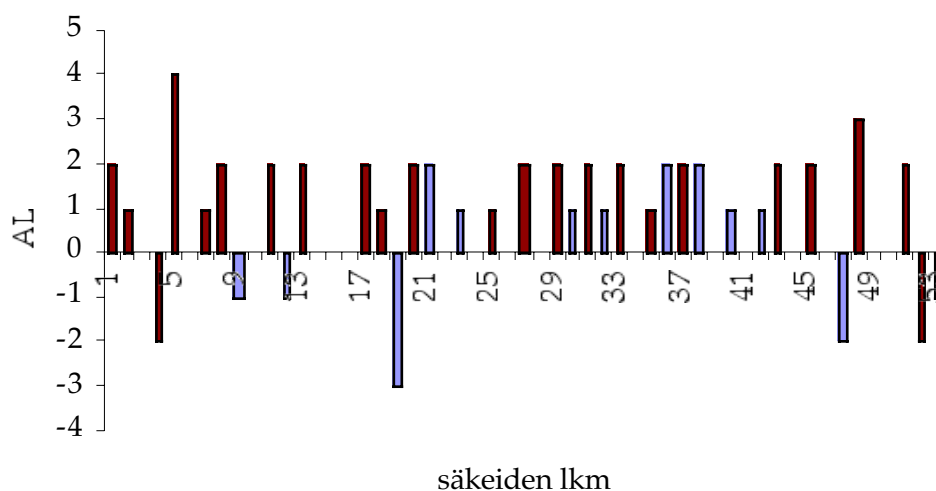
10.3 Musiikillisten säkeiden painavoituuus

Terve kuun säerakenne poikkeaa painavoituvuudeltaan kaikkien muiden tämän tutkimuksen *Kalevala*- ja *Kanteletar* -laulujen säerakenteesta. Säkeiden rytmisessä muodossa ei kuulu *Kalevala*-sävelmän tai *Kannappa korppi huoliani* -sävelmän mallirytmii. Tällainen etäännyminen merkitsee sitä, ettei rytmisen painavoituvuuden perusteella tapahtuva mallirytmien tunnistaminen *Terve kuun* kohdalla ole enää todennäköistä.

Perinteiset runosävelmät muodostavat tavallisesti säepareja, joskus kolmen tai neljän säkeen yhteenliittymiä ja harvoin laajempia. Tällaiset säeryhmät ovat it-

senäisiä musiikillisia kokonaisuuksia, eivätkä ne edellytä jatkoa. Kun laulaja on saanut asiansa kerrotuksi, laulamisen voi lopettaa, mikään musiikillisen hahmon täyttäminen ei vaadi laulajaa musiikin rakenteiden vuoksi jatkamaan. *Terve kuun* säeryhmät sen sijaan ketjuuntuvat ja edellyttävät toisiaan eri tavalla kuin mallimelodian tapaisissa rakenteissa. Ne muodostuvat säepareista, jotka sitoutuvat musiikillisesti toisiinsa ja saavat kasvuvoimaa toinen toisistaan. Siten *Terve kuun* yksittäinen säe on myös vähemmän itsenäinen kuin perinteinen runosävelmä. Sillä on merkitystä vain osana pidempää säeketjua.

Kaavio 9. Jean Sibelius, *Terve kuu*. Melodiasäkeiden (pun.) ja säestävien säkeiden (sin.) painavoituvuus.



Kaavion vaaka-akseli (säkeiden lkm) osoittaa laulun sisältämien melodiasäkeiden lukumäärän (yhteensä 53). Pystyakselilta (AL) luetaan rytmisen painavoituveden aika-arvoluku AL. Mitä alemmaksi pylväs painuu sitä painavoituvampi säe on. Vastaavasti ylöspäin suuntautuva pylväs osoittaa säkeen poikkeavan mallirytmistä (AK-2/AL-3) sitä enemmän mitä korkeampi pylväs on. Ilman pylvästä olevat säkeen paikat, kuten 3, 6, 10, 14, 15, 16 jne. tarkoittavat keskipainoisesti painavoituvia, AL 0 -säkeitä.

Terve kuun 33 tekstisäkeeseen kirjoitetusta 53 melodiasäkeestä painavoituu ras-kaasti 4 säettä, keskiraskaasti 3 säettä, keskipainoisesti 17 säettä, keskikevyesti 10 säettä ja kevyesti 19 säettä (kaavio 9).

Terve kuu -laulussa olen laskenut säkeiden painavoituvuutta myös muiden kuin ylimmän äänen osalta. Tavallista on, että Sibelius kuljettaa kahta erisisältöistä tekstiä päällekkäin (tahdit 9-12, 25-28, 46-53, 64-73), joskus jopa kolmea (13-14,

19-20).

Säkeiden alussa olevaa taukoa - esimerkiksi juuri synkoopissa - en ole laskenut painavoituvuuteen vaikuttavaksi (esim. tahdit 13-14). Säkeen lopussa olevan tauon olen laskenut rytmirakenteeseen kuuluvaksi, milloin sama ääni jatkaa uudella säkeellä (esim. ensimmäinen tenori tahdissa 8 ja 34-35). Näin en kuitenkaan ole menetellyt ensimmäisen tenorin kohdalla tahdeissa 67-68 tai 69-70 enkä laskenut painavoituvuuteen myöskään kahta puolitaukoa tahdeissa 71-72; sirpaloituvassa päätösosassa säkeet nimittäin muuttuvat rytmiseltä hahmoltaan niin, että niiden arviointi suhteessa mallimelodiaan ei ole enää tarkoituksenmukaista. Milloin uuden säkeen aloittaa toinen kuoroääni edellisen säkeen päätöstä seuraavan tauon aikana, olen jättänyt tauon huomiotta (esim. 12-13). Säkeen keskelle sijoittuvan tauon olen laskenut taukoa edeltävän aika-arvon pituuteen (ensimmäinen tenori, tahti 32). Ongelmallinen on säe, jossa viimeisen iskun pituus jää epäselväksi pitkän, katkeamattoman aika-arvon tai sitä seuraavan tauon vuoksi. Tällaisen tapauksen, *kaunis kuu* (tahti 22-23), olen ratkaisut antamalla viimeiselle iskulle sen aika-arvon mukaisen numeroarvon.

Painavoituvimmista säkeistä ensimmäinen, ensimmäisen tenorin AL-2 -säe, *aurinko ylenemästä*, tahdeissa 7-8, sijoittuu pääaiheen ensiesittelyn viimeisiin tahtiin. Kahta viimeistä säettä lukuun ottamatta muut raskaasti (AL-3 tai AL-2) tai keskiraskaasti (AL-1) painavoituvat säkeet piiloutuvat säestysääniksi väliääniin seuraavasti: toinen painavoituva säe on sivuaiheen AL-1 -säestysääni, *nousit aurinko*, samoin kuin kolmas, *terve aurinko*. Neljäs ja koko laulun kaikkein painavoituvin AL-3 -säe, *kaunis kuu*, kuuluu sekin säestävälle äänelle, tällä kertaa alimmalle bassolle. Kuten yllä mainitsin, sen nuottikuvassa pitkältä näyttävää viimeistä säveltä seuraa tauko, joka taas on omiaan hämärtämään painavoituvuuden kokemusta. Vielä seuraavakin AL-2 -painavoituva säe, *päättää kaari*, kuuluu säestäviin ääniin. Kaksi viimeistä, AL-2 ja AL-1 -painavoituvaa säettä, *pääse illalla ilohon ja terve, terve, kuu*, ovat kaikkien kuoroäänien yhteisiä ja ehtivät muistuttaa rytmisestä alkuperästään.

10.4 Huomioita esittämisestä ja harjoittamisesta

10.4.1 Oikealla vauhdilla kaarteisiin

Reippaasti, mutta vakavasti on perustempomerkintä, joka määrää tahtiosoituksen nimittäjän, puolinuotin, tempon. Muita tempoon kohdistuvia merkintöjä ovat tahdissa 19, *Poco tranquillo*, tahdissa 46, *a tempo* ja tahdissa 70, *Poco a poco più tran-*

quillo. Mielestäni *a tempo* ja *Reippaasti*, mutta *vakavasti* ovat sama tempo. *Poco tranquillo* on toistaiseksi voimaan astuva rauhallisempi, hitaampi tempo, ja *poco a poco tranquillo* on vähitellen hitaammaksi käyvä tempo. Sanalliset tempomääräykset kohdistuvat tahtisoiituksen, 2/2, nimittäjään, puolinuottiin. Puolinuottin tempon on siis kuljettava *Reippaasti* tai *Poco tranquillo*. Tahtisoiituksen osoittaja määrää lyötäväksi kaksi lyöntiä tahdissa. Esitystilasta ja laulajien määrästä riippuen olen valinnut *Terve kuun* tempoksi $\text{♩} = 66-76$.

Usein toistuvassa melodiakaarrostyypissä viimeiset sävelet suuntautuvat ylöspäin, ikään kuin uuteen nousuun tai tervehdykseen (esimerkki 77). Tällainen melodian lopun kohoaminen on äänenmuodostuksellisesti vaativaa. Vaikka säveltäjä ei olekaan merkinnyt diminuendoa esimerkiksi toisen ja neljännen tahdin toiselle tahtiosalle, tavuille *-mas-ta* ja *-mä-s-tä*, tulee diminuendo tehdä - fraseerauksen vuoksi - viimeistään neljännen tahdin lopussa. Sanapainollisesti hankala on säkeen, *aurinko, ylenemästä*, fraseeraus tahdeissa 7-8 (esimerkki 77). Heikolta tahtiosalta alkava ja vahvalle päättyvä, kaikkien kuoroäänien yhteinen *ylenemästä*-sana saattaa painottua nurinkurisesti viimeisiin, *mäs-tä* -tavuihin.

Kaksi-iskuisuuden merkitys sanakorollisuuden tukijana korostuu, kun tarkastellaan *Terve kuun* heikolta tahtiosalta lähteviä aloituksia. Kaksi-iskuisuus synnyttää synkopoivia rytmisiä ympäristöjä, joissa sanakorollisuus luonnostaan toteutuu.

Esimerkki 79. Jean Sibelius, *Terve kuu*. Sävellysvuosi 1901. Sanat: Kalevala. Lähde: Lassander (2000, 26) (esimerkin alku, tahdin 8 loppu-tahti 12).

The image shows a musical score for the song 'Terve kuu' by Jean Sibelius. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two measures. The vocal line starts with the lyrics 'Kuu - - kul - ta,' and 'Nou -'. The piano accompaniment is in the bass clef and features a prominent bass line. The second system starts at measure 10 and continues to measure 12. The vocal line has lyrics: 'ki - ves - ta pää - sit, kal - li - os - ta päi - vä kau - nis, - sit, kuu, nou - - - - sit, kuu,'. The piano accompaniment continues with a similar bass line. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The time signature is 2/2.

(esimerkki 79 jatkuu, tahdit 13-20)

13 *mp* kul - lais - na kä - ke - nä, *poco a poco*
nou - sit, au - rin - ko, ter - ve,
mp kul - lais - na nou - - - sit, *poco a poco* ho - pei - se - na

16 *cresc.* au - rin - ko, e - lol - le - si en - ti - sel - le,
cresc. kyyh - ky - läis - nä,

19 mat - koil - le - si mui - nai - sil - le!
kau - - - nis, ter - - - ve!
mat - koil - le - si mui - nai - sil - le!

Tahdissa 8 ylimmäinen tenori aloittaa viimeisellä neljäsosalla sanaparin *kuu kulta*. *Kuu*-sana on varustettu *diminuendo*-pinnillä, joka graafisesti lyhyenä näyttäisi vihjaavan myös painotusmalliin. Ilman sitäkin, pelkästään sijaintinsa vuoksi kahden iskun välissä, aloitus saa ylimääräistä painoa. Sama koskee säestäviä ääniä, jotka aloittavat tahdin 9 toisella neljäsosalla. Vastaavanlaisia sisäntuloja on tahdeissa 11, 13, 15, 22, 25, 27 jne. (esimerkki 79).

10.4.2 Nuotinlukijaa tarvitaan

Triolit ja synkoopit sisältävät tulkinnallisen vihjeen esittäjälle: ne ovat ikään kuin laulun karakterisoinnin opastajia. Tässä laulussa triolin pyöreys edustaa pyrkimystä linjakkaaseen ilmaisuun, joka toteutuu pitkillä vokaaleilla, legatolla ja linja-ajattelulla. Synkooppi puolestaan edustaa rytmistä jänteveyttä ja perkussiivista ilmaisuja, joka taas toteutetaan konsonanteilla, puheenomaisella tekstinkäsittelyllä, nopeilla diftongeilla ja napakoilla sisäntuloilla.

Tahdeissa 15-20 ensimmäisestä tenorista alimpaan bassoon siirtynyttä aihetta

vauhdittavat jo tahtien 9 ja 11 toiselta neljäsosalta alkaneet synkopoivat säes-
tysoinnut (tahdit 13, 15, toinen neljäsosa). Sointujen septimikäänökset tah-
deissa 13 (D⁷), 15 (E⁷), 17 (F⁷) ja 19 (G⁷) tahtavat sekvenssinomaiselta nousulta
terävyyttä (kaavio 9). Lyhyempiä sekvenssinousuja tavataan myöhemmin tah-
deissa 25-28, 41-43 ja 50-53. Tulkinnallisesti nämä terassimaisesti kohoavat jak-
sot yllyttävät kasvattamaan intensiteettiä. Jaksot onkin merkitty alkavaksi vai-
meammasta nyanssista, *mp* tai *mf*, ja *crescendon* jälkeen ne päätyvät jopa *forte*en.

Tempoltaan hitaampi, *poco tranquillo* -taite tahdeissa 29-45, ei sisällä lainkaan
synkooppeja ja jakson kaksi trioliakin ovat vasta kahdella viimeisellä iskulla,
onkemme nenähän, tahdeissa 44-45 (esimerkki 80).

Esimerkki 80. Jean Sibelius, *Terve kuu*. Sävellysvuosi 1901. Sanat: Kalevala. Läh-
de: Lassander (2000, 28) (tahdit 29-38).

29
Poco tranquillo
Nou - se ai - - na
pp subito



31
aa - mu - sil - la , tä - män päi - vän - ki pe - räs - tä.
- se, nou - - - - - se,



35
Tee - pä meil - le ter - ve - yt - tä, siir - rä
p poco a poco accelerando pp
nou - - - - - se, nou - - -



Taitteen tulkinnallista kiehtovuutta lisää se, että säkeet ovat kolmitahtisia mui-
den taitteiden kaksitahtisuuden sijaan ja se, että tempomerkintä *poco tranquillo*
kytkee kuoroäännet irti iskevästä poljennosta. Esittäjälle tällainen totutun säeryt-

min symmetriasta poikkeaminen on haasteellista. Kun tahtiluku ja poljennon aikaa jakava ominaisuus eivät entiseen tapaan enää olekaan taitteen rajaamisen tai kaaroksen rakentamisen tukena, on taitteen olemassaoloa ja elinvoimaa perusteltava tulkinnallisesti. Säveltäjän omat tempoon ja dynamiikkaan liittyvät merkinnät ovat silloin tulkinnan rakentamisen lähtökohta. Esimerkiksi muita taitteita pidempi kesto korostuu ja saa erityistä merkitystä, kun *poco tranquillon* kohdalle kirjoitettu *pianissimo subito* toteutetaan selkeästi. Oikeassa nyanssissa, hitaina ja unenomaisina tahdit profiloituvat. Tempollista kompensatiota voi hakea jo tahdistä 35 alkavassa, *poco a poco accelerando*, *teepä meille terveyttä* -jak-sossa (esimerkki 80).

10.4.3 Iskunvaimentajat koetuksella

Matalinta bassoa vastaan iskeytyvät tenori- ja baritoniäänet tahdeissa 46 ja 48 ovat laulun synkopointien huipennus: ympyröillä merkityt *päivä kaunis* -repliikit kajahtavat julistuksenomaisesti (esimerkki 81).

Esimerkki 81. Jean Sibelius, *Terve kuu*. Sävellysvuosi 1901. Sanat: Kalevala. Lähde: Lassander (2000, 29) (tahdit 46-51).

46 *a tempo*

Päi - vä kau - nis, päi -

Nou - se ai - na aa - mu - sil - la, tä - män päi -

49

- vä kau - nis, ter - ve y - le - ne - mäs - tä,

- vän - ki pe - räs - tä. Tee - pä meil - le ter - ve - yt - tä,

cresc.

Myös tahdistä 64 alkava kehoitus *päätä kaari*, (*piano pianissimo*) saa erityisen roh- kaisevan ja luottavaisen sävyn juuri synkoopista (esimerkki 84).

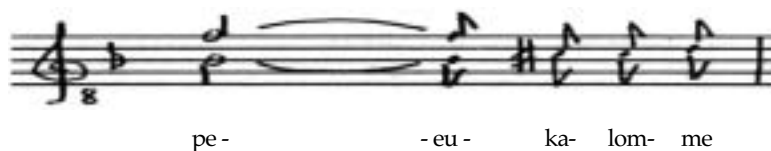
Dynamiikan huolellinen toteuttaminen ryhdistää muotoa: mm. kolmen *onni on-*

kemme nenähän -säkeen erityyppiset toteutukset (tahdeissa 44-45 *piano*, 57-58 *mezzopiano* ja 62-63 *mezzoforte*) jäsentävät näiden säkeiden väliin jäävää, melkein parikymmentätahtista jaksoa. *Pyytö päähän peukalomme* -säe taas on kirjoitettu kahdesti samoilla soinnuilla ja dynamiikalla (tahdit 54-56 ja 59-61): *pyytö*-sanana *crescendo* huipentuu fortissimoon *päähän*-sanana ensimmäisellä tavulla. Toteuttamalla tahdit 54-56 tempossa ja tahdit 59-61 esimerkiksi *poco largamente* voidaan toistoon tavoittaa mielestäni tulkinnallista vaikuttavuutta (esimerkki 83).

10.4.4 Ajetaanko oikeilla vokaaleilla?

Tahtien 56 ja 61 *peukalomme*-sanassa oleva *eu*-tavu herättää usein eteen tulevan kysymyksen diftongin eli kaksoisääntiön käsittelemisestä: kummalla vokaalilla lauletaan? Sanassa *peukalomme*, *eu*-diftongia tulee käsitellä samalla tavoin kuin laulettaessa esimerkiksi virren *Taiwaaseen käy matkamme*, ensimmäisen sanan *Tai*-tavua tai *Maamme*-laulun ensimmäisen säkeen *Suomi*-sanana *Suo*-tavua.³¹ *Peukalomme*-sanana ensimmäisessä, *eu*-tavussa, *e*-vokaali on avonaisempi kuin *u* ja siksi se on varsinainen lauluääntiö. Oikean lauluäänteen valitsemisen lisäksi tekstin luontevuuteen vaikuttaa se, miten musiikki jatkuu pitkän aika-arvon jälkeen. Riippuen siitä jatkuuko musiikki rytmisesti rauhallisena vai nopeana voidaan puhua valmistamattomasta tai valmistetusta jatkosta.

Esimerkki 82a. Jean Sibelius, *Terve kuu*. Pitkä *e*-ääntiö ja valmistamaton jatko.



u-ääntiön paikka näyttäisi olevan ja alkavan soida vasta kolmannen tahtiosan ensimmäisellä kahdeksasosalla *e*-ääntiön yhteydessä. Malli voitaisiinkin toteuttaa, mikäli pitkää *e*-vokaalia seuraisi pidempiä aika-arvoja kuin *Terve kuun* esimerkkitapauksessa. Nyt pitkä *e*-vokaali ja lyhyeksi jäävä *u*-vokaali vaikeuttavat kirjoitetun rytmien toteuttamista tahdin loppupuolen kahdeksasosilla. Valmistamattomana toteutettu pitkä *e*-ääntiö saa aikaan lausunnallista paniikkia tahdin lopussa (esimerkki 82a).

³¹ Diftongin muodostavista ääntiöistä tulee ratkaista kumpi vokaali on avonaisempi: suomalaisessa korallitoisinnossa *Taiwaaseen käy matkamme* (Svk 623), *Taiwaaseen*-sanana ensimmäisellä, *Tai*-tavulla on pitkä aika-arvo. *ai*-diftongin vokaaleista *a* on avonaisempi kuin *i*. Kun nyrkkisääntönä voidaan pitää avonaisemmalla vokaalilla laulamista, on *a* pitkän aika-arvon varsinainen lauluääntiö. *Maamme*-laulun säkeessä *Oi maamme, Suomi, synnyinmaa, Suomi*-sanana ensimmäisellä, *Suo*-tavulla on pitkä aika-arvo. *uo*-diftongin vokaaleista *o* on avonaisempi kuin *u*. *Suo*-tavua laulettaessa on pitkällä aika-arvolla pyrittävä mahdollisimman nopeasti *o*-äänteeseen.

Esimerkki 82b. Jean Sibelius, *Terve kuu*. Pitkä *e*-ääntiö ja valmistettu jatko.

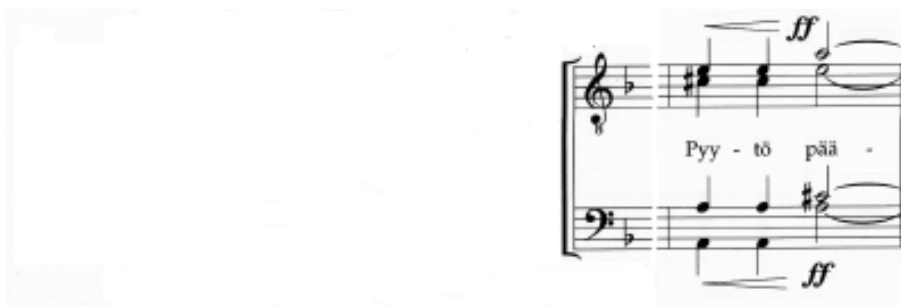


Jotta sanan lopputavujen, *ka-lom-me*, kahdeksasosat ehtisivät syttyä ja soida kii-rehtimättä on niihin siirtymistä valmistettava. Valmistaminen tarkoittaa *e*-ään-tiöltä *u*-ääntiöön siirtymisen aikaistamista. Siirtyminen on portaaton. Nuotti-kuvan esitys on suuntaa-antava (esimerkki 82b).

10.4.5 Agogiikkaa

Paitsi merkityn ja merkitsemättömän dynamiikan toteuttamisella, myös rytmi-kuvaan liittyvän tekstin lausunnallisella käsittelemisellä on ratkaiseva merkitys tulkinnan rakentamisessa. Tällaisella käsittelemisellä voi auttaa esimerkiksi juuri edellä mainitun, tahdin 56 kahdeksasosia, jotka vaikkakin rytmisesti moitteet-tomina, mutta lausunnallisesti epätyydyttävänä saattavat jättää lopputulokseen hätäilyn makua. Lyhyille aika-arvoille, kahdeksasosille, tuleekin tässä antaa ai-kaa samoin kuin aspiraatiolle sanan *peukalomme* viimeisen *e*-vokaalin ja sitä seu-raavan *onni*-sanon ensimmäisen *o*-vokaalin välillä, *peukalom-me'on-i*.

Esimerkki 83. Jean Sibelius, *Terve kuu*. Sävellysvuosi 1901. Sanat: Kalevala. Läh-de: Lassander (2000, 30) (esimerkin alku, tahti 54).



(esimerkki 83 jatkuu, tahdit 55-63)

55
hän peu - ka - lom - me, on - ni - on - kem - me
58
ne - nä - hän! Pyy - tö pää - - - hän
61
peu - ka - lom - me, on - ni on - kem - me ne - nä - hän!

'Ajan antaminen' ja toisaalta 'eteenpäin meneminen' ovat esityksessä tapahtuvaa nuottikuvan rytmistä muokkaamista. Agoginen musiikin elävöittäminen eroaa nuottikuvaan merkityistä *ritardandoista* ja *accelerandoista* siinä, että agoginen hienosäätö tulee yleensä 'ottaa takaisin' välittömästi tapahduttuaan - hidastuksen jälkeen kiihdyttää ja kiihdytyksen jälkeen hidastaa. Tahdin 56 tapauksessa 'takaisin ottaminen' tapahtuu viimeistään tahdeissa 57-58, joissa palataan *al tempo* (esimerkki 83).

10.4.6 Sirkushuvia

Tahdista 64 alkava päätöstaite esittelee pääteeman vielä kerran mutta nyt kahden tahdin katkelmina. Samalla alin basso aloittaa laskeutumisen sanoilla *päättä kaari*, sävelestä F, *piano pianissimo* (esimerkki 84).

Esimerkki 84. Jean Sibelius, *Terve kuu*. Sävellysvuosi 1901. Sanat: Kalevala. Lähde: Lassander (2000, 31) (esimerkin alku, tahdit 64-67).

64
Käy nyt tie - si ter - ve - he - nä,
Pää - tä kaa - ri, pää - - -

(esimerkki 84 jatkuu, tahdit 68-78)

68 mat-ka-si i-man-te-he-na. Poco a poco più tranquillo
- tä kaa - - - ri, pää - tä kaa - ri
kaa - - - - - ri, kau -

72 kau - ni - his - ti, pää - se il - lal - la
- niis - ti.

75 i - lo - hon! Ter - ve, ter - ve, kuul
pppp

Tahtiin 69, alimman basson *D*-sävelelle, sanassa *kaari*, säveltäjä kirjoittaa yllättävän nyanssin, *fortissimo*. Juuri tässä ja siitä kolme tahtia eteenpäin, tahtiin 72 saakka, kuuluu tilaajan, Heikki Klemetin, toimeksianto säveltäjälle: laatia kuoroteos, jossa olisi erityisen matalia ja voimakkaita ääniä.

Alunperin "hirviökurkku"-Enckellille räätälöidyt tahdit toteutuvat nuottimerkinnän mukaisesti vain, jos vastaavanlainen, matala ja volyymikäs ääni tai -ryhmä on käytettävissä. Ellei, voi alimman äänen laskeutumista ja kuuluvuutta vahvistaa tukemalla luonnollisia yläsäveliä: erottamalla esimerkiksi tahdista 70 alkaen alimmasta bassosta muutama ääni laulamaan toista osasäveltä (alimman basson ääntä oktaavia korkeammalta). Näin helpotetaan matalan äänen kuuluvuutta ja sävelpuhtauden toteutumista.

III OSA: PUNTAROINTIA

11. Punnuksien asettelusta

Olen tässä työssä etsinyt vastauksia kysymykseen, miten Jean Sibeliuksen mieskuorolauluissa koetut tuntemukset tuttuudesta ja suomalaisuudesta näkyvät nuotti- ja kuulokuvassa. Suomalaisuutta luonnehtivien tekijöiden kuvaajina olen käyttänyt suomen kielen sanakorollisuutta, kalevalametrin trokeerausta, runolaulun muodosta, säveliköstä tai sen melodiikan harmonisista vihjeistä johdettuja rakenteita. Olen tutkinut runolaulun melodiarytmin mallimuotoa, johon liittyy erityisesti loppua kohti tapahtuva harveneminen. Kutsun sitä rytmiseksi painavoitumiseksi. Tässä osassa esitän näiden parametrien soveltamisesta saadut tulokset. Lopuksi pohdin Sibeliuksen kuorotyylissä tapahtunutta muutosta.

12. Musiikillista puhetta - sanakorolla ohi kalevalametrin

Kalevala- ja Kanteletar-lähtöisten mieskuorolaulujen, *Venematka, Rakastava, Saarella palaa, Sortunut ääni* ja *Terve kuu* analyysit osoittavat, että Sibelius pyrkii musiikin rytmivalinnoissa johdonmukaisesti suomenkielisen *puheen sanakoron* toteuttamiseen. Runonlaulajien käyttämä murrelmasäkeiden trokeeraus, jossa sanakorot osuvat milloin minnekin, ei kuulunut Sibeliuksen kielenkäsittelyvaihtoehtojen piiriin. Trokeeraus oli hänelle kielenvastaista, sanakorollisuus, tavujen 'luonnollinen' korostus sen sijaan ainoa oikea kielen käyttötapa. Säveltäjä on huolellinen paitsi yksittäisen sanan rytmisestä asusta myös säkeessä tärkeänä pitämänsä avainsanan sijoittamisessa sellaiseen paikkaan tahdissa, että se saa luontevasti painon esityksessä. Sanakorollisuudesta poikkeamiset ovat ilmeisen tahattomia ja perustuvat jollekin muulle kuin trokeerausaikeelle. Melodiarytmien sanapainoja voi tulkita trokeeraamiseksi milloin ne tukevat sanakorollisuutta, esim. *si ni / suk ka / äi jön / lap si*. Murrelmasäkeiden kohdalla Sibelius sen sijaan järjestee melodiarytmejä niin, että sanakorollisuus murrelmasäkeistä huolimatta toteutuu, esim. *Kullervon* tahdeissa 53-56 *läk si / vie mä hän / ve to ja, / maa jy vi ä / mak sa ma han*.

Luultavimmin Sibelius oli tietoinen aikansa runomittakeskusteluista, joissa trokeen puolustajat ja kolmitavuisten runojalkojen käyttämisen kannattajat keskustelivat oikeasta lausuntatavasta. Mitä enemmän vanha runomitta oli joutunut eroon runosävelmästä, sitä selkeämmin se käsitettiin korkoon perustuvaksi ja eripituisia runojalkoja käyttäväksi. Säveltäessään Kantelettaren ja Kalevalan runoja Sibelius antoi säännöllisesti sanakorolle rytmiä määräävän aseman

(Haapanen 1928, 18). Siinä suhteessa hän oli puolensa valinnut. On täysin mahdollista, että Sibelius perusti mielipiteensä Gustaf Renvallin käsityksiin, joiden mukaan sanakorko on asetettava kaiken suomalaisen runomitan perusteeksi (ibid., 16). Renvall kuului aikansa ehdottomiin auktoriteetteihin, jonka sanakirja on hyvin voinut löytyä myös kaupunginlääkäri Christian Sibeliuksen kirjastosta. Renvallin³² runomittaselitys perustuu lausuttuun runoon, runosävelmän yhteydessä teksti sen sijaan on aina trokeinen. Vaikka Sibelius on saattanut päätyä suomen kielen käyttämisen linjakysymyksissä Renvallin kannalle, käytännössä ja yksittäisten sanojen kohdalla hän varmasti turvautui suomenkielisiin ystäviinsä, useimmin todennäköisesti puolisonsa Aino Sibeliuksen apuun.

Musiikin rytmin sitominen sanakorkoon on selkeä tuttuuden ja suomalaisuuden tunteen herättäjä. Kuulijan vastaanottama jokapäiväinen akustinen ärsyke, äidinkielen puheen sanakoron malli liitettynä musiikin rytmeihin vahvistaa ennalta ehdollistettuja tuntemuksia. Sanan sisältämien äänteiden pituutta ja puherytmiä tavoitteleva musiikillinen asu tekee tekstistä helposti kuunneltavaa ja ymmärrettävää. Hylätessään - osaksi varmaan intuitiivisesti, osaksi mielestään oikeakielisyyden vastaisena - trokeerauksen, kalevalametrinen säkeen painotusmallin Sibelius toisaalta helpotti *Kullervon* ja muiden Kalevala- ja Kanteletar-laulujensa vastaanottamista. Esimerkiksi murrelmasäkeen, *mi lienee ilo merellä*, laulaminen trokeeraamalla, *mi lie-nee i-lo me-rel-lä*, on oikeaoppisuudestaan huolimatta juuri tekstin ymmärrettävyyttä heikentävä. Yksi laulannan yhteydessä käytetyn trokeerauksen motiiveista lieneekin ollut sanaleikki ja kujeileminen kuulijan kustannuksella. Sibeliuksen valitsema, sanakorkoa kunnioittava painottaminen sen sijaan pyrkii säilyttämään aina säkeen ymmärrettävyyden ja ilmaisemaan selväsanaisesti mistä on kysymys: *mi lienee ilo merellä*. Tällainen modernin oikeakielisyyden yhdistäminen virtuoosiseen ja teknisesti vaativaan uuskarkaiseen modaaliseen sävelasuun tuntui Sibeliukselta olleen oikeaan osunut

³² Gustaf Renvall 1781-1841, suomen kielen tutkija ja dosentti. Julkasi teoksen "Suomalainen Sana-Kirja, Lexikon Linguae Finnicae" -suomi-latina-ruotsi sanakirjan, joka jäi pitkiksi ajoiksi kansainvälisen tieteen tärkeimmäksi suomen kielen lähteeksi. (Rapola 1966, 422.) Renvall julkaisi *Mnemosyne*-lehdessä asiaa koskevan artikkelin "Försök till Finsk Prosodie". Sen mukaan pääkorko, *accentus acutus*, on suomenkielessä aina sanan ensimmäisellä tavulla, sivukorko, *accentus gravis*, useammissa kuin kolmitavuisissa sanoissa 3., 5., 7. ja 9. tavulla. Viimeisellä tavulla ei ole koskaan korkoa. Edelleen, yksitavuiset nominit ja verbit ovat viereisiin tavuihin verrattuina yleensä korollisia, mutta partikkelit usein korottomia. Puheessa on siis korko aina joko joka toisella tai joka kolmannella tavulla. (Renvall 1819, 166-174.) Renvallin mukaan samoin järjestyvät korot 8-tavuisessa runosäkeessä. Useimmiten korot osuvat joka toiselle tavulle, jolloin runoajat muistuttavat trokeita, (esim. *tuon on pitkän nie-men pääs-tä*). Jos vain tällainen mitta olisi olemassa, jäisi suuri osa kielen sanoista käyttämättä. Siksi on runouteen täytynyt ottaa myös kolmitavuisia jalkoja, joita voidaan nimittää daktyyleiksi, (esim. *las-ki lau-lal-len ve-si-ä*). (Ibid.) (Esimerkit kirjoittajan.)

ratkaisu.³³

Sanan tai lauseenosan sijoittaminen tietyn rytmisen painokkuuden omaavalle paikalle nuottikuvassa voi auttaa musiikillisen säkeen tulkinnassa. Säveltäjä voi ilmaista oman tahtonsa säkeen sanojen keskinäisistä painotussuhteista. *Saarella palaa* -laulun säe, *Tuli saarella palavi*, tarjoaa kolme erilaista painotusmallia: *Tuli saarella palavi*, *Tuli saarella palavi* tai *Tuli saarella palavi*, joissa säkeen kolmesta sanasta jokaisen ensimmäinen tavu (ks. alleviivausta) voi olla painottamisen kohteena. Sibelius ilmaisee oman tahtonsa säkeen sanojen painottamisesta seuraavasti (esimerkki 85):

Esimerkki 85. Jean Sibelius, *Saarella palaa*, ylin ääni, tahdit 8-9.

8 9

Tu- li saa- rel la pa- la- vi

Säveltäjän tarjoaman painotusmallin ymmärtäminen on helppoa: tahdin 8 ensimmäiselle tahtiosalle sijoitettu tauko "syö" painon *tuli*-sanalta, joka ei voi olla painokas. Paino suuntautuu seuraavalle, *saarella*-sanalle, joka alkaa saman tahdin kolmannelta, tahdin toiseksi painokkaimmalta osalta. Kun *saarella*-sanaa seuraa vielä vahvemmalta tahdinosalta, tahdin 9 ykköseltä alkava *palavi*-sana, siirtyy säkeen voimakkain paino sille. *Palavi*-sanasta tulee säkeen avainsana, jota kohti säveltäjä haluaa musiikillisessa ilmaisussa pyrittävän. Tällä tavalla käyttämällä heikkojen ja vahvojen tahdinosien tarjoamaa painon porrastamismallia säveltäjä voi rakentaa tarkan fraseeraamisen apuvälineen esittäjälle (esimerkki 85).

³³ Kiintoisan ristiriidan voi todeta siinä, että samaan aikaan kun laulettuun suomalaisen kansanrunon *kalevalametrinen runomitta*, *trokeeraus*, ei saa Sibeliusista lämpenemään, hän kuitenkin kirjoittaa latinankieliseen, Fridolf Gustafssonin tekstiin *antiikin runomittaa* myötäilevän musiikillisen rytmin. *Metrum Sapphicum minus* [pienempi sappfolainen metri] -mittaan kirjoitettu *Hymn* vuodelta 1896 saa rytmikaltaan huolellisen sävelasun. Keskellä karelianismin huumaa kirjoitetun laulun, toiselta nimeltään "25.V. 1896" tai "*Natus in curas*", yhteys kalevalaiseen runolauluun paljastuu yllättäen: sappfolainen metri on viisi-laskuinen. Samoin kuin trokeemitta myös antiikin runojalat painottavat sanoja vastoin niiden luonnollista iskutusta. Sibelius välttää trokeerausta suomalaisissa lauluissaan, mutta kirjoittaa toisaalta *Hymnus*-laulun sappfolaisen mitan mukaan. (Ks. myös kohta 3.4 Muu lyriikka ja Käsitteistö.)

Sibeliuksen tunnontarkkuus tekstikysymyksissä tulee edellä kuvattujen tapausten lisäksi esille mm. vuonna 1897 valmistuneen *Promootiokantaatin* suomenkielisessä, *Soi kiitokseksi Luojan* -koraalissa. Sibelius ei koskaan hyväksynyt virren myöhempiä käännöksiä tai lisäsäkeistöjä, vaikka sanapainot niissä olisivat olleet kohdallaankin. Hänelle koraali oli Promootiokantaatin osa, ei tunnustuksellinen, kirkollinen virsi. *Tuule, tuuli leppeämmin* -laulu samasta kantaatista toteutuu yhtä sanaa lukuun ottamatta painoiltaan moitteettomasti. Ensimmäisessä säkeistössä tahdin 14 vahvalle tahtiosalle osuvan nelitavuisen *tuuditelkaas*-sanana *tel*-tavu on ainoa kauneuspilkku. Kun muissa säkeistössä vastaavassa kohdassa on kaksitavuinen sana ja painotus siten kohdallaan, menee ensimmäisen säkeistön kömpelyys runoilijan tiliin. *Uusmaalaisten laulun* tahdissa 46, *turvanansa*-sanassa *nan*-tavun osuminen vahvalle tahtiosalle on sekin esimerkki pitkien suomenkielisten sanojen ongelmallisuudesta.

Suomen kielen sanakorollisuuden pyrkiminen näkyy käsiteltävinä olevissa lauluissa myös yleisenä *kohotahdittomuutena*. Milloin musiikissa esiintyy kohotahdin luonteinen ilmaisu, sen kohdalla näkyy yksitavuisiksi lyhennetty pronomini (*miss'*), kaksitavuinen adverbi (*kulla*) tai substantiivi (*ahot*). Nämä *Rakastava*-sarjan ensimmäisessä, *Missä armahani*-osassa esiintyvät esimerkit ovat ns. *sisäisiä kohotahteja* (ks. luku 7.2.2 Kohotahdilla pyöreyttä). Kun laulu ei *ala* kohotahdilla, kuulija kokee satsin sanakorollisuutta tukevana. Sanakorollisuutta tukevia rytmisiä ratkaisuja ovat myös synkoopit (*Rakastava*, tahdit 9, 12-13 ja *Terve kuu*, tahdit 9, 11, 13, 22, 25, jne.).

Sibeliuksen varmuus ja samalla suuripiirteisyytensä suomenkielisen tekstin käsittelyssä kasvaa tarkasteltavana olevan ajanjakson (1893-1901) lauluissa. Kehityskaari näyttää vievän pois sanakoron alleviivaavasta korostamisesta. Tarkastelujakson ensimmäisessä laulussa, *Venematkassa*, puhekielinen sanakorko ja rytmien mallipainavoituvuus tukevat toisiaan hämärtämättä elämystä tutunomaisesta ja suomalaisesta. Rytmien mallipainavoituvuus ja sanakorko vaikuttavat nimittäin eri suuntiin: mitä selkeämpi runomelodian rytmimalli laulussa kuuluu, sitä voimakkaammin se häiritsee sanakoron toteutumista. *Rakastavan* eri osat toteuttavat sanakorollisuutta jo satunnaisemmin; ensimmäisessä osassa, *Missä armahani?* ja kolmannen osan, *Hyvää iltaa, lintuseni* alkupuolella sanakorollinen rytmien kirjoittaminen kuuluu selkeimmin. *Eilaa*-osassa baritonien resitatiivi toteuttaa niin ikään sanakorollisuutta, mutta nyt painokasta sanan ensitavua liioitellen (esim. säkeissä *täst' on kul-ta kulkenunna, täst' on mennyt mie-li-tietty*, tahdit 44, 48), jolloin esitykseen tulee uutta lennokkuutta. *Saarella palaa* -laulun tenorien ja baritonien dialogi on jälleen kuin sanakorollisen rytmien kirjoittamisen oppitunti. *Sortunut ääni* toteuttaa niin ikään puhdasta sanakorkoon perustuvaa melodiarytmiä. Vuonna 1901 syntyneessä Kalevala-aiheisessa *Terve kuu* -laulussa Sibelius käyttää jo kolmea tekstiä päällekkäin, kääntää säkeiden sisäistä sanajärjestystä ja tekee tekstikertauksia mielensä mukaan. Siinä Sibelius venyttää omaa, sanakorkoon perustuvaa rytminkäsittelyperiaatettaan käyttämällä runsaasti trioleita ja synkooppeja. Tämä johtaa siihen, että esimerkiksi *Terve kuun* tekstin selkeys kärsii heti jos tempo on liian hidas. Sana saattaa myös päättyä oudolla tavalla, vahvalla tahtiosalla, kuten säkeessä, *aurinko, ylenemästä* (tahdit 7-8), jossa paino ohjautuu suoraan säkeen viimeisille, *mäst-tä* -tavuille. Voi ajatella, että tällaisissa kohdissa Sibelius jättää painojen ja kevennysten viimeistelyn tulkitsijan huoleksi.

12 Runolaulu

12.1 Säveliköistä, muodoista, rytmeistä ja harmonioista

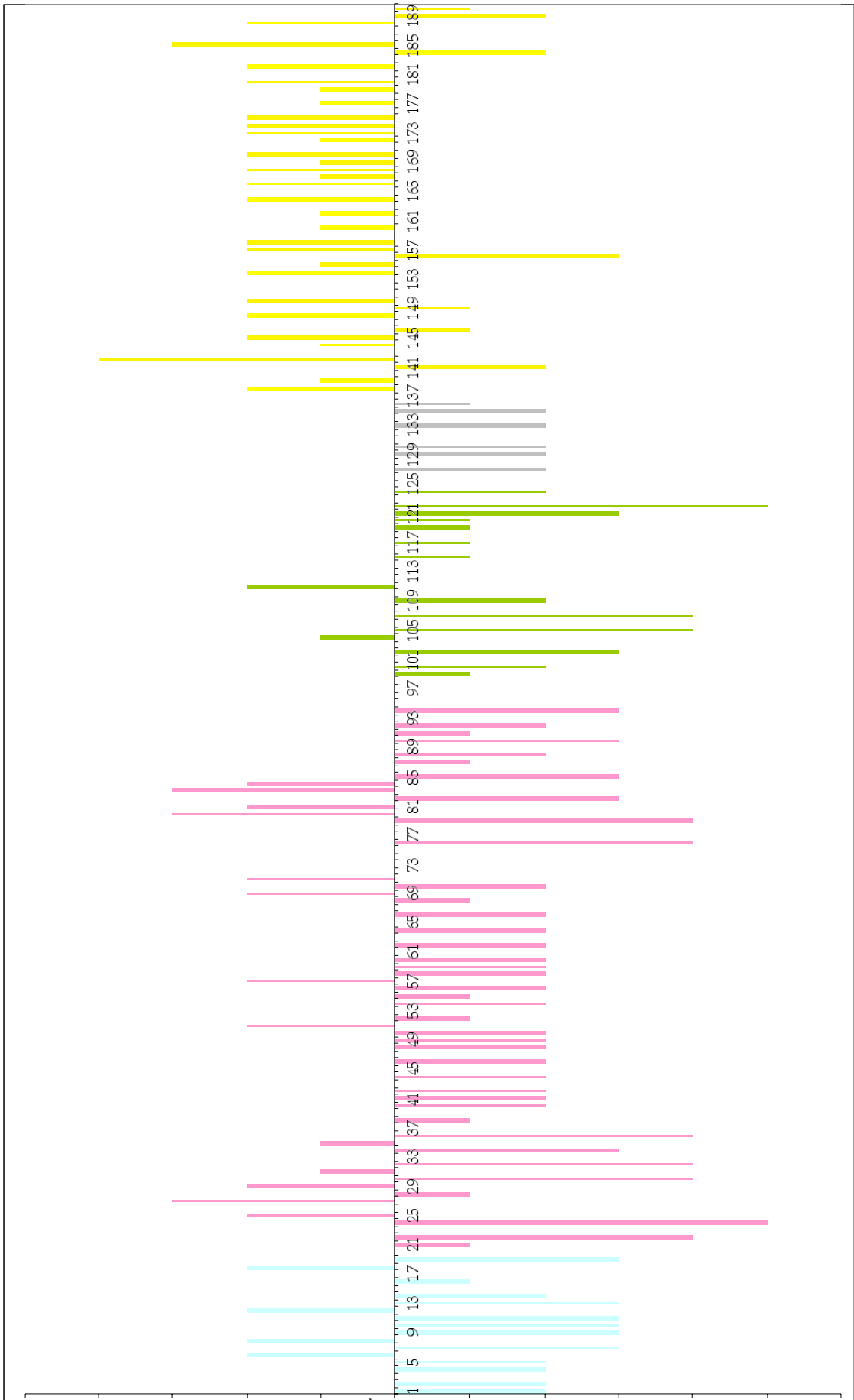
Sibelius suosii syllabista kirjoitustapaa ja käyttää kuoroääniä pääasiassa homorytmisesti. Sävelmiä leimaa viisisävelikön omainen yksinkertaisuus. Sellaisina ne ovat kuulijalle helposti mielen jäävää ja ymmärrettävää kuultavaa. Operoimalla *siirtyvillä viisisäveliköillä* (ks. kohta 7.2.3 Musiikilla muotoa) Sibelius luo itselleen mahdollisuudet laaja-ambituksiseen melodiseen ilmaisuun. Tarkasteltavana olevan ajanjakson kuluessa sävelikön muodostamisessa tapahtuu väljennistä. Kun jakson ensimmäisissä, *Venematka*-laulussa ja *Rakastava*-sarjan *Missä armahani*- tai *Hyvää iltaa lintuseni* -osissa melodiasäkeet ovat rytmisesti napakointa ja kiinteitä, ne *Terve kuu* -laulussa ovat rytmisesti pyörityneitä ja valmiita musiikilliselle kehittelylle. Samalla yksittäinen säe on *Terve kuussa* menettänyt *Venematkan* säkeiden kaltaista itsenäisyyttään.

Runolaulusäe on tavallisesti joko *esisäe* tai *jälkisäe*. Tutuksi ja suomalaiseksi tunnistamista helpottaa tällaisen säepariasetelman kuuluminen tarkastelujakson mieskuorolauluissa. Säepareja erottuu selvästi *Venematkassa*, *Rakastavassa* ja *Saarella palaa* -laulun dialogiosuudessa. *Sortunut ääni*- ja *Terve kuu* -lauluissa säkeiden pareiksi ryhmittäminen ei ole enää yhtä selkeää kuin aikaisemmin. Laajemmilla muotoratkaisuilla, jonomaisuudella, säkeiden kertaamisella laulun lopussa tai niiden pois jättämisellä tuskin on vaikutusta erityisen tuttuuden tunteen syntymiselle.

Tarkastelujakson mieskuorolaulujen modaalisuudella on sen sijaan keskeinen osuus musiikin ”suomalaiseksi kokemisessa”. Tässä tutkimuksessa jää kuitenkin selvittämättä kätkeytyykö Sibeliuksen käyttämään modaaliseen ilmaisuun jotakin, josta Timo Leisiö puhuu *kansallisena juurimodaliteettina* (ks. kohta 2.3.2.1 Sävelkoodi). Koeluennessaan 1896 esittelemäänsä pentakordin soinnutusta Sibelius oli jo menestyksekkäästi ehtinyt soveltaa *Venematkassa*, *Rakastavassa* ja *Saarella palaa* -laulussa. Näiden laulujen sävelkieli oli osaltaan vahvistamassa kokemusta Sibeliuksen löytämästä uudesta, ”suomalaisesta sävelestä”.

12.2 Heikkenevä painavoituvuus

Loppua kohti harveneva melodiarytmi on runolaulusävelmän tunnistettavimpia ominaisuuksia. Samaan tapaan kuin Leisiö olettaa olevan määriteltävissä



tietyntyyppisen kansallisen juuripentakordin, oletan itse, että suomalaisen kuulijan alitajuisessa muistissa tai kokemuspöyrissä on runolaulun mallirytmii. Mallin kuuluminen musiikissa saa aikaan tutunomaiseksi tunnistamisen. Olen tätä tutkimusta varten kehittänyt säkeen rytmistä painavoituvuutta mittaavan menetelmän, *säevaa'an*. Säevaa'alla olen pyrkinyt selvittämään näkykö runolaulumelodian rytmien malli, loppua kohti harveneva melodiarytmi Sibeliuksen tässä tutkimuksessa esillä olevien mieskuorolaulujen melodiarytmeissä. Säevaaka on osoittautunut toimivaksi työvälineeksi. Olen sen avulla pystynyt paitisi osoittamaan tällaista painavoituvuutta olevan olemassa, myös toteamaan merkittäviä painavoituvuuseroja sekä yksittäisten laulujen sisältämien säkeiden että kokonaisten laulujen välillä.

Tarkastellakseni painavoituvuuden muutosta tutkittavana olevien mieskuorolaulujen melodiarytmissä olen syöttänyt säevaakaan kaikkien tässä tutkimuksessa punnittujen mieskuorolaulujen säkeiden aika-arvoluokitukset (AL) laulujen säveltämisjärjestyksessä. Tulos on esitetty kaaviossa 10, jota luetaan vasemmalta oikealle siten, että *Venematkan* säkeet ovat äärimmäisenä vasemmalla ja *Terve kuun* säkeet äärimmäisenä oikealla (kaavio 10).

Kaaviosta voi nähdä, että punnituissa mieskuorolauluissa säkeiden mallirytmien mukainen painavoituminen näyttää hallitsevalta. Arvolla AL-2 (raskas) painavoituvia säkeitä on runsaimmin. Raskaan painoluokan vielä voimakkaammin painavoituvia jäseniä ovat arvoilla AL-3, AL-4 ja AL-5 painavoituvat säkeet. Mallirytmien mukainen säkeiden painavoituvuus näyttää myös heikkenevän tarkastelujakson loppua kohden (kaavio 10).

Mallirytmien silmiinpistävin ominaisuus, pitkät loppusävelet ovat mieskuorolauluissa sekä näkyvissä että kuuluvilla, ja tutuksi tunnistaminen on ilmeistä. Vä-

Kaavio 10 (viereisellä sivulla). Yhdistelmä teoksista *Venematka* (vaaleansininen), *Rakastava* (punainen), *Saarella palaa* (vihreä), *Sortunut ääni* (harmaa), *Terve kuun* (keltainen). Säkeiden painavoituvuus.

Kaavion vaaka-akseli osoittaa laulujen sisältämien melodiasäkeiden lukumäärän. Pystyakselilta (AL) luetaan rytmisen painavoituvuuden aika-arvoluku AL. Mitä alemmaksi pylväs painuu sitä painavoituvampi säe on. Vastaavasti ylöspäin suuntautuva pylväs osoittaa säkeen poikkeavan mallirytmistä (AL-3, ks. luku 4.2.3.1 Säevaaka) sitä enemmän mitä korkeampi pylväs on. Nollatason alapuolella olevat palkit osoittavat mallirytmii myötäilevää painavoituvuutta, yläpuolella mallirytmistä poikkeavuutta. Säe on sitä raskaampi mitä pidempi alaspäinen palkki on.

hemmän selkeissä tapauksissa, kuten esimerkiksi *Sortunut ääni* -laulussa mallirytmiä ei nuottikuvassa voi nähdä. *Sortunut ääni* -laulussa säevaaka osoittaa monen musiikillisen säkeen heikkoa painavoituvuutta, koska vaakaan syötetyt aika-arvot eivät niissä mallin mukaisesti suurene musiikillisten säkeiden loppua kohti. Säevaa'assa aika-arvoina näkymättömän painavoituvuuden voi *Sortunut ääni* -laulussa kuitenkin kuulla: säkeiden viimeisillä iskulla ylimmäinen ääni ja harmonia pysyvät lähes muuttumattomina, jonka voi kokea säkeen lopun pidentymisenä. Tällä tavalla Sibelius osoittaa tuntevansa mallirytmiä tunnistamisen mekanismia: hän tietää periaatteen ja siirtää mallirytmissä kuuluvan yleispiirteen. Samaa menetelmää käyttää imitaattori, joka kykenee herättämään kuulijoissa illuusion italian tai venäjän kielestä, vaikkei puheessa olisi ainnuttakaan asianomaisen kielen sanaa. Kysymys onkin olennaisen riittävästä pittoisuudesta: ämpärilliseen vettä tulee kahdesta sitruunapisarasta aromi, jonka maistaja tunnistaa sitruunaksi.

Voi perustellusti kysyä, olisiko kaaviossa äärimmäisenä oikealla, heikosti painavoituva *Terve kuu* synnyttänyt samanlaisia kokemuksia suomalaisuudesta ja tuttuudesta kuin *Venematka*, mikäli se olisi ollut Sibeliuksen ensimmäinen kuorolaulu. *Terve kuu* on kyllä suomenkielinen laulu, mutta niin ovat olleet Genetzin tai Kajanuksenkin laulut. Epäilen, etteivät suomenkielisyys ja harmonian modaalisuus yhdessäkään olisi riittäneet tekemään siitä eurooppalaistumista kohti kehittyvän tradition katkaisijaa ja uuden tyylin pioneeria. Mielestäni se, että *Terve kuusta* puuttuu juuri muihin mieskuorolauluihin vahvasti integroitu runolaulun rytmikoodi heikentää sen sitoutumista ns. kansalliseen musiikki-muistiin.

14. Kuorolaulujen tyylinmuutos

Ruotsinkielisten runoilijoiden teksteihin 1910-luvulla tekemissään kuorolauluisissa Sibelius on hylännyt 1890-luvulla käyttämänsä tekniikan. Hän on jättänyt modaalisuuden ja etsiytynyt harmonioissaan selkeämmin *duuri-molli* -tonaaliin ratkaisuihin ja kromatiikkaan. Näin syntyneissä Gustaf Frödingin (*Herr Lager och Skön fager* 1914, *Ett drömacord* 1915), Bertel Gripenbergin (*På berget* 1915, *Evige Eros* 1915) ja Gösta Schybergssonin (*Brusande rusar en våg* 1918, *Ute hörs stormen* 1918) teksteihin sävelletyissä lauluissa esittäytyy niin kontrapunktisesti kuin ilmaisullisestikin uudistunut säveltäjä. Samalla Sibelius on hyvästellyt myös suomenkielisisä lauluissaan kuohahdelleen nationalistisen paatoksen. Ensimmäisen maailmansodan alla ja sen aikana, vuosina 1914-1918 ja myöhem-

min, vuoden 1922 jälkeen syntyneet mieskuorolaulut edustavat seestynyttä ja aikaan sitoutumatonta kuorolyriikkaa.

Terve kuu -laulusta alkanut tyylin muutos vieraannutti suomenkieliset kuorot Sibeliuksen laulujen ääreltä. Siinä missä säveltäjäkollegat Toivo Kuula, Leevi Madetoja ja Selim Palmgren pysyivät kerran omaksumassaan ilmaisullisessa kielessä, Sibelius hylkäsi 1890-luvulla luomansa menestyksekkään kuorotyylin. Juhani Ahon tekstiin tehdyssä, suuressa *Veljeni vieraillla mailla* -laulussa vuodelta 1904 esittäytyy jo *Terve kuun* viitoittamalle tielle lähtenyt säveltäjä. Runolaulun mallirytmiiä ei enää kuulu ja modaalisuus on himmenemässä. Lopullinen irtiotto kalevalaisesta maailmasta onkin sitten jo tapahtunut Sibeliuksen säveltäessä ruotsinkielisiä kuorolauluja 1914-1918. Niissä Sibelius etsi ja loi kokonaan uudenlaista kuoroilmaisua. Hankalasti luettava ja teknisesti haastava *Herr Lager och Skön fager*, salaperäinen ja vokaalisesti epäkiitollinen *På berget*, wagneriaaninen *Ett drömmackord* tai veistoksellinen, baritonille ja mieskuorolle sävelletty *Evi-ge Eros* eivät kuoroilta enää sujuneet pelkällä kansallisella innostuksella. Sitä paitsi edellä mainitut, ruotsinkieliselle Muntra Musikanter -mieskuorolle tehdyt laulut rajautuivat automaattisesti ulos esimerkiksi Heikki Klemetin ohjelmistosta; Klemetin voimakkaat suomalaistamispyrkimyksethän kohdistuivat nimenomaan suomenkielisen repertoarin kartuttamiseen ja esittämiseen.

Laulu-Miehet -mieskuoron tilaamat, Larin-Kyöstin teksteihin vuonna 1924 tehdyt *Humoreski* ja *Ne pitkän matkan kulkijat* ovat tasapainoista ja voimakasotteista kuorosatsia. Niistä olisi voinut tulla uuden, 1890-luvun kalevalaisuudesta poikkeavan, laajemman kuoro-ohjelmiston airueita. Sellainen ohjelmisto jäi kuitenkin syntymättä. Viipurin Lauluveikoille vuonna 1929 kirjoitettu uusi tunnuslaulu, *Viipurin Lauluveikkojen kunniamarssi* jäi säveltäjän viimeiseksi kuorosävellykseksi.

Mieskuorosävellyksissään Sibelius on osoittanut kykenevänsä tietoiseen tyylinvalintaan ja poikkeamaan vallitsevasta: esimerkiksi latinankielinen, antiikin runomittaan sävelletty *Hymn* syntyi 1896 keskellä kiihkeintä karelianismia, *Saarella palaa*- ja *Sortunut ääni* -laulujen välissä. Toisistaan poikkeavien sävelkielten ja tekniikoiden hallinta tekee Sibeliuksen mieskuorotuotannosta ainutlaatuisen. Monipuolisuudellaan ja rohkeudellaan mieskuorolaulut haastavat ja pakottavat tulkitsijansa etsimään vaihtelevia tapoja artikuloida ja ymmärtää näitä lauluja.

JÄLKIKIRJOITUS

Kun teksti ei istu. Kaksi tunnettua, ei-alkuperäistä tekstiä.

Tässä jälkikirjoituksessa käsittelen kahta Jean Sibeliuksen kuorolaulua, joiden kohdalla musiikin rytmi sotii suomenkielisen tekstin luonnollista sanakorkoa vastaan. Nämä laulut ovat merkityksellisiä siksi, että tunnettuina ja keskeiseen kuoro-ohjelmistoon kuuluvina ne ovat olleet synnyttämässä käsitystä, että Sibelius ei hallinnut tekstin ja musiikin tasapainoista suhdetta suomenkielisissä kuorolauluissaan. Toinen näistä lauluista on *En etsi valtaa loistoa*, yksi suosituimmista suomalaisista joululauluista ja nykyisen virsikirjan virsi numero 31, *Ei valtaa, kultaa, loistoa*. Toinen on *Finlandia-hymni*, kansainvälisesti ehkä tunnetuin suomalainen sävelmä. Laulut ansaitsevat huomion paitsi jatkuvan ohjelmistossa pysymisensä vuoksi myös käsillä olevan työn yhteydessä: tämän tutkimuksen tulos sen paremmin kuin tekijän kokemuksaan Sibeliuksen kuorolauluista eivät osoita mainittujen laulujen sisältämien tekstiongelmien olevan yleisiä säveltäjän kuorotuotannossa.

Tekstiongelmiin löytyy nopea ja luonnollinen selitys: sanoituksen sijoittamisen sävellykseen on tehnyt joku muu kuin säveltäjä itse. Joululaulun Sibelius on alunperin tehnyt ruotsinkieliseen runoon. *Finlandia-hymni* taas on osa orkesteriteosta eikä Sibelius ole koskaan tarkoittanutkaan sitä laulettavaksi. Sen sanoituspyrkimyksiä säveltäjä vastusti lähes neljäkymmentä vuotta, mutta joutui lopuksi myöntymään tekstihankkeille.

En etsi valtaa loistoa

Sanapainoiltaan ongelmallinen, alkujaan ruotsinkielinen ja myöhemmin suomenkielisen asun saanut Sakari Topeliuksen *Giv mig ej glans, ej guld, ej prakt* -runo tunnetaan suomennettuna *En etsi valtaa loistoa* -joululauluna ja 1986 virsikirjaan hyväksyttynä *Ei valtaa, kultaa, loistoa* -virtenä numero 31. Laulu ilmestyi ruotsinkielisenä ensin *December*-lehdessä (*Jultidning för det Svenska Finland*) ja vielä samana vuonna, 1909, suomenkielisenä *Sampo*-lehden joulunumerossa (Pajamo 1982b, 43). Joululaulun suomennoksen tekijästä ei ole varmuutta, virsikirjan suomennoksen on tehnyt Niilo Rauhala.

Ongelmia joululaulun suomenkielisen tekstin painottamisessa syntyy toisessa ja kolmannessa säkeistössä, *Jumala-*, *pimeyteen-* ja toisessa maalissa, *suloinen-*

nojen aloittaessa kohotahdilla alkavan säkeen.

Esimerkki 86. Jean Sibelius, *Jouluvirsi (En etsi valtaa loistoa)*. Sävellysvuosi 1909. Sanat: Zacharias Topelius. Suomentaja: Tuntematon. Lähde: Lassander (2000, 1) (tahti 5 kohotahteinen). 5

ma pyy - dän - tai - vaan
ju - ma - lan - sa - nan
Pi - me - y - te - hen

Alkukielen vastaavassa kohdassa kohotahdille osuu artikkeli tai yksitavuinen sana: *en koäll, giv mig*. Kun ruotsinkielisen laulun jokainen säe alkaa kohotahdilla lienee suomentaja arvellut tuovansa lauluun rytmistä vaihtelua käyttämällä muutaman kerran pitkää suomenkielistä sanaa (esimerkki 86).

Se, että suomentaja on ollut tietoinen kohotahdin luonteesta, näkyy laulun muille kohoille sijoitetuista yksitavuisista sanoista: *en, ma, ja, se, mi, ei, vaan, suo, joss', tuo, nyt, luo, saa, sua, sa*. Joululaulun suomentajan kiistattoman ammattitaidon tunnustamista tuntuu viivyttävän kolme harkitusti sijoitettua sanapainoa loukkaavaa valintaa.

Tehdessään joululaulusta uutta suomennosta vuoden 1986 virsikirjaa varten Niilo Rauhala on tuntunut ajattelevan tuntemattomaksi jääneen edeltäjänsä tavoin. Kun virren ensimmäinen säkeistö on kohotahdeille sijoitettujen yksitavuisien *ei-, tuo-, vaan-, ja-, oi- ja tee* -sanojen ansiosta moitteeton tuntuvat toisen ja kolmannen säkeistön kolme sanapainon vastaista ratkaisua harkituilta.

Esimerkki 87. Jean Sibelius, *Ei valtaa, kultaa, loistoa*. Sävellysvuosi 1909. Sanat: Zacharias Topelius. Suomentaja: Niilo Rauhala 1984, 1986. Lähde: Virsikirja 1986 numero 31 (esimerkissä 2. säkeistö, tahdit 10-11 ja 3. säkeistö, tahdit 6-9).

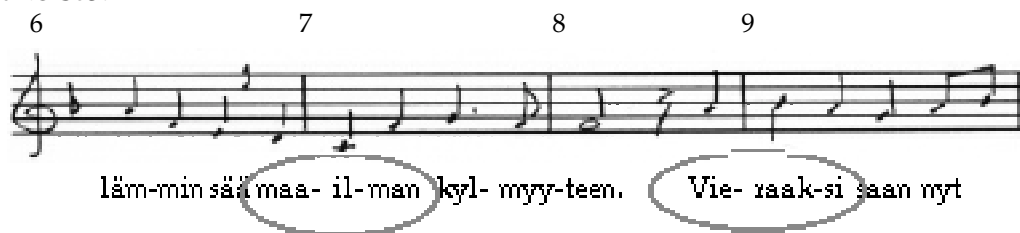
2. säkeistö:

suo rau- ha- si i- lol- la täy- tä

(esimerkki 87 jatkuu)

3. säkeistö:

6 7 8 9



läm-min säät maa- il-man kyl- myy-teen. Vie- raak-si saan nyt

Virren kolme sanakorkoa loukkaavaa valintaa, *ilolla* (tahdit 10-11), *maailman* (tahdit 6-7) ja *vieraaksi* (tahdit 8-9) tuovat uuden suomennoksen tekstiasuun jotakin joululaulun jo tutuksi käyneestä poljennosta. Joululaulun sanakorollisiin kohotahteihin (esim. kohotahti tahtiin 5, esimerkki 86) on vuosikymmenien myötä tarttunut juhlavuutta ja hartautta. Muuten kuin pyrkimyksellä säilyttää joululaulun perinteinen tekstiprofiili lieneekin vaikea perustella virren sanakorkoa loukkaavien kolmitavuisten sanojen valintaa (esimerkki 87).

Finlandia-hymni

Finlandia-hymni on sanoittamisestaan lähtien ollut kielenhuoltajien hampaissa. Sibelius vastusti hymnin sanoittamispyrkimyksiä aina 1930-luvun loppupuolelle asti. Tästä tietoisena myös Heikki Klemetti kieltäytyi ottamasta "noita mielestäni malplasee ['huonosti istuva', kirj. käännös] -sanoja, joita minulle tyrkytettiin" käyttöönsä *Finlandia*-kuoron matkalle vuonna 1939 (Klemetti 1949). Kun monista ehdotuksista V. A. Koskenniemen sanoitus aikaa myöten vakiintui, sen räikeästi kielenvastainen iskutus on nostattanut vain vaimeaa arvostelua. Sanoitus kompastuu suomen kielessä tyypillisiin pitkiin ja monitavuisiin sanoihin, jotka tuottavat taiteihinsijoittamisongelmia.

V. A. Koskenniemen teksti polkee ankarasti niitä periaatteita, joita Sibeliuksella oli esimerkiksi painollisten tavujen sijoittamisessa ja niiden aika-arvollisessa huomioimisessa. Kun Sibelius sanakoron säilyttääkseen pyrki johdonmukaisesti aloittamaan suomenkielisen sanan vahvalta tahdinosalta ja välttämään sanan keskellä tai lopussa olevien tavujen sijoittamista tahdin ykköselle, *Finlandia-hymnin* sanoilla varustettu nuottikuva suorastaan vilisee poikkeuksia tästä säännöstä.

Kaksisäkeistöisen laulun alussa, pitkälle kohotahdille sijoituvissa, *Oi Suomi-* ja *Oi nouse* -sanapareissa ei vielä ole moittimista (esimerkki 87a).

Esimerkki 87a. Jean Sibelius, *Finlandia-hymni*. Sävellysvuosi 1899. Sanat: V. A. Koskenniemi. Lähde: Lassander (2000, 56) (tahdit 1-3).

1 2 3

Oi Suo - mi kat so, Si - nun päi - väs koit - taa,
 Oi nou - se, Suo - mi, nos - ta kor - ke al - le

Sen sijaan ensimmäisen säkeistön *katso*-sanat *kat*-tavu (tahti 1) ei painokkuudeltaan huolimatta istu luontevasti pisteelliselle puolinuotille. Toisen säkeistön *Suomi*-sanat *uo*-diftongi vastaavalla paikalla kestää pitkän aika-arvon paremmin. Kolmannessa tahdissa sekä *koittaa*- että *korkealle* -sanat iskuttuvat epäonnistuneesti. Kumpikin venyy viimeisestä, painottomasta tavustaan, lisäksi jälkimmäisen, *korkealle*-sanat kolmas, painoton *al*-tavu, osuu vahvalle tahdinosalle (esimerkki 87a).

Esimerkki 87b. Jean Sibelius, *Finlandia-hymni*. Sävellysvuosi 1899. Sanat: V. A. Koskenniemi. Lähde: Lassander (2000, 56) (tahdit 4-7).

4 5 6 7

- yön uh - ka kar - koi - tet - tu on jo pois
 - pääs' sep - pe löi - mä suur - ten muis - to jen,

Viidennessä tahdissa alkavan *karkoitettu*-sanat painoton *tet*-tavu osuu vahvalle tahtiosalle (tahti 6). Toisen säkeistön *seppelöimä*-sanat painoton *loi*-tavu osuu pidennetylle tahdin ykköselle (tahti 5) ja saman säkeen viimeisen *muistojen*-sanat viimeinen, painoton *jen*-tavu, kokonuuotin pituiselle, vahvalta tahdinosalta alkavalle säkeen viimeiselle sävelelle (tahti 7) (esimerkki 87b).

Esimerkki 87e. Jean Sibelius, *Finlandia-hymni*. Sävellysvuosi 1899. Sanat: V. A. Koskenniemi. Lähde: Lassander (2000, 56) (tahdit 17-19, 21-22 alku).

17 18 19 21 22

aa - mun val - ke us jo voit - taa,
 tai - pu nut sa sor - ron al - le,
 koit - taa, oi
 al - ka - nut,

Väärin iskuttuvat myös *taipunut* (tahdit 17-18), *valkeus* (tahti 18), *voittaa* ja *alle* (tahti 19) ja *alkanut* (tahdit 21-22) (esimerkki 87e).

Viivyttyäni pitkään kahden suosituksen kuorolaulun tekstiongelmassa haluan vielä ehdottaa niille muutamaa ratkaisumallia. Epäonnistuneita sanapainoja voi esitystilanteessa yrittää lieventää eliminoimalla mielessään tahtiviivat. Silloin vahvalle tahdinosalle osuvan heikon sananosan vaikutus heikkenee. *En etsi valtaa loistoa* -joululaulun ja *Ei valtaa, kultaa, loistoa* -virren muutama kohotahdilla alka-va kolmi- tai useampitavuinen sana sulaa silloin ymmärrettäväksi ja jopa kauniiksi legatolinjaa korostavaksi säkeenosaksi. Vaikeampaa on käsitellä *Finlandia-hymnin* kahta säkeen loppua sanoissa *korkealle* ja *maailmalle*, tahdeissa 2-3 (esimerkki 87a) ja tahdeissa 10-11 (esimerkki 87c). Niissä sanan viimeinen tavu saa painon koraalisatsin pysähtyessä synkopoivalle toiselle tahtiosalle melodisen linjan suuntautuessa lisäksi ylöspäin. Hiukan helpompia käsiteltäviä ovat samoissa tahdeissa esiintyvät kaksitavuiset sanat, *koittaa* (tahti 3, esimerkki 87a), *soittaa* (tahti 11, esimerkki 87c) ja *voittaa* sekä *alle* (tahti 19, esimerkki 87e). Niissä sanan painokas alku osuu vahvalle tahtiosalle, jolloin epätoivotusta korosta selvittää jälkimmäistä tavua keventämällä. Keventämisellä saattaa kuitenkin olla itse musiikkiin latistava vaikutus: kun sanakorko saadaan korrektiksi voi tahtien 3, 11 ja 19 synkoopeista samalla kadota rytmistä luonnetta.

Finlandia-hymni sanoituksineen on muodostunut kansallisomaisuudeksi eikä uudelleen sanoittamista voi mitenkään ajatella. Paradoksaalista hymnin esityksessä on lisäksi se, etteivät räikeätkään korkovirheet tunnu laulamasta tai kuuntelua haittaavan juuri Koskenniemen lyriikan vahvan puhuttelevuuden vuoksi. Valmistellessani Ylioppilaskunnan Laulajien kanssa ensimmäistä Jean Sibeliuksen mieskuorolaulujen kokonaislevytystä vuonna 1985 sain puhelun professori Erik Tawaststjernalta. Professori Tawaststjerna taivutteli minua jättämään

Finlandia-hymnin tallentamatta sen epäonnistuneen suomenkielisen sanoituksen vuoksi. Olin ymmällä - en ollut siihen mennessä tullut epäilleeksi enkä siis kuul-
lut *Finlandia-hymnin* sanoituksessa mitään arvosteltavaa tai moitittavaa. Mikään
hymnin harjoittamisessa tai esittämisessä ei ollut hälyttänyt minua näkemään
niitä virheitä ja puutteellisuuksia, joista nyt tässä luvussa olen monisanaisesti ja
lukuisin esimerkein raportoinut. Laulettua *Finlandia-hymniä* tuntuukin suojele-
van jokin sen yläpuolella leijuva, yhteensopimattoman materian palasia koossa
pitävä suurempi voima.

LÄHTEET

LYHENTEITÄ

ACUT	Acta et Commentationes Universitas Tartuensis
FFC	Folklore Fellow Communications -sarja
KA	Kansallisarkisto
SKS	Suomen Kirjallisuuden Seura
SKSÄ	Suomen Kirjallisuuden Seuran äänitys
YL	Ylioppilaskunnan Laulajat

- Andersson, O. 1921. Johan Josef Pippingsköld och musiklivet i Åbo 1808-1857. Helsingfors.
- Andersson, O. 1964. Jean Sibelius och Svenska teatern. Studier i musik och folklore. Åbo.
- Anderson, W. 1935. Studien zur Wortsilbenstatistik der älteren estnischen Volkslieder. Tartu: ACTA, B XXXIV:1.
- Aro, T. 1933. Katsaus Y.L.:n vaiheisiin sen neljän ensimmäisen vuosikymmenen aikana. Kirjassa: Ylioppilaskunnan Laulajat 50 vuotta. Toim. Aro T., Keijola M., Laine Y., Nurmela T., Pohjakallio T.J., Saarinen E.J., Lauri K.J. Tukiainen. Helsinki: SKS.
- Asplund, A. 1978. Kansanrunousarkisto. Artikkelit teoksessa Otavan iso musiikkitietosanakirja 3. Keuruu: Otava.
- Asplund, A. & Hako, M. 1981. Kansanmusiikki. Helsinki: SKS:n toimituksia 366.
- Bartók, B. 1931. Vom Einfluss der Bauermusik auf die Musik unserer Zeit teoksessa Szabolcsi, B. (toim.), Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe. Budapest 1957.
- Dahlström, F. 1987. The Works of Jean Sibelius. Turku: Sibelius-Seura-Sibelius-Samfundet r.y.
- Dahlström, F. 1995. Kirjassa: Dahlström, F. - Salmenhaara, E. Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan. Porvoo : WSOY.
- DeLong, K. 1992. The Conventions of Musical Biedermeier. Conventions in Eighteen- and Nineteenth-Century Music; essays in honor of Leonard G. Ratner / edited by Allanbrook, W. J., Levy, J. M., and Mahrt, W. P., (Festschrift series: no 10.) USA: Pendragon Press, ISBN 0-945193-28-9.
- Downes, O. 1909. The Sibelius Second. Boston Post 01. 01.
- Ekman, K. 1935. Jean Sibelius. Taiteilijan elämä ja persoonallisuus. Helsinki: Otava.
- Franklin, P. 2001. Kullervo's problem-Kullervo's story. Jackson, T. L. & Murtomäki, V. Sibelius Studies. Cambridge: Cambridge University Press.
- Furuhjelm, E. 1916. Jean Sibelius. Hänen sävelrunoutensa ja piirteitä hänen elämästään. Suomentanut Leevi Madetoja. Porvoo: WS OY.
- Haapanen, T. 1928. Suomalaiset runomittateoriat 1800-luvulla. Suomi V:6. Helsinki: SKS.
- Haavio, M. 1948. Viimeiset runonlaulajat. Toinen, korjattu painos. Porvoo: WSOY.
- Hahl, D. 1876. Toim. Ylioppilaslauluja. Kolmas vihko. Helsingfors: K.E.Holms förlag
- Hahl, T. 1881. Toim. Ylioppilaslauluja. Ensimmäinen vihko. Toinen painos. Helsingfors: K. E. Holms förlag.
- Hahl, T. 1885. Toim. Ylioppilaslauluja. Toinen vihko. Helsingfors: K. E. Holms förlag.
- Hahl, T. 1889. Toim. Sävelistö, kaikuja laulustamme. Seka-äänisiä laulelmiä Suomen nuorisolle. K. E. Holmin kustannuksella. Helsinki: F. Liewendal'in kivipaino.
- Hedenblad, I. 1946. Sångarförbundet. Samling fyrstämiga sänger för mansröster. Första delen. Stockholm: Carl Gehrman's musikförlag.
- Helasvuo, V. 1963. Kuorolaulun vaiheet. Helsinki: Otava
- Hirn, Y. 1939. Matkamiehiä ja tietäjiä. Helsinki: Otava.
- Honko, L. 1983. Kansallisten juurien löytäminen. Kirjassa Tommila, P., Reitala A., Kallio, V., toim., Suomen kulttuurihistoria II. Autonomian aika. Porvoo: WSOY.
- Huttunen, M. 2000. Der Nationalheld Jean Sibelius. Käsikirjoitus.
- Inha, I. K. 1911 Kalevalan laulumailta. Helsinki.
- Junkkari, O. 1997. Toim. Laulun laaja kotimaa. Kuoro- ja musiikkitoimintaa luovutetussa Karjalassa. Karjalaisen kulttuurin edistämis-säätiö. Helsinki: Oy Edita Ab.

- Junnila, O. 1986. Autonomian rakentamisen ja kansallisen nousun aika teoksessa Suomen historia. Espoo: Weilin+Göös.
- Kajanto, I. 1983. Toim. Porthan, H. G., De poësi Fennica 1766-1778. Suomalaisesta runoudesta, kääntänyt ja johdannon kirjoittanut I. Kajanto. Vaasa: SKS Toim. 389.
- Kalevala 1895. Kalevala. II. Selityksiä. Helsinki: SKS:n toimituksia 48, II.
- Kallela, Oksala, Paananen, Palmén 1982. Ad fontes II. Kielioppi. Harjoitukset. Kouluhallitus. Helsinki: Valtion Painatuskeskus.
- Karlsson, F. 1983. Suomen peruskielioppi. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 378. Jyväskylä. K. J. Gummerrus.
- Kaukonen, V. 1979. Lönnrot ja Kalevala. Pieksämäki: SKS:n toimituksia 349.
- Klemetti, H. 1905. Suomalaisia ylioppilaslauluja. Toinen vihko. Sensuurin hyväksymä 30 p. Maalisk. Helsinki: Weilin & Göös.
- Klemetti, H. 1910. Kirje. Y.L:n kokousten pöytäkirjat 1912-1917. Helsinki: YL arkisto.
- Klemetti, H. 1917. Kuorolaulun opas. Toinen painos. Porvoo 1954: WSOY.
- Klemetti, H. 1949. "Finlandia" syntyy. Ylioppilaslehti 3. 11.
- Klemetti, H. 1935. Kuinka "Terve kuu" syntyi. Suomen Musiikkilehti 9.
- Klinge, M. 1982. Kaksi Suomea. Keuruu: Otava.
- Klinge, M. 1983. Poliittisen ja kulttuurisen Suomen muodostaminen. Kirjassa Tommila, P., Reitala, A., Kallio, V., toim. Suomen kulttuurihistoria II. Autonomian aika. Porvoo: WSOY.
- Kolehmainen, I. 2002. The Grove's dictionary of music. [ONLINE] Finland. II Traditional music, 1. Historical background, 2. Vocal music. Saatavilla [www.muodossa <http//www.grovemusic.com/shared/components/search_results/hh_article?session_search_id=1019843407>](http://www.grovemusic.com/shared/components/search_results/hh_article?session_search_id=1019843407). 26. 4. 2002.
- Koskimies, R. 1968. Arwidsson, Adolf Ivar. Artikkelit Otavan iso tietosanakirja, Encyclopedia Fennica. Helsinki: Otava.
- Krohn, F. 1933. Ylioppilaskunnan Laulajat 50 vuotta 1933. Helsinki: SKS:n kirjapaino.
- Kurkela, V. 1989. Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 3. Jyväskylä: Gummerus Oy.
- Kuusi, M. 1949. Sampo-eepos. Helsinki: Suomalais-ugrilaisen seuran toimituksia XCVI.
- Kuusi, M. 1952a. Kalevalaisen säkeen, säeryhmän ja runon painavoituvuudesta. Virittäjä.
- Kuusi, M. 1952b. Kaavoitettua kansanrunoutta. Suomalainen Suomi 7.
- Kuusi, M. 1961. Mitättömistä aineksista. Kalevalaseuran vuosikirja 41.
- Kuusi, M. 1983. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 379.
- Kuusi, M. 1983. Maria Luukan laulut ja loitsut.
- Laaksonen, P. 1986. Kansanrunous. Suomen historia. Espoo: Weilin+Göös kirjapaino.
- Laitinen, H. 1976. Kalevalan kommentaarin runosävelmäläiite vuodelta 1895. Paimensoittimista kisällilauluun. Tutkielmia kansanmusiikista 1, Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Laitinen, H. 2000. Väinö laulaa vaan. Helsingin Sanomat 28. 2. / B 8.
- Lassander, U. 2000. Toim. Jean Sibelius. Mieskuorolaulut a cappella. Ylioppilaskunnan Laulajat r.y.(YL). Helsinki: Yliopistopaino.
- Leino, P. 1982. Runo, kieli, mitta. Suomen kielen metriikka. SKS. Pieksämäki: Raamattutalo.
- Leino, P. 1994. The Kalevala Metre and its Development. Siikala, A.-L. & Vakimo, S. Songs beyond the Kalevala. Studia Fennica Folkloristica 2. Tampere: Tammer-Paino.
- Leisiö, T. 1978. Kantele. Otavan iso musiikkitietosanakirja. Keuruu: Otava.
- Leisiö, T. 2000. Hundra vägar har min tanke. I en bekant skärgård - Jean Sibelius. Om tonalitets ursprung och "finskheden" i Sibelius musik. Festskrift till Fabian Dahlström. Helsinki: WSOY.
- Lönnrot, E. 1835. Kalevalan esipuhe.
- Lönnrot, E. 1845. Några ord om metriken i Finsk Runovers. Kallavesi N:o 3. Lisälehti.
- Marvia, E. 1984. Sibeliuksen rituaalimusiikki. Helsinki: Acta Minervae III, V. ja O.M. tutkimusloosi Minerva N:o 27.
- Merikanto, O. 1892. Päivälehti 28. 4.
- Merikanto, O. 1893. Päivälehti 13. 4.
- Murtomäki, V. 1998. Metsänhaltijatar ja "Nuoren Don Sibeliuksen seikkailut" - balladilaji ja erotiikka myöhäisromantiikan musiikissa. Vierimaa, I., Kilpeläinen, K.,

- Sivuoja-Gunaratnam, A. (toim.) *Siltoja ja synteesejä*.
Tampere: Gaudeamus.
- Oramo, I. 1980. Kansanmusiikin vaikutuksesta taidemusiikkiin. Sibeliuksen akateeminen koeluento vuodelta 1896. *Musiikki* 2.
- Oramo, I. 2001. Kalevalainen runonlaulu. Käsikirjoitus.
- Oramo, I. 2002. The Grove's dictionary of music. Finland. I Art music, 4. The Grand Duchy, 1809-1917. Saatavilla www.grovemusic.com/data/articles/music/4/400/40050.xml. 26. 4. 2002.
- Pajamo, R. 1982a. Erik August Hagfors 1827-1913. Pedagogi ja kuoromies. Tutkimus Suomen ensimmäisen seminaarin laulun ja soiton lehtorin toiminnasta. Käsikirjoitus.
- Pajamo, R. 1982b. Taas kaikki kauniit muistot. Porvoo: WSOY.
- Parmet, S. 1955. Sibeliuksen sinfoniat. Ajatuksia musiikin tulkinnasta. Helsinki: Otava.
- Rapola, M. 1966. Renvall, Gustaf. Artikkelit. Otavan iso tietosanakirja. Helsinki: Otava.
- Renvall, G. 1819. Försök till Finsk Prosodie. *Mnemosyne* nro 42.
- Ranta, J. 1933. Jean Sibeliuksen "Kullervo-sinfonian" esitys 1892. Vanhan miehen muistelmia. *Musiikkitieto*, joulukuu.
- Ranta, S. 1945. Mestari selailee elämäkertansa. *Suomen kuvalehti* 8. 12.
- Ratner, L. G. 1980. *Classic Music: Form, Expression, Style*. New York: Schirmer Books.
- Rosas, J. 1959. Körsånger av Fredrik Pacius. *Acta Musica*. Åbo: Åbo Tidnings och Tryckeri Aktiebolag.
- R., T. (nimim.) 1913. Ylioppilaskunnan Laulajain Albumi 1913. Toimitettu laulukunnan 30-vuotisen olemassa olon muistoksi huhtikuun 6 päivänä 1913. Helsinki: Kirjapaino-osakeyhtiö Sana.
- Ruutu, M. 1983a. Sivistyneistön maailmankatsomuksellinen murros. Teoksessa *Suomen Kulttuurihistoria III. Autonomian aika*. Toim. Tommila, P., Reitala, A., Kallio, V. Porvoo-Helsinki-Juva: WS OY.
- Ruutu, M. 1983b. Sata, sata, sata... Ylioppilaskunnan Laulajat 1882-1983. Ilmavirta, Veijo, toim. Osa 1. YL. Helsinki: Hangon kirjapaino.
- Sadeniemi, M. 1949. *Metriikkamme perusteet*. Helsinki
- Sadeniemi, M. 1951. Die Metrik des Kalevala-Verses. Helsinki. *FF Communications* 139.
- Salmenhaara, E. 1995. Kirjassa: Dahlström, F. & Salmenhaara, E. *Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan*. Porvoo: WSOY.
- Sibelius, J. 1891. Kirje Aino Järnefeltille 3. 1. Siteeraus Tawaststjerna 1965.
- Sibelius, J. 1891. Kirje Aino Järnefeltille 27. 1. Siteeraus Tawaststjerna 1965.
- Sibelius, J. 1891. Kirje Aino Järnefeltille 3. 2. Siteeraus Tawaststjerna 1965.
- Sibelius, J. 1891. Kirje Aino Järnefeltille 20. 2. Siteeraus Tawaststjerna 1965.
- Sibelius, J. 1892. Kirje Aino Järnefeltille 28. 1. Siteeraus Tawaststjerna 1965.
- Sibelius, J. 1895. Kirje SKS:n sihteeri F. W. Rothstenille 27. 8. Helsinki: SKS:n arkisto.
- Sibelius, J. 1896. Några synpunkter beträffande folkmusiken och dess inflytande på tonkonsten. *Musiikki* 2/1980.
- Sihvo, H. 1969. *Karjalan löytäjät*. Tampere.
- Sipilä, E. & Pukkila, J. 1963. *Kuorokirja*. Helsinki: Edition Fazer.
- Sirén, V. 2000. *Aina poltti sikaria*. Keuruu: Otava.
- Snellman, J. 1943. Sibelius oikaisee vääriä tietoja ja selittää. Käsikirjoitus. KA.
- Spolander, R. 1959. *Laulu-Miesten Lauluja I*. Kahdeksas painos. Porvoo: WSOY.
- Steinitz, W. 1934. *Der Parallellismus in der Finnish-Karelischen Volksdichtung*. Helsinki: FF Communications 115.
- Streng, A. V. 1928. *Latinan kielioppi*. Liite. *Metriikan alkeita*. 4. painoksen esipuhe. 7. painos. Porvoo 1958: WSOY.
- Söderholm, O. 1969. *Manskörssången i Finland. 150-års historik utgiven av Finlands svenska manssångarförbund*. Åbo: Polytypos.
- Tarasti, E. 1978. *Myth and Music*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Tawaststjerna, E. 1965. *Jean Sibelius I*. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, E. 1967. *Jean Sibelius II*. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, E. 1988a. *Jean Sibelius V*. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, E. 1988b. *Der Junge Sibelius. Von der Dur-Moll-Tonalität zu einer Synthese von modalen und dur-moll tonalen Elementen*. Teoksessa *Das musikalische*

- Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus. Herausgeben von Danuser, H., de la Motte-Haber, H., Leopold S. & Miller, N. Laaber: Laaber-Verlag.
- Tawaststjerna E. 1992. Jean Sibelius. Åren 1865-1893. Redigerad av Gitta Henning. Keuru: Otava
- Timonen, S. 1982. Näin lauloi Larin Paraske. SKS. Pieksämäki: Raamattutalo.
- Tolonen, J. 1976. Jean Sibeliuksen koeluento ja mollipentakordin soinnutus. Juhlakirja Erik Tawaststjernalle 10.10. Keuruu: Otava.
- Topelius, Z. 1846. Helsingfors Tidningar nro 81. Hwad gör man för musiken i Finland. Käsikirjoitus. Kopio. Turku: Sibeliusmuseum.
- Tukiainen, V. 1903. Ylioppilaskunnan Laulajain Albumi 1903. Laulukunnan 20-vuotisen olemassa olon muistoksi huhtikuun 6 päivänä 1903. Mikkeli: Kirjapainoyhtiö Valo.
- Wagner, R. 1907. Oper und Drama. Erster Theil. Gesammelte Schriften und Dichtungen, vierte Auflage. Leipzig, III.
- Vainio, M. 2002. Nouskaa aatteet. Robert Kajanus. Elämä ja taide. Helsinki: WSOY.
- Väisänen, A. O. 1921. Jean Sibelius vaikutelmistaan. Kalevalaseuran vuosikirja 1.
- Väisänen, A. O. 1936. Sibelius ja kansanmusiikki. Kalevalaseuran vuosikirja 16.
- Väisänen, A. O. 1949. Kalevalan sävelmä. Kalevalaseuran vuosikirja 29.
- Väisänen, A. O. 1956. Poimintoja Sibeliuksen tematiikasta kansanmusiikkia silmällä pitäen. Kalevalaseuran vuosikirja 36.