

SAMMAT SIIVET

GUSTAV
DJUPSJÖBACKA

TAIDE-
YLIOPISTO
SIBELIUS-AKATEMIA



Gustav Djupsjöbacka on pitkän uransa aikana toiminut Sibelius-Akatemian liedmusiikin lehtorina ja vuosina 2004–2012 Sibelius-Akatemian rehtorina. Hän on opettanut mestarikursseilla eri puolilla Suomea ja Eurooppaa sekä Yhdysvalloissa ja Japanissa. Hän on levyttänyt erityisesti suomalaista laulumusiikkia, mutta myös kantaohjelmistoa, esimerkiksi Schubertin Winterreisen Tom Krausen kanssa (Finlandia 1997). Kirjassaan Istumme ilokivellä (WSOY, 2000) Djupsjöbacka käsitteli sataa valikoitua suomalaista yksinlaulua. Toivo Kuulan yksinlauluja käsitelleestä tohtorintyöstä (2005) syntyi kriittinen editio (Fennica Gehrman 2008) ja tutkintoon sisältyi myös Leevi Madetojan laulujen kokonaislevytys (Ondine).

Djupsjöbacka on erityisesti syventynyt Jean Sibeliuksen tuotantoon ja joulukuussa 2023 ilmestyi hänen kirjansa The Songs of Jean Sibelius: Poetry, Music, Performance (Boydell). Hän toimii myös Sibelius-Seuran varapuheenjohtajana ja siinä ominaisuudessa Jean Sibelius Works -edition toimituskunnan puheenjohtajana (2019–). Vuosien varrella lukuisat luottamustehtävät sekä valtion taidetoimikunnissa että pohjoismaisissa asiantuntijatehtävissä ovat muokanneet hänen kulttuurinäkemystään.

KANTAVAT MEITÄ

POHJOISMAISIA RUNOILIJAJÄKOHTAAMISIA

Samat siivet kantavat meitä –
pohjoismaisia runoilija-säveltäjäkohtaamisia

SAMAT SIIVET
KANTAVAT MEITÄ
– POHJOISMAISIA
RUNOILIJA-
SÄVELTÄJÄKOHTAAMISIA

Gustav Djupsjöbacka

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Sibelius-Akatemian julkaisuja 31

© Tekijä ja Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Kansikuva:

Peder Severin Krøyer: *Vid frokosten* (Aamiaisella), 1883, Tilhører
Skagens Kunstmuseer. Valokuva: Skagens Kunstmuseer.

Kansi:

Arto Vaverka

Taitto: Paul Forsell

Paino: Hansaprint

Nidottu:

ISBN 978-952-329-377-9

ISSN 0359-2308

PDF:

ISBN 978-952-329-378-6

ISSN 2489-7973

Helsinki 2025

Sisällys

- 7 Aluksi
- 17 Kyyhkyläinen häkissä – Holger Drachmannin ja Peter Heisen
Dyveke-laulut
- 45 Kehykset murtuvat – Jens Peter Jacobsen ja Carl Nielsen
- 71 Tunturimaan jättiläisten askeleet – Bjørnstjerne Bjørnson,
Henrik Ibsen ja Edvard Grieg
- 113 Kepeyttä ja viattomuutta – Vilhelm Krag, Edvard Grieg ja
Selim Palmgren
- 142 Karmivia kuningaskohtaloita – Gustaf Fröding ja Ture Rangström
- 168 Älykköjen maalaisromantiikka – Erik Axel Karlfeldt ja
Wilhelm Peterson Berger
- 184 Myöhäiskorjuu – Bo Bergman ja Wilhelm Stenhammar
- 215 Kirjallisuutta
- 219 Hakemisto

Aluksi

”Tynande svanor,
 Vilken förtrollning
 Vilar på norden?
 Den, som från södern
 Längtar, hans längtan
 Söker en himmel.”

”Riutuvat joutsenet,
 mikä taika
 liittyy Pohjolaan?
 Joka etelästä
 kaipaa, hänen kaipuunsa
 etsii taivasta.”

Johan Ludvig Runebergin runossa *Norden* etelän edustaja ihmettelee palmujen varjossa joutsenten kaipausta pohjoiseen. Miksi ne jättävät etelän paratiisin? Mikä Pohjolassa niin houkuttelee? Kuten Runebergin tunnetusta *Joutsen*-runosta käy ilmi, ilmeisimmät syyt ovat lintujen pesiminen ja Pohjolan luonnon kauneus.¹ Nykyään Pohjoismaiden vetovoima voi liittyä moneen asiaan: on tullut tavaksi puhua Pohjolan maista ”onnellisten maiden” alueena, jolla vallitsee toimiva demokratia ja jolla oikeusvaltioperiaatteita ja hyvinvointiyhteiskuntaa pidetään arvossa. Pohjolan maissa parlamentaariset perinteet ovat vahvoja siitä huolimatta, että viidestä maasta kolme on monarkioita ja kaksi tasavaltoja.

1 *Norden*-runolla on klassinen esikuva: taustalla on Alchaioksen tarina Apollosta, jonka Zeus lähetti Delfoihin joutsenten kuljettamassa vankkurissa. Tämä käänsi kuitenkin suuntaa ja lähti pohjoiseen Hyperboreaan, jossa vietti talven ”neljän tuulen takana” ja palasi etelään vasta kesäksi. Teivas Oksala: *J. L. Runebergin Kreikka ja Rooma*. Artipictura 2004, ss. 145–146.

Tämä suhteellinen yhtenäisyys johtuu ainakin osittain Pohjolan kielten välisestä sukulaisuudesta, mikä on helpottanut kanssakäyntiä, mutta se on myös tulos pitkästä yhteisestä historiasta, johon mahtuu sekä repiviä sotia että liittopyrkimyksiä. Kalmarin unionista (1397–1523) puhutaan vielä tietyllä kunnioituksella aikakautena, jolloin Pohjoismaat yhdistyivät saatuaan yhteisen hallitsijan, kuningatar Margareeta I:n valtakaudella, vaikka kyseessä oli pelkästään avioliittojen kautta syntynyt personaaliunioni.

Keskiajalta lähtien erityisesti Tanskan ja Ruotsin välillä vallitsi syvä epäluottamus. Tämä johti pitkäaikaisiin sotatiloihin, jotka olivat välillä kiihkeitä ja välillä uinuvia. Maiden rajat eivät olleet nykyiset: esimerkiksi Skoonen ja Jämtlannin maakunnat olivat pitkään tanskalais-norjalaisia alueita ja nykytilanne vakiintui vasta Roskilden rauhassa vuonna 1658.

Rajoja on senkin jälkeen rukattu: kun Tanska liitti Slesvigin valtaansa, Saksan liittoon kuuluneet Preussi ja Itävalta hyökkäsivät Tanskaan vuonna 1864. Muut Pohjoismaat pysyivät neutraaleina eivätkä liikkaneet avuksi ja lyhyen sodan jälkeen Tanska joutui luovuttamaan sekä Slesvigin että Holsteinin maakunnat Preussille ja Itävallalle. Tästä skandinaavisen lojaliteetin koetinkivistä muodostui trauma, joka myöhemmin aina välillä nousi pintaan. Ruotsin ja Venäjän rajan siirto vuosien 1808–09 sodan häviämisen seurauksena oli Ruotsille imago tappio. Suomen sota muokkasi suuresti Suomen historiaa, joskin sata vuotta suurruhtinaskuntana muutti suomalaista yhteiskuntaa vähemmän kuin saattaisi olettaa. Syynä tähän oli tietenkin keisarin vuonna 1809 lupaa ruotsalaisen lainsäädännön ja uskonnonvapauden jatkumo. Vasta sortovuosien venäläistämispyrkimykset vajaa sata vuotta myöhemmin toivat muutoksen tähän, mutta silloin kansa oli valveilla ja nousi vastarintaan. Itsenäisyytemme kynnyksellä saksalaiset joukot varmistivat valkoisen puolen voiton. Ruotsi ja muut pohjoismaat pysyivät loitolla. Toisen maailmansodan jälkeen Suomi ja Ruotsi yrittivät kylmän sodan aikana ylläpitää puolueettoman aseman, mikä Suomen osalta oli pelonsekainen, itänaapurin sanelema välttämättömyys. Pohjoismaiden Neuvosto perustettiin vuonna 1952 säännöllisesti kokoontuvana pohjoismaisena parlamentaarisenä yhteistyöjärjestönä, ja kun Suomi liittyi

siihen kylmästä sodasta huolimatta vuonna 1955, Pohjoismaat halusivat juhlistaa tätä laskemalla samanaikaisesti kaikissa Pohjoismaissa liikkeelle postimerkit. Aiheena oli viisi lentävää joutsenta.



Kuva 1. Tanskalaisen Viggo Bangin suunnittelema postimerkki ”Pohjolan päivä” laskettiin kaikissa viidessä Pohjoismaassa 10.10.1956. © Posti.

Kulttuurinen yhtenäisyys

Tämän kirjan yhtenä ajatuksena on peilata sitä suhteellista kulttuurista yhtenäisyyttä, joka eroista huolimatta on rakentunut näiden maiden välille. Tarkastelun aikaikkunaksi on valittu vuodet 1850–1920 siksi, että kyseisenä aikana yhteiskunnallinen murros oli merkittävä ja sääty-yhteiskunta murtui siirtäen kulttuurin kuluttajan roolin pitkälti porvaristolle, joka näin jakoi roolin hovin ja kirkon kanssa. Tällä kaikella on ollut vaikutusta taiteen eri lajeihin. Alempien yhteiskuntaluokkien taistelu oikeuksistaan eteni rinnakkain vieraan vallan hylkäämisen kanssa. Kansallisuusaate voimistui aina ensimmäiseen maailmansotaan asti.

Olenaisena osana tätä muutosta korostui kielen merkitys kansallisen identiteetin kantajana. Norjassa landsmålin eli *nynorsk*-kielen

luominen länsinorjalaisten murteiden pohjalta ja sen nousu maassa toiseksi viralliseksi kieleksi olivat keskeisiä osia sitä kansallisen identiteetin kehitystä, jonka myötä Norja pyristeli irti Kööpenhaminan ja Tukholman ohjausnaruista johtaen Norjan irtautumiseen personaaliunionista Ruotsin kanssa vuonna 1905. Suomessa suomen kielen oman arvontunto ja sen pohjalta konstruoitu kansallinen identiteetti – yhdessä Ruotsin vallan ajalta perittyjen rakenteiden kanssa – antoi pontta sortovuosien toimenpiteiden vastustamiseen. Näin oli kypsynyt itsenäisyyden vaatimus, joka sittemmin toteutui ensimmäisen maailmansodan melskeessä. Jyrkemmin kuin missään toisessa pohjoismaassa Suomessa käyty sisällissota kertoi yhteiskunnallisesta murroksesta ja itänaapurin vallankumousten epävakauttavasta vaikutuksesta.²

Kansainvälinen vuorovaikutus oli kasvanut merkittävästi 1800-luvun toisella puoliskolla ja taiteilijat hakivat impulsseja aikakauden eurooppalaisista keskuksista: pohjoismaiset kuvataiteilijat kokoontuivat Pariisiin Montmartressa tai Grez-sur-Loing’issa Pariisin ulkopuolella. Muusikot lähtivät Leipzigiin tai Berliiniin, ja Berliinin Zum schwarzen Ferkel -ravintolasta tuli Strindbergin ja Munchin ansiosta legendaarinen skandinaavinen kohtaauspaikka.

Rinnakkain kansainvälistymisen kanssa tapahtui paikalliskulttuurin nousu eräänlaisena kansallisuusaatteen johdannaisena ja samalla sen innoittajana. Ruotsin Taalainmaasta tuli turmeltumattoman talonpoikauskulttuurin kehto samoihin aikoihin kun Artur Hazelius perusti Tukholmaan vuonna 1873 Pohjoismaisen museon, Nordiska Museetin, sekä Skansenin ulkoilmamuseon vuonna 1891. Suomessa suomenkielisen kulttuurin vaaliminen oli alkanut Kalevalan julkaisemisesta ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran perustamisesta 1831. Karjala nähtiin omaleimaisen suomalaisen kulttuurin kehtona ja kansallisen identiteetin kilpenä sortovaltaa vastaan, ja karelianismi korostui Suomessa etenkin 1890-luvulla useilla taiteenaloilla. Tanskassa kansallisuusaate sai nostetta hankalasta suhteesta Slesvigiin ja sen saksankieliseen väestöön. Norjassa talonpoikauskulttuuri oli tunturien ja vuonojen eris-

2 Itsenäisyysjulistuksen jälkeen valtiomuodolla (monarkia vai tasavalta) oli pohjoismainen ulottuvuus, vaikka kruununhaltijaa haettiin Saksasta.

tämässä laaksoissa säilynyt vahvana, ja kieliaktivistien tukemana kansallisuusaate levisi vuosisadan toisella puoliskolla. Norjalaisia perinteitä vaalimaan perustettiin ulkomuseo Norsk Folkemuseum Bygdøyhyn Oslon ulkopuolella vuonna 1881.

Valitun aikaikkunan sisällä tämä kirja keskittyy pohjoismaiseen lieettiin, mikä samalla antaa mahdollisuuden verrata useiden taidelajien yhteisvaikutusta. Lied syntyi Saksassa laadukkaan runouden, kansanlauluperinteen, musiikillisesti itsenäisen pianosatsin ja ilmaisuun kykenevän soittimen kehityksen kautta. Läheiset suhteet Keski-Eurooppaan takasivat sen, että pohjoismaiden varhaisimmat askeleet liedin saralla otettiin Tanskassa saksalaissyntyisten säveltäjien ansiosta (Johann Abraham Peter Schulz, Christoph Ernst Friedrich Weyse). Mistään kansallisesta perinteestä ei vielä voinut puhua.

Ruotsissa perustettiin 1800-luvun alussa *Götiska förbundet* elvyttämään Ruotsin muinaisia juuria tasapäistäneitten Napoleonin sotien jälkeen. Tämän liiton piirissä toimineet Erik Gustaf Geijer ja Esaias Tegnér kirjoittivat myytteihin ja viikinkiaikaan pohjautuvaa runoutta, jota myös itse sävelsivät, ja Adolf Fredrik Lindblad, ”Ruotsin Schubert” loi varhaisimmat laulunsa jo 1820-luvulla. Ludvig Mathias Lindman julkaisi Norjassa ensimmäiset kansanlaulu- ja hymnikokoelmansa vuonna 1841, ja ennen pitkää Ole Bull, Halfdan Kjerulf ja Edvard Grieg olivat luoneet kansanmusiikkiin pohjautuvan norjalaisen musiikkikulttuurin.

Georg Brandesin vaikutus

On mielenkiintoista katsoa miten samansuuntaiset virtaukset ovat edenneet eri tahtia eri Pohjoismaissa, mitkä vaikutteet ovat liikkuneet vaivatta yli rajojen ja mitkä ovat jääneet suppeampiin piireihin. Voidaan esimerkiksi nähdä, että kirjallisuushistorioitsija Georg Brandesin vaikutus kaikissa pohjoismaissa on ollut merkittävä. Hän ravisti ensin Kööpenhaminan porvaristopiirejä 1870-luvulla tuomalla esiin radikaaleja ja räväköitä keskieuropalaisia aatteita, joissa vaadittiin ongelmien esille ottamista ja loi täten pohjan naturalismille. Tanskassa, Norjassa ja Ruotsissa kulttuuripiirit juhlivat Brandesia kuin sankaria, mutta vaisummaksi hänen vaikutuksensa jäi Suomessa,

vaikka Minna Canth oli suuri Brandesin ystävä ja teki häntä omalla tahollaan tutuksi oman työnsä kautta – Canthin näytelmä *Työmiehen vaimo* (1885) on Brandesin hengessä kirjoitettu.³ Juhani Ahon *Papin rouva* (1885) oli sekin varhainen realismin edustaja, minkä suuntauksen osaksi Aleksis Kivikin on laskettava. Karl August Tavaststjerna kävi kirjeenvaihtoa Brandesin kanssa ja hänen nälkävuosien karu kertomuksensa *Kovina aikoina* (1891) ravisti suomalaista yhteiskuntaa.

Tanskan varhaiset runoilijat, Brandesin piiriin kuuluneet Jens Peter Jacobsen ja Holger Drachmann auttoivat tanskalaisia säveltäjiä murtautumaan irti saksalaisvaikutuksista – erityisesti tämä näkyy Peter Heisen ja Carl Nielsenin tuotannossa. Mainitut runoilijat loivat sellaisen ajassa liikkuvan, laadukkaan kirjallisuuden, että 1870- ja 1880-lukujen norjalaiset ja ruotsalaiset säveltäjät syttyivät säveltämään näiden tekstejä lauluihinsa.

Norjalaisten perinteisen riippuvuuden Kööpenhaminasta ja vanhojen jännitteiden voisi kuvitella torjuvan sieltä tulevia impulsseja, mutta Jacobsenin ja Drachmannin kriittiset asenteet vanhaa järjestelmää vastaan antoivat itse asiassa esikuvan, joka auttoi norjalaisia edistämään oman itsenäisen kulttuurin luomista Norjassa. Tämä näkyi selvimmin teatterisektorilla: tanskalaisten ylivalta murtui näkyvästi perustettujen norjankielisten näyttämöiden avulla: Det Norske Teater aloitti toimintansa Bergenissä vuonna 1850 Ole Bullin avustuksella.

Bjørnstjerne Bjørnson loi kansallisuusaatteen edistäjänä itselleen uskomattoman vahvan aseman Norjan sisäpolitiikassa, mutta hän aktivoitui myös ulkomailla eri vähemmistöjen puolestapuhujana, kuten esim. sortovuosien suomalaisten tai Unkarin slovakkien. Henrik Ibsenin jälkiä pystyttiin seuraamaan kaikissa Pohjoismaissa ja hänen näytelmänsä levisivät pysyvästi maailmanlaajuisestikin. Ruotsissa August Strindberg oli hengästyttävän monipuolinen aikakautensa äänitorvi, joka halusi purkaa vakiintuneita käsityksiä avioliitosta ja luokkayhteis-

3 Brandesin vaikutuksesta Pohjoismaissa ks. lähemmin esim. Stefan Nygård: "Georg Brandes and Fin de Siècle Scandinavia as a Cultural Semiperiphery". *Artl@s bulletin*, vol. 11, no. 2 (2022): ss. 9–19. Verkkolähde <https://helda.helsinki.fi/server/api/core/bitstreams/722aae5b-0078-4a6a-8775-07f0e71d4252/content> (tarkistettu 23.10. 2024).

kunnasta saaden runsaasti kannattajia koko Euroopassa. Realismin ja naturalismin takinkäännös uusromantiikan suuntaan tapahtui lähes samanaikaisesti koko Skandinaviassa: Vilhelm Kragin ohjelmaruno *Fandango* Norjassa julkaistiin melkein samana vuonna kuin Verner von Heidenstamin *Vallfart och vandringsår* (1888) Ruotsissa. Jälleen kerran Suomessa reagoitiin hitaammin, ja koska realismin suuntaus täällä oli ollut vaisua myös vastareaktio oli heikko. Täällä uusromantiikka liittyi lähinnä kansallisromantiikkaan ja sen tärkeimpiin nimiin, Eino Leinoon ja Larin Kyöstiin, 1890-luvun lopulla.

Norjalaisten ambivalentti suhtautuminen tanskalaiseen runouteen – alistuva ja protestoiva – on historiallisista syistä ymmärrettävä, mutta yllättävämpää on miten suuressa määrin omasta entisestä suurvalta- asemastaan tietoiset ruotsalaiset kääntyivät tanskalaisten runoilijoiden puoleen: Emil Sjögren ja August Söderman kirjoittivat 1870- ja 1880-luvuilla useimmat varhaiset opuksensa norjalaisiin, tanskalaisiin (ja saksalaisiin) runoihin. Sekä Wilhelm Peterson Bergerin, Wilhelm Stenhammarin että Ture Rangströmin varhaisten laulujen tekstit olivat useammin saksalaisia, tanskalaisia tai norjalaisia kuin ruotsalaisia. Säveltämiseen taipuvaa keskeislyriikkaa oli 1870- ja 1880-luvuilla Ruotsissa niukasti: Viktor Rydberg oli suuri kirjailija, samoin August Strindberg, mutta kummankin runotuotanto oli suppeaa. Vasta ns. 1890-lukulaisten laaja ja laadukas rintama loi mahdollisuuksia kirjoittaa täysipainoista liedä ruotsin kielellä Ruotsissa. Tämä tapahtui kun Carl Snoilsky ja Oscar Levertin, mutta ennen kaikkea Verner von Heidenstam, Gustaf Fröding, Erik Axel Karlfeldt ja Bo Bergman, astuivat esiin. Syntyi ruotsalaisen laulun kultaaika: Wilhelm Stenhammar, Ture Rangström ja Wilhelm Peterson Berger nostivat Ruotsin kotimaisen liedkirjallisuuden – eli romanssin, miksi yksinlaulu Ruotsissa usein kutsutaan – uudelle tasolle.

Tilanne vertautuu Suomeen, jossa suomenkielinen runous vasta 1890-luvulla alkoi olla sen tasoista, että säveltäjät innostuivat kirjoittamaan lauluja suomeksi.⁴ J.H. Erkon ensimmäinen runokokoelma il-

4 Aleksis Kiven merkitys oivallettiin vasta myöhemmin, vaikka runot olivat ilmestyneet jo 1866. Larin Kyöstin ensimmäinen kokoelma ilmestyi 1897.

mestyi vuonna 1870 ja Eino Leinon 1895. Vähitellen Oskar Merikannon ja Erkki Melartinin lauluista tuli suosittuja, ja kun Väinö Antero Koskenniemi, Toivo Kuula ja Leevi Madetoja astuvat kuvaan voidaan vuodesta 1915 eteenpäin puhua laajemmasta suomenkielisestä liedkulttuurista. Kieliraja on jossakin määrin etäännyttänyt Suomea muista pohjoismaista ja vaikeuttanut liikennettä yli rajojen: suomenkielisiä runoja ei edes käännösten muodossa esiinny pohjoismaissa liedsävellyksissä. Suomenruotsalaisen lyriikan kohdalla tilanne on tietysti toinen: Runebergin ensimmäisestä runokokelmasta lähtien (1830) lauluja syntyi Suomessa mm. Karl Collanin, Ernst Fabritiuksen, Fredrik Paciuksen, Martin Wegeliuksen ja 1890-luvulta lähtien Jean Sibeliuksen kynästä. Johan Ludvig Runebergin ruotsinkielinen runous levisi pohjoismaihin runsain määrin: Runeberg oli *Vänrikki Stoolin tarinoiden* ansiosta tunnettu nimi koko Pohjolassa. Hänen runojaan löytyy Ruotsissa ja Norjassa jo 1840-luvulta eteenpäin Bernhard Henrik Crusellin, August Södermanin, Adolf Fredrik Lindbladin, Halfdan Kjerulfin ja myöhemmin Wilhelm Stenhammarin ja Ture Rangströmin tuotannosta. Myös Sakari Topeliuksen *Välskärin kertomukset* tunnettiin laajasti ja sekä Ruotsin että Norjan liedkirjallisuudessa Topeliusta esiintyy runsaasti: Adolf Lindbladin, August Södermanin ja Gustaf Nordqvistin toimesta Ruotsissa ja Agathe Backer Grøndahlin tuotannossa Norjassa.

Runoilija-säveltäjäparien kohtaaminen

Laulukirjallisuuden luomisen tärkein edellytys on runoilijan teoksen ja säveltäjän kohtaaminen. Tämän kirjan seitsemässä luvussa tarkastelemme valittujen runoilija-säveltäjäparien kohtaamisia, oli kontakti sitten syntynyt pelkästään teosten avulla tai henkilökohtaisen ystävyyden muodossa. Parissa tapauksessa tarkastelemme myös kahden runoilijan tai kahden säveltäjän keskinäisiä tekemisiä. Ristiin vaikuttamista yli rajojen ja aikojen esiintyy jatkuvasti. Kohtaamisten kautta peilautuu kunkin maan yhteiskunnallinen, kirjallinen ja musiikillinen tilanne. Ensimmäisessä luvussa tutustumme Holger Drachmannin epäsovinnaiseen lyriikkaan osana Brandesin vaikutuspiiriä ja vielä klassisismien kehyksissä työskennelleen Peter Heisen laulusarjaan

Dyveken kohtalosta. Luvussa 2 näemme kuinka Jens Peter Jacobsenin analyttisen tarkka ja samalla unenomaisen haaveileva runous auttoi Carl Nielseniä löytämään oman sävelkielensä, jonka puitteissa keskieu-rooppalaiset perinteet epäsovinnaisella tavalla yhdistyvät tanskalaiseen kansanmusiikkiin.

Luvussa 3 Brandesin hahmo seuraa meidät Skagerrakin yli Bjørnstjerne Bjørnsonin ja Henrik Ibsenin hahmoissa. Molemmat kävivät ankaraa keskustelua kotimaansa perittyjä arvoja ja taantumuksellista kulttuuria vastaan: Bjørnson teostensa kautta vaikuttavalla poliittisella toiminnalla ja Ibsen ulkomailla oleskelevana myrkyllisenä maanvaivana hiukan samaan tapaan kuin kuvataiteilija Edvard Munch, jonka maalaukset heijastavat hänen ahdistustaan ja turhautumistaan itseriittoiseen ja konservatiiviseen norjalaiseen yhteiskuntaan. Luvussa tarkastelemme näiden kirjallisten hahmojen vaikutusta nuoren Griegin kehitykselle. Totuuden ja kriittisyyden ankara vaatimus, jota Brandes oli saarnannut, herätti vähitellen myös vastustusta. Haluttiin jatkuvasti ratkaisemattomien yhteiskuntaongelmien ja jatkuvan kansallisuusajattelun rinnalle mielikuvitusta, huvitusta ja eksotiikkaa. Norjassa uusromantiikka astuu kuvaan Vilhelm Kragin henkilössä. Näemme miten erilaiset Griegin Kragin runoihin säveltämät laulut ovat verrattuna aikaisempiin norjalaisiin. Kragin runot innostivat nuorta länsisuomalaisista Selim Palmgrenia varhaiseen opukseen.

Kolmessa seuraavassa luvussa tutustumme Ruotsin laulun kultakauteen, joka syntyi 1890-lukulaisten runouteen, ensin Fröding – Rangström -akselilla, jossa kumpikin eläytyy uuden ajan alussa eläneen kuningas Eerik XIV:n kohtaloon. Frödingin runojen kautta välittyi sekä 1500-luvun Ruotsin että 1900-luvun vuosisadanvaihteen henkilökohtainen ja poliittinen todellisuus. Rangströmin vahvasta musiikista syntyy eräs Ruotsin laulukirjallisuuden vaikuttavimmista luomuksista. Luvussa 6 kohtaamme henkilökohtaiset ystävät Erik Axel Karlfeldtin ja Wilhelm Peterson Bergerin. Heidän kohtaloissaan on tiettyä samankaltaisuutta: molemmat tulivat marginaalista, yksinkertaisista oloista, ja nousivat arvostettuun asemaan Tukholmassa. Molemmat olivat taitavia kynänkäyttäjiä ja sulattivat talonpoikaiskulttuurin yksinkertaisuuden älylliseen maailmankuvaansa. Viimeisen luvun keskipisteessä

skeptikko Bo Bergman kulkee Jacobsenin jalanjäljissä: hän on niukasanainen vanhuuden, reflektion, mutta myös rakkauden kuvaaja. On luontevaa, että Wilhelm Stenhammarin hienostunut, tietyllä tavalla klassinen säveltäjätyyppi resonoi Bergmanin pelkistetyn ilmaisun kanssa. Luvussa palaamme Ture Rangströmiin, joka oli Bergmanin runojen tärkeä säveltäjä hänkin, mutta taiteilijatyypinä hän edusti aivan toista näkökulmaa.

Näin Pohjoismaissa vaikutteet sinkoilevat maasta toiseen ja taiteilijasta toiseen, välillä samassa tempossa ja välillä eri tahtiin. Vaikka tässä kirjassa Skandinavian maat Tanska, Norja ja Ruotsi ovat fokuksessa lienee selvää, että Suomi kuuluu tähän viiteryhmään (samoin kuin Islanti), siitä huolimatta että suomen kieli ja itäinen sijaintimme ovat aikaansaaneet meille muista poikkeavan aseman, mikä on käynyt ilmi erityisesti viime vuoden NATO-jäsenyyden ympärillä käydyssä keskustelussa. Viimeistään nyt on käynyt selväksi, että Suomi haluaa olla osa läntistä kulttuuripiiriä. Osana Pohjoismaita kuulumme tähän joukkoon, kulttuuristen ja historiallisten siteiden lisäksi nyt myös ulko- ja turvallisuuspolitiikan kautta.

Haluan kiittää Taideyliopiston Sibelius-Akatemian julkaisutoimikuntaa, joka hyväksyi tämän julkaisun sarjaansa. Erityisesti haluan kiittää prof. Markus Manteretta, jonka tarkka silmä, kielentuntemus ja tiukka johdonmukaisuus on tuntuvasti nostanut tekstini laatua. Kustannustoimittaja Henri Wegelius on asiantuntevasti luotsannut minua kielenhuollossa, kirjan kuvituksen lupa-asioissa ja nuottiesimerkeissä ja opastanut teknisissä kysymyksissä. Heille parhaat kiitokset. Nuottigraafikko Jani Kyllönen on avustanut nuottiesimerkkien kanssa. Vaimoani, Lena von Bonsdorffia on kiittäminen siitä, että ylipäätään ryhdyin kirjoittamaan pohjoismaisesta aiheesta ja hänen asiantuntevat kommenttinsa ovat suuresti auttaneet minua eteenpäin, erityisesti alkuvaiheessa.

Kyyhkyläinen häkissä – Holger Drachmannin ja Peter Heisen *Dyveke-laulut*

Georg Brandesin (1842–1927) luennot eurooppalaisesta nykykirjallisuudesta keräsivät Kööpenhaminassa vuodesta 1871 alkaen innokkaan kuulijakunnan ja ajoivat kulttuurikentässä uuden ajan läpimurtoa, ”det moderne gennembrud”. Lukeneena keskieuropalaisena hän luennoillaan soimi 1800-luvun alkupuolen taantunutta tanskalaista kulttuurikenttää, joka tyytyi idealistisen kansallisromantiikan, ”kultaisen ajan” saavutuksiin. Aikakausi oli käymistilassa: Tanska prosessoï vuonna 1864 hävittyä sotaa Saksaa vastaan, ja biedermeierin aikakausi oli Keski-Euroopassa jo vaihtunut realismiin. Kristinuskoon rakentuvaa yhteiskuntaa Brandes piti vanhoillisena ja autoritaarisena. Tilalle hän asetti modernin yhteiskunnan, joka rakentuisi tieteellisen positivismin varaan. Näin syntyisi humanistinen, totuutta vaaliva ja vapauttava sosiaalinen ympäristö. Individualismi oli keskeinen periaate hänen luennoillaan.⁵ Brandesin kuuluisa motto oli tuoda ongelmat keskusteltaviksi, ”sætte Problemer under Debat”. Georg Brandesin maine ja vaikutus levisivät pitkälle maan rajojen ulkopuolelle, myös Suomeen, ja hän on osa eurooppalaista aatehistoriaa. Kööpenhaminassa hänen ja veljensä Edvardin ympärille kehittyi Litteraturselskabet, piiri, jonka keskeisiä jäseniä olivat kirjailijat Jens Peter Jacobsen ja Holger Drachmann.

Georg Brandesin luennot loivat piristävän pohjan Holger Drachmannin (1846–1908) uralle. Drachman kouluttautui aluksi merimaalariksi, rakastui vapaaseen taiteilijaelämään ja piti ensimmäisen näyttelynsä 1869. Muutaman merillä vietetyn vuoden aikana hän alkoi kirjoittaa matkakertomuksia sanomalehtiin ja jatkoi näytelmiin ja pie-

5 Klaus P. Mortensen- May Schack (toim.): *Dansk Litteraturhistorie*, Bind 3. Gyldendal 2009, s.19.

nempiin romaaneihin kuten *En overkomplet* (Ylipätevä) ja *Tannhäuser*. Hänen laajin teoksensa on romaani *Forskrevet* (Sitoutunut). Kaikki nämä teokset kertovat säädyllisen porvarillisen elämän ja intohimon välisistä kiistoista eikä jää epäselväksi, että hän tällä tavalla prosessoii omaa elämäänsä ja valintojensa läheisilleen aiheuttamia kärsimyksiä.

Drachmannin voimakas temperamentti ja värikäs elämä oli kuin raiakas tuuli, joka puhalsi läpi tunkkaisen kööpenhaminalaisen ilmapiirin: hän oli radikaali sosialisti, elämänhaluinen naisten mies ja kyltymättömän rakkauden etsijä. Vuosina 1877–78 hän teki äkkikäännöksen, rikkoi välit Brandesin kanssa ja liittyi porvarien kansalliseen rintamaan. Muutaman vuoden päästä hän kuitenkin palasi liberaaliin leiriin mutta yhteydet molempin leireihin olivat kärsineet vahinkoja. Drachmann oli kolme kertaa naimisissa ja haastoi pinttynyttä yhteiskuntaa avioliiton ulkopuolisilla suhteillaan. Vaikuttavine hattuneen ja laajoine viittoineen Drachmann herätti huomiota missä liikkui.

Merimaisemien ja laivojen maalarina Drachmann ”löysi” 1872 Skagenin kalastajakylän Jyllannin pohjoiskärjessä, josta sen runsaan valon ansiosta tuli taiteilijoiden suosima paikka 1870- ja 80-luvuilla. Täällä toimivaan taiteilijakuntaan kuului useita merkittäviä taidemaalareita, mm. Marie ja Peder Severin Krøyer sekä Anna ja Michael Ancher, jotka synnyttivät huomattavan määrän taidetta impressionismin hengessä.⁶ Drachmann muutti kolmannen vaimonsa kanssa pysyvästi Skageniin 1902 ja kuoli siellä 1908. Drachmannin talo on nykyään museona ja Drachmann on haudattu Skagenin hiekkadyyneihin.

Drachmannin ensimmäinen runokokoelma, *Digte* (Runot), ilmestyi samoihin aikoihin kun hän oli löytänyt Skagenin. Kolme vuotta myöhemmin julkaistiin *Dæmpede Melodier* (Hillityt sävelet) ja *Sange vid Havet* (Laulut meren äärellä) oli vuorossa 1877. Vuonna 1879 hän keräsi 1870-luvun runoja suosittuun *Ranker og Roser* -kokoelmaan (Köynnökset ja ruusut). Drachmannin runojen pehmeä ja keiuvu rytmi sekä rohkeat, ennakkoluulottomat epäsäännöllisyydet toivat Tanskan runouteen uuden vireen. Drachmannin säkeet olivat lähellä

6 Ruotsalainen säveltäjä Hugo Alfvén rakastui kiihkeästi Marie Krøyeriin, josta tuli hänen toinen vaimonsa, ja myös hän kävi Skagenissa.



Kuva 2. Holger Drachmann Skagenin maisemissa. Tunnetuimman Skagenin maalarin Peder Severin Krøyerin (1851–1909) tekemä muotokuva on vuodelta 1895. Tilhører Skagens Kunstmuseer. Valokuva: Skagens Kunstmuseer.

arkipäivän kieltä, mikä loi välittömän vaikutelman. Kuvien runsauden ja riimien helppouden takia häntä syytettiin pinnallisuudesta ja monisanaisuudesta. Vaikutteita hän oli saanut niin varhaisempien tanskalaisten kuin aikalaisten eurooppalaisten runoilijoiden tuotannosta: Adam Oehlenschläger, Bjørnstjerne Bjørnson, Henrik Ibsen, Heinrich Heine ja Lordi Byron.⁷

Drachmannin runoja on sävelletty runsaasti. Välittömänä ja värikkäänä runoilijana hän on tanskalaisten lisäksi ollut suuressa suosiossa norjalaisten ja ruotsalaisten säveltäjien keskuudessa.⁸ Edvard Grieg tutustui Drachmanniin ja teki hänen kanssaan kesällä 1886 vaellusretken Norjan vuoristossa. Suuri luonnonystävä Grieg oli ystävältään odottanut tunturimaisemien kuvauksia sävellettäviksi, mutta pettyi siihen, että Drachmannin innoitus matkasta rajoittui neljään matkalla tapaamansa nuoren naisen kuvaukseen. Näistä Grieg sävelsi *Reiseminner fra Fjeld og Fjord* (Matkamuistoja tuntureilta ja vuonoilta) op. 44, mutta ontolta kalskahtava sarja ei kuulu hänen parhaimpiinsa.⁹ Kolme vuotta myöhemmin syntyneestä opuksesta *Seks digte* (Kuusi runoa) op. 49 sen sijaan löytyy eräs Griegin kaikkein hienostuneimmista lauluista, *Foraarsregn* (Kevätsade), jonka hienovarainen soinnutus enteilee impressionismia. Muita Drachmannin runoja säveltäneitä oli ruotsalainen Emil Sjögren, joka kirjoitti *Sju sänger ur Tannhäuser* op. 3 (1880) ja voitti niillä sävellyskilpailun sekä Ture Rangström, jonka sarja *Forskrevet* syntyi hiukan myöhemmin, vuonna 1917, ja julkaistiin 1919.¹⁰

Peter Heise

Moni tanskalainen säveltäjä tarttui Drachmannin runoihin, mutta erityisesti Drachmannin sarjasta *Dyvekes sange* (Dyveken laulut) Peter Heisen säveltämänä syntyi yksi Tanskan laulukirjallisuuden helmis-

7 Valdemar Vedel: *Holger Drachmann*. Schönberg 1909, s. 28.

8 Toinen esimerkki on Peter Erasmus Lange-Müllerin *Bjørnen, Hinden, Junkeren og andere sange*, op. 23 ja *Sange vid Havet* op. 54.

9 Beryl Foster: *The Songs of Edvard Grieg*. Seolar Press 1990, s. 166.

10 Ks. luku 7.

tä.¹¹ Peter Heise (1830–1879) syntyi Kööpenhaminassa virkamies- ja tieteilijäsukuun ja opiskeli lukion jälkeen pari vuotta musiikkiteoriaa ennen kuin lähti Leipzigiin opiskelemaan vuosina 1852–53, missä hän tutustui sekä Schumannin lieideihin että Wagnerin varhaisiin ooperoihin. Palattuaan Leipzigitä Heise toimi muutaman vuoden musiikinopettajana Sorøssä, mutta mentyään naimisiin varakkaan Vilhelmine Hagen kanssa hän jätti virkansa ja palasi pääkaupunkiin omistautuen loppuelämänsä aikana yksinomaan säveltämiseen. Heise oli sivistynyt lukija ja perinteiden vaalija. Hän vältti alleviivaamisia, halveksi kaikkea epäluonnollista ja etsi hillittyä tasapainoa klassisismin hengessä.¹² Kööpenhaminassa hän eli hiljaiselämää julkisuudelta piilossa. Vaihtelua säännölliseen säveltämiseen toivat ainoastaan muutamat ulkomaanmatkat, erityisesti Italiaan ja Roomaan, jossa hän tutustui Bjørnsoniin ja Ibseniin, joiden tekstejä hän myös sävelsi.¹³

Heisen tuotannon painopiste on yksinlauluissa ja hänet tunnetaankin 1800-luvun tanskalaisen laulun mestarina. Lyhyen elämänsä aikana (hän kuoli 49-vuotiaana) hän kirjoitti n. 300 laulua, joista suuri osa julkaistiin vasta hänen kuolemansa jälkeen.¹⁴ Varhaiset opiskelijavuosien laulut ovat Goethen ja Reichardtin hengen mukaisia – laulujen piano-osuudet ovat vaatimattomia ja runon lausuntaa mahdollisimman vähän häiritseviä.¹⁵ Heise käytti varhaisissa lauluissaan vanhempien klassis-romanttisten Adam Oehlenschlägerin, Christian Wintherin ja Bernhard Severin Ingemannin runoja. 1860-luvun lopusta lähtien hänen kiinnostuksena näyttämömusiikkiin kasvoi ja sen vaikutuksen alaisena hän irtautui klassisista esikuvistaan sisällyttäen lauluihinsa dramaat-

11 Heise sävelsi toisenkin Drachmannin sarjan, *Farlige Drømme* (Vaaralliset unelmat), jonka tekstit löytyvät *Tannhäuser*-romaanista.

12 Gustav Hetsch, *Peter Heise*. Gyldendal 1926, s. 205.

13 Bjørnsonin tekstejä oli *Fire Sanger fra Arne* (1859) ja Ibsenin *Bergmanden* sekä *Solveigs Sange* (1870) näytelmästä *Peer Gynt*.

14 Heisen kriittinen editio ilmestyi 1990 ja käsittää 226 laulua. Jens Cornelius: *Heise's songs – a poetic life's work*, kokonaislevytyksen *Peter Heise Edition* (DACAPO 8201101) esittelyvihko, s. 23.

15 Johannes Friedrich Reichardt edusti ns. toista Berliinin koulukuntaa 1800-luvun ensimmäisillä vuosikymmenillä.

tisempia kohtauksia ja yksilöllisempiä runon käsittelytapoja, jotka rikovat säkeistölaulun kehykset. Hänen tunnetuin oopperansa on *Drot og Marsk* (Drotsi ja marsalkka, 1878), jossa vanha laulunäytelmäperinne (Singspiel) ja modernimpi musiikkidramatiikka kohtaavat. Erityisen kiinnostavia lauluja ovat Heisen naisportretit, joista vaikuttavimmat ovat *Edda*-runoihin pohjautuva sarja *Gudruns sorg* (Gudrunin suru, 1874) sekä viimeisenä elinvuotena sävelletty *Dyvekes Sange* (Dyveken laulut, 1879), jotka annettiin Heiselle sävellettäväksi tuoreeltaan, kuin suoraan kynästä syksyllä 1878. Kun runot julkaistiin *Ranker og Roser*-kokoelmassa seuraavana vuonna, laulusarja oli jo valmiina.

Laulusarja *Dyvekes sange*

Dyveke-sarjan aihe – Tanskan kruununprinssi Kristianin ja nuoren Dyveken rakkaustarina – oli keskiajan historiasta periytynyt. Elettiin ns. Kalmarin unionin viimeisiä aikoja. Tanskan lisäksi unioniin kuuluivat tähän aikaan myös Norja ja Ruotsi. Rauhaton 25-vuotias kapinallinen ja menestynyt sotapäällikkö Kristian oli isänsä, kuningas Hannun edustajana vuonna 1506 lähetetty Norjaan kukistamaan kruunun valtaa uhmanneita joukkoja. Bergenissä hän tapasi kauniin nuoren Dyveken, hollantilaisen Sigbrit Willomsin tyttären ja rakastui intohimoisesti häneen. Dyveke ja Sigbrit seurasivat Kristiania ensin Osloon, ja suhteen myötä myös äidin vaikutus prinssiin kasvoi. Kun yhä poikamiehenä säilyneestä Kristianista tuli valtakunnan kuningas vuonna 1513, Sigbrit ja Dyveke seurasivat hänen mukanaan Tanskaan.

”Kyyhkyläisestä”¹⁶ muodostui kuninkaan kiintopiste vieraiden valtioiden, aateliston ja hovin välisessä vallankamppailussa. Valtakunnan intressissä oli, että kuningas löytäisi asemaansa vastaavan kuningattaren jälkeläisten saamiseksi, ja pitkien neuvottelujen jälkeen Kristian meni vuonna 1515 naimisiin habsburgilaisen, 14-vuotiaan prinsessa Elisabethin kanssa. Kuningattaren isoisa, keisari Maximilian yritti pakottaa tanskalaisen hovin karkoittamaan Dyveken ja hänen äitinsä

¹⁶ Diminutiivimuotoinen Dyveke tarkoittaa hollanniksi pientä kyyhkystä.



Kuva 3. Tanskalaisen Vilhelm Rosenstandin (1838–1915) maalauksessa *Christian og Dyveke* vuodelta 1885 Kristian II:n asento Dyveken yläpuolella ja koiran panta kielivät suhteen väkivaltaisesta luonteesta. Statens Museum for Kunst, Kööpenhamina.

maasta, etäämmälle kuninkaan läheisyydestä, mutta Kristian ei tähän taipunut.¹⁷ Aatelisto ja hengellinen valta vuorostaan pitivät epäilyttä-

17 <https://kvindebiografiskeksikon.lex.dk/Dyveke>. (Tarkistettu 29.4.2024).

vänä ”Mor Sigbritin”, naisen ja maahanmuuttajan asemaa kuninkaan uskottuna ja halusivat siksi hänestä eroon. Vuonna 1517 tämä sitten tapahtui – nuori Dyveke kuoli äkillisesti.

Yhtäkkinen kuolema herätti luonnollisesti epäilyt myrkyttämisestä. Aatelismiestä ja Kööpenhaminan linnanherraa Torben Oxea, jolle Dyveke oli aiottu naittaa (jotta hänestä tulisi tanskalainen ja aatelinen) epäiltiin tekijäksi, mutta valtakunnanneuvoston vapauttavasta tuomiosta huolimatta mustasukkainen kuningas murhautti Oxen. Dyveken kuolema vei kuninkaan yhä syvempiin koston ja epäluulon syöväreihin, jotka saivat tuhoisia seurauksia, myös Tanskan ulkopuolella.¹⁸ Uppiniskainen ja väkivaltaan taipuvainen Kristian syrjäytettiin lopulta valtaistuimelta vuonna 1523 ja karkoitettiin perheensä kanssa Hollantiin (hänelle syntyi neljä lasta), jossa kuningatar Elisabeth kuoli ainoastaan 26-vuotiaana vuonna 1526. Vielä vuonna 1531 Kristian yritti valloittaa valtaistuimensa takaisin Norjan kautta, mutta yritys epäonnistui ja hänet vangittiin valtakunnalle vaarallisena 1532. Loput elämästään hän vietti vankina eri linnoissa kunnes kuoli vuonna 1559.

Drachmannin sarjassa on kymmenen runoa. Näistä Heise sävelsi seitsemän, joista jätti yhden julkaisematta. Sarjaan kuuluu siis kuusi laulua. Ensimmäiset neljä laulua ovat runokokoelman osastosta *I Bergen* (Bergenissä)

Skal altid fæste mit Hår under Hue,
 tør aldrig binde en Sløjfe deri;
 ilde lugte den Kræmmerstue –
 hvem der som Fuglen var fri!
 Min Moder var dog en stadselig Frue;
 kom, lille Spejl, lad mig se.
 De kaldte ved Daaben mig ”Due;” –
 hon flyver helst i det fri.

18 Karmein oli Tukholman verilöyly vuonna 1520, jossa 80 aateliston ja papiston edustajaa teloitettiin kruunajaisjuhlien yhteydessä. Tästä hirmutyöstä seurasivat Kustaa Vaasan johtama kapina ja nouseminen Ruotsin uuden ajan ensimmäiseksi kuninkaaksi vuonna 1523 ja Ruotsin lopullinen irtaantuminen Tanskasta.

De Klokker ringe til Ottesang,
nu bliver Dyvekes Dag så lang;
og vil jeg af Byen med Moder gå,
der spærre de Bjerger så isengrå.

Men ude i Haven står Urter og Blommer,
der drømmer mit Hjerte blandt Zwibler og Løg;
krydret dufter den liflige Sommer
og Hjertet slår som en Gøg.
Det slår mod min Hand, under Huden det trommer,
det varsler saa langt mig et Liv.
Vær hilset, du Fugl, mellem Urter og Blommer,
vær hilset, du kukkende Gøg!

Joudun aina pitämään hiukseni hilkan alla,
en koskaan uskaltaisi sitoa huntua siihen;
kaupan kamari haisee pahalta –
ken olisikaan vapaa kuin lintu!
Äitini oli silti hyvin pukeutunut rouva;
anna, peili, minun katsoa.
Antoivat kasteessa nimekseni 'kyyhkyneen'; –
se lentää mieluummin vapaana.

Kellot kutsuvat aamuhartauteen,
Dyveken päivästä tulee pitkä;
jos haluan kaupungista poistua äidin kanssa,
meitä rajoittavat harmaat vuoret.

Mutta puutarhassa on yrtejä ja kukkia,
sydämeni uneksii sipulien keskellä;
kesän mausteet tuoksuvat,
ja sydän lyö kuin käki.
Se sykkii käteni vastaan ja pulppuaa ihon alla,
se lupaa minulle pitkää ikää.
Terve, sinä lintu, yrttien ja kukkien keskellä,

terve, sinä kukkuva käki!

Dyveke on pitkästynyt äitinsä tunkkaisessa kaupassa Bergenissä. Hän on kyllästynyt niin vaatimattomaan pukeutumiseen kuin ankaraan kuriin ja uneksi linnun vapaudesta. Aamuhartauteen kutsuvat kellot ja ympäröivät vuoret rajoittavat elämää. Mutta puutarhan yrtit ja kukat, tuoksut ja linnut lupaavat kesää ja pitkää elämää. Tulevaisuus on toivoa täynnä – sydän sykkii ja käki kukkuu!

Heise säveltää runon liedmuotoon AABA¹, ja kertauksessa A-osa toistuu hiukan muunneltuna. Ilmava *Andantino* alkaa 3/8-tahtilajissa. Neljän tahdin pirteässä alkusoitossa hahmottuu tulevan melodian pisteellinen keinunta ja ensimmäiset fraasit rakentuvat toonikan ja dominantin vuorottelusta urkupisteen päällä. Kaupan tukahduttava ilmapiiri kuvataan laskevalla melodialiikkeellä. Linnun liikkeissä laulumelodia nousee korkealle ja pianossa livertävät kuviot päättyvät trilliin. Harras keskiosa on kirjoitettu 6/8-tahtilajiin ja tuo mieleen kellon lyönnit, surumarssin ja laahaavat askeleet – Dyveke kokee aamuhartauden pitkästyttävänä. Kolmannessa säkeistössä A-osa ja elämän merkit palaavat. Alkupuolen keinuva melodia on nyt ryhdistetty 2/4-tahtilajiin, tilalle on tullut energinen kuudestoistaosaliike ja ambitus on laajentunut. Laulun toiveikkuus huipentuu käen kukuntaan ja kesän toivoon.

Ak, hvem der havde en Hue
 med Fjer og Brokade på,
 og hvem der var klædt som en Frue
 og skulle til Messe gå!
 Og hvem der vel kunne age i Karm,
 eller sidde til Hest med Falk over Arm;
 Ak, hvem der blot ikke var Askepot,
 men ejed et steensat Slot!

Jeg sidder og Øjnene lukker,
 med Hænderne lagt under Knæ;
 da længes jeg efter de Dukker,
 jeg havde som Lille af Træ;

dem pynted jeg ud efter eget Sind;
og redte dem i både Zobel og Skind;
Ak, hvem der var Barn mellem Dukker igen –
eller Dukkerne Fruer og Mænd!

Så tog jeg den Bedstes Hue
med Fjer og Brokade på
jeg redte mig ud som en Frue,
der agter i Messe at gå.
Jag aged til Hove i hængende Karm,
mig fulgte den Ridder med Falk over Arm.
Ak nej, jeg må græde for Ridder og Slot,
jeg er jo kuns Askepot.

Ah, kellä olisikaan
sulalla ja brokadilla koristeltu hilkka,
ja ken olisi pukeutunut rouvien tapaan
matkalla messuun!
Ja ken voisi ajaa vankkurissa
tai ratsastaa haukka käsivarrella;
Ah, ken ei olisikaan Tuhkimo;
vaan omistaisi kivisen linnan!

Istun silmät kiinni,
kädet polvien alla;
kaipaam puunukkejani,
joita minulla oli lapsena;
koristelin niitä mieleni mukaan
ja varustin niitä turkiksin;
Ah, ken olisikaan lapsi nukkien kanssa taas –
tai nuket olisivat rouvat ja miehet!

Silloin ottaisin isoäidin
sulalla ja brokadilla koristellun hilkan
ja ihailisin itseäni rouvana,

joka käy messussa.
 Lähtisin hoviin vankkureissa,
 ritari haukka käsivarrella turvanani.
 Mutta ei, turhaan itken ritarin ja linnan takia,
 olenhan vain Tuhkimo!

Dyveke haaveilee ylhäisestä elämästä hienoissa vaatteissa, ajaen edustavissa vankkureissa tai ratsastaen uljaalla hevosella. Lapsuuden leikkien nuket saavat haaveilussa elämää ja näiden kanssa Dyveke kuvittelee lähtevänsä kaupungille hienostorouvana vankkureissa ja ritarin suojaamana. Mutta arki on harmaa, hänhän on vain Tuhkimo!

Mollisävellaji ja majesteettilliset rytmit luovat kirpeähkön sävyn, joka luo kuilun kuvitellun ja todellisen, hovin loistokkuuden ja alakuloi-sen haaveilun välillä. Sekä tuska että juhlallinen eleganssi yhdistyvät ryhdikkäässä poloneesissa, varsinkin rinnakkaisduurin välähtäessä. Haaveilut haihtuvat kuitenkin kunkin säkeistön lopussa vaatimatto-maan nykyhetkeen: valekadenssin kautta palataan perussäveleen. Lyhyt väliosa *Molto lento* liikkuu laulumelodian ja pianon dialogina F-duurissa urkupisteen päällä. Dyveke haaveilee lapsuuden maisemissa kunnes heräävä innostus asteittain ja kromaattisin sekvenssein herät-tää poloneesin illusooriseen eloon, toistaen kuitenkin säkeistön lopussa huokauksen: olisivatpa nuket oikeita miehiä ja naisia! Kolmannessa säkeistössä poloneesi palaa kutakuinkin identtisenä, ainoastaan lopun melodiakaari laskee kvartin alemmaksi. Lyhyt huokausmotiivi, joka toistuu pianossa vahvistaa nykyhetken toivottomuuden.

Hvad vil den Mand med Kæder på
 med gyldne Kæder om sit Bryst?
 Hvorhen jeg går, hans Øjne gå,
 men taler han, så har hans Røst
 en Magt, som jeg må lyde.
 En Kirkens Mand, en Adelsmand;
 Gud véd, om Duen var istand
 den Høgeham at bryde?

... Og han er Prinsens Kansler,
og Prinsen kommer hid!...

Hvorledes ser en Prins vel ud?
Må bære Kæder vel på Bryst
og Lin om Hals og Sidenskrud;
men har hans Tunge sådan Røst,
som Jomfruer må lyde?
Ak, her i Mutter Sigbrits Bod
han sætter aldrig dog sin Fod.
Hvad kunne vi ham byde!

Mitä haluaa käädyin varustautunut mies,
kultakäädyt rinnassaan?
Hänen silmänsä seuraavat minne ikinä menenkään,
mutta jos hän puhuu, hänen äänellään
on valta, jota minun on noudatettava;
Kirkon mies, aatelinen.
Jumala tietää, pystyisikö kyyhkynen
haukan pukua läpäisemään?

... Ja hän on prinssin kansleri,
ja prinssi tulee tänne!...

Millaiseltahan näyttää prinssi?
Kantakoon vaikka käädyt rinnassaan,
liina kaulan ympäri ja silkkivaatteet;
mutta onko hänen äänellään sellainen valta,
jota neitosten on toteltava?
Ah, tähän äiti Sigbritin puotiin
hän ei ikinä laske jalkaansa.
Mitä meillä olisi hänelle tarjota!

Kolmas laulu on kiihkeä, odotuksia täynnä. Selviää, että kyseessä on prinssin kansleri, joka haluaa tavata Dyveken. Onko ulkoisen pra-

meuden takana myös vaikuttava henkilö? Luokkaero kuitenkin huimaa: äidin kauppaan hän ei varmaan ikinä astuisi.

Heise kirjoittaa tähän salaista pelkoa sisältävään runoon hengästyttävän *Agitato*-laulun D-duurissa, joka ilmeeltään muistuttaa Schumannin laulua *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben* sarjasta *Frauenliebe und -leben* tai Cherubinon aariaa *Non so più cosa son* Mozartin *Figaron häistä*. Toonikan kolmisoinnun sävelistä rakentuva melodia kiipeää välittömästi korkeuksiin. Toistuessa melodia muuntuu, ja kohdassa, jossa Dyveke kokee miehen äänen ohjaavan häntä, se laskeutuu asteittain ja kromaattisesti. Vieraan miehen olemuksen ihmettely saa kiihkeän kuudestoistaosaliikkeen pysähtymään: tilalle astuvat hetkeksi arvokkaat hartaat soinnut. Seuraa sydäntykytystä kuvaavat perussävelen *staccato*-äänet – prinssi lähestyy! Tytön täydellistä hämmennystä Heise kuvaa käyttämällä perussäveltä siltana terassin etäisyydellä olevaan B-duuriin. Lyhyen sillan kautta palataan perussävellajiin, jossa toinen säkeistö kertaa alkupuolen motiivit. Käskevän äänen kohdalla vastaava kromattinen liike toistuu. Hartaat soinnut kuvaavat nyt Dyveken hämmentyneitä epäilyjä äidin kaupan sopivuudesta kohtauspaikkana.

Vildt, vildt suser Blæsten
Sommer er næsten draget af land.
mod Bryggerne skvulper det sortnende Vand;
Jeg så ham på Bryggen, den konglige Mand.

Hans Øje var dybt som Fjorden derude; –
jeg kunde mig senket derned.
På Brystet det brede lå Fløjelets Pude; –
jeg kunde mig hvilet derved.

For Foden jeg kunde ham falde med Suk
og smile, om Hånden min Pande strøg.
De sagde så ofte, at Duen var smuk.
Nu ved jeg først, hvem der er Høg!

Vildt, vildt suser Blæsten,
 hvem der ved Festen i aften var med!
 Jeg blev vel på Tærskelen stående ræd, –
 Og dansed dog gerne af sted, af sted!

Hurjana käy tuuli,
 kesä on melkein jättänyt maan.
 Laitureita vasten lyövät mustat laineet –
 Näin hänet Bryggenillä,¹⁹ kuninkaallisen miehen.

Hänen silmänsä olivat syvät kuin vuono; –
 olisin voinut uppoa niihin.
 Leveällä rinnalla oli samettinen tyyny; –
 olisin voinut pääni laskea siihen.

Jalkojensa juureen olisin voinut huokaisten laskea
 ja hymyillä, jos hänen kätensä hyväilisi otsaani.
 Sanottiin niin usein, että kyyhkynen on sievä,
 nyt vasta tiedän, kuka on haukka!

Hurjana käy tuuli,
 ken saisikaan olla mukana juhlilla tänä iltana!
 Jäisin pelokkaana kai kynnykselle seisomaan –
 Mutta tanssisin silti mielelläni, niin mielelläni!

Sarjan neljännessä laulussa Dyveke jännittää tapaamista prinssin kanssa. Loppukesän tuulet ja sanatoistot kuvastavat Dyveken sisäistä rauhattomuutta. Prinssi on katsonut kaunista Dyvekeä silmiin, ja tämä on kokenut katseen syväksi kuin vuonon tumman veden. Dyveke käyttää konditionalis-muotoja (olisi voinut upota, olisi voinut levätä) mutta silti aavistamme, että suhde on jo alkanut: Dyveke-kyyhkyläinen on nyt oivaltanut kuka on haukka!

19 Bergenin kuuluisa satama-alue.

Allegro appassionato.

Vildt, vildt, vildt su-ser Blæ- sten, Som-mer er næ- sten

Nuottiesimerkki 1. *Vildt, vildt, vildt suser blæsten* tahtit 1–4. Laulumelodia rakentuu e-mollikolmisoinnin sävelistä ja toistuu muunneltuna ja laajentuneena. Julkaistu Wilhelm Hansenin ystävällisellä luvalla.

Dramaattisen laulun tempomerkintä on *Allegro appassionato*. Synkkä e-molli, villit tremolot ja basson kumisevat oktaavit luovat syksyisen, uhkaavan tunnelman, joka kuvaa Dyveken rohkeaan suhteeseen liittyvää yhtäaikaista pelkoa ja auvoa. Ensimmäisen säkeistön kadenssista muodostuu välidominantti, joka vie H-duuriin ja keskiosan *Lento assai* -jaksoon. Keinuva 6/8-rytmi on levollinen, kuin tuudittava kehto myrskyn silmässä. Lempeät, ilmeikkäät *dolcissimo*-fraasit kuvaavat suhteen auvoisuutta. Kolmannessa säkeistössä (For foden...) seesteisyys saa dynaamisemmat piirteet sitä mukaa kun Dyveke oivaltaa vaikutusvaltaansa. Jakso päättyy keskiosan perussäveleen, joka toimii välidominanttina kertausjakson e-mollitaitteeseen. Uhkaava pelko ja jännitys liittyvät myös viimeisen säkeistön tanssijaisiin: kiihko pysähtyy hetkeksi kun Dyveke voittaa pelkonsa salin kynnyksellä ja päättää osallistua. Hän sukeltaa tanssiin *Allegro vivace* -jaksossa, joka huipentaa tämän dramaattisen laulun. Kodassa Heise kuitenkin toistaa takautumana toisen säkeistön alkurivit *dolcissimo*-jakson lempeällä musiikilla ja laulu päättyy hiljaiseen hymyyn.²⁰

20 Myrskyn kuvaus muistuttaa Schubertin *Die junge Nonne* -laulun alkua, jossa ukkosyönä nuori nanna julistaa rinnassa olevan rauhaa myrskyn keskellä. Runon tekijä on Jacob Nicolaus Craigher.

Næppe tør jeg tale
så vinker han brat;
Kongen drømmer vågen,
men værre dog ved Nat;
vilde så gerne sige ham,
hvad mest jeg tænker på.
Jeg tænker på svundne Dage;
det kan han ej forstå!

Jeg drømde, jeg var en Due
og sattes med Høg i Bur,
for Høgens funklende Øjne,
jeg flygted med Skræk mod Mur;
Så bød han mig sikkert Lejde,
hvorhen jeg blot havde Lyst,
så hugged han Næbets Kårde
igennem mit hvide Bryst.

Våge må jeg stedse
ved Dag og ved Nat,
vender jeg mig fra ham,
så vågner han brat,
fatter mig i sit Favnetag,
som vilde jeg fra ham gå.
Hans Kys er glødende Lue;
jeg kan dem ej forstå.

Tuskin uskallan avata suuni
niin hän jo viittaa;
Kuningas näkee valveillakin harhoja
yöllä vielä pahemmin;
Kertoisin niin mielelläni hänelle
mitä eniten mietin.
Mietin menneitä päiviä;
sitä hän ei pysty ymmärtämään!

Näin unta, että olin kyyhkynen
 jota pantiin häkkiin haukan seuraksi.
 Sen leimahtavia katseita
 pakenin pelokkaana seinää vasten;
 Sitten hän tarjosi minulle varmaa seuraa,
 minne ikinä halusinkaan...
 Sitten hän iski nokan kärjen
 läpi valkoisen rintani.
 Valvottava minun on jatkuvasti
 päivin ja öin,
 jos käännyn pois päin
 herää hän heti,
 ottaa minut syliinsä
 ikäänkuin olisin lähdössä hänen luotaan.
 Hänen suudelmansa ovat hehkuvat liekit;
 en niitä ymmärrä.

Runokokoelman toisen, *På Sjælland* -osaston viidestä runosta Heise sävelsi kolmannen ja neljännen. Olemme nyt uudessa tilanteessa: suhde on vakiintunut ja Dyveke, lähes panttivanki, kuvaa runossa kuninkaan ailehtelevaa mielialaa ja arvoituksellista käyttäytymistä. Dyveke haluaa jakaa lapsuutensa kokemukset kuninkaan kanssa, mutta asia ei kiinnosta häntä. Uni kyyhkyysestä, joka on laitettu häkkiin ja pelokkaana yrittää paeta, viittaa väkivaltaiseen suhteeseen. Kuningas lupaa turvaa, mutta iskee nokkansa kyyhkyyseen – metaforana se tarkoittaa väkivaltaa, jopa raiskausta. Dyveken täytyy valvoa, koska pieninkin viite loittoamisesta saa kuninkaan epäilemään Dyveken uskollisuutta tai kuvittelemaan tämän pakenevan. Suudelmakin on kuin liekki, käsittämätön. Väkivallan uhka ja kireä pelko leimaavat tätä runoa; silmukka kiristyy.

Heisen säkeistolaulu on yksinkertaisuudessaan koskettava. G-mollin kolmisointua hyödyntävä laulumelodia on luontevan ilmeikäs kuin Schubertin melodiat. Se kuullaan heti alkusoiton bassossa. Alakuloisuus toistuu sekvensseissä ja huipentuu *forte*-kohtaan, jossa muistot vellovat esiin (tahti 14). Alistunut Dyveke tyytyy yksinäisyyteen.

Det stiger, det stiger, det stiger herop,
 Bækken vandrer mot Fjældet.
 Det er uhørt Leg. Er jeg ældet?
 O nej, jeg er fældet på Vej,
 jeg er angst for mit Liv,
 kunde dø, for min Kniv;
 hvor er Kongens Dyveke henne? –
 Véd ej, kan ej selv hende kjende.

De hvisler omkring mig som Snoge,
 må lukke mine Øjenlåge;
 De trykker min Hånd,
 jeg tør ej, jeg véd –
 jeg er angst, jeg er hed,
 jeg er træt af min Glans,
 af min Leg, er jeg led;
 jeg er ræddelig stedt i den bittreste Nød.
 Jesus Maria, hvem der var død!

Sisälläni nousee,
 puro kulkee vuorta päin.
 Tämä on ennen kuulumaton leikki, olenko vanhentunut?
 Voi ei, olen polulla langennut,
 pelkään elämäni puolesta,
 voisin tappaa itseäni;
 Missä onkaan kuninkaan oma kyyhkynen?
 En tiedä, en tunnista häntä itsekään.

Ympärilläni hyssyttelevät kuin käärmeet
 pakko sulkea silmäluomeni
 He puristavat kättäni
 en uskalla, tiedän –
 olen pelokas, kuuma,
 väsynyt hohtoon,
 leikkiini kyllästynyt;

pelottaa jatkuvasti katkerimmassa hädässä.
Jeesus Maria, ken olisi kuollut!

Sarjan päätöslaulu on dramaattinen: puro nousee vuorelle päin – luonnonlait on syrjäytetty, epätodennäköinen toteutuu: Dyveke kokee menettävänsä järkensä. Hän on tiellään langennut, hänen henkensä on uhattu, hän voisi tappaa itsensä. Kuninkaan uskottu Dyveke on mennyttä, hän on vanhentunut eikä tunne itseään enää. Ympärillä kuiskaavat käärmeet, valheet, kädenpuristukset: Dyveke on kyllästynyt kaikkeen, hän on joutunut katkeraan hätään ja toivoo kuolemaa itselleen.

Hätäntynyt ilme leimaa tätä vahvaa *Allegro appassionato assai* -laulua, jossa Heise on etäännytynyt kauas klassisesta maltillisuudesta. Pianon ylä-äänien sekuntipidätykset toistuvat ja tihentyvät ja väliäänten kiihkeät säveltoistot luovat dramaattisen ilmapiirin, joka myös ilmenee melodian pidätyksissä. Alistuneisuus kuuluu kromaattisessa laskevassa melodiassa ennenkuin ahdistus huipentuu sanoihin ”tietää en voi”, en tunne häntä enää. Toinen säkeistö jatkaa samaa ilmettä, ja kyllästyneisyys elämään kuuluu kromatiikkana. Viimeisen säkeen hätähuuto neitsyt Marialle laajennetaan *Adagio*-jaksossa. Laulu ja sen mukaan koko sarja loppuu kaunistelematta äkkinäisiin, karuihin mollisointuihin.

Laulusarjaan kuulumattomien runojen sisällöt

Heise jätti Drachmannin kokoelmasta kolme runoa säveltämättä. *I Bergen* -osaston viimeisessä runossa *Tys mit hjerte* (Vaikene, sydämeni) Dyveke on huolestunut ja yksinäinen odottaessaan tapaamisia prinssin kanssa. Hän on muuttanut hienompaan taloon (”holviseen tupaan”), häntä kohdellaan kuin vaimoa ja palvelijoita on joka puolella, mutta Dyveke on mieluummin yksin. Kristianin kuiskaukset soivat korvissa, mutta Dyveke torjuu sisäistä katumusta; hän ei ole kuningatar.

Ensimmäisessä *På Sjölland* -osaston runossa kuningas on menossa naimisiin. Hän jatkaa suhdettaan Dyvekeen, mutta tämä kokee silti olevansa sivullinen ja palaa luutun avulla lapsuutensa muistoihin, jot-

ka häntä ympäröivät.²¹ Hän palvelee kuningasta, joka haluaa huvitella mieluummin kuin hankkia jälkeläisiä. Kuningas on antanut kätensä toiselle naiselle, ”kalpealle liljalle”. Nuori Elisabeth on matkasta kovin rasittunut ja sairas kun hän nousee maihin vihittäväksi Tanskan kuningattareksi. Vahingoniloisena Dyveke kertoo sateesta, joka pilasi häät. Itse hän sen sijaan on voimissaan, kukoistaa ja ymmärtää arvonsa.

Seuraavassa Sjöallannin runossa Dyveke näyttää muuttaneen Kööpenhaminaan ja kertoo lapeudestaan ja mutkattomasta suhteestaan kadun ihmisiin. Sitä mukaa kuin suhteesta on tullut julkinen hän joutuu kuulemaan itseään kutsuttavan ”frillaksi”, jalkavaimoksi, ja tämä loukkaa häntä. Hän on nähnyt aateliston elintavat, juopottelut ja metsästykset, ja pettynyt kirkon edustajien kaksinaismoraalin.

Näissä kolmessa runossa Dyveken liikuttavaan tarinaan tulee lisää säröjä, jopa ahdistuneisuutta ja epäilystä: onko hän tehnyt elämänsä virheen? Samalla kun Dyveke on imarreltu kuninkaan huomiosta hän on mustasukkainen kuningattarelle ja halveksii omaa ulkopuolisuuttaan, aivan kuten Drachmannin omat rannalle jätetyt rakastajattaret ja vaimot. Dyveken paljastava katse aateliston tapoihin ja halveksiva näkemys kirkon miesten elämästä myötäilee hyvin Drachmannin, Brandesin radikaalin kannattajan näkemystä: ongelmat tulee asettaa keskusteltaviksi ja valtarakenteet ovat mätiä.

Miksi Heise jätti nämä kolme runoa säveltämättä? Olisiko kertomukseen tullut liian paljon uusia aineksia, jotka vesittäisivät narratiivin? Onko niissä liikaa toistoja? Oliko Drachmannin armoton yhteiskuntakritiikki nuhteettomalle Heiselle liikaa? On kuitenkin muistettava, ettei tämä suinkaan torjunut elämän tummia värejä ja varjopuolia; Dyveken traagiseen elämäään hän eläytyi koko sielullaan.

På Sjöalland -osaston viimeisen runon *Se, nu er sommeren kommen* (Katso, nyt on kesä tullut) Heise sävelsi, mutta jätti julkaisematta.

Se, nu er Sommeren kommen,
Kirsebærfrugten er moden;

21 Tässä runossa Drachmannin teksti viittaa raskauteen ja äitiydestä luopumiseen; historialliset lähteet eivät kuitenkaan kerro Dyveken synnyttäneen lasta.

I Havens snirklede Gange
flytter jeg Silkefoden.

Silke har jeg mig spundet
ud af min Ungdoms Glæde,
Silke fra Hoved til Foden, –
véd ikke, hvor jeg tør træde;
Elsker de dyre Stene,
elsker de gyldne Spanger;
ligner vist Gyldenlakken,
som med sin Armod pranger.

Holdes til Huse bundet,
vogtes mod snigende Slinger,
vilde så gerne snakke
lidt med de andre Fanger.

Se, nu er Sommeren kommen,
Træernes Frugt er moden
Sommeren har sine Storme,
Frugterne drysses for Foden.

Fy, hvilke stygge Tanker.
Vinden får vifte dem ud,
Vinden får slutte min Vise.
Dér kommer Slotsherrens Bud!

Katso, kesä on tullut,
kirsikat kypsyneet;
puutarhan kiemuraisilla käytävillä
liikutan silkkijalkaani.

Silkkiä olen itselleni punonut
nuoruuteni ilosta,
silkkiä kiireestä kantapäähän, –

en tiedä mihin uskallan astua.

Rakastan kalliita kiviä,
 rakastan kultaisia solkia;
 muistutan ilmeisesti ukonnaurista,
 joka köyhyydestään huolimatta komeilee.
 Minut pidetään kotona,
 vartioidaan ahneilta käärmeiltä,
 haluaisin niin mielelläni
 jutella muiden vankien kanssa.

Katso, kesä on tullut,
 puiden hedelmät kypsyneet,
 kesällä on myrskynsä,
 pudokkaat jäävät jalkoihin.

Hyi, miten pahat ajatukset.
 Tuuli saa hätistää ne pois,
 tuuleen lauluni päättyy,
 linnanherran lähetti tulee!

Drachmannin ajatuksena oli ilmeisesti runokokoelmaan saada aikaan aurinkoinen päätös ja kesäinen vastakohta dramaattisen *Det stiger, det stiger* -laulun tuskan jälkeen. Vai halusiko hän katsoa eteenpäin, uuden vaiheen ja onnen alkamiseen? Odottiko Dyveke toivorikkaana yhteiselämän alkamista Torben Oxen kanssa, kauempana vainoharhaisesta kuninkaasta? Dyveke kulkee puutarhassa hienoissa silkki-vaatteissa, nauttii jalokivistä ja soljista, mutta vertaa itseään ukonnauriiseen, joka osaa komeilla köyhyydestään huolimatta.²² Hänet eristetään muurien sisällä ilkeistä juonista, kun Dyveke mieluummin haluaisi itselleen seuraa muista vangeista. Kesän myrskyn pudokkaat poljetaan mehuksi – nuoren ihmisen toiveet ja unelmat murskataan.

22 Gyldenlaken jota pidettiin vanhojen piikojen kukkana, saattoi myöskin viitata ”seinäkoristeeseen” tansseissa.

Alussa vilahtavat kypsyneet kirsikat – marjat, joilla legendan mukaan Dyveke myrkytettiin. Kyyhkyläisen kohtalokkaat ajatukset keskeytyvät linnanherran viestinkantajaan. Kutsutaanko Dyveke suunnitellun aviomiehensä, Kööpenhaminan linnanherran Torben Oxenin luokse?

Koska Heise sävelsi runon, aikoiko hän lopettaa sarjan samanlaisen viattomuuteen kuin Schumannin *Frauenliebe und -leben* -sarjan loppusoitossa, jossa alkulaulun autuaan rakastumisen teema muistuu protagonistin mieleen hänen leskeksi tulonsa jälkeen? Heisen harmiton, keinuva *siciliano*-rytmi on kuin eri maailmasta verrattuna sarjan edeltäviin lauluihin. Se toistuu eri säkeistöissä eri kuvioinnilla, välillä mollimuunnoksena, välillä nopeutettuna. Tiettyjä yhtymäkohtia löytyy ensimmäisen laulun keinuntaan ja käen kukuntaan, mutta kokonaisvaikutus on väljähtänyt, lähinnä harmiton. Heise ei sittenkään liittänyt tätä laulua sarjaan; vasta lähes kaksikymmentä vuotta Heisen kuoleman jälkeen, vuonna 1896, se julkaistiin erillisenä kokoelmassa, jossa oli kymmenkunta muuta norjalaista, tanskalaista ja ruotsalaista laulua.²³

Drachmannin vapaamielinen, töykeäkin persoona ja Heisen sivistynyt, pidättyväinen ja ylikorostuneisuutta karttava henkilö saattavat tuntua kovin erilaisilta, mutta Dyveke-lauluissa vastakohtien kautta on saatu aikaan ehjä ja koskettava tapahtumasarja. Aikakautensa tyylikeinot Heise on pystynyt laajentamaan kuvaamaan Dyveken eri sielutilat uskottavasti.

Dyveken hahmo kiinnostaa

Drachmann oli elostelija ja realisti, mutta *Dyvekes sange* -sarjan saksankielisen painoksen johdannossa hän paljastaa yllättävän ruusuisen näkemyksensä tarinasta. Hän puhuu kuninkaan tarpeesta irtaantua suruistaan ja taakoistaan Dyveken ”nuoren ja hartaan” rakkauden avulla:

23 Vestergaard Petersen: ”Om forholdet mellem tekst og musik i Peter Heise's ”Dyvekesange”. http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_musik_og_forskning_pdf/mf_1981/mf1981_02_ocr.pdf s.62. (Tarkistettu 23.10.2024.)

Er [kuningas] umgab die Geliebte mit Glanz und Pracht, nannte sie stets "sein Täubchen" und suchte in ihrer jungen, warmen Liebe Erholung von den Bürden und Sorgen, welche die schwierige Leitung der Regierungsgeschäfte, das gewaltige Ringen der Zeit und die Leidenschaftlichkeit seiner eigenen Natur vor ihm auftürmten.²⁴

Drachmann sunnitteli Dyveken laulut alunperin johdannoksi laajalle näytelmälle aiheesta kuningas Kristian II.²⁵ Paneuduttuaan tarkemmin aiheeseen hän löysi ruusuisesta tarinasta uusia ulottuvuuksia ja taipui näkemään rakkauskertomuksen osana laajempaa kehystä. Kirjeessä kustantajalleen Fredrik V. Hegelille 29. joulukuuta 1878 hän kirjoittaa:

Vuosi tai kaksi sitten olin aivan liian yksisilmäisesti uppoutunut hänen rakkaussuhteeseensa Dyvekeen, ja siten draamaan ei koskaan olisi saatu päätöstä, lisäksi siitä puuttuisi suurempi moraalinen voima. Nyt kun olen päässyt syvemmin ihmispsykeen haluan tässä kansallisessa dramassa työstää samaa 'uskollisuusideaa', johon olen jo viitanut Prinsesseni²⁶ [...] Kristianin *kuningattaren*, jalon ja arvokkaan Elisabethin hahmo on pikkuhiljaa mielessäni saanut lihaa ja verta, ja hän, voin sen nyt sanoa, tulee antamaan draamalle koko sen eettisen asenteen ja nostamaan kuninkaan sinänsä miehekkään hahmon hänen omien intohimojensa ylitse, todelliseen suuruuteen asti – ei ainoastaan näyttämöllä vaan myös yleisön joukossa. Hänen suhteestaan Dyvekeen tulee sivujuoni, ja näin olen jo antanut uuden ja omanlaisensa näkökulman tähän itsessään niin koskettavaan ja vangitsevaan aiheeseen.²⁷

24 *Dyvekes Lieder*, Wilhelm Hansen 1894.

25 Paul V. Rubow: *Holger Drachmann 1878–1897*. Ejnar Munkegaard 1945, s. 15.

26 *Prinsessen og det halve kongerike*, 1878. Tässä runomuotoisessa versiossa vanhasta sadusta vaatimaton ja hyväntahtoinen nuorukainen voittaa uskollisuudellaan prinsessan ja puolet valtakunnasta.

27 "For et år eller to siden, da jeg havde den samme idé, gik jeg altfor udelukkende op i hans kærlighedsforhold till Dyveke, og derved vilde dramaet aldrig få nogen afslutning og desuden savne en større moralsk styrke. Nu da jeg er kommen til at se dybere i mange menneskelige sager vil jeg i dette nationale drama udføre den samme 'Trofasthedsidé', som allerede ligger antydnet i Prinsessen [...] Det er Chr. II^{dens} *Dronning*, den ædle og højsindede Elisabeth, som lidt efter lidt har arbejdet sig frem til en skikkelse af kød og blod i mine

Kuningatar Elisabethin rooli muuntuu Drachmannin mielessä samantyyppiseksi kuin Beaumarchais'n *Figaron häiden* kreivitär: uskollisuudesta tulee kestävämpi teema kuin intohimo ja luokkataistelu. Tämä suunnitelma ei koskaan toteutunut.

Drachmann ja Heise kuvaavat Dyveken tarinan sellaisena kuin legendat ovat sen välittäneet: tummista sävyistä huolimatta kauniina ja romanttisena kertomuksena kahden nuoren rakkauden voimasta. Mutta historiallinen todellisuus on saattanut olla raadollisempi. Poliittisella tasolla Dyveken siirtäminen syrjään rakastajattareksi ja kuninkaallisen avioliiton solmiminen kertoo Tanskan hovin tarpeesta laajentaa vaikutusvaltaansa Euroopassa avioliittojärjestelyillä, jotka epäonnistuvat tämän kiihkeän, avioliiton ulkopuolisen rakkaussuhteen takia. Yksilötasolla se viestii Tanskan kuninkaan uhmakkaasta vallanhallusta, itsepäisyydestä ja kostonhalusta, joka Macbethin tapaan johtaa yhä väkivaltaisempiin tekoihin. Kuvaavaa on, että habsburgilaisten Kristianille antama kutsumanimi oli ”Pohjolan Nero”, väkivaltaisen roomalaisen keisarin mukaan.²⁸

Miksi lempeän Dyveken hahmo nousi niin suureen rooliin ja miksi juuri *tämä* rakastajatar sai aikaan niin väkevän poliittisen reaktion kansallisesti ja kansainvälisesti? Olihan useimmilla syyttävän sormen nostaneilla, niin kuninkailla, aatelisilla kuin piispoilla itselläkin rakastajattaria. Euroopassa kuninkaiden konkubiinit olivat varsin yleinen ilmiö; heidät vain naitiin hovin lähelle olevaan aatelissukuun, ja heistä ja heidän jälkikasvustaan pidettiin hyvää huolta. Miksi habsburgilaiset rohkenivat esittää niin suoria vaatimuksia Tanskan kuninkaalle?

Habsburgin suvulle kynnyskysymys oli alhaisen naisen hyväksymisen hovin lähipiiriin. Kuninkaan appivanhempien epäröinnistä sulhasen suhteen kertoo myös hääjärjestelyjen epäonnisuus: morsian myöhästyi

tanker, og som jeg nu med sikkerhed kan sige vil give dramaet hele dets moralske hold og løfte kongens i sig selv så mandige skikkelse op over hans egne lidenskaber, drem til virkelig storhed – ikke blot på scenen men også ude i publikum. Hans forhold til Dyveke bliver da et underordnet, og hermed har jeg allerede angivet en ny og original synsmåde for dette i sig selv så gribende og fængslende emne.” *Breve til og fra Høger Drachmann I* (toim. Morten Borup), København 1968, s. 393–394.

28 Ruotsalaiset käyttävät hänestä lisänimeä ”tyrann” ja tanskalaiset Kristian den gode.

häistä ja suuri osa häävieraista joutui poistumaan ennen seremonioita useiden viikkojen odotuksen jälkeen. Hääparaati epäonnistui kaatosaateen takia, morsian oli matkan jälkeen sairas ja osa morsiuslahjasta (joka oli määrätty habsburgilaisen aseavun muodossa) peruttiin. Lars Bisgaard sanoo *Christian 2.* -elämäkerrassaan häistä, että ”Kristianin ensiesiintyminen eurooppalaisella näyttämöllä päättyi fiaskoon.”²⁹

Bisgaard lainaa habsburgilaisen keisarin tammikuussa 1516 eli vuosi häiden jälkeen lähettilään kautta tuotua viestiä, jossa keisari vaati,

että säädyttömästä naisesta on luovuttava, pidettävä loitolla ja lähetettävä takaisin Hollantiin hänen isälleen tai ystävilleen. Mikäli kuningas haluaa antaa anteeksi tälle säädyttömälle naiselle ja naittaa hänet tanskalaiselle, niin lähettämämme neuvosto kertoo ystävällisesti ettemme millään tavalla ole tyytyväisiä tähän ja ankarasti neuvomme häntä lähettämään hänet kotiin, jotta hän itse voi mennä naimisiin.³⁰

Käyttämällä säädyttömästä naisesta (Dyvekestä) sanaa ”bolerska” eli prostituoitu ja viittaamalla samassa viestissä isään mainitsematta ollenkaan Sigbritin nimeä meidän annetaan ymmärtää, ettei Sigbrit suinkaan ollut Dyveken biologinen äiti, vaan bordelliäiti eli parittaja. Bergenissä ei ollut harvinaista että satamakrouvin yhteydessä oli nuoria tyttöjä kaupan.³¹ Dyveken nimen diminutiivimuoto viittaa samaan kastiin.

Appivanhempien suorasanaisten vaatimus loukkasi kuningasta syvästi ja herätti Kristianissa uhmaa. Viitaten kuninkaalliseen arvoonsa hän kieltäytyi ulkopuolisesta painostuksesta. Hänen taktiikkansa esittää Sigbritiä Dyveken äitinä saattoi olla silmänlumetta, jolla peitettiin vähemmän mairittelevat lähtökohdat. Samaa asiaa ajoivat Sigbritin suvun aateloiminen vuosien 1513 ja 1517 välillä sekä Sigbritin ja Dyveken muutto Hvidøren linnasta Kööpenhaminan keskustaan, aateliston kort-

29 Lars Bisgaard: *Christian 2.* Gads forlag 2019, s. 180.

30 Ibid., lainaus s. 182.

31 Bergenin bordellien lukumääräksi vuonna 1521 Bisgaard (s. 184) ilmoittaa 279.

teliin. Mahdollinen maastakarkoitus saataisiin näin torjuttua.³²

Samaa agendaä palveli myös Kristianin aikomus naittaa Dyvekeä aatelismiehelle Torben Oxelle: Dyvekestä tehtäisiin ylhäinen tanskalaisnainen ja näin suhde legitimoitaisiin. Tämä aikomus ja Torben Oxen suostumus ratkaisuun on jopa dokumentoitu.³³ Kumpikaan, aateloiminen tai naittaminen, ei ollut omiaan vähentämään aateliston vihaa Kristiania kohtaan eikä Kristianin suostumus naittaa Dyvekeä aatelismiehelle poistanut hänen mustasukkaisuuttaan. Sigbritin, ulkomaalaista ja alhaista sukua olevan naisen vahva nousu kuninkaan lähimmäksi neuvonantajaksi nakersi aateliston vaikutusmahdollisuuksia. Eliminoimalla tytär päästäisiin myös äidin vaikutusvaltaa kaventamaan.³⁴ Varsinainen syy Dyveken kuolemaan selviää tuskin koskaan.

Myös Suomessa Dyveken kohtalo on innoittanut tekijöitä. Adolf Paul kirjoitti näytelmän *Kung Kristian II*, jonka näyttämömusiikista tuli Sibeliuksen suuria hittejä näytelmän saatua ensiesityksensä vuonna 1892. Näytelmään sisältyi viisi näytöstä, joista neljä ensimmäistä ja osa viidennestä sijoittuvat Kööpenhaminaan ja Tukholmaan vuosina 1516–1523 eli Dyveken vuoden 1517 kuoleman molemmin puolin. Vuoropuhelut käydään kuningas Kristianin, Sigbritin ja Dyveken välillä. Näytelmän viidennen näytöksen viimeinen kuvaelma ajoittuu vuoteen 1549 eli kymmenen vuotta ennen kuninkaan kuolemaa ja tapahtumapaikkana on Etelä-Jyllannin Sønderborgin linna, jossa kuningas oli jo toistakymmentä vuotta ollut vangittuna. Tutun laulun ristilukista laulaa narri, kuninkaan ainoa jäljellä oleva uskottu.

32 Ibid. s. 187.

33 Ibid. s. 187.

34 Myrkyttäminen ei keskiaikana sinänsä ollut harvinaista ja siksi tärkeillä ihmisillä oli esimaistaja.

Kehykset murtuvat – Jens Peter Jacobsen ja Carl Nielsen

Holger Drachmannin lisäksi Brandesin piirin tärkeimpiä jäseniä oli Jens Peter Jacobsen (1847–1885). Jacobsen syntyi Pohjois-Jyllannissa ja muutti lukion jälkeen Kööpenhaminaan opiskelemaan. Kasvitieteilijänä Jacobsen herätti varhain huomiota: julkaistuaan muutaman pal-
kitun tieteellisen artikkelin levästä hän käänsi tanskaksi Charles Darwinin pääteokset *On the Origin of Species* ja *Descent of Man* (1871–75). Nuorukainen empi opinnoissaan luonnontieteen ja kirjallisuuden vä-
lillä. Jacobsen sopi tyyppinä oivallisesti Brandesin ”läpimurtopiiriin”: edustivathan juuri luonnontieteet, darwinismi ja ateismi uuden ajan älyllisen uteliaisuuden henkeä. Luontoharrastus loi pohjavireen hänen kirjoituksiinsa: ”jos pystyisin siirtämään luonnon lait, ihanuudet, ar-
voitukset ja ihmeet runon maailmaan tuntisin, että teoksistani tulisi-
vat enemmän kuin vain tavanomaisia”.³⁵ Kuvatessaan luonnonilmiöi-
tä Jacobsen käytti samaa kieltä kuin ihmismielen kohdalla, hän näki
molemmat osana jatkuvaa kasvuprosessia. Fredrik Nielsen kirjoittaa:
”tämän kyvyn sallia luonnon olla oma itsensä ja silti toimia porttina ru-
non inhimilliseen teemaan Jacobsen vei taiteelliseen täydellisyyteen.”³⁶

Kaunokirjallisuus veti tieteestä pitemmän korren. Ensimmäiset runot olivat syntyneet jo kouluaikana – mm. *Hervert Sperring* -runot (1865–68) – mutta ne julkaistiin vasta hänen kuolemansa jälkeen. Nuori kirjailija oli jo yhdeksäntoistavuotiaana runossa *Du kalder mig tavs og*

35 ”Kunde jeg overføre Naturens Love, Herligheder, Gaader og Undere i Digtingens Verden, da føler jeg at mit Værk vilde blive et mer end almindeligt.” Päiväkirja 15.01.1867, lainattu Frederik Nielsen: *J. P. Jacobsen Digteren og Mennesket*. Gads forlag 1953, s. 75.

36 ”Denne evne til at lade naturen være sig selv og dog indgang til et digts menneskelige tema førte Jacobsen til kunstnerisk fuldkommenhed.” Jens Peter Jacobsen: *Samlede værker* vol. 4. Toim. Fredrik Nielsen. Gads forlag, s. 15.

melankolisk (Kutsut minua mykäksi ja alakuloiseksi) kapinoinut perittjä ajattelutapoja vastaan ja julistanut ajatuksen vapauden ainoaksi ohjenuorakseen:

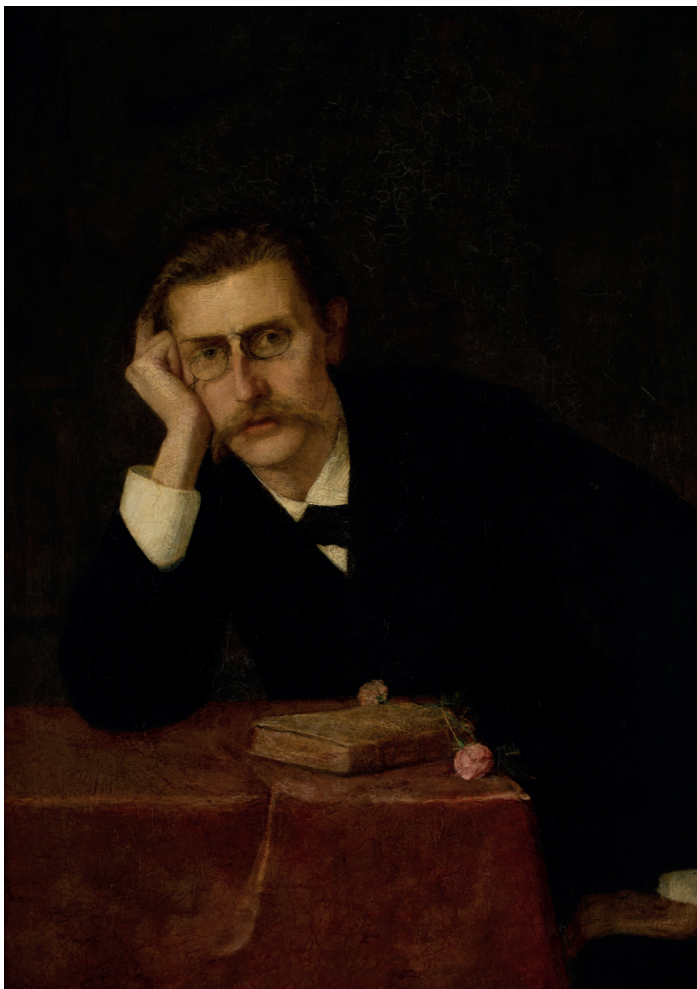
Verden siger: Tænk saadan! Tænk ret!
 Min Tanke taaler ej Tvungen.
 Den Strid maaske, den Hævden maaske
 af mit Fremtidsvalsprog har mig Alvor indgydt.
 Saa være det, det hævdes skal, jeg siger det frit:
 ”Fribaaren er jeg, og jeg tænker frit!”

Ympäristö sanoo: ajattele noin, ajattele oikein!
 Ajatukseni ei siedä pakotteita.
 Taistelu on käytävä, ja julistus lausuttava
 tulevaisuuden tunnuslauseeni on antanut minulle vakavuutta.
 Näin sen on oltava, se on julistettava, sanon sen vapaasti:
 ”Vapaana synnyin ja vapaasti ajattelen!”³⁷

Materialismin vastakohtaksi Jacobsen tunki jatkuvaa vetoa haaveellisuuteen, mihin taipumukseen myös liittyi ripaus sarkasmia. Vetäytyvän ja analyttisen (”mykän ja alakuloisen”) runoilijan ympärille muodostui aristokraattinen aura, jota ystävien hänestä käytetty ”excellence”-nimitys hyvin kuvasi.

Runoilija kärsi koko elämänsä aikana heikosta terveydestä ja hänellä todettiin varhain (1873) tuberkuloosi, jota hän kävi Italiassa hoitattamassa pariin otteeseen vuosina 1877–79. Jacobsen julkaisi kaksi romaania, *Marie Grubbe* (1876) ja *Niels Lyhne* (1880), josta erityisesti jälkimmäinen on tehnyt laajan vaikutuksen ja kuuluu tänään Tanskan kirjalliseen kaanoniin. Hämmästyttävää kyllä hänen runonsa julkaistiin vasta postuumisti kokoelmassa *Digter og udkast* (Runot ja luonnokset)

37 Runo on kirjoitettu 1866/67. Viimeisen säkeen lainaus on Runebergin *Vänrikki Stoolin tarinoiden* ensimmäisen osan (1848) Döbeln Juuttaalla -runosta. Vapaa-ajattelija Georg Carl von Döbeln, joka sairastuoteellaan torjui sekä pastorin että lääkärin käynnit, herätti vastakaikua 20-vuotiaassa Jacobsenissa. Runebergia luettiin siis Tanskassa.



Kuva 4. Ruotsalaisen Ernst Josephsonin (1851–1906) tekemässä muotokuvassa vuodelta 1879 Jens Peter Jacobsenin heikko terveys on aistittavissa. Pöydällä oleva kirja ja kuihtuvat kukkaset kertovat runoilijan molemmista kiinnostuksen alueista, kasvitieteestä ja runoudesta, joista jälkimmäinen oli vahvempi. Det Nationalhistoriske Museum, Frederiksborg.

vuonna 1886.

Haaveilustaan huolimatta Jacobsen, tanskalaisen naturalismin ensimmäinen edustaja, teki pesäeroa vuosisadan alkupuoliskon idealistiseen romantiikkaan. Hänen vaikutuksensa on ollut merkittävä, erityisesti saksankielisissä maissa, joissa hän 1890-luvulla oli Pohjoismaiden suuria nimiä Ibsenin rinnalla. Häneltä vaikutteita saaneiden kirjailijoiden lista on pitkä, mm. Johannes Jørgensen, Ola Hansson, Stefan Zweig, Hermann Hesse, Hugo von Hofmannsthal ja Gottfried Benn.

Erityisesti on mainittava nuori Rainer Maria Rilke, joka kirjoitti 5.4. 1903 nuorelle Franz Xaver Kappukselle: ”Kaikista lukemistani kirjoista vain muutamat ovat korvaamattomia, kaksi jopa niin, että kuljetan niitä aina mukani. [...] ensiksi Raamattu, sitten suuren tanskalaisen runoilijan Jens Peter Jacobsenin teokset”.³⁸ Rilke jopa ryhtyi opiskelemaan tanskaa voidakseen lukea Jacobsenia alkukielellä. Musiikkimaailmassa Arnold Schönbergin mammuttioratorio *Gurrelieder* (1901–14), joka pohjautui Jacobsenin runosarjaan, oli omiaan lisäämään runoilijan kansainvälistä tunnettua.

Jacobsenin kaksinapaisuus – materialisti ja haaveilija – toistuu toisilla parametreillä Carl Nielsenin (1865–1931) henkilössä. Tanskan tärkeimmän säveltäjän dikotomia syntyi toisaalta hänen maanläheisestä kansanmusiikkitaustastaan, toisaalta hänen antiromanttisesta modernismistaan, joka ennakkoluulottomasti rikkoi perinteisiä muotokäsityksiä ja uudisti länsimaisen sinfoniaperinteen. Daniel Grimley muotoilee sen seuraavasti: ”Nielsenin modernismi, hänen ’kulmikkuu- tensa’, on pikemminkin tiiviisti sidoksissa hänen tanskalaisuuteensa kuin asettuneena sitä vastaan, mutta nämä kaksi näennäisen polarisoi- tunutta kiintopistettä limittyvät monimutkaisella ja rikkaalla tavalla.”³⁹ Yksinkertaisuuden ja kompleksisuuden rinnakkaiselossa Nielsen muis- tuttaa Gustav Mahleria, jonka böömiläinen tausta sekä itävaltalainen kansanmusiikki kuuluvat hänen lauluissaan. Sen sijaan hänen rohkeat sinfoniansa rikkovat perinteisiä muotoja, uudistavat soitinnusta ja yh- distävät lisäksi vokaalielementtejä sinfoniseen kudokseen.⁴⁰

Kuten Jacobsen, myös Nielsen oli lähtöisin provinssista, Fyn- saarelta, ja Kööpenhaminaan sopeutuminen oli hänelle haasteellista.

38 Rainer Maria Rilke: *Kirjeitä nuorelle runoilijalle*. Suom. Liisa Enwald. Helsinki: Tai-teos 1993, s. 22.

39 “Nielsen’s modernism, his ‘edginess’, is intimately bound up with his Danishness, rather than simply opposed to it, but the two seemingly polarised points of reference are overlaid in a complex, rich way.” Daniel M. Grimley: *Carl Nielsen and the idea of modernism*. Boydell Press 2010, s. 19.

40 Nielsen yhdisti hänkin vokaalielementin sinfonisuuteen: kolmannen sinfonian *Sinfonia espansiva op. 27* (1910–11) toisessa osassa on kaksi lauluääntä, jotka ilman semanttista sisältöä (so. vokaliiseina) toimivat lähinnä orkesteriväreinä.

Ennen varsinaisia musiikkiopintojaan hän soitti viulua ja kornettia (isä oli kansanmuusikko), ja musiikillisen käsityön sekä kontrapunktin hallinnan tärkeyttä hän korosti jatkuvasti. Orkestroinnin taidot hän omaksui orkesterin jäsenenä – hän soitti pitkään kakkosviulua Kööpenhaminan kuninkaallisen teatterin orkesterissa ennenkuin (suhteellisen myöhään) siirtyi vapaaksi säveltäjäksi. Myöhäisromantiikan yltäkylläisyyden jälkeen hän halusi palauttaa musiikin perusainekset kunniaan. Nielsen tunsi vetoa Brandes-ryhmään ja Jacobseniin: ”kirjallisen radikalismien kuulas niukkuus teki häneen paljon suuremman vaikutuksen kuin Drachmannin paisuva retoriikka.”⁴¹

Koko Tanskan rakastamaksi säveltäjäksi Nielsen päätyi sekä suosittu oopperansa *Maskarad* (Naamiaiset, 1904–06) että laajojen laulukokoelmiensa ansiosta (osa julkaistiin urkuri Thomas Laubin kanssa 1910- ja 1920-luvuilla). Viimeksimainitut sisälsivät pääasiassa yhteislauluiksi tarkoitettuja säkeistölauluja, joissa yhdistyivät gregoriaanisen laulun selkeä melodiarakenne ja tanskalaisen kansanmusiikin soinnutus, ja ne olivat osa tietoista kansallisen lauluperinteen luomista.⁴² Sinfonikkona, jollaisena Nielsen tänään tunnetaan maailmalla, hän sai yleistä tunnistusta myöhemmin, kolmannen sinfoniansa (1910–11) aikoihin, ja silloin lähinnä ulkomailla saatujen kiitosten ansiosta.

Ennen yhteislaulukokoelmia Nielsen kirjoitti vuosina 1891–93 kolme taidelauluopusta, opukset 4, 6 ja 10, joista kaksi ensimmäistä oli sävelletty Jens Peter Jacobsenin teksteihin ja kolmas, op. 10 Ludvig Holsteinin runoihin. Laulumelodiat ovat yksinkertaisia, mutta pianosatsi on soinnullisesti kehittynyt ja tekee pesäeroa varhaisempaan tanskalaiseen laulukulttuuriin, jota edustivat Peter Heisen sekä Peter Erasmus Lange-Müllerin (1850–1926) romanssit. Tanskan konservatiivisessa musiikkimaailmassa Nielsenin varhaiset laulut olivat ilmeystyessään mullistavia eivätkä saaneet mainittavaa suosiota.

Jacobsenin yllättävät kielikuvat myötävaikuttivat Nielsenin oma-

41 ”Den litterære radikalismens klare knaphed gjorde langt mera indtryk på ham end Drachmanns svulmende retorik.” Nils Schiørring: ”Sangene”, julkaisussa Jürgen Balzer (toim.): *Carl Nielsen i hundreåret for hans fødsel*. Nyt Nordisk Forlag, s. 114.

42 Näitä ilmestyi yhteensä kahdeksan kappaletta vuosien 1907 ja 1924 välillä.

laatuisen säveltäjäminänsä löytämiseen. Hän sävelsi ensimmäisen sinfoniansa Jacobsen-laulujen rinnalla vuosien 1888–94 aikana, sovelsi ja laajensi suurmuodoissa lauluissa kehittämiään teemoja ja tekniikkoja. Jacobsenin hylkäämä metrinen runous ja fragmentaarisuus vastasivat tarkalleen Nielsenin persoonan sisällä olevaan kitkaan musiikin tradition ja innovaation välillä. Ann-Marie Reynolds ilmaisee sen seuraavasti: ”Nielsen onnistuu laajentamaan runoilijan kielen metaforista luonnetta luomalla niiden konservatiivisille ja edistyksellisille piirteille vastineita musiikin termein.”⁴³ Nielsenin varhaisessa tuotannossa on runsaasti merkkejä Jacobsenin vaikutuksesta.⁴⁴

Ensimmäiselle taidelaulukokoelmalleen Nielsen antoi nimen ”*Musik til fem Digte af J. P. Jacobsen*”, näin alleviivaten tekstin ja musiikin tasavertaisuutta. Nielsenin valitsemat runot eivät muodosta varsinaista sarjaa, vaan ovat erillisiä lauluja. Ensimmäinen ja kolmas laulu ovat varhaisesta *Hervert Sperring* -sarjasta (1867–68), muut ovat 1870-luvulta.

Solnedgang

Svømmende Skyer, dejlige Cyclader,
 Roser, der vugges paa Lufthavets Bryst,
 stænkede af Sphærers tonende Cascader,
 Sollyset skummende mod Eders Kyst,
 I alene ere
 værdige at bære
 Navnet af Asalis lykkelige Land.

Der skal hun throne, drømmende sig hvile,

43 ”Nielsen succeeds in extending the metaphoric nature of the poet’s language by matching their conservative and progressive traits in musical terms.” Anne-Marie Reynolds: *Carl Nielsen’s Voice – His Songs in Context*. Museum Tusulanum Press 2010, s. 62.

44 Mm. pianosarjassa *Fem klaverstykker* (Viisi pianokappaletta) op. 3 (1890) on *Humoresque*’n op. 3 no. 2 otsikon alla lainaus Jacobsenin *En arabesk*-runosta: ”Har du fareet vild i dunkle Skove? Kjender du Pan?” (Oletko eksynyt pimeässä metsässä? Tunnetko Panin?). Op. 3 no. 3 on nimeltään *Arabesque*.

der skal jeg knæle tavs hos hende ned,
der skal jeg glemme, mens I fremad ile,
Livet og Verden, Gud og Evighed;
et mig kun skal fylde
løfte og fortrylle,
Elskovs Evangelium i Asalis Navn.

Auringonlasku

Uivat pilvet, ihanat hattarat,
avaruuden rinnalla keinuvat ruusut,
sfäärien sävelputousten kastelemat,
auringonvalon vaahdotessa rantojanne vastaan,
ainoastaan te olette
arvokkaita kantamaan
Asalin onnellisen valtakunnan nimen.

Siellä hän uneksien on lepäävä valtaistuimellaan
siellä polvistun mykkänä hänen eteensä,
siellä saan unohtaa, kiitäessänne sillä aikaa eteenpäin,
elämän ja maailman, Jumalan ja ikuisuuden;
yksi ainut ajatus minut täyttää,
lupaa ja lumoa,
rakkauden evankeliumi Asalin nimeen.

Romanttinen ja haaveileva Auringonlasku on yksi *Hervert Sperring* -kokoelman kolmesta samannimisestä runosta. Iltaruskon pilvien kauneus, liikkeet ja värikylläisyys manaavat esiin rakastetun Asalin kaunista valtakuntaa. Saavuttamatonta ihannenaistaan runoilija haluaa palvoa kuin kuningatarta – unohtaen ajan ja ympäristön. Anne-Marie Reynolds kiinnittää huomiota Jacobsenin runon epäsovinnaisiin yhdistelmiin: pilvet *uivat*, ruusut *keinutetaan* ja niitä *roiskutetaan* ja auringonvalo *vaahtoaa*: ne ovat ”ristiriitaisia kuvia jotka luovat liikkeen

vaikutuksen, iäti muuttuvan todellisuuden.”⁴⁵

Nielsenin ensimmäisen julkaistun laulun musiikillinen asu ei olennaisesti poikkea aikakauden tyylistä. Verrattain sovinnaisen säkeistö-laulun kauniisti laskeva melodia heijastaa auringon laskevaa liikettä, jota fraasin keskellä oleva nouseva oktaavihyppy tasapainottaa. Lyhyen enharmonisen ekskursion jälkeen säkeistön viimeiset kaksi fraasia rakentuvat sekvenssittäin, ja pienenä muistutuksena kontrapunktikon taidosta laskeva alkumotiivi näkyy pianon kromaattisessa bassolinjassa augmentaationa.⁴⁶

I Seraillets Have

Rosen sænker sit Hoved, tungt
af Dug og Duft,
og Pinjerne svaje saa tyst og mat
i lumre Luft.
Kilderne vælte det tunge Sølv
i døsig Ro,
Minareterne pege mod Himlen op
i Tyrketro,
og Halvmaanen driver saa jevnt afsted
over det jævne Blaa,
og den kysser Rosers og Liljers Flok,
alle de Blomster smaa
i Seraillets Have,
i Seraillets Have

Seraljin puutarhassa

Ruusuu laskee päättään,
kasteesta ja tuoksusta raskaana,

45 “Incongruous images that create a sense of movement, an ever-changing reality.” Reynolds 2010, s. 59.

46 Ture Rangström sävelsi tämän runon *Romantik*-sarjan osana 1921.

ja pinjat huojuvat niin hiljaisina ja vaimeina
uneliaassa tuulessa.
Suihkulähteet kääntävät raskasta hopeaansa
raukeassa rauhassa
minareetit osoittavat taivasta kohti
turkkilaisuskossa
ja puolikuu liikkuu tasaisesti
yli taivaan sinisen,
se suutelee ruusujen ja liljojen joukkoja,
kaikkia pieniä kukkasia
seraljin puutarhassa,
seraljin puutarhassa.

Vaikka unelmointi ja fantasiamaailma ovatkin Jacobsenin runouden keskeisiä elementtejä, kaukomaiden eksotiikkaa ei juurikaan esiinny hänen tuotannossaan. Mutta *I Seraillets Have* -runossa itämaisyyden attribuutteja on läsnä poikkeuksellisen runsaasti: ruusut, suihkulähteet, minareetit, puolikuu. Aistillisuutta ja pysähtyneisyyttä hengittävän runon läpi kulkee eroottinen sivuvirta: kuu, hedelmällisyyden symboli, suutelee kukkasia, haaremin naiset kumartuvat ruusujen lailla ja minareetti, tuo falloksen symboli, nousee taivasta kohti. Säkeet ovat vuorotellen nelijalkaisia ja kaksijalkaisia, ja jälkimmäiset ovat riimitettyjä; Jacobsen ei tässä runossa vielä (1870) irtaantunut mitallisesta muodosta. Myöhemmin hän kehittää vapaamuotoisen runomuodon, joka lähestyy proosaa ja jota hän kutsuu arabeskiksi.⁴⁷

Tähän yölliseen rauhan kuvaukseen Nielsen kirjoittaa alkusoitossa pianolle niukan unisonomotiivin, joka ornamentaalisissa oktaaveissa liikkuu dominantin ympärillä ja jonka sisälle kätkeytyy laskeva kromaattinen aines, tekniikka, jonka tulemme tapaamaan eräänä Nielsenin

47 Jacobsenin arabeski-käsite oli arkkitehtuurista lainattu. ”Arabesken beskriver det slyngede, ornamenterede, hvor planter, dyr og mennesker kan løbe sammen i lette figurer, og hvor de enkelte elementer ofte gentages” (Arabeski kuvaa kiertyvää, ornamentoitua, missä taimet, eläimet ja ihmiset voivat yhtyä kepeisiin kuvioihin, ja missä yksittäiset elementit usein toistuvat). Kristian Himmelstrup: *En sejlbad for vindstille – En biografi om J. P. Jacobsen*. Museum Tusulanums Forlag 2014, s. 60.

puumerkkinä. Pian piano-osuus asettuu soinnullisesti tukemaan kei-
nuvaa, *siciliano*-rytmistä melodiaa, jonka keskeinen elementti on las-
keva kromatiikka sivusävelineen. Pisteellisine nuotteineen melodia
etenee perussävellajista a-mollista rinnakkaisduuriin, laskeutuakseen
kohdassa ”Ro” (rauha) terssisuhteiseen Cis-duuriin pianissimossa.
Ornamentiikka kulkee pianossa koko laulun aikana. Toisessa säkeis-
tössä melodia kerrataan lievästi muunnettuna ja laskeva kromatiikka
värittää niin laulu- kuin piano-osuutta.⁴⁸

Til Asali

Før drømte jeg fast hver eneste Nat,
jeg havde dit Hjerte vundet;
Ak, hvor var Dagen da mørk og mat,
naar Mulmet igjen var svundet!

Nu plager en Drøm mig saa tung og svær,
den at jeg dit Hjerte har mistet;
O, hvor er Dagen da lys og klar,
naar Mørket sig bort har listet!

Asalille

Ennen näin melkein joka yönä unta,
että olin sydämesi voittanut;
Ah, kuinka tumma ja innoton olikaan päivä,
kun synkkyys oli taas hävinnyt!

Nyt minua vaivaa raskas unelma,
että olen sydämesi menettänyt;
Kuinka onkaan päivä nyt valoisa ja kirkas,
kun pimeys on hiipunut!

48 Tämä runo toistuu usein pohjoismaisessa laululyriikassa. Wilhelm Stenhammarin (luku 7) kuorolauluna siitä on tullut hyvin suosittu.

Auringonlasku-laulun ihannoiva asenne on vaihtunut epävarmuuteen.⁴⁹ Aiemmin yöllisissä unissa rakastettu on ollut läsnä, jolloin päivällä olo oli raskasta yön illuusion haihduttua. Toisessa säkeistössä yön painajaiset menetetyistä rakkaudesta helpottuvat kun päivän kirkkaus voittaa pimeyden. Runossa on hienovarainen symmetria ja kutkuttava monikerroksisuus: kumpi unista on todellisempi? Anne-Marie Reynolds sanoo: ”Jacobsen nauttii kahden olotilan peilikäännöksestä, ja sitä seuraavasta monitulkinnaisuudesta todellisen ja kuvitellun välillä.”⁵⁰

Nielsen luo lähes aforistisesta runosta pienen säkeistölaulun, joka esittelee Nielsenin musiikin yhden ominaispiirteen: sävellajiksi on merkitty F-duuri, mutta tonaalinen keskus on merkillisen häilyvä. Laulumelodia rakentuu pitkälle pianon dominantin urkupisteen ja jatkuvan synkooppiliikkeen yläpuolella, ja bassolinja ”kiertää” dominanttia *D_b-B_b-C*. Varsinainen F-säveleen perustuva tonaliteetti vakiintuu vasta tahdissa 15. Koko alun ajan Nielsen ylläpitää jännitystä ja purkaa sen vasta kohdassa, jossa päivänvalo voittaa yön painajaiset, vaihtaen samalla synkooppiliikkeen jyrkeihin sointuihin. Näillä keinoilla Nielsen kuvaa epätoivon ja toivon vaihteluja, kuvitellun ja todellisen eroja.

Irmelin Rose

Se, det var en Gang en Konge,
 mangel Skat han kaldte sin,
 navnet paa den allerbedste
 vidste hver var Irmelin,
 Irmelin Rose
 Irmelin Sol,
 Irmelin Alt, hvad der var dejligt.

49 Asali on Jacobsenin kehittämä muunnos nimestä Asalil, Asa tai Åsa-nimen hellyttävä diminutiivi.

50 ”Jacobsen is delighting in the inversion of the two scenarios, and the ensuing ambiguity between what is real and what is imagined”. Reynolds 2010, s. 60.

Alle Ridderhjelme spejled
hendes Farvers muntre Pragt,
og med alle Rim og Rythmer
havde Navnet sluttet Pagt:
Irmelin Rose ...

Hele store Bejlerflokke
der til Kongens Gaarde foer,
bejlede med ømme Lader
og med blomsterfagre Ord:
Irmelin Rose
Irmelin Sol,
Irmelin Alt, hvad der er dejligt!

Men Prinsessen jog dem fra sig
(Hjertet var saa koldt som Staal),
lastede den Enes Holdning.
vrænged ad den Andens Maal:
Irmelin Rose ...

Irmelin-ruusu

Olipa kerran kuningas,
jolla oli monta aarretta,
rakkain niistä, tiesivät kaikki,
oli nimeltään Irmelin
Irmelin-ruusu,
Irmelin-aurinko
Irmelin-ihanus itse

Ritareiden kypäristä heijastui
hänen hilpeä värihohtonsa
ja nimeen oli liitetty
lukuisat riimit ja rytmit
Irmelin-ruusu ...

Suuri kosijajoukko
lähti kuninkaan hoviin,
kosivat herkein menoin
ja viehkein sanoin
Irmelin-ruusu ...

Mutta prinsessa ajoi heidät luotaan
(sydän oli kylmä kuin teräs)
Torui toisen ryhtiä
väänsi toisen kieltä:
Irmelin-ruusu ...

Jacobsen oli alkujaan suunnitellut tarinan eepiseksi runoksi, jossa prinsessa lumoutuu rohkeasta nuoresta ritarista juuri kun on valitsemassa kosijoiden ja luostariin menon välillä.⁵¹ Lopulliseen runoon jäi ainoastaan kansanlaulunomainen muoto ja kertosae. Tanskalaisen Turandotin sydän on kylmä kuin teräs. Tässä tarinassa kosintaan ei edellytetä arvoitusten ratkaisemista – hemmoteltu ja ylimielinen prinsessa torjuu kaikkien kosijoiden yritykset heti alkuun, toisin kuin H. C. Andersenin saduissa, joissa sulhanen, joko prinssinä tai valepukuisena paimenena pääsee kuninkaalliseen hoviin.

Nielsen säveltää tämän tarinan yksinkertaisena, reippaana laulelmana. Melodian rakenne on yksinkertainen: alaspäin kulkeva melodisen mollin asteikko, joka palaa perussäveleen. Tarttuvasta laulusta onkin tullut eräs Nielsenin suosituimmista. Neljässä säkeistössä laulumelodia toistuu identtisenä, mutta piano-osuus maalailee ja luonnehtii sadun sävyjä ja motiiveja tarinan edetessä. Kolmannen säkeistön kosijajoukon jono kuvataan kaanonissa ja heidän imartelunsa heijastuvat pidätyksissä. Kun prinsessan sydämetön ilkkuminen ilmenee viimeisessä säkeistössä koko voimalla, kudos fragmentoituu ja irtaantuu toonaalisesta kehyksestään.⁵²

51 Ks. Aage Knudsen: *J. P. Jacobsen i hans digtning*. Gyldendal 1950, ss. 94–95; ja Reynolds 2010, s. 53.

52 Runo on tekijänsä tunnetuimpia, mikä näkyy sävellysten määrässä: Wilhelm Peterson-

Har Dagen sanket al sin Sorg

Har Dagen sanket al sin Sorg
 og grædt den ud i Dug,
 saa aabner Natten Himlens Borg
 med evigt Tungsinds tavse Sorg.
 Og en for en
 og to for to
 gaa fjerne Verdeners Genier frem
 af Himmelsdybets dunkle Gjem.

Og højt over Jordens Lyst og Elende
 med Stjernekjertler højt i Hænde
 skride de langsomt hen over Himlen.
 De Fodtrin skifte
 med Sorg i Sinde...
 Underligt vifte
 for Rummets kolde Vinde
 Stjernekjertlernes flakkende Flammer.

Kun päivä on kerännyt surunsa

Kun päivä on kerännyt kaiken surunsa
 ja itkenyt sen ulos kasteeseen
 niin yö avaa taivaan linnan
 ikuisen raskasmielisyyden hiljaisine suruineen.
 Ja yksi kerrallaan
 ja pareittain
 nousevat kaukaisten maailmojen henget esiin
 yötaivaan pimeistä kätköistä.

Berger sävelsi sen kuorokappaleeksi samana vuonna kuin se ilmestyi painosta. Muita säveltäjiä ovat Fredrick Delius, Wilhelm Stenhammar, Arnold Bax etc.

Ja korkealla maan ilon ja kurjuuden yläpuolella
 tähtikynttilöin käsissä
 ne astuvat hitaasti taivaankaaren yli.
 Askel askeleelta
 surullisin mielin...
 Ihmeellisesti huiskuttavat
 avaruuden kylmässä tuulessa
 tähtikynttilöiden lepattavat liekit.

Kauniissa, salaperäisen alakuloisessa runossa sana *Sorg* (suru) esiintyy kolme kertaa. Ihmislapsi on surunsa kanssa yksin taivaan alla. Linnan metafora viittaa kaukaiseen kuningaskuntaan, johon on kätkeyty äänettömät surut. Henget ilmestyvät tähtien hitaan kulkueen muodossa ja tämän soihdut lepattavat kylmässä tuulessa.

Hidasliikkeisen laulun tonaalinen perusta on *Til Asali* -laulun tavoin merkillisen häilyvä. Alun raskasmielisen ja staattisen c-mollin mediantti es-molli muodostaa vähitellen väldominanttisillan liikkuvampaan keskiosaan tahdissa 18. Henget liikkuvat taivaankaaren yli ja As-duuri vakiintuu (hetkeksi) sävellajiksi. Tonaaliset keskukset vaihtelevat jatkuvasti, mutta tietty kertauksen tunne muodostuu kuitenkin tahdissa 36, jossa alun c-molli palaa pianossa laulun kommentoidessa. Vaihtuvan tonaliteetin ja runon hidasliikkeisyyden välillä Anne-Marie Reynolds näkee korrelaation: ”Sävellyks välittää siis vaikutelman sekä jatkuvasta liikkeestä (kontrastien muodossa) että staattisuudesta (kertaamisen muodossa), mikä [asetelma] osuvasti vastaa kuvaa hengistä, jotka liikkuvat yli yöllisen taivaan samoin kuin näiden henkien toiminnan päämäärätöntä ajattomuutta.”⁵³

Gustav Mahlerin Rückert-laulujen viides ja viimeinen laulu *Um Mitternacht* -runo kuvaa samanlaisia yksinäisyyden tuntemuksia, mutta sen lopussa on avaus tuonpuoleiseen, Jumalaan, elämän ja kuoleman

53 ”The musical setting, then, conveys a sense of both continual movement (through contrast) and stasis (through recurrence), appropriate to the image of spirits gliding across the nighttime sky, as well as to the aimless timelessness of their activity.” Reynolds 2010, s. 80–81.



Kuva 5. Erottuakseen lukuisista Nielseneistä säveltäjän puoliso Anne Marie (s. Brodersen, 1863–1945) otti sukunimekseen Carl-Nielsen. Hän oli etevä kuvanveistäjä, mutta Wilhelm Hansenin julkaiseman kokoelman *op. 6* kansikuva oli hänen suunnittelemansa. Linnun (tai enkelin?) siivet ympäröivät keskiaikaista fiideliä soittavaa neitosta viitaten ilmeisesti opuksen ensimmäiseen lauluun.

Herraan. Daniel Grimley vertaa Jacobsenin runoa Friedrich Nietzschen *Also sprach Zarathustra* -teoksen *Keskijön lauluun*.⁵⁴

Nielsenin toisen Jacobsen-opuksen, *Viser og vers af J. P. Jacobsen* (Laulut ja säkeistöt) *op. 6* viisi laulua kirjoitettiin lähes samanaikaisesti *op. 4* laulujen kanssa. Kokoelman avaa eräs Nielsenin omalaatuisimmista ja hienoimmista lauluista, *Genrebillede* (Laatukuva).

Genrebillede

Pagen højt paa Taarnet sad,
stirred' ud saa vide,

⁵⁴ Grimley 2010, s. 36.

digted paa er Elskovskvad
om sin Elskovskvide,
kunde ikke faa det samlet,
sad og famled'
nu med Stjærner, nu med Roser --
intet rimed' sig paa Roser' --
Satte fortvivlet saa Hornet for Mund,
knugede vredt sit Væрге,
blæste saa sin Elskov ud
over alle Bjerger.

Laatukuva

Paašipoika istui korkealla tornissa
tuijotti kaukaisuuteen,
työsti rakkaudenrunoa
rakkaastaan,
ei saanut sitä kokoon,
istui ja hoiperteli
vuorotellen tähdillä ja ruusuilla --
Mikään ei riiminä sopinut ruusujen kanssa --
asetti epätoivoisena torven huulilleen,
puristi äkäisenä miekkaansa,
puhalsi näin rakkautensa
ulos yli vuorten.

Genrebillede-runossa nuori paašipoika haluaa ilmaista rakkautensa sydämensä valitulle runon sanoin, mutta törmää muoto-ongelmiin: hän ei löydä sopivia riimejä. Romantiikan kuluneet rakenteet eivät enää palvele hänen tarpeitaan. Tarttuessaan torveen poika on sekä ärtynyt että vapautunut ja purkaa tunteensa vaistonvaraisesti – omana ilmaisunaan, joka sivuuttaa vanhoja normeja. Teos voidaan nähdä Jacobsenin puheenvuorona vapaamitallisuuden puolesta ja perittyjä runomuotoja vastaan, mutta laajemminkin yksilöllisen ilmaisun puolesta yhteiskunnan kaventavia sääntöjä ja odotuksia vastaan.

Nielsen luo musiikissaan täydellisen vastineen tälle pyristelylle irti normeista. Laulu alkaa turvallisesti romantiikan metsästystorvien toposseen viittaavalla motiivilla. Niin kauan kuin paašipojan runosuoni virtaa pysytään perussävellajin Des-duurin kehyksissä, mutta samalla kuin sepittäminen kangertelee, tonaalinen kehys pirstoutuu ja perusmotiivi testataan eri korkeudella. ”Fraasien kertaukset edustavat sanojen assonanssia ja kertausten alut eri säveltasoilta eri alkukonsonanteja.”⁵⁵ Lopuksi kärsimättömyys vie voiton, kiihkeän parlandonomaisen nousun kautta poika irtautuu säännöistä, ja muutaman murisevan soinnun tuella kudos johtaa vapauttavaan, alusta tuttuun torvimotiiviin. Grimley näkee laulun kiteytymisprosessina, jossa ”rakenteellinen perussävel on ensin hämärretty tai viivästetty ja tekee sen jälkeen dramaattisen ‘ilmaantumisen’ tehdäkseen itsensä täysin ilmeiseksi.”⁵⁶ *Genrebillede* on oivallinen esimerkki laulusta, jossa runon sisäinen viesti ja musiikillinen toteutus saumattomasti tukevat toisiaan.

Laulun musiikilliset motiivit ovat kuultavissa ensimmäisen sinfonian kolmannessa osassa *Allegro comodo – Andante sostenuto*.⁵⁷

Seraferne

Seraferne har rullet bort de blanke Stjerner
og foldet Mørket ned om Jordens Skuldre,
og stænket Dug henover Dal og Høje
og hængt de gyldne Skyer op i Østen.
Hver Ting er rede, Jord og Himmel vente
og Solen bier blussende bag Bjærge
paa Vinket fra Gud Herrens Herskertrone.

55 ”The repeated musical phrases represent the assonance of the words, and the different starting pitches of each repetition, the different initial consonants.” Reynolds 2010, s.103.

56 ”The structural tonic is first obscured or suspended and then dramatically ‘breaks through’ in order to articulate itself fully.” Grimley 2010, s. 44.

57 Tarkempaa vertailua varten tämän ja muiden laulujen suhteesta sinfoniaan, ks. Reynolds 2010, ss. 217–257.

2

Genrebillede.

Carl Nielsen, Op. 6.

Andantino.

Pa - gen højt paa Taar - net sad stir - red'ud saa

vi - de dig - ted' paa et El - skovskvad om sin El - skovs - kvi - de,

Un poco più mosso. *cresc.*

kun - de ik - ke faa det sam - led sad og fam - led' sad og fam - led'

nu med Stjer - - - ner nu med Ro - - -

Nuottiesimerkki 2. *Genrebillede* tahdit 1–17. Tahdistä 11 eteenpäin (*Un poco più mosso*) melodia pirstoutuu ja pääsiipojan epäröinti näkyy perusmotiivin toistona eri korkeuksilla. Julkaistu Wilhelm Hansenin ystävällisellä luvalla.

Serafit

Serafit ovat pyörittäneet pois kirkkaat tähdet
 ja laskeneet pimeyden maan hartioille,
 ja läikäyttäneet aamukasteen laaksoille ja kukkuloille
 ja ripustaneet kultaiset pilvet idässä.
 Kaikki on valmiina, maa ja taivas odottavat
 ja aurinko väijyy paahtavana vuorten takana
 Jumalan valtaistuimelta tulevaa käskyä.

Taivaan olennot valmistavat maailman auringonnousuun ja uuteen päivään. Aamukaste ja kultaiset pilvet ovat Jacobsenilla usein toistuvia kielikuvia. Runoilija kuvaa taivaan temppeliä ihannoivin termein: ruusut, sateenkaari, valtaistuimen säteily, valon kirkkaus levittävät kauneutta maan päälle.

Keskeinen piirre tässä vaatimattomassa H-duurilaulussa on jatkuva aaltoilu duuri- ja molliterassin välillä – viitaten yön ja päivän taisteluun herruudesta. Tasainen liike tiivistyy ja nopeutuu tahdissa 9, jossa 4/4-liike muuttuu 12/8:ksi ja melodia nousee laajoissa kaarissa auringonnousun mukana ennenkuin se pitkissä vedoissa laskeutuu matalaan perussäveleen ikäänkuin luottaen Luojan valtaan.

Silkesko over gylden Læst!

Silkesko over gylden Læst!

Jeg har mig en Jomfru fæst'!

jeg har mig en dejlig Jomfru fæst'!

Ingen er som hun paa Guds sollyse Jord,
 ikke en eneste en.

Som i Himlen i Syd og som Sneen i Nord
 er hun ren.

Men der er Jorderigs Fryd i min Himmel,
 og Flammer der staaer af min Sne.

Ingen Sommers Rose er rødere,
 end hennes Øje er sort.

Silkkikenkä kultaisella jalalla!

Silkkikenkä kultaisella jalalla!

Olen saanut neitosen!

Olen saanut ihanan neitosen!

Ei ole hänen vertaistaan Jumalan aurinkoisen maan päällä,
ei ainuttakaan.

Kuin etelän taivas ja pohjoisen lumi
hän on puhdas.

Mutta taivaassani on maallista iloa,
ja lumestani nousee liekkejä.

Yksikään kesän ruusuista ei ole yhtä punainen
kuin hänen silmänsä ovat mustat...

Tämä Jacobsenille harvinaisen hilpeä, kansanrunouteen viittaava runo alkaa hiukan Tuhkimon tarinan aineksin. Kevyt esittely vaihtuu pian: sulhanen uppoutuu kehumaan rakastettuaan intohimoisesti. Jacobsenin tapa liittää yllättäviä, jopa vastakkaisia ominaisuuksia peräkkäin näkyy myös tässä: taivaassa on maallista iloa, lumessa liekkejä ja morsiamen tummat silmät verrataan punertaviin ruusuihin. Olivatko tummat silmät eksoottinen piirre tanskalaisten vaaleaverikköjen keskellä?⁵⁸

Nielsen kirjoittaa aluksi kepeän ja ilmavan scherzon, mutta äänen sävyssä tapahtuu muutos tahdissa 12, jolloin musiikissa sanoilla ”Ei ole hänen vertaistaan” alkaa intohimoinen *passionato*-jakso kiihkeillä murretuilla soinnuilla. Ylistys huipentuu tenorimaiseen ”ingen Sommers Rose” (yksikään kesän ruusu) tahdissa 36. Mielenkiintoinen on myös yllättävä harhalopuke II-VI ennen lopullista perussäveltä (V-I).

58 Ruskeat silmät esiintyvät salaperäisinä H.C. Andersenin runossa *To brune øjne*, Griegin säveltämänä op. 5 no. 1.

Det bødes der for

Det bødes der for i lange Aar
 som kun var en stakket Glæde;
 det smiler man frem i flygtig Stund,
 man bort kan i Aar ej græde.
 Der rinder Sorg, rinder Harm af Roser røde.
 Der ages paa Lykkens gyldne Hjul
 saa fast, at En intet sandser;
 men Sorgens trælsomme tunge Læs
 det venter os dog, naar vi standser.
 Der rinder Sorg....

Der leves i Lyst som halvt i Drøm,
 men Sorgen har ingen Drømme:
 med vaagne Øjne den paa Dig seer,
 øjne som sugende Strømme.
 Der rinder Sorg ...

Ej Smilet vil lyse din Dag i Seng,
 men Taaren har gode Stunder;
 thi Smil er Glands kun af det, der er Graad
 Skyggen af det, der gik under.
 Der rinder Sorg...

Sitä saa sovittaa

Sitä saa sovittaa pitkinä vuosina,
 mikä olikin vain lyhyt ilo;
 Sille hymyilee ohikiitävinä hetkinä,
 mitä ei vuosiin saa itkettyä pois.
 Punaruususta virtaa suru, virtaa ikävä.

Ajetaan onnen kultaisilla pyörillä
 niin tiukasti, ettei mitään ehdi aistia;

Mutta surun raatavan raskas kuorma
odottaa meitä kun pysähdymme.
Punaruususta virtaa suru ...

Elellään himossa kuin puoleksi unessa,
mutta surulla ei ole unta:
avosilmin se sinua katsoo
silmin kuin imevät pyörteet
Punaruususta virtaa suru ...

Ei hymy valaise päivääsi vuoteessa,
mutta kyynelellä on hyvät hetkensä;
koska hymy on vain välähdys itkusta,
varjo siitä, mikä on uponnut
Punaruususta virtaa suru ...

Kuten *Irmelin Rose* -laulun tapauksessa, myös tästä tunnetusta runosta Jacobsen suunnitteli aluksi pitemmän, kolmekymmentä säkeistöä sisältävän eepin runon, joka olisi pohjautunut tanskalaiseen kansanlauluun. Kuusi vuotta myöhemmin (1875) syntyi tämä radikaalisti lyhyempi versio, jossa sanoma oli nostettu yleisemmälle tasolle ja runosta karsittu kaikki tarkemmat viittaukset.⁵⁹ Kansanrunosta jäi jäljelle alkusäe, joka johdattaa lähes virren kaltaiseen reflektioon onnen katoavaisuudesta ja surun jatkuvasta läsnäolosta. Luonteeltaan se on sukua samoihin aikoihin kirjoitettuun *Har Dagen sanket al sin Sorg* -runoon.

Nielsen kirjoittaa tähän pohjattoman surulliseen runoon yksinkertaisen, hymnimäisen säkeistölaulun surumarssin aineksilla, jotka enteilevät tulevia yhteislaulukokoelmia. Soinnutus ei sisällä yllätyksiä ja ainoastaan pianon ilmeikäs bassolinja ja kromaattiset vastaäännet kertovat tekijän luotettavasta kontrapunktitaidosta. Neljää korutonta säkeistöä toistetaan identtisinä. Suggestiivisessä surumielisyydessä on sakraali sävy, joka vastaa runon lohdutonta viestiä.

59 Aage Knudsen: *J. P. Jacobsen i hans digtning* 1950. København: Gyldendal, ss. 97–98; Reynolds 2010, s. 53.

Vise af ”Mogens”

Havde jeg, o havde jeg en Dattersøn, o ja!
 Og en Kiste med mange, mange Penge,
 saa havde jeg vel ogsaa haft en Datterlil, o ja!
 Og Hus og Hjem og Marker og Enge.
 Havde jeg, o havde jeg en Datterlil, o ja!
 Og Hus og Hjem og Marker og Enge,
 saa havde jeg vel ogsaa havt en Kjærest, o ja!
 Med Kister med mange, mange Penge.

Laulu Mogens-novellista

Jos mulla oisi pikkuruinen lapsenlaps, ah niin!
 Ja kirstu rahoja täynnä,
 niin olisi toki ollut tytärkin, ah niin!
 Ja tupa, koti ja tiluksia.

Jos oisi ollut pikkuinen tyttönen, ah niin!
 Ja tupa, koti ja tiluksia,
 Niin oisi mulla kai ollut oma eukkonenkin, ah niin!
 Jolla kirstu rahoja täynnä.⁶⁰

Tanskan ensimmäiseksi naturalistiseksi novelliksi sanottu *Mogens-*novelli on kirjoitettu vuonna 1872. Tarina kertoo metsänvartija Nikolain pojasta Mogensista, nuorukaisesta, joka menettää kihlattunsa Kamillan tulipalossa. Tästä järkyttyneenä Mogens menettää uskonsa ja elämänhalunsa ja hänen elämässään seuraa muutaman vuoden ajan tuhoisia harharetkejä. Myöhemmin kuvaan ilmestyy Thora, joka saa hänet unohtamaan menneet ja uudestaan uskomaan rakkauteen. Novellissa ovat esillä Jacobsenin teoksille tyypilliset piirteet: tarkat luonnonkuvaukset, joiden kautta avautuvat näkymät henkilöiden sie-

60 J. P. Jacobsen: *Mogens*. Kääntänyt Juho Ahava. Hämeenlinna: Karisto 1958, s. 12.

luihin, lapsenuskon menettäminen, mutta myös syvän kaipuun vahva läsnäolo.⁶¹

Pikkuinen runo esiintyy novellin alussa. Mogens istuu tammen alla ja sallii alkavan sateen kastella itseään läpikotaisin. Hän laulaa laulunsa ”täyttä kurkkua, aavistamatta mitä hän lauloi, sen verran hänen huomionsa oli kiinni sateessa.”⁶² Kamilla näkee hänet viereisestä pensaikosta ja innostuu leikkimielisestä, hulvattomasta menosta. Myöhemmin novellissa Mogensia kutsutaan ”sademieheksi”.

Nielsen tarvitsi raskaitten koraalien vastakohtaksi opuksensa päätteeksi kepeän loppulaulun, ja sitä varten hän kansanmusiikkitaustaisena turvautuu yksinkertaiseen kansanlauluun. Avaavan pisteellisen perussävel-dominanttimotiivin jälkeen syllabista laulumelodiaa tukee yksinkertainen soinnutus. Asteittaiseen bassokulkuun Nielsen näyttää kiinnittäneen erityistä huomiota.

Olemme nähneet miten Nielsenin varhaisissa lauluissa traditio ja modernismi kohtaavat kun hän toisaalta luo uuden, omanlaisensa sävelkielen ja toisaalta kehittää perinteisiin kansanlauluihin pohjautuvan yhteislaulukulttuurin. Nämä vastakohtat ovat tunnistettavissa hänen sinfonioissaan, mutta vielä selvemmin koomisessa oopperassa *Maskarad*. Ooppera pohjautuu Ludvig Holbergin 1700-luvulla kirjoittamaan näytelmään, josta Vilhelm Andersen teki libretton. Näytelmässä käydään nuorison ja vanhemman sukupolven välistä kiistaa oikeudesta osallistua naamiaisiin, sen ajan karnevalistiseen ajanvietteeseen, jossa yhteiskunnan luokkaerot on häivytetty pois. Nielsen viljelee oopperassa laajaa tyylikirjoa, *opera seriasta opera buffan* kautta kansanlauluihin ja hymneihin. Lauluista tutut häilyvät tonaaliset keskuksat ja kontrapunktitiset tekstuurit ovat käytössä, erityisesti kun Nielsen kuvaa voimakkaita tunnetiloja, ja nimenomaan rakkautta. Oopperan homofoniset ”kansanomaiset” jaksot edustavat velvollisuudentunnetta korostavaa,

61 Thora esittäytyy novellin jälkipuolella runossa *Du Blomst i Dug* (Oi kukka kasteinen), josta on tullut hyvin suosittu. Runon ovat säveltäneet mm. Arnold Bax, Ture Rangström, Wilhelm Stenhammar, Pauline Hall, Fini Henriques, Sigurd von Koch ja Rued Langaard.

62 Lause on Nielsenin partituurissa kirjoitettu otsikon alle.

holhoavaa taantumuksellisuutta. Näin Nielsenin omat Janus-kasvot kuvaavat taidemusiikin ja kansanmusiikin elementtein näytelmän keskeistä konfliktia: moderniteetin ja tradition välistä kiistaa.

Tunturimaan jättiläisten askeleet – Bjørnstjerne Bjørnson, Henrik Ibsen ja Edvard Grieg

Jens Peter Jacobsen ja Holger Drachmann olivat aikoinaan yleisesti tunnettuja, mutta Pohjoismaiden laajimman suosion ja pysyvän aseman saavuttanut kirjailija on kiistatta norjalainen Henrik Ibsen (1828–1906) – jonka asemaa uhkaa mahdollisesti vain August Strindberg. Aavistuksen Ibsenin vaikuttavuudesta saamme kun muistamme, että Saksan suuri kirjailija Thomas Mann eräässä puheessaan luonnetti 1800-lukua ”Schopenhauerin ja Ibsenin vuosisadaksi.”⁶³ Historian valossa on vaikeata käsittää, että Norjan toinen jättiläinen eli Bjørnstjerne Bjørnson (1832–1910) elinaikanaan nautti vähintään yhtä suurta suosiota kuin Ibsen, vaikka jälkimmäisen urasta on ajan myötä tullut kansainvälisesti selvästi merkittävämpi. Kumpikin vaikutti siihen, että Norja piirtyi maailmankartalle kansakuntana ja kirjallisena suurvaltana, mutta Bjørnson oli se, joka muokkasi yleistä mielipidettä ja esiintyi julkisuudessa. Kansallinen nousu syntyi Norjassa toisaalta tarpeesta tehdä pesäeroa Tanskan pitkään ylivaltaan, toisaalta halusta irtaantua unionista Ruotsin kanssa, ja tässä poliittisessa kehityksessä norjan kielen kehitys oli olennainen tekijä.⁶⁴ Tämä oli täysin linjassa kansallisuusaatteen heräämisen kanssa 1800-luvulla muualakin Euroopassa, kuten kansallinen herääminen Suomessa samoihin aikoihin osoitti.

63 Thomas Mann: ”Freud och framtiden”, julkaistu aikakauslehdessä *Bonniers Litterära Magasin* 6/1936, s. 416.

64 Unioni oli syntynyt kun Kielin rauhansopimuksessa 1814 Euroopan rajat järjestettiin uudestaan Napoleonin sotien seurauksena. Ruotsi sai Norjan kompensatioksi menetetyistä Suomesta.

Vaikka Bjørnstjerne Bjørnson oli Ibseniä nuorempi, hänen suosionsa kasvoi aikaisemmin, ja tiennäyttäjänä ja mielipidemuokkaajana hän oli aluksi rohkeampi kuin Ibsen. Bjørnson aloitti uransa teatterijohtajana ja toimittajana toimien Bergenin norjalaisen (kotimaisen) teatterin dynaamisena johtajana kahden vuoden ajan (1857–59). Tällöin hän saavutti lehtikirjoitustensa kautta näkyvän aseman vasemmistolaisena vaikuttajana. Bjørnson oli verraton puhuja ja nousi Norjassa kirjailijalle ainutlaatuihin suosioon pelottomilla kannanotoillaan, oli sitten kysymys norjan kielen asemasta ja ortografiasta, valtionkirkon konservatiivisuudesta tai kristinuskon kulttuurivihasta. Sulkeutuneempi ja kulkikkaampi Ibsen ei juurikaan osallistunut lehtien palstoilla käytyihin kieli- ja kansallisuuskeskusteluihin koska hän oleskeli pitkät ajat ulkomailla. Bjørnson vietti hänkin aikaa ulkomailla pystyäkseen keskittymään kirjoittamiseen: vuosina 1860–62 ja 1873–75 hän eli Roomassa ja 1880-luvulla hän asui viisi vuotta Pariisissa. Rehevänä kirjoittajana ja innoittavana puhujana Bjørnson pohjusti tien uusille norjalaisille näytelmille ja lyriikalle. Niukka, tiivis kerronta ja rohkeat kuvat leimaavat Bjørnsonin teoksia, joissa ihmisten puhumattomuus on teemana esillä alusta alkaen. Hän oli ensimmäinen norjalainen, joka teoksissaan sovelsi psykoanalyysia ja hän oli ensimmäinen, joka kirjoitti norjalaisesta luokkataistelusta,⁶⁵ joskin Ibsen oli se, joka vei nämä teemat eteenpäin kansainvälisellä areenalla.

Bjørnsonin läpimurtoteos oli *Synnøve Solbakken* (Synnöve Päiväkumpu, 1857), käännteentekevä teos, joka ammensi norjalaisesta talonpoikaiskulttuurista aiheita, joita Bjørnson oli lapsuudessaan kuullut kyläläisten tarinoissa. Näytelmässä päähenkilöiden sisäisiä ristiriitoja, kiusauksia ja vaiennettua väkivaltaisuutta kuvataan keskellä norjalaista maisemaa ja ne muodostavat näin lähes naturalistisen vastakohdan niille historiallisille aiheille, jotka siihen asti olivat dominoineet teatterikenttää. 1860- ja -70-luvuilla Bjørnson jatkoi vahvaa poliittista vaikuttamistaan. Aiheina olivat yleinen äänioikeus ja vaatimus suurkäräjien vuosittaisesta kokoonkutsumisesta. Bjørnsonin

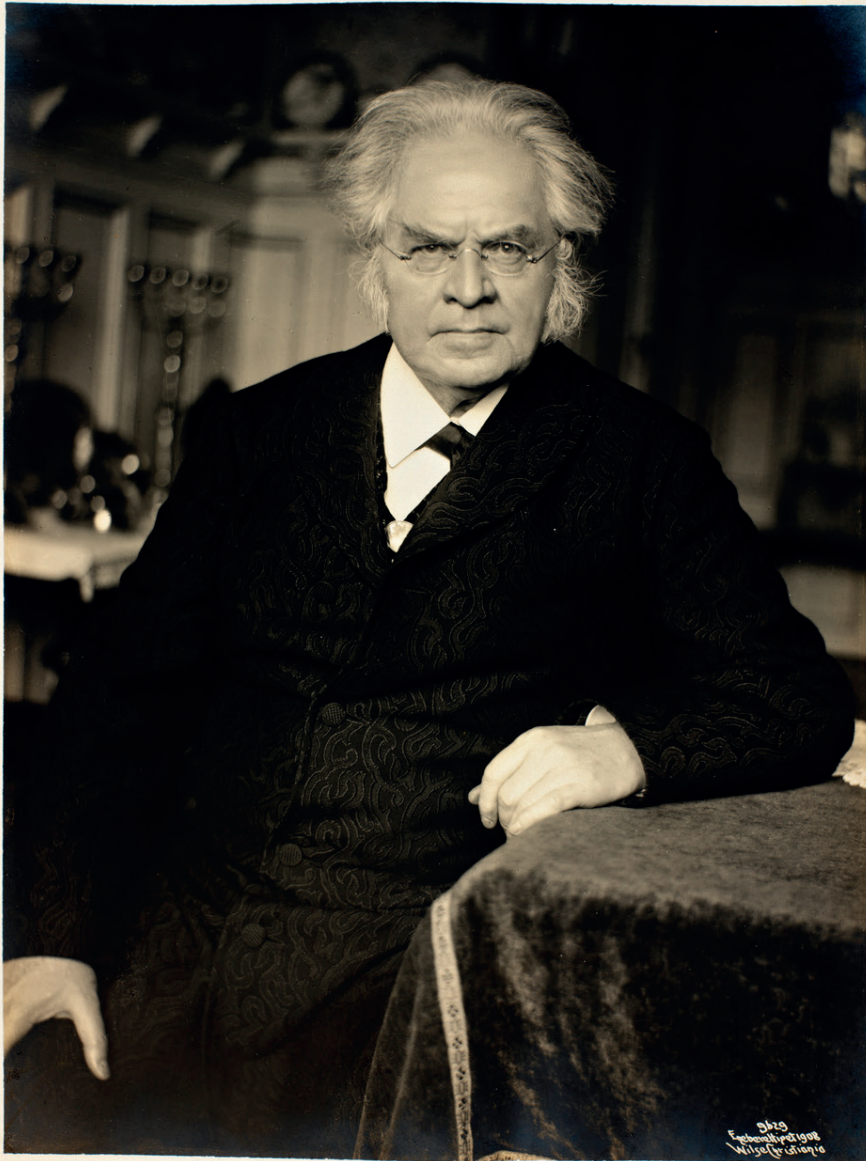
65 Per Amdam: *Bjørnstjerne Bjørnson – han som ville dikte et nytt og bedre Norge*. Cappelen 1979, s. 12.

toista menestysteosta *Fiskerjenten* (Kalastajatyttö, 1868) on sanottu ensimmäiseksi norjalaiseksi taiteilijaromaaniksi. Se kertoo kauniista ja villistä Petra-tytöstä, joka kasvaa kalastajakylässä, murtaa ahdasmielisen ympäristönsä rooli-dotuksia ja lähtee kaupunkiin etsimään omaa polkuaan näyttelijänä. *Fiskerjenten* ilmestyi ennen naisasian tuloa päiväpolitiikkaan ja oli siksi lajissaan käänteentekevä.

Bjørnsonin toiminta oli koko uran aikana provosoivaa: poliittisesti hän ajautui yhä vasemmalle ja päättyi eurooppalaisten vähemmistökansojen, mm. Unkarin slovakkien ja Eteläafrikan buurien oikeuksien puolestapuhujaksi. Sortovuosina hän puolusti aktiivisesti Suomen asiaa venäläisvaltaa vastaan.⁶⁶ Ruotsalaisiin vallanpitäjiin hän suhtautui varsin kriittisesti ja johti mielipidemuokkausta, jonka tuloksena unioni purettiin vuonna 1905. Bjørnsonin jyrkät kannat ja radikaalisuus saivat luonnollisesti vihamiehet liikkeelle, mutta hänen lahjojaan ja vaikutustaan ei kukaan voinut kiistää. Johdonmukaisesti hänelle myönnettiin vuonna 1903 Nobelin kirjallisuuspalkinto (jota Ibsen ja Strindberg eivät koskaan saaneet). Tämä oli harvinaisen vaikuttavan, pitkän ja tasokkaan kirjallisen panoksen tunnustus

Henrik Ibsen oli Bjørnsonia neljä vuotta vanhempi. Hänen lapsuutensa oli vaikea; siihen liittyivät isän yrityksen konkurssi, perheen köyhyys ja häpeän tunne. Hän sai opiskelijana joitakin kirjoituksia julkaistuksi Kristianian (Oslo) lehdissä ja solmi yhteyksiä vasemmistolaisryhmissä. Teatterin maailmaan häntä johdatti kuuluisa viuluniekka Ole Bull, joka laajojen USA-kiertueidensa palkkioilla oli perustanut Bergeniin *Det Norske Theaterin*, jonka tehtävänä oli tuoda esille norjalaista kulttuuria norjalaisin voimin. Tähän Bull kiinnitti nuoren Ibsenin dramaturgiksi vuonna 1851 kuudeksi vuodeksi (ennen Bjørnsonin kautta). Täältä Ibseniä houkuteltiin pääkaupunkiin, jossa hän vuonna 1859

66 Suuren kansainvälisen Pro Finlandia -adressin 1899 Bjørnson allekirjoitti ensimmäisenä norjalaisena. Tämän lisäksi Bjørnson julkaisi Aftenpostenin etusivulla 9.5. 1903 runon ”Ved modtagelsen af siste post fra Finland” (Viimeistä kirjettä Suomesta vastaanottaessa), joka oli kannanotto perustuslain puolesta ja venäläistämistä vastaan. Tämä Bjørnsonin tuore vetoamus luettiin samassa Euterpe-seuran tilaisuudessa, jossa Sibeliuksen Teodora-laulu improvisoitiin norjalaisen näyttelijän Johanne Dybvadin kanssa.



Kuva 6. Anders Beer Wilsen valokuvassa vuodelta 1908 Bjørnstjerne Bjørnsonin syvästä katseesta huokuu autoritaarista voimaa ja määrätietoisuutta. Nobelin palkinnon saaja tunnettiin leijonaharjastaan. Nasjonalbiblioteket, Oslo. Wikimedia Commons, CC BY 2.0.

yhdessä Bjørnsonin ja Aasmund Olavsson Vinjen (1818–1870) kanssa perusti *Det norske Selskabin*, seuran, jonka tavoitteena oli nostaa norjan kieli ja kulttuuri uuteen tietoisuuteen.⁶⁷

Ibsen jatkoi teoksissaan Bjørnsonin aiheiden käsittelyä mutta ravisti tätä räväkämmin aikakauden näkemyksiä, oli sitten kysymys naisen asemasta, perintökiistoista, elämänvalheista jne. Kustantaakseen ensimmäisen ulkomaanmatkansa 1864 Ibsen oli saanut apua jo läpimurron tehneeltä Bjørnsonilta. Tätä elettä Ibsen ei koskaan unohtanut, vaikka välit myöhemmin kiristyivätkin. Molemmat olivat harmissaan siitä, että tanskalaiset olivat jääneet ilman muiden Skandinavian maiden tukea vuoden 1864 sodassa, jonka rauhan seurauksena tanskalaiset joutuivat luovuttamaan Etelä-Jyllannin alueen preussilaisille. Mutta kun Bjørnson vuonna 1872 kehoitti skandinaaveja sovintoon saksalaisten kanssa (ns. ”signaalikiista”), tämä herätti tanskalaisten piirissä pahennusta ja loi vuosiksi kuilun myös fanaattiseen Ibseniin, joka suhde saksalaisiin pysyi etäisenä. Erakkoluonteineen ja kulmikkaine käytöksineen Ibsen suhtautui suorastaan vihamielisesti kotimaansa ahtaisiin elämänasenteisiin ja eli lähes kolme vuosikymmentä, vuosina 1864–1891, eri puolilla Italiaa ja Saksaa. Vasta viimeisinä elinvuosinaan, jo kansainvälisesti tunnustettuna tekijänä hän asettui Norjaan.

Lähes kaikki Ibsenin mestariteokset on luotu ulkomailla. Läpimurtoteoksensa *Brand* (1865), jota on sanottu ”individualismin evankeliumiksi”,⁶⁸ hän kirjoitti Roomassa. Ibsenin totuuden etsintä ja kriittinen silmä iskivät norjalaisen yhteiskunnan salamyhkäisimpiin nurkkiin ja repivät häpeämättä auki konservatiivisen yhteiskunnan epäkohtia valheineen ja pinttymineen. Tässä mielessä häntä voi sanoa naturalistiksi

67 Norjan kielikartta on kirjava. Vinje, 1800-luvun puolivälin kielen puhdistusliikkeen vahvimpia vaikuttajia, pyrki luomaan norjalaisen kirjakielen, joka erottuisi tanskasta. Näin syntyi kaksi kieltä, ”arkaisoiva”, joka perustui vanhoihin länsinorjalaisiin murteisiin (*landsmål*) ja ’pehmeä’ muunnos, joka lähinnä korjasi Norjassa puhutun tanskan norjalaiseen kirjoitusmuotoon (*bokmål*). Ibsenin oikeinkirjoitus on välillä tanskalainen, vaikka hän kirjoittaakin norjaksi.

68 Hans Heiberg: *Henrik Ibsen – ett porträtt*. Lantbruksförbundets Tidskriftsförlag Stockholm 1968, s. 130.



Kuva 7. Henrik Olrikin tekemä Henrik Ibsenin muotokuva vuodelta 1879. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo. Valokuva: Børre Høstland. Wikimedia commons.

– häikäilemätön totuus on kauneutta tärkeämpää.⁶⁹ *Brandia* seurasi pitkä rivi teoksia, joiden ansiosta häntä on sanottu ihmisyksyyden lukijaksi ja modernin draaman luojaksi: mm. *Gengangere* (Kummittelijat), *Et dukkehjem* (Nukkekotia), *Hedda Gabler* ja *Vildanden* (Villisorsa). Ibsenin laaja tuotanto luetaan tänään ympäri maailmaa näytelmäkirjallisuuden kaanoniin.

Ibsenin ja Bjørnsonin keskinäiset suhteet olivat läheiset mutta eivät ongelmattomat, kuten suhde Saksan politiikkaan osoitti. Kirjailijat kunnioittivat toisiaan suuresti, mutta olivat samalla herkkiä arvostelulle ja mustasukkaisia toisen menestyksestä. Perhesuhteet olivat toisiinsa kietoutuneet: Ibsenin poika Sigurd oli Bjørnsonin kummilapsi ja meni naimisiin Bjørnsonin tyttären Bergliotin kanssa. Kummallakin kirjailijalla oli vaihtelevat suhteet ajan oraakkeliin, Georg Brandesiin. Molemmat toteuttivat mitä suurimmassa määrin, erityisesti myöhemmissä tuotannoissaan, Brandesin perusajatusta – ongelmien nostamista pöydälle (”sætte Problemer under Debat”). Bjørnsonin kehitys muinaisen saaga-Norjan ja talonpoikaisympäristön kuvaajasta kohti yhteiskunnallista vaikuttavuutta nykyajassa oli Brandesin mieleen ja hänen radikalisoituessaan suhteet lämpenivät, erityisesti 1870-luvulla. Ibsen, jonka Brandes alussa (1866) julisti profeetaksi, keskittyi tämän mielestä liikaa yksilötason ongelmiin eikä tarpeeksi käsitellyt yhteiskunnallisia epäkohtia, vaikka Ibsenin tuotanto tähän suuntaan vähitellen kehittyikin. Miesten ystävyys viileni pikkuhiljaa: ylimielinen Brandes koki Ibsenin sivistyksen rajoittuneeksi.⁷⁰ Kummankin norjalaisen suhde uskontoon oli punainen vaate Brandesille, joka oli juutalalaissyntyinen ateisti. Ibsen ei koskaan tehnyt pesäeroa kristinuskoon, vaikka kärkevästi kritisoikin kirkkoa ja tekopyhyyttä. Papin poika Bjørnson käsitteli teoksissaan toistuvasti uskonnon asemaa ihmisten elämässä ja saarnasi Severin Grundtvigin oppeihin pohjautuvaa elämänmyönteistä

69 Tosin Ibsen oli tietoinen totuuden vaatimuksen seurauksista; *Villisorsassa* Relling sanoo: ”Jos riistätte keskittason ihmiseltä hänen elämävalheensa, riistätte häneltä samalla onnen”.

70 Lisää aiheesta James McFarlane: ”Cultural Conspiracy and Civilizational Change: Henrik Ibsen, Georg Brandes and the Modern European Mind”. *Journal of European Studies*, ix (1979), erityisesti ss. 165–9.

kristinuskoa vastakohtana synkälle pietismille. Suhde Brandesiin kariutui lopullisesti eroaviin näkemyksiin vapaasta rakkaudesta: Bjørnson saarnasi pidättyväisyyttä ennen avioliittoa, mikä oli täysin ristiriidassa Brandesin vapaan moraalikäsitteen kanssa.

Grieg astuu kuvaan

Kummallakin suurmiehellä oli merkittävä vaikutus heitä nuoremman Edvard Griegin (1843–1907) elämään ja tuotantoon, joskin hieman eri tavalla. Jo 19-vuotiaana Grieg oli saanut päästötodistuksen Leipzigin konservatoriosta ja viettänyt muutaman vuoden Kööpenhaminassa ennenkuin asettui Kristianiaan vuonna 1866. Siellä hän toimi musiikinopettajana ja kapellimestarina sekä perusti konserttiyhdistyksen. Vuodet 1870–75 olivat Griegille tärkeitä: tällöin hän tutustui Bjørnsoniin ja Johan Svendseniin, ja molemmista tuli Griegille henkilökohtaiset ystävät. Bjørnsonin vahva ja dominoiva hahmo ja vuonna 1871 alkanut yhteistyö näytelmämusiikin parissa tulisivat olemaan tärkeitä vaikutteita Griegin taiteilijuuden kehitykselle. Tämä kertoi myöhemmin, että vaikka Bjørnson ”ei ollut musikaalinen, hän uskoi yritykseeni.”⁷¹ Hän muokkasi persoonallisuuteni monella tavalla – siis, hän myötävaikuttanut suuresti sen kehitykseen. Hän teki minusta taiteellisessa ja poliittisessa mielessä demokraatin. Hän antoi minulle rohkeutta seurata vaistoani.”⁷² Lauseen paikkaansapitävyyden voi todeta kun vertaa Griegin varhaisia Schumann-Mendelssohn-tyyppisiä lauluja ensimmäisiin Bjørnson-lauluihin, joissa kansanmusiikin vaikutus on avoimesti kuultavissa. Griegin norjalaisen kansanmusiikin piirteiden integroiminen eurooppalaisen romantiikan sävelkieleen on tarkka analogia Bjørnsonin norjalaisten luonnonkuvausten sisällyttämiseen talonpoikaisyhteisön kokemusten lomaan. Näin nykyaika ja lähiympäristö syrjäyttivät muinaisia historiallisia aiheita. Tähän Griegin ratkaisevaan

71 Griegin lausunto Aimar Grønvoldille 1881, lainattu teoksessa Finn Benestad – Dag Schelderup-Ebbe: *Edvard Grieg – The Man and the Artist*. University of Nebraska Press 1988, s. 144.

72 Griegin kirje Iver Holterille 2.2. 1897, *ibid.*, s. 145.

metamorfoosiin, kansallisten aineiden tiedostamiseen, vaikuttivat toki muutkin tekijät kuin Bjørnson, kuten yllä mainittu Ole Bull, säveltäjät Rikard Nordraak ja Johan Svendsen, sekä tutustuminen Ludvig Mathias Lindemanin kansanlaulukokoelmiin, joista varhaisimmat olivat ilmestyneet jo 1840-luvulla.

Griegin ja Bjørnsonin yhteistyö lähti käyntiin keskiajan saaga-aikaan liittyvästä näyttämömusiikista.⁷³ Näytelmästä *Arnljot Gelline* valmistui ainoastaan *Foran Sydens kloster* (Eteläisen luostarin edessä) op. 20 (1871) kahdelle laulusolistille, naiskuorolle ja orkesterille.⁷⁴ Bjørnson oli innostunut nuoren säveltäjän kyvyistä ja näin syntyi samana vuonna melodraama *Bergliot* op. 42. *Sigurd Jorsalfar*-näytelmän musiikki op. 22 (1872) käsitti kahdeksan numeroa, joista kahdessa oli tenorilisti ja kuoro. Grieg sävelsi Bjørnsonin tekstiin mieskuorokappaleen *Landkjenning* (Maansiinne, 1872) op. 31, jonka aiheena on saaga-aikaisen Olav Trygvasonin paluu Norjaan. Molemmipuolinen ymmärrys lupasi menestyksekkäälle yhteistyölle jatkoa, mutta suuri oopperayritys *Olav Trygvason* jäi torsoksi – mikä tulisi olemaan kohtalokasta heidän suhteelleen. Kolme luonnosta valmistui. Kun Bjørnson lähti Italiaan ja Itävaltaan kesällä 1873 hän edellytti Griegin lähtevän mukaan ja järjesti tälle rahoituksen, mutta Grieg ei tähän suostunut, Oslon konserttiyhdistyksen velvoitteet ja vähäinen stipendi estivät matkan. Kun tähän kohtaan vielä osui *Peer Gynt* -yhteistyö Ibsenin kanssa, on ymmärrettävää, että närkästys ja mustasukkaisuus synnytti kuilun ja neljäntoista vuoden hiljaisuuden osapuolten kesken. Kontakti palautui myöhemmin, mutta yhteistyö ei sen jälkeen enää sujunut, eikä Bjørnson esimerkiksi suvainnut tulla konserttiin, jossa *Olav Trygvason*-musiikista valmistuneet osat esitettiin vuonna 1889. Molemmat ymmärsivät, että aika oli jo ajanut yhteistyön ohi.

73 Saaga-ajalla tarkoitetaan tässä keskiaikaisia, esikristillisiin aikoihin (800–1200) liittyviä islantilaisia saagoja, joissa Norjan kuninkaita esiintyy. Tunnetuin historiateos on islantilaisen Snorri Sturlusonin kirjoittama *Heimskringla*.

74 Grieg omisti tämän sävellyksen Franz Lisztille.

Bjørnson-laulut

Bjørnsonin näytelmät ja harvinaisen merkittävä poliittinen rooli jättivät hänen tuotannossaan runot taka-alalle. Ne oli usein siroteltu näyttämöteosten ja romaanien sisään. Vuonna 1870 julkaistiin ainoa runokokoelma *Digte og sange* (Runoja ja lauluja).⁷⁵ Monipuolisessa kokoelmassa on rakkausrunoja, luonnontunnelmia, historiallisia romansseja, kansallisia runoja (mm. Norjan kansallislauluksi noussut *Ja vi elsker dette landet*), poliittisia taistelulauluja, tilapäisrunoja ja muistorunoja merkkihenkilöille. ”Ensimmäisiä runoja, usein talonpoikaiselämästä, leimaa kevyt ja siro laulelmasävy, kun taas runoissa, jotka syntyivät Bjørnsonin kohdattua antiikin kauden Roomassa [1860–62] on suurempi rytminen paino ja plastinen havainnollisuus,” kuten Edvard Beyer toteaa.⁷⁶

Griegin ensimmäiset Bjørnson-laulut syntyivät vuonna 1870, ennen ensimmäistä näytelmäyhteistyötä. *Det første møde* (Ensimmäinen kohtaaminen) ja *God Morgen!* (Hyvää huomenta!) ovat kummatkin *Fiskerjenten*-romaanista. Kesyttämätön Petra on lumoutunut kylän pastorin pojasta, joka alkukantaisen kalastajayhteisön keskellä edustaa lämpöä, huolenpitoa ja oppineisuutta.

Det første møde

Det første mødes sødme,
det er som sang i skoven,
det er som sang på vågen
i solens siste rødme, – –
Det er som horn i uren
de tonende sekunder
hvori vi med naturen
forenes i et under.

⁷⁵ Kokoelmasta ilmestyivät täydennetyt laitokset 1880 ja 1890.

⁷⁶ Edvard Beyer: *Utsyn over norsk litteratur*. Cappelen 1983, s. 87.

Ensimmäinen kohtaaminen

Ensimmäisen kohtaamisen lumous
on kuin laulu metsässä,
kuin laulu aalloilla
iltaruskossa, --
Kuin torven kaiku vuoristossa,
soivat ne hetket
jolloin yhdymme luontoon
ihmeen lailla.

Ensikohtaaminen ja tunteen palo herkistävät aisteja: tämä ainutkertaisuus on kuin laulu metsässä tai aalloilla auringonlaskun aikaan, kuin torvet avarassa vuoristossa. Jaetussa läsnäolossa ja rakkauden pauloissa nuoret sulautuvat hetkeksi ihmeen lailla osaksi luomakuntaa. Griegin norjankielinen tempomerkintä *Langsomt og drømende* (Hitaasti ja haaveillen) kuvaa laulun perustunnelmaa huomattavasti paremmin kuin Petersin edition *Molto andante*. Harras tunnelma syntyy yksinkertaisesta kansanmusiikinomaisesta melodiasta, jota piano seuraa terssin etäisyydellä perussävelen urkupisteen päällä. Neljän tahdin fraasi toistetaan hiukan muunneltuna terssin alempana ja bassolinja laskee nyt kromaattisesti. Lyhyt väliosa, joka alkaa tahdissa 12 tuo kontrastin alun staattisuuteen liikkuvammalla, huiluntapaisella B-duurimotiivilla (terssin etäisyydellä pääsävellajista Des-duurista). Torven kaiussa motiivi kääntyy molliksi.⁷⁷

Kertauksessa (tahdissa 16) urkupisteenä toimii dominantti ja kun Grieg nyt kuvaa kohtaamisen ihmettä laulumelodia kasvaa ulos pelkistyneistä kehyksistään. Toistaessa ”i et under” (ihmeen lailla) melodia nousee sekvenssittäin yhä suurempiin korkeuksiin ja saavuttaa huipunsa ”ihme”- sanan kohdalla ennen kuin se loppukadenssissa ilmeikkäänä ja hidastuen laskee alkutasolle.⁷⁸

77 Sama duuri-mollipolaarisuus esiintyy aikaisemmin tahdissa 10.

78 Grieg on kirjoittanut kertausmerkin laulun päätteeksi, mikä jonkin verran vesittää herän kokemuksen ainutkertaisuutta. Rinnakkaisilmiö löytyy Griegin kuuluisasta *Jag*

Godmorgen!

Dagen er oppe, glæden tændt,
 mismodets skyborg stormet og brændt,
 over de glødende fjælde
 lyskongens hærskarer tjelde.
 ”Oppe, oppe!” fugl i lund,
 ”oppe, oppe!” barnemund,
 Oppe mit håb med solen.

Hyvää huomenta

Päivä on alkanut, ilo syttynyt,
 toivottomuuden linnake vallattu ja poltettu
 Ylle hohtavien tunturien
 ovat valon kuninkaan joukot asettuneet:
 ”Ylhäällä, ylhäällä”, lehdon linnut,
 ”Ylhäällä, ylhäällä!”, lasten suusta
 Toivoni on noussut auringon mukana.

Fiskerjentenin runot ilmestyvät verrattain itsenäisinä eräänlaisina tuokioina juoksevassa tekstissä. Petran laulama *God morgen* kuvaa auringonnousun ihanuutta. Auringon joukot kuuluttavat päivän alkaneen linnuille ja lapsille. Nopea, hengästynyt laulu edellyttää taipuisaa lauluääntä. Pari vuotta myöhemmin eli 1872 Grieg sävelsi *Fiskerjenten-*teoksesta kaksi muuta runoa, *Jeg giver mit digt til våren* (Annan runoni kevälle) ja *Takk for dit råd!* (Kiitos neuvostasi!), jotka edellisten kanssa muodostavat opuksen 21.

elsker dig -laulusta op. 5, joka sek in usein kerrataan. Tosin säveltäjä autorisoi saksankielisen käännöksen kahden säkeistön version.

Langsamt og drømmende. *p*

Det før - ste mø - des sød - me, det

er som sang i sko - gen, det er som sang på vå - gen i

so - lens sid - ste rød - me, det er som horn i u - ren de

to - - nea - de se - kun - der hvor -

rall. *ppp* *piu mosso cresc.* *piu mosso*

Nuottiesimerkki 3. *Det første møde* tahdit 1-15. Laulumelodian koristeet tahdit 12-13 viittaavat kansanmusiikin vaikutukseen. Julkaistu Wilhelm Hansenin ystävällisellä luvalla.

Jeg giver mit digt til våren

Jeg giver mit digt til våren,
 skjønt endnu den ej er båren,
 jeg giver mit digt til våren,
 som længsler til længsler lagt.
 Så slutter de to en pagt: –
 at lokke på sol med liste,
 så vinteren nød må friste
 at slippe et kor af bække,
 så sangen ham må forskrække,
 at jage ham ut af luften
 med idelig blomsterduften, –
 jeg giver mit digt til våren.

Annan runoni keväälle

Annan runoni keväälle,
 vaikka se ei ole vielä syntynyt,
 annan runoni keväälle,
 joka jatkuvasti kasvattaa kaipuutani.
 Ne kaksi solmivat liiton:
 houkuttelevat auringon viekkaudella,
 jotta talvi joutuu hätää kärsimään
 vapauttavat purojen kuoron,
 jotta laulu pelästyttäisi sitä,
 ajavat talvea pois ilmasta
 jatkuvalla kukkain tuoksulla. –
 Annan runoni keväälle.

Jeg giver mit digt til våren kertoo Pohjoismaiden kirjallisuudessa toistuvasti palaavasta teemasta, kevään kaipuusta talven jälkeen. Bjørnsonin kuvaama juoni kevään ja runon liitosta on samalla vahva kannanotto taiteen mahdollisuuksien ja tulevaisuuden puolesta, koska kevään tulo ei ole ainoastaan talven haihtuminen vaan samalla liike,

joka voi olla poliittinen, kulttuurinen tai uskonnollinen – esimerkiksi muuttaa ahdasmielisen, synkän pietismin kulttuurimyönteisempään, aistillisempaan suuntaan.⁷⁹

Valoisan ja innoittuneen H-duurilaulun alkusoitossa pianon ylä-äännet livertävät lintujen lailla ja väliäännet liikkuvat kromaattisesti rinnakkaisdesiimeissä. Asteittain nouseva laulumotiivi, jonka soinnutus etenee II-V -akselilla (purkautumatta toonikaan) kerrataan ennen kuin se peilikuvana laskee rinnakkaissävellajin gis-mollin alueelle ja päättyy kadenssiin tämän dominantille (tahdissa 13).⁸⁰ Pilke silmäkulmassa narrataan talvea: Dis-duuri muuntuu enharmonisesti Es-duuriksi, ja puupuhallintyyppisessä motiivissa on kuultavissa kansanmusiikin ja -tanssin aineksia, jota vahvistavat piano-osuuden avoimet kvintit sekä urkupiste. Grieg leikkii jälleen duuri-mollivarianteilla ennenkuin palaa perussävellajiin H-duuriin (tahdissa 22). Tiivistetty alkumelodia nousee sekvenssittäin ja kiihtyy stringendossa. Alkusoiton nyt pitkinä soivat kromaattiset väliäännet rakentavat nousua, joka raukeaa kukkain tuokussa (*più lento*). Bjørnson toistaa lopuksi runon ensimmäisen säkeen, joka nyt päättyy perussäveleen. Loppusoitossa toistuu alkusoiton liverys kevyemmällä värityksellä.

Takk for dit råd

Takk for dit råd,
men jeg lægger min båd
ind i brændingens brus
til det fristende sus.
Om end rejsen skal blive den sidste, jeg gjør;
jeg må prøve, hvad ikke jeg prøvede før.

Ej blot til lyst
jeg forlader din kyst, –

79 Ks. esim. Francis Bull: *Norges litteratur*. Fjerde bind, Aschehaug 1963, s. 568.

80 Tällaisen viivästetyn purkauksen olemme kohdanneet edellisessä luvussa Nielsenin laulussa *Har Dagen samlet al sin Sorg*.

jeg må storsjøen nå,
 jeg må havstyrten få,
 jeg må kjølen se, når det krængende skjær,
 jeg må friste, hvorlangt og hvorlænge det bær!
 Kiitos neuvostasi

Kiitos neuvostasi,
 mutta vien veneeni
 aallokon kohinaan
 houkuttelevaan suhinaan.
 Vaikka matka olisikin viimeiseni
 haluan kokeilla, mitä ennen en kokeillut.
 En rannikkoa jätä
 ainoastaan huvin vuoksi, –
 Haluan saavuttaa aavan meren
 kohdata hyökyaallot
 haluan nähdä veneen kölin kun se kallistuu,
 haluan kokeilla miten pitkälle ja miten kauan se kantaa!

Tämä uhmakas runo on ymmärrettävä romaanin päähenkilön Petran hyvästiksi kyläyhteisölle: hän on päättänyt ottaa elämänsä ohjaketset omiin käsiin. Vahvasta mutta naiivista Petrasta on tullut päätäväinen nainen. Meno on hurja ja tempomerkintänä on ”meget hurtig og livfullt” (hyvin nopeasti ja eloisasti). Tumman fis-mollin pisteellinen 6/8-liike ja laskeva laulumelodia runsaine aksentteineen luonnehtivat välittömästi rohkean nuoren ihmisen menoa kesyttömässä aallokossa. Pianon terssit kaksintavat melodian urkupisteen ja väliäänän kromaattinen linja lisää imevyyttä. Kertautuessa tahdissa 9 melodia saa tuekseen jyvävät soinnut, jotka kasvattavat dramatiikkaa. Ensimmäisen säkeistön kahdesta viimeisestä säkeestä Grieg luo kontrastoivan väliosan, jossa kiinteä kromaattinen liike tiiviiden sointujen päällä kuvaa hetkellistä epäilyä, joka on hiipinyt yleiseen uhmaan.

Kertausjaksossa (tahdista 29–) pisteellinen motiivi palaa, mutta melodia muuttuu pian murretuiksi kolmisoinnuiksi pianon dramaattisten sointupilarien kasatessa energiaa loppuhuipennukselle, korkeaan ja

pitkään a²-säveleen, ja *presto*-loppusoittoon. Dramaattisuutensa – ennen kaikkea laajojen hyppyjensä, pitkien huippusäveltensä ja massiivisen piano-osuutensa – takia laulu rikkoo opuksen muiden laulujen kehukset.

Samanaikaisesti op. 21 laulujen kanssa Grieg työsti Bjørnsonin runoja *Fra Monte Pincio* (Monte Pincio -kukkualta), ja *Dulgt kjærlighed* (Kätketty rakkaus), mutta ne julkaistiin opuksessa 39 vasta lähes viisitoista vuotta myöhemmin.

Fra Monte Pincio

Aftenen kommer, solen står rød,
farvende stråler i rummet henskyll
lyslængslens glans i uendelig fylde; –
fjeldet forklares som åsyn i død.

Kuplerne gløder, men længere borte
tågen længs markernes blålige sorte
vugger opover som glemselen før:

Over hin dal dækker tusind års slør.

Aftnen, hvor rød og varm!
blusser av folkelarm,
glødende hornmusik,
blomster og brune blik. –

Tankerne stræber i farver og toner
trofast mod det, som forsoner.

Stille det bliver, end dunklere blå,
himmelen våger og venter; – opunder
fortid, som blunder og fremtid, som stunder,
usikre blus i det rugende grå.

Men de vil samle sig, Roma fremstige
lystændt en nat for Italiens rige:

Klokkerne kime, kanonerne slå,
minderne flamme på fremtidens blå! –

Yndig om håb og tro
op mod nygifte to

jubler en sanger til
 cither og fløjtespil.
 Stærkere længsler får barnesød hvile; -
 Mindre tør vågne og smile.

Monte Pincio -kukkulalta

Ilta lähestyy, punaisen auringon
 värikkäät säteet täyttävät avaruuden
 ääriään myöten
 kukkulat kirkastuvat kuin kuolevaisen kasvot.
 Kupolit hehkuvat, mutta kauempana
 usva keinuu yli maitten sinertävän mustan
 ikäänkuin peittäen alleen varhaisemmat unohdukset
 Laaksoa peittää tuhatvuotinen huntu.
 Punainen ja lämmin ilta!
 hehkuu kansan hälinästä
 torvensoitosta, kukista
 ja tummista katseista.
 Ajatukset pyrkivät värein ja sävelin
 uskollisesti sovitusta kohti.

Ympärillä hiljenee, sini tummenee entisestään
 taivas valvoo ja odottaa
 silmiään sulkevan menneisyyden
 ja saapuvan tulevaisuuden alla,
 hennot virvatulet hautovassa harmaudessa.
 Mutta ne kohtaavat: Rooma nousee
 valoisana yönä Italian valtakunnan edessä
 Kellot soivat, tykit paukkuvat
 muistot välkehtivät tulevaisuuden taivaalla.
 Katulaulaja ylistää vuolaasti
 toivoa ja uskoa
 vastaviihityille
 sitran ja huilun avulla.

Vahvemmat kaipuut saavat levätä lasten lailla
pienemmät uskaltavat herätä ja hymyillä.

Fra Monte Pincio kuvaa iltatunnelmaa Rooman puistossa Italian yhdistymisen aikaan, joka oli vielä meneillään, kun Bjørnson kirjoitti runon vuonna 1861. Muutama vuosi myöhemmin, vuonna 1870 Roomassa valtaa pitävät ranskalaiset siirsivät joukkojaan pois kaupungista Preussin rintamalle ja italialainen armeija saattoi näin ilman vastustusta ottaa kaupungissa vallan. Näin oli tie auki pääkaupungin siirtämiseksi Torinosta Roomaan ja Viktor Emanuel II saattoi julistaa Italian uuden tasavallan perustetuksi. Pyhä kaupunki oli suosittu oleskelupaikka pohjoismaalaisille: Circolo Scandinavo -residenssi mahdollisti eri skandinavilaisten taiteilijoiden kanssakäymistä Roomassa (kuten ylhäällä totesimme Peter Heisen kohdalla). Bjørnsonille ja Griegille ne olivat välivaiheita Kristianian työkiireiden lomassa, mutta Ibsen asui pitempiä aikoja Roomassa ja vieraili mielellään Circolossa. Italian uudelleen syntymisessä norjalaiset näkivät suurta symboliikkaa myös oman maansa kehitykselle.

Monte Pinciosta avautui upea näkymä kaupungin ylle, jonka näkövimpänä kohteena oli Pietarinkirkon kupoli – Viktor Emanuelin monumentti oli vielä rakentamatta. Puisto oli suosittu illanviettopaikka, johon kantautui tanssin ja musiikin ääniä. Bjørnsonin visiossa auringon säteet kultaavat rakennuksia illan pimetessä samalla kun usva nousee Tiberin laaksossa – hieno yhdistelmä tulevaisuuden kirkastumista ja menneisyyden varjoa. Avarien näkymien vastakohtana on sykkivä nykyhetki, jossa värit ja sävelet luovat siteitä ihmisten välille. Toinen säkeistö toistaa motiivit hiukan varioiden: Bjørnson ennakoi juhlimisen aiheita kun Rooman valta-asema vankistuu: kirkonkellot ja kunnialaukaukset tulevat kajahtamaan. Arkitasolla nuorille rakastavaisille valetaan uskoa ja toivoa. Vuosisatojen välille muodostuu silta ja ilmassa on odotusta ja rakkautta.

Grieg kirjoitti laulun 1870, samana vuonna kuin Italian tasavallan julistettiin, mutta se julkaistiin vasta vuonna 1884. Grieg lyhensi Bjørnsonin pitkän runon käyttämällä neljästä säkeistöstä ainoastaan ensimmäistä ja viimeistä, ja lisäksi hän sijoitti ensimmäisen säkeis-

tön kahden viimeisen rivin kohdalle toisen säkeistön vastaavat rivit. Mitään olennaista tällä ei suljettu pois, samat aiheet toistuvat muualla runossa hiukan muunneltuina. Alkusoiton muunnosoinnut purkautuvat dominanttiseptimisointuun.⁸¹ Laulumelodian ääniala on laaja: se liikkuu täyteläisenä lähes kahden oktaavin alueella. Liikkeen vastapoolina on urkupiste, joka pitää tunnelman seesteisenä. Ensimmäinen jakso päättyy kadenssiin mediantin sävellajiin, b-molliin. Seuraava jakso alkaa tahdissa 14 duurivoittoisena: melodia on varsin staattinen, mutta pianon kiihkeät toistot ja rohkeat sointuketjut Bb-as-C7-fes-As-Des avautuvat Ges-duurikadenssiin. Äänekäs nykymeno keskeyttää uneksimisen: Ges-eli Fis-ääni muodostaa uuden sävellajin, D-duurin mediantin. Puiston nopea *saltarello*-musiikki soi D-duurissa, ja pisteellisine rytmeineen ja hyppivine melodioineen se on täydellinen vastakohta avaralle mietiskelylle yötaivaan alla. Välisoitto rakentuu lyhyillä kommentailla saltarellomusiikin aineksista, nyt Ges-duurissa, ja häipyä hiljaisuuteen. Toinen säkeistö on alkupuolen tarkka toisto.

Laulu on Griegin alkukauden suurimuotoisimpia: lauluosuus on ambitukseltaan laaja ja edustaa pikemminkin italialaista bel cantoa kuin norjalaista kansanmusiikkia. Soinnullinen visio on uljas ja piano-osuus herkullisen virtuoosinen. Tämä on ulottuvuuksiltaan täysin eri kategoriaa kuin op. 21 miniatyyrit.

Dulgt kjærlighed

Han tvær over bænkene hang;
 hun lystig i dansen sig svang.
 Hon legte, hun lo
 med én og med to; –
 hans hjerte var nær ved at briste,
 men det var der ingen, som vidste.

81 Antonín Dvorákin parikymmentä vuotta myöhemmin kirjoitetussa, yhdeksännessä sinfoniassa ("Uudesta maailmasta") hitaan osan johdannon soinnutus on tarkalleen samanlainen.

Hun gik bag ved laden en kvæld,
han kom for at sige farvel.
Hun kasted sig ned,
hun græd og hun græd,
Sit livshåb, det skulde hun miste,
men det var der ingen, som vidste.

Ham tiden faldt fryktelig lang.
Så kom han tilbage en gang.
–Hun havde det godt;
hun fred havde fåt;
hun tænkte på ham i det sidste.
Men det var der ingen, som vidste.
Kätketty rakkaus

Poika jurotti penkillä;
tyttö tanssi iloisesti.
Tämä leikki ja hymyili
yhden sun toisen kanssa; –
pojan sydän oli murtumaisillaan,
mutta siitä ei tiennyt kukaan.

Tyttö meni ladon taakse sinä iltana
kun poika tuli hyvästelemään.
Tyttö heittäytyi maahan,
hän itki ja itki,
elämänsä toivon hän oli menettämässä.
Mutta siitä ei tiennyt kukaan.

Vierailla mailla poika kyllästyi.
Hän palasi kotiseudulle.
–Tytöllä oli asiat hyvin;
hän oli löytänyt rauhan;
hän ajatteli poikaa kuolinvuoteella.
Mutta siitä ei tiennyt kukaan.

Runon tematiikka on kaksi elämää ja kolme tilannetta, joiden traagikka piilee kohtaamattomuudessa ja puhumattomuudessa – tämä voisi hyvinkin olla suomalainen turhien odotusten tarina. Ensimmäisessä säkeistössä pojan ujous saa tytön provosoimaan, liioittelemaan ihastustaan muihin, ja pojan kiintymys tyttöön jää ilmaisematta. Toisessa säkeistössä poika lausuu jäähyväiset ennen lähtöään. Tässäkään tilanteessa tunteita ei paljasteta, mutta tyttö harmistuu ja itkee salaa kohtaloaan. Kolmannessa säkeistössä poika palaa pitkästyttyään vieralla maalla. Tunteiden kohtaaminen ei vieläkään toteudu: tyttö on erossaolon aikana menehtynyt. Poika oli ollut mielessä kuolinvuoteellakin kenenkään tietämättä. Niukka kansanomaisen kertomus ei viljele yksityiskohtia vaan pysyy vähäsanaisena. Hiljaisuus kertoo olennaisen, ja antaa vähättelevälle kertosaäkeelle traagisen alakuloisuuden vivahteen.⁸²

Kuten edellinen laulu tämäkin syntyi 1870, mutta ilmestyi osana opusta 39 vasta vuonna 1884. Norjalaisen kansanmusiikin aineksia on tässä tarjottimella runsaasti: avoimet kvintit, lyhyiden melodioiden koristelu, säestyksen kaiut sekä mollin ja duurin vaihtelut. Alku muistuttaa suuresti pari vuotta myöhemmin kirjoitettua Peer Gynt -musiikin *Solveigin laulua*. Alun motiivin h-molli ja rinnakkaissävellaji D-duuri kuvastavat nerokkaasti osapuolten eri mielialoja. Ensimmäisen säkeistön jälkipuolen melodia on murrettu dominanttisointu, joka kertosaäkeen kohdalla purkautuu H-duuriin. ”Mutta”-sanän jälkeen Grieg on säveltänyt fraasin keskelle tauon, joka toimii lähes huokauksena. Toinen ja kolmas säkeistö kerrataan muunneltuna; kohdassa ”menetty toivo” on laulun ainoa fortissimo, ja sana ”miste” (menetti) toistuu ja vahvistuu ennen kuin pidennetty kertosaäke palaa. Kolmannessa säkeistössä lopullinen rauha kuvataan siirtymällä hetkittäin rinnakkaissävellajiin D-duuriin ennen lopullista h-mollia, joka purkautuu suloisenkatkeraan duuriterssiin.

Grieg kirjoitti vuonna 1873 vielä kolme laulua Bjørnsonin tekstiin: *Prinsessen* (Prinsessa), *Suk* (Huokaus) och *Den hvite, røde rose*

82 Suomenkielen kolmannen persoonan sukupuolineutraalisuus vesittää tämän runon ydintä. Korvaavat käsitteet nakertavat tarinan pelkistynyttä kauneutta.

(Valkoinen, punainen ruusu), joista ainoastaan ensin mainittu julkaistiin säveltäjän elinaikana.

Grieg ja Ibsen

Griegin ja viisitoista vuotta vanhemman Ibsenin tiet kohtasivat Roomassa, missä tämä oli kirjoittamassa *Peer Gynt* -näytelmää, josta oli tuleva hänen ehkä kuuluisin teoksensa. Grieg oli kirjeessä Ibsenille vuonna 1866 kommentoinut juuri ilmestynyttä *Brand*-näytelmää tavalla, joka antoi tämän ymmärtää että nuoren säveltäjän sielu oli altis kirjallisille vaikutteille:

Olen nyt lukenut suurenmoisen Brand-näytelmänne. Totuus on merkittävä asia. Ihmiset voivat sen sietää runon muodossa; se ei kosketa omaa elämää niin läheltä etteikö siitä voisi nauttia. Mutta puhtaasti proosassa ilmaistuna se on – kuten Kierkegaard on sanonut – liian tervä, liian härski. Millään muulla tavalla en voi ymmärtää sitä valtavaa kiukkua, jonka Brand on herättänyt siinä valtavassa lukijapiirissä, joka päivittäin sitä ahmii.⁸³

Ibsen vuorostaan kirjoitti Griegin päiväkirjaan kannustavan säkeistön, joka kuvaa hänen korkeita odotuksiaan:

Orpheus slog med Toner rene
Sjæl i Vilddyr, Ild af Stene.
Stene har vort Norden nok af;
Vilddyr har det og en Flok af.
Spil saa Stenen spruder Gnister;
Spil saa Dyrehammen brister!⁸⁴

83 Griegin kirje Ibsenille 10.6. 1866, lainattu Benestad-Schelderup-Ebbe, s. 174.

84 Orfeus loi puhtain sävelin/petoeläimille sielun, kiviin tulen./Kiviä Pohjolassamme kyliksi on;/Petoeläimiäkin laumoittain./Soita, jotta kivi kipinöi;/soita, jotta eläinvalepuku murtuu! Griegin päiväkirja 30.3. 1866. Tämä runo julkaistiin Ibsenin runokokoelmassa (1871) nimellä ”I en komponists stamboge” (Yhden säveltäjän albumissa).

Sen koommin miehet eivät olleet henkilökohtaisissa tekemisissä, ja Griegin suhde Ibseniin tulisi rakentumaan pitkälle kirjeenvaihdon varaan. Ibsen ei alkuaan suunnitellut riimitettyä *Peer Gyntiä* näyttämölle, ja kului lähes kymmenen vuotta tapaamisesta, sekä *Peer Gyntin* valmistumisesta (1867) seitsemän ennenkuin Ibsen suostui siirtämään sen näyttämölle ja pyysi Griegiä kirjoittamaan siihen musiikkia. Imarreltu Grieg luonnollisesti suostui tähän, koska yhteistyö Bjørnsonin kanssa ei edennyt – Olav Trygvasonin tekstit viipyivät – ja hän pelkäsi uransa taantuvan. Tehtävästä tulikin huomattavasti vaikeampaa kuin mitä hän oli kuvitellut: *Peer Gynt* on eräs tekijänsä salaperäisimmistä ja moniulotteisimmista teoksista: komedia ja samalla viiltävä satiiri. ”Ibsenin *Peer Gynt* oli norjalaisuus-ilmiön itsereflektio ja kritisoi norjalaisen ja eurooppalaisen tarvetta asettaa itsensä maailman keskelle,” kuten Hedda Høgåsen-Hallesby asian ilmaisee.⁸⁵ Ibsenillä, dramaturgian mestarilla, oli tarkat näkemykset musiikin funktiosta ja paikasta näytelmässä. Grieg kiersi ja kaarsi, otti välillä muita tehtäviä vastaan ja valitti mustasukkaiselle Bjørnsonille tehtävänsä vaikeutta. Vasta heinäkuussa 1876, lähes kaksi vuotta myöhemmin, musiikki oli valmis. Musiikin parhaat osat ovat siitä lähtien jatkaneet voittokulkuaan kahtena orkesterisarjana lisäten näin säveltäjän mainetta ympäri maailmaa.⁸⁶

Griegin musiikin menestys edisti osaltaan Ibsenin kansainvälistä uraa. Uudemmat tutkijat ovat kyseenalaistaneet sielujen yhteistä aaltopituutta, mistä Griegin empiminen sävellysvaiheessa ja pitkä syntyprosessi osaltaan viestivät: Ibsenin monitasoiselle satiirille ei ollut helppo luoda musiikillista vastinetta.⁸⁷ Näytelmään sisältyvät Solveigin laulut ovat ongelmattomia: ne edustavat juuri sitä luonnon-

85 Hedda Høgåsen-Hallesby: “Who Are You, Peer? An Anniversary Postlude on Music, Text and Identity Constructions”. Julkaistu teoksessa Thomas Solomon (toim.): *Music and Identity in Norway and Beyond*. Fagbokforlaget 2011, s. 117

86 Grieg täydensi musiikin vuonna 1902 lähes 90-minuuttiseksi. Huomioiden näytelmän it-sessään pitkän keston tämä musiikki on harvoin esitetty. Orkesterisarjat ovat sen sijaan jääneet ohjelmistoon. Useampi säveltäjä on sen jälkeen kirjoittanut musiikkia näytelmään, esim. Harald Sæverud ja Arne Nordheim.

87 Ks. esim. Ursula Kramer: “Grieg’s *Peer Gynt* and the problem of irony in music”. *Studia Musicologica Norvegica*, Vol. 36 Iss. 1 (Nov. 2010).

läheistä ja vilpitöntä norjalaisuutta, johon Peer ottaa etäisyyttä, mutta johon hän aina palaa. Nämä kaksi Griegin tunnetuinta laulua, *Solveigin laulu* ja *Solveigin kehtolaulu* pohjautuvat norjalaiseen kansanmusiikkiin lainaamatta silti sellaisia suoraan. Ongelmana on ennen kaikkea näyttelijöiden usein riittämätön laulutaito. Sen sijaan Griegin orientalismit tanssikohtauksissa (Peer Gynt kävi matkoillaan myös Afrikassa) heijastavat juuri sitä itämaisyyden stereotyyppiä, jota Ibsen tekstissään ivaa. Hedda Høgåsen-Hallesby kirjoittaa: ”Missä Ibsenin teksti kritisoi ja satirisoi norjalaista kansallisromantiikkaa ja eurooppalaista orientalisimia, Griegin musiikki osallistuu molempiin toimien todisteena strukturaalisesta – mutta myös funktionaalisesta – suhteesta näiden välillä.”⁸⁸ Michael Meyerin sanoin: ”Harva partituuri on pystynyt pehmentämään kirjailijan intentioita niinkuin Griegin Peer Gynt -musiikki, joka on muuttanut näytelmän miellyttäväksi H. C. Andersenin saduksi.”⁸⁹ Tunnetuin kappale, neljännen näytöksen alkusoitto *Aamutunnelma*, jota pidetään skandinaavisen luonnonkuvauksen korkeana veisuna, kuvaa näytelmässä auringonnousua Afrikan mantereella!

Laulut Ibsenin tekstiin

Ibsen kirjoitti runoja nuoresta asti, mutta ne ovat selvästi jääneet näytelmien varjoon.⁹⁰ Runokokoelma *Digte* julkaistiin vuonna 1871. Ibsen pyysi Roomasta käsin ystäväänsä Jacob Løkke keräämään irrallaan olevia, kahdenkymmenen vuoden aikana syntyneitä kirjoituksia, sanomalehdissä julkaistuja yksittäisiä runoja, syntymäpäiväjuhliin tai poliittisiin tilanteisiin liittyviä tilapäistekstejä (esim. Abraham Lincolnin murhasta) ja näytelmiin sisältyviä runoja. Näistä Ibsen hylkäsi kolme neljäsosaa kokonaan ja muokkasi uudelleen muutamia varhaisia aikaansaannoksia (koska ne liikaa muistuttivat hänen nuoruu-

88 Ibid. s. 122-123.

89 Michael Meyer: *Ibsen*. Doubleday 1971, s. 410.

90 Raja runon ja proosan välillä ei suinkaan aina ole selkeä: useissa Ibsenin näytelmissä repliikit ovat riimilliset (esim. Brand, Peer Gynt).

den ihannettaan Henrik Wergelandia).⁹¹ Hän lisäsi kuusitoista ennen julkaisematonta runoa, joten yhteensä näistä muodostui viidenkymmenenviiden runon kokoelma. Ibsenin parhaat runot ovat oivallisia aforistisia miniatyyreja, ajatustiivistelmiä. Kieli ei ole niinkään hivelevää, aistillista tai kuvailevaa vaan pitäytyy tiiviissä ja harkitsevasa ajatuslyriikassa: adjektiiveja on vähän ja sanoma on pelkistetty. Säkeet ovat yleensä lyhyet ja riimit osuvat säännöllisesti painollisiin sanoihin.

Solveigin laulut toimivat Griegille varmasti avaimena Ibsenin runolliseen arkkuun.⁹² Hän oli tosin jo vuonna 1868, pian ensitutustumisen jälkeen ja lähes kymmenen vuotta ennen Peer Gynt -musiikkia, säveltänyt yhden Ibsenin tekstin, *Margaretes vuggesang* (näytelmästä Kuninkaanalut) op. 15 no. 1 tyttärensä Alexandran syntymän johdosta,⁹³ mutta tämän lisäksi heidän ainoaksi yhteiseksi laulateokseksi jäi viisi laulua op. 25, jotka syntyivät vuonna 1876. Tyyllillisesti ne poikkeavat huomattavasti Griegin ominaisesta laulutyylistä: kansanmusiikkiainekset ovat taka-alalla, konserttitalissa menestystä tuoneet loistokkaat vokaalilinjat, pianistinen briljanssi ja soinnullinen värikylläisyys on häivytetty lähes kokonaan. Tilalle astuu tiiviis, puhetta lähellä oleva ilmaisu, joka korreloi Ibsenin niukkaan ajatuslyriikkaan. Laulut osuivat myös taitekohtaan Griegin elämässä, jossa molemmat vanhemmat kuolivat ja avioliitto oli kriisissä.

Spillemænd

Til henne stod mine tanker
 hver en sommerlys nat,
 men vejen den bar til elven
 i det duggede orekrat.

91 Henrik Wergeland (1808-45) vallankumouksen, demokratian ja kansallistunteen puolestapuhuja.

92 Peer Gynt -musiikkiin kuuluu myös Peerin reipas serenadi osana op. 23.

93 Tytär kuoli seuraavana vuonna 1869.

Hej, kjenner du gru og sange,
kan du kogle den deiliges sind,
så i store kirker og sale
hun mener at følge dig ind!
Jag maned den våde af dybet;
han spilled mig bent fra Gud, –
men da jeg var bleven hans mester,
var hun min bruders brud.

I store kirker og sale
mig selv jeg spilled ind,
og forsens gru og sange
veg aldrig fra mit sind.

Pelimannit

Hän oli mielessäni
aina kesäöisin,
mutta joelle kulki polku
kosteassa leppäpensaikossa.

Hei, jos tunnet pelot ja laulut
voit lumota armastasi
jotta hän haluaa seuraa sinua
suuriin kirkkoihin ja saleihin!

Manasin märkää paholaista syvyyksistä;
hän taivutti minut pois Jumalan luota, –
mutta kun olin tullut mestarin kaltaiseksi,
oli armaasta tullut veljeni vaimo.

Pääsin suuriin kirkkoihin
ja soitin saleissa,
mutta kosken kauhu ja laulu
eivät jättäneet mieltäni koskaan.

Viuluniekkan ja paholaisen salaperäisestä liitosta on kansantieteessä runsaasti esimerkkejä: näkki houkuttelee soitollaan uhria syvyysiin tai vie heidät hurmioon. Niccolò Paganinin sanottiin aikoinaan solmineen liiton paholaisen kanssa, mitä vaikutelmaa hänen eksentrisen ulkoinen habituksensa vain lisäsi.

Ibsenin runossa, joka on kirjoitettu 1851, tämä faustinen tarina laajenee solmitun liiton seurausten kuvaukseksi. Kun taiteilija seuraa daimoniaan, tekee uraa sekä hakee menestystä ja kunniaa, taiteilijan ponnistuksista saavat kärsiä lähiomaiset. Henkilökohtainen sosiaalinen elämä kaventuu erakoitumiseen asti. Tämä kysymys oli hyvin kipeä: Ibsen oli varhaisessa vaiheessa työstänyt taiteilijakutsumuksen ja ihmisen onnen, esteettisen vapauden ja eettisen velvollisuuden ristiriitaa suuressa runossaan *På vidderne* (Ylätasangolla, 1859) ja eli katkerana kotimaansa kehityksestä ratkaisevan osan elämästään Keski-Euroopassa.⁹⁴

Grieg tarttui Ibsenin runoihin kevättalvella 1876 Peer Gynt -näytelmämusiikin valmistuttua. *Spillemænd*-laulussa mennyttä aikaa muistellaan suoraan ilman alkusoittoa. Alkumotiivi C-duurissa on Griegille tyypillinen kuvio, jossa yläoktaavista johtosävelen kautta laskeudutaan dominantille. Motiivi toistuu salaperäisenä välittömästi terssiä alempana kosken kutsuna soittajalle. Väliosaa muodostuu toisen ja kolmannen säkeistön yhdistämisestä, jolla mahdollistuu ABA-muoto: paholainen houkuttelee soittajaa liittoon. Matalassa rekisterissä dialogi on pikemminkin resitatiivi kuin ilmeikäs melodia. Motiivit toistetaan sekvensseissä aina pienen terssin korkeammalla (as-h-d-f-molli). Pianon tremolo-liikkeen avulla dramatiikkaa ja dynamiikka kasvavat ja kohokohdassa liiton tulos paljastuu ja tuska purkautuu: armaasta on tullut veljen vaimo. Kertaus, joka alkaa F-duurissa toistaa jälleen alkumotiivin terssiä alempaa, nyt kirpein lisäyksin soinnutettuna. Suuret dynaamiset erot leimaavat laulun loppua: paholaisen liitosta on jäänyt iänikui-nen trauma. Kosken pelko on tullut jäädäkseen, ja viimeinen runosäe toistetaan karkeammalla ja karulla soinnutuksella, ja päättyy ilman loppusoittoa kohtalokkaaseen molliin. Benestad ja Schelderup-Ebbe

94 Ibsen meni 1857 naimisiin Susanne Thoresenin kanssa, josta tuli miehensä innoittaja, kuulija ja kriitikko koko loppuelämän ajan. Avioliitossa syntyi yksi poika, Sigurd.



Kuva 8. Norjalais-tanskalaisen kuvanveistäjän Stephan Sindingin (1846–1922) Ole Bullin patsaan juurella Bergenissä näkyy syvyyksistä nouseva, harppua soittava näkki, joka viittaa Bullin demonisiin taitoihin viulistina. Stephan Sinding oli säveltäjä Christian Sindingin veli. Valokuva: Wolfmann, CC BY-SA 4.0, Wikimedia Commons.

moittivat keskiosaa triviaaliksi sekvenssittäin toistuvan motiivin ta-
kia, mutta tämä lieventyy jännittävän ja rohkean soinnutuksen kautta.
Terssipilareita ei voida luokitella minkään molli-, duuri- tai modaalias-
teikkoon kuuluviksi. Tällä tavalla Grieg ”korostaa purkautumisen puut-
tumista [absence of release], mikä on täysin runon hengen mukaista.”⁹⁵

Tarina oli Griegillekin henkilökohtaisesti koskettava: hän oli täs-
sä vaiheessa saavuttanut kansainvälistä mainetta ja matkusti ympä-
ri Eurooppaa esittämässä pianokonserttoaan. Menestysten rinnalla
hän tarvitsi rauhaa luodakseen uutta, ja kuultuaan vaimonsa suhtees-
ta John-veljeen hän vetäytyi surun murtamana vuoristomajaansa.⁹⁶
Laulun alkumotiivin merkityksen Griegille voimme aavistaa myös siitä,
että hän käytti sitä jousikvartettonsa op. 27 (1878) päämotiivina, joka
esiintyy muunnettuna molliversiona heti alussa ja duuriversiona en-
simmäisen osan sivuteemana. Teema palaa myös finaalin johdannossa.
Samoihin aikoihin (1875–76) syntyi Griegin suurin pianokappale *Ballad*
op. 24, josta hän sanoi, että ”se on kirjoitettu elämäni verellä surun ja
epätoivon aikoina”.⁹⁷

En svane

Min hvide svane
du stumme, du stille,
hverken slag eller trille
lod sangrøst ane.

Angst beskyttende
alfen som sover,
alltid lyttende
gled du henover.

⁹⁵ Benestad – Schelderup-Ebbe 1988, s. 206.

⁹⁶ Ibid. s. 199.

⁹⁷ Ibid. s. 200.

Men sidste mødet,
da eder og øjne
Var lønlige løgne,
ja da, da lød det!

I toners føden
du slutted din bane.
Du sang i døden;
du var dog en svane!

Joutsen

Valkea joutseneni,
mykkä, hiljainen,
millään tavalla et antanut
aavistaa lauluääntä.

Epätoivon kätkevän
menninkäisen yli
lipuit aina
kuunnellen.

Mutta viimeisessä tapaamisessa,
jolloin valat tai silmät
olivat enää turhia,
silloin avasit äänesi!

Äänten tulvassa
päätit matkasi.
Lauloit kuollessasi;
olit sittenkin joutsen!

En svane toistaa tuttua aihetta: joutsen laulaa vasta kuollessaan. Joutsen lipuu mykkänä pidätettyjen ja syvällä uhkaavien tunteiden yli. Pelot ja murheet elävät syyvyyksissä kuten *Pelimannit*-laulussa, mutta

ylevä lintu ei riko julkisivua tai pintaa eikä emotioita paljasteta. Aivan kuten Bjørnsonin kohdalla, Ibsenin tuotannossakin on toistuvasti viitauksia elämänvalheisiin, peitettyihin tunteisiin ja puhumattomuuteen, kuten *Nukkekot*i- tai *Villisorsa*-näytelmissä. Sanomatta jääneet tunteet tai suorat valheet vääristävät elämää ja seuraavat ihmistä hautaan. Kuoleman hetkellä on totuuden hetki: vannotulla valalla tai yhteiskunnallisella sopimuksella ei ole merkitystä. Alvhild Dvergdsdal näkee runon Ibsenin kuvauksena taiteilijan asemasta yhteiskunnassa: ”kun joutsen avaa suunsa protestina valheita vastaan, hiljaisuus ja kuolema seuraavat. Sen laulu on kytketty traagiseen paradoksiin eikä sillä ole tulevaisuutta.”⁹⁸ Taiteilija on siis sidottu sisäisiin, vahvoihin tunteisiin. Autobiografinen tulkinta on luonnollisesti lähellä. On mahdollista, että tämä liittyi Ibsenin varhaiseen suhteeseen Bergenissä. Ibsen vain siirsi tapahtuman kuolinvooteelle saadakseen aikaan tiiviimmän kerronnan.

Tämän runon Grieg sävelsi lauluksi, josta tuli yksi hänen kaikkein tunnetuimpiaan. Esitysmerkintä on *Langsomt og tilbageholdt* (hitaasti ja pidättyvästi). Toistuva terssimotiivi toistetaan ikäänkuin empien enenkuin se kasvaa *bel canto* -melodiaksi. Yksinkertainen soinnutus on herkkää: perussointu (F-duuri) vaihtelee subdominantin septimisoinnun kanssa, jossa duuri- ja molliterssit vuorotellen heijastavat runon ilmettä. Keskiosa, joka tässäkin muodostuu toisen ja kolmannen säkeistön liitoksesta, rakentuu motiivista joka sekvenssittäin toistuu terssin välein. Impressionismia ennakoiden Grieg rakentaa dominantin urkupisteen varaan sekä undesimi- että tredesimisointuja, niin murrettuja kuin pystysuoria. Kuten edellisessä laulussa osuu huipentuma totuuden hetkeen kun torjutut tunteet purkautuvat. Pianon kromaattinen bassoliike korostaa kokonaisuuden musiikillista ilmettä. Kertausjakso toistaa terssimotiivin, jälleen herkästi soinnutettuna. Tahdissa 26 (”lauo it kuollessasi”) ilmestyy soinnillinen yllätys: (terssin etäisyydellä oleva) Des-duuri poikkeama heijastaa lähes verratonta lämpöä ja haaveilevaa haikeutta ennen paluuta F-duuriin. Herkkä ja viipyvä loppu on yksinkertaisuudessaan mykistävän kaunis. Grieg toistaa lyhyen pianokom-

98 Alvhild Dvergdsdal: ”Ibsen’s Digte”, kokoelmassa Pål Bjørby, Alvhild Dvergdsdal & Idar Stegane (toim.): *Ibsen on the Cusp of the 21st century*. Alvheim & Eide 2005, s. 68.

mentin jälkeen vielä ”en svane” -sanana. Sandra Jarrett kommentoi: ”Löytääkseen uskottavan tulkinnan tähän voimakkaaseen lauluun on olennaista ymmärtää ja välittää ulkoisen pidättyvyyden ja sisäiseen kiehunnan emootiot.”⁹⁹

Stambogsrim

Jeg kaldte dig mit lykkebud;
jeg kaldte dig min stjerne.
Du blev da også, sandt for Gud,
et lykkebud, der gik, gik ud;
en stjerne, ja et stjernesbud,
der slukned i det fjerne.

Albumiriimi

Kutsuin sinua onnen tuojaksi;
kutsuin sinua tähdekseni.
Sinusta tulikin sellainen, Jumala varjelkoon,
onnen tuoja, joka poistui;
tähti, niin, tähdenlento,
joka sammui kaukaisuudessa.

”Lyhyestä virsi kaunis”, sanotaan. Tarinaan, jossa ei ole alkua eikä loppua, Ibsen luo maagisen tunnelman sanoja toistaen – jeg kaldte, jeg kaldte – rakentaen vuorotellen u- ja e-vokaalien varaan ja muuntelemalla äänneitä: lykkebud ja stjerne sulautuvat stjernesbud-sanaksi. Riimit noudattavat abaaab-kaavaa. Onnen tuoja ja tähti lupaavat nousevan kaaren, mutta tähdenlento sammuu kaukaisuudessa. Runon kiinteä kokonaisuus ja vaikuttava yksinkertaisuus on kuin haiku.

Tähän mollilauluun (lauluistaan lyhimmissä) Grieg kirjoittaa esityksmerkinnäksi *Meget langsomt, talende* (Erittäin hitaasti, puhuen).

99 Sandra Jarrett: *Edvard Grieg and his songs*. Aldershot 2003, s. 62.

Säveltäjä kiinnittää huomiota pikemminkin deklamaatioon kuin vangitsevaan melodiaan. Laskevat vähennetyt kvartit keskirekisterissä vaikuttavat huokauksilta ja toistuvat terssietäisyydellä. Pianon synkooppisoinnut ja kromaattinen väliääni tukevat raskasta ilmettä. Keskiosassa huokaukset kasvavat kvinteiksi ja murretut soinnut luovat hetkeksi liikettä muisteluun. Pianon väliäänen nouseva kromatiikka tiivistyy purkaukseen: onnentuoja poistui. Alun neljä tahtia toistuu ennenkuin toivon kipinä sammuu kaukaisuuteen. Keskiosa ja loppu (8 tahtia) kerrataan kokonaan.

Laulu on sukua muutaman vuoden myöhemmin kirjoitettuun lauluun *Zur Rosenzeit* op. 48 no. 4, jossa samantyyppiset laskevat intervallit ja synkooppisäestys luovat alakuloisuutta.

Med en vandlilje

Se Marie, hvad jeg bringer;
blomsten med de hvite vinger.
På de stille strømme børen
svam den drømmetung i våren.

Vil du den til hjemmet vie,
fæst den på dit bryst, Marie;
bag dens blade da sig dølge
vil en dyb og stille bølge.

Vogt dig, barn, for tjernets strømme.
Farligt, farligt der at drømme!
Nøkken lader som han sover;
liljer leger ovenover.

Barn, din barm er tjernets strømme.
Farligt, farligt der att drømme;
liljer leger ovenover
nøkken lader som han sover.

Lumpeenkukalla

Katso, Marie, mitä tuon sinulle;
valkoteräisen kukan.
Hiljaisen virran kantamana
se ui unten painamana keväällä.

Jos haluat sen omistaa kodille,
kiinnitä se rintaasi, Marie;
sen lehtien alle silloin
kätkeytyy syvä ja rauhallinen laine.

Varo, lapsi, lammen virtoja.
Vaarallista on siellä uneksia!
Näkki on nukkuvinaan;
lumpeet leikkivät yläpuolella.

Lapsi, povesi on lammen virta
vaarallista on siellä uneksia;
lumpeet leikkivät yläpuolella
näkki on nukkuvinaan.

Pinnan viattomuus ja vaarallisten alavirtojen motiivi palaavat Lumpeenkukalla-runossa (1863), tosin nyt hilpeämmässä ympäristössä. Rakastava nuorukainen (tai suojeleva eno?) ojentaa Marie-neidolle virralta tuomansa valkoisen lumpeenkukan, jonka hän kiinnittää tämän povellet. Lehtien alla piilevä hiljainen virta on metafora, joka viittaa sekä virtaan että Marien rinnassa sykkivään tunteeseen. Sandra Jarrett kirjoittaa: ”Ibsen tutkii pinnan ja syvyyksien kontrasteja, toinen petollisen kaunis ja tyyni, toinen tumma ja vaarallinen.”¹⁰⁰ Näkki on tässä nukkuvinaan – nuoreen rintaan voi syttyä vaarallisia tunteita jos syvällä piilossa olevat voimat heräävät. Kolmannessa ja neljännessä

100 Jarrett 2003, s. 64.

säkeistössä sisältö toistuu, mutta kohdistuu eri tavalla: kolmannessa säkeistössä runon minä kohdistaa viestin rakastetulle Marielle ja neljännessä itselleen. Näkki ja lumme vaihtavat järjestystä viimeisillä säkeillä. Osoitteleva sormi ja holhoava yleissävy viittaavat tiettyyn leikkisyyteen.¹⁰¹

Liikkuva scherzo on tunnelmaltaan täysin erilainen kuin edeltävä melankolinen reflektio. Grieg kirjoittaa esitysvihjeeksi *Hurtig og med skælmeri* (Nopeasti ja ilkkurisesti). Pianistisen satsin lähimmät esikuvat ovat Schumann ja Mendelssohn. Laulumelodia keinuu dominanttisävelen molemmin puolin ja piano kaksintaa laulumelodian koko laulun aikana. Fraasit päättyvät nousevaan kvinttiin, jota piano lyhyellä kommentilla välittömästi imitoi. Fraasit toistuvat taas sekvenssittäin (A–H–D) ja irtautuvat säkeistön lopussa dominantin ylle kaartuvan melodiaan. Toinen säkeistö toistuu identtisenä. Kolmannessa kudos muuttuu dramaattisemmaksi laskevan kromattisen melodian kautta, joka toistuu terssiä ylempänä. Pianon kommentit ovat nyt ensimmäisen säkeistön motiivin peilikäännöksiä, pinnan yläpuolen sijasta katsotaan nyt pinnan alapuolelle. Runsaat tenutot alleviivaavat runon varoittavaa opetusta. Neljäs säkeistö toistuu musiikillisesti identtisenä. Lopuksi säveltäjä luo ABA-muodon toistamalla ensimmäisen säkeistön vielä kerran. Vaikka laulu luonteeltaan poikkeaa opuksen niukasta ympäristöstä ja lähentelee Griegin edustavia konserttilauluja, ääniala on varsin suppea eikä suo juurikaan mahdollisuuksia vokaaliseen briljanssiin.

Borte!

De sidste gæster
vi fulgte til grinden;
farvellets rester
tog nattevinden.
I tifold øde

101 Paul Verlaineen runossa *Green* (jonka Fauré ja Debussy ovat säveltäneet) on tiettyjä paralleelleja tähän runoon: rakastaja tuo kukkia ja hedelmiä rakkaalle ja kertoo sydämestä, joka sykkii pinnan alla.

lå haven og huset,
hvor toner søde
mig nys berused.

Det var en fest kun
før natten den sorte;
Hun var en gæst kun, –
og nu er hun borte.

Poissa!

Viimeiset vieraat
saatoimme veräjälle;
jäähyväisten kaiut
jäivät yön tuuleen.

Kymmenkertaisen autiona
oli puutarha ja talo,
missä äsken olivat minua
lempeät sävelet huumanneet.

Se oli juhla
vain mustaa yötä varten;
Hän oli vieras vain, –
ja nyt hän on poissa.

Ibsenin niukka ja pidättyväinen ilmaisu tekee tästä runosta riipaisevan. Runon pääaihe ja sen keskellä oleva henkilö kuvataan ainoastaan poissaolevana. Lausumaton suru kasvaa yksinkertaisin keinoin eksistentiaalisen yksinäisyyden kuvaukseksi. Vieraat ovat lähteneet ja jäähyväissanat häipyvät pimeään yöhön. Tuttu puutarha ja tuttu talo tuntuvat entistä autiommilta kun suloinen ääni on poissa. Eron jälkeen enää yksi henkilö on mielessä – hän, jonka puhe oli hunajaa korville. Rinnastus Joutsen-runoon ja ystävään, joka tunnisti rakkautensa vasta kuolinvuoteella, on ilmeinen. Lausumaton totuus, ulkopuolisuus, yksi-

näisyys on tämän nerokkaan runon piirteitä, runo, jota Brandes piti Ibsenin kaikkein koskettavimpana.

Kuten *Albumiriimi*-laulussa Grieg kirjoittaa esitysvihjeeksi *Langsomt, talende*. Tämän laulun keskeinen intervalli on vajaatahtinen laskeva kvintti, jonka Grieg toistaa huokaisten. Ontot oktaavit ja hitaat kro-maattiset liikkeet pianossa vahvistavat pysähtyneen ja alakuloisen tunnelman. Keskiosassa huokaiseva alkumotiivi toistuu kirpeänä tri-tonuksen muodossa, ikäänkuin autiota ympäristöä korostaen ja tois-tetaan kvarttia alemmaa. Kertauksessa toistetaan alun neljä tahtia, nyt hitaammassa tempossa ja odottavalla fermaatilla ennen lopullista toteamista: hän on poissa. Pianossa tyhjä kaiku jää yöhön.

Puhumattomuus ja vaikeneminen yhdistää tämän laulun Bjørnsonin *Dulgt kærlighed*-lauluun, op. 39 no. 2.

Langsomt, talende.

De sid - ste gæ - ster vi fulg - te til grø - den; far - vel - lets re - ster

tog nat - te - vin - den. I ti - fold ö - de lå ha - ven og hu - set,

Nuottiesimerkki 4. *Borte!* tahdit 1-6. Pelkistynyt rakenne luo karut puitteet lyhyelle laululle. Syllaabinen laulumelodia jäljittelee puherytmiä. Julkaistu Norsk Musikforlagin ystävällisellä luvalla.

En fuglevise

Vi gik en dejlig vårdag
alléen op og ned;
lokkende som en gåde
var det forbudne sted.

Og vestenvinden vifted;
og himlen var så blå;
I linden sad en fuglemor
og sang for sine små.

Jeg malte digterbilleder
med legende farvespil;
to brune øjne lyste
og lo og lytted til.

Over os kan vi høre
hvor det tisker og ler;
Men vi, vi tog et smukt farvel,
og mødtes aldrig mer.

Og når jeg ensom driver
alléen op og ned,
så har for de fjærede småfolk
jeg aldrig ro og fred.

Fru spurv har siddet og lyttet,
mens vi troskyldigt gik,
og gjort om os en vise
og sat den i musik.

Den er i fuglemunde;
thi under løvets tag
hver næbbet sanger nynner

om hin lyse forårsdag.

Lintujen laulu

Kuljimme kevätpäivänä
lehmuskujaa päästä toiseen;
houkuttava kuin arvoitus
oli tuo kielletty paikka.

Länsituuli tuhusi;
taivas oli sininen;
lehmuksessa istui lintuemo
ja lauloi omilleen.

Maalailin leikiten
värikylläisiä runokuvia;
ruskea silmäpari hehkui,
hymyili ja kuunteli.

Yläpuolellamme voimme kuulla
miten kuiskitaan ja hymyillään;
mutta jäähyväisemme olivat kauniit
emmekä koskaan enää tavanneet.

Ja nyt kun yksin kuljen
kujaa päästä toiseen,
pikkuväki ei jätä minua
rauhaan ollenkaan.

Rouva varpunen kuunteli,
kun viattomasti kävelimme,
ja sepitti meistä laulun
ja siihen tehnyt musiikinkin.

Sen laulavat nyt linnut;

koska lehtipeiton alla
jokainen nokallinen laulaja hyräilee
valoisasta kevätpäivästä.

Ibsenin varhainen (1850) runo on kirjoitettu niihin Bergenin aikoihin, jolloin ujo Ibsen oli rakastunut kuusitoistavuotiaaseen Rikke Holstiin. Tytön isä ei halunnut kuulla koko suhteesta, eihän tyttö ollut käynyt edes rippikoulua, mutta nuoret menivät salaa kihloihin.¹⁰² Positiivinen ja pikkusievä *En fuglevise* poikkeaa tyystin kokoelman muista runoista lempeällä ja hiukan sentimentaalilla romanttisuudellaan. Runon persoona muistelee kevätpäivää rakastetun seurassa, mukana on ripaus luvattomuuttakin. Lintujen laulu ja kohtaaminen innostivat runoilijaa värikkäisiin kuviin ja ruskeat silmät – toistuva kihelmöivä metafora Pohjolan vaaleaverikköjen keskellä – kertovat läheisyydestä. Suhde päättyi, olematta traaginen.

Grieg tarvitsi ”talven jälkeen” kokoelmaansa valoisaa ja liikkuvan loppulaulun ja tämä edustaa tyyppillistä salonki-Griegiä: loistokas laulumelodia ja liikkuva, lähes virtuoosinen piano-osuus. Alun murrettu kolmisoinnut muistuttavat myöhempää *Ein Traum* -laulua op. 48 no. 1, sekin keväinen laulu. Alkufraasi toistetaan välittömästi terssi ylempänä (As-C). Liverrystä kuvatakseen Grieg pysähtyy, rikkoo bel canto -linjan ja siirtyy parlandomaisempaan ilmaisuun (*piu mosso*). Piano vastaa vähennetyillä noonisoinnuilla staccatossa. Kolmannessa säkeistössä alkumotiivi palaa, nyt Ces-duurissa (terssi korkeammalla). Liverryskohta sulkeutuu nyt perussävellajiin alakuloisen eron hetkellä. Puistokujan linnut edustavat pysyvyyttä ja tuovat runoilijalle lohtua. Kolmessa viimeisessä säkeistössä Grieg tiivistää ilmaisua ja modului kussakin säkeistössä kokosävelen ylöspäin (As-B-C) ja nostaa samalla tempon (*piu animato al Fine*) uljaaseen loppuun. Kimmeltävässä loppusoitossa piano imitoi C-duurijakson muunneltua melodiaa. Varsin naiivi joskin harvasanainen kohtalo sai suhteellisen sovinnaisen asun.

102 Heiberg, s. 70.

Griegin ja Ibsenin yhteistyö jäi tähän opukseen tai kuuteen lauluun, jos mukaan luetaan *Margaretes Vuggesang*, eli suppeammaksi kuin monen muun runoilijan. Herrojen välit eivät koskaan olleet yhtä läheisiä samalla tavalla kuin Bjørnsonin kanssa, jonka tekstejä Grieg sävelsi kaiken kaikkiaan kaksitoista. Silti Grieg löysi Ibsenin pelkistyneille runoille – varsinkin kun ne osuivat hänen omassa elämässään varsin kriittiseen jaksoon – sisäistyneen ilmeen, joka hienolla tavalla kuvaa hänen eläytymiskykyään erilaisiin runoihin. Henkilönä etäinen ja vaikeasti lähestyttävä Ibsen kuuli vuonna 1884 Roomassa eräässä tilaisuudessa Nina ja Edvard Griegin esittäminä op. 25 laulut. Grieg kertoo tilaisuudesta:

Nina lauloi useita lauluja, mukana melkein kaikki lauluni Ibsenin runoihin ja ihmetyksekseni pikku Håkonin [*Margaretes Vuggesang*], ja erityisesti *Jeg kaldte dig mit Lykkebud* [*Stambogsrim*] ja *Svanen* (!) jälkeen jäävuori suli ja kyöneleet silmissä hän tuli pianon luokse, kätelteli meitä pystymättä [liikutukseltaan] sanomaan yhtään mitään. Hän mutisi jotain sellaista, että tämä osoitti ymmärtämistä.¹⁰³

Griegin merkintä päiväkirjaansa Ibsenin kuoleman jälkeen ilmaisee jotakin samanlaista Ibsenin luonteesta: ”Ibsen parka! Hän ei ollut onnellinen mies, koska tuntui kuin hän olisi kantanut mukanaan jääkimpaleen, joka ei ottanut sulaakseen. Mutta tämän kimpaleen alla oli palava humaani rakkaus.”¹⁰⁴

103 Griegin kirje Roomasta Frants Beyerille 19.3.1884, lainattu Beryl Foster: *The songs of Edvard Grieg*. Scolar Press 1990, s. 119.

104 Griegin päiväkirja 23.6. 1906, lainattu Benestad – Schelderup-Ebbe 1988, s. 198.

Kepeyttä ja viattomuutta – Vilhelm Krag, Edvard Grieg ja Selim Palmgren

Naturalismiin uppoutunut Ibsen totesi vuonna 1880, että lyriikka on sukupuuttoon kuoleva laji.¹⁰⁵ Yhteiskunnallisten ongelmien ratkaisemiseen runot eivät varmaankaan olleet tehokkain keino. Ajat kuitenkin muuttuvat ja aatehistoriassa heiluriliike on toistuvaa. Bjørnsonin ja Ibsenin vahvan tendenssikirjallisuuden kauden jälkeen Norjassa seurasi vastareaktio: haluttiin nauttia valosta ja elämänilosta. Vastaava muutos oli menossa Ruotsissa: Strindbergin raivon ja naisvihan jälkeen seurasi ilon ja nautinnon vaihe. 1890-lukulaisten lipunkantaja oli ”ilon runoilija” Verner von Heidenstam. Vuonna 1890 19-vuotiaan Vilhelm Kragin runo ”Fandango” lausuttiin ylioppilaspiireissä Kristianiassa ja siitä tuli kertaheitolla uusromantiikan herätyssignaali:

Ikke janitscharmusik!
Stille, I marschtunge rythmer!
Stille, for fan, musikanter!

Tscherkesserinderne, tscherkesserinderne,
lad dem blot komme!
Ind skal de danse på spæde små fødder
til dæmpet musik
fra fjærne gitarer.
Surrende, kurrende, kjælende toner,
smilende, hvilende, hviskende toner,
sanselig søde:

105 A.H. Winsnes: *Norges litteratur Band 5*. Aschehaug 1961, s. 209.

Fandango!

Ei janitšaarimusiikkia!
Hiljaa, te marssinraskauttamat rytmit!
Hiljaa, perkele, muusikot!

Tšerkessittaret, tšerkessittaret,
antakaa heidän vain tulla!
Tanssikoot sisään hennoilla pikku jaloillaan
hillittyyn, etäiseen
kitaramusiikkiin.
Pörisevät, kurnivat, hyväilevät sävelet
hymyilevät, lepäävät, kuiskaavat sävelet
aistillisen makeat:
Fandango!

Fandango määritteli jo uuden ajan alkaneen: torvisoittokunnan tilalle toivottiin kitaraa ja aistillisia tanssijoita, synkkien norjalaisten perhedraamojen oli syytä väistyä salaperäisyyden ja estetisoivan eksotiikan eduksi. Opettavaisen saarnan tilalle tulisi astua kutkuttava sanamusiikki ja aistillisuus. Elämän kauneuteen ja sen ilonaiheisiin oli tartuttava hetkessä. Saman kokoelman runossa *Overture* (Alkusoitto) Krag nuhtelee tosikkoja:

”Verden er graa!” Nei, verden er dejlig,
sommarnatten saa lun og saa lang.
”Somren er død!” Nei nu er det sommer:
sommer i sindet, sol i min sang.

”Maailma on harmaa!” Ei, maailma on ihana,
kesäyö niin lämmin ja niin pitkä.
”Kesä on kuollut!” Ei, nyt on kesä:
kesä mielessä, kesä laulussani.

Krag itse sanoi, että luonnossa auringonpaiste ja sade vaihtelevat, ja nyt ”oli jo satanut niin kauan, että jotkut halusivat aurinkoakin”.¹⁰⁶

Vilhelm Krag (1871–1933) syntyi Etelä-Norjan Kristiansandissa ja kasvoi upseeriperheessä. Lapsuus elettiin onnellisena ilman suurempia ristiriitoja; poika ei ollut luonteeltaan kapinoiva eikä isä taantumuksellinen. Krag lähti Kristianiaan lukemaan lakia ja julkaisi opiskeluaikana erinäisiä kirjoituksia eri lehtiin, mm. Bjørnsonista, nuoresta ja silloin tuntemattomasta kuvanveistäjästä Gustav Vigelandista tai merkittävästä nousevasta kirjailijasta Knut Hamsunista. Fandango-runon menestys teki ujosta nuorukaisesta kertaheitolla nuoren polven esikuvan. Vuonna 1891 Kragin molemmat vanhemmat kuolivat, mikä puoleksi vuodeksi lamaannutti häntä. Tästä huolimatta hän löysi samana vuonna kustantajan ensimmäiselle kokoelmalleen *Digte* (Runot). Kokoelmassa oli 40 runoa, joista 8 oli varhaisempaa tuotantoa. ”Hän oli kuuliainen oppilas, joka imi vaikutteita sekä Jacobseniltä, Drachmannilta, Heidenstamilta että muilta, ja hän oli muototietoinen runoniekka, joka ensimmäisestä hetkestä lähtien tavoitti ajan maun.”¹⁰⁷ Jacobsenilta hän peri mielikuvituksen maailman ja Drachmannilta elämänilon. Debyytin jälkeen seurasivat *Sange fra Syden* (Lauluja etelästä, 1893), *Nyere digte* (Uudemmat runot, 1897) ja *Vestlandsviser* (Lauluja Länsi-Norjasta, 1898). Myöhemmässä vaiheessa Krag palasi synnyinseuduilleen ja kirjoitti niiden inspiroimana *Sange fra min ø* (Lauluja saarestani, 1918), useat proosakertomukset merimiesten seikkailuista sekä mehevän novellikokoelman ja romaanin *Major von Knarren og hans venner* (Majuri von Knarren ja hänen ystävänsä, 1906). Kragin toiminta paikalliskulttuurin säilyttämiseksi oli vakaumuksellista. Parhaiten hänet tunnetaan lyriikasta, erityisesti varhaiskauden runoista.

Kuten aiemmin totesin, oli Edvard Griegin neroutta se, että hän löysi kulloisenkin runoilijan luonnetta hämmästyttävän tarkkaan vastaavan musiikillisen asun. Näin tapahtui myös Kragin kohdalla. Parikymmentä vuotta aikaisemmin Bjørnsonin luonnonläheinen lyriik-

106 Ibid, s. 234.

107 Edvard Beyer: *Utsyn over norsk litteratur*. Cappelen 1983, s.112.

ka oli vapauttanut Griegiä saksalaisen kulttuuripääoman painolastista ja innoittanut häntä norjalaisen kansanmusiikin piiriin. Ibsenin aforistiisiin runoihin Grieg oli löytänyt ulkokultaisuudesta vapaan ja pelkistetyn sävelkielen. Kun Krag 1890-luvun alussa julisti elämänilon evankeliumia oli näistä yhteistyöhankkeista jo kulunut aikaa. Grieg ei ollut enää nuori, hänen asemansa ja maailmanmaineensa oli vakiintunut. Hän oli asettunut Trolldhaugenin taloonsa asumaan (1885–) ja hänen matkustamis- ja luomistahtinsa olivat hidastuneet. Säveltäessä vuosina 1893–94 ystävänsä John Paulsenin varsin yksinkertaisia ja herttaisia runoja (opukset 58 ja 59) hän taantui ulkonaiseen loistoon ja virtuoosiseen pianosatsiin.¹⁰⁸ Mutta ero Paulsenin lauluihin on hyvin merkittävä kun hän samoihin aikoihin – joulukuussa 1893 ja tammikuussa 1894 – tarttui Vilhelm Kragin tuoreisiin runoihin. Kolme vuotta aikaisemmin ilmesytyneille runoille Grieg löysi yksinkertaisen, läpikuultavan ja leikkisän, tietoisena naiivin luonteen. Opus 60 koostuu viidestä pastellinvärisestä laulusta, joissa kansanmusiikin innoitus on aistittavissa sen olematta kuitenkaan liian ilmeistä. Opuksen neljä ensimmäistä runoa sisältyvät osastoon *Sommersange* (Kesälaulut).



Kuva 9. Nuori Vilhelm Krag vuonna 1888, hiukan ennen *Fandangon* läpilyöntiä. Valokuva: Carl Forsberg, Nasjonalbiblioteket, Oslo.

108 Jo vuonna 1876 Grieg oli säveltänyt viisi laulua Paulsenin runoihin op. 26, joukossa eräs Griegin tunnetuimmista lauluista *Med en primula veris* op. 26 no 4.

Liden Kirsten

Liden Kirsten hon sad så silde,
mens gjøgen gol udi grønne skov.
Liden Kirsten nynned en vise,
imens hun sit brudelin vov.
Liden Kirsten hun sad ved sit vindve
og så på sin ring af guld,
Skottet nedad sit sorte skjørt
og smilte så tankefuld.

Liden Kirsten lagde sit hoved til ro
på armens snehvide lin.
Og hæggen dufted, mens Kirsten
drømte om kjæresten sin.

Liden Kirsten løste sit gule hår
og gik til ro i sin kove.
Liden Kirsten folded de hænder små,
mens gjøgen gol udi skove.

Pikku Kirsti

Pikku Kirsti valvoi myöhään,
käen kukkuessa vihreässä metsässä
Pikku Kirsti hyräili laulua,
kutoessaan morsiuskangastaan.

Pikku Kirsti istui ikkunansa äärellä
ja katsoi kultasormustaan,
loi katseen mustaan hameeseensa
ja hymyili ajatuksissaan.

Pikku Kirsti laski päänsä levolle
hihan lumivalkoiselle pellavalle.

Ja tuomi tuoksui,
kun Kirsti unelmoi rakkaimmastaan.

Pikku Kirsti vapautti vaaleat kutrinsa
ja meni vuoteeseen kamarissaan.
Pikku Kirsti risti pienet kätensä,
kun käki kukkui metsässä.

Sadunomainen kertomus hengittää nuorta keväistä rakkautta. Maailman murheet ja surut ovat poissa kun Kirsti illansuussa valmistautuu häihin, kutoo morsiuskangastaan ja unelmoi tulevasta. Sormus ja häähäpuku saavat häntä hymyilemään onnesta. Kevät on ilmassa: tuomi kukkii ja käki kukkuu. Kragin eläytyminen nuoren tytön tunteisiin tuntuu aidolta ja hän kehtaa arastelematta olla naiivi. Kaksikymmentä vuotta aikaisemmin tällaista harmitonta kieltä ei olisi uskallettu käyttää, Krag tekee oikeutta luonnehdinnalle ”uusromantikko”.

Grieg resonoi tähän viattomuuteen luomalla musiikillisen asun, joka vastaa avaran tilan ja runon raikkautta. Alkusoiton oikean käden väreilevä liike melkein levittää tuomen tuoksua ja vasemman käden käki-imitaatiot luovat hetkessä vaalean kesäillan tunnelmaa. Laulumelodia, jonka alku tuo mieleen *Ensi tapaaminen* -laulun aistillista raikkautta, toistuu välittömästi kvarttia ylempänä. Toinen säkeistö toistaa muunneltuna alkumotiivin ja liikkuu dominantin mollivariantin, a-mollin kehyksissä. Kolmas säkeistö etenee fis-mollissa (terssin etäisyydellä) ja johtaa laulun kohokohtaan: lämmin tunnepurkaus osuu kohtaan ”unelmoi rakkaimmastaan”. Neljäs ja viimeinen säkeistö palaa jälleen pääsävellajiin ja toistaa ensimmäisen säkeistön tapahtumat. Loppusoitto on alkusoiton kertaus. Äärimmäisen yksinkertainen, muunneltu säkeistölaulu kuvaa suloisella ja pelkistyneellä tavalla nuoren tytön haaveellista iltaa.¹⁰⁹ Toistuvat fermaatit pysäyttävät etenemisen, ikäänkuin tyttö hetki hetkeltä maistaisi auvon ihanuutta: ”voiko tämä olla totta?”.

109 Schumannin *Der Nußbaum* -laulussa (Mosen) sarjasta *Myrten* on ilmassa samaa neitosen haaveilua keväällä.

Moderen synger

Gretchen ligger i kiste
dybt i den sorte muld.
Gav jeg hende en kyse,
foret med med røden guld.
Senked i sorten kiste
Gretchen så skjær og fin.
La' de kolde små hænder
over det hvide lin.

Ene i natten jeg sidder,
stormene går over hav,
river alle de blomster
fra lille Gretchens grav.

Äiti laulaa

Kerttu makaa arkussa
syvällä mustassa mullassa.
Annoin hänelle hilkan
punaisin kultapoimuin.

Mustassa arkussa
on puhdas ja hieno Kerttu
Laitoin kylmät pienet kädet
valkoisen liinan päälle.

Yksin istun yössä
Meren aallot myrskyävät,
repivät kaikki kukat
pikku Kertun haudasta.

Viinin, elämänilon ja tanssin lisäksi kesälaulujen osastossa on myös kuolemanläheisyyttä, yksinäisyyttä ja melankoliaa. *Moderen synger* -runossa kontrasti edelliseen lauluun on suurin mahdollinen. Aihetta ei voi pitää yllättävänä, olihan lapsikuolleisuus 1800-luvulla huomattavan paljon yleisempää kuin tänään. Silti on hämmästyttävää, miten syvästi 19-vuotias runoilija on eläytynyt lapsen kuolemaan. Jotakin Kragin lämpimästä suhteesta äitiinsä on heijastunut tähän äidin lohduttomaan suruun. Kahden ensimmäisen säkeistön pohjalta runoa voisi melkein pitää sentimentaalisena, mutta tämä vaara haihtuu myrskymetaforan karun todellisuuden edestä. Gretchen-nimen valinta voisi viitata Faust-myyttiin ja pahuuden kohteena olleeseen viattomaan tyttöön, jota Faust viettelee.

Grieg kirjoittaa synkässä es-mollissa ABA-muotoisen surumarssin, joka yksinkertaisuudessaan on pysäyttävä. Sisempien äänten hitaat kromaattiset liikkeet tuntuvat työntävän raskasta taakkaa eteenpäin. Keskiosan dominanttisävellajissa piano siirtyy diskanttirekisteriin ja kaksintaa lauluääntä riipaisevissa pidätyksissä. Tässä laulussa on muistutuksia Ibsen-laulujen karusta ilmeestä. Kuten Kragin, myös Griegin empatia äidin suhteen on ilmeinen: olivathan hän ja Nina-vaimo henkilökohtaisesti kokeneet lapsen menetyksen, kun heidän ainoa tyttärensä Alexandra (tosin parikymmentä vuotta aikaisemmin, 1869) oli kuollut vain runsaan vuoden ikäisenä.¹¹⁰

Mens jeg venter

Vildgjess, vildgjess i hvide flokker,
 solskinsvejr,
 ællingen spanker i gule Sokker,
 fine klær.
 Ro, ro til fiskeskjær,
 lunt det er omkring holmen her,
 sjøen ligger så stille.

110 Es-molli yhdistää tämän laulun Tauno Pykkäsen *Kuoleman joutsen* -sarjaan op. 21 ja sen Viimeiseen kehtolauluun (1943), joka tosin on asteen rajumpi.

Bro, bro , brille.

Løs dit guldhår og snør din kyse,
du min skat.

Så skal vi danse den lune, lyse
juninat.

Vent, vent - til Sanktehans
står vort bryllup med lystig dans.

Alle giger skal spille.

Bro, bro , brille.

Vug mig, vug mig du blanke vove
langt og let.

Snart går min terne til dans i skove
søndagsklædt.

Vug, vug i drøm mig ind,
hver tar sin, så tar jeg min ...

hør, vor gigerne spille!

Bro, bro , brille.

Odotellessani

Villihanhet, villihanhet valkoisissa parvissa,
aurinkoinen sää,
ankanpoikanen sipsuttaa keltaisissa sukissaan,
hienossa puvussa.

Souda, souda apajalle,
lämmintä on tämän saaren kohdalla,
järvi on tyyni.

Tuu, tuu, tupukka.

Vapauta vaaleat kutrisi ja sido hilkkasi,
Sinä aarteeni.

Niin tanssimme lämpimänä, valkoisena
kesäkuun yönä.

Odota, odota, juhannuksena
 meillä on häät ja tanssit.
 Kaikki viulut soittavat.
 Tuu, tuu, tupukka.

Tuudita minua, tuudita minua, kimmeltävä aalto
 pitkään ja kevyesti.
 Kohta impeni käy tanssiin metsässä
 pyhäasussa.
 Tuudita, tuudita minut uneen,
 jokainen ottaa omansa, niin minäkin teen,
 kuule, kuinka viulut soivat!
 Tuu, tuu, tupukka.

Runossa palataan kesätunnelmiin: juhannushäät ovat edessä, ja aurinkoisena päivänä huoleton sulhanen nauttii veden liplatuksesta veneen kylkeen. Lentävät villihanhet ja juhlaan pukeutuneet ankanpoikaset tuovat kummatkin omat puolensa kesäpäivän idylliin. Vapautta ja lennokkuutta edustavat villihanhet esiintyvät niin ikään *Jeg lå ved sjøen*-runossa (Makasin järven rannalla):

Jeg lå ved sjøen og så mod sør:
 hei, se grågåsen flyr!
 Flyr fra alt, som er stygt og sort,
 flyr til solen og livet bort:
 ...å, tag mig med!

Makasin järven rannalla ja katselin etelää kohti:
 katso, harmaahanhi lentää!
 Lentää pois kaikelta pahalta ja mustalta,
 lentää pois aurinkoon ja elämään:
 ...ah, ota minut mukaan!

Ankanpoikaset kuuluvat idylliseen pihapiiriin mutta niitä, toisin kuin H. C. Andersenin sadussa, ei kuvata ulkopuolisiksi ja rumiksi

vaan juhlaan pukeutuneiksi. Lorujen sopertelu, aaltojen keinunta ja juhannuksen juhlaan pukeutuminen lomittuvat sulhasen tajunnan virrassa lähes impressionistiseen onnenkuvaukseen. Pelimannien soitto ja tanssi tuovat juhلاميeltä ja liikettä rentoon kesäpäivään soutuvene-
neen pohjalla.

Kimmeltävä vedenpinta heijastuu pianon diskanttivärähtelyssä ja basson urkupiste lisää kesäpäivään tyyneyttä. G-duurilaulun laulumelodia rakentuu lähes kokonaan perussävelen ja dominantin vaihtuvista murretuista kolmisoinnuista. Seesteisen idyllin keskelle ilmes-
tyvät sipsuttavat ankanpoikaset parlandonomaisin, kromaattisesti laskevin liikkein joita pianon ylinousevat kolmisoinnut kommentoivat staccatossa. Täysin Kragin runon hengessä Grieg lainaa tahdissa 17 perinteistä norjalaista lastenlaulua ”Ro, ro til fiskeskjær”. Säkeistö päättyy loruun ”bro, bro, brille”, tuttu lastenlaulu sekin (jonka melodia jää lainaamatta). Se toistuu kaikissa säkeistöissä mantrana ilman varsinaista kytkentä edeltävään säkeeseen ja rytmittää kertosa-
keena sanonnan samalla kuin se muodostaa kadenssin. Sama tekstuuri toistuu seuraavissa säkeistöissä luoden ihailtavan raikkaan ja läpi-
kuultavan charmikkaan laulun. Sitaattitekniikka on tässä osalta lähes postmodernistinen piirre.

Der skreg en fugl

Der skreg en fugl over øde hav,
langt fra lande.
Den skreg så sårt i den høstgrå dag,
flaksed i brudte, afmægtige slag,
seilte på sorte vinger
bort over hav.....

Lintu kirkui

Lintu kirkui autiolla merellä,
kaukana mantereelta.
Se kirkui kuin haavoittuneena syyspäivän harmaudessa,

räpytti murtunein, voimattomin lyönnein
 liiteli mustin siivin
 pois yli meren

Kesälaulujen keskellä on uhkaava symbolistinen runo. *Der skreg en Fugl*, eräs Kragin tunnetuimmista runoista, on tulkintamahdollisuuksia täynnä. Kaukana uusromantiikasta se lähestyy kohtalokkuudellaan jopa eksistentialisteja. Yksinäinen, syksyisellä merellä kärsivä lintu, voimattomat mustat siivet – eikö tässä ole syrjäytetyn ja ahdistuneen ihmisen tila ilman selkeitä ääriiviivoja? Vai kertooko se ihmisten 1890-luvulla ilmenneestä tarpeesta irtaantua yhteiskunnan raskaista ”haavoittuneista” epäkohdista ja nähdä itsensä pakenevan meren ylle paremmille apajille? Runo on vapaamuotoinen ja ainoastaan keskisäkeet ovat riimitettyjä.

Grieg oli *Joutsen*-laulun keskiosan noonisoinnuillaan kolkutellut impressionismin portteja, ja tässä hän ottaa rohkean askeleen eteenpäin myös muodon suhteen. Oikean käden itsepäinen kvarttimotiivi – ”Hardanger-vuonosta peräisin oleva lokin ääni” oli Grieg kirjoittanut muistiin luonnosvihkoonsa¹¹¹ – toistetaan ja motiivi kaventuu samalla kuin se hidastuu, hiukan Doppler-ilmiön tapaan.¹¹² Alkusoitossa voisi miltei häivyttää tahtiviivat – ja moniselitteinen ylinouseva septimisointu jää kokonaan purkautumatta. Laulumelodia sisältää ylinousevia intervaleja ja pianossa on vahvoja riitasointuja. Tonaalisen maiseman keskipiste modaalisine piirteineen (alennettu johtosävel) on d-sävel. Väliosia muodostuu kahdesta sekvenssistä kvintin etäisyydellä toisistaan. Loppufraasit toistuvat analogisella tavalla (kvintin etäisyydellä) ja lopuksi kerrataan alkusoitto. Tässä on runon hengen ja musiikin synteesi, joka todistaa tekijänsä muuntaumiskykyä. Tonaalisen ambivalenssin ja avoimen muotonsa kannalta laulu on

111 Benestad, Finn & Schelderup-Ebbe: *Edvard Grieg. The man and the Artist*. University of Nebraska Press 1988, s. 324.

112 Doppler-ilmiö on aaltoliikkeen näennäinen taajuudenmuutos, joka ilmenee kun äänilähteen ja havaittajan välimatkan suhteen tapahtuu muutos, esim. hälytysajoneuvon ajaessa ohi.

häikäisevän progressiivinen ja samalla hämmästyttävä esimerkki yksinkertaisuuden voimasta. Aikalaiset Christian Sinding (op. 18 no. 5, 1891–92) ja Agathe Backer Grøndahl (op. 31 no. 3, 1894) tarvitsevat huomattavan paljon enemmän nuotteja ilmaistaakseen saman runon keskeistä ilmapiiriä.

Og jeg vil ha mig en hjertenskjær

Og jeg vil ha mig en silkevest,
ja, ja en silkevest.

Og jeg vil ha mig en snehvid hest,
prustende snehvid hest.

Og jeg vil ha mig en stigebøil,
ja, ja en stigebøil.

Og jeg vil ha mig en bluse af fløil,
sølvknappet bluse av fløil.

En heirefjær vil jeg ha i min hat,
ja, ja i min røde hat.

Og det skal være en Jonsok-nat,
Gud, for en Jonsok-nat!

Og jeg vil ha mig en hjærtenskjær,
ja, ja en hjærtenskjær.

Så svinger jeg hatten med heirefjær,
i sadlen jeg løfter den jomfru skjær,
og frem over dugvåde marker det bær
den dejlige jonsoknat!

Tahdon morsiamen

Tahdon silkkiliivit
kyllä vain, silkkiliivit.

Tahdon lumivalkoisen ratsun,

korskuvan lumivalkeisen ratsun.
 Tahdon jalustimen,
 kyllä vain, jalustimen.
 Ja tahdon samettisen puseron,
 hopeanappisen samettipuseron.

Tahdon haikaran sulan hattuuni,
 kyllä vain, punaiseen hattuuni.
 Ja se tulee juhannusyötä varten,
 Jumala, juhannusyötä varten!

Tahdon morsiamen,
 kyllä vain, morsiamen.
 Näin heilutan haikarasulkaista hattua,
 nostan satulaan ihanan impeni,
 ja matka taittuu yli kasteisten niittyjen
 ihanassa juhannusyössä!

Viides runo oli eri osiosta, *Askeladdens viser*. Askeladden on satu-
 maailmassa Tuhkimon miespuolinen vastine: nuorin poika, joka häviää
 perintökiistan vanhempien veljiensä kanssa, mutta lopuksi kuitenkin
 saa prinsessan ja valtakunnan. Osion ensimmäisessä runossa *Till prin-*
sessen (Prinsessalle), joka edeltää tätä runoa, kerrotaan Askeladdenista,
 joka on kiertävä huilunsoittaja. Hän saapuu prinsessan linnaan, mutta
 epäonnistuu yrittäessään soittaa huilulla prinsessalle. Tästä pettyneenä
 hän rikkoo huilunsa ja päätyy kiertolaisen elämään. *Og jeg vil ha mig*
en Hjærtenskjær – otsikko on lainausmerkeissä – jatkaa tästä ja on siis
 runo kiertolaisen unelmista. Palaamme juhannuksen tunnelmiin, kuten
 ensimmäisessä ja kolmannessa laulussa. Kesän suurta juhlaa varten
 sulhanen haluaa pukeutua parhaimpaansa, heiluttaa hattua sulkineen
 ja nostaa rakastettunsa satulaan yöllistä ratsastusta varten. Sankarin
 unelmia ei mikään näytä pysäyttävän: tässä on yltiöpäistä nuorta rak-
 kautta ja mielikuvituksen lentoa.

Uusromantiikasta on sanottu, että se ”jäykistyi kirjalliseen jargoniin ja tunteiluun”,¹¹³ jopa siinä määrin, että eräs vuonna 1895 ilmestynyt julkaisu nimeltä ”Rythmeskvulp” teki juuri tästä runosta pilaa sen naiivin yltiöromanttisuuden takia. Haikaran sulasta – kielikuvan Krag oli perinyt Drachmannilta – tuli aikakauden elämänhalua ja nuorison huolettomuutta kuvaava symboli, jota Krag lempeän ironisesti myöhemmin valitsi erään muistelmateoksensa otsikoksi, *Heireffær* (1928). Siinä Krag kertoo kovasta taistelustaan yrittää säilyttää ja tietyyssä määrin toteuttaa nuoruutensa romanttisia ihanteita.¹¹⁴

Grieg valitsi opuksen päätökseksi runon, jonka rajatonta vallattomuutta hän myös tavoitti musiikissaan. Välitön, rytmikäs melodia ja yksinkertaiset soinnut antavat elämänhaluisen maun. Pianon pienet imitaatiot rakentuvat Griegin mielikombinaatiosta terssi + sekunti eri yhdistelmissä.¹¹⁵ Melodia toistuu kokosävelaskelta korkeammalla. Toinen säkeistö jatkaa samaa motiivia, nyt dominanttisävellajissa ja toistuu nyt terssin korkeammalla. Kolmannessa säkeistössä alkaa kiihtyvä keskiosa, jonka melodia liikkuu asteittain ylöspäin oktaavin verran, taas puoliaskel ylemmällä kerrattuna. Pianon synkoopit ja ”rossinimaiset” subito pp -effektit rakentavat dramaattista kohokohtaa. Mahtipontinen välisoitto kertaa asteittaisen melodian ennen viimeistä säkeistöä. Grieg vie meidät nyt lukuisten ja nopeiden sekuntimodulaatioiden läpi juhlavaan loppuun, jonka pianon briljantit oktaavit kohottavat euforiseen huippuun.

Kragin välittömät runot innoittivat muitakin norjalaisia säveltäjiä, mm. jo mainittuja Christian Sindingiä (1856–1941), ja Agathe Backer Grøndahlia (1847–1907) sekä ruotsalaisista lähinnä Ture Rangströmiä. Backer Grøndahl, joka oli Norjan kuuluisimpia pianisteja – ja Hans von Bülowin ja Lisztin oppilas – oli Griegin lähiystävä ja esitti useasti tämän pianokonserton, erityisesti Iso-Britanniassa ja Saksassa.¹¹⁶ Säveltäjänä

113 Winsnes, s. 238.

114 Ibid. s. 238.

115 Ks. esim. pianokonserton op. 16 pääaihetta.

116 Grieg omisti Vinje-laulunsa op. 33 Agathe Backer Grøndahlille.

hän keskittyi romanttisiin piano- ja laulusävellyksiin, joiden esikuvia olivat ennen kaikkea Mendelssohn ja Schumann. Norjalaista kansanmusiikkia ei Backer Grøndahlin teoksissa ole juurikaan tunnistettavissa siitä huolimatta, että hän julkaisi pari kokoelmaa norjalaisia kansanlauluja ja -tansseja. Kragin runoja hänen n. 250 laulun tuotannossaan on yhteensä 27 neljässä eri opuksessa. Hänen koskettava lyyrinen puolensa ja herkkä sointimaailmansa on kuultavissa esim. laulussa *Solsik* (Auringonkukka) op. 29 no. 4 ja pelkistyneessä *Liden Kirsten* op. 29 no. 2. Burleski, tanssillinen puoli on esillä *Sommerkveld*-laulussa (Kesäilta) op. 29 no 10. Opus 31 on huomattavasti dramaattisempi ja useat laulut ovat meriaiheisia, jopa myrskyisiä kuten *Storm* (Myrsky) op. 31 no 5.

”Griegin manttelinperijäksi”¹¹⁷ sanottu Christian Sinding oli pianisti hänkin, mutta keskittyi varhaisessa vaiheessa säveltäjän uraan. Griegin perinnön jatkajaksi norjalaiset halusivat löytää kansainvälisen tason säveltäjän ja rooli lankesi Sindingille. Griegin seuraajaksi häntä ei voi sanoa, koska hänen sävelkielensä oli myöhäisromanttinen (mistä Grieg irtaantui). Yli 40 vuoden oleskelu Saksassa ja sen kulttuuripiirissä aiheutti sen, että hänet valjastettiin saksalaisen valloituspolitiikan lähettilääksi ja toisen maailmansodan jälkeen hän joutui kotimaassaan boikottiin.

Sinding kirjoitti yhteensä yli 250 laulua, joista yksitoista oli Kragin teksteihin. Kaksi varhaista opusta 18 (1892) ja 22 (1893) ilmestyi pian Kragin ensimmäisen kokoelman jälkeen. Näistä Grieginkin säveltämät *Modern synger* op. 18 no 3 ja *Liden Kirsten* op. 18 no 4 ovat varsin pelkistettyjä laulelmia. Laulussa *Bad I om sang* (Pyysittekö laulua) op. 18 no 1 Sinding lähestyy Richard Straussin tuhlailevaa sävelkieltä.

Christian Sinding toimi myös vajaan vuoden 1921–22 sävellysprofessorina Rochesterin yliopistossa Eastman Schoolissa, jonka perustaja ja rehtori oli Alf Klingenberg, norjalainen pianisti ja säveltäjä. Tehtävää oli ennen häntä tarjottu myös Jean Sibeliukselle, mutta empimisen jälkeen tämä kieltäytyi kunniaa vedoten terveyteensä

117 Nils Grinde: *Norsk musikkhistorie*, Universitetsforlaget Oslo 1981, s. 241.

ja suositteli tehtävään Selim Palmgrenia.¹¹⁸ Klingenberg kutsui tehtävään kuitenkin maanmiehensä Sindingin, joka kuitenkin pysyi virassa vain vajaan vuoden. Hänen jälkeensä professoriksi tuli Selim Palmgren (1878–1951), joka sai tarjouksen juuri vuonna 1922, jolloin hän oli vaimonsa Maikin kanssa pitkällä Yhdysvaltain konserttikiertueella. Palmgren hoiti tehtävää vuoteen 1926 asti, opettaen sävellystä ja johtaen oppilasorkesteria.

Rochesterin jakso kuuluu Palmgrenin kypsään vaiheeseen, mutta tähän kirjani lukuun hän kuuluu, koska hän jo kaksikymmentävuotiaana säveltäjänä oli löytänyt Vilhelm Kragin runot ja säveltänyt sarjan *Den unge piges viser* (Nuoren neitosen laulut) op. 7. Palmgren oli vuonna 1895 kirjoittautunut Helsingin Musiikkiopistoon piano pääaineena ja opiskeli vuodesta 1897 lähtien Martin Wegeliuksen sävellysoppilaina. Lokakuussa 1899 hän lähti Berliiniin ensimmäiselle opintomatkalleen ja vuonna 1901, seuraavalla käynnillä, hänen opettajakseen tulivat Ferruccio Busoni (piano) ja Wilhelm Berger (sävellys).

Runosikermä *Den unge piges viser*, jonka Palmgrenin sävelsi vuonna 1900, sisältyi Kragin pari vuotta aikaisemmin ilmestyneeseen kokoelmaan *Vestlandsviser* (Laulelmia Länsi-Norjasta). Tämä sisältää merimiesten kertomuksia, runoja kansan uskomuksista ja talonpoikien mietteistä paikallismurteella, ja näiden keskellä Nuoren neitosen laulut-sarja muodostaa idyllin. Se on viehättävä kuvaus tytön heräävästä rakkaudesta, eräänlainen Dyveken tarina¹¹⁹ tai rinnastus J. L. Runebergin sarjaan *Ett litet öde* (Pieni kohtalo),¹²⁰ miksei myös Adalbert Chamisson *Frauenliebe- und leben* -kuvaukseen naisen elämänkaaresta.¹²¹

118 Erik Tawaststjerna: *Sibelius* 5. Otava 1988, s. 32.

119 ks. luku 1.

120 Tästä kymmenen runon sarjasta on Sibelius valinnut tekstit lauluihin *Hundra vägar har min tanke, Men min fågel märks dock icke* ja *Se'n har jag ej frågat mera*.

121 Schumannin säveltämänä op. 42:n aikajänne on pitempi: se ulottuu rakastumisen ihannuudesta, avioliitosta ja lapsen syntymästä aina leskeksi jäämiseen.



Kuva 10. Nuori Selim Palmgren laulusarjan syntymisen aikoihin. Valokuva: Daniel Nyblin, Museoviraston Kuvakokoelmat.

Til stævnemøde

Jeg tar min lyse kjole på,
i håret har jeg blomster blå,
jeg pynter mig, jeg pynter mig,
for hvem - det siger jeg ei.

Jeg går som til en dans hver kveld,
jeg går og nynner for mig selv.
Jeg skynder mig, jeg skynder mig,
hvorhen - det siger jeg ei.

Jeg treffer dig, jeg venter på.
Du spør, hvorfor jeg skjælver så,
jeg siger ei, jeg siger ei,
å Gud, at jeg elsker dig!

Kohtaamiseen

Puen päälleni vaalean hameeni
hiuksissa sininen kukka,
koristaudun, koristaudun
mutta ketä varten - sitä en kerro.

Kuljen kuin tanssiin joka ilta,
kuljen hyräillen itsekseni.
Kiirehdin, kiirehdin
mutta minne - sitä en kerro.

Tapaan sinut, jota odotan.
Kysyt miksi värisen niin,
en kerro, en kerro,
Herra Jumala, miten sinua rakastankaan!

Tyttö valmistautuu innostuneena rakastettunsa kohtaamiseen ja ihastus kasvaa samassa määrin kuin hän salaa aikomustaan. Jokaisessa säkeistössä kerronta ja torjunta seuraavalla rivillä – kerronpa, kerronpa, en kerrokaan – kasvattaa odotuksia, kunnes arvoitus ratkeaa viimeisellä rivillä.

Palmgren tavoittaa Kragin lyriikan välittömyyttä ja kepeyttä herkemmin kuin kumpikaan yllämainituista norjalaisista säveltäjistä Griegiä lukuunottamatta. Aurinkoisen sarjan avaukseen hän valitsee heleän Fis-duurin sävellajin. Jo alkusoiton noonisoinnut viittaavat Griegiin. Laulumelodia hyödyntää kolmisoinnun säveliä ja hennot pidätykset antavat ymmärtää tilanteen lievää hermostuneisuutta. Toisen säkeistön ahtaammin liikkuva melodia, vähennetyt septimisoinnut ja tiivistyvät pidätykset viittaavat kiirehtimiseen lähestyvään kohtaamiseen. Välisoitossa ennen kolmatta säkeistöä Palmgren yhtäkkiä väläyttää *dolcissimossa* mollivariantin, minkä voi tulkita olevan herkkä viittaus mahdolliseen epäröintiin. Kolmannessa säkeistössä ABA-muoto sulkeutuu, nyt kuvioidulla piano-osuudella. Arvoituksen paljastus loppufraasissa toteutuu alkusoiton identtisenä kertauksena, joka kaikuu loppusoitossa.

Tidlig morgen

Idagmorges da jeg vågnet,
ved jeg ei, hvad der var fat;
alle hæggens hvide blomster,
de var sprungne ud inat.

Alle hæggens hvide blomster
skinnede i morgensol,
og før første gang fra skoven
hørte jeg, at gjøgen gol.

Og med engang alt jeg husked
–husked alt ifra igår.
Blodet stansed i mit hjerte,

å min Gud – jeg ved ei selv.

Hvorfor bruste alting om mig,
endskjønt gråd i brystet brød,
hvorfor lo jeg som en dronning,
mens jeg ønsked jeg var død?

Varhain aamulla

Tänä aamuna kun heräsin
en tiedä mitä oli tapahtunut;
kaikki tuomen valkoiset kukat
olivat puhjenneet yön aikana.

Kaikki tuomen valkoiset kukat
hohtivat aamun auringossa
ja ensimmäistä kertaa kuulin
metsässä käen kukkuvan.

Ja yhtäkkiä muistin kaiken
–muistin kaiken eilisestä.
Veri hyytyi sydämessäni
Herra Jumala – en tiedä itse

Miksi kaikki humisi ympärilläni,
vaikka itku on kurkussa,
Miksi hymyilin kuin kuningatar,
kun toivoin olevani kuollut?

Eilispäivän kohtaaminen on saanut rakkauden tunteet kukoistamaan ja luonnon ihmeet tukevat tapahtunutta. Samanaikaisesti ilmassa on ristiriitaisia tunteita – hyppy tuntemattomaan saa tytön tuntemaan pelkoa. Innostuksensa vallassa tyttö on tapaamisessa hymyillyt, vaikka sisällä epävarmuuden tunne on pyrkinyt pintaan. Käen kukunnassa voimme löytää linjan sekä pikku Kirstiin että äitinsä puutarhassa puu-

hastelemaan Dyvekeen.

Palmgren aloittaa valoisassa G-duurissa: polyrytmiikka luo ilmaan kentän laulumelodian ympärille. Se muodostuu murretusta kolmisoinnusta, jonka kvintti asteittain nousee dis-sävelen kautta e:hen. Toisen säkeistön viittaus käkeen on läheistä sukua Heisen Dyvekesarjan ensimmäiseen lauluun ja sen keväiseen ilmapiiriin. Kolmannessa säkeistössä tyttö havahtuu muistelemaan eilispäivän onnea: tekstuuri väritytty kromatiikan keinoin ja Palmgren lainaa ensimmäisen laulun alkumotiivia. *Agitato*-jaksossa tilalle astuu kalvava rauhattomuus (tahti 19 –): kiihkeä deklamaatio ja ilmeikäs kvintti, tiivistyvät soinnut ja harhaileva basso viittavat sisäiseen epäröintiin. Neljännen säkeistön urkupiste dominantilla voisi symbolisoida pitämistä kiinni tutusta ja turvallisesta ja vie täyslopukkeeseen. Alkusoitto toistuu lopussa.

Juninat

Hver en vårlys nat har jeg længtet ud,
over land og hav, å, jeg ved ei hvor.
Vidste du, hvor hjertet var fattigt da,
medens våren svam om den vide jord!

Længtet har jeg ud, og nu ved jeg hvor
nu da jeg dig føler, da jeg dig ser.
Og jeg lukker øiet taknemligt til,
og jeg græder ud, og jeg vil ei mer.

Hver en vårlys nat har jeg drømt en drøm
–som en hvid konval, når den sætter knop.
Og de stod i hjertet og ventede dig,
og slet ingen lukkede sit bæger op.

Hver en hvid konval som i hjertet gror,
springer ud ind, springer ud for dig.
Og med begge hænder jeg strør dem ned –
det blir blomsterhvidt over al din vei.

Kesäkuun yö

Joka valoisana kevätyönä olen kaivannut ulos,
yli maan ja meren, en tiedä minne.
Tietäisitpä miten köyhä sydän oli silloin
kun kevät ui yli laajan maailman!

Olen kaivannut ulos, ja nyt tiedän minne,
nyt kun sinut tunnen, kun sinut näen.
Suljen silmäni kiitollisena
itken sydämeni pohjasta, enkä halua muuta.

Joka kesäkuun yönä olen nähnyt unta
– kuin valkoinen kielo, kun se muodostaa nupun.
Sydämessä ne odottivat sinua
eikä yksikään sulkenut kupuaan.

Joka valkoinen kielo, joka sydämessä orastaa,
puhkeaa kukkaan tänä yönä, puhkeaa vuoksesi.
Ja molemmin käsin sirottelen niitä eteesi –
polkusi muuttuu kukanvalkoiseksi.

Tytön epäilyt ovat hälvenneet ja haaveellinen onnen tunne saa tässä runossa uudestaan vallan. Tyttö on nupun tavoin valmiina avautumaan koko sielullaan. Kielo lupaa lootuskukan tavoin avautua seuraavana yönä ja antautua rakkaudelle. Tytön ainoa toivomus on tehdä rakastettunsa onnelliseksi levittäen kukat polulla hänen eteensä. Palmgren rakentaa tässä laulussa noonisoinnin dominantin urkupisteen päällä ihanan tuoksuisen maisemaostinaton, jonka päälle laulumelodia piirtää kaarensa. Väliosia *un poco più agitato* (tt. 11–20), etäinen kaiku Schumannin laulusta ”Er, der herrlichste von allen”, tiivistää kaipuun kohteen kromatiikan keinoin, edelleen urkupisteen yllä, ja kun kohde kirkastuu, hengitys tasoittuu 6/8-poljennossa keinuvaan tahtilajiin. Kolmas ja neljäs säkeistö toistavat muunneltuina ensimmäisen säkeis-

tön elementit.¹²²

Jeg synes jeg selv må stråle!

Jeg synes, at verden skinner,
jeg synes, at blomsterne ler.
Jeg synes, at alt blir gyldent,
hvorhen så mit øie ser.

Jeg hører musik i luften,
en lys, vidunderlig klang.
Det er, som går jeg i takt med
den brusende sommers sang.

Jeg synes jeg selv må stråle
imellem de grønne træer,
fordi min elskte, min elskte
vandrer mig ganske nær.

Tuntuu kuin säteilisin itse!

Tuntuu kuin maailma hohtaisi,
tuntuu kuin kukkaset hymyilisivät.
Tuntuu kuin kaikki muuttuisi kultaiseksi
minne tahansa katseeni osuu.

Kuulen musiikkia ilmassa,
valoisa, ihmeellinen sointi.
On kuin kulkisin tahdissa
huminoivien kesälaulujen kanssa.

122 Kragin runosarjassa seuraa *Foran speilet* (Peilin edessä), jonka Palmgren jätti säveltämättä. Siinä tyttö on niin tunteensa vallassa ettei hän aamulla peilin edessä enää tunnista omia kasvojaan eikä omia haaveitaan.

Tuntuu kuin säteilisin itse,
vihreiden puiden keskellä,
koska rakkaani, rakkaani
kulkee aika lähellä minua.

Rakkauden tunne ilmenee ympärillä olevan luonnon säteilynä. Tyttö katsoo ympäristöä ja itseään vaaleanpunaisin silmälasein. Kaikki muuttuu hymyksi, ilmassa on musiikkia – ja kaiken takana on rakkaimman läheisyys. Laulu on sarjan liikkuvien, *Allegro appassionato* kirkkaassa H-duurissa. Laulumelodia rakentuu taas kolmisoinnun sävelistä ja epäsymmetrinen kolmetahtinen fraasi saa aikaan hengästyttävän vaikutelman. Toinen säkeistö liikkuu dominantin sävellajissa ja ”ihmeellisen soinnin” ympärille Palmgren luo hetkittäisen C-duurisädekehän ennen kuin tahdissa 19 palataan alkusävellajiin ja kertausjaksoon. Kolmatta säkeistöä Palmgren pitkittää jättämällä pianolle välisoiton ikäänkuin jännitystä lisätäkseen ennen lopullista paljastusta – rakkaimman vieressä oloa. Tämä huipennus lausutaan *con passione* ja *fortissimo*-nyanssissa ennen salaperäistä loppua.

Hjertesorg

Hele livet er jeg træt af,
alt er jammerlige løgne.
Den som kunde græde alt det
stygge ud af sine øine!

Eller brænde ud af sjælen
minderne med vældig flamme,
eller – nei! Jeg vil kun hulke
mig tildøde med det samme!

Sydänsuru

Koko elämään olen kyllästynyt,
tuskallisia valheita vain.

Ken pystyisikään itkemään
kaiken pahan silmistään!

Tai voisi polttaa valtavalla liekillä
muistot sielusta pois,
tai – ei! Tahdon vain nyyhkyttää
itseni oitis kuoliaaksi!

Sarjan haaveellinen auvoisuus keskeytyy traagisessa viimeisessä laulussa syvään pettymykseen. Ratkaiseva isku on kohdannut tytön, ja yhtäkkisen lohduttoman tunteen syyksi voimme vain aavistaa uskottomuuden – ”tuskalliset valheet” – joka on johtanut elämänhalun sammumiseen. Nuoren teinitytön kuolemanhalu saattaa olla liioiteltu ja hormonien vuoristoradan aiheuttama, mutta kokemus on aito. Se opettaa nuorelle ihmiselle, etteivät tunteet ole pysyviä, miten pettymyksiä kohdataan. Runebergin *Pieni kohtalo* -sarjan viimeisessä runossa ”Sen har jag ej frågat mera” tyttö on oivaltanut, että ”kauneus on haihtuvaa eikä sulokkuus ole pysyvää” (att det sköna är förgängligt, att det ljuva icke dröjer).¹²³

Paljas e-mollisointu, joka aloittaa viimeisen laulun, on sarjan edeltäviin lauluihin nähden kuin eri planeetalta. Se katkaisee kerralla edellisten laulujen pulppuavan ilon, kuten käy Schumannin *Frauenliebe und -lebenin* loppulaulussa *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*. Laulun raskas poljento on sukua Griegin *Moderen synger* -laulun synkkään tunnelmaan. Eteenpäin laahautuvan liikkeen kaiku on kuultavissa pianossa ja laulun aiheet imitoidaan pianossa aivan kuten Griegillä on tapana. Erityisesti tahtien 8–13 itkun ilmeikkäissä kaksennuksissa ja surumarssiotteessa tämä sukulaisuus on tuntuva. Yhtäkkinen käänne, joka vie muunnettuun septimisointuun tahdissa 16 avaa surun portin ja nuoren ihmisen sisäinen tuska nousee pintaan päättyen huippukohtaan tahdissa 19, johon sarja myös päättyy.

123 Sibelius op. 17 no. 1.

Kragin runon seitsemästä säkeistöstä Palmgren on jättänyt säveltämättä viimeiset viisi. Nekään eivät paljasta pettymyksen syitä, vaan koostuvat lähinnä vanhemman ihmisen, ehkä äidin lohduttavista kommenteista: ”itke turvallisesti käsivarrellani elämäsi ensimmäistä katkeraa itkua.” Jyrkkä loppu jättää toisaalta onton jälkimaun, mutta toisaalta jättämällä koko lohdutuselementin pois Palmgren ei ole pehmentänyt loppua vaan päinvastoin tiivistänyt sen – less is more.¹²⁴ Schumannin aikaan vastaava ratkaisu oli toinen: sarjan lopussa katse kääntyy takaisin rakastumisen aikoihin ja ensimmäisen laulun tunnelmat toistuvat takautumana pitkässä loppusoitossa.

Palmgrena on Suomen musiikinhistoriassa välillä sanottu impressionistiksi, mutta rinnastus Griegiin on osuvampi. Vaikka Palmgren ei musiikissaan juurikaan käytä kansanmusiikkia, yhtä vähän karjalaista kuin länsisuomalaista, hän seuraa raikkaalla soinnutuksellaan norjalaisen mestarin jäljissä. Sarjan viimeisestä laulusta löytyy myös Sibeliusvaikutteita. Moniselitteinen septimisointu tahdissa 16 on kuin peili siitä jylhästä soinnusta, joka Sibeliuksen laulun *Den första kyssen* op. 37 no. 1 (Runeberg) lopussa kohtalokkaasti viittaa kuoleman häviöön rakkaiden rinnalla (”blott döden vänder ögat bort”). Palmgrenin loppusointon nouseva motiivi on sekin sukua saman laulun päätteeseen. Molemmat laulut julkaistiin samana vuonna.¹²⁵

Palmgrenin muusikkous ilmenee nuottikuvan tarkoituksenmukaisuudessa eli käytännönläheisyydessä: hän kirjoittaa lauluäänelle ja pianolle idiomaattista musiikkia, joka antaa vaikutelman siitä, että sävellys olisi vain virrannut hihasta. Tämä luontevuus auttoi häntä saamaan kansainvälisiä kuulijoita, kustantajia ja konsertin järjestäjiä tavalla, joka tulisi aiheuttamaan Sibeliukselle, aikakauden suurelle hahmolle sekä iloa että päänvaivaa.¹²⁶ Palmgren teki selvää pesäeroa

124 Ratkaisua voi rinnastaa Peter Heisen päätökseen jättää Dyveken tarinan pehmentävän lopun pois. Katso luku 1.

125 Palmgren sävelsi vielä yhden Kragin runon vuonna 1906, *Vid min lutas silvertoner* (Serenadin laulan myötä luutun äänin hopeisin).

126 Palmgrenin tunnetuimmat sävellykset, viisi pianokonserttoa ja ooppera *Daniel Hjort* (1910) kuuluvat myöhempään ajankohtaan. Avioliitto Maikki Järnefeltin kanssa solmittiin 1910.

Kalevala-harrastukseen ja osoitti alusta asti kuuluvansa länsisuomalaiseen leiriin sellaiseen aikaan jolloin Suomessa vallitsi karelianismin kulta-aika. Elämäkerrassaan *Minusta tuli muusikko* (1948) – Palmgren tilittää alkuvaiheensa ajatuksia todeten, että Sibelius oli ominut karelianismin Kullervo-sinfonialla sekä Kalevala-aiheisilla runoelmillaan: ”Hyvä Palmgren”, ajattelin näin meidän kesken sanoen, ”ei sinulla Kalevalan alalla ole mitään tekemistä, anna sinä Sibban hoidella se ja koeta keksiä jotakin muuta!” ja minähän koetin...”.¹²⁷

Palmgrenin pianokonsertto ”Virta” oli menestys Suomessa ja esitettiin myös Berliinissä 1913. Tämä herätti Sibeliuksella myös huolia: ”Palmgren antaa suuren konsertin Berliinissä. Näin ollen hänestä tuli ensimmäinen suomalainen [säveltäjä, joka esiintyy Berliinissä] – en minä. Kaikki viittaa siihen, että olen pelistä poissa. Edessäni irvistelevät konkurssi ja köyhyys.”¹²⁸ Palmgrenin menestys ei ollut yllätys Sibeliukselle, joka kutsui teosta ”nerokkaaksi”.¹²⁹ Palmgren sitä vastaan närkästyi Sibeliuksen ja Melartinin saamasta valtionpalkinnosta 1911–12 kun hän itse jäi rannalle ja moitti päätöstä julkisesti perusteluna, että saajat olivat jo nauttineet runsaasti julkista tukea.¹³⁰ Mustasukkaisuus jatkui: pari vuotta myöhemmin Sibelius kirjoittaa: ”Ja toverini, nyt Kuula ja Selim Palmgren ohittavat minut yleisön suosiossa. Ja minä – asemani horjuu. Rakennusmestari kallistaa tornin!”¹³¹ Kauna ei kuitenkaan estänyt Sibeliusta suosittelemasta Palmgrenia Eastman Schoolin professoriksi vuonna 1920, kuten ylhäällä todettiin.

Vilhelm Kragin tekstejä sävelsi Suomessa myös Erkki Melartin, joka tekstivalintojensa suhteen oli selvästi kansainvälisemmin orientoitunut kuin muut aikalaisensa. Kragin tekstiin on kirjoitettu harras

127 Selim Palmgren: *Minusta tuli muusikko*. WSOY 1948, s. 27.

128 Fabian Dahlström (toim.): *Sibelius Dagbok 1909–1944*. SLS 2005, päiväkirjamerkintä 5.7. 1913.

129 Ibid., päiväkirjamerkintä 15.10. 1913.

130 *Helsingin Sanomat* 18.12.1913. Vastineessa Palmgrenille todettiin, että palkinto liittyi vuosiin 1911–12 ja Palmgrenin pianokonsertton menestys oli vuonna 1913.

131 Sibeliuksen päiväkirja 28.4.1915. Muita kommentteja Palmgrenista löytyy esimerkiksi 22.12.1913 ja 11.2. 1915.

O Herre, jeg er meget træt (Herra, olen kovin väsynyt) op. 13 no. 1 (1898)
sekä *Al denne sorte himmel* (Koko tämä musta taivas) op. 107 no. 1 (1897,
julkaistu 1918).

Karmivia kuningaskohtaloita – Gustaf Fröding ja Ture Rangström

Kuten aiemmin jo todettiin, tapahtui Ruotsin kirjallisuudessa 1890-luvulla vastaava muutos kuin Norjassa, vaikka sitä ei tunnetakaan nimellä uusromantiikka. Koska 1890-lukulaisuudella oli ratkaiseva merkitys Ruotsin yksinlaulukulttuurin kehittymiselle, on paikallaan palauttaa edeltävät vaiheet mieleen. 1880-luku oli Strindbergin vuosikymmen, ja hänen läpimurtoteoksensa *Röda rummet* (Punainen huone, 1879) oli naturalismin alku Ruotsissa. Hänen kiihkeä kamppailunsa pinttyneitä tapoja vastaan kulminoitui vuonna 1884 ns. ”Giftasprocessen”iin, jossa hän sai syytteen sakramentin häväistyksestä ja rivoudesta.¹⁸² Kuningas Oskar II yritti saada teoksen julkaisukielloon. Kauhukuvat avioliiton sisäisistä ristiriidoista, läheisten näyttille asettaminen ja sairaaloinen vainoharhaisuus vahvistivat raivohullun kauhukakaran maineen. Näihin aikoihin Strindberg oppi Georg Brandesin kautta tuntemaan Friedrich Nietzscheä, jonka yli-ihmis -eetos sopi mainiosti hänen maailmankuvaansa. Samalla kun Strindberg skandaalien kautta sai nuoret puolelleen, sai prosessi aikaan vastareaktion: lukijakunta kyllästyi jatkuviin ylilyönteihin ja kirjailijakollegatkin väsyivät. Realismin kannattajat alkoivat etsiä olemassaolosta muita näkökulmia kuin jatkuvaa raivoa ja paljastuksia.

Kuten Ibsen, Strindbergkin epäili lyriikan mahdollisuuksia realismin aikakaudella. Hän oli muiden teostensa kautta jo ehtinyt saada vihollisia ympärilleen kun hänen ensimmäinen runokokelmansa *Dikter på vers och prosa* (Riimitetyt ja suorasanaiset runot) julkaistiin vuonna 1883. Esipuheessa hän kirjoittaa:

182 Nimitys perityy teoksesta *Giftas* (Avioelämää), joka aiheutti skandaalin.

Tällä kertaa haastajan roolissa minun on ollut pakko käyttää niitä aseita, joita vastustajani on suvainnut valita. Katson näin ollen ansiokseni kyvyttömyyteni käsitellä niitä samalla rentoudella kuin viholliseni, ja sitä suuremmaksi [ansiksi], koska säkeistömuoto mielestäni turhaan sitoo ajatusta kahleisiin, joita myöhemmän ajan on poistettava.¹³³

Lyriikka ei Strindbergin mielestä sopinut yhteiskunnan tai avioliiton epäkohtia kuvaamaan tai vielä vähemmän niitä poistamaan. Kapinallinen Strindberg ystävystyi vuonna 1885 aristokraattiseen Verner von Heidenstamiin ja löysi tämän seurassa yhteisiä suuntautumisalueita, mm. nihilismin ja ateismin. Samat intressit johtivat ennen pitkää kirjailijoita kuitenkin eri suuntiin: Heidenstam löysi omassa epäsovinnaisuudessaan kahleista vapaan elämänilon ja kauneuden palkonnan ja Strindberg jatkoi neuroottista kaivamistaan. Heidenstamin vuonna 1888 julkaisema debyyttikokoelma *Vallfart och vandringsår* (Pyhiinvaellus ja vaellusvuodet) toi uuden tuulahduksen ruotsalaiseen parnassoon: itämaisen nautinnon, esteettisen idealismin ja värikkäät kansankuvaukset. Tämä oli lievä rinnakkaistapahtuma Vilhelm Kragin *Fandango*-runolle. Kokoelmasta tuli 90-lukua symboloiva teos, joskaan muutos ei ollut yhtä jyrkkä kuin Norjassa. Näihin aikoihin Heidenstam oli jo kyllästynyt Ibseniin ja Bjørnsoniin ja kirjeessä Strindbergille ivannut ruotsalaisten uskoa kaikkeen, mikä tulee naapurimaasta Norjasta. Strindberg yhtyi mielellään kilpailijoidensa arvostelemiseen ja syytti hänkin ruotsalaisia ”norskeriet’ista”, norjalaismielisyydestä.¹³⁴

1890-luvun murros saattoi Ruotsissa toteutua osittain yhden ja saman kirjoittajan tuotannon sisällä. Oscar Levertin oli esimerkki runoilijasta, jonka alkuvaiheen tuotannossa oli realismin 80-lukulaispiirteitä, mutta joka Heidenstamin vaikutuksen alaisena kehittyi 90-lukulaiseksi

133 ”Denna gång den utmanande har jag måst begagna de vapen motståndaren har behagat välja. Att jag icke kan föra dem med sådan ledighet som mina fiender, är således en förtjänst hos mig, så mycket mer som jag anser versformen slå tanken i onödiga fjättrar, vilka en nyare tid skall bortlägga.” August Strindberg: *Dikter på vers och prosa*. Bonniers 1883.

134 Gunnar Brandell: ”Verner von Heidenstam” teoksessa Eugène Napoleon Tigerstedt (toim.): *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*. Natur och Kultur 1967, s. 259.

ja sen rinnalla vaikutusvaltaiseksi kriitikoksi. ”80-lukulaisuus edusti vuoden 1860 ympärillä syntyneiden kirjailijoiden näkemyksiä kaksikymmentävuotiaana ja 90-lukulaisuus sitä mihin he olivat päätyneet kolmekymmentävuotiaana.”¹³⁵ 90-lukulaiset eivät silti muodostaneet yhtenäistä liikettä, vaan heitä oli kahdessa leirissä: kansainvälisen profiilin omaavat ”kulttuurirunoilijat”, kuten hienostuneet Heidenstam ja Levertin, ja toisaalta provinssista lähteneet ”kansanrunoilijat” Karlfeldt ja Fröding. He olivat taitavia sanankäyttäjiä, jotka nauttivat laajaa kansansuosiota.

Gustaf Fröding (1860–1911) etsi runoilijaluonnettaan ajan ristiaallokossa. Hän oli 1880-luvun puolivälissä Ibsenin ja Brandesin ihailijana aloittanut vasemmistoradikaalina sanomalehtitoimittajana Värmlannin Karlstadissa ja kuului sikäli 80-lukulaisiin. Kuten Strindberg hän oli torjunut poroporvarilliset asenteet, ylellisyyden ja tyhjän maineen tavoittelun. Sisarelleen Gustaf oli kirjoittanut: ”Ainoa nuorista runoilijoista, jota jotenkin arvostan, on Verner von Heidenstam, joka ei ole kovin järkevä, mutta joka pystyy tietynlaiseen hävyttömään ainutkertaisuuteen.”¹³⁶ Fröding löysi Heidenstamin teoksista kaipaamansa elämänilon, ja henkilökohtaisella tasolla sen ylevän itsetunnon, joka häneltä itseltään puuttui. Vaikka heidän taustoissaan ja temperamenteissaan oli suuria eroja, he pystyivät kirjeenvaihdossa ylläpitämään luottamuksellista ystävyyttä. Ajan henki käy esille Frödingin kirjeessä sisarelleen: ”Mielestäni runous tarkoittaa lämpimiä ja syviä tunteita, ilmaistuna kielellä, joka lukijassa kutsuu esiin samanlaisia [tuntemuksia]. Mutta analyysi vie lämmön ja siksi nykyään ei ole runoilijoita, vain psykologeja ja havaitsijoita. Runo on menettänyt yhteyden musiikkiin ja sen sijaan lähestynyt tiedettä. Itse olen onneton yhdistelmä romanttisia taipumuksia ja naturalistista vakaumusta, enkä ole varma kelpaako sellainen puoli-ihminen sen enempää romanttiseksi runoilijaksi kuin naturalistiseksi kuvaajaksikaan.”¹³⁷

135 Gunnar Brandell ”Ättiotal och nittiotal” teoksessa Eugène Napoleon Tigerstedt (toim.): *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*. Natur och Kultur 1967, s. 216.

136 Kirje Hedda Frödingille 9.3. 1889. Gustaf Fröding: *Skrifter VI. Brev*. Bonniers 1935, s. 66.

137 Kirje Cecilia Frödingille 12.4. 1889. Kuulemme tässä hennon kaiun Paul Verlainea: ”de la

Kirjailijaminän selkiintyessä Fröding piiloutui eri naamioiden taakse ja hänestä onkin tullut ruotsalaisen kirjallisuuden etevimpiä pastissin tekijöitä. Hän pystyi kirjoittamaan raamatullisin sanakääntein, kreikkalaisten, roomalaisten tai 1600-luvun ruotsalaisten runoilijoiden tyyliin. Hän samaistui kuningas Salomoniin, Hamletiin, Don Quijoteen, rokokoopaimeneen tai merimieheen. Samanaikaisesti hän peitti pelkonsa klovnin naamion taakse ja palautti huumorin Ruotsin runouteen. Syvä empatia teki Frödingistä kansan rakastaman runoilijan, jonka teoksiin lukijat pystyivät samaistumaan ja jonka seurassa he saivat itkeä ja nauraa toisella tavalla kuin elitistisen Heidenstamin runoja lukiessaan; tämän teoksia myös myytiin paljon vähemmän. Tästä syntynyt kateus sai Heidenstamin vähättelemään ja suorastaan pilkkaamaan hiljalleen terveydeltään heikkenevää Frödingiä ja johti heidän väliensä lopulliseen kariutumiseen.¹³⁸

Frödingin heikko itsetunto lamaannutti hänet kausittain kokonaan. Juopottelu, perinnön haaskaaminen juhlimiseen ja bordellikäynnit täytivät sisäistä tyhjyyttä mutta saivat vastaavasti aikaan vahvan syyllisyydentunnon, jota hän avoimesti tilitti runoissaan. Hänen ensimmäisestä kokoelmastaan *Guitarr och dragharmonika* (Kitara ja harmonikka, 1891) tuli välittömästi menestys. Läheskään kaikki eivät tienneet, että teos oli suureksi osaksi kirjoitettu mielisairaalassa Saksassa. Vielä suurempi menestys oli *Nya dikter* (Uudet runot, 1894). Kolmas kokoelma, *Stänk och flökar* (Täplät ja liuskat, 1896), sekin hoitolaitoksessa syntynyt, aiheutti skandaalin. Runosikermässä *En morgondröm* (Aamu-uni) Fröding kuvasi nimittäin sukupuoliaktia varsin avoimesti. Provosoiva runo oli ajan moraalivartijoille liikaa ja erotomaaninen runoilija sai siveettömyydestä niskaansa haasteen. Tuomio oli vapauttava, mutta se heikensi jo ennestään haurasta psyykeä. *Nytt och gammalt* (Uutta ja vanhaa, 1897) oli hänen viimeinen tärkeä kokoelmansa. Sairauden ede-

musique avant toute chose”. Gustaf Fröding: *Skrifter VI. Brev*. Bonniers 1935, s. 69.

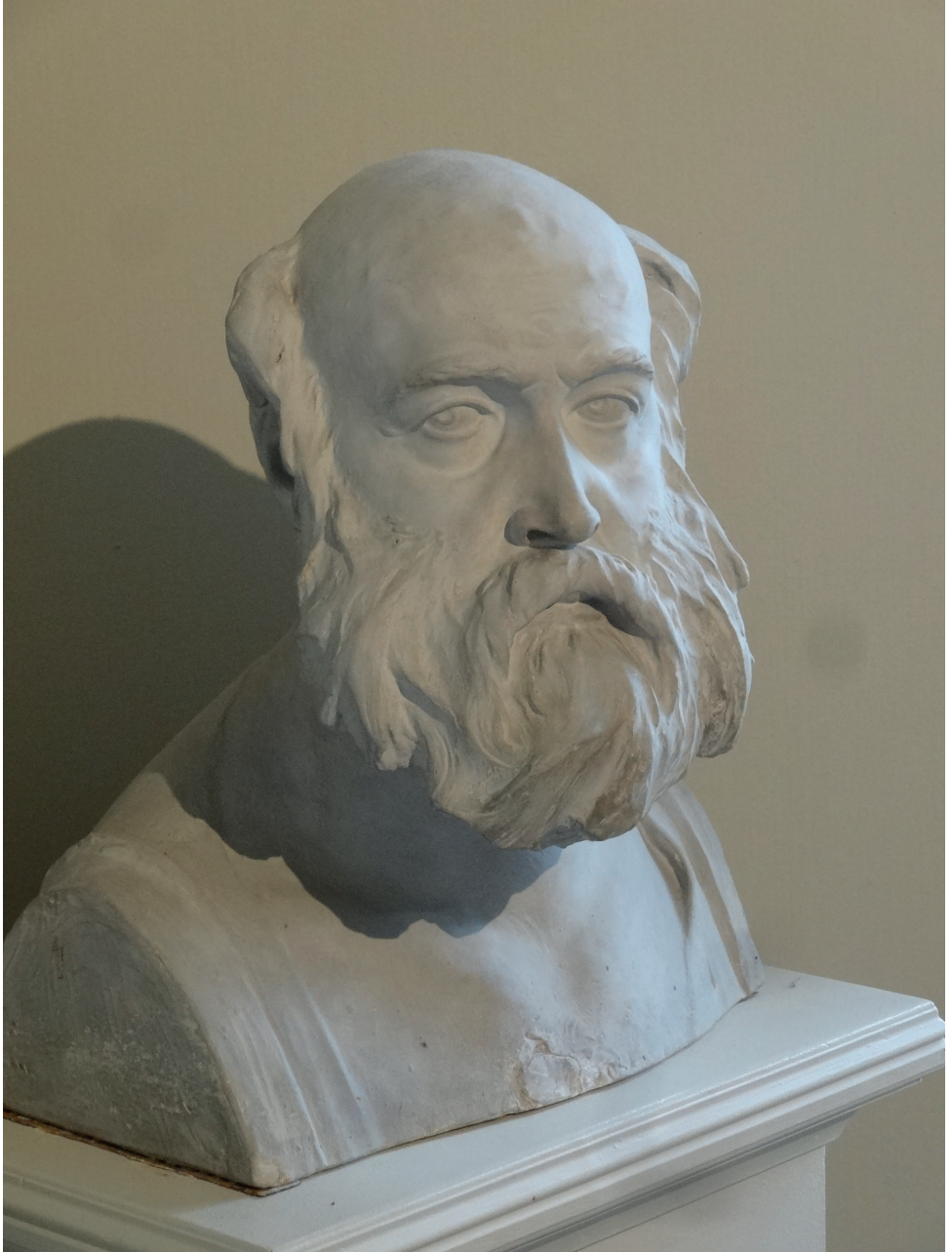
138 Lisää luettavaa Heidenstamin ja Frödingin suhteesta, ks. David Gedin: ”vi äro stora kräk” – nya uppgifter om Heidenstams angrepp på Fröding 1896”. *Samlaren – Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning* 2003. Verkkolähde <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:548818/FULLTEXT01.pdf> (tarkistettu 23.10.2024).

tessä kokoelmien taso laski; muutama teos ilmestyi vielä, mutta tuskin viisikymmentä täyttäneenä hän kuoli Tukholman sairaalassa vuonna 1911. Frödingin pysyväksi aarteeksi jäänyt tuotanto mahtuu runsaan viidentoista vuoden ajanjaksoon.

Eräs Frödingin runojen tunnusomaisimpia piirteitä on niiden musikaalisuus. Kuten hän ylhäällä lainatussa kirjeessä sanoo, on runous menettänyt yhteyden musiikkiin ja empatiaan (”lämmön”) ja ymmärrämme, miksi hän rytmien avulla halusi tuoda eloa runoon. Sten Malmström toteaa runoilijan musikalisuudesta: ”Frödingin muutamien runojen elinvoimainen tanssirytmistö saattaa totisesti aiheuttaa [niiden] säveltäjälle huolia: miten voi melodiassa luoda vastaavuutta Frödingin tekstin omaan, samalla jäntevään ja muuntuvaan rytmiin?”¹³⁹ Säveltäjä saattaa joutua perääntymään, koska runoon on vaikeata lisätä mitään koska sen luonne on musiikkia itsessään. Esimerkkeinä kelpaavat säkeet kuten ”säv, säv, susa” tai ”det var dans bort i vägen”. Tämä piirre saattaa olla syy siihen, ettei Frödingiä ole samassa määrin sävelletty kuin esim. Erik Axel Karlfeldtia tai Bo Bergmania. Toisaalta Frödingin empatia ja ihmisläheisyys veti säveltäjiä vaikutuspiiriinsä. Yksi tällainen säveltäjä oli Ture Rangström.

Ture Rangström (1884–1947) loi säveltäjäuran voittopuolisesti laulujensa kautta, joita hän kirjoitti jo kouluaikana. Säveltäjänä hän oli pitkälle itseoppinut, vaikka jonkin aikaa opiskelikin sävellystä Tukholmassa ja myöhemmin Berliinissä Hans Pfitznerin johdolla. Ulkomaan opinnot keskittyivät lähinnä lauluopintoihin, joita hän harjoitti ensin Berliinissä ja sitten Münchenissä. Hän sai vahvoja virikkeitä opettajaltaan Julius Heyltä ja hänen kauttaan wagnerilaisesta perinteestä, jonka mukaan laulu syntyy pitkälti kielestä ja tekstin diktiosta. Rangström elätti itseään etupäässä laulunopettajana ja lyhyen kauden Göteborgissa kapellimestarinakin (1922–25). Musiikkiarvostelijana ja esseistinä hänen nimensä näkyi useissa Tukholman lehdissä. Kärkevien näkemysten takia Rangström joutui monesti vaikeuksiin, minkä johdosta hän joutui vaihtamaan työnantajaa useaan otteeseen. Värikkyydessään

139 Sten Malmström: ”Om rytmer och klanger i Frödings diktning”. Teoksessa Ingvald Rosenblad (toim.): *Fröding och musiken*. Gustaf Fröding-sällskapet 1974, s. 22.



Kuva 11. Ruotsalaisen kuvanveistäjän Carl Eldhin (1873–1954) patsas näyttää varhain ikääntyneen Gustaf Frödingin. Alsterin kartano, Karlstad. Valokuva kirjoittajan ottama.

hän oli verrattavissa toiseen näkyvään kriitikkoon, Wilhelm Peterson-Bergeriin (seuraavassa luvussa).

Rangström sävelsi neljä sinfoniaa (ensimmäisen omistettiin Strindbergille), ja ooppera *Kronbruden* (Kruunun morsian) Strindbergin tekstiin valmistui vuonna 1915. Hänen tuotantonsa painottui kamari-musiikkiin ja yksinlauluihin, joita syntyi yhteensä n. 250. Ensimmäiset laulut ovat opiskeluvuosilta 1903–04 ja näiden joukossa on Karl August Tavaststjernan ja Vilhelm Kragin runoja. Seurasi lauluja Otto Julius Bierbaumin, August Strindbergin ja Ernst Josephsonin teksteihin, joissa kaikissa on taipumusta groteskiin ja tuskalliseen; sisältö on kaukana romanttisesta idyllistä. Tuottavimmat jaksot laulusäveltäjänä olivat vuodet 1917–24, jolloin hän sävelsi lähes kaikkia aikakauden suurten ruotsalaisten runoilijoiden tekstejä. Rangströmin tanskalaisen vaiheen aikana (1921–22) syntyi lauluja Holger Drachmannin ja Jens Peter Jacobsenin runoihin. Viimeksimainitun runoihin sävelletty laulusarja *Romantik* omistettiin Carl Nielsenille ja sisälsi mm. *Det bødes der for* ja *Solnedgang*, molemmat Nielseninkin itse säveltämiä. Rangström kirjoitti myös omia laulutekstejään, mm. *Havets sommar* -sarja (Meren suvi, 1913–15). Vuonna 1917 Rangström kirjoitti viidentoista laulun sarjan *Idyll* Johan Ludvig Runebergin runoihin.

Samana vuonna Rangström kirjoitti Frödingin arkaaisiin runoihin kaksi laulua, *Två visor i gammal ton* (Kaksi laulua vanhaan tyyliin, 1917). Ensimmäinen, keskiaikainen balladi *Herr Lager och Skön fager* (Herra Lager ja kaunis neitonen) on nuoren kaunottaren ja kosivan herran dialogi, joka päättyy itkuun.¹⁴⁰ Toinen, *Ett Helicons blomster* (Heliconin kukkanen) on juomalaulu, pastissi joka pohjautuu 1600-luvun runoilijan Lasse Lucidorin kokoelmaan.¹⁴¹ Rangströmin hienoin ja samalla eräs Ruotsin laulukirjallisuuden hienoimmista opuksista, laulusarja *Ur Kung Eriks visor* (Kuningas Eerikin lauluista) Gustaf Frödingin runoihin syntyi vuonna 1918.

140 Sibelius sävelsi 1914 tämän mieskuorolle op. 84 no. 1.

141 *Helicons blomster* on Lasse Lucidorin (1638–74) runokokoelman nimi, joka viittaa kreikkalaisten runoilijoiden vuoreen, Parnassoon.

Kuningas Eerik XIV

Runosarja *Ur Kung Eriks visor* sisältyi skandaalikokoelmaan *Stänk och flikar* vuodelta 1896 ja sisälsi ensimmäiset neljä runoa. Kirjeessä Richard Steffenille¹⁴² muutama vuosi aikaisemmin Fröding valitti runoilijan vaikeuksista mekanistisessa maailmassa ja sanoi menettäneensä kirjoittamisen ilon sekä harkitsevansa siirtymistä näytelmäpuolelle: ”Olen miettinyt Eerik XIV:n henkilön dramaattisuutta, kuten useimmat varmasti ovat tehneet nuorina kirjailijoina. Siitä tulisi realistinen – muinaisruotsilla kirjoitettu – renessanssitäytteen – shakespeareimäinen ilman shakespeareimejä. Saattaisi olla kiinnostava harvinaisuus, ellei muuta. Vaatisi kuitenkin tutkimista kirjastossa, mihin minulla nyt ei ole mahdollisuuksia. Siirrettävä siis epämääräiseen tulevaisuuteen ja liitettävä kai arkistoon.”¹⁴³ Kokonaisen näytelmän kirjoittaminen kuningas Eerikin kohtalosta lankesi August Strindbergille, joka kolme vuotta tämän jälkeen julkaisi näytelmänsä *Erik XIV* neljässä näytöksessä (1899).¹⁴⁴

Sisäisten ristiriitojen ja syyllisyyden riivaama kuningas Eerik oli hahmo, johon Frödingin oli helppo samaistua. Vaikka suunnitelmat kokonaisesta näytelmästä eivät toteutuneet, Fröding tutki tapansa mukaan taustoja tarkkaan, ja historialliset faktat pitävätkin suurin piirtein paikkansa. Tärkeimpänä tietolähteenä oli ilmeisesti Alfred Gustaf Ahlqvistin teos *Kung Erik XIV:s sista lefnadsår* (Kuningas Eerikin viimeinen elinvuosi) vuodelta 1878.¹⁴⁵ Runoissa Fröding on autenttisuuden tehokeinona käyttänyt arkaaista keskiajan ruotsia.

Eerik XIV:n (1533–77) dramaattinen elämä Kustaa Vaasan vanhimpana poikana, lyhytaikaisena hallitsijana ja vankina veljen-

142 Richard Steffen (1862–1948) on kirjallisuushistorioitsija, jonka Fröding ilmeisesti oli pyytänyt kirjoitustensa esilukijaksi.

143 Kirje Richard Steffenille 1.1. 1891. Fröding vietti silloin aikaa norjalaisessa parantolassa, mikä selittää kirjastokysymyksen. Gustaf Fröding: *Skrifter VI. Brev*. Bonniers 1935, ss. 130–131.

144 Samana vuonna Strindberg oli kirjoittanut kaksi historiallista näytelmää, *Folkungasagan* ja *Gustav Vasa*.

145 Ola Nordenfors: ”Känslans kontrapunkt” *Studier i den svenska romansen 1900–1950*. Almqvist & Wicksell 1992, s. 162.

sä vallankaappauksen jälkeen poiki erityisesti 1800-luvulla myyttejä harhamielisestä, taiteista kiinnostuneesta kuninkaasta, joka uhmasi hovin ja aateliston tapoja menemällä naimisiin porvaristytön Kaarina Maununtyttären kanssa. Eerikin äiti Katarina von Sachsen-Lauenburg oli kuollut juuri ennen 22-vuotispäiväänsä pojan ollessa kaksivuotias ja Kustaa Vaasan mentyä uusiin naimisiin Margareta Eriksdotter Leijonhufvudin kanssa Eerik sai kolme velipuolta. Vaikka kruunun perimisoikeus lain mukaan lankesi vanhimmalle pojalle oli sisäpoliittinen tilanne vahvan isän valtakauden jälkeen altis valtataisteluille veljien välillä. Eerikin äitipuoli oli ruotsalaista aatelissukua ja tämän tuomat sukulaissuhteet, jotka puuttuivat häneltä itseltään, tulivat olemaan ratkaisevia veljien välisessä kamppailussa.¹⁴⁶

Valtataistelu käytiin lähinnä Eerikin ja toiseksi vanhimman veljen Juhanan välillä. Turun linnan herttuana tämä oli tottunut toimimaan itsenäisesti suhteissa sekä baltialaisiin että puolalaisiin vallanpitäjiin eikä hän suostunut veljensä komennettavaksi. Länsirintamalla Eerik kävi jatkuvaa sotaa tanskalaisia vastaan ja suhteet aatelistoon olivat koetuksella raskaiden velvoitteiden takia. Tilanne kärjistyi kun huonon harkintakyvyn seurauksena valtakautensa seitsemäntenä vuonna Eerik murhasi tai murhautti Sture-suvun kolme edustajaa vuonna 1567. Tämä macbethiläinen toiminta teki kuninkaasta useaksi kuukaudeksi toimintakyvyttömän. Sen aisti myös Juhana, joka yllytti sukulaisiaan ja muita vastustajia kapinaan. Muutamien yhteenottojen jälkeen Juhana julisti itsensä seuraavana vuonna kuninkaaksi, ja valtaistuimelta syösty Eerik siirrettiin linnasta toiseen, eristettiin perheestään ja heitettiin lopuksi vankilaan. Yhdeksän vankilavuoden jälkeen Eerik kuoli helmikuussa 1577, vain 43 vuoden ikäisenä. Kuolinsyy ei koskaan selvinnyt, mutta todennäköisesti Juhana myrkytti tai myrkytytti veljensä; sen verran vaarallisena valtakunnalle pidettiin valtaistuimelta syöstettyä velipuolta.

146 Velipuolet olivat Juhana, Magnus ja Kaarle. Moderni historiankirjoitus mainitsee jo senkin, että Margareta synnytti Kustaa Vaasalle myös viisi tytärtä: Katarina, Cecilia, Anna, Sofia ja Elisabet.

En visa

om när jag var lustig med Welam Welamsson på Uppsalahus och
ärkebiskop Lars och doktor Bengt voro utanför och väntade.

Klunkom, Welam Welamsson,
klunkom, Welam Welamsson,
si ormen är tagen
och glädjen är stor,
i länkar är han slagen
och väntar domedagen
i burn, där han bor,
klunkom, Welam Welamsson,
gudlov vi have Sturen
instoppad i buren!

Klunkom, Welam Welamsson,
klunkom, Welam Welamsson,
herr Larses postillor
vi vele giva Hin,
och så herr Bengtses brillor,
låt kalla våra frillor
från staden hitin,
klunkom, Welam Welamsson,
låt fylla mer i stoppen
att läska frillohopen!

Klunkom, Welam Welamsson,
klunkom, Welam Welamsson,
vår tid vi vele öda
med dryckjom och svir,
så drickom oss röda,
så drickom oss döda
i gott Malvasir,
klunkom, Welam Welamsson,
och blomstrom och blommom,

åt Hecklom vi kommom.

Laulu

siitä kun olin juopottelemassa Welam Welamssonin kanssa
Uppsalan linnassa ja arkkipiispa Lars ja tohtori Bengt odottivat
ulkopuolella.

Juokaamme, Welam Welamsson,
juokaamme, Welam Welamsson,
katsos käärme on vangittu
ja ilo on suuri,
hän on kahleissa
ja odottaa tuomion päivää
häkissä, jossa asuu,
juokaamme, Welam Welamsson,
Jumalan kiitos Sture
on pantu häkkiin!

Juokaamme, Welam Welamsson,
juokaamme, Welam Welamsson,
herra Larsin postillat
annamme paholaiselle,
kuten herra Bengtin rillitkin,
kutsukaamme jalkavaimojamme
kaupungilta tänne,
juokaamme, Welam Welamsson,
täyttäkää kolpakot
jalkavaimoille virvoitusta!

Juokaamme, Welam Welamsson,
juokaamme, Welam Welamsson,
aikaamme tuhlatkaamme
juopotteluun ja rentusteluun,
juokaamme siis itsemme punaisiksi,
juokaamme itsemme siis hengiltä

hyvän malvasiirin avulla,
juokaamme, Welam Welamsson,
kukoistakaamme ja kukkikaamme
helvettiin joudumme.

Sarjan ensimmäisessä runossa kuningas juhlii Uppsalan linnassa henkivartijansa seurassa, joka historiankirjoituksissa kantaa nimeä Peder Welamsson. Ajankohdan voidaan kuvitella olevan juuri ennen Sture-murhia toukokuussa 1567, jolloin Sturen suvun jäsenet Svante, Eerik ja Nils on vangittu Uppsalan linnassa. Peder Welamsson oli se henkivartija, joka kuninkaan käskystä surmasi Nils Sturen ja näin pani alkuun Eerikin kauhun täyttämät vuodet. ”Kuninkaan juomingit manaavat esille renessanssiruhinaan ääriiviivat, ruhtinaan, joka humaltuneena kuvittelee, että vastustaja on vangittu ja siksi voi olla välittämättä sekä kirkosta että lääketieteestä ja itsepäisenä orgiassa menee äärimmäisyyksiin, täysin piittaamatta tekojensa seurauksista.”¹⁴⁷ Kuningatarta ei tässä vaiheessa vielä ole: Eerik meni Kaarinan kanssa naimisiin vasta Sture-murhien jälkeen heinäkuussa 1568, jolloin heillä jo oli tytär Sigrid.

Frödingin vanhahtava ruotsi näkyy ja kuuluu erityisesti imperatiivien monikkomuodoissa klunkom, drickom, blomstrom (nostakaamme maljan, juokaamme, kukoistakaamme). Säkeistöt jakaantuvat kahteen osaan, rivit 1–7 ja 8–10, ensimmäinen osan riimitys on kertosäkeen lisäksi abaab. Säkeiden rakenteet tiivistyvät kaksijalkaisesta kolmijalkaiseen. Seitsemäs rivi luo hetken levon ennen kertosäkeen toistumista.

Rangströmin sävellys seuraa tätä tiivistymistä tarkkaan. Kertosäe toteutuu lähes majesteettisessa, doorissävyisessä f-mollissa. Pianon laajat ja täyteläiset soinnut heijastavat myöhäisromanttista käsitystä renessanssityylistä. Nordenfors pitää laskevaa kvarttimotiivia kuninkaan sortumisen eleenä, varsinkin kun se toteutuu alkusoitossa viiden oktaavin verran alaspäin.¹⁴⁸ Riimitetyt säkeet etenevät parlandonomai-

147 Nordenfors 1992, s. 163.

148 Ibid, s. 165.

sesti sekuntisekvensseissä pianon rauhattomien murrettujen sointujen yläpuolella. Kertosäkeet toistuvat kaikissa kolmessa säkeistöissä, ainoana poikkeuksena on viimeinen huudahdus ”åt Hecklom” (helvetiin) – piittaamattomuuden huipennus, jonka Rangström lähes huutona nostaa yläoktaaviin.

En visa
Om mig och narren Herkules

Knäpp gitarren,
strängen slå,
vem är narren,
vem är narren,
av oss två?

Jag är narren,
du är kung,
knäpp gitarren,
knäpp gitarren,
sjung!

Rör på strängen,
det är vår,
glad på ängen,
glad på ängen
blomman står.

Över ljungen
står en tall
högst i dungen,
högst i dungen
all.

Hög på hästen
red en kung

upp till festen,
sprang av hästen
ung,

tog, du dansens
giga hör,
kyss av landsens,
kyss av landsens
mör.

Hör du strängens
hårda skorr,
nu är ängens,
nu är ängens
blomma torr.

Storm kring branten,
tallen brast,
hör diskanten,
hör diskanten
viner vasst.

Knäpp gitarren
vilt i ring
virvla barren,
virvla barren
kring.

Trött och sprungen
är gitarrn,
nu är kungen,
nu är kungen
narrn.

Hör gitarrens

brustna röst,
det är narrens,
det är narrens
tröst.

Laulu
minusta ja Herkules-narrista

Näppäile kitaraa,
soita kieltä,
kuka on narri,
kuka on narri
meistä kahdesta?

Minä olen narri,
sinä kuningas,
näppäile kitaraa,
näppäile kitaraa,
laula!

Liikuta kieltä,
on kevät,
iloisena niityllä,
iloisena niityllä
seisoo kukka.

Kanervan keskellä
seisoo mänty
korkeimmalla metsikössä
korkeimmalla metsikössä
kaikista korkeimmalla.

Ylväänä hevosella
ratsasti kuningas
juhliin

laskeutui hevosen selästä
nuoresta,

varasti, kuulet
tanssin viulut,
suudelman alaisten,
suudelman alaisten
neitosilta.

Kuuletko kielen
sorahtamista,
nyt on niityn
nyt on niityn
kukka kuivahtanut.

Jyrkän teellä myrsky,
mänty katkesi,
kuule diskantin
kuule diskantin
vinkuvan terävästi.

Näppäile kitaraa,
villisti piirissä
pyörivät neulaset
pyörivät neulaset
ympäri.

Väsynyt juoksusta
on kitara
nyt on kuningas,
nyt on kuningas
narri.

Kuule kitaran
murtunut ääni,

se on narrin,
se on narrin
lohtu.

Kuningas Eerikin päiväkirjoista on säilynyt se osa, jota kirjoitettiin Sture-murhien jälkeen, vuosilta 1566 ja 1567. Kommentit ovat yleensä lyhyitä ja koskevat poliittisia päätöksiä. Kesän 1567 jälkeen päiväkirjoista voi lukea, että kuningas epäilee omaa kykyään, vaikutusvaltaansa, jopa asemaansa.¹⁴⁹ Sarjan toisessa runossa kuningas pukeutuu narrin kaapuun ja pakenee valtaansa: shakespeareiläinen asetelma, mihin Fröding yllä lainatussa kirjeessä viittasikin (”shakespeareiläinen ilman shakespeareianismejä”). Sekä King *Lear*issä että *Loppiaisaatossa* narreilla on hullun-viisaan rooli: tämä saa karnevalistiseen tapaan ladella totuuksia ilman rangaistuksen pelkoa, (”väärän kuninkaan päivä”).¹⁵⁰ Renessanssiajan narri säesti yleensä itseään luutulla; Frödingin käyttämä kitara on siis anakronismi.¹⁵¹

Roolijako esitellään kahdessa ensimmäisessä säkeistössä. Kolmannessa säkeistössä kuvataan hiukan surrealistisena tarinana kuninkaan onnellista nuoruutta niityn ja kukan runokuvilla. Mänty ilmeisesti symbolisoi kuningasta, ja kanerva, syksyn ja niukkuuden kukka, olisi silloin kansa. Kuningas laskeutuu korkeasta asemastaan maan tasolle kun hän velvollisuuksiensa lomassa vierailee neitosten luona tansseissa. Seitsemännessä säkeistössä kukka on kuihtunut ja myrsky raivoaa: mänty kaatuu ja neulaset pyörivät tuulesa. Valtakunnassa on sekasortoa. Narri on nyt kuningas – osat ovat vaihtuneet. Useat toistot luovat edeltävän runon tapaan tiivistyksen ja lähes groteskin vaikutelman esitykselle.

Rangström kirjoittaa *Allegro furioso*-laulun kiihkeällä syllabisella

149 Katarina Harrison Lindbergh: *Erik XIV*. Historiska Media, 2022, s. 254–56.

150 Luvussa 1 viitattiin Adolf Paulin *Kuningas Kristian II* -näytelmän narriin, joka oli herransa ainoa uskottu.

151 Fröding puhuu runokokoelmansa *Guitarr och dragharmonikan* nimikkorunossa persoonallisuutensa kahtiajaosta. Kitara edustaa hänessä omituista haaveellista melankoliaa, kun taas harmonikka edustaa hilpeätä kansanomaisuutta.

laulumelodiolla ja terävillä, ikäänkuin kompastuvilla pianorytmeillä. Baritonin ylärekisteri on tiivisti käytössä ja huipentuu vinkuvaan diskanttiin, joka vie stringendoon, villiin tanssiin kaoottisten kuudestoistaosien yläpuolella. Äkkipysähdyksen jälkeen hengästynyt kitara hoipertelee eteenpäin. Lauluääneen ilmestyvät odottamattomat puuskat ja kierot sävyt – kuten septimihele sanalla ”narr” tahdissa 59 tai jättihyppy oktaavi + seksti tahdissa 63, samoin sanalla ”narr” – antavat vihjeen siitä, että persoonallisuuden hajoaminen on alkanut: harkintakyky on mennyt ja jakomielisyys vaanii. Villi loppusoitto päättyy onttoihin kvintteihin.

En visa till Karin
när hon hade dansat

Av ädla blomster vill jag linda
en slinga kring min käras hår,
av kära minnen vill jag binda
en krans åt dig för ålderns år.

Med mina händer vill jag vira
den kringom den jag haver kär,
ditt gråa hår skall kransen sira
ännu, när jag ej mera är.

Si däjelig¹⁵² och ung i dansen
min kära är, men icke glad
–så är en tagg i denna kransen
och gift i dessa blommors blad.

Jag ser en droppe blod, som stänker
av kransen kring min käras hår,
så är ett kval i allt jag skänker,

152 ”Däjelig”-sana on lainasana tanskasta.

min skänk gör ont, min krans ger sår.

Laulu Kaarinalle
kun hän oli tanssinut

Jaloista kukista haluan kääriä
kiehkuran rakkaani hiuksiin,
rakkaista muistoista haluan sitoa
seppeleen sinulle vanhuuden vuosille.

Käsilläni haluan sen kietoa
hänen ympärille, jota rakastan,
harmaat hapsesi tulevat sepeleen koristamaan
silloinkin, kun minua ei enää ole.

Katso, ihanana ja nuorena tanssiin
käy rakkaani, mutta ei iloisena
–koska ohdake on sepeleessä
ja myrkkyä kukkien lehdissä.

Näen veripisaran, joka leiskuu
sepeleestä rakkaani hiuksissa,
näin on tuska kaikessa mitä lahjoitan,
lahjani sattuu, sepeleeni antaa haavat.

Runon symboliikka on selvä: jaloista kukista tehty ja lahjaksi tarkoitettu sepele muuttuukin vastakohtakseen, ohdakekruunuksi. Vastaanottaja on Kaarina, kuninkaan rakastettu, josta on tullut kuningatar. Kaarina oli syntynyt Tukholmassa ja 14-vuotiaana tullut hoviin kuninkaan jalkavaimoksi neljän muun rinnalla. Kaarinasta tuli vähitellen Eerikille läheisin ja he menivät naimisiin pian Sture-murhien jälkeen, jolloin Eerikin ja aateliston vastakkainasettelu on terävimmillään. Vaimo sai pian huomata, että kuninkaan kanssa eläminen toi turvattomuutta ja tuskaa, se saattoi olla peräti hengenvaarallista (kuten Dyveken kohdalla). Suhde Kaarinaan piti Eerikiä pystyssä,

mutta Kaarinalle eläminen (vallasta syöstyn) kuninkaan seurassa toi tuskaa koska viholliset vaanivat ympärillä. Kuningas aavisti lähtönsä olevan edessä ja halusi lahjansa ulottuvan sellaiseenkin aikaan, jolloin Kaarina on jäänyt leskeksi. Ikäero puolisoilla oli seitsemäntoista vuotta, ja Kaarina elikin pitkään Eerikin murhan jälkeen viettäen loppuelämänsä Liuksialan kartanossa Suomen Kangasalla, missä hän 62 vuoden ikäisenä kuoli vuonna 1612.

Rangströmin versio tästä runosta on hidas ja arvokas, melankolinen fis-molli *sarabande* tempossa *Allegretto poco grave e tenero*. Alkusoitto on sävelletty tahtilajissa 3/2, ja lauluosuuden alkaessa se muuttuu 3/4-tahtilajiksi. Pienet etuheleet antavat ymmärtää, että mollisoinnissa on säröjä, sepeleessä on ohdakkeita. Laulumelodian ilmeikkäät



Kuva 12. Ruotsalaisen Georg von Rosenin (1843–1923) kuuluisa maalaus vuodelta 1871 näyttää kuningas Eerikin tilanteessa, jossa hän kieltäytyy allekirjoittamasta Jöran Perssonin tarjoamaa dokumenttia ja turvautuu pelokkaan Kaarinan suojaan. Pöydällä vasemmalla näkyy luuttu, jolla pystyttiin rauhoittamaan vainoharhaista kuningasta. Nationalmuseum, Tukholma.

puoliaskelliikkeet viittaavat pidätettyyn surumielisyyteen. Toinen säkeistö kahdeksaosa-liikkeineen tuo hieman aktiivisuutta lauluun. Kolmannessa säkeistössä palataan arvokkaaseen hovitanssiin, tällä kertaa laulumelodia on muunneltuna korkeammassa rekisterissä. Narrilaulun kaikuja on ylisuurissa intervalleissa esim ”så är en tagg” (on ohdake) tai ”en droppe blod” (veripisaran) kohdissa. Portatot tekevät laulusta sekä jalon että ilmeikkään. Loppusoitto toistuu alkusoiton tapaan 3/2 -tahtiosoituksessa ja ohenee mollisoituihin, jotka ovat edelleen ’ohdakkeisen’ koristeiset.

En visa till Karin
ur fängelset

Mät mig ej med mått, men vät mig med tårar,
en dåre är jag vorden, en dåre ibland dårar.

Skön var min krona och härligt var mitt rike,
jag haver varit konung och kejsarens like.

I spillror är mitt rike, i stycken är min krona,
i fängelsets mörker mitt brott vill jag sona.

Jag tjänades troget av vänner och fränder,
se frändernas blod förmörkar mina händer.

Troget gick i striden mitt folk för min ära,
i nöd fick det trohetens skördar uppskåra.

Döttrar av mitt folk gingo fagra på torgen,
jag förde dem upp till att skändas i borgen.

Sist grep jag efter dig för att finna sista trösten,
våren skulle skövlas att skänka liv åt hösten.

Titt över mig har du bittra tårar gjutit,

mät mig ej med mått, förlåt vad jag brutit.

Laulu Kaarinalle
vankilasta

Älä mittaa minua mitalla, vaan kastele minut kyynelin,
hulluksi olen tullut, hullu hullujen keskellä.

Kaunis oli kruununi ja ihana valtakuntani,
olen ollut kuningas ja keisarin kaltainen.

Pirstaleissa on valtakuntani, sirpaleina kruununi,
vankilan pimeydessä haluan sovittaa rikokseni.

Minua palvelivat uskollisesti ystävät ja läheiset,
katso, läheisten veri peittää käteni.

Uskollisesti kansani taisteli kunniani puolesta,
hätää saivat uskollisuutensa takia kärsiä.

Kansani tyttäret kulkivat koreina toreilla,
vein heidät linnaan raiskattaviksi.

Lopuksi tartuin sinuun saadakseni viimein lohtua,
kevät oli uhrattava jotta syksy saisi elää.

Useasti olet vuokseni itkenyt,
älä mittaa minua mitalla, anna rikokseni anteeksi.

Paljaimmassa ja henkilökohtaisimmassa runossa, sarjan emotionaalisessa keskuksessa kohtaamme syrjäytetyn kuninkaan vankilan pimeydessä. Kuten ylhäällä on kerrottu, istui Eerik yhdeksän vuotta vankilassa, viimeiset ajat tästä perheestään erossa. Kaarina synnytti vankeuden aikana Eerikille toisen lapsen, Gustavin, ja perillisten olemassaolo antoi Juhanalle ylimääräisen syyn olla varuillaan sen mahdol-

lisuuden varalta, että joku esittäisi heidät laillisina kruunun perijöinä.¹⁵⁸ Pahat ennustukset, joita edellinen runo maalasi eteemme, ovat nyt osittain toteutuneet. Eerikillä ei ole mahdollisuutta paeta Örbyhusin linnasta, jossa Juhanan alaiset vartioivat häntä. Eerik tilittää elämäänsä ja syyttää itseään alaistensa kärsimyksistä sodissa, joita hän kävi suuren osan hallitsijakaudestaan. Läheisten veri viittaa murhiin, joita hän on joutunut teettämään säilyttääkseen valta-asemansa. Historialähteet kertovat Eerikin miesten raaoista joukkoraiskauksista Sture-murhien jälkeisinä päivinä. Tosiasiassa Eerik harhaili niinä päivinä Uppsalan ympäristön metsissä painajaisten vainoamana eikä siis osallistunut näihin rikoksiin. Viimeinen oljenkorsi ja luottohenkilö oli Kaarina ja hänen nuoruutensa oli uhrattava jotta tuskin 40 vuotta täyttänyt vanhus saisi elää.

Neljäs laulu, *Largo, compunto e disperato* (Hitaasti, katuvaisesti ja epätoivoisesti) alkaa suoraan, ilman alkusoittoa. Sekuntipidätykset tuovat tuskan iholle ensimmäisestä tahdista lähtien. Musiikillinen tekstuuri seuraa tarkkaan tekstin deklamointia: fermaattien ja kesuurien määrä on mittava. Tempot vaihtelevat jyrkästi ja pysähtyvät runon tajunnanvirran mukana, alleviivaten runon vastakohtaisia elementtejä. Menneen kauden muistoja, joissa on ollut odotusta, rohkeutta ja peräti ylpeyttä seuraa nykyhetken tyhjiys ja alemmuustila. Rikoksista pahimpia, raiskauksia, mainitaan hävettäen lähes kuiskaamalla, jota vain ontot pizzicatot tukevat.

Baritoni saa tässä laulussa venyä joka suhteessa, mutta tekstuuri on eräs Rangströmin kaikkein vaikuttavimpia. Pianolla on tässä ainoastaan tukeva funktio, räätälöity vokaalilinjan tarpeisiin.

Kung Eriks sista visa

Vad båtar oss gråt, vad hjälper oss rop,
Kung Johan och Gud de hålla ihop,
Kung Johan gav mig blacken
och Gud sin nåd med detta hopp:

158 Gustav lähetettiin sittemmin Juhanan toimesta Puolaan, eikä hän koskaan palannut Ruotsiin.

ditt fånghus är din egen kropp,
och villst du ur ditt fånghus opp,
så kanst du bräcka nacken.

Kuningas Eerikin viimeinen laulu

Mihin meitä hyödyttää itku, mihin meitä auttaa huuto,
kuningas Juhana ja Jumala pitävät yhtä,
kuningas Juhana antoi minulle jalkapannan
ja Jumala armonsa tällä toivolla:
vankilasi on oma ruumiisi
ja mikäli haluat siitä vapaaksi
on sinun katkaistava niska.

25

molto rit. *pp* *a tempo*

skän - das i bor-gen. Sist grep jag efter dig för att fin - na sis - ta trös - ten,

17

28

allarg. *p* *rit. dim.* *a tempo* *mf* *p*

vå - ren skul - le sköf - las att skän - ka lif åt hö - sten. Tidt öf - ver mig har du

allarg. *pp* *rit. dim.* *a tempo* *mf*

Nuottiesimerkki 5. *Mät mig ej med mått*, tahdit 25–30. Rangströmin ilmeikäs laululinja hyödyntää baritonin äärirekiä espressivo-tarkoituksiin: suuret intervallit ja portatot laajentavat printeistä bel canto -käsitystä. Levande musikaarvin arkisto.

Viimeinen runo löytyy Frödingin kokoelmasta *Nytt och gammalt*, joka ilmestyi seuraavana vuonna muiden runojen jälkeen, vuonna 1897. Syrjäytetty kuningas ei tässä runossa enää kohdistakaan sanomaansa kenellekään erityisesti, ei juomakumppanille, ei narrille eikä Kaarinalle ja puhuu itsestään me-muodossa. Eristettynä neljän viimeisen vuoden aikana sellissään hän huutaa julki epätoivoista viestiään kuuroille seinille. Vallananastaja Juhana näyttää saaneen Jumalan puolelleen ja pannut laillisen kuninkaan kahleisiin. Frödingin metafora ihmisen ruumiista vankilana esiintyi jo aikaisemmassa kokoelmassa.¹⁵⁴ Runossa *En ghasel* (Gaselli) eläin katsoo kaltereiden läpi viheriövää, liikkuvaa elämää häkin ulkopuolella.¹⁵⁵ Viimeinen säkeistö kuuluu:

Förgäves skall jag böja, skall jag rista
 det gamla obevekligt hårda gallret
 – det vill ej tänja sig, det vill ej brista,
 ty i mig själv är smitt och nitat gallret,
 och först när själv jag krossas, krossas gallret.

Turhaan taivutan, ravistan
 vanhaa, taipumatonta, kovaa kalteria
 – se ei halua taipua, ei halua katketa
 koska sisässäni on taottu ja niitattu kalteri,
 ja vasta kun itse murskaudun, murskautuu kalteri.

Kung Eriks sista sång on raivoisassa niukkuudessaan karmaiseva. Yksinäisyys on totaalinen, kuningas on eristetty vankiluolaan. Ensimmäisen säkeen monikkomuodon kautta (’meitä hyödyttää, meitä auttaa’) kuningas yrittää viestiä yhteisestä asiasta, ikäänkuin kohtalo olisi kansakunnan.¹⁵⁶ Mahdollista pelastajaa tai ulospääsyä elävänä ei

154 Menestyskokoelmassa *Guitarr och dragharmonika*.

155 Kerstin Hammerstein-Tengström: *Kung Eriks visor. En studie i Gustaf Frödings rolldiktning*, Acta Universitatis Carolinae – Philologia 5, Germanistica Pragensiae VI, Prag 1972, lainattu Nordenfors 1992 s. 175.

156 Nordenfors 1992, s. 176.

ole, joten ainoa pääsy vapauteen on itsemurhan kautta.

Rangströmin tekstuuri on yhtä karmiva kuin runo. Raskaat, massiiviset soinnut kääntyvät kuin raskaat vankilaholvin rautaportit tai hakkaavat kuin pyövelin tappara. Karu, kulmikas ja koruttoman ilmeikäs laululinja on täysin irtaantunut alakuloisuudesta tai sentimentaalisesta muistelosta. Järisyttävä kuningas Eerikin sarja on kaukana salonkikelpoisuudesta ja hienostuneesta hovikulttuurista – se on vahvasti sykkivä, paljas ihmiskohtalo, johon Fröding pystyi kanavoimaan oman ulkopuolisuutensa ja vajaavaisuutensa. Rangströmin oivaltava ja ilmeikäs laululinja ja kunkin runon luonnehdinta pianosatsissa tekee tästä sarjasta Ruotsin ”kulta-ajan” vaikuttavimpia edustajia.

Kolme vuotta ennen Rangströmiä oli Algot Haquinius kirjoittanut laulusarjan samoihin runoihin.¹⁵⁷ Tämä ei ole levinnyt samalla tavalla kuin Rangströmin versio siitä huolimatta, että sekin on hyvin vaikuttava. Suurin ero löytyy narrilaulusta, jossa Haquinius kirjoittaa hovikelpoisemmän gis-moliballadin Rangströmin oikullisen groteskin version sijaan.

157 Algot Haquinius (1886–1966) oli aikaaan Ruotsin johtavia pianisteja ja oli mm. Ignaz Friedemannin oppilaana. Hänen sävellystuotantonsa, jota leimaa impressionismin vaikutus, keskittyi lauluihin ja kamarimusiikkiin.

Älykköjen maalaisromantiikka – Erik Axel Karlfeldt ja Wilhelm Peterson Berger

1890-luvun runoilijoista von Heidenstam ja Levertin edustivat yläluokkaa ja hienostunutta kielenkäyttöä; Frödingiä ja Karlfeldtia pidettiin kansanomaisempina ja helpommin lähestyttävänä. Näiden ikätoverien tiet kulkivat silti eri suuntiin. Fröding jäi, tietyistä tärkeistä henkilökohtaisista suhteista huolimatta, luonteensa takia hauraaksi ja yksinäiseksi toipilaaksi. Karlfeldtin lähtökohdat olivat nekin haastavat, mutta hänellä oli rautainen terveys ja hänelle avautui akateemisten opintojen kautta yhteiskunnallinen asema arvostettuna runoilijana ja kirjallisena oraakkelinä. Karlfeldt on Frödingin rinnalla Ruotsin virtuoosisin runoniekka, joka vuosisadanvaihteen tienoilla lopullisesti kuroi kiinni norjalaisten ja tanskalaisten siihenastisen etumatkan, joka ruotsalaisten säveltäjien runovalinnoissa oli ilmennyt naapurimaiden runoilijoiden suosimisena kotimaisten kustannuksella.

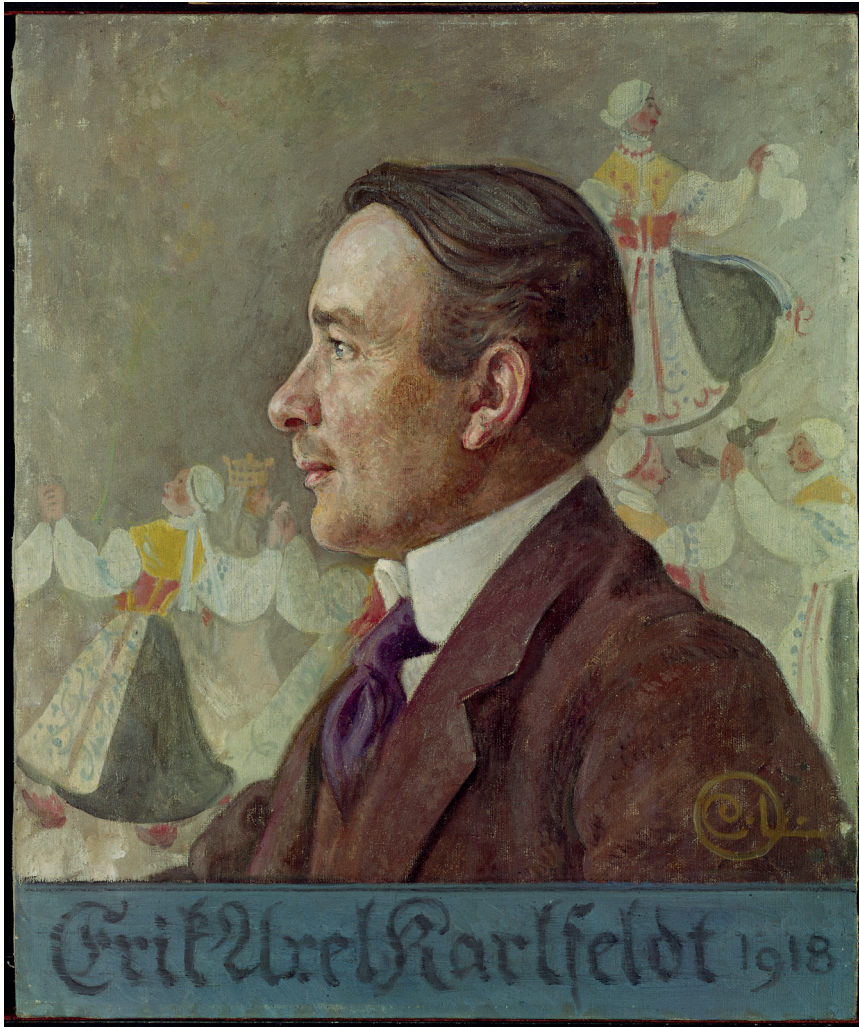
Erik Axel Karlfeldt (1860–1931) kävi koulua Västeråsissa ja lähti isänsä yrityksen konkurssin jälkeen köyhänä opiskelijana Uppsalan yliopistoon lukemaan kirjallisuuden historiaa ja germaanisia kieliä. Opiskeluaika oli rauhaton ja välillä harharetkiäkin sisältävä, mutta opinnot saavuttivat vuonna 1892 välietapin, jolta sitten matka jatkui eteenpäin lisensiaatti- ja tohtoritutkintoon vuosina 1898 ja 1900. Näinä vuosina hän toimi sekä opettajana useassa eri koulussa että kirjastonhoitajana ja vuonna 1904 hän sai ensimmäisenä 1890-lukulaisena jäsenyyden Ruotsin Akatemiassa. Vuonna 1913 hän peri vaikutusvaltaisen akatemian sihteerin paikan näyttämöä pitkään hallinneelta Carl David af Wirséniltä, Ruotsin August Ahlqvistilta, joka oli tunnettu konserva-

tiivisistä näkemyksistään.¹⁵⁸

Debyyttinsä Karlfeldt teki jo kypsään ikään ehtineenä: ensimmäinen runokokoelma *Vildmarks- och kärleksvisor* (Erämaa- ja rakkauslauluja) ilmestyi vuonna 1895. Siinä on aineksia sekä Raamatusta (Laulujen Laulusta), kansanrunoista että Heidenstamista ja Frödingistä. Läpilyönnistä ei vielä voinut puhua, mutta seuraavat kokoelmat, *Fridolins visor* (Fridolinin laulut, 1898) ja *Fridolins lustgård och Dalmålningar på rim* (Fridolinin puutarha ja Taalainmaan maalausriimeillä, 1901) tekivät jo hänet tunnetuksi koko valtakunnassa. Fridolin oli tekijän alter ego: poikamies, joka akateemisilta opinnoiltaan palasi kotikonnuille viljelemään suvulta perimiään maita asettuen kyläyhteisön jäseneksi. Hahmossa oli tietty jännite kypsän alakuloisuuden ja trubaduurin elämänriemun välillä. Näissä kokoelmissa vakiintui Karlfeldtin vanhahtava kieli, jossa vilisi niin Taalainmaan murre sanoja kuin talonpoikain vanhasta sääkirjasta tuotuja, kyntämiseen ja sadonkorjuuseen liittyviä uskomuksia. Kasvit ja niiden ominaisuudet näyttelivät tärkeitä osaa Karlfeldtin runoudessa, ja vankan luterilaisen työnteon velvollisuuden rinnalla korostui rakastumiseen ja hillittyyn juomakulttuuriin liittyvä hedonismi. Karlfeldtin kieli on samalla sekä oppinutta että kansanläheistä, ja hänen näkökulmansa on korostetun maskuliininen. Runoista tuli eräänlaisia etnologisia talonpoikaiskulttuurin keräilykokoelmia ajan hengessä – olihan samoihin aikoihin perustettu sekä Skansenin ulkoilmamuseo että Pohjoismainen museo Tukholman Djurgårdenilla. Taalainmaata pidettiin jonkinlaisena Arkadiana, jonne lukuisat taidemaalarit, mm. Anders Zorn ja Carl Larsson, asettuivat harjoittamaan ammattiaan turmeltumattomassa ympäristössä.

Oman lukunsa muodostavat Taalainmaan maalaukset: Karlfeldt sepitti naivistisiin, 1700-luvun lopulta peräisin oleviin kansanomaisiin raamatullisiin tapettimaalauksiin hellästi parodioivia runoja, joiden innoittajina olivat 1600-luvun karu barokkirunous sekä rokokoolaulaja

158 Af Wirsén toimi myös kriitikkona ja vastusti uuden ajan edustajia pitkän uransa aikana. Hänen Ruotsin Akatemian sihteerin pestinsä (1884–1912) oli historian pisin. August Ahlqvist teilasi kriitikkona Aleksis Kiven *Seitsemän veljeä* -romaanin sen ilmestyessä 1871.



Kuva 13. Carl Larssonin (1853–1919) tekemä Erik Axel Karlfeldtin muotokuva vuodelta 1918 näyttää kypsän, jo etabloituneen runoilijan. Taustalla näkyvät maalaukset sekä vanhahtavat kirjasimet viittaavat ystäväysten kiintymykseen: Taalainmaan seutuun. Nationalmuseum, Tukholma.

Carl Michael Bellman. Frödingin tapaan Karlfeldt oli taitava pastissien tekijä. Heidän asenteensa erosivat kuitenkin toisistaan: kun Fröding samaistui sepittämiinsä rooleihin, Karlfeldt piiloutui niiden taakse. ”Hän ei esiinny saarnamiehenä eikä epäilijänä; hänen teoksensa vies-

tittävät vain välähdyksittäin sisäistä kamppailua tai henkilökohtaisia ongelmia.”¹⁵⁹ Ei voi olla ihailematta hänen vaivattomia säkeitään ja kaunista kieltään, jotka kasvavan taidon mukana yhä pelkistyivät. Jälki on välillä niin viimeisteltyä, että se jättää lukijan etäiseksi, ikäänkuin tarkastelemaan taide-esinettä.

Seuraavat kokoelmat *Flora och Pomona* (1906) sekä *Flora och Bellona* (1918) vahvistivat Karlfeldtin asemaa Ruotsin etevimpänä runoilijana. Yhteiskunnallinen ja kulttuurinen maisema oli kuitenkin ensimmäisen maailmansodan jälkeen muuttunut olennaisesti ja uusi sukupolvi astunut näyttämölle. Karlfeldt tunsi olevansa menneen ajan jäännös, jolloin runoissa vahvistui se syksyinen, eleginen pohjaväri, joka oli ollut aistittavissa koko ajan. Viimeinen kokoelma *Hösthorn* (Syystorvi) ilmestyi vuonna 1927. Sen nerokkaimpia runoja on majesteettinen *Vinterorgel* (Talviurut), jossa hän taitavasti punoo yhteen yksilön elämänkaaren, vuodenaikojen piirteet ja urkujen eri äänikerrat. Nobel-palkinto haluttiin myöntää hänelle jo 1919, mutta Karlfeldt kieltäytyi ottamasta sitä vastaan. Vuonna 1931 palkinto lopulta myönnettiin, silloin postuumisti.

Sama talonpoikaiskulttuurin ja oppineisuuden dualismi, joka leimasi Karlfeldtin hienostunutta tuotantoa, toistui eräässä Ruotsin älymystöön kuuluvassa säveltäjässä, nimittäin Wilhelm Peterson Bergerissä (1867–1942), joka Fridolinin runoista löysi inspiraatiota suurta suosiota saavuttaneisiin lauluihinsa. Hän tuli provinssista: Sundsvallin pohjoispuolelta lähtöisin olevana hän kävi koulua Uumajassa ennen kuin opiskeli urkuriksi Tukholmassa (1885–89). Opinnot jatkuivat Dresdenissä (1892–93), jolloin sävellysoopinnot tulivat mukaan kuvaan. Palattuaan Ruotsiin Peterson Berger toimi Pohjois-Ruotsissa opettajana ja ihastui Jämtlandin jylyihin maisemiin.¹⁶⁰ Hän palasi pianonsoiton ja soinnutuksen opettajaksi Dresdeniin vielä pariksi vuodeksi ennen kuin asettui Tukholmaan. Peterson Bergeristä tuli kansanomaisen perinteen tulkki, jonka musiikki oli kotiseudun, luonnon ja romanttisen tunteen innoittama. Hän piti elävän säveltaiteen välttämättömänä elementtinä

159 Gunnar Brandell: ”Fröding och Karlfeldt” Teoksessa E. N. Tigerstedt (toim.): *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*. Natur och Kultur 1967, s. 299.

160 Ystäväpiirin tunturivaelluksia varten hän kirjoitti kvartetti- ja sekakuorolauluja.

kansanmusiikkia, joka hänen mielestään suorimmin ilmaisi kansojen, rotujen, jopa ihmiskunnan yhteisiä tunteita toisin kuin oppinut akateemisuus tai kulttuurissa vallitseva pinnallisuus. Taidemusiikin tehtäväksi jäi yksilöllisen äänen tuominen kuvaan. Säveltäjän, joka halusi tavoittaa kuulijoitaan, oli syytä ottaa tämä huomioon. ”Toimiminen merkityksellisenä säveltäjänä sitä kansaa ja kulttuuria varten, johon kuuluu, tarkoittaa siis samaa kuin pystyä luomaan aitoa kansanmusiikkia joukkojen tunne-elämän ilmaisuksi, [kansanmusiikkia], joka elimellisesti yhdistyneenä taidemusiikkiin pitää yksilöllisyyttä perimmäisenä ja olennaisimpana [piirteenä], kuin pisteenä i:n päällä”.¹⁶¹ Ei siis ihme, että Karlfeldtin talonpoikaisromantiikka kiehtoivat häntä.

Peterson Bergerin pianokokoelmat *Frösöblomster* (Frösön kukkia 1896, 1900, 1914) sisältävät muutamia ruotsalaisten kaikkein rakastetuimpia kappaleita. Suurimuotoisemmista sävellyksistä ooppera *Arnlot* (1909), Jämtlandiin sijoittuva viikinkiajan tarina, on parhaiten selvinnyt ajan hampaissa. Peterson Bergerin kiinnostus syrjäisiin alueisiin heijastuu hänen kolmanteen sinfoniaansa, joikuihin rakentuvaan Lappi-sinfoniaan ”Same-Ätnam” (1915–17), joka valmistui kymmenen vuotta ennen suomalaisen Armas Launiksen *Aslak Hetta* -oopperaa (1926). Kansanläheisellä sävelkielellään Peterson Bergerin piano- ja laulusävellykset saavuttivat laajaa suosiota, mutta niihin, kuten hänen oopperoihinsa, on asiantuntijoiden pitkään ollut vaikeata kiihkkottomasti ottaa kantaa johtuen hänen pitkästä toiminnastaan Ruotsin valtalehden häikäisevänä, tinkimättömänä ja inhottuna kriitikkona. Vuonna 1896, pian siirryttyään Uumajasta Tukholmaan, Peterson Berger sai pelottomalla lähestymistavallaan jalansijaa Dagens Nyheterin toimituksessa, osittain ilmeisesti koska hänellä oli yhteinen kiinnostuksen kohde päätoimittajan kanssa: Wagnerin ja Bayreuthin palvonta. Näin kriitikon ura jatkui, paria pientä virkavapautta lukuunottamatta, ai-

161 ”Att vara tondiktare av någon betydelse för det folk, den kultur man tillhör, är alltså detsamma som att kunna skapa äkta folkmusik såsom uttryck för de mångas känslor, organiskt förenad med en konstmusik, som framställer individualiteten som något avslutande och avslutat, pricken över i.” Wilhelm Peterson Berger: *Svensk musikkultur*. Aktiebolaget Ljus 1911, s. 43. Verkkolähde <https://runeberg.org/pbwsvmusik/0050.html> (tarkistettu 23.10.2024).

na vuoteen 1930 asti. Hänen häikäilemätön terävyytensä, perusteellinen lukeneisuutensa ja pureva sarkasminsa loivat syviä jakolinjoja Ruotsin kulttuurielämässä. Se seikka, että muissakin lehdissä arvostelijan tehtävää hoitivat säveltäjät (mm. Rangström), aiheutti julkisuudessa kyttäämistä ja henkilökohtaisia solvauksia, mikä vuorostaan vaikeutti punnittujen arvioiden esittämistä. Palstoilla käytiin rankkaa loanheittoa, joka eräissä tapauksissa johti jopa oikeusjuttuihin. Estraditaiteilijat kokivat Peterson Bergerin kärkeviä arvioita nöyryytyksinä ja pari kertaa häntä kohtaan hyökättiin jopa fyysisesti ("John Forsell-skandaali").

Nimimerkki PB kävi käsiksi laiskuutta, sovinnaisuutta, keinotekoisuutta, erilaisia perittyjä maneereja ja kaupallisuutta vastaan ja puhdisti monella tavalla pinttyneitä Tukholman konserttielämän kaavoja. Arvostelijan piti hänen omien sanojensa mukaan olla "ei ainoastaan häikäilemätön – vaan henkilökohtainen!"¹⁶² Hän nosti musiikkiarvostelujen tasoa suppeasta sisäpiirikommentoinnista muun kulttuurikritiikin – kirjallisuuden ja kuvataiteen – rinnalle. Historian tuomiota ovat huonommin kestäneet hänen gregorianiikan, barokin ja modernismin halveksuntansa, samoin kuin hänen saksalaisuuden ihannointinsa latinalaisen kulttuurin kustannuksella. Rinnakkain lehtimiestoimintansa kanssa hän käänsi kotijumaliensa Wagnerin ja Nietzschen tekstejä ruotsiksi. Toimipa hän peräti Wagnerin *Tristan ja Isolden* ohjaajana Tukholman kuninkaallisessa oopperassa vuonna 1909 ruotsinnettuaan libretton. Peterson Berger oli aikansa Seppo Heikinheimo, jonka tekstit järkyttivät ja pelottivat. Sibelius puhuu useamman kerran päiväkirjassaan PB:n arvioista.¹⁶³

Peterson Bergerin yksinlauluja syntyi koko hänen aktiiviuransa aikana, ensimmäiset jo opiskeluaikana, mm. Jens Peter Jacobsenin, Holger Drachmannin ja Friedrich Nietzschen teksteihin. Hänen tär-

162 Wilhelm Peterson Berger: *Några ord om musikkritik*. Idun 1912.

163 "Kuinka vaikeata on vanhana sulattaa masentavia arvosteluja. Peterson-Berger IV sinfoniaistani: aneeminen, väritön, ilman temperamenttiä ja ideaköyhä. Voiko enempää sanoa?" Fabian Dahlström (toim.): *Jean Sibelius Dagbok 1909–1944*. SLS 2005, päiväkirjamerkintä 6.12. 1928.



Kuva 14. Pilapiirtäjänä tunnetun Albert Engströmin (1869–1940) piirtämän *Fridolins lustgård*-kokoelman kansikuvaa (1901) leimaavat syksyn ja sadonkorjuun aiheet. Engström kuului hänkin Karlfeldtin ystäväpiiriin. Kungliga Biblioteket, Tukholma.

keimmät kokoelmansa olivat kuitenkin mittavat kolme sarjaa *Svensk lyrik*. Ensimmäinen (1896–98) sisälsi kuusi vihkoa vähemmälle huomiolle jääneitä sävellyksiä Heidenstamin, Rydbergin ja Frödingin teksteihin, mutta toisessa sarjassa (1900–06), joka oli Karlfeldtin runoihin hän osui kultasuoneen. Näistä lauluista, joiden runot olivat joko debyytti- tai Fridolin-kokoelmista – yhteensä viitisenkymmentä laulua kuudessa niteessä – tuli hänen läpimurtonsa.¹⁶⁴ Myöhemmin ilmestyi vielä kolmas *Svensk lyrik* -kokoelma (1911–24), joka koostui August Strindbergin, Bo Bergmanin ja Anders Österlingin runoista, nekin kuudessa vihkossa.

1900-luvun ensimmäisiin vuosiin, Peterson Bergerin tuottavimpaan aikaan, osui myös henkilökohtainen ystävyys Karlfeldtin kanssa. Ensimmäinen vihko oli jo syntynyt kun herrat tutustuivat marraskuussa 1900. Heistä tuli läheiset ystävät, vaikka heidän luonteensa olivat kovin erilaiset: Karlfeldt oli pidättyväinen, arkaluontoinen ja helposti ärsyyntyvä, kun taas Peterson Bergerissä, älyllisestä leimastaan huolimatta, oli jotain moukkamaisen tunkeilevaa. Molemmat olivat yksinkertaisista perhetaustoistaan tulleet Tukholmaan, jossa heidän taiteelliset saavutuksensa siivittivät heidän luokkamatkaansa yläluokan saloneihin, joissa kumpikin silti tunsu ulkopuolisuutta.¹⁶⁵ Runsas kirjeenvaihto, erityisesti vuosina 1900–06, osoittaa miten perusteellisesti he jakoivat elämän myötä- ja vastoinkäymisiä keskenään. Karlfeldtin omistuskirjoitus Peterson Bergerille lähettämässään Fridolinin kokoelman kapaleessa kertoo molemminpuolisesta kunnioituksesta:

Lös den bundna sångens fåle,
Lös den oförsagt och fritt.
Jag vill sitta kvar och småle
Åt din glada nordlandsridt.
Låt en tonvår genomtåga
Nejden, där jag lekt och stridt.

164 Peterson Bergerin seitsemäs *Karlfeldt*-vihko *Hösthorn* ilmestyi 1928.

165 Henrik Karlsson: *Wilhelm Peterson Berger: Tondiktare och kritiker*. Norma 2013, s. 186.

Föga lyster mig att fråga:
Hvad är mitt och hvad är ditt?¹⁶⁶

Karlfeldtin siirtyessä yhä ylempiin yhteiskuntasfääreihin välit viilenivät, mutta välirikkoa ei syntynyt, kuten kummankin elämässä muuten oli tapahtunut toistuvasti. Varmaa on, että Peterson Bergerin Fridolin-laulujen saama laaja suosio auttoi Karlfeldtin mainetta leviämään. Tämä oli arka aihe: runoilija kärsi saadessaan niin usein kuulla, että hänen runojensa suosio ja tunnettuus muka olivat Peterson Bergerin ansiota, ja tämän reaktion säveltäjä myöskin vaistomaisesti ymmärsi. Vastaavasti Peterson Berger ilmaisi olevansa kiittollisuuden velassa niistä innoituksen hetkistä, jotka runot olivat hänelle tuoneet.¹⁶⁷

Peterson Bergerin kuudesta Karlfeldtin niteestä ensimmäiseen (1900) sisältyy useita varsin suosittuja lauluja. *Månhyrn vid Lambertsmässan* (Hymni kuulle Lambertinmessun aikaan)¹⁶⁸ on pöytäylistyslaulu kuulle, hedelmällisyydelle ja vuorovedelle. Arkaaisessa palvonnassa on samaa juhluvuutta kuin Oskar Merikannon *Elämälle*-laulussa (Ernst V. Knapen tekstiin). *Du ler* (Hymyilet) on intiimi nuoren naisen kuvaus, jonka alku- ja välisoitot heijastavat ujoa arkuutta. *Humlevisa*-laulussa (Humalan sadonkorjuun laulu) Fridolin muistelee nuoruutensa heilaa vertaamalla humalakasvin köynnöksiä tytön palmikkoihin. Muisteluun ei liity katkeruutta, nuoruuden lempeä viini on vain vaihtunut tummaan kitkerään olueen. Lavean laulumelodian alla kulkee läpikäyvä synkooppisäestys. *Jorum*-laulussa tunnelma edellisestä vaihtuu jyrkästi. Se pohjautuu kansanuskomuksiin: kuoleman viulunsoittaja käy kylästä kylään viikatemiehen tai *Sotilaan tarinan*

166 Päästä sidotun laulun varsa vapaaksi, / vapauta se ujostelematta ja vapaasti./ Haluan jäädä istumaan ja hymyillä/ hilpeälle pohjoiselle ratsastuksellesi./ Anna sävelkevään kulkea läpi/ seudun, jossa leikin ja taistelin./ Vähääkään ei kiinnosta kysyä:/ mikä on minulta ja mikä sinulta?

167 Henrik Karlsson, s. 188.

168 Piispa Lambertia, joka murhattiin 700-luvulla Maastrichtissa, oli tapana juhlia 17. syyskuuta.

Josephin tapaan.¹⁶⁹ Petollisen virkeä mies vierailee niin nuorten tuvis-
sa kuin vanhainkodissa, niin paronin luona kuin tunturimaisemissa.
Avoin kvinttiborduuna säästää hänen tekemisiään kuten kampaliiran
soittaja Schubertin *Winterreisen* päätöslaulussa *Der Leiermann*. Vihkon
viimeinen laulu *Intet är som väntanstider* (Mikään ei vertaudu odotuk-
sen aikoihin) on tunnetuimpia Peterson Bergerin lauluja: huhtikuinen
odotus, kevään merkit ja rastaan ensimmäiset liverrykset innoittavat
Fridolinia puutarhassaan salaperäiseen hurmukseen. Laulu on täynnä
jännittävää odotusta ja purkautuvaa iloa.

Toisen vihkon (1901) ensimmäinen laulu on Peterson Bergerin ne-
rokkaimpia lauluja: *Längtan heter min arvedel* (Kaipaus on osani). Runon
mielteliäs, alakuloinen pohjasävy resonoi pianon harppua jäljittävissä
murresoinnuissa hiljaisen soittorAsian tavoin. Välisoitoissa piano er-
kaantuu pääsävellajista harhailevien ajatusten tapaan. Runo ja musiikki
lyövät tässä laulussa kättä onnistuneella tavalla. *Maj i Munga* (Mungan
Maikki) kuvaa vanhemman Fridolinin tanssiin kutsua nuorelle neito-
selle. Pianossa kuuluu viulujen soitto. *Dina ögon äro eldar* (Silmäsi ovat
kuin tulenliekit) on täysipainoinen, kiihkeä rakkauden tunnustus, jon-
ka tasapainoilu kieltäytymisen ja myöntymisen välillä tekee laulusta
kihelmöivän.

Dina ögon äro eldar och min själ är beck och kåda.
Vänd dig från mig, förr'n jag tändes som en mila innantill!
En fiol jag är med världens alla visor i sin låda,
du kan bringa den att spela, hur du vill och vad du vill.

Vänd dig från mig, vänd dig till mig! Jag vill brinna, jag vill svalna.
Jag är lust och jag är längtan, gränsbo mellan höst och vår.
Spända äro alla strängar, låt dem sjunga, rusigt galna,
i en sista dråplig högsång alla mina kärleksår.

169 Vanhaan venäläiseen kansantarinaan pohjautuvan *Sotilaan tarinan* sävelsi Igor
Stravinsky puolinäyttämölliseksi teokseksi vuonna 1918. Camille Saint-Saënsin *Danse
macabre* (Cazalis) kertoo samanlaisen tarinan. Aihe on tuttu myös Hugo Simbergin maa-
lauksista.

Vänd dig till mig, vänd dig från mig! Som en höstkväll låt oss brinna;
stormens glädje genomströmmar vårt banér av blod och gull –
tills det lugnar och jag ser i skymning dina steg försvinna,
du, den sista som mig följde för min heta ungdoms skull.

Silmäsi ovat tulenliekit ja sieluni on pikeä ja pihkaa.
Käännny luotani ennenkuin sytyn miilun lailla!
Olen viulu, jonka kaikukopassa ovat maailman kaikki laulut,
sinä saat sen soimaan, miten haluat ja mitä haluat.

Käännny luotani, käännny luokseni! Haluan palaa, haluan viiletä.
Olen himoa ja olen kaipuuta, syksyn ja kevään raja-asukki.
Kaikki kielet ovat jännittyneet, anna niiden laulaa, hulluina humal-
tuneina
viimeisessä suuremmoisessa rakkauslaulussa kaikkia rakkauden
vuosiani.

Käännny luokseni, käännny luotani! Kuin syysilta palakaamme;
myrskyn ilo virtaa läpi veren ja kullan värittämän olomme –
kunnes tyyntyy ja näen hämärässä askeleesi häipyvän,
sinä, viimeinen joka minua seurasi kuumen nuoruuteni takia.

Fridolin kuvaa itseään milloin miiluksi, jonka syvyyksissä kytee
tuli, milloin viuluksi, jonka rungossa kaikki maailman laulut ovat val-
miina kukoistamaan. Rakkaus syttyi aikoinaan herkästi ja nyt kypsä
ihminen pelkää sen uudestaan heräävän. Karlfeldtin kyky kuvata rak-
kautta ja luopumisen haikeutta retrospektiivisesti on ainutlaatuista.
Hänen sanavarastossaan esiintyy tiheään agraariyhteiskunnan kie-
likuvia, joiden merkityksiä nykyajan ihminen joutuu etsimään sana-
kirjoista.¹⁷⁰

170 Piki ja pihka liittyvät miilunpolttoon eli puuhiilen tuottoon agraariyhteiskunnassa.

”Käännä silmäsi pois, ne lumoavat minut” on Laulujen laulusta 6:5 (ruotsiksi Höga visan, suomeksi myös Korkea veisu). ’Högsång’ viittaa samoin Laulujen laulu -kirjaan. Banér tarkoittaa sananmukaisesti lippua: tässä luonto esitetään lippuna syksyn väreissä. Nämä ovat esimerkkejä Karlfeldtin runotaiteen monikerroksisuudesta.

3. Dina ögon äro eldar.

Sång. Lugn rörelse, lidelsefullt uttryck. ♩-96.

Piano. *p* *pp murmurando*

Di-na
ö - gon ä - ro el - dar och min själ är beck och kå - da, vänd dig

Nuottiesimerkki 6. *Dina ögon äro eldar*, tahdit 1–8. Pianon mollisoitujen ja vähennettyjen septimisoitujen vaihtelu kuvaa Fridolinin sisäistä ristiriitaa. Vasemman käden kuudestoistaosa-liike kaivautuu poran tavoin sielun syvyiksiin. Laulumelodian kasvavat intervallit (seksti-oktaavi) nousevat matalasta alusta. Levande musikarkivin arkisto.

Välisoitoissa intohimo pääsee hetkittäin valloilleen, kunnes järki ja pidättynyt asenne taas palaavat. Tätä laulua Karlfeldt piti Peterson Bergerin parhaimpana.¹⁷¹ Tanssilaulut *Böljebys-vals* ja *Aspåkerns-polska* ovat hauskoja ja kiitollisia esityskappaleita, joissa Peterson Berger hyödyntää suoraan kansanmusiikin käännteitä jäljitellen viuluniekkojen rytmikästä jousenkäyttöä.

Kolmannen vihkon (1902) kevyt scherzomaisuus muodostaa valoisian vastakohtan kypsän iän alakuloisuuteen. Kolmessa laulusa ihannoidaan kevättä, nuoruuden juomista ja rakkausseikkailuja.

171 Arne Aulin & Herbert Connor: *Svensk musik. Från vallåt till Arnljot*. Bonniers 1974, s. 485.

Herr Ollondal -laulussa Fridolin kehoittaa nuorta miestä nauttimaan keväästä. Aikaisemmat naisseikkailut verrataan leivosen ja korpin siipien räpyttelyyn, mutta Ollondalissa kevät nostaa vanhan mahlan, vaikka kihti tekeekin kepposiaan. *På värdshuset Kopparflöjeln* (Kuparituuliviirin majatalossa) on ylistys naisille ja viinille Carl Michael Bellmanin sanankäänteitä ja terminologiaa myöten. Peterson Berger huipentaa rakkauden huumaa lopussa villiin tanssiin. Laulussa *En madrigal* kosija kokeilee eri lähentelytapoja – nuoruuden harmittonta ruusuista laulua tai täysikäisen tunnustusta kypsästä rinnasta – mutta kumpikaan ei pysty vakuuttamaan oikukasta neitosta: vain laimein juoma pystyy sammuttamaan kevytmielisen neitosen janon. Esitysvihjeenä on ”ömsom spefullt och patetiskt” (vuoron perään pilkallisesti ja pateettisesti).

Neljännän vihkon (1905) runot ovat debyyttikokoelmasta *Erämaa- ja rakkauslauluja*. Laulut liikkuvat unelmien parissa eivätkä tavoita Fridolinin rehevää todellisuutta. Vain harvoin ne ylittävät sovinnaisuuden rajoja kohti omaperäisempää ilmaisuja. *Drömd lycka* (Uneksittu onni) syntyy mollivoittoisesta yksinäisyydestä, mutta muuttuu mielikuvituksen maailmassa kauniin naisen ylistykseksi monine yksityiskohtineen. Piano-osuuden briljanssi ei pysty peittämään laulun ontoutuden vaikutelmaa. *Serenad*-laulussa runon rytminen kaava toistuu tarkkaan laulumelodiassa, mutta vaikutus jää etäiseksi siitä huolimatta, että kosijan alakuloisuus vaihtuu duuroittoiseen kesähaaveiluun. *Sagan om Rosalind* (Satu Rosalindista) jatkaa runoilijan hiukan aneemista uneksimista naisesta, ”jolla ei koskaan ole ollut elämää tai sielua”, mikä samalla kuvaa innoituksen tasoa musiikissa. *En spelman- visa* (Pelimannin laulu) hyödyntää jälleen kansanmusiikin idiomia: nuori soittaja löytää kylän tanssivasta nuorisosta häntä sytyttävän yleisön.

Viides vihko (1905) otsikolla *Fyra muntra visor* (Neljä hilpeätä laulua) alkaa *Beväringsvisa*-laululla (Alokkaan laulu), jossa poika kunnialla hyvästelee lapsuuden maisemia palvelukseen isänmaata, vakuuttaen samalla marssivansa sotaväen sijasta Amorin joukoissa, missä luvassa on miellyttävämpi saalis. Tämäntyypinen leikittelevä rinnastus on antanut Karlfeldtin arvostelijoille syyn pilkata hänen

rajoittunutta, aikaansa sidottua shovinistista maailmankuvaansa. Sotaväen idealisoinnissa hän oli hyvässä seurassa: Gustav Mahlerin useat sotilaspojan laulut *Des Knaben Wunderhornista* tai Charles Gounod'n *Faust*-oopperan sotilaskuoro julistavat kaikki sotaväen ihanuutta. *Sång efter skördeanden* (Laulu sadonkorjuun aikaan) kuuluu niteen huippuihin. Sadonkorjuujuhliissa Fridolin tanssii pienessä humalassa siroa valssia tyttöjen kanssa kunnes he uupuneina lakastuvat hänen käsivarrelleen. Laulussa muistot menneistä sukupolvista limittyvät Fridolinin nykyhetkeen, jossa hän ”talonpoikien kanssa puhuu talonpoikien kieltä ja oppineiden kanssa latinaa”.¹⁷² Tietyt raamatulliset ilmaukset tuntuvat tässä yhteydessä merkillisiltä, mutta muistuttavat uskonnon vahvasta läsnäolosta agrariiyhteiskunnassa ja korostavat talonpoikaistanssin lähes kultinomaista asemaa perinteiden säilyttämisessä.¹⁷³ Aidosti innoittunut runo ja mukaansa tempaava ja kansanläheinen musiikki ovat tehneet tästä klassikon. *Fanjunkar Berg* (Lippujunkkari Berg) jatkaa ikääntyvän miehen teemaa: vanha pönäkkä herra tanssittaa tyttöjä ja vakuuttaa epäilijöille: ”niin kauan kuin tyttö salaa katsoo perääni ja hymyilee, olen, hitto soikoon, vielä nuori”. Marssisävelmä viittaa tässäkin Mahlerin *Des Knaben Wunderhorn* -maailmaan. *Selinda och Leander* -laulu vie meidät Bellmanin kansanläheiseen rokokoomailmaan: nokkelin sanakääntein kerrotaan kaksi onnetoman rakkauden tarinaa. Keinuva kerronta yhdessä välisoihtojen *giocoso*-musiikin kanssa antavat ymmärtää, ettei kuultua kannata ottaa turhan vakavasti.

Kuudes kokoelma (1906) sisältää yhden ainoan laulun, *Löskekarlarnes sång* (Joutomiesten laulu).¹⁷⁴ Teksti on *Fridolins lustgård* -kokoelman viimeinen runo ja siitä kehkeytyi ilmeisesti sekä Karlfeldtille että Peterson Bergerille heitä yhdistävä julistus. Karlfeldtille joutomiehen vuodet tarkoittivat hänen etsikkovuosiensa Uppsalassa kulkurina tai maankiertä-

172 Tästä Karlfeldtin säkeestä on muodostunut vakiintunut sananparsa.

173 Sanat kuin ”fulla av sötaste vin” esiintyy Apostolien teot 2:13 helluntaipäivän kertomuksessa ja ”skördeanden”-sana esiintyy vanhassa raamatunkäännöksessä jouluaamun epistolassa. Klas Wennerberg: *Värgiga och hösthorn*. Karlfeldtsamfundet 1977, s. 51–52.

174 Otsikko on Uno Kailaan kääntämä.

jänä. Runoa edeltävässä johdannossa päähenkilöä esitellään miehenä, ”joka oli päässyt kaikkein pisimmälle taidossa hyödyntää vastoinkäymisiään itsekuriksi ja itseivaksi”. Taiteilijan kutsumus velvoittaa hänet pysymään tavoitteissaan lujana vaikka muut nauttisivat elämästä ja kunniaista. Viesti kiteytyy viimeiseen säkeistöön:

Och hör oss, värld, som gillar och fördömer,
 så snar att blommor eller stenar kasta.
 Vi hava aldrig sökt vad du berömmar,
 ej heller skytt vad du är van att lasta.

Du såg oss fasta,
 till alla tunga offer redobogna –
 när vi, de irrande, för alltid rasta,
 giv andra stora namn, nämn oss de trogna.¹⁷⁵

Mitä pidemmälle Karlfeldtin ja Peterson Bergerin urat jatkuivat, sitä hatarammalta ja vähemmän ajankohtaiselta on ulkopuolisuuden tematiikka mahtanut tuntua kummankin elämässä: molemmat olivat saavuttaneet näkyvän paikan valtakunnassa ja saaneet laajaa huomiota ja tunnustusta julkisilla syntymäpäivillään, Peterson Berger tosin huomattavasti kiistellympänä hahmona kuin Karlfeldt. Joutomiesten laulu on pönäkkä ohjelmajulistus Nietzschen hengessä: olemalla pikemminkin paraati- kuin tunnustuslyriikkaa se ei sävellyksenä kohoa suurten joukkoon; mahtipontisuudessaan se jää ontoksi.

Karlfeldtin runoja on erittäin runsaasti sävelletty. Ture Rangström kirjoitti kymmenkunta laulua Karlfeldtin runoihin, mm. sarjan *Häxorna* (Noidat, 1938). Eräs suosituimmista runoista on *Längtan heter min arvedel*, jonka ovat säveltäneet ruotsalaiset Natanael Berg, Gunnar de Frumerie ja Oskar Lindberg. Jean Sibeliuksen ainoa Karlfeldtin yk-

175 Ja kuuntele meitä, maailma, hyväksyvä ja tuomitseva, /niin altis kukittamaan tai kivittämään. /Emme koskaan etsineet sitä mitä ylistät, /emme myöskään pelänneet mitä nuhtelet. /Näit meidän lujina, /kaikkiin raskaisiin uhrauksiin valmiina – /ja kun me harhailevat vaivumme ikiuneen, /suo muille suurten nimet, vaan kutsu meitä uskollisiksi.

sinlaulu, op. 86 no. 1 (1917), tavoittaa herkästi alakuloisen runon intii-
miyden.

Myöhäiskorjuu – Bo Bergman ja Wilhelm Stenhammar

Viimeisen luvun keskiössä on Bo Bergman (1869–1967), yksi myöhäisromantiikan viimeisistä edustajista, jossa on aimo annos modernin ajan skeptikkoa. Hän syntyi virkamiesperheeseen Tukholmassa ja pääsi ylioppilaaksi 1888. Kuten monet hänen kollegoistaan, myös Bergman lähti Uppsalan yliopistoon opiskelemaan syksyllä 1888, mutta keskeytti lakitieteen opinnot alimman tutkinnon jälkeen 1889. Isänsä jalanjäljissä hän aloitti postivirkailijana vuonna 1892 ja pysyi ammatissa eläkeikään asti. Itse hän sanoi kyllästyneensä rutiinitehtäviin, mutta siviilityön antama taloudellinen riippumattomuus sai hänet pysymään virassa, varsinkin kun hän ymmärtäväisten esimiesten avulla pystyi työpäikällä kirjoittamaan runoja työtehtävien ohessa.

Suomen näkökulmasta erikoisuutena voi mainita, että nuorena postivirkailijana (ennen ensimmäistä julkaistua runokokoelmaa) Bergman toimi Oulussa ilmestyvän *Uleåborgsbladet*-lehden Tukholman kirjeenvaihtajana vuosina 1892–94 kirjoittaen kuulumisia ja kaupunkikuvauksia Tukholmasta.¹⁷⁶ Vuosina 1900–04 hän kirjoitti esseitä *Ord och Bild*-nimisessä kulttuuriaikakauslehdessä ja 1905 alkoi *Dagens Nyheter*-lehdessä mittava ura teatteri- ja kirjallisuuskriitikkona, mikä jatkui vakinaisena vuodesta 1908 aina vuoteen 1952 asti. Hän meni vuonna 1905 naimisiin Hildegard Hedénin kanssa ja avioliitosta syntyi yksi tytär, Vera.

Runoilijan alku oli vahva: Bo Bergmanin debytoi verraten myöhään, vuonna 1903, kokoelmalla *Marionetter* (Sätkynukkeja), joka oli selvä menestys. Seuraavaksi ilmestyivät kokoelmat *En mänska* (Ihminen,

¹⁷⁶ *Uleåborgsbladet* ilmestyi ruotsinkielisenä oululaislehtenä 1891–1900. Toinen Bergmanin kytkentä Suomeen löytyy Jarl Hemmerin (1893–1944) kautta. Hemmer pyysi, kuten monet muut, tunnetulta runoilijalta arvion mahdollisuuksistaan kirjailijana ja sai Bergmanilta kommentteja, jotka johtivat tiiviiseen kirjeenvaihtoon herrojen välillä.

1908) ja *Elden* (Tuli, 1917). Hänen varhaiset esikuvansa olivat Oscar Levertin, jonka hienostuneet sonetit jättivät syvän jäljen Bergmaniin, ja Gustaf Fröding, jonka maanläheinen kieli edusti hänelle toista äärimmäisyyttä. Heinrich Heinen terävä ironia ja Georg Brandesin tiukka yhteiskuntakritiikki muokkasivat hänestä vakavamielisen ajattelijan ja skeptikon, jolta ei kuitenkaan puuttunut humaaneja piirteitä. On sanottu, että hänessä yhdistyi 1880-luvun realismi 90-luvun esteettiseen romantiikkaan. ”Bo Bergmanilla on ajattelijana taipumusta ateismin suuntaan, runoilijana uskonnolliseen.”¹⁷⁷ Debyyttikokoelman nimikkoruno *Marionetter* esittelee hyvin deterministisen näkemyksen ihmisen osasta näkymättömän ohjaajan vetäessä naruista. Tällainen pessimistissävyinen kohtalokkuus läpäisee paljon Bergmanin runoudesta. Kielenkäyttäjänä hän suosii arkitodellisuuden yksinkertaisuutta Frödingin tapaan. Bergman itse sanoi, että ”adjektiivit ovat runouden koruja, ja niitä on syytä käyttää säästävaisesti. Liian runsaina ja kirjavina ne vaikuttavat väärennetyiltä jalokiviltä.”¹⁷⁸

Monet Bergmanin runoista vaikuttavat vanhan miehen kirjoittamilta, ja itse hän sanoi haastattelussa vuonna 1952: ”En ole koskaan ollut varsinaisesti nuori, enkä siksi ole koskaan tullut oikein vanhaksikaan.”¹⁷⁹ Vanhenemisen ja väsymyksen teemat, samoin kuin katoavaisuuden, ovat esillä aivan ensimmäisestä runokokoelmasta saakka. Runo *Du och jag* kokoelmasta *Elden* kuvaa ikääntymistä näin:

Det var en gammal, gammal man
med handen tungt på staven,
och han var jag och jag var han.
Jag lutade mot graven.¹⁸⁰

177 Ingrid Gavelius Renwik: *Bo Bergmans tidigare lyrik*. Stockholms Universitet 1966, s. 42

178 Bo Bergman: *Ny lyrik*, julkaistu *Dagens Nyheter*issä 14.4.1907; lainattu Renwik 1966, s. 90.

179 Renwik 1966, s. 73.

180 Olipa vanha, vanha mies/käsi tukevasti kävelykepillä/ja hän oli minä ja minä olin hän. / Nojasin hautakiveen.



Kuva 15. Bo Bergman kävelyllä 1950-luvulla kotikaupungissaan Tukholmassa. Valokuva Lennart af Petersens, Stadsmuseet i Stockholm.

Kauneudenpalvonta on läsnä Bergmanin runoudessa, mutta Heidenstamin tai Karlfeldtin eleganssiin verrattuina hänen runonsa ovat niukkasaniaisia, hiukan Ibsenin runojen aforistiseen tyyliin.¹⁸¹ Ibsen oli ollut Bergmanille tärkeä ajattelija: *Brandin* totuudenvaatus ja fanaattisuus kiehtoivat häntä, mutta toimivat samalla etäännyttävinä. Sen sijaan *Villisorsan* ihanteen ja todellisuuden välinen vastakkain-

181 Bergman ihaili kollegansa ja ystävänsä Hjalmar Söderbergin kanssa esim. *Borte!*-runoa (luvussa 4). Renwik 1966, s. 91.

asettelu kosketti Bergmania syvimmin, koska hän näki, että ihminen tarvitsee illuusionsa selvitäkseen pessimismin kanssa.¹⁸²

Pessimisti ja skeptikko saattoi myös olla poliittisesti valveutunut kommentoija. Kokoelmassa *Trots allt* (1931) hän käsitteli paitsi vaimonsa kuolemaa myös ajan barbaareja, Stalinia ja Mussolinia. Runossa *I Goliatsskuggan* (Goliatin varjossa) hän on varsin selväpuheinen:¹⁸³

I Goliatsskuggan står världen still,
förkrympt, förlamad och fången,
och ingen vågar längre slå till,
och hjälten finns blott i sången.

När stiger han fram med trotsigt hopp
och dräper äntligt jätten
och samlar sitt folk och bygger opp
den nya människoätten?¹⁸⁴

Bergman kutsuttiin Ruotsin Akatemian jäseneksi vuonna 1925 ja kuollessaan 98-vuotiaana hän oli vanhin jäsen Ruotsin Akatemian historiassa. Hän säilytti luomisvoimansa korkeaan ikään saakka ja mainittujen kokoelmien jälkeen ilmestyi vielä useita niteitä, joista viimeinen postuumisti 1969. Hänen novellikokoelmansa ja romaaninsa eivät ole saaneet vastaavaa tunnustusta kuin runot.

Bergmanista tuli säveltäjien suosima runoilija, osittain varmaan kielen yksinkertaisen, lähes kansanomaisen luonteen kautta, joka jätti liikkumatilaa säveltäjälle. Ture Rangström sävelsi yli kolmekymmentä laulua Bergmanin runoihin, joukossa useita aarteita. Niihin palaamme myöhemmin tässä luvussa, mutta ensin käsittelemme Ruotsin toisen

182 Renwik 1966, s. 45.

183 Karl Asplund: *Bo Bergman Människan och diktaren*. Wahlström & Widstrand 1970, s.74.

184 Goliatin varjossa maailma on pysähtynyt/käpertyneenä, halvaantuneena ja vangittuna/ eikä kukaan enää uskalla iskeä/ ja sankari löytyy ainoastaan laulussa.

Köska hän nousee esiin uhmakkaalla toivolla/ ja surmaa vihdoin jättiläisen/ kokoaa kansansa ja rakentaa/ uuden ihmissuvun?

suuren laulusäveltäjän, Wilhelm Stenhammarin (1871–1927) Bergman-lauluja.

Stenhammar oli Ruotsin musiikkielämässä laajasti vaikuttava hahmo niin pianotaiteilijana, kamarimuusikkona, kapellimestarina kuin säveltäjänä. Vaikutusvaltainen arkkitehti-isä kuoli varhain, jolloin neljästä lapsesta nuorin, Wilhelm, oli vain 4-vuotias. Kartanosuvusta lähtöisin oleva äiti oli vahvasti uskovainen. Kotona luettiin ja musisoitiin paljon ja jo lapsena Wilhelm teki ensimmäisiä sävellyksiään, mm. 16-vuotiaana kirjoitettu *I skogen* (Metsässä) Gellerstedtin runoon. Tämä viehättävä miniatyyri on edelleen hänen suosituimpia laulujaan. Kolmen sisaruksen ja arkkitehtiystävän muodostamalle laulukvartetille Wilhelm kirjoitti varhain teoksia, mm. *Tre körvisor* (Kolme kuorokappaletta, 1890) J. P. Jacobsenin teksteihin, joista on mainittava erityisen suosittu *I seraillets have* (Serailjin puutarhassa).¹⁸⁵ Hän opiskeli pianoa ensin yksityisesti Richard Anderssonin musiikkiopistossa Tukholmassa ja debytoi vuonna 1892 Brahmsin d-mollikonsertton solistina. Pari kuukautta myöhemmin oli oman resitaalin vuoro. Vielä samana vuonna hän matkusti Berliiniin jatko-opintoja varten ja osui siellä suoraan keskelle Wagner–Brahms-kiistaa. Säveltäjänä hän oli kutakuinkin itseoppinut, vaikka ajoittain, vuodesta 1889 eteenpäin opiskelikin Andreas Hallénin johdolla. Stenhammar oli Oscar Levertinin henkeväen piirin jäsen ja sai sen kautta vahvoja virikkeitä niin Jens Peter Jacobsenilta, August Strindbergilta kuin Heinrich Heinelta (jonka tekstejä hän sävelsi *Junge Liebe* -sarjassa 1888–90). Näiden vaikutteiden kautta hän etääntyi lapsuudenkodin uskosta ja sen ahtaasta porvarillisuudesta. Vuonna 1905 Stenhammar meni naimisiin taidemaalari Helga Westbergin kanssa, mikä laajensi hänen ystäväpiiriään myös kuvataiteen puolelle. Liitosta syntyi kolme lasta, josta kahdesta tuli ammattilaulajia.

Suurempia muotoja hän kokeili ensin kauniissa balladissa *Florez och Blanzeflor* baritonille ja orkesterille, mutta ensimmäinen laajasti huomiota herättänyt teos oli pianokonsertto (1893). Ensimmäinen ooppera, *Gildet på Solhaug* (Päiväkummun pidot, 1892–96) Ibsenin tekstiin

185 Ks. luku 2.

oli yhdistelmä wagneriaanista vuolautta ja kansanmusiikinomaista yksinkertaisuutta. Se tuotiin näyttämölle Stuttgartissa vuonna 1899 ja Tukholman kuninkaallisessa oopperassa vuonna 1902. Stenhammarin ensimmäinen sinfonia, joka hänen omien sanojensa mukaan oli ”idyllinen ja brucknerimainen”, valmistui vuonna 1903. Vakava itsetutkinta ja -kriitikki johtivat häntä tässä vaiheessa jatkamaan sävellysoopintojaan ja kääntymään yhä klassisempiin ratkaisuihin, eritoten sen jälkeen kun hän oli tutustunut Sibeliuksen toiseen sinfoniaan – tämä kohtaaminen tulisi olemaan eräs hänen elämänsä käännekohtia. Stenhammar kirjoitti Sibeliukselle harvinaisen vilpittömän ja ihailevan kirjeen ja heidän ystävyytensä johti sittemmin useaan Sibeliuksen vierailuun Göteborgiin, jossa Stenhammar teki pitkän ja ansiokkaan uran kapellimestarina ja orkesterin kehittäjänä 1907–22. Kuudesta jousikvartetostaan Stenhammar omisti neljännen, a-mollikvartetton op. 25 (1907–09), Sibeliukselle ja tämä vastaavasti kuudennen sinfoniansa (1923) Stenhammarille.

Kontrapunktiopinnot olivat myös seurausta Carl Nielsenin vaikutuksesta: tämä oli kirjoituksissaan jatkuvasti korostanut käsityön merkitystä tunnekuohon ja inspiraation rinnalla. Muita tärkeitä teoksia olivat toinen pianokonsertto (1904–07), g-mollisinfonia (1911–15) ja Serenadi orkesterille (1913), joista keskimäinen varmaan on eräs hänen vaikuttavimmista teoksistaan. Myöhäiskaudella hän kirjoitti näytelmämusiikkia useisiin Shakespearen näytelmiin ja johti muutaman oopperankin Tukholmassa. Säveltäjätoiminnan rinnalla Stenhammar ylläpiti jatkuvasti laajaa pianistiuraansa niin orkesterisolistina kuin suosittuna kamarimuusikkona, mm. viulisti Tor Aulinin ja baritoni John Forsellin kanssa. Stenhammar kuoli suuresti arvostettuna muusikkona Göteborgissa 1927.

Stenhammarin sävellystuotanto ei ole laaja, mutta se on laadukas: opusnumeroita on vain 45, ja niissä lauluja yhteensä noin viisikymmentä.¹⁸⁶ Teini-ikäisen laulut on jo mainittu, mutta varhaisessa vaiheessa syntyi useita lauluja Johan Ludvig Runebergin teksteihin, mm.

186 Nuoruuden opusnumeroimattomia lauluja on näiden lisäksi n. kolmekymmentä.



Kuva 16. Robert Thegerström (1857–1919) on tunnetussa Wilhelm Stenhammarin muotokuvassaan (1900) tavoittanut hienostuneen, herkän ja haaveilevan taiteilijan luonteen. Nationalmuseum, Tukholma.

Flickan kom ifrån sin älsklings möte vuonna 1894, kuusi vuotta ennen Sibeliusta. Nämä versiot kuvaavat tekijöidensä luonne-eroja varsin selvästi: Stenhammar lähestyi Runebergin pelkistettyä runoa yksinkertaisen laulelman keinoin, melkein resitatiivina, kun Sibelius sen sijaan kuvaa pinnan alla olevaa intohimoa levein, lähes orkestraalisin pensselinvedoin.¹⁸⁷ Eipä ihme, että hillitty Stenhammar löysi omien näkemystensä kanssa resonoivan Bo Bergmanin.

Bo Bergmanin runoihin syntyi kolmasosa Stenhammarin kaikista lauluista eli yhteensä 17 laulua. Varhaisimmat ovat *Viisi laulua op. 20*

187 Sibliuksen ja Stenhammarin versioiden vertailua varten, ks. Britta Frieberg: ”Från lyrisk dikt till Idyll och epigram”. *Svensk Tidning för musik* 1947, ss. 104–07; tai Bo Wallner: *Wilhelm Stenhammar och hans tid I–III*. Vol. 2. Norstedt 1991, ss. 224–28.

vuosilta 1903–04, joukossa kaksi Ruotsin liedkirjallisuuden ehdotonta helmeä, *Stjärnöga* ja *Adagio*.

Stjärnöga

Stjärnöga, du som jag mött
långt i försvunna tider,
nu är det kvälldags och trött
min ungdom till vila skrider.

Irrbloss, som världen har tänt,
slockna så lätt i världen.
Stjärnöga, mycket har hänt,
sedan vi skildes på färden.

Villsam är vägen som går
fram genom mörka länder.
Stjärnöga, Stjärnöga, när
jag aldrig mer dina händer?

Tag mina händer och led
mig in i ditt ljusa rike.
Stjärnöga, giv mig din fred
och låt mig varda din like.

Tähtisilmä, sinä, jonka olen kohdannut
kauan sitten menneinä aikoina
nyt ilta lähestyy, ja väsyneenä
nuoruuteni painuu lepoon.

Virvatulet, joita maailma on sytyttänyt,
sammuvat niin helposti maailmassa.
Tähtisilmä, paljon on tapahtunut matkalla
sen jälkeen kun erosimme.

Eksyttävä on polku, joka käy
läpi pimeiden maitten.
Tähtisilmä, Tähtisilmä, yletynkö
koskaan enää käsiisi?

Ota käteni ja johda minut
valoisaan valtakuntaasi.
Tähtisilmä, anna minulle rauhasi
ja anna minun tulla kaltaiseksesi.

Tämä Bo Bergmanin varsin tunnettu runo sisältyi *Marionetter-*kokoelmaan. Kypsän ihmisen muistelossa väsymys ja ikääntyneisyys yhdistyvät muistoon rakkaasta ihmisestä nuoruuden ajalta. Elämän harharetkien ja vaikeiden jaksojen jälkeen alakuloinen protagonistista kaipaa puhdasta ja turvallista yhdessäoloa. Lopun viittaus valoisaan valtakuntaan on lähes sanantarkka lainaus herätysliikkeen laulusta, jonka Bergman ilmeisesti yhdisti nuoruuden rakastettuunsa.¹⁸⁸

Runo ilmestyi huhtikuussa 1903 ja Stenhammar sävelsi tämän loppukesästä eli varsin tuoreeltaan. Laajassa Stenhammar-elämäkerrassaan Bo Wallner vertaa säveltäjän version Rangströmin vastaavaan (joka oli kirjoitettu vuonna 1904) ja toteaa, että harvoin samasta runosta on tehty niin erilaiset versiot. Stenhammar oli silloin 32-vuotias ja Rangström 20-vuotias noviisi. Luonteensa ja eetoksensa mukaisesti Stenhammarin versio on lähellä kansanlaulua, joka korostaa melodian yksinkertaista linjaa ja luontevaa deklamaatiota hyvin pelkistyneellä soinnutuksella kun taas Rangströmin on kromaattinen ja ilmeikäs ja painottaa enemmän runon kohtalokkaita sävyjä.¹⁸⁹

188 Renwik 1966, s. 177.

189 Wallner 1991, vol. 2, ss. 201–09.

Vid fönstret

I dag har jag sett din första rynka
som ristad med nål i ögats vrå
och dina kära händer ha tagit
från min tinning ett grånat strå,
där vi sutto vid öppna fönstret
och tänkte på en gammal sak,
medan aftonrodnan låg stilla
över småstadens täppor och tak.

En klocka ringde borta i grönskan,
och kvällen var djup och allvarsam,
och över kyrkogården kom långsamt
en skara flickor gatan fram.

De hade vita blommor i håret
och psalmbok och näsduk i hand;
deras långa klänningar slogo
när blåsten tog dem ibland.

På bleka kinder stod ännu gråten,
och läpparna läste en bön,
men i ögonen speglades världen,
och världen var stor och skön.

Och femtonårsdrömmarna lyfte
mot skogens rökiga rand.
Där det strimmade blankt efter solen
låg livets förlovade land.

Men vi sutto vid öppna fönstret,
din panna var sorgsen och sänkt,
och jag kysste ditt finger och sade,
att ingenting blir som man tänkt.

Ikkunalla

Tänään olen nähnyt ensimmäisen ryppysi
kuin neulalla piirretty silmäkulmaan
ja rakkaat kätesi ovat poimineet
ohimoltani harmaantuneen hiuskarvan,
kun istuimme avoimen ikkunan ääressä
ja muistelimme menneitä,
kun iltarusko hiljaisena
laskeutui pikkukaupungin viljelmien ja kattojen ylle.

Viheriöllä soi kirkonkello,
ilta oli syvä ja vakava,
ja yli kirkkomaan kulki hitaasti
joukko tyttöjä katua eteenpäin.

Heillä oli valkoiset kukat hiuksissaan
ja virsikirja ja nenäliina kädessä;
heidän pitkät helmansa lepattivat
tuulenpuuskissa.

Kalpeilla poskilla näkyi vielä itku,
ja huulet sopertelivat rukousta,
mutta silmiin heijastui maailma,
ja maailma oli suuri ja kaunis.

Ja viidentoistaikäisten unet kohosivat
kohti metsän savuista reunaa.
Säteiden vanojen takana
siinsi elämän luvattu maa.

Mutta istuimme avoimen ikkunan ääressä,
otsasi oli surullinen ja pääsi painunut,
ja suutelin sormeasi ja sanoin,
ettei mikään tule sellaiseksi kun haaveilee.

Ikäihmisten hellä huolenpito toisistaan kontrastoituu muistoon tyttöjen rippijuhlan innosta ja tulevaisuuden odotuksista aikuisuuden kynnyksellä. Näkymä sulkeutuu lopuksi kun runon kertoja toteaa, ettei elämä toteutunut toivotulla tavalla: haaveet jäivät haaveiksi. Stenhammar tavoittaa runon lempeän alakuloisuuden laskevassa fis-mollimotiivissa. Rippijuhlien muistot avautuvat kun kolmannen säkeistön kumea kirkonkello soi pianon oikean käden puolinuoteissa dominantti-perussävel-ostinatona, ensin D-duurissa ja sitten F-duurissa, ja ajatukset lentävät ilmoille, lumottuun maahan. Nykyhetkeen palataan fis-mollissa, johon laulu myös loppuu.

Seuraavan laulun otsikko *Gammal nederländare* (Vanha alankomaalainen) lienee ymmärrettävä alankomaisen barokkitaulun sanoituksena. Kärsimätön kosija laulaa viileässä ulkoilmassa serenadin, toivoen päästä naisen, juuston ja viinan pariin, ehkä kinkunkin. Tämä runo on Bergmanin tuotannossa harvinaisen hyväntuulinen; tämä jopa hiukan kaksimielinen tekele voisi yhtä hyvin olla Frödingin. Stenhammarin *con leggerezza* tavoittaa kosijan oikullisuuden ja kevytmielisyyden. Vivahdus modaalisuutta vahvistaa barokkipastissin vaikutelmaa. Samanlaista lystikästä hahmoa kuvataan Stenhammarin laulussa *Lycklandsresan* (Matka onnelaan) Frödingin runoon, joka sisältyy sarjaan *Visor och stämningar op. 26. Månsken* (Kuutamo) kuvaa autiota yöllistä maisemaa, jonka keskellä yksinäinen lintu yrittää herättää tuskasta kovetuneen sydämen. Keijukaisten usva peittää maan ja Puck-veijari etsii kadottanutta sädettä. Shakespearen *Kesäyön unelman* tavoin yö on avoin ihmeille. Stenhammarin yksinkertainen säkeistölaulu kuvaa kauniilla kaartuvalla melodialla kuutamon valoa, joka säteilee maisemaan. Pianon toisen säkeistön kevyt värähtely viittaa ehkä seikkailun mahdollisuuteen, joka piilee seesteisen pinnan alla.

Kokoelman viides laulu on eräs Ruotsin liedkirjallisuuden helmistä:

Adagio

Vattnet rörs och vinden spelar,
vind och vatten ta varann.
Bakom skogens glesa dungar

gula rågen gungar
av och an.
Det är bara du som felar.
Hjärtat saktar sina slag.
Jag hör svag musik som spelar
mig till sömns i dag.

Molnen glida lätt som vita
svanar över himlens sjö,
men de tiga där de fara,
svanar sjunga bara
när de dö.
Ont och tungt har jag fått slita,
det är tungt på tiggarrstig.
Jag vill fara med de vita
svanarna till dig.

Veden pinta värähtelee tuulenpuuskasta,
tuuli ja vesi syleilevät.
Harvojen metsikkojen takana
keltaiset rukiin tähkät keinuvat
ees taas.
Ainut joka puuttuu olet sinä.
Sydänlyönnit hidastuvat.
Kuulen hiljaista musiikkia, joka
tuudittaa minut uneen tänään.

Pilvet kiitävät kevyesti kuin valkoiset
joutsenet yli taivaan sinen,
mutta vaikenevat lennossa,
joutsenet laulavat
vain kuollessaan.
Raskaasti olen saanut raataa,
kerjääjän osa on raskas.
Haluan lähteä valkoisten

joutsenten seurassa luoksesi.

Lämpimän kesäpäivän kauneus levittäytyy katsojan eteen ja nelijalkaiset trokeet tuodittavat lukijan uneen. Alkusoinnut vinden – vatten – varann luovat hienovaraisen rytmin, joka ei häiritse rauhaa. Puolivalveilla olevassa mielentilassa pinnan alta nousee hillitty kaipuu, joka liittyy poissa olevaan, läheiseen ystävään. Taivaalla liitävät mykät joutsenet herättävät kuvan kaipuusta armaan luo. Keskelle tätä eteeristä todellisuutta ilmestyy yhtäkkinen muistuma kärsimyksestä ja raatamisesta, jonka tehoa lisäävät raskaat konsonantit (tungt – tiggartig). Olemme kohdanneet samat piirteet *Stjärnöga*-runossa – virvatulien ohi valoisaan valtakuntaan – vaikka Adagioissa tuskin on tuonpuoleisesta elämästä kysymys. Tästä hienosta runosta kirjoitti kriitikko Levertin: ”Adagio on niin lähellä täydellisyyttä kuin ylipäättään syntisessä maailmassamme on mahdollista.”¹⁹⁰ Stenhammarin näkemys hipoo sekin täydellisyyttä.

Laulumelodia liikkuu varovaisin askelin ja tahdit 7–11 (kolmas ja neljäs säe) vievät korkeimpaan säveleen, jota oktaavihyppy alaspäin tasoittaa kontrapunktin lakien mukaisesti. Tahdin 11 edestakainen liike toteutuu f-g–f sivuliikkeenä. Toisessa säkeistössä toistuvat samat piirteet, ainoa ero on ”raatamiskohdassa”, jossa melodian liike on jyrkempi. Kyseessä on mestariteos, jossa runo ja musiikki lepäävät täydellisessä harmoniassa niin sisällön kuin muodon kannalta.

Stenhammarin tärkeimpiin kokoelmiin kokoelmiin kuuluva sarja *Visor och stämningar* (Laulemat ja tunnelmat) op. 26 sisältää Wilhelm Ekelundin, Erik Axel Karlfeldtin, Verner von Heidenstamin ja Gustaf Frödingin rinnalla kolme Bo Bergmanin runoa. Opuksen numero 3, *Stjärnan* (Tähti, 1909) kertoo taiteilijan aherruksesta vastahakoisen materiaalin eli sanojen kanssa:

190 ”Adagio står fulländningen så nära, som det gärna är möjligt i vår syndiga värld.” *Bonniers Litterära Magasin* 1958, 7, s. 535; lainattu Renwik 1966, s. 179. Runoilija itse on kertonut, että runon idea syntyi siitä, että hän kuuli pianomusiikkia avoimesta ikkunasta. Ibid. s. 178.

Adagio.

Quietissimo.

Vattnet rörs och vinden spelar,

p molto e legatissimo

5
vind och vatten ta hvar- ann.

Nuottiesimerkki 7. *Adagio*, tahdit 1–6. Alkusoitossa staattisuus ja liike yhdistyvät pianon toonika-dominantin välisessä keinunnassa, jota vaatimattomat triolit pitävät liikkeellä häiritsemättä pintaa. Laulumelodian tahdit 5–6 muodostavat edellisen kahden tahdin peilikuvan mikä luo itsessään lepäävän tasapainon. Levande musikarkivin arkisto.

Jag sliter i dagarnas kedja.

Jag pustar på mina kol.

Aherran päivien ketjussa.

Puhallan hiileeni.

Runo löytyy Bergmanin toisesta kokoelmasta *En mänska* (1908). Likaisessa, nokisessa pajassa seppä hikoilee, takoo ja taistelee kuin hornan tuutissa, mutta yläpuolella ovat saavuttamattomat tähdet, ja runoilija/seppä oivaltaa rajoituksensa:

Jag hälsar dig, saliga stjärna,

Som aldrig jag når.

Tervehdin sinua, autuasta tähteä,
Jota en koskaan saavuta.

Verta, hikeä ja kyneleitä sisältävään runoon Stenhammar kirjoittaa kiihkeätempoisen *Presto agitato* -laulun, jonka laulumelodia piirtää laajoja kaaria myrskyisän pianosatsin yläpuolella. Tätä arjen aherrusta vastaan kontrastoituu ihannemaailma rauhallisine ilmavine sointuineen. Näiden maailmojen välisessä kentässä taiteilija elää ja työskentelee.

Jungfru Blond och jungfru Brunett (Neiti Vaaleaverikkö ja neiti Ruskeaverikkö, 1904–08) esikoiskokoelmasta *Marionetter* kuvaa kahden neitosen tanssia syysauringossa. Kevyt, huoleton tunnelma haihtuu hetkessä kun tyttöihin iskee aavistus kylmästä avaruudesta ja lähestyvistä yöstä, joka saattaa tuoda mukanaan varkaita tai muita epäilyttäviä hahmoja. Luonto on yhtäkkiä muuttunut pelottavaksi ja neitokset juoksevat turvaan äidin luokse. Äidin tuvassa on rauhallista, mutta takan tulen sammuttua yön pimeys kuristaa. Pelon varoittava sormi jää sarkastisena ilmaan:

Ni käraste jungfrur små,
jag tar er väl vad det lider...

Rakkaimmat pikku neitokset,
sieppaan teidät kai aikanaan....

Tämä *Vivace*-laulu on opuksen scherzo. Staccatosoinnut, läpikuultavat liikkeet ja toistuvat tavut kuvaavat nuorten neitosten ilmavaa tanssia. Tempo ja liike rauhoittuvat hetkeksi kun avaruuden viileä kaari muistuttaa olemassaolostaan. Juoksu kiihdyttää tempon uudestaan ja muuttuu äidin tuvassa *tranquillo*-osioon, joka jatkuu loppuun asti. Loppusäkeen arvoituksellisen uhkauksen kohdalla Stenhammar kirjoittaa *non forte*.

Det far ett skepp (Laiva kulkee, 1909) kertoo tarinan Onni-nimisestä laivasta ja merimiehistä, joiden seuraan neitokset pyrkivät kun laiva saapuu satamaan. Tyypillisen merimieslaulun tapaan runoilija varoit-

taa tytöistä, jotka sekä maissa että merellä tuhoavat onnen. Tämän harmittoman rallatuksen kummina on Schubert: piano tukee liikkuvaa ja hilpeätä laulumelodiaa sen eri käännteissä ja terssisuhteisissa sävelleissä murretuin soinnuin. Tulemme kohtaamaan Tukholma-laulujen joukossa samantyyppisen laulun, En positivvisa.

Postuumisti julkaistiin viisi Stenhammarin laulua, joista kaksi ensimmäistä olivat Bo Bergmanin tunnetuimpia runoja *Melodi* ja *Under vintergatan* (Linnunradan alla). *Melodi* löytyy *Elden*-kokoelmasta ja se sävellettiin tuoreeltaan kun runo oli ilmestynyt vuonna 1917. Runossa protagonististi ihmettelee miten ihastus voi saada värähtelyt liikkeelle ja muuttaa maisemat:

Bara du går över markerna,
 lever var källa,
 sjunger var tuva ditt namn.
 Skyarna brinna och parkerna
 susa och fälla
 lövet som guld i din famn.

Och vid de skummiga stränderna
 hör jag din stämmas
 vaggande vågsorl till tröst.
 Räck mig de älskade händerna.
 Mörkret skall skrämmas.
 Kvalet skall släppa mitt bröst.

Bara du går över ängarna,
 bara jag ser dig
 vandra i fjärran förbi,
 darra de eviga strängarna.
 Säg mig vem ger dig
 makten som blir melodi?

Kun kuljet yli maitten
 lähteet solisevat,

laulaa jokainen mätäs nimeäsi.
 Iltataivas hohtaa ja puistoissa
 lehdet putoavat
 kuin kultana syliisi.

Vaahtoisella rannalla
 kuulen lohtuna äänesi
 tuudittavan aaltoilun.
 Ojenna rakkaat kätesi.
 Pimeys on karkotettava.
 Tuskan on väistyttävä rinnastani.

Kun kuljet yli niittyjen,
 kun näen sinut
 kulkevan ohi kaukaisuudessa,
 värähtelevät ikuiset kielet.
 Kerro, kuka sinulle antaa
 vallan, josta tulee melodia?

Rakkauden tunne herkistää runoilijan aisteja: ruohon juurelta kuuluu ylistystä, iltataivas hohtaa ja syyslehdet tuovat kultaa. Mainingit lohduttavat yksinäistä mieltä. Runo päättyy ihmettelyyn: miten voi rakkaus toiseen ihmiseen muuttaa elämää näin, innoittaa tällaiseen runoon?¹⁹¹ Stenhammarin sävellys on koruton säkeistolaulu: melodia välttää suuria hyppyjä ja soinnutus on pelkistetty. Toisen säkeistön viittaus sisäiseen tuskaan toteutuu lievällä modulaatiolla, joka välittömästi palautuu pääsävellajiin, F-duuriin.

Sääntönä runoa säveltäessä Stenhammar piti tärkeänä, että laullulla on ”yksinkertainen melodia, joka hiipii sanojen sointia jäljitellen, luonnollinen soinnutus, *melodinen* soinnutus. Melodian on oltava laulun kaikki kaikessa, muu on epäolennaista, ainoastaan tukevaa, selittävää,

191 Luonnon ihailu, joka herkistää luovuuteen, on teemana myös Runebergin runossa *Sommarnatten*, jonka sekä Sibelius että Rangström ovat säveltäneet.

välineitä vaan ei päämäärä.”¹⁹² Hänen tapansa kutsua laulujaan termillä ”visor”, varsinkin varhaisessa tuotannossa, korostaa juuri tätä luonnollisuutta ja yksinkertaista välittömyyttä.¹⁹³ *Visa*-käsite periytyy aina keskiajan balladeista asti mutta juontaa tässä muodossa juurensa jo Carl Michael Bellmannin rokokooajoilta.

Ture Rangström sävelsi runon samana vuonna (1917), mutta lähes-tyi aihetta täysin eri suunnasta: hänelle runon ”taikavoima vapauttaa sävelen ja säveltäjän sisällä sidottuja voimia, ja tämän ihmeellisen, kokemuksen ja mielikuvituksen muodostaman prosessin kautta uusi taideteos synnytetään, uusi taideteos: *laulu*, jonka ainoa aitouden kriteeri, soikoon se kuinka vapaana ja uhkarohkeana tahansa, on rehellisyys alkuperänsä edessä: elämä ja runo.”¹⁹⁴ Rangströmin versio näyttää tässä hengessä juuri vapauttavan sidottuja voimia: sen piano-osuus poreilee ja sykkii jatkuvassa liikkeessä ikäänkuin syleillen joka puolelta ilmeikästä melodiaa, joka välillä rikkoo runon säännöllisen daktyyli-rytmin. Suuret ja ilmeikkäät lauluintervallit ovat Rangströmille luonteenomaisia ja luovat innostuneemman vaikutelman kuin varsin hillitty Stenhammarin versio. Yllälainatussa artikkelissa Rangström paljasti, että *Melodin* saama suosio hermostuttaa häntä samalla kun hän pitää Stenhammarin sävellystä ”paljon hienovaraisempänä, kypsempänä ja henkevämpänä”.¹⁹⁵

Kummatkin *Melodin* versiot oli siis sävelletty samana vuonna. Opuksen toisen laulun *Under vintergatan* kirjoittivat Stenhammar ja Rangström peräti samana päivänä, 24. elokuuta 1917! Tähtitaivaan alla kulkeva protagonistia kokee olonsa yksinäiseksi ja vapaaksi. Jatkuvat toistot luovat omaleimaisen sykkeen johon samalla sisältyvät kontrastit: högt–höga, hemlös–hem, rolös–ro, år–år, djupt–djupa.

192 ”En enkel melodi som smyger sig efter ordklängen, naturlig harmonisering, *melodisk* harmonisering. Melodin bör vara allt i en visa, det övriga skall vara oväsentligt, endast understödjande, förklarande, medel men icke mål.” Kirjeessä aloittelevälle säveltäjälle Olallo Morales 5.7. 1900; lainattu Wallner 1991, vol II, s. 194. Kursivointi alkuperäinen.

193 Op. 4 on *Två visor* Runebergin tekstiin, op. 8 on *Fem visor* Runebergin tekstiin.

194 *En skald och hans tonsättare*, Musikvärlden 1945:5, s. 14.

195 Ibid. s. 15

Högt i det höga slår
 vintergatan sin bro.
 Ensam och fri jag går
 som i en främmad stad.
 Hemlös fast jag har hem,
 rolös fast allt är ro,
 längtar jag, men till vem,
 hoppas jag, men på vad?
 Snön gör det tyst, och år
 läggas till årens rad.
 Vänner, ungdom och tro
 djupt i det djupa bo.

Korkealla korkeuksissa
 linnunrata luo kaarensa.
 Yksinäisenä ja vapaana kuljen
 kuin vieraassa kaupungissa.
 Kodittomana vaikka on koti,
 rauhattomana vaikka on rauhaa,
 kaipaen, mutta kenen luo,
 toivon, mutta mitä?
 Lumi vaientaa, ja
 vuodet lisätään vuosien riviin.
 Ystävät, nuoruus ja usko
 asuvat syvyyksissä.

Ihminen tunnistaa pienuutensa maailmankaikkeudessa, vaikka hänellä onkin elämässään perusturvaa. Bergmanin illuusiotomuuteen ja eksistentiaaliseen tyhjyyteen yhdistyy tässä humanismi: ihmisen lohtuna ovat ystävät, nuoruus ja usko. Yhdistelmä yksinäisyys ja tähtitaivas muistuttavat mieleen Immanuel Kantin sanat omastatunnosta ja tähtitaivaasta.¹⁹⁶

196 Kantin hautakammiossa Kaliningradissa (entisessä Königsbergissä) lukee ”tähtitaivas ylläni, moraalilaki sisimmässäni”, kaksi asiaa joiden Kant *Käytännöllisen järjen kritiikin*

Stenhammar rikkoo runon tasaista poljentoa vaihtamalla tahtilajeja tiheään – 7/4 – 5/4 – 6/4 – 3/2. Jylhät nousevat soinnut luovat monumentaaliset f-mollikaaret. Vaikka ympäristö muuten on varsin modaalissävyyistä jää kaipuun ja toivon kysymys ilmaan vähennettyjen septimisointujen muodossa. Vastausta ei kuulu, ja sen jälkeen alkumotiivi palaa, nyt puoliaskelen verran alempana. Sanan ”usko” alla oleva septimisointu kytkee sen salaa ilmaan jääneeseen kysymykseen. Modalisuus korostuu ennestään doorisvaikutteisessa loppukadenssissa. Rangströmin versiosta löytyy sama monumentaalisuus: laajat melodian kaaret ja murretut soinnut luovat ”kilpismäisen” avaruuden.¹⁹⁷ Laulu etenee säännöllisesti 9/4-tahtilajissa ja tässäkin modalisuus on läsnä a-mollin lasketun johtosävelen muodossa.

Stenhammarin *Fyra Stockholmsdikter* (Neljä runoa Tukholmasta) kirjoitettiin osittain samaan aikaan kuin edelliset ja julkaistiin heti vuonna 1918. Bo Bergmania on usein sanottu Tukholman runoiljaksi – tässä kaupungissa hän eli koko elämänsä ja kuvasi usein. Carl Michael Bellmanin henki leijuu näiden runojen yllä. *Kväll i Klara* viittaa keskellä kaupunkia olevaan keitaaseen, joka saa runoilijan pohtimaan pysyvää ja häilyvää:

Dagen är gjord att strida,
kväll att milt förstå.

Päivä on olemassa taistelua,
ilta lempeää ymmärtämistä varten.

I en skogsbacke (Metsänrinteessä) on kevyt scherzo, jossa elämää verrataan tanssiin. Bellmanin henki leijuu *Mellan broarna* -laulun (Siltojen välissä) yllä. Lempeällä hymyllä tehtyä kuvausta voisi kuvitella esitettävän luutun säestyksellä Tukholman vanhankaupungin ahtailla kujilla. *En positivvisa* (Posetiivarin laulu) palaa harmittomiin merimies-

loppusanoissa sanoo täyttävän mielen aina uudella ja yhä suuremmalla ihmetyksellä.

197 Ilmaisu viittaa Yrjö Kilpisen tuotannossa usein esiintyviin tyhjiin kvintteihin, jotka ovat omiaan luomaan avaruuden tunnetta, esim. Tunturilaulussa op. 54 no. 4.

tunnelmiin ja edustaa tekijöidensä suosituinta tuotantoa, ei vähiten John Forsellin esitysten ansiosta. Esikuva löytyy sekä Schubertin että Hugo Wolfin lauluista.¹⁹⁸

Stenhammarin viimeiset Bergman-laulut julkaistiin postuumisti 1933 otsikolla *Efterskörd* (Jälkikorjuu). Tähän kuuluvat *Klockan* (Kello, 1923), *Människornas ögon* (Ihmisten silmät, 1923) sekä *Hjärtat* (Sydän, 1917). Nämä myöhäiskauden lyhyet laulut poikkeavat sikäli laulema-idiomista, että näissä on soinnullisesti progressiivisia käänteitä, kromatiikkaa ja ekspressiivisyyttä. *Klockan*-runossa kello symbolisoi runoilijan innoitusta, jota hän empien ja peläten kuulostelee yön pimeinä tunteina, hiukan samaan tapaan kuin *Stjärnan*-runossa. Kumeat kellonlyönnit leimaavat Stenhammarin suggestiivista laulua alusta loppuun.

Stenhammar seurasi Bergmanin tuotannon julkaisemista tarkkaan, mihin viittaa se, että hän sävelsi Bergmanin runoja usein niin tuoreeltaan niiden ilmestyttyä. Vaikka Bergman ja Stenhammar elivät suuren osan elämästään samassa kaupungissa, on yllättävää, ettei heillä ollut keskenään suoraa kontaktia ollenkaan. Kun Stenhammar vuonna 1921 täytti 50 vuotta oli *Stjärnögan* säveltämisestä kulunut lähes kaksikymmentä vuotta. Juhlapäivänä sanomalehdet ja orkesterit ylistivät arkaa ja depression äärellä olevaa säveltäjää, joka oli vaivautunut hänelle kohdistuneesta huomiosta. *Dagens Nyheter* -lehti julkaisi Bergmanin runon *Dikten till musiken*, jonka toinen säkeistö kuuluu:

Samma vinge över världen bär oss,
 samma längtan ger oss båda tröst,
 samma ödesdigra eld förtär oss.
 Om jag väckt ett eko i ditt bröst,
 har jag kanske fått min egen stämma
 åter med förklarad klang av din.
 Källsprång, som blott livet självt kan hämma,
 rinner i ett annat källsprång in.

198 Hugo Wolfin *Der Musikant* (Eichendorff) lienee lähin esikuva.

Samat siivet kantavat meitä maailmassa,
 sama kaipuu lohduttaa meitä molempia,
 sama kohtalokas tuli meidät polttaa.
 Jos olen kaiun herättänyt rinnassasi,
 olen ehkä saanut oman ääneni
 sinun soinnuin kirkastettuna takaisin.
 Lähde, jota ainoastaan elämä itse voi tyrehdyttää
 virtaa toiseen lähteeseen.

Muutamaa päivää myöhemmin Stenhammar kiitti Bergmania runosta kirjeessä, joka oli ensimmäinen suora henkilökohtainen kontakti heidän välillään:

Pysyin pystyssä ja urhoollisena kaikkien kukkien, taputusten ja ylisanojen aikana toissapäivänä, mutta pienen runosi edessä taivuin. Se oli hehkuvaa hiiltä ja ihanaa balsamia, ja itkin, katkerasti mutta hyvin. Veljen käsi. Kiinteä, pehmeä ja vapaaehtoisesti ojennettu – tartun siihen – ja suljen sen syleilyyn.¹⁹⁹

Olemme tarkastelleet Stenhammarin ja Rangströmin lauluja rinnakkain, mutta koska Rangström on yhtä tärkeä Bergmanin runojen säveltäjä kuin Stenhammar, meidän on syytä palata häneen ja hänen Bergman-lauluihin. Rangström sävelsi 34 laulua Bergmanin tekstiin, mikä on kaksinkertainen määrä Stenhammariin nähden. Rangströmin hyvin varhaisessa viiden laulun *Lyrisk*-kokoelmassa oli kaksi Bo Bergmanin laulua, ylhäällä jo mainitut *Stjärnöga* (1904) ja *Adagio* (1907). *Stjärnöga* on Rangströmin ensimmäisiä lauluja ylipäätään: staattinen mutta ilmeikäs. *Adagio* liikkuu 5/4 tahtilajissa ja dis-mollissa, mutta ei tavoita Stenhammarin jaloa yksinkertaisuutta.

Fem dikter av Bo Bergman ilmestyi vuonna 1917 ja sisälsi sellaisia kestoosukkeja kuin *Vingar i natten* (Siipiä yössä), *Melodi* ja *Under vintergatan*. *Vingar i natten* on Rangströmin tunnetuimpia lauluja: Bergman

199 *Göteborgs-Posten* ja *Dagens Nyheter* 7.2. 1921; lainattu Wallner 1991 Vol. III, s. 444.

luo uhkaavan yöllisen näyn, jossa musta lintu lentää tuskan siivin yli maan. Runo puhuu epämääräisestä pakkomielteestä, joka saa valveilla olevan ihmisen pyyhkimään otsaa. Melodian suurissa hypyissä ahdistus on käsin kosketeltava ja pianon kiihkeät säveltoistot eivät hetkeksikään suo rauhaa vaanivilta ajatuksilta.²⁰⁰

Vuonna 1924 ilmestyivät Rangströmin sarjat *Ballader* ja *Den mörka blomman* (Tumma kukka).²⁰¹ *Ballader*-sarjan viidestä laulusta on mainittava *Flickan under nymånen* (Tyttö kuun sirpin alla), pirteä teinitytön henkilökuva, jossa herttainen musiikki tarkkaan piirtää haaveilevan tytön ailahtelevia mielenliikkeitä.²⁰² *Pan*-runossa Bergman kuvaa kuinka Pan huilunsoitollaan herättää kuumen kesäpäivän eloon. Rangström luo uljaan kaaren, joka ulottuu seesteisestä odotuksesta aina elämänriemua julistavaan hymniin, jossa ihminen ja luomakunta Panin hengessä ovat yhtä:

Livets stora hunger
Stiger stark och god,
och mitt sommarblod
sjunger, sjunger, sjunger.

Suuri elämännälkä
nousee voimakkaana ja hyvänä,
ja kesävereni
laulaa, laulaa, laulaa.

Sarja *Den mörka blomman* (kokoelmasta *Livets ögon*) on edellisessä luvussa käsiteltyjen kuningas Eerikin laulujen ohella Rangströmin vaikuttavin opus. Nimikkolaulussa *Den mörka blomman* Bergman kuvaa yöllä sielun syvyyksistä nousevaa salaperäistä kukkaa, runoilijan minää, joka ulottuu taivaaseen, ja jonka juuria ravitsee kärsimys

200 Runon tematiikka on sama kuin Yrjö Kilpisen laulussa *Vöglein Schwermut* Christian Morgensternin tekstiin. Kyseinen laulu avaa *Lieder um den Tod* -sarjan (1928).

201 Rangströmilla on kaksi muuta *Ballader*-kokoelmaa, vuosilta 1909 ja 1941.

202 Saman runon sävelsi Aarre Merikanto vuonna 1944.

(”blod och tårar”). Runon protagonisti on sukua *Under vintergatan* -runon yksinäiselle hahmolle ja *Vingar i nattenin* valvovalle henkilölle. Ilmeikäs melodia noonihyppyineen ja portatoineen piirtää laajoja kaaria pianon salaperäisen siciliano-rytmin toimiessa syvän alitajunnan symbolina.

Bön till natten (Rukous yölle) anoo unohduksen puhdistavan voiman kautta ihmislapselle armoa häpeästä ja synnistä:

Slut är dagens lust som larmar
vild och kort.
Djupa natt, i dina armar
bär oss bort.

Vid ditt bröst det nådefulla
skyl vår skam,
medan glömskans timmar rulla
smärtlöst fram,

som en flod, där allt får drunkna,
glider kall
över dolda brott och sjunkna
syndafall.

Du som ensam dig förbarmar
och ger svar,
milda natt, i dina armar
håll oss kvar.

Rukous yölle

Ohi on päivän pauhu,
villi ja lyhyt.
Syvä yö, käsivarsillasi
kanna meidät pois.

Armollisella rinnallasi
 Kätke häpeämme,
 unohduksen tuntien pyöriessä
 tuskattomasti ohi,

kuin virta, johon kaikki saa upota,
 virtaa kylmänä
 yli piilotettujen rikosten ja uponneiden
 syntiinlankeamusten.

Sinä, joka yksin armahdat
 ja annat vastausta,
 lempeä yö, ota meidät
 syleilyysi.

Yön metafora, joka usein viittaa uhkaavaan yksinäisyyteen tai tyhjyyteen, edustaa tässä levon ja unohduksen vapauttavia voimia.²⁰³ Rangström-elämäkerrassaan Axel Helmer vertaa tätä laveasti etenevää hymniä Händelin tai Bachin aarioissa esiintyvään *basso ostinatoon*, kävelevään bassoon.²⁰⁴ Rangström pyysi pariin otteeseen Bergmania kirjoittamaan tekstin maalliseen oratorioon viitaten juuri tähän lauluun. Hanke ei toteutunut, mutta laulun tärkeydestä säveltäjälle kertoo se, että hänen kolmannen sinfoniansa, *Sång under stjärnorna* (Laulu tähtien alla, 1929) alkutahdit ovat laulun suora lainaus. Rangström käytti samoja aineksia myös näytelmämusiikissaan Strindbergin näytelmään *Till Damaskus* (1926).²⁰⁵

Sarjan kolmas laulu *Vinden och trädets* (Tuuli ja puu) kuuluu kansanlaulusarjaan. Runoilija on puu, jonka lehvistöä entisaikojen rakastettu liikuttaa tuulen lailla.

203 L. Onervan *Hymyi Hypnos* (jonka Madetoja sävelsi op. 9) kertoo unohduksen tervehdyttävästä voimasta.

204 Axel Helmer: *Ture Rangström Liv och verk i samspel*. Carlsson 1998, s. 277–278.

205 Ibid., s. 308.

Jag är trädet som du fick
sommargrönt att sjunga.
Tror du jag ett ögonblick
glömt det fastän sommarn gick,
sommarn och det unga?

Olen puu, jonka sait
kesän vihreydessä laulamaan.
Luuletko, että olen sen hetkeksikään
unohtanut vaikka kesä on ohi,
kesä ja nuoruus?

Laulun lievä haikeus on sukua *Stjärnögan* alakuloisuuteen sekä *Vid fönstret* -runon suloiseen muisteloon. Säkeistolaulu on saanut pelkistetyt, lähes stenhammarmaisen asun. Neljäs laulu *Avskedet* (Eron hetki) on Rangströmin jaloimpia lauluja: se tilittää eron surumielisiä tunnelmia vaikuttavan, tasaisesti laskevan cantilenan muodossa, joka luo väistämättömän nyyhkivän vaikutuksen. Pianon vapaasti vellovat murrettut soinnut, jotka seuraavat lauluäänen liikkeitä tiiviisti *Melodi*-laulun tapaan, voisivat kuvata väsyneitä maininkeja, jotka lyövät rantaan. Loppulaulu *Trädet som dör* (Kuoleva puu) on Bergmanin karuimpia runoja: luonnonlait eivät armahda elinkaarensa lopussa olevaa puuta – ”satu on loppu ja kirvesmies on lähellä” – sen enempää kuin ihmiselämääkään. Rangströmin dramaattisessa ja koruttomassa sävellyksessä lauluäänen laajat ilmaisumahdollisuudet viritetään äärimilleen. Vaikka kokonaisuus on monumentaalinen, pianon osaksi jää tukijan rooli.

Rangström ja Bergman kävivät kirjevaihtoa, mutta hekään eivät tavanneet henkilökohtaisesti. Taitava verbaalikko Rangström kirjoitti Bergmanin 60-vuotisjuhliin vuonna 1929 juhlarunon, jossa hän, viitaten debyyttikokoelmaan, yhdisti runoilijan skeptisyyden ja pessimismin humanistisiin ja taiteellisiin päämääriin sekä omaan pulppuvaan mielenlaatuunsa:

Om marionetter spela livet
Och annars allt är höstligt rivet –

Så hyllar honom ändock diktens vår.

Vaikka marionetit ohjaisivatkin elämää
Ja muuten kaikki on syksyisen repaleista –
Niin häntä juhlii silti runon kevät.

Runon kevät on osuva metafora samalle hengen uudistavalle voimalle, josta Bjørnson puhui *Jeg giver mit digt til våren* -runossa.²⁰⁶ Tämä voima haastaa talvea, vaikka se ei julista varsinaista ohjelmaa Brandesin tai Strindbergin mielessä. Tämän keväisen mielikuvan Bergman muisti ja hyödynsi kun hän viisitoista vuotta myöhemmin vuorostaan kirjoitti *Det spelar* -runon Rangströmin 60-vuotispäiväksi 30. marraskuuta 1944. Bergman kuvaa siinä vuodenaikojen kuvien avulla Rangströmin ilmaisuvoimaista ja eloisaa tyyliä ja päättää sen sanoihin:

Upp, min ande och dansa i väg
Som stormarnas gäst!
Hör de rasande. Härlig är dansen,
Och storm går i dur.

Ylös, henkeni ja tanssi tiehesi
myrskyjen vieraana!
Kuule raivoavat. Ihana on tanssi,
Ja myrsky on duurissa.
Rangström sävelsi runon välittömästi.

Lainaamalla aikaisempia laulujaan Rangströmin tekee siitä samalla eräänlaisen epilogin, ja se onkin yksi hänen viimeisimmistä lauluistaan.

Eräänlaisena kohtaamisena kerrottakoon vielä lopuksi episodi säveltäjien Stenhammarin ja Rangströmin välisestä yhteistyöstä. Kun Ruotsin musiikkiakatemia vuonna 1921 täytti 150 vuotta haluttiin juhlistaa tapahtumaa tilaamalla teos kuorolle ja orkesterille.

²⁰⁶ Katso luku 3.

Det spelar

Bo Bergman (1869–1967)
Dedicated to Ture Rangström

Ture Rangström
(1946)

Espansivo, con moto

Hör vå - rens in - stru - ment... Hör flöjt... Hör kla - ri -
nett... Det är

rit. ff a tempo poco rit.
rit. a tempo string. poco rit.
a tempo poco rit.
fp f

Nuottiesimerkki 8. *Det spelar*, tahdit 1–4. Ekstaattisen, ylipursuavan laulun melodian isot hyppyt ja pianon ryöpsähtävät juoksutukset ovat Richard Straussin myöhäisromanttisessa tyyliässä. Julkaistu Gehrman's Musikförlag:n ystävällisellä luvalla.

Säveltäjistä Hugo Alfvén ja Stenhammar olivat ainoat, jotka 1910-luvulla olivat kirjoittaneet laajempia teoksia suurelle esityskoneistolle. Stenhammarin vakiintunut asema Ruotsin musiikkielämässä johti siihen, että hän sai tilauksen ja samalla myös vapauden valita tekstin tekijän. Aikaisemmasta yhteistyöstä Heidenstamin kanssa (kantaatti *Ett folk*, 1905) Stenhammarille oli jäänyt epämiellyttävä maku, runoilija oli kannoissaan ollut jyrkkä eikä suostunut muokkaamaan tekstiään säveltäjän tarpeiden mukaan.

Stenhammar toivoi tällä kertaa vuorovaikutuksellisempaa yhteistyötä libretistin kanssa ja valitsi kaikkien yllätykseksi tekstintekijäksi – ei Bergmania, ei Karlfeldtia, ei Heidenstamia – vaan Ture Rangströmin!

Tämä oli ystävyyden osoitus nuoremmalle säveltäjäkollegalle, joka tosin oli profiloitunut myös kirjoittajana – mutta samalla se oli riskinotto. Stenhammar oli monella tavalla tukenut Rangströmiä aikaisemmin, niin yksityiselämässä kuin uralla. Hän oli aktiivisesti tuonut Rangströmin esille pohjoismaisilla musiikkpäivillä Kööpenhaminassa vuonna 1919, jolloin hän johti Rangströmin ensimmäisen sinfonian cis-molli ("August Strindberg in memoriam"), vaikka hän ei ollut erityisen vaikuttanut Rangströmin suurmuotojen hallinnasta.²⁰⁷ Huomattavasti innostuneemmin hän suhtautui Rangströmin lauluihin, joista muutamaan säveltäjä itse oli kirjoittanut tekstin, esim. sarjoihin *Havets sommar* (Meren kesä, 1916) ja *Notturmo* (1918). Rangströmilla oli kirjallista tuotantoa runsaasti – hän oli julkaissut paitsi arvosteluja myös esseitä ja runoja. Tekstitilaukset tulivat aikaan, jolloin Rangströmilla oli tanskalainen vaihe ja hän sävelsi Drachmannia, jonka teksteihin syntyi vuonna 1919 neljän laulun sarja *Forskrevet*.²⁰⁸ Ystävyys oli vilpittömpää ja yhteistyö hedelmällistä: "Stenhammarin liikkuva persoonallisuus ja kompromissiton ammattimaisuus muodostivat peilin, jossa Rangström näki oman sulkeutuneisuutensa, lukitut asenteensa ja naamionsa."²⁰⁹

Yhteistyön tulos, sinfoninen kantaatti *Sången* (Laulu), kaksiosainen teos neljälle solistille, kuorolle ja orkesterille on harvinainen esimerkki kahden säveltäjän yhteistyöstä. Teos muokattiin vuorovaikutuksessa, eikä vahvemmitakaan erimielisyyksiltä säästyttävä. Stenhammar kirjoittaa eräässä kirjeessä:

Ture antoi minulle kovan pätkinän purtavaksi. Hän ottaa suunsa niin pahuksen täyteen ja kattaa sellaisen ylellisen musiikillisen banquetin, jopa yltäkyläisen, että se ylittää ikäihmiseni vatsan varsinaista kesto-kykyä. Itse asiassa hänen olisi pitänyt kirjoittaa ei ainoastaan tekstiä, vaan myös musiikin.²¹⁰

207 Rangström omisti toisen sinfoniansa ("Mitt land", 1919) Stenhammarille.

208 Drachmannin samannimisen romaanikirjan hän oli saanut Stenhammarilta, jolle hän myös sarjan omisti.

209 Helmer 1998, s. 197.

210 Kirje Olallo Moralekselle 21.7. 1921; lainattu Wallner 1991, Vol. III, s. 401.

Rangströmin runsassanainen ja pateettinen teksti tuotti päänvaivaa Stenhammarille senkin takia, että tämä oli säveltäjänä siirtynyt yhä askeettisempaan suuntaan. Yhdessä säveltämisen vaiheessa Stenhammar pyysi kirjeessä Carl Nielseniltä apua, kun työ oli juuttunut paikalleen. Lopputulos oli yli puoli tuntia kestävä, väkevän dramaattinen teos, joka luonteeltaan oli kaukana klassisuudesta. Juhlakantaatit jäävät harvoin elämään toimitettuaan tehtävänsä, eikä tämä teos tee poikkeusta. Se on joka tapauksessa kiinnostava monumentti kahden säveltäjän ystävydestä ja yhteistyöstä. Rangströmin libretosta voi löytää välkähdyksen Bergmanin yksinkertaisesta runoudesta:

Klara skönhet, där du andas,
blommar ungdom i ditt spår.
Giv oss, giv, när timmen randas,
kraft av sångens vår!

Kirkas kauneus, missä hengität,
kukkii jäljissäsi nuoruus.
Anna meille, kun hetki koittaa,
voimaa laulun keväästä!

Kirjallisuutta

- Amdam, Per 1979. *Bjørnstjerne Bjørnson – han som ville dikte et nytt og bedre Norge*. Oslo: Cappelen.
- Arvidsson, Stellan 1945. *Bo Bergman*. Stockholm: Bonniers.
- Asplund, Karl 1970. *Bo Bergman Människan och diktaren*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Aulin, Arne & Connor, Herbert 1974. *Svensk musik. Från vallåt till Arnljot*. Stockholm: Bonniers.
- Balzer, Jürgen (toim.) 1965. *Carl Nielsen i hundreåret for hans fødsel*. København: Nyt Nordisk Forlag.
- Benestad, Finn & Schelderup-Ebbe, Dag 1988. *Edvard Grieg – The Man and the Artist*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Berger, Wilhelm Peterson 1911. *Svensk musikkultur*. Stockholm: Aktiebolaget Ljus.
- Berger, Wilhelm Peterson 1912. *Några ord om musikkritik*. Stockholm: Idun.
- Bergstrand, Arne 1984. *På Karlfeldts vägar IV*. Malung: Karlfeldt-samfundet.
- Beyer, Edvard 1978. *Henrik Ibsen*. Oslo: Cappelen.
- Beyer, Edvard 1983. *Utsyn over norsk litteratur*. Oslo: Cappelen.
- Billeskov Jansen, Frederik Julius (toim.) 1985. *J. P. Jacobsens Spor i ord billeder og toner*. København: Reitzel.
- Bisgaard, Lars 2019. *Christian 2. En biografi*. Copenhagen: Gads forlag.
- Bjørby, Pål, Dvergsdal, Alvhild & Stegane, Idar (toim.) 2005. *Ibsen on the Cusp of the 21st Century*. Larvik: Alvheim & Eide.
- Bøgh Jensen, Mette 2005. *At male sit privatliv. Skagenmalernes selviscenesættelse*. Skagen: Skagens Museum.
- Borup, Morten (toim.) 1968. *Breve til og fra Høger Drachmann I*. København: Gyldendal.
- Brandes, Georg 1898. *Ibsen*. København: Gyldendal.
- Brøndsted, Mogens & Møller Kristensen, Sven 1982. *Danmarks litteratur*. Copenhagen: Gyldendal.
- Bull, Francis 1963. *Norges litteratur Fra februarirevolusjonen til første verdenskrig* (Fjerde bind). Oslo: Aschehoug.
- Carlberg, Bertil 1950. *Peterson-Berger*. Stockholm: Bonniers.
- Dahlström, Fabian (toim.) 2005. *Sibelius Dagbok 1909–1944*. Helsingfors: SLS.
- Dvergsdal, Alvhild 2005. "Henrik Ibsen's Digte (1871)", julkaistu kokoelmassa *Ibsen on the Cusp of the 21st Century*. Toimittaneet Pål Bjørby, Alvhild Dvergsdal, ja Idar Stegane. Larvik: Alvheim & Eide.
- Fogelqvist, Torsten 1931. *Erik Axel Karlfeldt*. Stockholm: Norstedt.
- Foster, Beryl 1990. *The songs of Edvard Grieg*. Aldershot: Scolar Press.
- Frieberg, Britta 1947. "Från lyrisk dikt till Idyll och epigram". *Svensk Tidning för musik 1947*, ss. 104–07. Verkkolähde <http://www.musikforskning.se/stm/STM1947/STM1947Frieberg.pdf> (tarkistettu 23.20.2024).

- Fröding, Gustaf 1935. *Skrifter VI. Brev*. Stockholm: Bonniers.
- Gedin, David 2003. ”vi äro stora kräk” – nya uppgifter om Heidenstams angrepp på Fröding 1896”. *Samlaren – Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning* 2003. Verkkolähde <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:548818/FULLTEXT01.pdf> (tarkistettu 23.10.2024).
- Gierløff, Christian 1932. *Bjørnstjerne Bjørnson*. Oslo: Gyldendal.
- Grimley, Daniel 2006. *Grieg. Music, Landscape and Norwegian identity*. Woodbridge: Boydell Press.
- Grimley, Daniel 2010. *Carl Nielsen and the idea of modernism*. Woodbridge: Boydell Press.
- Grinde, Nils 1981. *Norsk musikkhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget Oslo.
- Hagen, Erik Bjerck 2013. *Livets overskudd. Bjørnstjerne Bjørnsons glemte kvaliteter*. Oslo: Gyldendal.
- Haglund, Magnus 2019. *Wilhelm Stenhammar*. Möklinta: Gidlunds.
- Hammerstein-Tengström, Kerstin 1972. *Kung Eriks visor. En studie i Gustaf Frödings rolldiktning*, Acta Universitatis Carolinae – Philologia 5, Germanistica Pragensiae VI, Prag.
- Heiberg, Hans 1968. *Henrik Ibsen – ett porträtt*. Malmö: Lantbruksförbundets Tidskriftsförlag.
- Helmer, Axel 1998. *Ture Rangström*. Stockholm: Carlsson.
- Hemmer, Bjørn 1978. *Ibsen og Bjørnson*. Oslo: Aschehaug.
- Hetsch, Gustav 1926. *Peter Heise*. Copenhagen: Gyldendal.
- Himmelstrup, Kristian 2014. *En sejlbåd for vindstille – En biografi om J. P. Jacobsen*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Høgåsen-Hallesby, Hedda 2011. ”Who Are You, Peer? An Anniversary Postlude on Music, Text and Identity Constructions”. Teoksessa *Music and Identity in Norway and Beyond*. Toimittanut Thomas Solomon. Bergen: Fagbokforlaget.
- Ingebretsen, Herman Smitt 1943. *En dikter og en herre. Vilhelm Krag's liv og diktning*. Oslo: Aschehaug.
- Jarrett, Sandra 2003. *Edvard Grieg and his songs*. Aldershot: Ashgate.
- Jacobsen, J. P. 1958. *Mogens*. Kääntänyt Juho Ahava. Hämeenlinna: Karisto.
- Karlsson, Henrik 2013. *Wilhelm Peterson Berger: Tondiktare och kritiker*. Skellefteå: Norma.
- Knudsen, Aage 1950. *J. P. Jacobsen i hans digtning*. København: Gyldendal.
- Kramer, Ursula 2010. ”Grieg’s Peer Gynt and the problem of irony in music”. *Studia Musicologica Norvegica*, Vol. 36 Iss. 1 (Nov. 2010): s. 73–91
- Landqvist, John 1927. *Gustaf Fröding*. Stockholm: Bonniers.
- Liljenberg, Bengt 1985. *Bo Bergman – den kritiske livsbetraktaren*. Höganäs: Wiken.
- Lindbergh, Katarina Harrison 2022. *Erik XIV*. Malmö: Historiska Media.
- Lindbäck, Erland 1957. *Gustaf Fröding. Temperamentsstudie och diktanalys*. Stockholm: Norstedt.
- Lindström, Göran 1993. *Gustaf Fröding*. Borås: Norma.
- Lönnroth, Lars ja Delblanc, Sven (toim.) 1989. *Den svenska litteraturen 1890–1920*. Stockholm: Bonniers.

- Mann, Thomas 1936. "Freud och framtiden". Julkaistu aikakauslehdessä *Bonniers Litterära Magasin* 6/1936, s. 416.
- McFarlane, James 1979. "Cultural Conspiracy and Civilizational Change: Henrik Ibsen, Georg Brandes and the Modern European Mind", *Journal of European Studies*, Vol. 9 (1979): s. 155–173
- Meyer, Michael 1971. *Ibsen*. New York: Doubleday.
- Mortensen, Klaus P. ja Schack, May (toim.) 2009. *Dansk litteraturs historie*. Bind 3 København: Gyldendal.
- Møller, Herluf 1968. *Fem år. Studier i Bjørnsons ungdomsdigtning*. Oslo: Gyldendal.
- Nærup, Carl 1897. *Skildringer og stemninger*. Oslo: Cammermeyer.
- Nielsen, Fredrik 1953. *J. P. Jacobsen Digteren og Mennesket*. København: Gads forlag.
- Nordenfors, Ola 1992. "*Känslans kontrapunkt*" *Studier i den svenska romansen 1900–1950*. Uppsala: Almqvist & Wicksell.
- Nygård, Stefan 2022. "Georg Brandes and Fin de Siècle Scandinavia as a Cultural Semiperiphery". *Artl@s bulletin*, vol. 11 Iss. 2 (2022): s. 9-19. Verkkolähde <https://helda.helsinki.fi/server/api/core/bitstreams/722aae5b-0078-4a6a-8775-07f0e71d4252/content> (tarkistettu 23.10.2024).
- Oksala, Teivas 2004. *J. L. Runebergin Kreikka ja Rooma*. Helsinki: Artipictura.
- Olsson, Bernt & Algulin, Ingemar 1987. *Litteraturens historia i Sverige*. Stockholm: Norstedts.
- Palmgren Selim 1948. *Minusta tuli muusikko*. Porvoo: WSOY.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1951. *Från utsiktstornet*. Östersund: Wisénska bokhandeln.
- Rangström, Ture 1945. "En skald och hans tonsättare". *Musikvärlden* 1945(5): s. 14.
- Renwik, Ingrid Gavelius 1966. *Bo Bergmans tidigare lyrik*. Stockholm: Stockholms Universitet.
- Renwik, Ingrid Gavelius 1988. *Känt och okänt i Bo Bergmans poesi*. Norrtälje: Svenska Humanistiska Förbundet.
- Reynolds, Anne-Marie 2010. *Carl Nielsen's voice*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Rilke, Rainer Maria 1993. *Kirjeitä nuorelle runoilijalle*. Suom. Liisa Enwald. Helsinki: Tai-teos.
- Rosenblad, Ingvald (toim.) 1974. *Fröding och musiken*. Karlstad: Gustaf Fröding-sällskapet.
- Rubow, Paul V. 1945. *Holger Drachmann 1878–1897*. København: E. Munkegaard.
- Sciørring, Nils 1978. *Musikkens historie i Danmark*. København: Politiken.
- Solomon, Thomas (toim.) 2011. *Music and Identity in Norway and Beyond*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Strindberg, August 1883. *Dikter på vers och prosa*. Stockholm: Bonniers.
- Svanholm, Lise 2001. *Malerne på Skagen*. Gyldendal: Haslev.
- Tigerstedt, Eugène Napoleon (toim.) 1967. *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, del 4, Natur och kultur. Stockholm: Natur och Kultur.
- Vedel, Valdemar 1909. *Holger Drachmann*. København: Schønberg.
- Vestergaard-Pedersen, Christian 1981. "Om forholdet mellem tekst og musik i Peter Heise's 'Dyveke-sange'". Verkkolähde http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_musik_og_forskning_pdf/mf_1981/mf1981_02_ocr.pdf (tarkistettu 23.10.2024).

Vosmar, Jørn 1984. *J. P. Jacobsens digtning*. København: Gyldendal.

Wallner, Bo 1991. *Wilhelm Stenhammar och hans tid I-III*. Stockholm: Norstedts.

Weinstein, Arnold 2008. *Northern arts: the breakthrough of Scandinavian literature and art from Ibsen to Bergman*. Princeton: Princeton University Press.

Wennerberg, Klas 1977. *Vårgiga och hösthorn*. Malung: Karlfeldtsamfundet.

Winsnes, Andreas Hofgaard 1961. *Norges litteratur Fra 1880-årene til første verdenskrig*. (Femte bind). Oslo: Aschehaug.

Hakemisto

- Ahlqvist, Alfred C 149
 Ahlqvist, August 168, 169
 Aho, Juhani 12
 Alchaios 7
 Alfvén, Hugo 18, 212
 Ancher, Anna 18
 Ancher, Michael 18
 Andersen, Hans Christian 57, 65, 95, 122
 Andersen, Wilhelm 69
 Andersson, Richard 188
 Aulin, Tor 189
- Backer Grøndahl, Agathe 14, 125, 127
 Bang, Viggo 9
 Bayreuth 172
 Bax, Arnold 58, 69
 Beaumarchais, Pierre 42
 Bellman, Carl Michael 170, 180-181, 202, 204
 Benn, Gottfried 47
 Berg, Natanael 182
 Bergen 12, 22, 24, 26, 31, 36, 43, 72, 73, 99, 102, 111
 Berger, Wilhelm 129
 Bergman, Bo 13, 16, 146, 174, 184-188, 190, 192, 195, 197, 198, 200, 203-207, 209, 210-212, 214
 Bergman, Vera 184
 Berliini 10, 129, 140, 146, 188
 Beyer, Edvard 80
 Beyer, Frants 112
 Bierbaum, Otto 148
 Bisgaard, Lars 43
 Bjørnson, Bjørnstjerne 12, 15, 20, 21, 71-75, 77-80, 84, 85, 87, 89, 92, 94, 102, 108, 112-113, 115, 143, 211
 Bjørnson, Bergliot 77
 Brahms, Johannes 188
 Brandes, Georg 11-12, 14, 15, 17, 18, 37, 45, 49, 77-78, 108, 142, 144, 185, 211
 Bull, Ole 11, 12, 73, 79, 99
 Busoni, Ferruccio 129
 Bygdøy 11
 Bülow, Hans von 127
 Byron, Lord (George Gordon) 20
- Canth, Minna 12
 Carl-Nielsen, Anne-Marie 60
- Chamisso, Adalbert 129
 Circolo Scandinavia 89
 Collan, Karl 14
 Craigher, Jacob Nicolaus 32
 Crusell, Bernhard 14
- Dagens Nyheter 172, 184, 205
 Darwin, Charles 45
 Debussy, Claude 106
 Delfoi 7
 Delius, Fredrick 58
 Djurgården 169
 Don Quijote 145
 Drachmann, Holger 5, 12, 14, 17-21, 24, 36, 37, 39-42, 45, 49, 71, 115, 127, 148, 173, 213
 Dresden 171
 Dvořák, Antonín 90
 Dybvad, Johanne 73
 Dyveke 15, 22-26, 28-32, 34-37, 39-44, 129, 134, 139, 160
 Döbeln, Georg Carl von 46
- Eastman School of Music 128, 140
 Edda 22
 Engström, Albert 175
 Ekelund, Vilhelm 197
 Elisabeth, Tanskan kuningatar 22, 24, 37, 41, 42
 Eerik XIV, Ruotsin kuningas 15, 148-150, 153, 158, 160, 161, 163-165, 167, 207
 Eldh, Carl 147
 Erkkö, Juhana Heikki 13
- Fabritius, Ernst 14
 Fauré, Gabriel 106
 Faust 120, 181
 Forsberg, Carl 116
 Forsell, John 173, 189, 205
 Friedemann, Ignaz 167
 Frumerie Gunnar de, 182
 Fröding, Cecilia 144
 Fröding, Gustaf 13, 15, 142, 144-149, 153, 158, 166-170, 174, 185, 195, 197
 Fröding, Hedda 144
- Geijer, Erik 11
 Gellerstedt, Albert Theodor 188
 Goethe, Johann Wolfgang von 21
 Gounod, Charles 181
 Grez-sur-Loing 10
 Grieg, Alexandra 96, 120

- Grieg, Edvard 11, 15, 20, 71, 78–81, 83, 85–87, 89–90, 92–96, 98, 100, 102–103, 106, 108, 111–113, 115–116, 118, 120, 123–124, 127–128, 132, 138–139
- Grieg, Nina 112, 120
- Grimley, Daniel 48, 60, 62
- Grundtvig, Severin 77
- Grönvold, Aimar 78
- Gustav, Eerik XIV:n poika 163, 164
- Göteborg 146, 189
- Götiska förbundet 11
- Hagen, Vilhelmine 21
- Hall, Pauline 69
- Hallén, Andreas 188
- Hamlet 145
- Hamsun, Knut 115
- Hannu, Tanskan kuningas 22
- Hansson, Ola 47
- Haquinius, Algot 167
- Hazelius, Arthur 10
- Hedén, Hildegard 184
- Hegel, Fredrik W 41 [tekstissä V]
- Heidenstam, Verner von 13, 113, 115, 143–145, 168–169, 174, 186, 197, 212
- Heikinheimo, Seppo 173
- Heine, Heinrich 20, 185, 188,
- Heise, Peter 12, 14, 17, 20–22, 24, 26, 30, 32, 34, 36–37, 40, 42, 49, 89, 134, 139
- Helmer, Axel 209
- Hemmer, Jarl, 184
- Henriques, Fini 69
- Hesse, Hermann 47
- Hey, Julius 146
- Hofmannsthal, Hugo von 47
- Holberg, Ludvig 69
- Holst, Rikke 111
- Holstein 8
- Holstein, Ludvig 49
- Holter, Iver 78
- Høgåsen-Halleby, Hedda 94, 95
- Ibsen, Henrik 12, 15, 20–21, 47, 71–73, 75, 77, 79, 89, 93–96, 98, 102–103, 105, 107–108, 111–113, 116, 120, 142–144, 186, 188
- Ibsen, Sigurd 77, 98
- Ingemann, Bernhard Severin 21
- Jacobsen, Jens Peter 12, 15–17, 45–51, 53, 55, 57, 60–61, 64–65, 67–68, 71, 115, 148, 173, 188
- Jarrett, Sandra 103, 105
- Josephson, Ernst 47, 148
- Juhana III, Eerik XIV:n velipuoli 150, 163–166
- Jämtland 171–172
- Järnefelt, Maikki 139
- Jørgensen, Johannes 47
- Kaarina Maununtytär 150, 153, 160–161, 163–166
- Kaarle IX, Eerik XIV:n velipuoli, 150
- Kailas, Uno 181
- Kalevala 10, 140
- Kalmarin unioni 8, 22
- Kant, Immanuel 203
- Kappus, Franz Xaver 48
- Karjala 10
- Karlfeldt, Erik Axel 13, 15, 144, 146, 168–172, 174, 176, 178–182, 186, 197, 212
- Karlstad 144, 147
- Katarina von Sachsen-Lauenburg 150
- Kesäyön unelma 195
- Kilpinen, Yrjö 204, 207
- Kuningas Lear 158
- Kivi, Aleksis 12, 13, 169
- Kjerulf, Halfdan 11, 14
- Klingenberg, Alf 128–129
- Koch, Sigurd von 69
- Koskenniemi, Veikko Antero 14
- Krag, Vilhelm 13, 15, 113–116, 118, 120, 123–124, 127–129, 132, 136, 139, 140, 143, 148
- Kristian II, Tanskan kuningas 22–24, 36, 41–44
- Kristiania ks. Oslo
- Krøyer, Marie 18
- Krøyer, Peder Severin 4, 18, 19
- Kustaa Vaasa, Ruotsin kuningas 24, 149, 150
- Kuula, Toivo 14, 140
- Kööpenhamina 10–12, 17, 21, 24, 37, 40, 43–45, 48, 49, 78, 212
- Lambert, piispa 176
- Lange-Müller, Peter Erasmus 20, 49
- Langgaard, Rued 69
- Larin Kyösti 13
- Larsson, Carl 169, 170
- Laub, Thomas 49
- Launis, Armas 172
- Leijonhufvud, Margareta 150
- Leino, Eino 13, 14
- Leipzig 10, 21, 78
- Leverin, Oscar 13, 143–144, 168, 185, 188, 197
- Lincoln, Abraham 95
- Lindberg, Oskar 182
- Lindblad, Adolf Fredrik 11, 14

- Lindman, Ludvig Matias 11
Liszt, Franz 79, 127
Liuksiala 161
Loppiaisaatto 158
Lucidor, Lasse 148
Løkke, Jacob 95
- Macbeth 42
Madetoja, Leevi 14, 209
Mahler, Gustav 48, 59, 181
Mann, Thomas 71
Maximilian, Itävallan keisari 22
Melartin, Erkki 14, 140
Mendelssohn, Felix 78, 106, 128
Merikanto, Aarre 207
Merikanto, Oskar 14, 176
Meyer, Michael 95
Montmartre 10
Morales, Olallo 202, 213
Morgenstern, Christian 207
Mozart, Wolfgang Amadeus 30
Munch, Edvard 10, 15
Mussolini, Benito 187
München 146
- Nielsen, Carl 12, 15, 45, 48–50, 52, 53, 55, 57,
60, 62, 65, 67, 69–70, 85, 148, 189, 214
Nietzsche, Friedrich 60, 142, 173, 182
Nordheim, Arne 94
Nordiska Museet 10, 169
Nordqvist, Gustaf 14
Nyblin, Daniel 130
- Oehlenschläger, Adam 20–21
Olrik, Henrik 76
Onerva, L. 209
Oskar II, Ruotsin kuningas 142
Oslo (Kristiania) 11, 22, 73, 78–79, 89, 113, 115
Oulu 184
Oxe, Torben 24, 39–40, 44
- Pacius, Fredrik 14
Paganini, Niccolò 98
Palmgren, Maikki 129
Palmgren, Selim 15, 113, 129, 132, 134–137,
139–140
Pan 50, 207
Pariisi 10, 72
Paul, Adolf 44, 158
Paulsen, John 116
Persson, Jöran 161
Petersens, Lennart af 186
- Peterson Berger, Wilhelm 13, 15, 57–58, 148,
168, 171–174, 176–177, 179–182
Pfitzner, Hans 146
Pohjoismaiden Neuvosto 8
Pylkkänen, Tauno 120
- Rangström, Ture 13–16, 20, 52, 69, 127, 142,
146, 148, 153–154, 158, 161, 164, 167, 173, 182,
187, 192, 201, 202, 204, 206–207, 209–214
Reichardt, Johann Friedrich 21
Reynolds, Anne Marie 50–51, 55, 59
Rilke, Rainer Maria 48
Rochester 128–129
Rooma 21, 72, 75, 80, 88–89, 93, 95, 112
Rosenstand, Vilhelm, 23
Rosen, Georg von 161
Roskilde 8
Runeberg, Johan Ludvig 7, 14, 46, 129, 138–139,
148, 189–190, 201, 202
Ruotsin Akatemia 168, 169, 187
Rydberg, Viktor 13, 174
- Sæverud, Harald 94
Saint-Saëns, Camille 177
Schopenhauer, Arthur 71
Schulz, Johann Abraham Peter 11
Schubert, Franz 11, 32, 34, 177, 200, 205
Schumann, Robert 21, 30, 40, 78, 106, 118, 128,
129, 135, 138–139
Schönberg, Arnold 48
Shakespeare, William 189, 195
Sibelius, Jean 14, 44, 73, 128, 129, 138–140, 148,
173, 182, 189, 190, 201
Sigrid, Eerik XIV:n tytär 153
Simberg, Hugo 177
Sinding, Christian 125, 127–129
Sinding, Stephan 99
Sjögren, Emil 13, 20
Skagen 18, 19
Skansen 10, 169
Slesvig 8, 10
Snoilsky, Carl 13
Stalin, Josif 187
Steffen, Richard 149
Stenhammar, Wilhelm 13–14, 16, 54, 58, 69,
184, 188–190, 192, 195, 197, 199–202, 204–
206, 211–214
Strauss, Richard 128, 212
Stravinsky, Igor 177
Strindberg, August 10, 12–13, 71, 73, 113, 142–
144, 148–149, 174, 188, 209, 211–213
Sture, Eerik 153

- Sture, Nils 153
 Sture, Svante 153
 Sturluson, Snorri 79
 Stuttgart 189
 Söderberg, Hjalmar 186
 Söderman, August 13, 14
- Taalainmaa 10, 169, 170
 Tavaststjerna, Karl August 12, 148
 Tegnér, Esaias 11
 Thegerström, Robert 190
 Thoresen, Susanne 98
 Tiber 89
 Till Damaskus 209
 Topelius, Sakari 14
 Torino 89
 Trygvason, Olav 79, 94
 Tukholma 10, 15, 24, 44, 146, 160, 169, 171–174,
 184, 186, 188–189, 200, 204
- Uleåborgsbladet 184
 Uppsala 152, 153, 164, 168, 181, 184
 Uumaja 171–172
- Vaasa, Anna 150
 Vaasa, Cecilia 150
 Vaasa, Elisabet 150
 Vaasa, Gustav 24, 163
 Vaasa, Katarina 150
- Vaasa, Magnus 150
 Vaasa, Sofia 150
 Verlaine, Paul 106, 144
 Vigeland, Gustav 115
 Viktor Emanuel II, Italian kuningas 89
 Vinje, Aasmund Olavsson 75
 Västerås 168
- Wagner, Richard 21, 172–173, 188
 Wallner, Bo 192
 Wegelius, Martin 14, 129
 Welamsson, Peder 153
 Wergeland, Henrik 96
 Westberg, Helga 188
 Weyse, Christoph Ernst Friedrich 11
 Willoms, Sigbrit 22, 24, 43–44
 Wilse, Anders Beer 74
 Winther, Christian 21
- Wirsen af, Carl David 168, 169
 Wolf, Hugo 205
- Zorn, Anders 169
 Zweig, Stefan 47
- Örbyhus 164
 Österling, Anders 174

