

**MUSIIKIN JA TEKSTIN YHTEYKSISTÄ JEAN SIBELIUKSEN YKSINLAULUISSA
*HJÄRTATS MORGON, DRÖMMEN JA VÅREN FLYKTAR HASTIGT***

Tutkielma
Kevät 2005

Sibelius-Akatemia
Sävellyksen ja musiikinteorian osasto

Anna Hallikainen

Työn nimi	Sivumäärä
Musiikin ja tekstin yhteyksistä Jean Sibeliuksen yksinlauluissa <i>Hjärtats morgon</i> , <i>Drömmen</i> ja <i>Våren flyktar hastigt</i>	121
Laatijan nimi	Lukukausi
Anna Hallikainen	Kevät 2005
Koulutusohjelma	Suuntautumisvaihtoehto
Sävellyksen ja musiikinteorian koulutusohjelma	musiikinteoria
Osasto	
Sävellyksen ja musiikinteorian osasto	
Tiivistelmä	
Tutkielma käsittelee musiikin ja tekstin välisiä yhteyksiä Sibeliuksen Runebergin runoihin säveltämissä varhaisissa yksinlauluissa <i>Hjärtats morgon</i> (op. 13/3), <i>Drömmen</i> (op. 13/5) ja <i>Våren flyktar hastigt</i> (op. 13/4). Tutkielman painopiste on musiikkianalyysissä. Laulujen musiikki analysoidaan ensin ilman yhteyttä tekstiin, minkä jälkeen analyysissä esiin nousseita ilmiöitä tarkastellaan tekstisisällön valossa. Tekstit analysoidaan myös lyhyesti musiikista riippumattomina. Musiikkianalyysissä pääasiallisena lähestymistapana on Schenker-analyysi. <i>Hjärtats morgonin</i> tulkintaa on täydennetty lähestymällä laulua myös heksatonisten systeemien teorian näkökulmasta. Musiikin ja tekstin yhteydet osoittautuivat hyvin moninaisiksi tutkimuksen kohteena olevissa lauluissa. Eräät tärkeimmistä musiikin ja tekstin välisistä yhteyksistä liittyvät laulujen tonaaliseen rakenteeseen, esimerkiksi sävellajien suhdeverkostoon. <i>Våren flyktar hastigtissa</i> myös motiiviset tapahtumat ovat tiiviissä yhteydessä tekstiin.	
Hakusanat	
musiikkianalyysi, Sibelius, yksinlaulu, musiikki–tekstiyhteys, Schenker-analyysi, heksatonisuus	
Muita tietoja	

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	6
2 TEOREETTISTA TAUSTAA	8
2.1 Tutkimukseni laulujen musiikillisista ja tyyllillisistä erityispiirteistä	8
2.1.1 Musiikillisista erityispiirteistä.....	8
2.1.2 Muutamia tyyllillisiä huomioita	12
2.2 Lähtökohtia musiikin analyysiin.....	14
2.2.1 Schenker-analyysin soveltaminen tutkimukseni lauluihin.....	15
2.2.2 Heksatoninen näkökulma	18
2.3 Lähtökohtia musiikin ja tekstin välisten yhteyksien kartoittamiseen	22
2.3.1 Musiikin ja tekstin asemasta laulussa	22
2.3.2 Musiikin ja tekstin välisten yhteyksien jäsentelystä	23
2.3.3 Miten lähestyä musiikin ja tekstin yhteyksiä Sibeliuksen lauluissa?.....	26
2.4 Lähtökohtia tekstien analyysiin	27
2.4.1 Teksti laulun osana.....	27
2.4.2 Runojen taustaa	28
3 LAULUJEN MUSIIKIN ANALYYBIT	30
3.1 <i>Hjärtats morgon</i>	30
3.1.1 Kokonaisuuden jäsentymisestä	30
3.1.2 A- ja B-jaksojen välisistä siirtymistä	32
3.1.3 Es-duurin asemasta kokonaisuudessa: heksatoninen näkökulma	35
3.1.4 D-duurin asemasta kokonaisuudessa	39
3.1.5 Lisäsävelisistä harmonioista	41
3.1.6 Motiivisista piirteistä.....	43
3.1.7 Tekstuurityypeistä ja rekistereistä.....	45
3.2 <i>Drömmen</i>	47
3.2.1 Kokonaisuuden jäsentymisestä	47
3.2.2 Fis- ja e-mollin asemasta kokonaisuudessa	48

3.2.3 Tahtien 25–28 äänenkuljetusrakenteesta	50
3.2.4 Motiivisista piirteistä.....	53
3.2.5 Lisäsävelisistä harmonioista	56
3.2.6 Tekstuurityypeistä ja rekistereistä.....	57
3.3 <i>Våren flyktar hastigt</i>	60
3.3.1 Kokonaisuuden jäsentymisestä	60
3.3.2 Tahtien 13–22 tapahtumista	63
3.3.3 Äänenkuljetus tahdeissa 1–19: toonikasoinnun terssiin kohdistuvista odotuksista	66
3.3.4 Äänenkuljetus tahdeissa 23–48: pianojohdannon toisto ja toinen taite	69
3.3.5 Urkupiste ja as-sävelen matka <i>Kopftonille</i> ; lisäsävelisistä tilanteista.....	73
3.3.6 Motiivisista piirteistä ja rekistereistä	76
 4 TEKSTIEN SEKÄ MUSIIKIN JA TEKSTIN YHTEYKSIEN ANALYYSI.....	80
4.1 <i>Hjärtats morgon</i>	81
4.1.1 Tekstistä	81
4.1.2 Musiikin ja tekstin yhteyksistä kokonaisuuden näkökulmasta	83
4.1.3 D-duurin asemasta suhteessa tekstiin.....	85
4.1.4 Es-duurin asemasta suhteessa tekstiin	87
4.1.5 Tekstuuriin ja lisäsävelisyyden suhteesta tekstiin	88
4.1.6 Sävelmaalailusta ja affekteista	89
4.2 <i>Drömmen</i>	91
4.2.1 Tekstistä	91
4.2.2 Musiikin ja tekstin yhteyksistä kokonaisuuden näkökulmasta	92
4.2.3 Fis- ja e-mollijaksojen suhteesta tekstiin	94
4.2.4 Pääsävellajin vakiinnuttaminen: musiikin ja tekstin yhteyksistä tahdeissa 25–28	95
4.2.5 Kvarttimotiivin suhteesta tekstiin	96
4.2.6 Rekisterit, tekstuurit ja teksti; eräitä pintatason ilmiöitä.....	98
4.3 <i>Våren flyktar hastigt</i>	100
4.3.1 Tekstistä	100
4.3.2 Musiikin ja tekstin yhteyksistä kokonaisuuden näkökulmasta	102
4.3.3 Tahtien 13–22 tapahtumat ja teksti	104
4.3.4 <i>Kopftonin</i> saavuttaminen tahdissa 19 sekä pidätyssävel as ja teksti.....	105
4.3.5 Motiivisten tapahtumien suhteesta tekstiin	106

4.3.6 Tekstuurien ja rekisterien suhteesta tekstiin	107
---	-----

5 YHTEENVETO	110
5.1 Yleistä musiikin ja tekstin suhteesta tutkimuksen lauluissa	110
5.2 Kokonaismuotoon ja tonaaliseen rakenteeseen liittyvistä tekstiyhteyksistä.....	111
5.3 Motiiveihin liittyvistä tekstiyhteyksistä	113
5.4 Lisäsävelisyyteen liittyvistä tekstiyhteyksistä	114
5.5 Tekstuureihin ja rekistereihin liittyvistä tekstiyhteyksistä.....	115
5.6 Musiikin vaikutuksesta tekstin tulkintaan.....	117
5.7 Lopuksi	118

LÄHTEET.....	120
--------------	-----

1 JOHDANTO

Nuori Jean Sibelius vietti talvikauden 1890–91 Wienissä opiskellen sävellystä. Sibelius oli tuonut Suomesta mukanaan Runebergin *Kootut teokset*, ja Wienissä oleskelunsa aikana hän luonnosteli useita yksinlauluja Runebergin teksteihin. 2.11.1890 päivätyssä kirjeessä Sibelius kirjoitti morsiamelleen Aino Järnefeltille:

”Olen säveltänyt mm. muutaman laulun sopraanolle. Teksti on Runebergin. Hänen runonsa ovat minusta todellisempia kuin mikään muu tähän asti lukemani.” (Talas 2001, 27.)

Sibeliuksen käsikirjoituksia tutkineen Robert John Keanen (1993) mukaan Sibelius sai Wienissä valmiiksi neljä laulua. Näistä kolme, *Hjärtats Morgon*, *Drömmen* ja *Våren flyktar hastigt*, julkaistiin joulukuussa 1892 osana opus 13:a. (Keane 1993, 71)¹ Wienissä sävellettyjen laulujen voi miltei katsoa aloittavan Sibeliuksen yksinlaulutuoannon. Sibeliuksen ennen vuotta 1890 säveltämistä lauluista oli julkaistu ainoastaan *Serenad* (1888), joka ei saanut opusnumeroa (Keane 1993, 50).

Kaikkiaan Sibeliuksen yksinlaulutuoanto käsittää lähes sata julkaistua teosta (Keane 1993, 15). Tuoanto on tyyllisesti hyvin moni-ilmeinen. Valerie Sirénin (1996) mukaan Sibeliuksen lauluissa näkyvät niin keskieurooppalaiset, skandinaaviset kuin venäläisetkin vaikutteet (Sirén 1996, 172). Laulut eivät kuitenkaan ole suoraan palautettavissa mahdollisiin esikuviinsa, vaan ne jatkavat pianosäestyksellisen yksinlaulun traditiota omaleimaisella tavalla. Musiikkianalyttisesti laulut muodostavat varsin kiintoisan kokonaisuuden. Sibeliuksen yksinlauluista on kuitenkin olemassa vain vähän musiikkianalyttista kirjallisuutta; tutkijoiden pääasiallisena kiinnostuksen kohteena ovat olleet säveltäjän orkesteriteokset. Sibeliuksen yksinlauluja tunnetaan yleensäkin varsin vähän Suomen ja Skandinavian ulkopuolella, mikä johtunee ainakin osittain siitä, että Sibelius suosi lauluissaan suomalaisten runoilijoiden ruotsinkielisiä tekstejä (Sirén 1996, 171).

Tutkimukseni käsittelee musiikin ja tekstin suhdetta Sibeliuksen yksinlauluissa *Hjärtats morgon* (op. 13/3), *Drömmen* (op. 13/5) ja *Våren flyktar hastigt* (op. 13/4). Pääkysymykseni on seuraavanlainen: Millä tavoin musiikin ja tekstin yhteys ilmenee tutkimukseni lauluissa? Lähestyn kysymystä musiikista käsin. Analysoin ensin laulujen musiikin edeten kokonaisuuden kuvauksesta

¹ Neljäs valmistunut laulu oli *Likhet*, jota ei julkaistu (Keane 1993, 71).

yksityiskohtaisempaan tarkasteluun. Työni ytimen muodostaa musiikin ja tekstin yhteyksien analyysi, jossa musiikkianalyysissa esiin nousseita musiikillisia ilmiöitä tarkastellaan suhteessa tekstisisältöön. Etsin vastauksia seuraavanlaisiin kysymyksiin: Mitkä musiikilliset ratkaisut ovat yhteydessä tekstiin? Kuinka painokkaan roolin tietty musiikin ja tekstin väliset yhteydet kokonaisuudessa saavat? Millaisia yhtäläisyyksiä ja eroja laulujen välillä on musiikin ja tekstin yhteyksien näkökulmasta? Jotkin analyysissa esiin nousevista musiikki–tekstiyhteyksistä saattavat olla tekstin näkökulmasta yllättäviä; musiikki voi tuoda runoon omia painotuksiaan. Musiikin ja tekstin yhteyksien kartoittamisen myötä piirtyy esiin kuva siitä, millaisia Runebergin runojen tulkintoja Sibeliuksen laulut edustavat.

Työni painopiste on musiikin analyysissa. Musiikkianalyysiosuudessa lähestyn lauluja pääosin Schenker-analyttisesti, eräiden piirteiden osalta myös vapaasti kuvaillen. Tutkimukseni laulujen suhde duuri-mollitonaalisuuteen on mielenkiintoinen: laulut ovat pääpiirteiltään tonaalisia, mutta eräät piirteet viittaavat duuri-mollitonaalisuuden ulkopuolelle. Tutkimuskohteeni asettaa tästä johtuen tiettyjä haasteita Schenker-analyttiselle lähestymistavalle. *Hjärtats morgonin* yhteydessä täydennän Schenker-analyttista lähestymistapaa uus-riemannilaisella heksatonisten syklien teorialla. Tekstien analyysissa en tukeudu mihinkään teoreettiseen kehykseen. En myöskään formalisoi tekstiin liittyviä havaintojani. Tarkastelen kuitenkin laulujen tekstejä ennen musiikin ja tekstin yhteyksien analyysia lyhyesti ilman yhteyttä musiikkiin.

Tutkimukseni etenee seuraavassa järjestyksessä: luvussa 2 pohjustan musiikkianalyysiosuutta käymällä läpi tutkimukseni lauluille yhteisiä musiikillisia erityispiirteitä. Esittelen myös yksityiskohtaisemmin teoreettisia lähtökohtiani musiikin, tekstin sekä musiikin ja tekstin yhteyksien analyysin osalta. Luku 3 sisältää laulujen musiikin analyysit. Ensimmäisenä käsittelen *Hjärtats morgonia*, toisena *Drömmeniä* ja viimeisenä *Våren flyktar hastigtia*. Valitsemani järjestys vastaa laulujen sävellysjärjestystä, joka poikkeaa julkaisujärjestyksestä (opusnumeroinnin mukainen järjestys olisi *Hjärtats morgon–Våren flyktar hastigt–Drömmen*). Luvussa 4 analysoin musiikin ja tekstin yhteyksiä laulu kerrallaan, samassa järjestyksessä kuin luvussa 3. Jokaisen laulun yhteydessä tarkastelen aluksi lyhyesti Runebergin runoa. Luvussa 5 tuon laulut ensimmäistä kertaa tarkasteltaviksi rinnakkain luodakseni yleiskuvaa musiikin ja tekstin yhteyksistä tutkimukseni lauluissa. Viides luku tarjoaa siis erään vastauksen tutkimukseni pääkysymykseen: miten musiikin ja tekstin yhteys ilmenee Sibeliuksen opuksen 13 Wienin-kauden lauluissa?

2 TEOREETTISTA TAUSTAA

Tässä luvussa käsittelen aluksi tutkimieni laulujen sisältämiä musiikillisia erityispiirteitä. Pyrin luomaan yleiskuvaa niistä musiikillisista ilmiöistä, joihin analyyseissani toistuvasti viitataan. Luon myös katsauksen tutkimieni laulujen taustalla mahdollisesti vaikuttaviin tyyllillisiin esikuviin. Tämän jälkeen esittelen musiikkianalyysin lähtökohtia työssäni, toisin sanoen niitä analyttisiä työkaluja, joiden avulla olen analysoinut laulujen musiikin. Seuraavaksi esittelen musiikin ja tekstin välisten yhteyksien analysoinnin lähtökohtia. Tähän liittyy tärkeä kysymys tekstin asemasta laulussa. Lopuksi tarkastelen tekstianalyysin teoreettisia lähtökohtia työssäni.

2.1 Tutkimukseni laulujen musiikillisista ja tyyllillisistä erityispiirteistä

2.1.1 Musiikillisista erityispiirteistä

Ennen yksityiskohtaisten analyysien esittämistä haluan kiinnittää huomiota muutamiin *Hjärtats morgonissa*, *Drömmenissä* ja *Våren flyktar hastigtissa* toistuvasti esiintyviin musiikillisiin ilmiöihin: lisäsävelisiin harmonioihin, dramaattisiin tekstuurimuutoksiin, urkupisteeseen sekä rekistereiden käyttöön. Nämä ilmiöt liittävät tutkimukseni laulut toisiinsa musiikillisesti melko yhtenäiseksi kokonaisuudeksi.² Viimeisenä käsittelen enharmoniikkaa, jota esiintyy *Hjärtats morgonissa* ja *Drömmenissä*. Tässä yhteydessä esiin nostetut piirteet auttavat luomaan musiikillista, jopa tyyllillistä, yleiskuvaa näistä varhaisista lauluista. Yleiskuvan luominen on tarpeellista, sillä laulujen suhde funktionaalisen tonaalisuuden konventioihin on mielenkiintoinen. Hieman yleistäen voisi sanoa, että laulut ovat pohjimmiltaan tonaalisia, mutta eräät funktionaalis-tonaalisessa musiikissa harvinaisemmat ilmiöt ovat niissä saaneet tavallista olennaisemman aseman —

² Luvussa 2.1 kuvaillut piirteet ovat tyypillisiä Sibeliuksen tuotannossa laajemminkin; ne eivät liity yksinomaan tutkimukseni lauluihin.

poikkeuksista on tullut normeja. Etenkin lisäsävelisten harmonioiden yhteydessä nousee esiin myös tilanteita, jotka viittaavat perinteisen tonaalisuuden ulkopuolelle. Tässä luvussa esiteltäisiin ilmiöihin palataan laajemmin luvuissa 3 (laulujen musiikin analyysit) ja 4 (musiikin ja tekstin yhteyksien analyysi).

Lisäsäveliset harmoniat

Tutkimieni laulujen harmoniamailma poikkeaa perinteisestä tonaalisuudesta siten, että ”puhtaiden” kolmisointujen lisäksi erilaiset lisäsäveliset tilanteet ovat tavallisia.³ Lisäsävelisyydellä viitataan tilanteisiin, joissa normaalisti kolmisointuna esiintyvään harmoniaan (kuten toonikaan) on liitetty dissonoivia säveliä. Schenkeriläisessä teoriassa kolmisointuihin kuulumattomat sävelet tulkitaan siten, että ne ovat konsonoivalta tilanteelta lähtöisin olevan kontrapunktisen liikkeen tulosta (tähän palataan lähemmin luvussa 2.2.1). Tutkimissani lauluissa vastaan tulee kuitenkin tilanteita, joissa lisäsävelet ovat enemmänkin soinnillisia, värittäviä elementtejä. Tällaisessa tapauksessa kyse on konsonanssikäsityksen laajentamisesta — on esimerkiksi mahdollista, että stabiilia toonikaa edustaa jokin muu sointu kuin kolmisointu.

Urkupistebasson yläpuolella tapahtuva kontrapunktinen liike tuottaa (ainakin pintatasolla) dissonoivia harmonisia tilanteita. Konsonanssikäsityksen laajenemisesta tai varsinaisesta lisäsävelisyydestä ei tässä kuitenkaan ole kysymys: jos äänenkuljetusrakenne ymmärretään hierarkkisena (kuten schenkeriläisessä teoriassa), sijoittuvat urkupistebasso ja sen yläpuolella liikkuvat äänet musiikin eri kerrostumiin. Käsittelen kuitenkin urkupisteen yhteydessä esiintyviä dissonoivia tilanteita lisäsävelisten tilanteiden yhteydessä, sillä sointikuvaltaan nämä kaksi tilannetta muistuttavat toisiaan. Lisäsävelisten (dissonoivien) ja ”puhtaiden” (konsonoivien) harmonioiden välinen kontrasti nousee merkitykselliseksi monessa tutkimukseni lauluista, ja tällä kontrastilla on merkitystä myös tekstisisällön kannalta.

³ Laulujen lisäsävelisyys huomioitiin myös aikalaiskritiikissä. Tawaststjernan (1989) mukaan Oskar Merikanto kirjoitti Päivälehdessä 20. 12. 1892 kuultuaan konsertissa kaksi opuksen 13 laulua (*Under strandens granar* ja *Till Frigga*): ”Hänen eriskummallinen harmoniseerauksensa, jossa usein kyllä toivoisi enemmän puhtaita sointuja, vaikuttaa nyt väsyttävästi kuulijaan, joka ei tällaiseen musiikkiin ole tottunut ... ” (Tawaststjerna 1989, 262.)

Tekstuurimuutokset ja urkupiste

Opuksen 13 lauluissa on käytetty runsaasti erilaisia karakteristisia tekstuureja, ja siirtymät tekstuurista toiseen voivat olla hyvinkin äkkinäisiä ja dramaattisia. Siirtymiä on usein entisestään korostettu tauoilla ja rekisterin muutoksilla. Käsittelen luvussa 3 kunkin yksittäisen laulun kohdalla sitä, mikä on näiden pintatasolla voimakkaasti artikuloitujen rajakohtien suhde äänenkuljetusrakenteen artikuloimiin rajakohtiin sekä sävellajialueisiin. Eri tavoin artikuloituvien rajakohtien välillä saattaa vallita mielenkiintoinen ristiriita. Tulen käsittelemään sekä pianotekstuuria että piano- ja laulutekstuurin välistä suhdetta (esimerkiksi piano-osuuden itsenäisyyttä suhteessa laulumelodiaan). Erilaiset tekstuurit ja niiden muutokset saattavat heijastella tekstisisältöä hyvinkin ilmaisuvoimaisesti.

Nostan tässä yhteydessä tekstuurityypeistä erikseen esiin urkupisteen, joka on tutkimissani lauluissa — ja Sibeliuksen musiikissa yleensäkin — toistuvasti esiintyvä ilmiö.⁴ Urkupistebassoon on tutkimukseni lauluissa lähes poikkeuksetta liitetty yläpuolinen kvintti. Kysymyksessä on siis oikeastaan eräänlainen bordunaääni, joka määrittää harmonian melko yksiselitteisesti. Basson pysyessä paikallaan musiikki antaa staattisen vaikutelman: urkupistebasso ikään kuin lukitsee harmonian, jonka puitteissa tapahtuu kontrapunktista liikettä. Kun basso urkupisteen jälkeen lähtee liikkeelle, tuntuu musiikki aktivoituvan. Urkupiste myös pitää syvätason äänenkuljetusrakennetta paikallaan, ja äänenkuljetusrakenne pääsee etenemään vasta basson lähtiessä liikkeelle. Tutkimukseni lauluissa esiintyvät urkupisteet vaikuttavat olennaisesti laulujen kokonaisdramaturgiaan.

⁴ Laajoja urkupisteitä on esimerkiksi *Karelia-sarjan* (op. 11) ensimmäisen osan alussa (tahdit 1–52) sekä ensimmäisen sinfonian (op. 39) toisen osan alussa (t. 1–33). *Belsazarin pidot* -orkesterisarjan (op. 51) ensimmäinen osa rakentuu kokonaan f–c-urkupisteelle.

Rekisterien käyttö

Tutkimukseni lauluille on leimallista äärimmäisten rekisterien, erityisesti hyvin matalan rekisterin, käyttö piano-osuudessa. Sibelius ei tunnu karttavan myöskään äkkinäisiä, dramaattisia rekisterimuutoksia. Rekisterillä ja tekstuurityypeillä on elimellinen yhteys: tietyn tekstuurin karakteriin kuuluu usein olennaisesti tietty rekisteri, ja rekisterillisillä ratkaisuilla on myös emotionaaliseen sisältöön liittyvää merkitystä. Matalan rekisterin käyttö on osaltaan soinnillinen asia. Soinnun sävelet voidaan sijoitella matalan basson sävelen yläpuolelle yläsävelsarjan alaosaan mukailleen: Sibelius käyttää tutkimissani lauluissa toistuvasti asettelua, jossa basson sävelen yläpuolella on kvintti ja oktaavi (yläsävelsarjan toinen, kolmas ja neljäs sävel). Tähän liittyy myös edellisessä kappaleessa mainittu urkupistesävelen täydentäminen yläpuolisella kvintillä. Asettelu aiheuttaa (näennäisiä) rinnakkaisia kvinttiliikkeitä alarekisterissä, mutta mahdollistaa myös täyteläisen soinnin.

Äänenkuljetus ja rekisterilliset ratkaisut kietoutuvat paikoitellen toisiinsa. Rekisterillisellä yhteydellä saattaa olla vaikutusta siihen, että kauempana toisistaan sijaitsevat sävelet liittyvät osaksi samaa äänenkuljetuslinjaa. Toisaalta äänenkuljetus ei ole kautta linjan rekisterisidonnaista, sillä äänenkuljetuslinjat voivat myös siirtyä rekisteristä toiseen. Rekisterillinen yhteys on vain yksi mahdollinen, ei välttämätön, tapa luoda jatkuvuutta laajempiin äänenkuljetuslinjoihin. Äärimmäisiä rekisterejä käyttämällä voidaan myös nostaa kudoksesta esiin äänenkuljetusrakenteen kannalta merkittäviä yksittäisiä tapahtumia. *Våren flyktar hastigtissa* äänenkuljetus ja rekisterilliset ratkaisut liittyvät sekä toisiinsa että motiivisiin ratkaisuihin mielenkiintoisella tavalla. Motiivinen yhtenäisyys luo koherenssia kaikkiin tutkimukseni lauluihin tasoittamalla voimakkaita rekisterillisiä ja tekstuurillisia kontrasteja. Motiivisia ratkaisuja käsitelen tarkemmin luvussa 3 kunkin laulun kohdalla erikseen.

Enharmoniikka

Enharmoniikalla tarkoitan tietyn sävelluokan tulkintaa usealla eri tavalla. Yksittäisten sävelluokkien kautta enharmoniset ratkaisut vaikuttavat laajempienkin yksiköiden, kuten harmonioiden ja sävellajialueiden, tulkintaan. Enharmoniset tilanteet voivat kuitenkin olla joskus näennäisiä. Edward

Aldwell ja Carl Schachter (1989) jakavat enharmoniset tilanteet kahteen tyyppiin: todelliseen ja nuottikirjoitukseen liittyvään enharmonisuuteen. Jälkimmäisessä tapauksessa ”enharmoninen” kirjoitusasu on valittu esimerkiksi liian monien etumerkkien välttämiseksi. Todellisessa enharmonisessa tilanteessa sävelen (ja tämän seurauksena mahdollisesti soinnun) funktio musiikissa muuttuu enharmonisen uudelleentulkinnan myötä. Todellinen enharmonisuus (funktionaalinen enharmonisuus) on viime kädessä riippumatonta sävelten kirjoitusasuista. (Aldwell & Schachter 1989, 560.) Yksittäiset sävelet voivat muodostaa enharmonisia sävelpareja, joiden jäsenien (esim. ces–h) purkaustendenssit ovat erilaiset. Sävelten erilaisella kirjoitusasulla on tällaisessa tilanteessa lähinnä selventävä rooli: purkaustendenssiä ei voida suoraan päätellä kirjoitusasusta, eikä sävelen kirjoitusasun muuttaminen vaikuta purkaustendenssien eroon. Todellisia enharmonisia tilanteita muodostuu myös silloin, kun oktaavi jaetaan tasan esimerkiksi suuriin tersseihin; jos kehysintervalli halutaan säilyttää oktaavina, on enharmoninen uudelleentulkinta jossain vaiheessa välttämätön (Aldwell & Schachter 1989, 542). Enharmoniset kysymykset liittyvät tutkimukseni lauluista lähinnä *Hjärtats morgoniin* ja *Drömmeniin*.

2.1.2 Muutamia tyylillisiä huomioita

Tässä luvussa tarkastelen tutkimukseni lauluja tyylillisestä näkökulmasta käsin. Erittelen taustalla mahdollisesti vaikuttavia tyylillisiä esikuvia sekä nostan esiin erään mielenkiintoisen ilmiön: laulujen yhteyden suomalaiseen runolauluperinteeseen. Lopuksi tarkastelen lyhyesti tutkimukseni laulujen esiintymistä aiemmassa kirjallisuudessa.

Sibeliuksen yksinlaulutuohtanto on tyylillisesti hyvin moni-ilmeinen. Tämän vuoksi on erityisen mielenkiintoista spekuloida sillä, millaisia tyylillisiä vaikutteita tutkimukseni laulujen taustalla saattaisi vaikuttaa. Kysymys on mielenkiintoinen myös sikäli, että säveltäessään opuksen 13 lauluja 1890-luvun alussa Sibelius oli vielä säveltäjänuransa alkutaipaleella, ja voi olettaa, ettei hänen sävelkielensä vielä ollut kehittynyt omaperäisimmilleen. Näin ollen tyylilliset vaikutteet voivat näytellä suurtakin osaa siinä, mitä tutkimukseni laulujen yhteydessä voidaan pitää konventionaalisina sävellysteknisinä ratkaisuin — eräänlaisina tyylillisinä normeina —, mitä taas normeista poikkeamisina. Toisaalta olen jo metodivalinnallani liittänyt tutkimukseni laulut keskieurooppalaiseen funktionaalis-tonaaliseen traditioon ottaen huomioon myös sen 1800-luvun lopulla kohtaamat muutospaineet. Sirénin (1996) mukaan Sibeliuksen yksinlauluissa on nähtävissä

niin keskieurooppalaisia, venäläisiä, skandinaavisia kuin suomalaisiakin vaikutteita. Erityisen suuri merkitys on hänen mukaansa ollut keskieurooppalaisella *Liedillä*. Sirén mainitsee erikseen, että jo *Våren flyktar hastigtissa* Sibelius ”paljastaa hallitsevansa liedin”. (Sirén 1996, 172). *Våren flyktar hastigtin* yhteys 1800-luvun keskieurooppalaiseen tonaaliseen traditioon näkyy esimerkiksi harkitussa motiivisessa työskentelyssä.

Våren flyktar hastigt on karakteriltaan kepeä ja jokseenkin hillitty, mutta *Drömmen* ja *Hjärtats morgon* ovat luonteeltaan kiihkeämpiä. Sirén (1996) on kiinnittänyt huomiota joidenkin Sibeliuksen laulujen suuriieleisyyteen ja dramaattiseen voimaan. Hän yhdistää tämän piirteen mielenkiintoisella tavalla suomalaiseen runolauluperinteeseen, jossa runojen esitystapa oli hyvin dramaattinen. (Sirén 1996, 173.) Sibeliuksen 1890-luvun alussa säveltämät teokset, etenkin vuonna 1892 valmistunut *Kullervo* (op. 7), kuvastavat säveltäjän kiinnostusta suomalaiskansallisia aiheita kohtaan. Vuonna 1891, palattuaan Wienistä Suomeen, Sibelius kävi Porvoossa kuuntelemassa siellä esiintynyttä inkeriläistä runolaulajaa Larin Paraskea (Tawaststjerna 1989, 214). Sirénin (1996) mukaan Parasken dramaattinen esiintymistapa teki Sibeliukseseen suuren vaikutuksen, ja tämä vaikutus on nähtävissä Sibeliuksen musiikissa (Sirén 1996, 173). Suomalaisen runosävelmän vaikutus on kuitenkin ilmeinen jo *Hjärtats morgonissa* ja vielä voimakkaammin *Drömmenissä*, jotka on sävelletty ennen Parasken Suomen-vierailua. Erik Tawaststjernan (1989) mukaan *Drömmen* on ”todiste Kalevalaan ja runonlaulantaan kohdistuvan kiinnostuksen heräämisestä Sibeliuksessa” (Tawaststjerna 1989, 266). Sibelius olikin todennäköisesti tutustunut runosävelmiin jo opiskellessaan Suomessa 1880-luvun lopulla (Tawaststjerna 1989, 175). Runosävelmien tyypillisinä piirteinä pidetään viisijakoisuutta, toisteisuutta, yksinkertaisuutta sekä laskevia melodialinjoja (Sirén 1996, 173). Myös säkeiden päättymisen säveltoistoon pidemmällä aika-arvoilla on tunnistettavasti ”suomalainen” piirre Sibeliuksen melodioissa. Runosävelmien rakenteelle on tyypillistä saman melodian varioiva toisto; Sibelius itse on verrannut rakennetta ”teemaan muunnelmiseen” (Oramo 1980, 101).⁵

Tutkimukseni lauluista ei ole olemassa varteenotettavaa analyttistä kirjallisuutta, mutta joitakin yksittäisiä viittauksia aiemmasta kirjallisuudesta löytyy. Yleensä opuksen 13 laulut on sivuutettu maininnalla; laulut ovat varhaisia, eikä niillä ilmeisesti ole katsottu olevan erityistä painoarvoa Sibeliuksen laulutuotannossa. Opuksen 13 merkittävimpiä lauluina pidetään yleensä lauluja *Under strandens granar* (op.13/1) ja *Till Frigga* (op.13/6). Esimerkiksi Sirén katsoo näiden laulujen edustavan ”hyvin omaperäistä, uutta tyyliä” verrattuna muihin opuksen lauluihin (Sirén

⁵ Sibeliuksen vuonna 1896 Helsingin yliopistossa pitämä koeluento (Oramo 1980), joka käsittelee kansanmusiikin vaikutusta taidemusiikkiin, valaisee kiintoisalla tavalla säveltäjän suhdetta kansanmusiikkiin.

1996, 191). Tutkimukseni lauluista *Våren flyktar hastigt* arvioidaan myönteisimmin. Tawaststjernan mielestä *Våren flyktar hastigt* on ”sekä elegantti että hienostunut”, mutta *Hjärtats morgon* ”on helposti havaittavissa kokoelman varhaisimmaksi työksi”. (Tawaststjerna 1989, 265).⁶ Keane mainitsee väitöskirjassaan *The Complete Solo-Songs of Jean Sibelius* (1993), että *Våren flyktar hastigt* edustaa varhaisten laulujen joukossa ”itsevarmuutta ja tasapainoa” (Keane 1993, 99). *Hjärtats morgon* ja *Drömmen* ovat varhaisina töinä kenties perustellustikin alttiita kritiikille — säveltäjä suhtautui itsekin niihin kriittisesti.⁷ *Drömmen*in ja *Hjärtats morgon*in toistuva vähättely kirjallisuudessa saattaa kuitenkin viestiä enemmän samojen ajatusten toistelusta kuin todellisesta paneutumisesta näiden laulujen maailmaan. Toivon tämän tutkimukseni tarjoavan tuoreen näkökulman Sibeliuksen laulutuotannon ”alkutahteihin”. Monet opuksen 13 lauluissa esiintyvät ilmiöt kehittyvät myöhemmissä lauluissa edelleen, ja toivonkin työni toimivan pohjana jatkotutkimuksille.

2.2 Lähtökohtia musiikin analyysiin

Työni painopiste on musiikin analyysissä. Näin ollen myös musiikkianalyysin metodisen taustan merkitys on suuri: analyysissä (luku 3) esitetyt havainnot ovat voimakkaasti sidoksissa valitsemaani teoreettiseen viitekehykseen. Pääasiallinen lähestymistapani on Schenker-analyysi. Tätä on täydennetty ns. uus-riemannilaisuuteen yhdistettävällä heksatonisten syklien teorialla. Tässä luvussa tarkastelen aluksi Schenker-analyttisen lähestymistavan soveltuvuutta tutkimukseni laulujen analyysiin. Tämän jälkeen esittelen lyhyesti heksatonisten syklien teoriaa. Lopuksi luon vielä katsauksen muihin analyysini taustalla vaikuttaviin tekijöihin, kuten laulujen mahdollisiin tyylillisiin esikuviin.

⁶ Tawaststjerna (1989) kirjoittaa *Hjärtats morgonista*: ”Pianofaktuuri soi jotenkin raskaasti ja sameasti; lepäävän basson yllä etenevät kömpelösti kokonaiset sarjat synkopoituja akordeja. Lauluääni kantautuu tummasti pateettisena aiolisessa mollissa.” (Tawaststjerna 1989, 265.)

⁷ Kirjeessä Aino Järnefeltille (pääetty Wienissä 8. 1. 1891) Sibelius kirjoittaa: ”Viime yönä sävelsin Runebergin runon ”Drömmen”: siinä on sama vika kuin ”Hjertats morgonissa”, nimittäin ettei se ole johdonmukainen. Uusi se on ja myös suomalainen. ... Se sointuva, oudon raskasmielinen melodia, joka on kaikissa suomalaisissa melodioissa, on hyvin tyypillinen, vaikka se onkin virhe.” (Talas 2001, 134.)

2.2.1 Schenker-analyysin soveltaminen tutkimukseni lauluihin

Schenker-analyysi syntyi kuvaamaan funktionaalis-tonaalisen musiikin rakennetta. Jotta Schenker-analyyttistä lähestymistapaa olisi mielekäästä käyttää, on analysoitavan musiikin täytettävä tiettyjä ehtoja — tai sitten teoriaa on muokattava. Mainitsin luvussa 2.1, että eräät funktionaalisessa tonaalisuudessa poikkeuksen asemassa olevat ilmiöt ovat tutkimukseni lauluissa nousseet olennaisempaan asemaan. Tässä luvussa tarkennan näkökantaani erittelemällä niitä tutkimieni laulujen piirteitä, jotka asettavat haasteita Schenker-analyttiselle lähestymistavalle.⁸

Schenker-analyysin perusoletuksiin kuuluu, että kaikki harmoniset (pystysuorat) tilanteet ovat pohjimmiltaan kolmisointuja. Dissonoivat harmoniset intervallit tulkitaan Schenker-analyysissa aina kontrapunktisen liikkeen tuloksiksi, ei itsenäisiksi harmonisiksi tilanteiksi. Kontrapunktinen liike ulottuu konsonanssilta toiselle, joten dissonanssit on myös purettava säännönmukaisesti. (Schenker 1996, 9.) Esimerkiksi dominanttiseptimisoinnun septimisävel ($\hat{4}$) tulkitaan $\hat{5}$:ltä peräisin olevaksi dissonoivaksi lomasäveleksi, jonka on edettävä $\hat{3}$:lle. Edellä esitetty liittyy tutkimukseni lauluissa esiintyviin lisäsävelisiin tilanteisiin. Lisäsäveliset harmoniat eivät aiheuta ongelmia Schenker-analyysin kannalta, jos lisäsävelet ovat selitettävissä konsonoivilta tilanteilta peräisin oleviksi tilanteiksi ja niiden mukanaan tuomat dissonanssit puretaan säännönmukaisesti. Tutkimukseni lauluissa esiintyy kuitenkin eräitä lisäsävelisiä tilanteita, joissa jompikumpi näistä vaatimuksista ei toteudu. Lisäsävelien käyttö esimerkiksi värittävinä elementteinä on schenkeriläiselle teorialle vierasta.

Tutkimukseni lauluissa esiintyy lisäsävelisiä tilanteita, joissa dissonanssin kontrapunktisena lähtökohtana toimiva konsonoiva sävel on jätetty pois. Tilannetta kutsutaan elisioksi. Sibeliuksen neljättä sinfoniaa käsittelevässä artikkelissaan Edward Laufer (1999) mainitsee, että elisio on Sibeliukselle tyypillinen sävellystekninen keinovara (Laufer 1999, 127). Yksittäisten sävelien lisäksi myös kokonainen sointu saattaa jäädä elisiossa pois — tutkimukseni laulut sisältävät myös tällaisia tilanteita.⁹ Laufer (1999) nostaa Sibeliukselle tyypillisinä sävellysteknisinä piirteinä esiin myös erilaiset rytmiset siirtymät. Laufer erottelee toisistaan ”ennakoinnin” (anticipation) ja ”epäsuoran suhteen” (oblique relationship). Ennakoinnissa yksi (tai useampi) sävel esiintyy ennen

⁸ En esittele tässä yhteydessä schenkeriläisen teorian perusteita yksityiskohtaisesti. Hyvän yleiskuvan teorian perusteista saa Lauri Suurpään artikkelista ”Äänenkuljetus ja koherenssi” (Suurpää 1993).

⁹ Artikkelissaan ”Loss of love in two Sibelius songs” Lauri Suurpää (2003) esittelee tilanteen, jossa elisio on toteutettu jättämällä pois suurin osa laajan kromaattisen kulun taustalla olevista diatonisista ”tukisoinnuista” (Suurpää 2003, 281).

sille konsonoivan tuen tarjoavaa harmoniaa, ja epäsuorassa suhteessa pohjimmiltaan päällekkäisiksi tulkittavat elementit esiintyvät musiikissa eriaikaisina. Sekä elisio että rytmiset siirrot ovat tavallisia tonaalisessa musiikissa yleensäkin, mutta Lauferin mukaan Sibelius soveltaa niitä melko omintakeisella ja rohkeallakin tavalla. (Laufer 1999, 127.) Tutkimukseni lauluissa esiintyy useita rytmisiksi siirroiksi tulkittavia tilanteita, joissa esimerkiksi ylä-äänien lasku täydentyy kadenssissa ennen kuin bassoon tuodaan toonikan pohjasävel. Elisio ja rytmiset siirtymät eivät kuitenkaan muodosta metodista ongelmaa, sillä ne ovat täysin kuvattavissa Schenker-analyttisesti.

Lisäsäveliset harmoniat ovat tutkimukseni lauluissa lähes poikkeuksetta toonikasointuja. Tämä tuo mukanaan ylimääräistä jännitettä: schenkeriläisessä teoriassa koko kappaleen äänenkuljetusrakenne perustuu pohjimmiltaan toonikan prolongaatiolle, ja prolongoitavan elementin on oltava konsonoiva. Ongelma on kuitenkin osittain näennäinen: jos toissijainen elementti eli lisäsävel on mahdollista tunnistaa ja erotella soinnusta, on tilanne samalla määritelty pohjimmiltaan konsonoivaksi. Jollei konsonanssikäsityksen muokkaus ulotu tämän pidemmälle (esimerkiksi toonika–dominanttisuhte on yhä voimassa), ei schenkeriläisen teorian soveltamiselle nähdäkseni ole estettä. Kokonaan toinen kysymys on, missä määrin lisäsävelisiä tilanteita on mielekästä pelkistää lisäsävelettömiksi. Funktionaalinen tonaalisuus eli murrosvaihetta 1800-luvun loppupuolella, ja tähän murrokseen liittyi myös konsonanssikäsityksen muuttuminen.

Schenker-analyysissa analysoitavan musiikin taustarakenteena toimii *Ursatz*, jonka muodostavat funktionaalis-tonaaliselle musiikille tyypilliset ”rakenteelliset peruspilarit”: aloittava toonika, rakenteellinen dominantti ja päättävä toonika sekä asteittain laskeva ylä-ääni (ks. esim. Schenker 1979, 10; Suurpää 1993, 68).¹⁰ Lähempänä pintaa olevat musiikilliset ilmiöt ovat schenkeriläisessä teoriassa tulosta näiden peruselementtien prolongaatiosta (Schenker 1979, 15). Tutkimukseni laulujen perusrakenne on täysin tonaalinen, ja *Ursatzin* elementit ovat löydettävissä niistä. Schenker-analyttiseen lähestymistapaan olennaisesti kuuluva hierarkkinen ajattelu aiheuttaa kuitenkin jonkin verran ongelmia, kun sitä sovelletaan tutkimukseni lauluihin. Esimerkiksi dominanttiset tilanteet ovat tutkimukseni lauluissa hyvin moninaisia ja osin epätavallisia rakenteeltaan (esimerkiksi johtosävel saattaa puuttua), mikä vaikeuttaa rakenteellisen dominantin paikallistamista. Dominantin saama painoarvo riippuu kuitenkin etupäässä kontekstista, sen painokkuudesta suhteessa muihin tonaalisesti sulkeutuviin tilanteisiin (tällaiseen mahdollisuuteen viittaa myös Suurpää [Suurpää 2003, 285]). Harmonioiden hierarkian määrittäminen on vaikeaa

¹⁰ On tilanteita, joissa jokin *Ursatzin* elementeistä puuttuu (esimerkkinä laajat *Hilskadenz*-tilanteet, joissa aloittava toonika puuttuu). Tällöin ei *Ursatzia* kuitenkaan muodostu.

myös tilanteissa, joissa sointukulut eivät vaikuta funktionaalisilta; näihin tilanteisiin ja niiden tulkintaan soveltamaani metodiseen pohjaan palaan yksityiskohtaisesti luvussa 2.2.2.

Sibeliuksen omintakeiset, karakteriltaan usein jotenkin oikukkaat melodiat vaikeuttavat ylä-äänen etenemisen lineaarista kuvausta. Ylemmät äänet saattavat muodostaa hierarkialtaan monimutkaisia rakenteita, jolloin on vaikea päättää, mikä on rakenteellisesti merkittävin ylä-ääni. Lauluääni ei tutkimissani lauluissa useinkaan osallistu kadensointiin tai ainakaan rakenteellisen ylä-äänen lopulliseen laskuun. Laufer (1999) kiinnittää huomiota rakenteellisen ylä-äänen epätavalliseen muotoutumiseen Sibeliuksen neljännessä sinfoniassa. Hänen analyysissään ylä-äänen tapahtumia tarkastellaan motiivisesta näkökulmasta, ja ylä-äänen ”epämääräisyys” sinfonian alussa on yhteydessä koko sinfonian taustalla olevaan poeettiseen ideaan.¹¹ (Laufer 1999, 138.) Lineaaristen tapahtumien selittäminen motiivisesta näkökulmasta nousee tässäkin tutkimuksessa merkittäväksi etenkin *Våren flyktar hastigtin* analyysissa.

Tutkimissani lauluissa esiintyy myös modaalisiksi tulkittavia piirteitä, kuten alennettua johtosäveltä mollissa. Modalisuus on näissä lauluissa kuitenkin lähinnä värittävä elementti; modaaliset yksityiskohdat sijoittuvat musiikin pinnalle ja liittyvät osaksi duuri-mollitonaalista kehystä. Äänenkuljetusrakenteen tulkintaan modaaliset detaljit eivät juurikaan vaikuta. Tietyistä haasteista ja jouston tarpeesta huolimatta Schenker-analyysin edut tämän tyyppisen musiikin analyysissa ovat kiistattomat. Ennen kaikkea Schenker-analyysi tarjoaa vakiintuneen käsitteistön sekä graafisen kuvaustavan, joiden avulla musiikin etenemistä voidaan ilmaisuvoimaisesti kuvata.

¹¹ Lauferin analyysissa *Kopfton* saavutetaan painokkaasti vasta kertausjaksossa. Laufer tuntuu edellyttävän — nähdäkseni tarpeettomasti —, että *Kopftonin* tulisi esiintyä musiikissa myös pintatasolla; hän poimii esittelyjaksossa *Kopftonin* keskeltä lomasävelkulkua. Tämä ei kuitenkaan muuta perusajatusta *Kopftonin* ”säästämisestä” kertausjaksoon.

2.2.2 Heksatoninen näkökulma

Opuksen 13 laulut on sävelletty aikana, jolloin diatoniseen järjestelmään pohjautuva funktionaalinen tonaalisuus oli murrosvaiheessa.¹² 1800-luvun lopun musiikissa (Wagner, Liszt jne.) esiintyy yleisesti tilanteita, joissa kolmisointujen väliset suhteet tuntuvat pakenevan funktionaalisia selityksiä. Richard Cohn (1998) luonnehtii 1800-luvun loppupuolen musiikkia ”kolmisointuiseksi post-tonaalisuudeksi”: musiikki perustuu kolmisoinnuille, muttei kokonaisuudessaan ole tonaalisesti yhtenäistä.¹³ Musiikki voi kylläkin jäsentyä tonaalisten kadenssien kautta, jolloin ”epätavalliset” tilanteet sijoittuvat funktionaalis-tonaalisen kehyksen sisään. (Cohn 1998, 168.) Diatonisuuden rajoja oli tällä tavalla kokeiltu jo paljon aiemmin: Aldwellin ja Schachterin (1989) mukaan tonaaliseen kehykseen sijoitettuja, oktaavin tasajakoon perustuvia jaksoja esiintyy musiikissa jo 1700-luvun loppupuolelta alkaen. Oktaavin tasajakoon perustuvat tilanteet ovat sikäli vieraita tonaalisuudelle, että niissä toonikan asema keskusharmoniana heikkenee. (Aldwell & Schachter 1989, 543.) Diatonisessa kontekstissa on oktaavin tasajaon tapauksessa myös turvauduttava enharmonisiin uudelleentulkintoihin (Aldwell & Schachter 1989, 542). Tämänkaltaiset tilanteet asettavat haasteita funktionaalis-tonaaliseen musiikkiin tarkoitetuille analyysimetoodeille, kuten Schenker-analyysille.

Tutkimukseni lauluista *Hjärtats morgonissa* esiintyy tilanteita, joissa Schenker-analyysin kuvausvoima on mielestäni rajallinen: harmonioiden välisille suhteille ei tunnu löytyvän tyydyttävää funktionaalista tulkintaa. Esiin nousee tarve täydentää Schenker-analyyttistä näkökulmaa jollain toisella analyysimetodilla. Artikkelissaan ”Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions” (1996) Cohn tarjoaa ns. uus-riemannilaista näkökulmaa ratkaisuksi ”kolmisointuisen post-tonaalisuuden” mukanaan

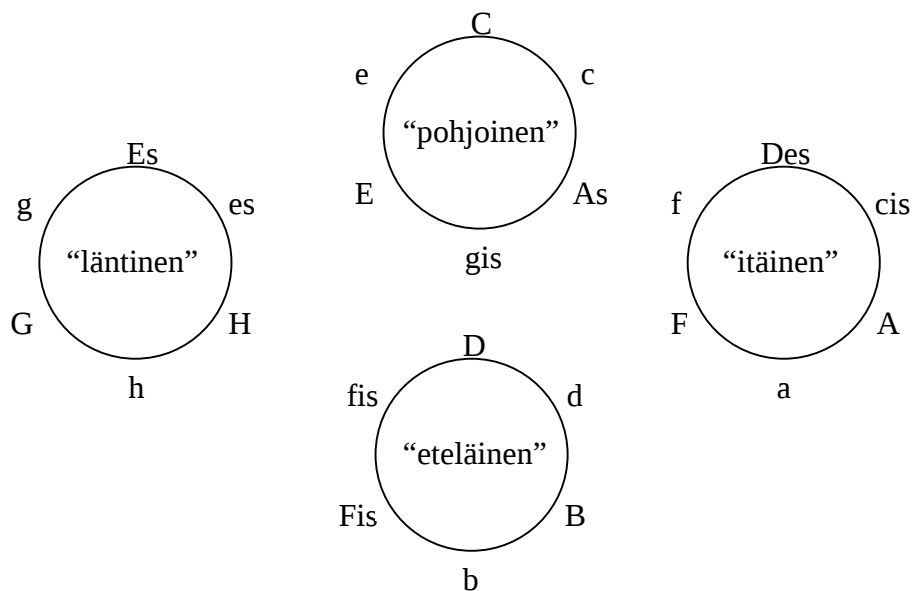
¹² Sibelius oli luonnollisesti tietoinen kehityksen suunnasta. Vuonna 1896 pitämässään akateemisessa koeluennessa (Oramo 1980) Sibelius kirjoittaa (joskin hieman epämääräisesti): ”Mainitsin Wagnerin ja Lisztin. Heidän musiikkinsa on mm. pannut alulle uuden tonaalisuuskäsityksen. Useimmat nk. uussaksalaiset säveltäjät ovat kulkeneet samoja jalanjälkiä. Kuvaavana piirteenä tälle uudelle käsitykselle sävellajista mainittakoon, että esimerkiksi C-duurin toonikan katsotaan olevan hallitsevana sekä As-duurissa että E-duurissa [?]. Tämä on tosin idullaan jo Beethovenilla.” (Oramo 1980, 95.)

¹³ Cohn (1998) käyttää ”tonaalisen yhtenäisyyden” käsitettä neutraalissa merkityksessä, ei ihanteena. Hän sanoutuu irti ajattelutavasta, jonka mukaan musiikki on joko tonaalisesti täysin koherenttia tai ei koherenttia ollenkaan; ”tonaalisesti koherenttiin” materiaaliin on hänen mukaansa mahdollista yhdistää ”vähemmän koherentteja” aineksia. (Cohn 1998, 168.)

tuomiin analyttisiin ongelmiin. Tavoitteena on selittää kolmisointujen välisiä äänenkuljetussuhteita vertaamalla niitä toonikaan tai muuhun keskusharmoniaan. Samalla irrottaudutaan diatoniasta: sointujen sävelet ymmärretään sävelluokkina, joiden enharmonisella kirjoitusasulla ei ole merkitystä. Kolmisoinnuilla viitataan tässä yhteydessä konsonoiviin kolmisointuihin, siis duuri- ja mollikolmisointuihin. Näiden sointujen sisältämät sävelluokat nähdään samanarvoisina; soinnun ”pohjasävelellä” ei ole erityisasemaa.¹⁴ (Cohn 1996, 13.)

Konsonoivia kolmisointuja on kromaattisessa sävelluokka-avaruudessa 24 erilaista, ja ne edustavat joukkoluokkaa 3–11 (primäärimuodossaan [0, 3, 7]). Konsonoivat kolmisoinnut voidaan jakaa neljään kuuden soinnun ryhmään, joita Cohn kutsuu heksatonisiksi systeemeiksi (Cohn 1996, 18). Heksatoniset systeemit on kuvattu esimerkissä 1 (Cohn 1996, 17; systeemit on nimetty niiden spatiaalisen sijoittelun mukaan). ”Heksatoninen” viittaa joukkoluokkaan 6–20 (primaarimuoto [0, 1, 4, 5, 8, 9]), josta voidaan muodostaa neljä erilaista kuusisävelistä sävelluokkajoukkoa (primaarimuodon lisäksi [1, 2, 5, 6, 9, 10], [2, 3, 6, 7, 10, 11] ja [3, 4, 7, 8, 11, 0]. Tietyn heksatonisen systeemin soinnut muodostuvat yhden tällaisen sävelluokkajoukon sisältämistä sävelistä tai niiden enharmonisista vastineista. (Cohn 1996, 18.)

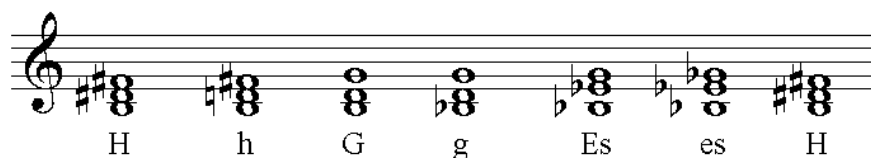
Esimerkki 2.1. Heksatoniset systeemit Cohnin (1996, 17) mukaan



¹⁴ Kolmisoinnuilla on Cohnin (1996) mukaan erityisiä akustisia ja joukkoteoreettisia ominaisuuksia, jotka hän näkee erillisinä. Akustisilla ominaisuuksilla (kuten pohjasävelisyydellä) ei ole joukkoteoriaan pohjaavassa lähestymistavassa merkitystä. (Cohn 1996, 13.) Cohnin heksatonisessa lähestymistavassa kolmisointuihin liittyviä akustisia ilmiöitä ei siis kielletä, mutta niitä ei myöskään kuvata.

Yksittäiseen heksatoniseen systeemiin kuuluvat soinnut ovat äänenkuljetuksellisesti lähekkäisiä toisilleen. Tämä ominaisuus tekee heksatonisista systeemeistä kuvausvoimaisia kolmisointuisen post-tonaalisuuden piirissä; Cohnin mukaan yhteisten sävelien pitäminen paikallaan ja asteittainen äänenkuljetus ovat tyypillisiä myöhäisromanttisen musiikin harmoniakuluille (Cohn 1996, 12). Kunkin heksatonisen systeemin soinnut voivat muodostaa ”mahdollisimman sulavan syklin”¹⁵ (Cohn 1996, 16). Tällaisen syklin tulee Cohnin mukaan täyttää kolme ehtoa. Jotta sointukulkua voidaan nimittää syklikksi, siinä tulee olla vähintään neljä jäsentä, joista ainoastaan reunimmaisets ovat keskenään samanlaisia. Jotta sykli olisi ”mahdollisimman sulava”, tulee sen jäsenten kuulua samaan joukkoluokkaan (tässä tapauksessa joukkoluokkaan 3–11)¹⁶, ja jäsenten välillä tapahtuvan äänenkuljetuksen tulee rajoittua yhden äänen liikkumiseen puolisävelaskeleella. (Cohn 1996, 15.) Esimerkissä 2.2 näkyy ”läntiseen” heksatoniseen systeemiin kuuluvien sointujen muodostama ”mahdollisimman sulava sykli”.

Esimerkki 2.2. ”Läntisen” heksatonisen systeemin mukainen ”mahdollisimman sulava sykli”.



Kahden kolmisoinnun välistä etäisyyttä heksatonisessa systeemissä mitataan intervalliluokkien (IC; engl. interval class) avulla. Cohn painottaa, että intervalliluokka-termiä käytetään heksatonisten systeemien yhteydessä eri tavoin kuin joukkoteoriassa: tässä intervalliluokka kuvaa sointujen sijaintia systeemissä, ei kromaattisessa sävelluokka-avaruudessa. Esimerkiksi ”läntisessä” heksatonisessa systeemissä (ks. esimerkki 2.1) Es-duuri- ja es-mollisointujen välinen intervalli on 1, koska soinnut sijaitsevat vierekkäin. Es-duuri- ja H-duurisointujen välinen intervalli on 2, koska niiden väliin sijoittuu yksi sointu. Es-duuri- ja h-mollisoinnut sijaitsevat mahdollisimman kaukana toisistaan, ja niiden välinen intervalli on 3. Intervalliluokka ilmaisee myös, kuinka monta säveltä muuttuu siirryttäessä soinnusta toiseen.

¹⁵ Engl. “maximally smooth cycle”. Termille ei ole olemassa vakiintunutta suomenkielistä vastinetta.

¹⁶ Artikkelissaan Cohn (1996) esittelee myös muut joukkoluokat, jotka voivat muodostaa ”mahdollisimman sulavia syklejä”.

Soinnuilla, jotka ovat toisiinsa IC1-suhteessa, on kaksi yhteistä säveltä. IC2-suhteessa olevissa soinnuissa on vain yksi yhteinen sävel. IC3-suhteessa olevia sointuja kutsutaan toistensa heksatonisiksi pooleiksi; niillä ei ole yhtään yhteistä säveltä. Soinnusta toiseen siirrytään heksatonisen systeemin sisällä transpositio-operaatioiden kautta (myötäpäivään liikkuen). (Cohn 1996, 19.) Esimerkissä 2 transpositio tapahtuu T_1 -operaation kautta. T_2 -, T_3 - ja T_4 -operaatiot jakavat heksatonisen systeemin osasykleihin. Esimerkissä 3a on esitetty ”läntiseen” heksatoniseen systeemiin kuuluvat T_2 -osasyklit. T_4 tuottaa saman osasyklin kuin T_2 , mutta päinvastaiseen suuntaan. Cohnin mukaan etenkin T_2 - ja T_4 -osasyklejä on käytetty 1800-luvun musiikissa runsaasti. Soinnut säilyttävät näissä osasykleissä laatunsa, ts. syklit koostuvat joko vain duurisoinnuista tai vain mollisoinnuista. (Cohn 1996, 20.) Koska sointujen ”pohjasävelet” ovat T_2 - ja T_4 -osasykleissä suuren terssin päässä toisistaan, lopputuloksena on tonaalisessa kontekstissa käyttökelpoinen oktaavin tasajako. T_3 tarkoittaa liikettä heksatoniseen pooliin. Esimerkissä 3b näkyvät ”läntiseen” heksatoniseen systeemiin kuuluvat T_3 -osasyklit. Cohn (1996, 20) huomauttaa, että liikettä heksatoniseen pooliin on erityisen vaikea tulkita diatoniselta pohjalta (Cohn 1996, 20). Cohnin musiikkiesimerkeissä (Cohn 1996, 21–23) liikkeet heksatonisen systeemin sisällä sijoittuvat musiikin pintatasolle. Hänen mukaansa lähestymistapa soveltuu kuitenkin paremmin Mittelgrund-tapahtumien tarkasteluun — pintatasolla pysytään harvoin kauan yksittäisen heksatonisen systeemin piirissä. (Cohn 1996, 23.)

Esimerkki 2.3. ”Läntiseen” heksatoniseen systeemiin kuuluvat T_2 -osasyklit



Esimerkki 2.4. ”Läntiseen” heksatoniseen systeemiin kuuluva T_3 -osasykli.



Tässä tutkimuksessa heksatonista lähestymistapaa käytetään rinnakkain Schenker-analyttisen lähestymistavan kanssa *Hjärtats morgonin* analyysissä (luku 3.1), jolloin näkökulmat täydentävät toisiaan. Cohn (1996) on sitä mieltä, että heksatonista lähestymistapaa voidaan

tehokkaimmin käyttää yhdessä diatonisten analyysimallien kanssa (Cohn 1996, 33). Kolmisointu voi toimia linkkinä heksatonisen ja diatonisen näkökulman välillä, sillä sen luonne on kahtalainen: se on optimaalinen muodostelma sekä akustisesti että symmetriaominaisuuksiltaan (Cohn 1996, 34).

2.3 Lähtökohtia musiikin ja tekstin välisten yhteyksien kartoittamiseen

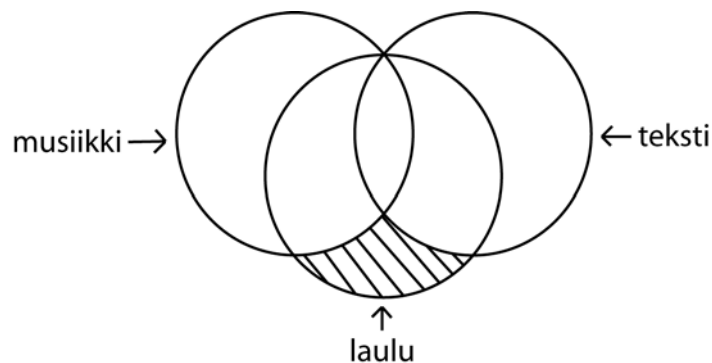
Tässä luvussa käsittelen aluksi musiikin ja tekstin asemaa laulun muodostamassa kokonaisuudessa. Tämän jälkeen tarkastelen alustavasti musiikin ja tekstin välillä mahdollisesti vallitsevien yhteyksien luonnetta sekä tapoja, joilla yhteyksiä voidaan jäsentää. Lopuksi pohdin lyhyesti, millainen lähtöasetelma tutkijalla on musiikin ja tekstin yhteyksien tarkasteluun Sibeliuksen lauluissa.

2.3.1 Musiikin ja tekstin asemasta laulussa

Usein sanotaan, että laulu on pieni kokonaistaideteos, joka syntyy yhdistämällä teksti musiikkiin. Kofi Agawun (1992, 4) mukaan tällainen määritelmä on sinänsä totuudenmukainen, mutta kaipaa tarkennusta: mikä oikeastaan on musiikin ja tekstin¹⁷ asema laulun kokonaisuudessa? Millä tavalla nämä elementit yhdistyvät, ja mitä niiden yhdistyessä syntyy — mikä oikeastaan on *laulu*? (Agawu 1992, 4.) Artikkelissaan ”Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century Lied” Agawu (1992) esittää laulun kokonaisuutta kuvaavan mallin, jossa laulu muodostuu kolmesta limittyvästä systeemistä: tekstistä, musiikista ja laulusta itsestään (Esimerkki 2.5; Agawu 1992, 8).

¹⁷ Agawu (1992) tekee eron sen välillä, tarkastellaanko runoa *sanoina* (peräkkäisten sanojen muodostamana kokonaisuutena), *runona* (suljettuna taideteoksena) vai *tekstinä* (laajana kokonaisuutena, jonka osa myös runosta tehdyt tulkinnat ovat). Itse käytän tässä sanaa ”teksti” ottamatta kantaa em. jaotteluun.

Esimerkki 2.5. Tekstin ja musiikin asema laulussa (Agawu 1992, 8; raidoitus kirjoittajan lisäämä.)



Agawun (1992) mallissa sekä tekstillä että musiikilla on itsenäinen status myös laulun ulkopuolella. Tämä antaa tutkijalle vapauksia esimerkiksi painopisteen valinnassa sekä havaintojen käsittelyssä: tekstin kaikkia piirteitä ei tarvitse yhdistää musiikillisiin tapahtumiin, eikä kaikkia musiikillisia tapahtumia tarvitse välttämättä selittää tekstin kautta. Kuvio tarjoaa myös erään määritelmän laulun käsitteelle: teksti ja musiikki ovat laulun olennaisia osia, mutta laulu on lopulta enemmän kuin osiensa summa. (Agawu 1992, 8.) Laulun sisintä olemusta lienee mahdotonta määritellä tyhjentävästi (Agawukaan ei sitä tee), mutta mielestäni musiikin ja tekstin välisten yhteyksien erittely paljastaa jotain olennaista *laulusta* itsestään. Musiikin ja tekstin yhdistyessä syntyvät tilanteet ja mielikuvat muodostavat ikään kuin oman alueensa musiikin ja tekstin alueiden ulkopuolelle (raidotettu alue esimerkissä 2.5).

2.3.2 Musiikin ja tekstin välisten yhteyksien jäsentelystä

Musiikin ja tekstin väliset yhteydet voivat ilmetä mitä moninaisimmilla tavoilla, ja yhteyksien tyhjentävä luokittelu lienee sekä mahdotonta että turhaa. Esittelen kuitenkin eräitä mahdollisia tapoja, joilla musiikin ja tekstin yhteyksien moninaista joukkoa voidaan jäsentää. Esittämäni kategoriat ovat hyvin löyhiä ja osin päällekkäisiäkin. Jaottelu voi perustua esimerkiksi musiikin ja tekstin välillä vallitsevan yhteyden luonteeseen: analyysi voi tuoda esiin niin vastaavuuksia kuin vastakohtaisuuksiakin musiikin ja tekstin välillä. Lisäksi esiin saattaa tulla tilanteita, joissa teksti ja musiikki eivät tunnu olevan yhteydessä toisiinsa (Agawu 1992, 12). Mielenkiintoisia ovat ne

tilanteet, joissa musiikki tuo tekstiin jotain siihen itsessään kuulumatonta — tähän mahdollisuuteen palataan luvussa 2.4.1.

Musiikillisilla rakenteilla on kyky tuottaa erilaisia assosiaatioita ja odotuksia. Musiikki voi tuntua etenevän ja kehittyvän tai jähmettyvän paikalleen, musiikki pystyy luomaan odotuksia ja pettämään niitä, ja musiikista voidaan paikallistaa huippukohtia sekä painokkaita tilanteita. Tämänkaltaisista elementeistä muodostuu musiikillinen draama, musiikin kertoma ”tarina”. Schenker-analyysi on erityisen kuvausvoimainen musiikillisen draaman suhteen (tähän on kiinnittänyt huomiota esimerkiksi Agawu [1992]): Schenker-analyyttinen kuvaustapa näyttää musiikin dynaamisena, eri hierarkiatasoilla sijaitsevia päämääriä kohti etenevänä rakenteena. Schenker-analyysi tuo esiin myös tilanteet, joissa äänenkuljetuksen normeista on tavalla tai toisella poikettu. Agawun (1992) mukaan musiikin ”rakenteellisen jatkuvuuden” huomioon ottaminen Schenker-analyysissa vapauttaa analyysin tekijän yhdistämästä kaikkia musiikillisia huomioita tekstiin (Agawu 1992, 24.) Musiikillisella draamalla on merkittävä rooli musiikin ja tekstin yhteyksien analyysissa. Tekstissä kerronnallisuus on luonnollisesti läsnä, ja Agawun (1992) mukaan musiikin ja tekstin draamallisen etenemisen vertailu voi tapahtua esimerkiksi siten, että molemmista paikallistetaan huippukohtia ja staattisempia jaksoja (Agawu 1992, 21). Tässä tutkimuksessa laulujen musiikki analysoidaan aluksi ilman yhteyttä tekstiin. Pyrin analyysseissani hyödyntämään Schenker-analyysin potentiaalia musiikillisen draaman kuvaukseen.

Musiikin ja tekstin draamalliseen etenemisen vertailu saattaa nostaa esiin yhteyksiä, jotka ovat luonteeltaan kokonaisvaltaisia — yhteyksiä, jotka liittyvät musiikin tai tekstin laajamittaisempiin, ”syvempiin” rakenteisiin. Jotkut musiikin ja tekstin yhteydet puolestaan sijaitsevat enemmänkin yksityiskohtien tasolla. Musiikin ja tekstin yhteyksissä osallisina olevien tapahtumien mittakaava onkin eräs mahdollinen musiikki–tekstiyhteyksien jäsentelyn periaate. Laaja-alaisemmilla musiikki–tekstiyhteyksillä viitataan tilanteisiin, joita Carl Schachter (1999) nimittää rakenteellisiksi yhteyksiksi:¹⁸

”Runoihin sävelletty musiikki on kenties kiehtovimmillaan silloin, kun musiikin tonaalinen ja rytminen rakenne, muoto ja motiiviset tapahtumat ilmentävät tekstin silmään pistäviä piirteitä: kielioppia ja lauserakennetta, riimikaavioita ja muuta äänen muodostamaa kuviointia, kuvakieltä jne. Rakenteellisia yhteyksiä sanojen ja musiikin välillä esiintyy jatkuvasti klassisessa lauluohjelmistossa ...” (Schachter 1999, 209.)

¹⁸ Agawu (1992, 12) kritisoi Schachteria siitä, että tämä olisi jättänyt huomiotta tilanteet, joissa teksti ja musiikki *eivät* ole yhteydessä toisiinsa. On kuitenkin tulkinnanvaraista, kieltäkö Schachterin ”rakenteellisten yhteyksien määritelmä” (Schachter 1999, 209) edellämainittujen tilanteiden olemassaolon.

Kysymyksessä ovat siis tilanteet, joissa musiikillisen rakenteen ja tekstissä esiintyvän rakenteen välille muodostuu yhteys. Rakenteelliset yhteydet voivat musiikissa liittyä esimerkiksi motiiveihin ja niiden kehittelyyn, sävellajialueisiin tai syvemmän tason äänenkuljetustapahtumiin. Olennaista on, että musiikillinen rakenne säilyttää ”merkityksensä” myös ilman yhteyttä tekstiin — tämä liittyy edellä esittämäni ajatukseen musiikin kyvystä tuottaa assosiaatioita ja luoda odotuksia ilman tekstin tarjoamaa tukea.

Rakenteelliset yhteydet tulevat usein esiin vasta huolellisen analyysin myötä, kun taas yksityiskohtien tasolla ilmenevät musiikki–tekstiyhteydet ovat usein varsin ilmeisiä ja siinä mielessä välittömiä. Ilmeisimpiä ja välittömmimpiä musiikin ja tekstin välisistä yhteyksistä ovat sävelmaalailutilanteet. Sävelmaalailulla tarkoitetaan tekstissä esiintyvän yksittäisen sanan tai tarkoin rajatun ilmiön suoraviivaista karakterisointia musiikissa — esimerkiksi sateen kuvaamista staccatoilla tai putoamisen kuvaamista laskevalla sävelkululla. Sävelmaalailulle on myös tyypillistä, että toisiinsa assosioituvat ilmiöt esiintyvät yhtä aikaa tai ainakin lähekkäin musiikissa ja tekstissä. Eräs musiikin ja tekstin yhteyksien jaottelun tapa voisikin perustua yhteyksien ”samanaikaisuuteen” tai ”eriaikaisuuteen” musiikissa ja tekstissä. Rakenteelliset yhteydet, jotka koskevat laajempia kokonaisuuksia, eivät tunnu olevan yhtä sidoksissa samanaikaisuuteen kuin sävelmaalailu.

Musiikin affektisisältö muodostaa oman kokonaisuutensa musiikin ja tekstin yhteyksien joukossa. Musiikin pääsiällinen karakteri luo lauluun eräänlaisen ”perustunnelman”, joka saattaa olla runon sisällön valossa yllättäväkin. Musiikin affektisisällön tarkastelu suhteessa runon tunnelmaan tai runon kertojan mielentiloihin on usein hedelmällistä. Affektien muodostama jatkumo on myös tärkeä osa musiikillista draamaa. Tekstin ja musiikin affektisisällön välille muodostuva yhteys muistuttaa välittömyydessään sävelmaalailua. Kuvattavissa ilmiöissä on kuitenkin eroa. Tunnetilat ovat ilmiöinä vaikeasti määriteltävissä ja rajattavissa, ja niiden subjektiivinen luonne tekee sekä tekstin että musiikin affektisisällöstä tehtyjen tulkintojen perustelusta haasteellista. On melko turvallista väittää, että musiikki imitoi sateen ropinaa, mutta on varsin tulkinnanvaraista, kuvaako musiikki toisaalla runon kertojan synkkää mieltä. Lisäksi on mahdollista, ettei tunnetila runossakaan ilmene kovin suoraviivaisesti. Toisaalta tulkinnanvaraisuus on osa joidenkin musiikin ja tekstin välisten yhteyksien viehätystä.

2.3.3 Miten lähestyä musiikin ja tekstin yhteyksiä Sibeliuksen lauluissa?

Koska Sibeliuksen lauluja on tutkittu musiikkianalyttisesti varsin vähän, ei tutkijalle tarjoudu tilaisuutta muodostaa aikaisemman tutkimuksen perusteella odotuksia sen suhteen, millä tavalla musiikin ja tekstin suhde ilmenee Sibeliuksen lauluissa. Romantiikan ajan *Liedin* parissa tehty tutkimus muodostaa toki erään, tosin varsin monitahoisen, vertailukohteen. Kirjallisuudessa esiintyy joitakin yleisluontoisia mainintoja musiikin ja tekstin suhteesta Sibeliuksen lauluissa. Sirénin (1996) mukaan Sibelius käsittelee tekstiä omaperäisellä tavalla:¹⁹

“Runon suhde musiikkiin on Sibeliuksen lauluissa aivan erilainen verrattuna muiden säveltäjien lauluihin. Kuten hänen sinfonisissa runoissaan, tarjoaa runo [lauluissa] enemmänkin ohjelman kuin lausuttavat säkeet. ... Runot luovat pohjan tunnelmalle ja tyyliille, ja laulun sisällä musiikki muuttuu heijastellakseen merkityksiä.”
(Sirén 1996, 198.)

Sirénin (1996) näkemys on, että Sibelius enemmänkin sovitti tekstin musiikkiin kuin musiikin tekstiin. Sirén kiinnittää huomiota myös Sibeliuksen laulumelodioiden instrumentaaliseen luonteeseen. (Sirén 1996, 199.) Sirénin huomiot tekstin ja musiikin suhteesta Sibeliuksen lauluissa saattavat valaista joitain analyysissä esiin nousevia piirteitä. Ne eivät kuitenkaan tutkimuksessani tarjoa yleistä lähtökohtaa analyysin pohjaksi. Sibeliuksen yksinlaulututuotanto on laaja ja moninainen. Vaikka tulkintaa muokkaavatkin erilaiset ennako-oletukset, on analyysin tekijän syytä tietoisesti pysytellä mahdollisimman avoimena — varsinkin, kun kyseessä on vähemmän tutkittu alue.

Lähden tutkimuksessani liikkeelle musiikin analyysistä; pyrin analysoimaan musiikin mahdollisimman riippumattomana tekstistä.²⁰ Tämän jälkeen erittelen lyhyesti tekstien rakennetta ja sisältöä ilman yhteyttä musiikkiin. Lopuksi tarkastelen, miten musiikki ja teksti yhdessä muodostavat *laulun* — miten musiikki ja teksti ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Musiikin ja tekstin analyysissä tutkijan on pitkälti turvauduttava intuitioonsa. Luvussa 2.3.2 esittelemäni

¹⁹ Toisaalta on otettava huomioon, että Sibeliuksen laulututuotanto on laaja ja tyyllisesti epäyhtenäinen. Sirénin kommentti saattaa kuvata osuvammin Sibeliuksen ”kypsää myöhäistyyliä” kuin varhaisimpia laulusävellyksiä, joissa tyyllisten esikuvien vaikutus voi olla voimakkaampi.

²⁰ Myös Agawu (1992, 23) suosittelee musiikin analysoinnilla aloittamista: olennaisia musiikillisia tapahtumia voisi muuten jäädä huomaamatta, eikä kaikki musiikin ja tekstin välinen vuorovaikutuskaan välttämättä ole välittömästi havaittavissa (Agawu 1992, 23).

musiikin ja tekstin välisten yhteyksien jäsentelytavat luovat pohjaa musiikin ja tekstin yhteyksien kattavalle kartoitukselle. Tutkijan on kuitenkin turvauduttava myös intuitioonsa — musiikin ja tekstin yhteyksien analyysi on mitä suurimmassa määrin tulkintaa, ja tulkinnanvaraisuus tekee analyysistä sekä haastavaa että kiinnostavaa. Lukijan tehtäväksi jää määritellä, miten uskottava ja havainnollinen musiikin ja tekstin yhteyksien analyysistä muodostuu.

2.4 Lähtökohtia tekstien analyysiin

2.4.1 Teksti laulun osana

Musiikin avulla tekstistä voidaan nostaa esiin, ikään kuin alleviivata, tiettyjä yksityiskohtia, ajatuksia, affekteja ja tunnelmia. Musiikilla on näin ollen kyky tukea tiettyjä tekstin tulkintoja ja kenties sulkea pois toisia. Musiikkilähtöisessä analyysissäni käsittelen tekstiä enimmäkseen epäitsenäisenä elementtinä, jota musiikki on muokannut; laulun teksti on aina säveltäjän tulkinta runosta.²¹ Analyysin tarkoituksena ei kuitenkaan ole täydellisesti rekonstruoida säveltäjän tulkintaa tekstistä, sillä tämä tuskin on mahdollista. Ei myöskään voida ajatella, että tekstistä olisi olemassa jonkinlainen ”ideaalitulkinta”, josta säveltäjän tulkinta poikkeaa. Agawu (1992) painottaa, että kun kysymyksessä on analyysin tekijän tulkinta säveltäjän tekemästä tulkinnasta, ei tietyltä epämääräisyydeltä voida välttyä (Agawu 1992, 12). Kun laulua lähestytään musiikin näkökulmasta ja tekstiä lähestytään *laulun osana*, on tekstianalyysi suurelta osin sidoksissa niihin valotuksiin ja painotuksiin, joita musiikki tekstiin luo. Tarkoitukseni on etsiä piirteitä, joita musiikki runosta nostaa esiin, sekä eritellä tapoja, joilla tämä on toteutettu. Kiinnitän huomiota myös tilanteisiin, joissa musiikki tuo tekstiin ”uusia” tai pelkän tekstin valossa vähemmän todennäköisiä merkityksiä ja painotuksia.

Ennen musiikin ja tekstin yhteyksien analyysia käsittelen kuitenkin lyhyesti tekstejä vertaamatta niitä musiikkiin. Tällä tavalla haluan luoda teksteistä yleiskuvan musiikin ja tekstin

²¹ Mikään ei sinänsä estä käsittelemästä runoja itsenäisinä taideteoksina ennen niiden vertaamista musiikkiin. Luvussa 2.3 esitetty laulun kokonaisuutta kuvaava malli (Agawu 1992, 8) antaisi tähän mahdollisuuden.

yhteyksien analyysin pohjaksi. Analyysini musiikkipainotteisuus näkyy siinä, ettei tekstianalyysini taustalla ole metodista viitekehystä, enkä myöskään ole formalisoinut tekstiin liittyviä havaintojani. Edellä esitetty ajatus tekstin itsenäisyyden menetyksestä laulun osana ikään kuin oikeuttaa tämän menettelytavan. Erillinen tekstianalyysi on kuitenkin siinä mielessä merkityksellinen, että se edustaa työssäni musiikista riippumatonta tekstin tulkintaa, johon tekstistä laulun osana muodostuvaa tulkintaa on mahdollista verrata. Tekstien (itsenäisessä) analyysissä pyrin nostamaan runoista esiin niiden tärkeimpiä rakenteellisia ominaisuuksia ja sisällöllisiä piirteitä. Kuvailen lyhyesti esimerkiksi runojen kerronnallista etenemistä, niiden huippukohtia sekä runoissa esiintyviä vertauskuvia ja vastakkainasetteluja. Kirjallisuuteen olen tukeutunut lähinnä havaintojen monipuolistajana ja ohjaajana.

2.4.2 Runojen taustaa

Sibelius käytti yli sata teosta käsittävässä laulututannossaan 35 runoilijan tekstejä. Runebergilla on Sibeliuksen laulututannossa varsin dominoiva asema: lauluista 27 on sävelletty Runebergin teksteihin. (Sirén 1996, 174.) *Drömmen*in ja *Våren flyktar hastigtin* tekstit kuuluvat kansanrunousvaikutteisiin *Idyll och epigram* -runoihin. *Våren flyktar hastigtin* teksti sisältyy Runebergin ensimmäiseen lyyristen runojen kokoelmaan (1830), *Drömmen*-runo taas on peräisin toisesta lyyristen runojen kokoelmasta (1833). Runebergin tuotannossa ”Idyllit ja epigrammit” edustavat kansanrunouden yksinkertaisuudesta ammentavaa tyyliä. Ekelundin (1969) mukaan Runebergin edistyksellinen, realistinen tyyli vaikutti merkittävästi ruotsinkielisen kirjallisuuden kehitykseen 1800-luvulla (Ekelund 1969, 38). Runeberg oli tutustunut kokoelmaan serbialaisten kansanrunojen saksankielisiä käännöksiä ja ihastunut näihin; ”Idyllit ja epigrammit” on kirjoitettu tämän kokemuksen innoittamina. Runebergin kansanrunousinnostukseen vaikutti myös saksalaisen varhaisromantiikan kansanrunoutta ihannoiva henki (Ekelund 1969, 37.)

Idyll och epigram -runot ovat rakenteeltaan tarkoin harkittuja (Ekelund 1969, 38).

Rinnastuksia ja toistoja on käytetty paljon, ja monet runoista on kirjoitettu monologin tai dialogin muotoon. Teemana on tavallisesti rakkaus, johon kuitenkin sisältyy traaginen juonne.

Kokonaisrakenne on usein nouseva: jännite kasaantuu purkaukseen traagisessa lopetuksessa.

Lakoninen, keskittynyt kieli jättää lukijan mielikuvitukselle tilaa. (Ekelund 1969, 38.) *Hjärtats morgon* -runo edustaa tyyllillisesti aivan erilaista puolta Runebergin tuotannossa: verrattuna *Idyll*

och epigram -runoihin se on kiihkeän subjektiivinen, ja kieli on värikästä ja monisanaista. *Hjärtats morgon* on kirjoitettu 1830-luvun loppupuolella, ja se sisältyy kolmanteen lyyristen runojen kokoelmaan (1843). Runebergin tuotannossa *Hjärtats morgon* ajoittuu kauteen, jolloin runoilijan henkilökohtaisessa elämässään kohtaamien konfliktien on arveltu heijastuneen hänen runouteensa (Ekelund 1969, 58).

3 LAULUJEN MUSIIKIN ANALYYSIT

3.1 *Hjärtats morgon*

3.1.1 Kokonaisuuden jäsentymisestä

Hjärtats morgon on yleisilmeeltään hyvin dramaattinen, jopa kiihkeä ja synkkä. Leimaa-antavaa on eräänlainen varjon ja valon välinen vaihtelu, synkkyyden ajoittain murtava ”kirkastuminen”, johon vaikuttavat sekä harmonia että tekstuuri ja rekisteri. *Hjärtats morgon* jakautuu viiteen jaksoon, kahteen välikkeeseen ja koodaan. Laulu on vapaasti säkeistömuotoinen, sillä tekstisäkeistöt noudattelevat jaksojen rajoja (tähän palataan luvussa 4.1). Jaksot ovat jaettavissa kahteen tyyppiin temaattisiin ja rakenteellisiin perustein. Näitä olen merkinnyt kirjaimilla A ja B (esimerkki 3.1). A¹- ja A³-jaksojen alussa piano soittaa yhden tahdin mittaiset ”johdannot”, joita en ole eritellyt omiksi muotoyksiköikseen. A²-jakson alusta tämä ”johdantotahti” puuttuu.

Esimerkki 3.1. *Hjärtats morgonin* muodon jäsentyminen

A¹ (tahdit 1–12; toisessa tulkintatavassa 1–11)

B¹ (t. 12–21)

välike (t. 22–23)

A² (t. 24–33)

välike (t. 33–35)

B² (t. 36–45)

A³ (t. 46–56)

kooda (t. 56–59)

Hjärtats morgonin pääsävellaji on h-molli. Pääsävellajia vasten on aseteltu kolme duurisävellajia: H-, D- ja Es-duurit. H-duuri on sävellajeista epäitsenäisin; se on pääsävellajin muunnosduuri, jonka toonikasointu toistuvasti korvaa mollimuotoisen toonikasoinnun. Esimerkissä 3.2 on esitetty *Hjärtats morgonin* syvätason äänenkuljetusrakenne sekä sävellajialueet. Jaksot A¹, A² ja A³ ovat h-mollissa, ja ne ovat temaattiselta materiaaliltaan hyvin samankaltaisia. Eräitä rekistereihin ja harmoniseen pohjaan liittyviä eroavaisuuksia kuitenkin esiintyy. Tärkeimmän eron muodostaa D-duurin asema: A¹-jaksossa siirrytään pääsävellajista D-duuriin ja takaisin, mutta kahdessa jälkimmäisessä A-jaksossa D-duurin rooli on vähäisempi (tähän palataan luvussa 3.1.3). A¹-jakso sulkeutuu tahdissa 12 samalle duurimuotoiselle toonikasoinnulle, jolta B¹-jakso alkaa. (Siirtymä A¹-jaksosta B¹-jaksoon on hyvin erikoinen, ja luvussa 3.1.2 esitän kohdasta kaksi vaihtoehtoista tulkintaa.) Harmonisesti staattisen B¹-jakson äänenkuljetusrakenne muodostuu syvällä tasolla 5–6-liikkeestä: tahdin 12 duurimuotoiselta toonikalta päädytään ylinousevalle soinnulle (h–dis–g) tahtiin 20. Tahtien 22–23 dominanttivälikkeen kautta palataan A²-jaksoon ja pääsävellajiin. A²-jakson lopuksi kadensoidaan duurimuotoiselle toonikalle, jota tahtien 33–35 välika laajentaa.

Tahdissa 36 etumerkintä muuttuu Es-duurin mukaiseksi, ja B²-jakso laajentaa Es-duurisointua. Es-duurin asema kokonaisuudessa on mielenkiintoinen, ja se näyttäytyy hieman erilaisena tarkastelutavasta riippuen. Tässä luvussa käsittelen *Hjärtats morgonin* kokonaisuuden jäsentymistä Schenker-analyttisestä näkökulmasta. Luvussa 3.1.3 täydennän tulkintaani tarkastelemalla Es-duurin asemaa heksatonisten systeemien teorian pohjalta (vrt. luku 2.2.2). Schenker-analyttisessä kontekstissa Es-duuri on luontevinta tulkita enharmonisesti Dis-duuriksi, jolloin kysymyksessä on toonikan duuriterssin väliaikainen tonikalisaatio (näin on menetelty myös esimerkiksi 3.2). Enharmoninen tulkinta tuo Es-duurin ja pääsävellajin terssisuhteen havainnollisesti esiin. Jos Es-duuri tulkitaan Dis-duuriksi, muodostavat ylä-äänien fisis- ja g-sävelet aidon enharmonisen sävelparin, jonka jäsenillä on erilainen funktio musiikissa. Esimerkistä 3.2 nähdään, kuinka fisis muuttuu tahdissa 45 enharmoniseksi vastineekseen, g:ksi. Ylä-äänessä tapahtuva enharmoninen muutos ”aktivoi” ylä-äänen, ja g laskee fis:lle tahdissa 46. G:n tullessa ylä-ääneseen myös basso laskee dis:ltä h:lle: ylä-äänen g kuuluu G-duurisekstisointuun, joka toimii kontrapunktisena linkkinä Dis-duurisoinnun ja A³-jakson aloittavan pääsävellajin toonikasoinnun välillä. *Hjärtats morgonin* tonaalinen rakenne sulkeutuu päättävässä kadenssissa (t. 56), jolloin fis:ltä alkanut rakenteellinen ylä-ääni laskee h:lle. Päättävässä kadenssissa kadensoidaan ensimmäisen kerran mollimuotoiselle toonikalle.

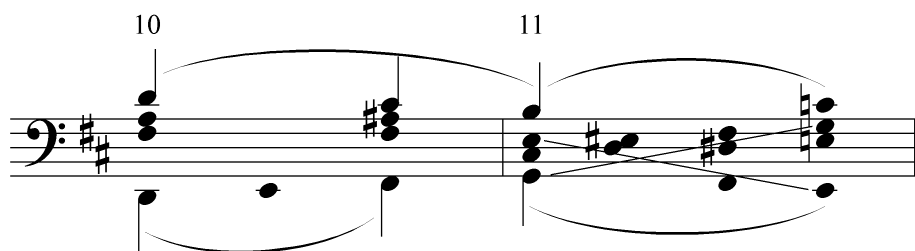
Esimerkki 3.2. Syvätason äänenkuljetusrakenne ja sävellajialueet

h: I III V I# Ih I# # III^{5#} Ih V I
sävellajit h D H h Dis h

3.1.2 A- ja B-jaksojen välisistä siirtymistä

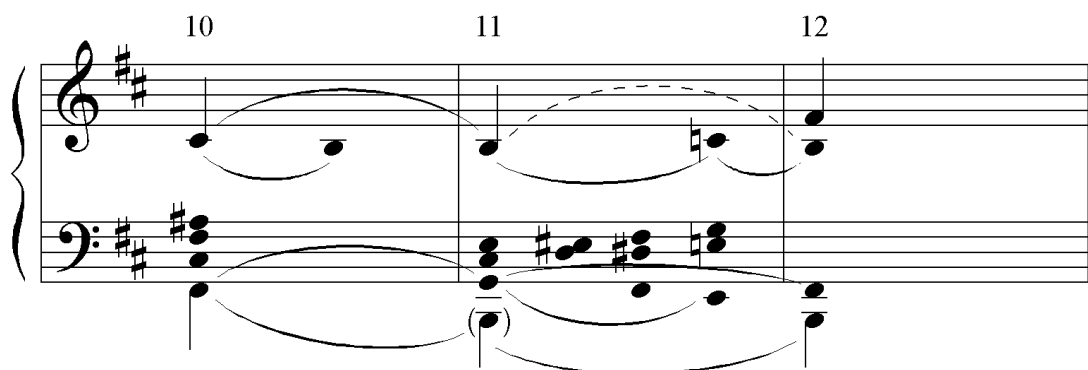
Musiikillisten muotoyksiköiden (ts. A- ja B-jaksojen) rajat ovat pintatasolla selkeästi artikuloituja ja noudattelevat tekstin säkeistöjakoja. Siirtymät jaksosta toiseen ovat paikoin melko äkkinäisiä, mikä antaa muodosta blokkimaisen vaikutelman. Siirtymä A¹-jaksosta B¹-jaksoon on tonaalisesti varsin erikoinen, ja tarkastelen seuraavaksi tätä siirtymää äänenkuljetuksen detaljitasolla. Siirtymä on mahdollista tulkita ainakin kahdella tavalla, joista molemmilla on perusteensa. A¹-jakso päättyy tahdissa 10 alkavaan selkeästi artikuloituun kadenssiin, joka tähtää pääsävellajin toonikalle. Tahdissa 11 tapahtuu kuitenkin jotain odottamatonta: toonikasoinnun sijasta tullaan harhalopukkeenomaiseen tilanteeseen (esimerkki 3.3). Yläääni laskee h:lle, mutta basso nousee fis:ltä g:lle, ja odotettu basson sävel h saavutetaan vasta tahdissa 12. Esimerkistä 3.3 nähdään, kuinka ääntenvaihto basson ja alton välillä, ylä-äänien nousu h:lta c:lle sekä tenorin kromaattinen nousu tuottavat kolmannelle tahdinosalle ohimenevän kadenssaalisen kvarttisekstisoinnun sekä neljännelle tahdinosalle säveltasoiltaan napolilaista sekstisointua muistuttavan tilanteen (viitataan tähän sointuun ”napolilaisena sekstisointuna”). Tahtien 11 ja 12 väliin sijoittuva fermaatti, tahtiin 11 merkitty hidastus sekä tekstuurimuutos luovat voimakkaan rajakohdan tunnun ennen tahdin 12 duurimuotoista toonikasointua.

Esimerkki 3.3. Äänenkuljetustapahtumat tahdeissa 10–11



Purkautuuko tahdin 10 dominantti tahdissa 11? Ylä-äänien laskevan linjan päätyminen tahdin 11 alkuun tukee tämänkaltaista tulkintaa. Tilanne on kuitenkin jännittävällä tavalla kahtalainen: vaikka tahdin 11 harmonia edustaakin määränpäättä, aivan tyydyttävää dominantin purkausta ei saavuteta kuin vasta tahdissa 12. Esimerkissä 3.4 on esitetty tulkinta, jossa tahdin 11 harmonia on palautettu H-duurisoinnun väliäänessä tapahtuvaksi kontrapunktiseksi liikkeeksi. Tahdin 11 bassossa on implikoitu h.²² Purkaussointu levittäytyy tässä tulkinnassa fermaatin yli yhdistäen A¹- ja B¹-jaksot toisiinsa. Tahdin 11 soinnun sävelet pyrkivät hajasävelinä liikkumaan edelleen toonikasoinnun sävelille, joille ne päätyvätkin tahdissa 12. Tahdin 12 duurimuotoinen toonikasointu on kahtalaisessa asemassa: toisaalta purkaussointu, toisaalta uuden jakson aloittava harmonia.

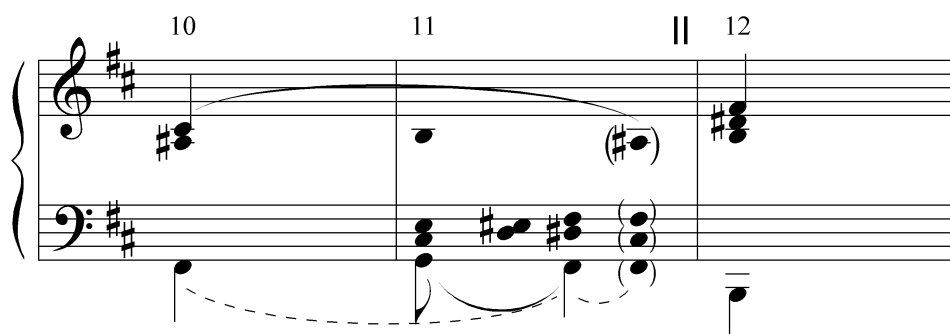
Esimerkki 3.4. A¹- ja B¹-jaksojen välinen siirtymä, t. 11 harmonia purkaussointuna



²² Tilanne on esimerkki Lauferin (1999) mainitsemasta ”epäsuorasta suhteesta”: tahdin 12 basson h ”kuuluisi” jo tahtiin 11, jossa ylä-äänien lasku täydentyy. Vaihtoehtoisesti voidaan ajatella, että tahdin 11 ylä-äänien h ennakoivat tahdin 12 (väliäänien) h:ta. (Ks. luku 2.2.1 ja Laufer 1999, 127.)

Pintatason artikulaation ja esimerkin 3.4 esittämän äänenkuljetusrakenteen välillä tuntuu kuitenkin olevan ristiriita. Voisivatko fermaatti ja voimakas tekstuurimuutos tosiaan sijoittua saman harmonian sisään? Vaihtoehtoisessa tulkinnassa (esimerkki 3.5) vasta tahdin 12 harmonia edustaa purkaussointua, ja tahdissa 11 on keskeytystilanne. Dominanttinen jännite säilyy tahdin 10 dominantilta tahdin 11 loppuun. Tahdin 11 kolmannen neljäsosan kadensaalainen kvarttisekstisointu nousee tässä tulkinnassa enemmän esiin. Se voisi luontevasti edetä dominantille, mutta tahdin 11 neljännellä neljäsosalla onkin dominantin sijasta ”napolilainen sekstisointu”. Tilanteen voi tulkita dominantin elisiona, jossa tahdin 11 loppuun odotettu dominantti yksinkertaisesti jää pois. ”Napolilainen sekstisointu” voisi kenties jopa korvata dominantin, sillä se on äänenkuljetuksellisesti jännitteisessä suhteessa toonikaan: purkauksessa kaikki soinnun sävelet liikkuvat puolisävelaskeleella. Fermaatti, tekstuurimuutos sekä tahdin 12 hyvin painokas toonikasointu puoltavat esimerkin 3.5 tulkintaa. Toisaalta metriset seikat sekä ylä-äänien laskun painokas päättyminen tahtiin 11 vähentävät tämän tulkinnan uskottavuutta. Kahden vaihtoehtoisen tulkinnan välillä on mahdotonta tehdä ratkaisua, eikä se liene tarpeellistakaan; tonaalinen vaikeatulkintaisuus on olennainen osa A¹- ja B¹-jaksojen välisen siirtymän luonnetta.

Esimerkki 3.5. A¹- ja B¹-jaksojen välinen siirtymä: dominantin elisio tahdissa 11



B¹- ja A²-jaksojen välistä rajakohtaa on korostettu tauolla (t. 21) sekä voimakkaalla muutoksella dynamiikassa ja tekstuurissa. Jaksoja sitoo yhteen tahtien 22–23 dominanttivälike, jossa dominanttiurkupisteen yläpuolella liikkuvat rinnakkaiset sekstisoinnut johtavat dominanttiseptimisoinnulle tahdin 23 viimeisellä tahdinosalla. Dominantti purkautuu A²-jakson aloittavalle toonikasoinnulle; laulumelodia tulee tässä mukaan heti, ilman A¹- ja A³-jaksoissa esiintyvää pianon ”johdantotahtia”. A²-jakson päättävä duurimuotoinen toonika (t. 33) aloittaa samalla tahtien 33–35 välikkeen, jossa duurimuotoista toonikasointua levitetään sivusävelliiikkein

toonikaurkupisteen päällä. B²-jakson aloittavalle pohjamuotoiselle Es-duurisoinnulle (t. 36) siirrytään suoraan pohjamuotoiselta H-duurisoinnulta. Basson terssisuhde korostuu, mutta ylä-äänien asteittainen liike tekee siirtymästä liukuvan — H-duuri- ja Es-duurisoinnut ovat äänenkuljetuksellisesti lähekkäisiä. Äänenkuljetuksen rooli korostuu myös siirtymässä B²-jaksosta A³-jaksoon: tahdin 45 G-duurisekstisointu toimii linkkinä Es-duurisoinnun ja A³-jakson aloittavan toonikasoinnun (t. 46) välillä. Siirtymiä pääsävellajista ”kaukaiseen” Es-duuriin ja takaisin ei siis ole toteutettu funktionaalisin keinoin, esimerkiksi moduloimalla välittävien harmonioiden tai sävellajien kautta. Tämä johdattaa ajattelemaan, että analyysissa olisi kenties mielekästä hyödyntää jotain muuta kuin diatonis-funktionaaliseen kontekstiin sidottua analyysimallia. Seuraavassa luvussa esittelen heksatonisen tulkinnan siirtymistä B²-jaksoon ja siitä pois.

3.1.3 Es-duurin asemasta kokonaisuudessa: heksatoninen näkökulma

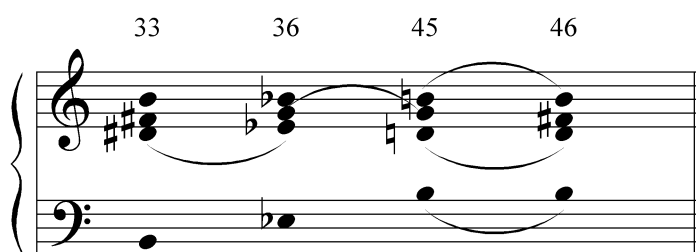
Edellä tulkittiin B²-jakson Es-duurisointu enharmonisesti Dis-duuriksi, jolloin se Schenker-analyytisessä tulkinnassa tonikalisoii pääsävellajin duuriterssin. Duuriterssin — ja yleensä duurin — asema ikään kuin huipentuu B²-jaksossa, kun dis tonikalisoidaan. Es(Dis)-duurijaksolla on muissakin suhteissa huipentava luonne kokonaisuudessa: tekstuuri on mahtipontinen, ja laulumelodian korkein sävel on tahdin 38 g². Keane (1993) on kiinnittänyt huomiota terssisuhteisten modulaatioiden yleisyyteen Sibeliuksen yksinlauluissa (Keane 1993, 45). Aldwellin ja Schachterin (1989) mukaan terssisuhteisten sävellajien vastakkainasettelu ei yleensä ole erityisen harvinaista 1800-luvun musiikissa, ja duurimuotoisen III asteen soinnun tonikalisoitua (duurissa) esiintyy esimerkiksi Beethovenilla. Duurimuotoinen III asteen sointu voidaan tonikalisoida välittävien harmonioiden avulla, ja laajemman mittakaavan tonaalisessa rakenteessa duurimuotoinen III asteen sointu toimii tyypillisesti välittäjänä pääsävellajin toonikan ja dominantin välillä. (Aldwell & Schachter 1989, 565.)²³ *Hjärtats morgonissa* modulaatio H-duurista Dis-duuriin ei kuitenkaan tapahdu välittävien harmonioiden kautta, vaan H-duurisoinnulta siirrytään suoraan

²³ Aldwellin ja Schachterin (1989) esimerkkinä on Beethovenin Waldstein-sonaatin ensimmäinen osa. Esittelyjaksossa kromaattinen 5–6-liike muuttaa toonikasoinnun ylinousevaksi sekstisoinnuksi, jonka kautta duurimuotoinen III aste tonikalisoidaan. Äänenkuljetuksen syvällä tasolla III asteen sointu täyttää toonikan ja dominantin välin; pääsävellajin dominantti saavutetaan kehittäelyjakson lopussa. (Aldwell & Schachter 1989, 565.)

Dis-duurisoinnulle. Dis-duurista ei myöskään palata h-molliin pääsävellajin dominantin kautta, kuten funktionaalis-tonaalisessa musiikissa voisi olettaa tapahtuvan, vaan linkkinä toimii G-duurisekstisointu. Dis-duurin asema tonaalisessa kokonaisrakenteessa on sikäli erikoinen, että Dis-duuri tonikalisoii pääsävellajin muunnosduurin toonikasoinnun terssin, joka itsessään on muunnosävel pääsävellajin kontekstissa. Nämä funktionaalis-tonaaliselle musiikille vieraat piirteet houkuttelevat soveltamaan heksatonista analyysia *Hjärtats morgoniin*.

Heksatoninen tulkinta tarjoaa mahdollisuuden tarkastella Es-duurin asemaa kokonaisuudessa schenkeriläisestä teoriasta poikkeavasta näkökulmasta käsin, mutta ennen kaikkea tämä lähestymistapa auttaa hahmottamaan Es-duuri-jakson suhdetta sitä välittömästi ympäröivään materiaaliin. Tarkastelen aluksi siirtymää Es-duuriin ja takaisin pääsävellajiin äänenkuljetuksen detaljitasolla. Esimerkissä 3.6 on esitetty harmoninen reduktio tahdeista 33–46. B²-jakson aloittavalle Es-duurisoinnulle (t. 36) tullaan tahtien 33–35 H-duurisoinnun kautta. Tässä siirtymässä Sibelius käyttää hyväkseen H- ja Dis-duurisekstitujen *äänenkuljetuksellista* lähekkäisyyttä, eikä siirtymän tulkinta funktionaalisesti vaikuta mielekkäältä. Keanen (1993) mukaan Sibeliuksen yksinlauluille onkin tyypillistä, että modulaatiot terssisuhteisiin sävellajeihin tapahtuvat vanhan ja uuden toonikan (mahdollisten) yhteisten sävelien kautta (Keane 1993, 45.)²⁴ Sekä H- että Es-duurisoinnut ovat pohjamuotoisia, mikä korostaa harmonioiden terssisuhteisuutta. Tahdin 35 piano-osuuden ylä-äänien nouseva linja dis–e–fis johtaa sulavasti seuraavan tahdin ylä-äänien g:lle. Siirtymä pois Es-duurista (t. 45–46) on toteutettu käyttämällä kontrapunktisena linkkinä G-duurisekstisointua, jonka basson sävel h ennakoii seuraavan tahdin toonikaa. Esimerkistä 3.6 voidaan havainnollisesti nähdä, kuinka lähekkäisiä tahtien 33–46 soinnut äänenkuljetuksellisesti ovat.

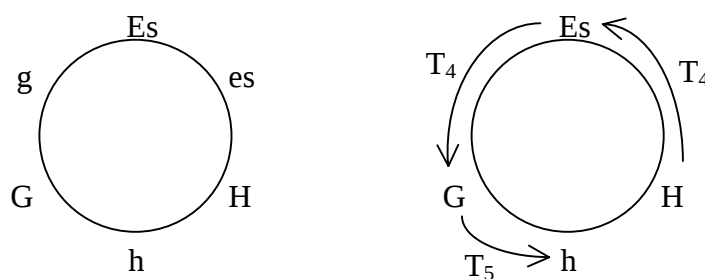
Esimerkki 3.6. Tahtien 33–46 harmoniat; paikallaan pysyvät sävelet on yhdistetty kaarin



²⁴ Keanen (1993) esittämät analyysit kärsivät käsitteellisestä epämääräisyydestä. Epäselväksi jää usein, millä perusteella tietyt rinnakkain asetellut harmoniset tilanteet todella edustavat eri *sävellajialueita*, kun ne kenties perustellummin voitaisiin analysoida saman sävellajin sisällä tapahtuvaksi harmoniseksi liikkeeksi.

Esimerkin 3.6 harmoniat kuuluvat samaan heksatoniseen systeemiin (esimerkki 3.7a; Cohnin ”läntinen” systeemi). Siirtymät H-duurisoinnulta Es-duurisoinnulle ja Es-duurisoinnulta G-duurisoinnun kautta h-mollisoinnulle tapahtuvat määrättyjen transpositio-operaatioiden kautta heksatonisen systeemin sisällä (esimerkki 3.7b). Siirtymä H-duurisoinnulta Es-duurisoinnulle tapahtuu T_4 -operaation kautta, samoin siirtymä Es-duurisoinnulta G-duurisoinnulle. Täydellistä T_4 -sykliä ei kuitenkaan muodostu, sillä G-duurisoinnulta siirrytään T_5 -operaation kautta h-mollisoinnulle.

Esimerkit 3.7a ja 3.7b. Heksatoninen systeemi ja esimerkin 3.6 harmonioiden läpikäymät transpositio-operaatiot (operaatiot kuvattu vastapäivään tapahtuvina)



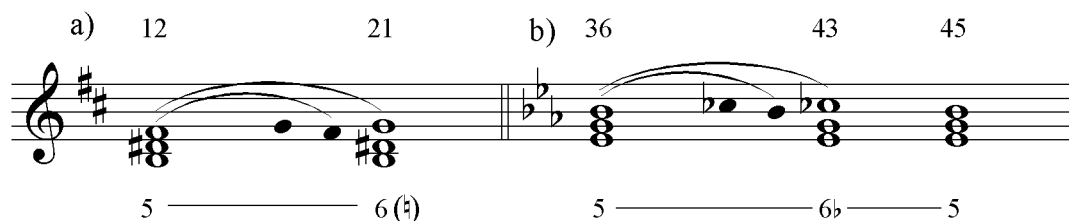
Heksatonisella lähestymistavalla on *Hjärtats morgonissa* ilmeistä selitysvoimaa pintatasolla, ja sitä on nähdäkseni mielekäästä soveltaa myös Es-duurin aseman tarkasteluun koko laulun kontekstissa. Esimerkistä 3.7a nähdään, että h-molli- ja Es-duurisoinnut ovat toistensa heksatonisia pooleja, mahdollisimman kaukaisia sointuja saman heksatonisen systeemin sisällä. H-molli- ja Es-duurisointujen sävelet täyttävät sävelluokkajoukon [2, 3, 6, 7, 10, 11], jonka jäsenistä muodostuvat kaikki esimerkin 3.7a heksatoniseen systeemiin kuuluvat soinnut. Es-duurin asema pääsävellajin heksatonisena poolina luo *Hjärtats morgoniin* rakenteellista jännitettä, joka osaltaan selittää Es-duurin mukanaan tuomaa ”huipentavaa” vaikutelmaa.

Heksatoninen tulkinta ei ole ristiriidassa edellisessä luvussa esittämäni Schenker-analyttisen tulkinnan kanssa. Lähestymistavat täydentävät toisiaan ja auttavat muodostamaan *Hjärtats morgonista* vivahteikkaamman kokonaiskuvan. Heksatonisen näkökulman mukaantulo ei myöskään muuta sitä tosiseikkaa, että *Hjärtats morgon* on perusteiltaan vahvasti funktionaalistoonaalinen. Heksatoninen tulkinta valottaa monia *Hjärtats morgonin* säveltasollisia erityispiirteitä. Tahtien 33–46 harmonioiden pohjasävelet (H–Es–G–H) jakavat oktaavin tasan suuriin tersseihin (vrt. esim. 3.6), ja diatonisessa kontekstissa väistämätön enharmoninen uudelleentulkinta tapahtuu es-sävelen kohdalla: H–Dis/Es–G–H. Kysymys on todellisesta enharmonisuudesta (vrt. luku 3.1.1,

jossa mainittiin enharmoninen sävelpari fisis–g). G-duurisoinnun asema on siinä mielessä erilainen kuin muiden tasajakoon osallistuvien harmonioiden, että sitä ei edes väliaikaisesti tonikalisoida; se toimii äänenkuljetussointuna Es-duuri- ja h-mollisointujen välissä, ja sen basson sävelenä on tahdin 46 toonikasoinnun basson säveltä ennakoiva h, ei g.²⁵

Sama suurista tersseistä koostuva rakenne toistuu B¹- ja B²-jaksojen enharmonisesti toisiaan vastaavissa ylinousevissa soinnuissa (h–dis–g ja es–g–ces). B¹-jaksossa H-duurisointua laajentavat sivusävellikkeet tuottavat ylinousevia sointuja, ja ylinousevalle soinnulle päädytään myös jakson lopussa laajan 5–6-liikkeen kautta (esimerkki 3.8a). B²-jaksossa ylinouseva sointu toimii sivusointuna Es-duurisoinnulle (esimerkki 3.8b). 5–6-liike, jonka kautta duurisoinnut molemmissa jaksoissa muuttuvat ylinouseviksi soinnuiksi, on kontrapunktisena liikkeenä analoginen T₁-liikkeen kanssa: molemmissa vain yksi ääni liikkuu puolissävelaskeleen verran. B-jaksojen 5–6-liikkeet ovat kuitenkin siinä mielessä erilaisia, että niissä päädytään ylinouseviin, siis dissonoiviin kolmisointuihin, jotka jäävät heksatonisten systeemien ulkopuolelle. On mielenkiintoista havaita, että *Hjärtats morgonin* säveltasovalikoima on loppujen lopuksi melko yhtenäinen: monien olennaisten ilmiöiden taustalla on sävelluokkajoukko [2, 3, 6, 7, 10, 11].

Esimerkit 3.8a ja 3.8b. Ylinousevien sointujen rooli B¹- ja B²-jaksoissa



²⁵ Keane (1993) käsittelee *Hjärtats morgonin* tahdin 45 G-duurisekstisointua uutena toonikana, jonka kautta siirrytään Es-duurilta h-molliin. Modulaatioprosessi koko laulussa tapahtuu hänen mukaansa seuraavasti: H–Es(Dis)–G–H. Omassa tulkinnassani tahdin 45 G-duurisointu on kuitenkin ohimenevä kontrapunktilinen tilanne, jossa G-duuri ei missään tapauksessa tonikalisoidu.

3.1.4 D-duurin asemasta kokonaisuudessa

Merkittävimmän eron A¹-jakson ja kahden jälkimmäisen A-jakson välillä muodostaa D-duurin näissä jaksoissa sama painoarvo. A¹-jaksossa D-duuri esiintyy ohimenevänä tonaalisena keskuksena, muttei muodosta selvärajaista sävellajialuetta. D-duurin aseman heikkeneminen A²- ja A³-jaksoissa nousee tulkinnassani olennaiseen asemaan. D-duuri on Dis-duurin tavoin terssisuhteessa pääsävellajiin, mutta rinnakkaissävellajina D-duurilla on erityisasema terssisuhteisten sävellajien joukossa.

Esimerkissä 3.9 näkyy D-duurin sijoittuminen A¹-jaksoon. *Hjärtats morgon* alkaa kolmen tahdin mittaiseksi laajennetulla h-mollisoinnalla (t. 1–3), ja seuraavien kahden tahdin aikana (t. 4–5) laajennetaan fis-mollisointua. Tahdin 5 viimeisellä neljäsosalla musiikki saa käänteen: basso nousee A:lle, ja A-duuriseptimisointu toimii välidominanttina tahdin 6 D-duurisoinnulle. Tahdistä 6 alkava sekvenssaalinen, D-duurisointua prolongoiva materiaali (t. 6–8) rajautuu harmoniassa ja tekstuurissa tapahtuvien muutosten takia selkeästi omaksi kokonaisuudekseen. Tahtien 6–8 sekvenssi ja tahdin 9 subdominanttinen tilanne tähtäävät voimakkaasti saman tahdin viimeisellä neljäsosalla saavutettavalle D-duurin dominantille. Tältä dominantilta myös edetään D-duurisoinnulle tahdin 10 alkuun, mutta kuulijan yllätykseksi kadenssaalinen liike ei pysähdykään tähän. Basso nousee d:ltä e:n kautta fis:lle, ja saavutaan pääsävellajin dominantille. D-duuri ei pääse vakiintumaan sävellajina kahdesta D-duurisoinnulle suuntautuvasta dominanttisesta kohdistuksesta huolimatta. Esimerkistä 3.9 nähdään, että tahdin 6 D-duurisointua prolongoidaan tahtiin 10 asti (katkoviiva), ja basson d toimii osana bassomurtoa h–d–fis.

Esimerkki 3.9. D-duuri A1-jaksossa

3 6 8 9 10 11 taustalla oleva rakenne:

h: I III V (I)

D-duurin asema heikkenee A²-jaksossa (esimerkki 3.10). Koska A³-jakso on olennaisilta osin samanlainen kuin A²-jakso, pätevät seuraavassa A²-jaksoon liitetyt huomiot myös A³-jaksoon. Tahdissa 28 (tahtia 6 vastaavassa paikassa) bassoon tuodaan odotetun d:n sijasta fis. Kuitenkin tahdin 27 viimeisen neljäsosan D-duurin dominanttisointu sekä A¹-jakson tapahtumat luovat vahvan odotuksen *pohjamuotoisesta* D-duurisoinnusta. Tahdin 26 fis-mollisoinnun pohjasävel on samassa rekisterissä kuin tahdin 28 D-duurisekstisoinnun basson fis, ja tulkitsenkin tahtien 26 ja 28 basson fis:t kuuluviksi yhteen: tahdin 28 D-duurisekstisointu rakentuu 5–6-liikkeen kautta toonikan yläpuoliselle kvintille. Fis pysyy bassossa tahdeissa 28–30, joissa D-duurisekstisointua prolongoidaan samanlaisella sekvenssaalisella materiaalilla kuin tahdeissa 6–8. Sekstisointumuotoinen D-duurisoitu ei kuitenkaan vaikuta väliaikaiselta toonikalta, vaan h-mollin sisään sijoittuvalta epäitsenäiseltä harmonialta. D-duurin saamaa painoarvoa vähentää myös se, että A²-jakson päättävä kadenssi (t. 31–33) tehdään suoraan pääsävellajiin, ilman kohdistusta D-duurisoinnulle (vrt. A¹-jakson tahdit 9–12). Kadenssin päätepisteenä toimii kuitenkin duurimuotoinen toonikasointu.

Esimerkki 3.10. D-duuri A²-jaksossa

Äänenkuljetusrakenteessa tahtien 28–30 basson fis edustaa toonikan yläpuolista kvinttiä. Alisteisesta asemastaan huolimatta sillä on olennainen rooli *Hjärtats morgonin* kokonaisdramaturgiassa. D-duurisoitua prolongoiva sekvenssi on A²-jaksossa menettänyt jotain olennaista D-duurikadenssille tähtäävästä ”imustaan”, ja sekvenssin jälkeen siirrytäänkin suoraan pääsävellajiin tähtäävään kadenssiin (t. 31–33). Koska D-duuria ei vahvisteta kadenssilla, on siitä A²-jaksossa jäljellä enää aavistus. Tahtien 28–30 basson fis on samassa rekisterissä kuin tahdin 32 pääsävellajin dominantin pohjasävel fis, ja vaikkei äänenkuljetuksellista yhteyttä ole, ennakoi ensin

mainittu jälkimmäistä ainakin assosiatiivisella tasolla. Luvussa 3.1.6 puhutaan kohtaan liittyvistä motiivisista ilmiöistä. D-duurin aseman heikkenemisen merkitystä voidaan tarkastella siitakin näkökulmasta, että D-duurin vähäisempi korostuminen A^2 - ja A^3 -jaksoissa antaa tilaa ”kilpailevalle” terssisuhteiselle sävellajille, B^2 -jakson Es(Dis)-duurille. D-duurin perussävel d on samalla pääsävellajin toonikasoinnun molliterssi, joka vuorottelee duuriterssin (dis) kanssa. D- ja H-duuri ovat sävelparin d–dis vuoksi ”törmäyskurssilla” keskenään. H- ja Es(Dis)-duuri kuuluvat puolestaan yhteen siinä mielessä, että molemmissa dis-sävelellä on merkittävä rooli. A^1 -jakson päättävän ”pitkitetyn” kadenssin (t. 10–11; vrt. luku 3.1.2) tarkoituksena on kenties estää D-duurin ja H-duurin toonikasointujen liian voimakas vastakkainasettelu.

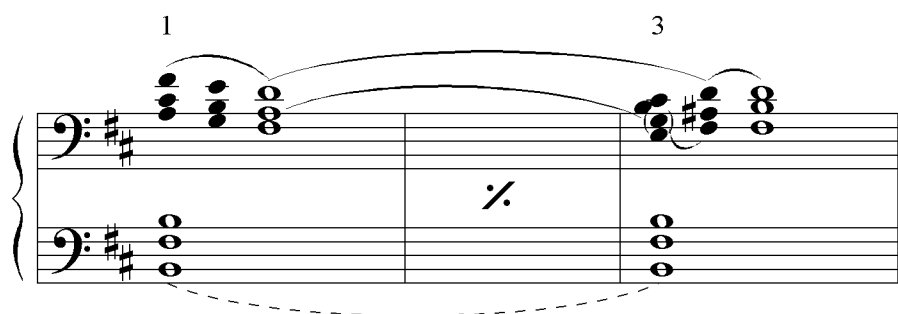
3.1.5 Lisäsävelisistä harmonioista

Hjärtats morgonin alussa esiintyy tutkimilleni lauluille tyypillinen pianotekstuuri: urkupistekvintti, jonka yläpuolella tapahtuu kontrapunktista liikettä. Tahdeissa 1–3 levitetään toonikasointua, tahdeissa 4–5 mollimuotoista dominanttia. Aloittava toonika koostuu urkupistebassosta ja sen yläpuolisesta rinnakkaisesta sekstisointuliikkeestä. Tekstuurin luonteesta johtuen ei ole itsestään selvää, mitä säveliä aloittavaan toonikaan oikeastaan kuuluu. Aloittava toonika on joka tapauksessa lisäsävelinen, sillä ensimmäinen lisäsäveletön, ”puhdas” kolmisointu on vasta tahdin 3 viimeisen neljäsosan toonikasointu (esimerkki 3.11). Tulkinnassani tahdin 1 viimeisen neljäsosan toonikaseptimisointu on nostettu esiin sillä perusteella, että siinä esiintyy ensimmäisen kerran toonikasoinnun terssi. Myös ylä-äänien laskevat kulut tahdeissa 1 ja 2 kohdentuvat tälle harmonialle. Tämän tyyppisessä tekstuurissa eivät sekstisoinnut välttämättä ole harmonioina kovin itsenäisiä, vaan ne lähinnä tukevat ylä-äänien linjaa. Tässäkin mielessä terssin saavuttaminen juuri ylä-äänessä on olennaista. Aloittavassa toonikassa on siis lisäsävel a. A-sävel esiintyy jo tahdin 1 ensimmäisellä neljäsosalla, mutta tällä a:lla on nähdäkseni lähinnä assosiatiivinen yhteys neljännen neljäsosan toonikaseptimisoinnun a-säveleen.

Miten aloittavan toonikasoinnun sisältämä septimi tulisi tulkita? Septimisävel a:ta ei liene mielekästä selittää minkään konsonoivalta tilanteelta lähtöisin olevan kontrapunktisen liikkeen avulla (lähinnä kyseeseen tulisi elisiotilanne, jossa a olisi lähtöisin implikoidulta h:lta). Sen sijaan toonikasoinnun septimi toimii kontrapunktisen liikkeen alkupisteenä: esimerkiksi 3.11 nähdään, kuinka toonikasoinnun septimi a liikkuu (implikoidun) g:n kautta fis:lle. Tulkitsenkin

toonikaseptimisoinnun tässä tapauksessa *konsonoivaksi* tilanteeksi, lisäsävelettömän toonikasoinnun korvaavaksi soinnuksi. Toonikasoinnun lisäsävelisyydellä on lähinnä soinnillista merkitystä.²⁶ Tämä tulkinta edellyttää konsonanssikäsityksen laajentamista perinteisen tonaalisuuden ulkopuolelle (vrt. luku 2.2.1).

Esimerkki 3.11. Tahtien 1–3 harmoniat



Lisäsävelinen toonikasointu esiintyy myös A^2 - ja A^3 -jaksojen ensimmäisissä tahdeissa. A^2 -jakson aloittavalle toonikasoinnulle (t. 24) tulee dominanttiharmonialta. Dominanttisoinnun sävelistä johtosävel a purkautuu h:lle alemmassa rekisterissä. Septimisävel e purkautuu toonikasoinnun terssille vasta tahdin 24 viimeisellä neljäsosalla, jolloin toonikasoinnussa on jälleen mukana lisäsävel a. A^3 -jakson aloittavalle toonikalle (t. 46) tulee tahdin 45 G-duurisekstisoinnun kautta. Siirtymä on hyvin sulava: G-duurisekstisoinnun basson sävel ennakoi toonikaurkupistettä, ja toonikaurkupisteen yläpuolella tahdissa 46 tapahtuva rinnakkainen sekstisointuliike ikään kuin alkaa jo tahdin 45 G-duurisekstisoinnulta.

A-jaksojen alun lisäsäveliset harmoniat tuovat *Hjärtats morgoniin* modaalista väriä, sillä palautettu johtosävel a kuuluu aiolisen moodin piiriin (palautettu johtosävel kuuluu toki myös laskevaan melodiseen molliasteikkoon, mutta, kuten aiemmin todettiin, a ei ole peräisin h:lta). Modaalista vaikutelmaa vahvistaa mollimuotoisen V asteen soinnun levitys tahdeissa 4–5. Tahtien 18–19 harmonia muistuttaa tahdin 1 lisäsävelisiä harmonioita: duurimuotoiseen toonikasointuun on lisätty septimisävel a ja nooni cis. Merkittävin seuraus lisäsävelisyydestä on kuitenkin lisäsävelisen materiaalin muodostama kontrasti suhteessa lisäsävelettömiin harmonioihin. Kontrasti nousee voimakkaasti esiin tahdissa 6 (ja vastaavissa paikoissa A^2 - ja A^3 -jaksoissa), jossa harmoniamailma

²⁶ Samankaltaista sointikuvaa on kenties tavoiteltu tahdeissa 18–19, joissa duurimuotoiseen toonikasointuun on lisätty septimisävel a ja noonisävel cis.

”kirkastuu” lisäsävelettömäksi D-duuriin siirtymisen myötä. Myös tekstuurimuutos korostaa ”kirkastumisen” vaikutelmaa; osa alun dissonoivista tilanteista johtuu urkupistetekstuurista, joka päättyy tahdissa 6.

3.1.6 Motiivisista piirteistä

Sivusäveliike fis–g(–fis) saavuttaa Hjärtats morgonissa motiivisen aseman; se esiintyy säännöllisesti eri rakennetasoilla. Laulumelodian tahdit 2–3 ovat esimerkki pintatason esiintymästä (esimerkki 3.12a). B¹-jakson voinee sanoa suorastaan perustuvan fis–g-motiiville: sivusäveliikettä esiintyy sekä laulumelodiassa että piano-osuudessa useina limittäisinä kerroksina (esimerkki 3.12b). Fis–g-sivusäveliikkeen seurauksena ylinousevat soinnut (h–dis–g) vuorottelevat B¹-jaksossa H-duurisoinnun kanssa. Koko B¹-jakson kattava laaja 5–6-liike edustaa syvemmän tason motiivista esiintymää (ks. esimerkki 3.2). Rakenteellinen ylä-ääni muodostaa toisenkin tärkeän syvemmän tason motiiviesiintymän, joka näkyy esimerkissä 3.2: rakenteellinen ylä-ääni siirtyy B²-jakson ajaksi fis:ltä g:n enharmoniselle vastineelle, fisis:lle. Ennen purkautumistaan fis:lle A³-jakson alussa fisis muuttuu jälleen g:ksi. Fis–g-motiivi esiintyy bassossa tahdeissa 10–11 (ks. esimerkki 3.3) estäen tahdin 10 dominantin välittömän purkautumisen toonikalle. Esimerkistä 3.10 nähdään, että fis–g-motiivilla on merkittävä rooli myös A²- ja A³-jaksojen bassolinjassa: toonikan yläpuolista kvinttiä edustavalta fis:ltä (t. 26) edetään sivusävelisen g:n (t. 31) kautta dominantin pohjasävelelle (t. 32).

Esimerkki 3.12. Fis-g-sivusävellikkeen esiintymiä: t. 2–3, B¹-jakso

a) 2 3

laulu-
ääni

piano

b) 12 13 14

laulu-
ääni

piano

Sivusävellikkeellä on eleenä tärkeä rooli etenkin B¹- ja B²-jaksoissa, joissa H- ja Es-duurisointuja laajennetaan sivusävellikkein (ks. esimerkit 3.8a ja 3.8b). B-jaksoissa esiintyvillä sivusävellikkeillä on myös säveltasollinen yhteys: tahtien 16–17 h-ais-sivusävellike saa vastineekseen B²-jaksossa Es-duurisointua prolongoivan ces–b-sivusävellikkeen. Ces ja h eivät kuitenkaan muodosta todellista enharmonista paria, sillä ne eroavat toisistaan ainoastaan kirjoitusasultaan, eivät funktioltaan (kun Es-duuri tulkitaan Dis-duurina, kirjoitusasullinenkin ero häviää). Ces–b-sivusävellike kattaa koko B²-jakson, ja juuri ennen siirtymää takaisin pääsävellajiin (t. 45) b:tä seuraakin ces:n sijasta h.

3.1.7 Tekstuurityypeistä ja rekistereistä

Hjärtats morgon on tekstuureiltaan vaihteleva, ja tekstuureissa tapahtuvat muutokset ovat usein voimakkaita ja äkkinäisiä. Muutokset koskevat usein myös rekisteriä; leimallista on hyvin matalan rekisterin käyttö piano-osuudessa. Tekstuurien dramaattisimmat muutokset sijoittuvat A- ja B-jaksojen rajakohtiin sekä muihin tonaalisessa rakenteessa artikuloituihin kohtiin, kuten sävellajialueiden rajalle. A-jaksot ovat tekstuureiltaan yhteneväisiä, mutta etenkin B²-jakso erottuu tekstuureiltaan selkeästi muusta kokonaisuudesta. Koska kyseessä on säkeistömuotoinen laulu, on luonnollista, että jaksojen rajat (jotka vastaavat tekstisäkeistöjen rajoja) ovat selkeästi artikuloituja. Rajakohtien voimakas korostaminen tekstuurimuutoksilla ja tauoilla sekä eräiden rajakohtien sisältämät äänenkuljetukselliset erikoisuudet (vrt. luku 3.1.2) saavat *Hjärtats morgonin* kokonaisrakenteen tuntumaan varsin blokkimaiselta.

Hjärtats morgonin pianotekstuurit ovat kautta linjan voimakkaita ja täyteläisiä, ja useimmat tekstuurit ovat karakteriltaan levottomia ja kiihkeitä. Alussa (t. 1–5) pianon lisäsäveliset, synkopoivat soinnut luovat synkkänä kuohuvan taustan, jota vasten lauluäänen yksinkertaiset melodiakuviot piirtyvät. Laulumelodiassa on suomalaisen runolauluun viittaavia piirteitä (vrt. luku 2.2.3); säkeet esimerkiksi päättyvät säveltoistoon (t. 3, 5 ja 9). A-jaksojen alun melodisen aineksen liittäminen runolauluperinteeseen tukee osaltaan ajatusta aiolisesta moodista *Hjärtats morgonin* alun taustarakenteena. Tahtiin 6 tultaessa synkopointi muuttuu keveämmäksi ja tekstuuri tämän myötä miltei tanssilliseksi. Tekstuurimuutos korostaa lisäsävelisten sointujen muutosta lisäsävelettömiksi, urkupisteen yläpuolelle syntyneiden dissonoivien tilanteiden muuttumista konsonoivemmiksi sekä D-duurin tonikalisointia. Pianon rekisterikin nousee hieman: tahdissa 8 saavutettava d² on pianon korkein sävel A¹-jaksossa. Tahtien 9–10 kadenssiin tultaessa tekstuuri rauhoittuu koraalimaiseksi. Huomionarvoista on, ettei lauluääni A-jaksojen päätöskadensseissa osallistu kadensointiin, vaan tonaalinen sulkeutuminen tapahtuu piano-osuudessa. Kadensseissa piano-osuus on itsenäisimmillään ja melodisimmillaan; muuten sen roolina on lähinnä tarjota harmoniapohja laulumelodialle. Piano-osuuden muuttuvilla tekstuureilla on kuitenkin valtavasti ilmaisullista potentiaalia.

A¹- ja B¹-jaksojen rajalla tekstuuri muuttuu dramaattisesti: koraalimaisuudesta siirrytään äkkiarvaamatta takaisin alun levottomaan synkooppitekstuuriin. Yllätyksellisyyttä lisäävät jaksojen välisen siirtymän erikoinen luonne, tahtien 11 ja 12 väliin sijoittuva fermaatti sekä duurimuotoisen toonikan ensimmäinen esiintyminen. Tahdista 16 alkaen tekstuuri rauhoittuu leppeämmäksi ”sivusäveltremoloksi”. B¹-jakso on tonaalisesti staattinen (koko jakso koostuu H-duurisoinnun

levityksestä), ja sekä piano- että laulutekstuurissa jatkuvasti läsnä oleva sivusävelliike korostaa staattista vaikutelmaa. B¹-jaksossa pianon rekisterin nousulla on merkittävä rooli: basso nousee tahdin 12 H₁:lta kaikkiaan kaksi oktaavia tahdin 20 pienelle h:lle. Oikean käden ylinouseva sointu leijuu tahdissa 20 jo korkealla laulumelodian yläpuolella. B¹-jakso päättyy taukoon (t. 21), ja seuraavasta tahdistä alkava dominanttivälike palauttaa jälleen alun synkooppitekstuurin. Dramaattista muutosta korostaa rekisterin leviäminen molempiin suuntiin.

A²-jaksossa pianon synkopoiva tekstuuri (t. 24–27) on oktaavia korkeammalla kuin A¹- ja A³-jaksoissa. Tahdin 28 D-duurisekstisoinnulle tultaessa tekstuuri muuttuu tanssilliseksi (kuten tahdissa 6), mutta tonaalisesti kohdan luonne on erilainen kuin A¹-jaksossa: D-duuria ei enää tonikalisoita. A²-jakson lopuksi (t. 32) kadensoidaan suoraan pääsävellajin (duurimuotoiselle) toonikalle, ja kadenssissa tekstuuri muuttuu jälleen koraalimaiseksi. Tahtien 33–35 duurimuotoista toonikaa laajentavassa välikkeessä pianotekstuuri koostuu urkupisteestä ja sen yläpuolella synkopoivista soinnuista. B²-jaksolla on *Hjärtats morgonin* kokonaisuudessa huipentava rooli. Tähän vaikuttaa erityisesti pääsävellajille kannalta kaukaisen Es-duurin jokseenkin yllättävä tonikalisointi, mutta myös tekstuureissa tapahtuu merkittävä muutos. Tahdista 36 alkaen pianotekstuuri pelkistyy juhlallisiksi sointupylväiksi, jotka kuitenkin tahdissa 40 murenevat synkopoivaksi, toisteiseksi kahdeksasosaliikkeeksi. B²-jakson erityisyys näkyy myös rekistereissä. Pianon rekisteri on laajimmillaan juuri B²-jakson alkupuolella, ja B²-jaksossa laulumelodiakin liikkuu laajimmalla alueella: laulumelodian korkein sävel on tahdin 38 g² ja matalin sävel tahdin 45 b.

Synkopoivaan tekstuuriin paluu tahdissa 45 ennakoi seuraavasta tahdistä alkavaa A³-jaksoa sekä nopeaa paluuta pääsävellajiin. A³-jaksossa piano saavuttaa kaikkein matalimman rekisterinsä. Tahdista 51 alkaen bassolinja on (oktaavituplauksen vuoksi) oktaavia matalammalla kuin muissa A-jaksoissa, mikä korostaa basson fis-säveltä ja tämän kautta pääsävellajin ylivaltaa ”syrjäytettyyn” D-duuriin nähden. Päättävässä toonikassa, joka on ensimmäinen kadenssilla saavutettu mollimuotoinen toonika, otetaan käyttöön pianon kolmanneksi alin kosketin — mollimuotoinen toonika tuntuu tästä johtuen vääjäämättömältä loppuratkaisulta.

3.2 *Drömmen*

3.2.1 Kokonaisuuden jäsentymisestä

Drömmen on läpisävelletty, joten se jäsentyy kokonaisuutena hyvin eri tavoin kuin vapaasti säkeistömuotoinen *Hjärtats morgon*. Vaikka *Drömmen* on varsin pienimuotoinen, vain 28 tahdin mittainen, se sisältää dramatiikkaa ja voimakkaita vastakkainasetteluja — siinä on samaa kiihkeyttä kuin *Hjärtats morgonissa*. Musiikki etenee hyvin dynaamisesti, mikä tekee *Drömmenin* dramaturgisesta kaarroksesta yhtenäisen voimakkaista rekisterillisistä ja tekstuurillisista leikkauksista huolimatta. Pääpiirteiltään *Drömmen* on duuri-mollitonaalinen, ja sekä laulun alku että loppu (tahdit 1–10 ja 25–28) ankkuroituvat pääsävellaji f-molliin. Näiden kiintopisteiden väliin sijoittuva materiaali on järjestetty varsin mielenkiintoisella tavalla. Eräät detaljitason yksityiskohdat, joihin palaan myöhemmin, viittaavat perinteisen tonaalisuuden ulkopuolelle.

Esimerkissä 3.13 on esitetty *Drömmenin* tahtien 1–25 harmoninen rakenne pelkistettynä. Toonikasointua levitetään ensimmäiset 7 tahtia, ja tahdin 8 dominantti vie VI asteen soinnulle tahtiin 10. Tahdissa 11 etumerkit muutetaan fis-mollin mukaisiksi, ja fis-mollisointua levitetään tahtien 11–18 ajan. Siirtymä Des-duurisoinnulta fis-mollisoinnulle on luonteva, sillä sointujen välillä vallitsee kvinttisuhde, kun toinen niistä tulkitaan enharmonisesti. Fis-mollisoinnulta edetään H-duuriseptimisoinnulle, jota levitetään tahdeissa 19–22. H-duuriseptimisointu osoittautuu tahdin 23 painokkaalle e-mollisoinnulle johtavaksi dominantiksi. Basso liikkuu tahdeissa 10–23 kvinteittäin alaspäin (des–fis–h–e; ks. hakaset esimerkissä 3.13). Tahdissa 24 siirrytään e-mollin dominantilta harhalopukkeella C-duurisoinnulle. C-duurisointu on dominanttisessa suhteessa tahdin 25 f-mollisointuun, jonka myötä palataan pääsävellajin. Tahtien 25–28 tapahtumia käsittelen lähemmin luvussa 3.2.3.

Esimerkki 3.13. Tahtien 1–25 harmoninen rakenne

1 8 10 11 19 23 24 25

f: I V VI (e:V I V V VI) I

3.2.2 Fis- ja e-mollin asemasta kokonaisuudessa

*Drömmen*in harmoninen rakenne (esimerkki 3.13) on varsin looginen: se perustuu paljolti kvinttisuhteisuuteen. Musiikin dynaaminen luonne on pitkälti seurausta juuri kvinttisuhteisten harmonioiden suosimisesta. Esimerkistä 3.13 ei vielä käy ilmi, mikä on tahtien 11–24 ”ylennysmerkkisten harmonioiden alueen”, jonka aikana levitetään fis-molli-, H-duuriseptimi- ja e-mollisoituja, rooli *Drömmen*in kokonaisrakenteessa.

Lähden tarkastelemaan äänenkuljetusrakennetta tahdin 23 e-mollisoinnusta käsin, sillä sen asema kokonaisuudessa valaisee myös fis-mollisoinnun asemaa. Retorisesti painokas e-mollisoitu aloittaa musiikissa selkeästi uuden jakson. E-mollin tuloa valmistellaan neljän tahdin mittaisella dominantilla (t. 19–22). Tekstuurissa tapahtuu hienoinen muutos, mitä tahtilajin vaihtuminen kolmijakoisesta tasajakoiseksi korostaa. Painokkuudestaan johtuen e-mollisoinnun voi sanoa edustavan paikallista toonikaa. E-mollissa ei kuitenkaan pysytä kauan, sillä jo tahdissa 25 siirrytään takaisin pääsävellajiin. Huomionarvoista on, että tahdit 25–26 toistavat tahtien 23–24 temaattisen materiaalin. Paluu pääsävellajiin tapahtuu siis temaattisessa mielessä erikoisessa paikassa, keskellä sekvenssiä. Esimerkissä 3.14 näkyy *Drömmen*in äänenkuljetusrakenne. Painokkuutensa vuoksi tahdin 23 e-mollisoitu on tulkinnassani nostettu pääsävellajin toonikalle johtavan dominantin (t. 24) ohi. E-mollisoitu on tulkittu pääsävellajin toonikan alapuoliseksi sivusoinnuksi. Tahtien 19–22 dominanttifunktioiden H-duuriseptimisointu rakentuu e:n yläpuoliselle kvintille. Huomionarvoinen yksityiskohta on H-duuriseptimisoinnun väliäänessä esiintyvän sivusävel cis:n muuttuminen c:ksi tahdissa 22. H-duuriseptimisoinnun olisi edeltävien tapahtumien perusteella olettanut purkautuvan E-duurisoinnulle, mutta cis:n palauttaminen c:ksi vihjaa, että päämääränä onkin e-mollisoitu.

Esimerkki 3.14. Syvätason äänenkuljetusrakenne

E-mollisointu edustaa syvätason rakenteessa toonikan alapuolista sivusointua; *Drömmen*in rakenteen taustalla on sivusäveliike f–e–f (esimerkki 3.15a). Tahtien 11–18 fis-mollisointu on esimerkissä 3.14 esitetty enharmonisena vastineenaan, ges-mollisointuna. Enharmoninen kirjoitusasu havainnollistaa ges-mollisoinnun roolia toonikan yläpuolisena sivusointuna. Yhdessä ges- ja e-mollisoinnut muodostavat kahdenpuolisen kromaattisen kohdistuksen toonikalle. E-mollisointu on ensisijainen elementti ges-mollisointuun nähden: ges edustaa rakenteessa e:n yläpuolista terssiä, joka e:n tullessa bassoon muuttuu kromaattisesti g:ksi (esimerkki 3.15b). H-duuriseptimisointu rakentuu e:n yläpuoliselle kvintille, ja sen ylä-äänessä ges on muuttunut enharmonisesti fis:ksi ennen purkautumistaan g:lle (esimerkki 3.15c). Fis-mollisointu on luontevaa tulkita ges-mollina, sillä tahdin 10 Des-duurisointu on kvinttisuhteessa ges-mollisointuun, ei fis-mollisointuun. Fis/ges-mollisointu toimii eräänlaisena enharmonisena taitekohtana: sille tullaan kuin ges-mollisoinnulle, mutta siltä lähdetään kuin fis-mollisoinnulta. Kysymyksessä on aito, funktionaalinen enharmonisuus, jota kirjoitusasussa tapahtuvat muutokset eivät poista. Enharmoninen muutos on joka tapauksessa välttämätön, jotta tahtien 10–23 kvinttikierro päätyisi e:lle, f-mollin johtosävelelle.

Esimerkki 3.15. Fis- ja e-mollisointujen kontrapunktinen alkuperä



Fis-mollisoinnun levitys (t. 11–18) rajautuu sekä tekstuurin että rekisterin puolesta selkeästi omaksi kokonaisuudekseen (tähän palataan luvussa 3.2.6), mikä hämärtää fis-mollin suhdetta sitä edeltävään ja seuraavaan materiaaliin. Jakso on jännittävällä tavalla ”irrationaalinen” ja staattinen. Staattinen vaikutelma lienee seurausta toisteisuudesta ja yhdellä soinnulla pitäytymisestä. Siirtymät fis-mollisoinnulle ja sieltä pois ovat kvinttisuhteisuuden vuoksi luontevia, joten irrallisesta karakteristaan huolimatta fis-mollijakso liittyy elimelliseksi osaksi äänenkuljetusrakennetta. Fis-mollisointua laajentavat dominanttiset kohdistukset saavat soinnun vaikuttamaan paikalliselta toonikalta. Fis-mollisoinnun suhde toonikasointuun on epätavallinen: ei ole mitenkään tavallista, että puoli sävelaskelta toonikasoinnun yläpuolella sijaitseva mollisointu esiintyy näin painokkaana duuri-mollitonaalisessa musiikissa. Fis-mollin tonikalisointi on yllättävää, ja fis-mollisoinnun musiikin pinnalla saama painoarvo (fis-mollijakso käsittää kaikkiaan 8 tahtia) tuntuu olevan ristiriidassa sen äänenkuljetuksellisen aseman kanssa. Tämä ristiriita on olennainen osa fis-mollijakson erikoista karakteria.

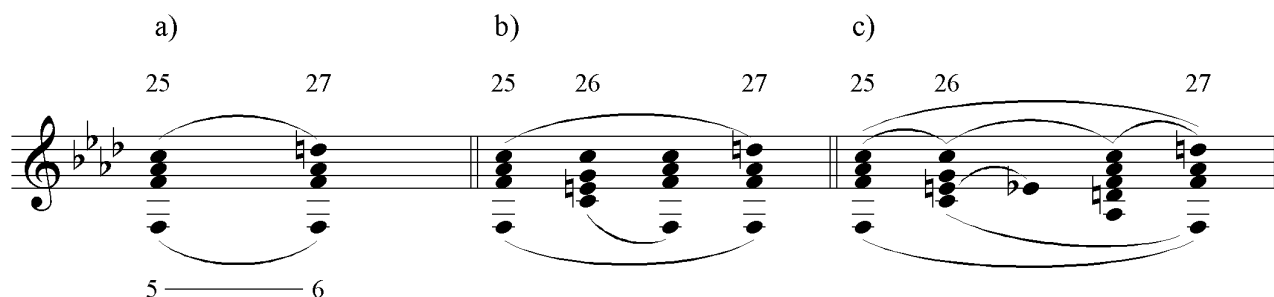
3.2.3 Tahtien 25–28 äänenkuljetusrakenteesta

*Drömmen*in neljä viimeistä tahtia (25–28) ovat äänenkuljetuksellisesti hyvin mielenkiintoiset. Tahdissa 25 on palattu pääsävellajiin, ja koko tahdin kestävältä toonikasoinnulta edetään dominantille tahtiin 26. Dominantti ei purkaudu konventionaalisesti: väliäänen e–es–d-kulku muuttaa dominantin ennen purkausta mollimuotoiseksi sekä tuo d-sävelen purkaussoinnun (as–c–d–f) väliääneneen. E–es-kulku on yleensäkin poikkeuksellinen f-mollikontekstissa, sillä johtosävelenä e:n olisi luontevampaa liikkua ylöspäin f:lle. Koska purkaussointu on dissonoiva, ei kadenssaalinen jännite pääse purkautumaan tahdissa 26. Myös tersseittäin laskeva bassolinja (c–as–f) jatkaa liikettä

kadenssin yli; tahdin 26 purkaussoinnun bassona on odotetun f:n sijasta as, ja f tulee bassoon vasta tahdin 27 alussa. Tahdin 27 aloittavassa harmoniassa (f–as–d) on lähes samat sävelet kuin tahdin 26 päättävässä harmoniassa.

Mikä on tahdin 26 päättävän ja tahdin 27 aloittavan harmonian suhde toisiinsa, ja mikä on d-sävelen asema näissä harmonioissa? Esimerkissä 3.16 näkyy tulkintani tahtien 25–27 harmonioiden kontrapunktisesta alkuperästä. Taustalla on 5–6-liike, jonka seurauksena tahdin 25 toonikasointu muuttuu tahdin 27 f–as–d-sekstisoinnuksi (esimerkki 3.16a). Toonikaa prolongoidaan tahdeissa 25–26 dominantin avulla (esimerkki 3.16b). Tahdin 26 dominantti muuttuu ennen purkautumistaan mollimuotoiseksi, ja väliäänen kulku e–es–d tuo tahdin 26 toonikaan lisäsävelen. 5–6-liike tapahtuu kuitenkin vasta tahdissa 27, kun ylä-ääni liikkuu c:ltä d:lle. Tahdin 26 toonikasoinnun basson sävel as on seurausta basson laskevan c–f-kvintin täyttämisestä terssillä (esimerkki 3.16c).

Esimerkki 3.16. Tahtien 25–27 harmonioiden kontrapunktinen alkuperä



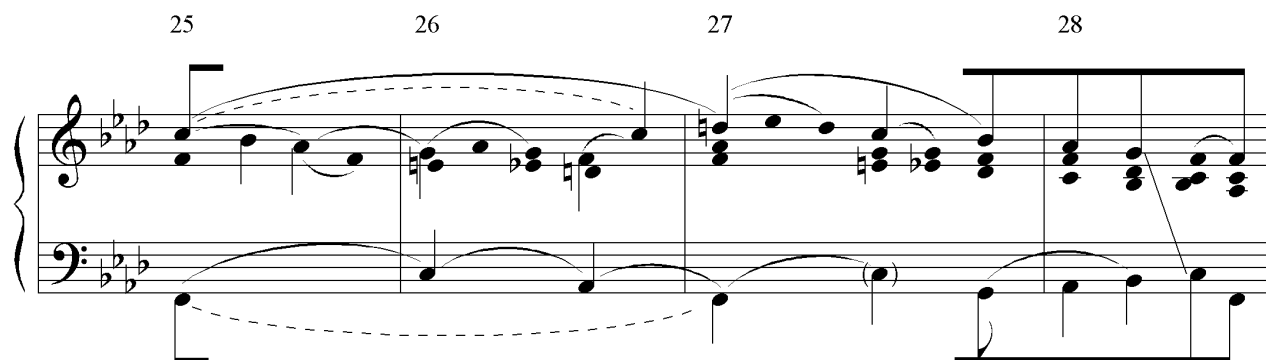
Esimerkissä 3.17 on esitetty *Drömmen*in tahtien 25–28 äänenkuljetusrakenne. Tahdin 26 päättävä ja tahdin 27 aloittava harmonia liittyvät osaksi samaa toonikan laajennusta, mutta niiden sisältämällä d-sävelillä on harmonioissa varsin erilaiset roolit. Tahdin 26 väliäänen d on lisäsävel, joka tekee toonikasta dissonoivan soinnun. ”Epävakauttava” d-sävel on hyvin olennainen elementti tahdin 26 toonikassa, sillä se estää vahvan kadenssin tunnun ja ylläpitää näin dramaturgista jännitettä. Ylä-äänen c on vakaa elementti, jolta siirrytään d:lle 5–6-liikkeellä tahdissa 27.²⁷ Tahdin

²⁷ Tahdin 26 päättävän soinnun voisi kenties tulkita myös d-pohjaiseksi septimisoinnuksi, jossa c olisi dissonoiva elementti. Omaksumaani tulkintaa tukee se, että c:llä on *Kopftonia* ylä-äänessä erityisasema, ja sen paluu tahdissa 26 assosioituu voimakkaasti tahdissa 25 saavutettuun *Kopftoniin*.

27 ylä-äänen d on siis sointuun kuuluva elementti, joka on peräisin 5–6-liikkeestä. Huolimatta d-sävelien erilaisista funktioista voi tahdin 26 lisäsävel d:n ajatella ennakoivan tahdin 27 ylä-äänen d:tä. Tilanne on jännittävä sekoitus leikkausta ja jatkuvuutta: harmonioiden samankaltaisuus luo mielikuvan tahtiviivan yli sidotusta tilanteesta, jonkinlaisesta harmonisesta synkoopista, mutta toisaalta tahdin 27 aloittavan harmonian saama metrinen paino erottaa soinnut toisistaan. On vielä huomautettava, ettei kuuliija tahtien 23–24 tapahtumien perusteella välttämättä odottaisikaan tahtiin 26 vahvaa purkausta, vaan kenties harhalopuketta. Dissonanssinkäsittelyä tahdeissa 26–27 tarkastellaan luvussa 3.2.5, ja kohtaan liittyviin rekisterillisiin ilmiöihin palataan luvussa 3.2.6.

Tahdin 27 aloittava f-pohjainen sekstisointu johtaa samassa tahdissa sekstisointumuotoiselle dominantille. Tilanteessa on keskeytyksen tuntua, sillä dominanttia seuraa tauko, eikä purkausta toonikalle tapahdu. Pintatason artikulaatiosta huolimatta musiikin liike ei kuitenkaan pysähdy tahdin 27 dominantille. Bassossa hyvin huomiota herättävästi esiintyvä e–es-kulku liittää dominantin seuraavaan harmoniaan. Pohjimmiltaan e–es-kulku kuuluu kuitenkin väliääneen: esimerkissä 3.17 tahdin 27 dominantin basson sävelenä on implikoitu c. Tämä c edustaa ”hyppäävää lomasäveltä” (ks. Schenker 1979, 62), joka sitoo basson f- ja g-sävelet toisiinsa. Dominantin ylä-äänen c on lomasävel, joka johtaa d:ltä ja b:lle. Ylä-äänen b kuuluu tahtien 27 ja 28 rajalle sijoittuvaan g-pohjaiseen harmoniaan, jolta alkaa *Drömmen*in päättävä kadenssi. Kadenssissa rakenteellinen ylä-ääni laskee b:ltä asteittain f:lle vastaliikkeessä basson nousua vastaan (esimerkki 3.17). Kadenssi on siinä mielessä erikoinen, että dominantista puuttuu johtosävel. Kun bassossa saavutetaan dominantin pohjasävel c, on ylä-äänessä ennakkosävelinen f. Kysymyksessä on rytminen siirto: rakenteellisen ylä-äänen g-sävel kuuluu pohjimmiltaan yhteen basson c-sävelen kanssa. Päätöskadenssi on kuitenkin retorisesti niin vakuuttava, ettei rakenteen lopullisesta sulkeutumisesta ole epäilystä. Kadenssin vakuuttavuuteen vaikuttaa myös se, ettei *Drömmen*issä muuten juurikaan esiinny vakiinnuttavia kadenssaalisia tilanteita, vaan rakenne on päätöskadenssiin saakka ollut eräänlaisessa jatkuvan muutoksen ja dynaamisen etenemisen tilassa.

Esimerkki 3.17. Äänenkuljetusrakenne tahdeissa 25–28



3.2.4 Motiivisista piirteistä

*Drömmen*in ensimmäiset seitsemän tahtia koostuvat toonikaurkupisteestä, jonka yläpuolella tapahtuu kontrapunktista liikettä (esimerkki 3.18). Tästä kontrapunktisesta materiaalista nousevat toistuvasti esiin väliäänien c–d–e–f-kulut (merkitty alaspäin osoittavilla palkeilla esimerkissä 3.18). Väliäänien c–d–e–f-kulut saavuttavat tulkinnassani motiivisen aseman, ja nimitänkin niitä tästä lähtien kvarttimotiivin esiintymiksi. Kvarttimotiivi ikään kuin kohdistaa väliäänien liikkeen toonikalle yhä uudelleen. Motiivit asettuvat limittäin siten, että edellisen päättyessä toinen alkaa (t. 3, 5 ja 6). Tahdissa 5, ensimmäisen laulumelodian muodostaman laajemman kaarroksen päättyessä, esiintyy väliäänessä kuitenkin jo ensimmäisellä iskulla d. Tämä d muuttaa odotetun ”puhtaan” toonikasoinnun kvinttisekstisoinnuksi. Tulkitsen tilanteen elisiona: tahdista 5 alkavasta kvarttimotiivin esiintymästä jää ensimmäinen c-sävel pois (merkitty sulkuihin esimerkissä 3.18).²⁸

Kvarttimotiivien hienostunut ja metrisesti epäsäännöllinen sijoittelu elävöittää *Drömmen*in alun metristä rakennetta. Tahdeissa 6–10 motiivi esiintyy laajennettuna versiona. Mukaan tulee myöhemmin olennaiseksi osoittautuva elementti, e-säveltä laajentava sivusävel es, joka muuttaa tahtien 8–9 dominantin ohimenevästi mollimuotoiseksi (esimerkki 3.18; e–es–e-kulku merkitty katkoviivapalkilla). Tilanne on mielenkiintoinen myös sikäli, että duuri-mollitonaalisuuden puitteissa es:n voisi olettaa liikkuvan mieluummin alaspäin d:lle kuin palaavan takaisin e:lle.

²⁸ Tahdin 5 lisäsävelisessä toonikasoinnussa on samat sävelet kuin tahdin 26 harmoniassa. Lisäsävelien alkuperä on kuitenkin näissä tilanteissa erilainen: tahdissa 26 lisäsävel d tuodaan sointuun väliäänien e–es–kulun kautta, tahdissa 5 d on peräisin elisiossa pois jätetyltä c:ltä.

Esimerkki 3.18. Äänenkuljetusrakenne ja motiiviset tapahtumat tahdeissa 1–10

Kvarttimotiivi toistuu pintatasolla myös fis-mollijaksossa (t. 11–18), transponoituna puolisävelaskeleella ylöspäin. Pianon alimman linjan fis:lle tähtäävät kulut (dis–eis–fis) tulkitaan tällöin alkaviksi implikoidulta cis:ltä (esimerkki 3.19). Kvarttimotiivi laajentaa fis-mollisointua muodostamalla yhä uusia dominanttisia kohdistuksia fis:lle. Tässäkin yhteydessä kvarttimotiivi sijoittuu väliäänneen, sillä varsinaisena basson sävelenä säilyy implikoidusta cis:stä huolimatta fis (merkitty suluissa oktaavia matalampaan rekisteriin).

Esimerkki 3.19. Kvarttimotiivi fis-mollijaksossa

Kvarttimotiivilla on erityistä merkitystä *Drömmen*in neljässä viimeisessä tahdissa (esimerkki 3.20). Tahtien 26 ja 27 sointujen d-sävelillä ei ole suoraa äänenkuljetuksellista yhteyttä (vrt. luku 3.2.3), mutta niillä on toisiinsa assosiatiivinen ja ennen kaikkea motiivinen yhteys. Esimerkistä 3.20 nähdään, miten kvarttimotiivi on viimeisissä tahdeissa kääntynyt laskevaksi: se

etenee tahdin 25 väliäänien f:ltä e:n ja es:n kautta d:lle. Tällä d:llä on assosiatiivinen yhteys tahdin 27 ylä-äänien d:hen, joka on tulosta ylä-äänien 5–6-liikkeestä. Tahdin 27 ylä-äänien kahden d-sävelen väliin sijoittuva sivusävel es ”kääntää” d:n suunnan alaspäin, ja laskeva kvarttimotiivi täydentyy ylä-äänien d:n laskiessa c:lle. Motiivinen täydentyminen tapahtuu siis toisessa stemmassa ja toisessa rekisterissä. Motiivisilla tapahtumilla ei ole tahdeissa 25–27 suoraa yhteyttä äänenkuljetusrakenteeseen, sillä yhteys tahtien 26 ja 27 d-sävelten välillä on assosiatiivinen. Lisäksi motiivin tahdissa 27 sulkeva c ei äänenkuljetusrakenteessa edusta lineaarisen liikkeen määränpäättämistä, vaan lomasäveltä.

E-es-kulku esiintyi ensimmäisen kerran tahdeissa 8–9, jolloin es:ltä vielä palattiin takaisin e:lle (esimerkki 3.18). Laskevan kvarttimotiivin myötä myös es-sävelen käyttäytyminen on ”normalisoitunut”. Tahdistä 27 alkaa toinen laskeva kvarttimotiivin esiintymä limittäin edellisen kanssa (esimerkki 3.20). E-es-kulku esiintyy bassossa hyvin huomiota herättävästi. Kvarttimotiivi yhdistää tahdin 27 f-pohjaisen sekstisoinnun tahtien 27 ja 28 rajalle sijoittuvaan subdominanttiseen harmoniaan (ja edelleen tahdin 28 dominanttiin). Tahdin 27 dominantti, joka on f- ja g-pohjaisten sointujen välille sijoittuva lomasointu, tarjoaa konsonoivan tuen motiivin e- ja es-sävelille. Motiivin esiintyessä nyt viimeisen kerran laskeva muoto täydentyy samassa rekisterissä: es:ää seuraavat päätöskadenssiin kuuluvat des ja c. Tämän motiivin muodon myötä alkuperäinen nouseva tetrakordi (c–d–e–f) on muuttunut laskevaksi (f–es–des–c).

Esimerkki 3.20. Kvarttimotiivi tahdeissa 25–28

3.2.5 Lisäsävelisistä harmonioista

Drömmenin ensimmäisissä seitsemässä tahdissa urkupiste (basson kvintti f–c ja c:tä koristeleva sivusävel h) saa aikaan sen, että kontrapunktinen liike synnyttää lisäsävelisen tapaisia tilanteita urkupisteen päälle. Tässä ei kuitenkaan ole kysymys varsinaisesta lisäsävelisyydestä, sillä urkupiste ja sen yläpuoliset kontrapunktit tapahtumat kuuluvat musiikin eri tasoille (vrt. luku 2.1). Joka tapauksessa tuloksena on ”sumuinen” sointikuva. Kuten *Hjärtats morgonissa*, tapahtuu myös *Drömmenissä* harmonioiden ”kirkastumisprosessi”: urkupiste jää pois tahdissa 8, ja esimerkiksi tahtien 8 ja 10 harmoniat ovat täysin lisäsävelettömiä.

Tahdissa 26 dominantin kadensaalin purkautuminen toonikalle on vältetty tuomalla toonikasointuun lisäsävel d, joka tekee toonikasta epävakaa (vrt. luku 3.2.3). Lisäsävelinen toonika on poikkeuksellinen ilmiö duuri-mollitonaalisessa kontekstissa, sillä toonika on lähtökohtaisesti stabiili tilanne, jonka ei pitäisi sisältää dissonoivia elementtejä (vrt. luku 2.2.1). Poikkeuksen muodostavat tilanteet, joissa toonikaan kuulumaton sävel on tulkittavissa konsonoivalta tilanteelta alkaneen kontrapunktisen liikkeen tulokseksi. Tästä on kysymys *Drömmenin* tahdissa 5, jossa toonikan lisäsävelisyys on selitettävissä elision kautta (esimerkki 3.18). Duuri-mollitonaalisessa kontekstissa dissonanssit tulisi myös purkaa. Tahdin 5 toonikan lisäsävel d etenee e:n kautta f:lle tahtiin 6. Tahdissa 26 dissonanssinkäsittely on erikoisempaa duuri–mollitonaalisten konventioiden näkökulmasta. Toonikasoinnun väliään d-sävel — dissonoiva elementti — saavutetaan kylläkin konsonoivalta tilanteelta alkavan kontrapunktisen kulun (f–e–es–d) kautta, mutta d-sävelen muodostamaa dissonanssia ei lainkaan pureta (esimerkki 3.21a).²⁹ Tahdissa 27 dissonanssi ikään kuin liukenee pois, kun d:stä tulee sointuun kuuluva sävel (sointu tosin on vähennettynä sointuna itsessään dissonoiva). Konventionaalista dissonanssinkäsittelyä edustaisi esimerkin 3.21b kaltainen tilanne: tässä d on iskullinen lomasävel, joka laskee konsonoivalle c:lle jo tahdissa 26 (täydentäen samalla kvarttimotiivin). Olisiko laskevan motiivin määränpää c jätetty pois kadensaalin jännitteen ylläpitämiseksi? Tilanteen voisi kenties tulkita myös rytmisenä siirtona, jossa 5–6-liikkeellä tahdissa 27 saavutettava d esiintyy tahdissa 26 ennakkosävelisenä elementtinä väliäänessä ennen kuin ylä-äänessä luovutaan c-sävelestä. Taustalla voisi tällöin olla metrisesti epätavallinen pidätystilanne (esimerkki 3.21c), jossa pidätys sijaitsee heikommalla tahdinosalla kuin purkaus.

²⁹ Dissonanssinkäsittely säilyisi erikoisena, vaikka dissonoivaksi elementiksi valittaisiinkin tahdin 26 päättävän soinnun ylä-ään c. C olisi luontevinta tulkita septimipidätykseksi, jota ei kuitenkaan pureta tavalliseen tapaan alaspäin, vaan ylöspäin (d:lle tahdissa 27). Epätavallista olisi myös pidätyksen sijainti purkausta heikommalla tahdinosalla.

Esimerkki 3.21. Dissonanssinkäsittely tahdeissa 25–27

a) b) c)

diss. d kuuluu sointuun

diss. kons. d kuuluu sointuun

7 — 6

Ennakkosävelinen yhteys tahdin 26 ja 27 d-sävelien välillä lienee ainakin assosiatiivisella tasolla olemassa, mutta mielestäni tällainen tulkinta jättää huomioimatta d-sävelien erilaiset, itsenäiset funktiot äänenkuljetusrakenteessa. Joka tapauksessa *Drömmen*in tahdit 26–27 todistavat vapautuneemmasta dissonanssinkäsittelystä. Tahdin 26 toonikasointuun tuodun lisäsävelen ensisijainen tarkoitus on pitää yllä kadenssaalista jännitettä tekemällä toonikasta epästabiili harmonia, ja lisäsävelisyys on selitettävissä enemmän soinnillisin kuin äänenkuljetuksellisin perustein. Tahdin 26 lisäsävelinen toonikasointu assosioituu soinnillisesti tahdin 5 toonikasointuun. Vaikka äänenkuljetustilanne on tahdissa 5 erilainen (elisio) kuin tahdissa 26, on tilanteissa muutakin yhteistä kuin sointi: molemmissa toonikan lisäsävelisyys estää tonaalisen sulkeutumisen, ja molemmissa kvarttimotiivi näyttelee tärkeää osaa (vrt. luku 3.2.4).

3.2.6 Tekstuurityypeistä ja rekistereistä

*Drömmen*issä, kuten muissakin tutkimukseni lauluissa, tekstuurit ja rekisterit vaihtelevat jatkuvasti. *Drömmen* alkaa tekstuurilla, jossa pianon urkupisteen yläpuolella liikkuvat murtosointukuviot myötäilevät yksinkertaista laulumelodiaa. Urkupisteen muodostavat toonikan pohjasävel f sekä tämän yläpuolinen kvintti, c. Pelkistetyssä, f-mollipentakordissa pitäytyvässä laulumelodiassa on nähty suomalaisen runolaulun piirteitä: laulumelodian säkeet päättyvät säveltoistoon, ja alussa säkeet myös kertautuvat varioidusti (vrt. luku 2.2.3).³⁰ Tekstuurissa on tiettyä yhtäläisyyttä *Hjärtats*

³⁰ *Hjärtats morgonin* runolauluperinteeseen viittaaviin piirteisiin on kiinnittänyt huomiota esimerkiksi Tawaststjerna (1989, 266).

morgonin alun tekstuurin kanssa, mutta karakteriltaan *Drömmen*in murtosointutekstuuri on pehmeämpää kuin *Hjärtats morgonin* synkopoivat soinnut. Tahtiin 8 saakka pitäydytään keskirekisterissä, ja dynaamisena merkintänä on *mezzoforte*. Piano-osuuden ylä-ääni myötäilee laulumelodiaa. Tahdissa 8 rekisterillinen liikkuvuus lisääntyy: pianon murtosoinnut nousevat c³:een asti, ja bassokin käväisee yksiviivaisessa oktaavialassa. Samalla pianon ylä-ääni ja laulumelodia hieman eriytyvät toisistaan.

Tahtien 8–10 tapahtumat ennakoivat tahtien 11–18 rekisterillisiä ja tekstuurillisia erityispiirteitä. Tahdeissa 11–18 levitetään fis-mollisointua. Pianon rekisteri nousee huomattavan korkeaksi: basso liikkuu yksiviivaisessa oktaavialassa, aivan laulumelodian alapuolella.³¹ Pianon korukuvioin koristeltu ylä-ääni myötäilee laulumelodiaa osin oktaavikaksinnuksena, osin rinnakkaisissa desimeissä. Rekisterillisesti pianon ylä-ääni on kuitenkin irtaantunut laulumelodiasta, kohoten cis⁴:ään asti. Kaiken kaikkiaan tahtien 11–18 pianotekstuuri on harppumaisen kevyttä; tätä vaikutelmaa korostavat etenkin tahtien 13–14 ja 17–18 korkealle sijoittuvat arpeggiot. Dynamiikka muodostaa olennaisen osan *Drömmen*in tekstuurien karakteria. Tahtien 11–18 jakso on laulun hiljaisin: esitysmerkintänä on *pianissimo*. H-duurisoinnun levityksen alkaessa (t. 19) sekä tekstuuri, rekisteri että dynamiikka muuttuvat dramaattisesti. Tahtien 20–21 fis² on laulumelodian korkein sävel. Tahdissa 23, painokkaalle e-mollisoinnulle saavuttaessa, rekisteri ja tekstuuri muuttuvat jälleen. Myös tahtilaji vaihtuu kolmijakoisesta tasajakoiseksi. Alun tekstuuria muistuttava murtosointutekstuuri (tahdit 23 ja 25) vuorottelee vertikaalisemman kolmisointutekstuurin (tahdit 24 ja 26) kanssa, ja dynaamiset vaihtelut seurailevat tekstuurimuutoksia. Pianon ylä-ääni myötäilee tiiviisti laulumelodiaa. Viimeisissä kahdessa tahdissa (27–28) pianotekstuuri pelkistyy koraalimaiseksi, mikä lisää päättävän kadenssin retorista painokkuutta.

Bassossa otetaan tahdin 23 kontra-E:n myötä käyttöön hyvin matala rekisteri. Tahdin 25 kontra-F assosioituu rekisterillisesti tähän. Tahtien 23 ja 25 basson sävelet nousevat poikkeuksellisen rekisterinsä vuoksi kokonaisuudesta esiin, mikä on sopusoinnussa niiden äänenkuljetusrakenteellisen aseman kanssa (ks. esimerkki 3.14). Rekisterillisillä ratkaisuilla on *Drömmen*in viimeisissä tahdeissa ilmeinen yhteys äänenkuljetusrakenteen tulkintaan. Alimmassa rekisterissä tapahtuva asteittainen nousu jatkuu siten, että tahdin 25 basson kontra-F yhdistyy tahdin 27 viimeisellä kahdeksasosalla saavutettavaan kontra-G:hen. Tästä basso nousee kontra-As:n ja kontra-B:n kautta suurelle C:lle, rakenteellisen dominantin pohjasävelelle. Esimerkistä 3.17 nähdään, miten kontraoktaaviin sijoitetut sävelet vievät rakennetta eteenpäin muodostaen

³¹ Puhuessani laulumelodian rekisteristä tarkoitan *kirjoitettua* rekisteriä. Opuksen 13 lauluja laulavat yleisesti sekä mies- että naislaulajat. Edellisessä tapauksessa laulumelodia soi oktaavia alemmaa.

äänenkuljetuksen (paikallisesti) syvimmän tason. Poikkeuksen muodostaa tahdin 26 kolmannen neljäsosan kontra-As, jolla ei ole suoranaista rakenteellista merkitystä sen saamasta rekisterillisestä painoarvosta huolimatta. Tahdin 27 materiaali eroaa rekisterinsä puolesta voimakkaasti aikaisemmasta materiaalista, mikä korostaa tahdin 26 päättävän ja tahdin 27 aloittavan soinnun erilaisia rooleja kokonaisuudessa. Myös dynamiikassa tapahtuu voimakas muutos tahdin 26 *pianosta* tahdin 27 *fortissimoon*. Rekisterillisellä siirtymällä on merkitystä myös jännitteen säilymisen kannalta: päätöskadenssin basson sijoittelu kontraoktaaviin on kuulijan odotusten mukaista. Tahdin 27 materiaali muodostaa eräänlaisen ”rekisterillisen parenteesin”, joka ei vie rakennetta eteenpäin syvimmällä tasolla. Rekisterilliset seikat eivät suoraan sanele äänenkuljetuksen tulkintaa *Drömmenin* lopussa, mutta ne vahvistavat osaltaan mielikuvaa rakenteellisesta yhteydestä tahdin 25 basson kontra-F:n ja päätöskadenssin bassolinjan välillä. *Drömmenin* päättävän toonikan basson sävel on *Hjärtats morgonin* tapaan hyvin matalassa rekisterissä. Yhteistä näille lauluille on myös se, ettei mollimuotoiselle, lisäsävelettömälle toonikalle kadensoida kertaakaan ennen päättävää kadenssia.

3.3 *Våren flyktar hastigt*

3.3.1 Kokonaisuuden jäsentymisestä

Våren flyktar hastigt on yleisilmeeltään keveä — siis aivan erilainen kuin levottoman raskasmieliset *Hjärtats morgon* ja *Drömmen*. Tekstuuri on ilmavaa, paikoin hyvinkin ohutta, ja fraasirakenne on epäsäännöllinen. Musiikki on hyvin detaljirikasta, melodiselta ja rytmiseltä materiaaliltaan vaihtelevaa. Erityisen mielenkiintoiseksi *Våren flyktar hastigt* osoittautuu motiivisen rakenteensa kannalta. Esimerkissä 3.22 on esitetty *Våren flyktar hastigtin* muodon jäsentyminen. Laulu alkaa pianojohdannolla (t. 1–4). Pianojohdannon toisto tahdeissa 23–26 saa aikaan sen, että kokonaisuus hahmottuu kaksiosaisena: tahdit 5–20 ja 27–48 muodostavat kaksi laajempaa taitetta. Myös sävellajirakenne tukee laulun hahmottumista kaksiosaisena: hieman yksinkertaistaen voisi sanoa, että pianojohdanto ja ensimmäinen taite (t. 1–20) ovat es-mollissa, pianojohdannon kertaus ja toinen taite (t. 23–48) taas ovat Es-duurissa. Näiden väliin jää tahtien 21–22 välike. Tietyt motiiviset ja tekstuurilliset piirteet liittävät taitteet toisiinsa, mutta niiden väliset erot ovat ehkä ilmeisempiä kuin yhteydet — säkeistömuotoisesta laulusta ei siis ole kysymys. Taitteiden rajat noudattelevat Runebergin runon kahden säkeistön rajoja (tekstin jäsentymiseen palataan lähemmin luvussa 4.3).

Esimerkki 3.22. Muodon jäsentyminen

t. 1–4	Pianojohdanto
t. 5–20	Ensimmäinen taite
t. 21–22	Välike
t. 23–26	Pianojohdannon toisto
t. 27–48	Toinen taite

Duurin ja mollin vastakkainasettelu herättää huomiota *Våren flyktar hastigtin* tonaalisessa rakenteessa. Pääsävellaji on etumerkinnän mukainen Es-duuri. Pianojohdannon ja ensimmäisen taitteen (t. 1–20) toistuvat modaaliset muunnosävelet liittävät tämän jakson es-molliin. Es-molli jää

kuitenkin sävellajina jotenkin epävarmaksi, sillä mollimuotoista toonikakolmisointua ei esiinny. Aloittavassa toonikassa ei ole terssisäveltä ollenkaan, ja ensimmäinen ”täydellinen” toonikasointu (t. 19) on duurimuotoinen. Tämä sointu päättää ensimmäisen taitteen. Tahdista 23 alkava pianojohdannon toisto on Es-duurissa, ja toisessa taitteessa es-mollista muistuttavat ainoastaan tahtien 36–37 ces-muunnosävelet. Myös koko laulun päättävä toonika (t. 47) on duurimuotoinen. Kaiken kaikkiaan es-molli jää sävellajina selkeästi alisteiseksi Es-duurille; se esiintyy *Våren flyktar hastigtissa* korostetusti pääsävellajin muunnosmollin, ei itsenäisen sävellajin, asemassa. Pääsävellajin duuri- ja mollimuotojen vastakkainasettelu heijastuu toonikasoinnun terssiin liittyviin odotuksiin ja tapahtumiin. Kysymys toonikasoinnun terssin saavuttamisesta muodostaa tulkintani ytimen: se liittyy oleellisesti sekä *Våren flyktar hastigtin* äänenkuljetustapahtumiin että motiiviseen rakenteeseen.

Esimerkissä 3.23 on esitetty *Våren flyktar hastigtin* syvätason äänenkuljetusrakenne. Ensimmäisissä 12 tahdissa levitetään toonikasointua. (Toonikasointu on näissä tahdeissa vielä terssitön; tähän ilmiöön palataan yksityiskohtaisesti luvussa 3.3.5.) Bassossa on urkupiste Es–B–es. Ensimmäinen merkittävä muutos harmoniassa tapahtuu tahdissa 13, kun bassoon tulee as, joka tukee subdominanttista harmoniaa. Tahdit 17–18 pelkistyvät dominanttiterssikkvartisoinnuksi, joka johtaa tahdin 19 toonikalle. Dominanttisoinnun basson f on sivusävel, joka yhdistää aloittavan toonikan pohjasävelen tahdin 19 toonikan pohjasäveleen. Basson as (t. 13) edustaa äänenkuljetusrakenteessa f:n (t. 17) yläpuolista terssiä, mikä nostaa tahtien 17–18 dominanttiharmonian tahdin 13 subdominanttiharmoniaa merkittävämpään asemaan. Tahdin 19 toonikasointu on ensimmäinen toonikasointu, jossa on terssi. Esimerkistä 3.23 nähdään, että nimen omaan terssin mukaan tulo on merkityksellistä: tahdin 19 g¹ toimii *Kopftonina*, jolta syvän tason rakenteen eteneminen alkaa. Rakenteellisesti tärkeiden sävelien saavuttamisen viivästyminen on tonaalisessa musiikissa melko tavallinen jännitettä ylläpitävä tekijä. Tähän liittyy yleensä *Kopftonin* nousu väliäänestä ylä-ääneen. *Våren flyktar hastigtin* ensimmäisessä taitteessa tilanne on kuitenkin varsin erikoinen, sillä *Kopftonina* toimivaa toonikasoinnun terssiä ei esiinny musiikissa ollenkaan ennen tahtia 19. Menettely saa aikaan tavallista voimakkaampia odotuksia *Kopftonin* saavuttamisen suhteen.

Tahdeissa 1–13 ylä-äänen huomiota herättävin tapahtuma on asteittainen nousu es–f–ges kaksiviivaisessa oktaavialassa. Tämä linja siirtyy tahdissa 15 bassoon. Rakenteen kannalta merkittävämmäksi osoittautuu kuitenkin b–as–g-kulku, jonka kautta *Kopfton* hieman yllättäen saavutetaan. Tämä laskeva linja alkaa oikeastaan väliäänen tapahtumana, mutta nousee merkittävimmäksi ylä-äänen lineaariseksi tapahtumaksi viimeistään tahdissa tahdeissa 17–19, joissa

as laskee odotetulle *Kopftonille*. Tahdin 19 toonikasointu on sekä määränpää että alkupiste: se sulkee ensimmäisen taitteen, mutta aloittaa samalla rakenteen etenemisen syvällä tasolla.

Tahtien 21–22 välike on merkittävä *Våren flyktar hastigtin* rakenteen kannalta. Tahdin 22 painokkaan, pohjamuotoisen dominantin asema kokonaisuudessa tulee parhaiten esille, jos se tulkitaan rakennetta jakavaksi keskeytysdominantiksi. Tahdissa 23 palataan alun materiaaliin, kun pianojohdanto toistetaan duurimuotoisena tahdeissa 23–26. Es-duurin kontrasti suhteessa alun es-molliin tulee erityisen voimakkaasti esiin pianojohdannon toistossa, jossa sama materiaali on aiemmin kuultu mollissa. Kuulijalle myös selviää, ettei tahdin 19 toonikan duurimuotoisuus ollut ohimenevä ilmiö, vaan laulun dramaturgian kannalta olennainen muutos. Tahdeissa 23–31 (pianojohdannon toisto ja toisen taitteen alku) levitetään duurimuotoista toonikasointua. Tahdin 23 toonika on terssitön, kuten tahdissa 1. Toisen taitteen alussa (t. 27–28) terssi kuitenkin tuodaan väliäänneen yksiviivaisessa oktaavialassa, ja terssittömyyteen liittyvä jännite poistuu. Rakenteellinen ylä-ääni tähtää nyt toonikasoinnun terssin saavuttamiseen kaksiviivaisessa oktaavialassa, joten rekisterillisessä mielessä jännite säilyy.³² Ylä-äänien nousu alkaa tahdin 23 es²:ltä. Dominanttinen harmonia (t. 33) tukee lauluäänien f²-säveltä, joka johtaa g²:lle tahdissa 41. G² saavutetaan yksiaänisenä tilanteena lauluäänessä, mutta sen harmonisena pohjana on tahdin 38 toonikasointu. Tahdin 41 g²:lta alkaa myös rakenteellisen ylä-äänien lasku. Pianon tullessa mukaan tahdissa 43 harmonia muuttuu f-pohjaiseksi, jolloin ylä-äänien g–f-kulku muodostaa 9–8-pidätyksen basson f:n päällä. Rakenteellisen ylä-äänien lasku täydentyy päättävässä kadenssissa (t. 45–48). Oktaavialoilla on *Våren flyktar hastigtissa* merkittävä rooli. Tämä tulee esiin ylä-äänien jäsentymisessä: rakenteellisen ylä-äänien lasku alkaa kaksiviivaiselta g:lta, jonka saavuttamiseen toisessa taitteessa keskitytään. Myös ensimmäisessä taitteessa ylä-äänien yksi- ja kaksiviivaisen oktaavialan tapahtumat muodostavat itsenäiset kerroksensa.

³² *Kopftonia* saadaan siis toisessakin taitteessa odottaa, mutta tällä kertaa se saavutetaan perinteisemmällä tavalla kuin ensimmäisessä taitteessa: toonikasoinnun terssi nostetaan väliäänestä ylä-äänneen.

Esimerkki 3.23. Syvätason äänenkuljetusrakenne

Käsillä oleva luku jäsentyy hieman eri tavoin kuin luvut 3.1 ja 3.2, sillä tekstuureja ja rekisterejä ei käsitellä erillisissä luvuissa. Tämä johtuu *Våren flyktar hastigtin* ominaispiirteistä. Tekstuurit vaihtelevat kylläkin usein, mutta niiden karakteri on melko yhtenäinen; ainoan poikkeuksen keveästä yleislinjasta tekee tahdin 13 voimakas arpeggiotekstuuri. Tekstuurillisia piirteitä on nostettu muiden ilmiöiden yhteydessä esiin silloin, kun tämä on katsottu tarpeelliseksi. Rekisterejä on käsitelty tarkemmin motiivisen rakenteen yhteydessä (luku 3.3.6), sillä rekisterilliset ratkaisut ovat *Våren flyktar hastigtissa* elimellisesti yhteydessä motiivisiin tapahtumiin.

3.3.2 Tahtien 13–22 tapahtumista

Aloitan *Våren flyktar hastigtin* rakenteen yksityiskohtaisemman tarkastelun tahdeista 13–22, jotka muodostavat olennaisen jakson laulun dramaturgiassa. Tahteihin 13–22 sijoittuvat duurimuotoisen toonikan — ja samalla *Kopftönin* — saavuttaminen (t. 19) sekä rakenteen kahtia jakava keskeytysdominantti (t. 22).

Kohdistus tahdin 19 toonikalle ei ole aivan tavanomainen. Esimerkissä 3.24 on esitetty tahdin 19 toonikaa edeltävät (t. 13–19) harmoniset tapahtumat. Tahdin 13 basson as antaa alkusysäyksen basson asteittain laskevalle linjalle (as–ges–f–fes–es). Basson ges (t. 15) on peräisin ylä-äänestä; bassossa ges on as:n (t. 13) ja f:n (t. 17) välinen lomasävel. Tahdin 17 f-pohjainen sointu edustaa tulkinnassani jo dominanttia (vrt. esimerkki 3.23), vaikka edellisestä soinnusta

peräisin olevat pidätyssävelet es ja ces tekevät siitä näennäisesti subdominanttisen.³³ Tahdissa 18 pidätykset purkautuvat: ensin es laskee d:lle, sitten ces b:lle. Samalla bassoon kuitenkin tuodaan kromaattinen lomasävel fes, joka entisestään lisää tilanteen toonikalle tähtäävää ”kontrapunktista imua”. Fes:lle rakentuvat soinnut ovat ylinousevia sekstisointuja (ensin saksalainen, sitten ranskalainen sekstisointu). Dominanttiterssikvarttisointua ei pidätyssävelten ja basson kromaattisen lomasävelen vuoksi sellaisenaan esiinny. Tulkinnassani tahdin 17 f on kuitenkin ensisijainen basson sävel ja ”ohitettu” dominanttisointu ensisijainen harmonia tahdeissa 17–18. On huomattava, että vaikkei tahdin 13 as-pohjainen harmonia kuulukaan aivan rakenteen syvimmälle tasolle (se rakentuu tahdin 17 f:n yläpuoliselle terssille), sen rooli muutoksen tuojana ja laskevan bassolinjan aloittajana on hyvin merkittävä. Dominanttinen kohdistus tahdin 19 toonikalle ei ole niinkään harmoninen kuin kontrapunktinen — bassosta puuttuu kvinttisuhde.

Esimerkki 3.24. Tahtien 13–19 harmoniset tapahtumat

peräisin tästä:

(1) 13 15 17 18 19 13 17 19

(I) IV_b⁷ —² V₃⁴ I IV V₃⁴ I

Våren flyktar hastigtissa esiintyy varsin vähän pohjamuotoisia dominanttisointuja. Tahdeissa 1–12 dominanttiset soinnut ovat urkupisteen päälle sijoiteltuja vähennettyjä septimisointuja. Tahdin 19 tärkeälle toonikasoinnulle tullaan sivusävelisen dominanttiterssikvarttisoinnun kautta. Tätä taustaa vasten tahdin 22 pohjamuotoinen dominanttisointu nousee varsin voimakkaasti esiin. Tahdit 21–22 muodostavat jokseenkin irrallisen

³³ Toisessa mahdollisessa tulkinnassa tahdin 17 f-pohjainen harmonia edustaisi vielä subdominanttia. Dominantti saavutettaisiin vasta tahdissa 18, jossa bassoon on jo tuotu kromaattinen lomasävel fes. Mielestäni on kuitenkin etenkin metrisistä syistä perusteltua tulkita jo tahdin 17 harmonia dominanttina: musiikki etenee tahdeissa 13–20 kahden tahdin jaksoissa.

välikkeen tahdissa 19 saavutetun toonikan (joka päättää ensimmäisen taitteen) ja tahdista 23 alkavan alun materiaalin kertauksen väliin. Tämän välikkeen aseman olen tulkinnut siten, että tahdin 22 dominantti on rakenteen kahtia jakava keskeytysdominantti, siis taaksepäin katsova elementti. Esimerkissä 3.25 on esitetty tahtien 19–22 harmoniset tapahtumat. Tahdissa 20 edellisessä tahdissa saavutettuun toonikaan tuodaan septimisävel des, jolloin sointu muuttuu septimisoinnuksi. Septimisoinnulla on fermaatti; musiikki ikään kuin pysähtyy odottamaan jatkoa. Septimisävel muuttaa toonikan subdominantille johtavaksi väldominantiksi, ja tahdissa 21 subdominanttia levitetään rinnakkaisella sekstisointukululla. Selkeä subdominanttinen kohdistus tuo osaltaan lisää painoarvoa keskeytysdominantille. Rakenteellinen ylä-ääni laskee keskeytyksessä tahdin 19 g^1 :ltä tahdin 22 f^1 :lle. Lauluääni jää pois tahdissa 22 palatakseen taas toisen taitteen alussa (t. 27). Tekstin sijoittelu ja sisältö tukevat osaltaan keskeytystulkintaa ja selittävät välikkeen irrallista luonnetta; tähän palataan luvussa 4.3.

Esimerkki 3.25. Tahtien 19–22 äänenkuljetustapahtumat

The musical score illustrates the harmonic progression and voice movement across measures 19, 21, and 22. The piano part is in the bass clef, and the voice part is in the treble clef. Measure 19 features a triad (I) in the piano and a triad (I) in the voice. Measure 21 shows a triad (V) in the piano and a triad (V) in the voice. Measure 22 features a triad (II) in the piano and a triad (II) in the voice. The voice part has a fermata over the final note in measure 22, indicating a pause or a change in direction. The piano part has a fermata over the final note in measure 22, indicating a pause or a change in direction. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature.

3.3.3 Äänenkuljetus tahdeissa 1–19: toonikasoinnun terssiin kohdistuvista odotuksista

Våren flyktar hastigt alkaa harmonisesti staattisella tavalla: tahdit 1–12 perustuvat syvätasolla toonikasoinnun levitykselle (esimerkki 3.23). Lähempänä pintaa harmoniapohjassa vuorottelevat toonika- ja dominanttiharmoniat (d–f–as–ces) toonikaurkupisteen päällä.³⁴ Harmoniapohjan staattisuudesta huolimatta musiikki on kuitenkin jännitteistä. Aloittava toonikasointu on terssitön, ja äänenkuljetusrakenteessa luodaan alusta asti voimakkaita odotuksia toonikasoinnun terssin saavuttamisen suhteen. Näitä odotuksia aikaansaavat erilaiset väli- ja ylä-äänten tapahtumat. Toonikasoinnun terssi saavutetaan lopulta vasta tahdissa 19. Mielenkiintoista on, että varsin pitkään odotukset kohdistuvat *moll*terssiin; duuriterssin tulo toonikasointuun tahdissa 19 on yllätyksellistä.

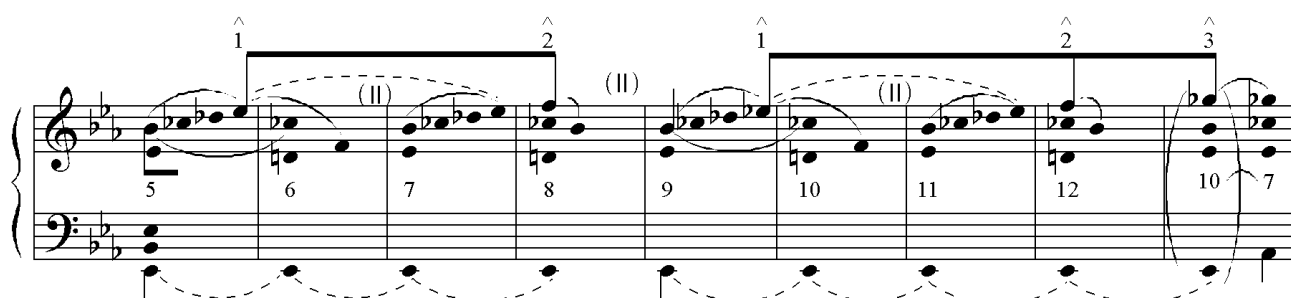
Esimerkissä 3.26 näkyvät pianojohdannon (t. 1–4) äänenkuljetustapahtumat. Ylempien äänten tapahtumat on monitasoisuutensa vuoksi jaettu esimerkissä kahdelle viivastolle. Pianojohdannossa esiintyviin lisäsävelisiin tilanteisiin palataan luvussa 3.3.5, ja motiivisia piirteitä käsitellään luvussa 3.3.6. Pintatasolla yläääni rakentuu nousevista kvarttaiiheista: b–ces–des–es, ces–des–es–f, des–es–f–ges (esimerkki 3.26). Kvarttikulkujen päätössävelet es^2 (t. 1), f^2 (t. 2) ja ges^2 (t. 3) muodostavat nousevan terssikulun. Esimerkistä 3.26 nähdään, että nousevan terssikulun päättävä ges^2 (t. 3) on tahdin 4 f^2 :lle johtava epätäydellinen sivusävel, ja ylä-äänen rakenteellisesti merkittävimmäksi tapahtumaksi nousee tahdin 1 es^2 :n nousu tahdin 4 f^2 :lle. Samalle f^2 :lle tehdään kohdistus myös väliäänessä, johon muodostuu nouseva kvinttikulku b–ces–des–es–f (esimerkki 3.26). Ohimenevyydestään huolimatta tahdin 3 ges^2 on sikäli merkittävä, että se on ensimmäinen — ja ainoa — *moll*terssin esiintymä tahdeissa 1–12. Tahdin 4 f^2 :n odottaisi jatkavan ylöspäin ges :lle, kuten jo ohimenevästi tapahtui tahdeissa 1–3, mutta tahdissa 5 ylä-äänen nousu alkaa uudestaan es :ltä. Tahtiin 4 muodostuu pintatason keskeytys, jota myös harmoniapohja tukee: tahdin 4 f :ää

³⁴ Olen tulkinut tahdeissa 1–12 toistuvan Es–B–es-soinnun toonikaurkupisteeksi. Tilanne olisi mahdollista tulkita myös siten, että dominanttiharmonioiden alapuolella esiintyessään basson es-sävel olisi pidätystilanne. Koska basson pidätys ei milloinkaan purkaudu, ja basson kehys Es–B–es (jonka yläpuolella sointuvaihdokset tapahtuvat) pysyy koko ajan samassa rekisterissä, on mielestäni perusteltua käsitellä tilannetta urkupisteenä. Joka tapauksessa on kysymys toonikan laajentamisesta. Basson kuudestoistaosakuviot (t. 6, 8, 10, 12) vahvistavat urkupistettä jäsentäen sitä myös rytmisesti. Kolme ensimmäistä kuudestoistaosakuviota kohdistaa liikkeen f :n kautta es :lle. Tulkinassani nämä kuudestoistaosakuviot eivät ole yhteydessä urkupisteen yläpuolella esiintyviin pintatason ”keskeytysdominantteihin” — b edustaa toonikan yläkvinttiä, joka kuuluu urkupisteeseen. Neljännen kuudestoistaosakuvion jääminen b:lle luo kuitenkin urkupisteen päätökseen (t. 12) puolilopukkeenomaista tuntua.

äänenkuljetusrakenteelle tulee esiin tahdeissa 5–8 (ja vastaavasti 9–12). Tahdin 5 es^2 liikkuu f:lle jo tahdissa 6, mutta yksiviivaisessa oktaavialassa. Olen nostanut tahdin 8 keskeytyksen tämän tilanteen ohi, koska es^2 etenee lineaarisesti samassa oktaavialassa vasta tahdin 8 keskeytystilanteessa (esimerkki 3.27).

Tahdit 9–12 toistavat tahtien 5–8 materiaalin. Tahdissa 13 ylä-äänien nouseva kulku täydentyä, kun ylä-ääni etenee f^2 :lta ges^2 :lle. Harmonia on kuitenkin ehtinyt tahdissa 13 vaihtua subdominanttiseksi (vrt. luku 3.3.2). Ylä-äänien jäsentyminen ja eleytys ovat tahdeissa 12–13 ristiriidassa, sillä monet elementit viittaavat tahdissa 12 voimakkaasti keskeytystilanteeseen. Tahdin 12 harmonia on dominanttinen taaksepäin katsovalla tavalla; jopa urkupisteeseen kuuluva kuudestoistaosakulku päättyy tahdissa 12 b:lle, kun se aiemmin on liikkunut f:n kautta takaisin es:lle. Tahtien 5–8 tapahtumat saavat odottamaan toista painokkaampaa keskeytystä, ja lisäksi tahtien 12 ja 13 väliin sijoittuu fermaatti. Dramaturgisessa mielessä kyse onkin keskeytyksestä — kuulija jää odottamaan, mitä seuraavaksi tapahtuu. Epävarmuus osoittautuukin aiheelliseksi: kun odotettu terssisävel tahdissa 13 saavutetaan, harmonia ei olekaan odotusten mukainen. Tilanne on duuri–mollitonaalisessa kontekstissa sikäli erikoinen, että ges ei saa konsonoivaa tukea tahdin 13 subdominanttisesta harmoniasta. Tulkitsen tahtien 12–13 äänenkuljetuksen siten, että subdominanttiselle soinnulle siirrytään toonikan elision kautta (merkitty sulkuihin esimerkissä 3.27). Toonikasoinnun implikointi on sinänsä perusteltua, että se vastaa kuulijan odotuksia ges :stä toonikasoinnun molliterssinä.

Esimerkki 3.27. Äänenkuljetus tahdeissa 5–13



Kaksiviivaisessa oktaavialassa tahdissa 13 saavutettu ges ei siis ollutkaan odotettu toonikasoinnun terssi, vaan subdominanttisen, as-pohjaisen soinnun septimisävel. Esimerkissä 3.28 näkyy äänenkuljetus tahdeissa 13–19. Ges siirtyy tahdissa 14 soinnun bassoon, edeten seuraavassa tahdissa f:lle ja edelleen es:lle tahdissa 19. Tahdin 19 toonikasoinnun duuriterssi saavutetaan

hieman yllättävää kautta: taustalla pysytellyt, mutta tiettyä painoarvoa saanut b^1 laskee väliäänessä as^1 :lle tahdissa 13. As, joka ensin on subdominantin basson sävelen kaksinnus (t. 13), ja näin ollen vakaa elementti, aktivoituu tahdissa 17 (tai viimeistään t. 18), jossa siitä tulee dominanttisoinnun septimi. As purkautuu g:lle tahdissa 19. Toonikasoinnun terssi saavutetaan siis ikään kuin varkein: huolimatta lukuisista yrityksistä kaksiviivaisessa oktaavialassa terssisävelelle tullaan yksiviivaisessa oktaavialassa väliääneneen piiloutuneen $b-as-g$ -kulun kautta. B:ltä tapahtuvaan asteittaiseen laskuun liittyviä odotuksia on tosin luotu jo tahdeissa 1–12 tavalla, johon palataan luvussa 3.3.5.

Esimerkki 3.28. Äänenkuljetus tahdeissa 13–19

3.3.4 Äänenkuljetus tahdeissa 23–48: pianojohdannon toisto ja toinen taite

Tahdin 19 duurimuotoisen toonikasoinnun jälkeen molliin ei enää palata; siitä muistuttavat toisessa taitteessa vain satunnaiset ces-muunnesävelet. Pianojohdannon toistossa (t. 23–26) ja toisen taitteen alkupuolella (t. 27–31) harmoniapohjana on jälleen toonikaurkupiste. Häivähdyksiä urkupisteestä on jäljellä vielä tahdeissa 38 ja 40 sekä päätöskadenssissa (t. 45–48). Ensimmäisessä (t. 5–20) ja toisessa taitteessa (t. 27–48) on osin hyödynnetty samankaltaisia melodisia aineksia, mutta toisessa taitteessa esitellään uuttakin materiaalia. Myös metrinen rakenne on toisessa taitteessa rikkonaisempi ja fraasit usein laveampia kuin ensimmäisessä taitteessa. Toisen taitteen huippukohta on toonikan duuriterssin (eli *Kopftonin*) saavuttaminen kaksiviivaisessa oktaavialassa tahdissa 41.

Tahdin 41 g^2 on nostettu kokonaisuudesta esiin monella tavoin: se on laulumelodian korkein ja pisin sävel, ja se saavutetaan yksiaänisenä tilanteena. Oktaavialalla on erityistä merkitystä, sillä Kopftonin saavuttamista kaksiviivaisessa oktaavialassa on odotettu ja pohjustettu koko laulun ajan (vrt. pyrkiminen es^2 :lle tahdeissa 1–12). Säveltasonahan *Kopfton* on saavutettu jo tahdissa 19, mutta yksiviivaisessa oktaavialassa.

Tahtien 23–41 äänenkuljetustapahtumat ovat hahmotettavissa pyrkimyksenä saavuttaa tahdin 41 g^2 . Tarkastellaan tahtien 23–31 äänenkuljetustapahtumia, jotka näkyvät esimerkissä 3.29. Tahdistä 23, rakennetta jakavan keskeytysdominantin jälkeen, alkaa pianojohdannon kertaus (t. 23–26). Pianojohdanto on muuten samanlainen kuin tahdeissa 1–4, mutta duurimuotoinen. Ylä-äänien jäsennyskin on samanlainen: merkittävin tapahtuma on tahdin 23 es^2 :n nousu f^2 :lle tahdissa 26, jolloin ylä-ääneen muodostuu keskeytystilanne. Tulo toiseen taitteeseen (t. 27) on kuitenkin erilainen kuin tulo pianojohdannosta ensimmäiseen taitteeseen. Laulumelodia on siirtynyt metrisesti, ja harmoniat ryhmittyvät toisen taitteen alussa eri tavoin kuin tahdeissa 1–12. Tahdin 27 (ja tahdin 30) toisella iskulla on toonikaurkupisteen päällä dominanttiharmonia, tahdeissa 28–29 (ja 31) palataan toonikalle. Harmoniat näyttäisivät siis ryhmittyvän V–I, kun ne ensimmäisessä taitteessa ryhmittyivät I–V. Olen kuitenkin tulkinnut tahdin 27 ensimmäisellä iskulla olevan harmonian toonikaksi, joka antaa konsonoivan tuen ylä-äänien es^2 :lle. Laulumelodian alkaminen metrisesti totuttua aikaisemmin luo tilanteeseen tiettyä metristä epävarmuutta. Tahdin 27 basson es :n tulkitsee automaattisesti toonikan pohjasäveleksi — kunnes dominantti tulee mukaan toisella iskulla.³⁶ Joka tapauksessa harmonioiden ryhmittely uudelleen merkitsee siirtymistä ensimmäisen taitteen ”musiikillisesta kysymyksestä” (I–V; tahdit 5–6, 7–8, 9–10 ja 11–12) toisen taitteen ”musiikilliseen vastaukseen” (I–V–I; tahdit 27–29 ja 30–31).

Ylä-äänessä olen nostanut esiin es^2 :n sekä tahdissa 23 että tahdissa 27 (esimerkki 3.29). Es^2 :lta alkaa jälleen nousevia, *Kopftonille* tähtääviä linjoja. Esimerkistä 3.19 nähdään, että tahdissa 26 nousu keskeytyy f^2 :lle. Tahdin 25 g^2 on pintatason tapahtuma, f^2 :lle tahtiin 26 johtava epätäydellinen sivusävel (vrt. t. 3). Tahdeissa 27–28 ja 30–31 nousta es :ltä asteittain g :lle, mutta nousu tapahtuu yksiviivaisessa oktaavialassa (esimerkki 3.29). Tahdissa 19 saavutettu *Kopfton* on siis läsnä tahtien 27–31 tekstuurissa, mutta *Kopftonin* saavuttamiseksi kaksiviivaisessa oktaavialassa luodaan samalla odotuksia.

³⁶ Toinen mahdollisuus olisi yhdistää tahdin 26 dominantti tahdin 27 dominanttiin. Tällainen tulkinta ohittaisi kuitenkin tahtiin 26 muodostuvan keskeytystilanteen sekä jättäisi huomiotta tahdin 27 ylä-äänien es^2 :n painokkuuden.

Esimerkki 3.29. Äänenkuljetus tahdeissa 23–31

Esimerkissä 3.30 on esitetty tahtien 31–41 äänenkuljetusrakenne. Toonikaurkupiste päättyy tahtiin 31, ja mukaan tulee uudenlainen pianotekstuuri, rinnakkaisten sekstisointujen kuudestoistaosakuviolina nouseva ketju. Vaikka tekstuuri muuttuukin jo tahdissa 33, kattaa nouseva sekstisointuketju kaiken kaikkiaan tahdit 31–35. Kiintopisteinä tässä transitorisessa materiaalissa toimivat tahdin 33 dominanttikvinttisekstisointu ja tahdin 35 dominanttiseptimisointu, jotka tukevat laulajan repliikkejä. Tahdin 33 dominanttisoinnun basson sävel d edustaa tulkinnassani tahdin 35 dominanttisoinnun basson sävelen (b:n) yläpuolista terssiä. Tahtien 33–35 dominantilla on rakenteessa tärkeä rooli: se antaa konsonoivan tuen ylä-äänien f^2 :lle, joka on lomasävel matkalla tahdin 23 es^2 :lta kohti tahdin 41 g^2 :sta.

Tahtien 33–35 dominantti ei pääse purkautumaan tahdissa 36; tahtien 36–37 materiaali levittää tulkinnassani dominanttia sen basson yläpuoliselle kvintille, f :lle, rakentuvan harmonian avulla. Tahdissa 38 tullaan toonikalle. Bassossa on urkupisteestä muistuttava Es–B–es-sointu, ja ensimmäisellä tahdinosalla toonikaurkupisteen yläpuolella on dominanttisoinnun säveliä. Tulkinnassani tahtien 33–35 dominantti purkautuu toonikalle tahdissa 38. Toonikaa laajennetaan tahdeissa 38–42. Laajennuksen aikana ylä-ääni nousee toonikasointua murtaen oktaavin matkan tahdin 38 ensimmäisen tahdinosan g^1 :lta tahdin 41 g^2 :lle, joka on *Kopfton*. Eri rekistereissä sijaitsevien g -sävelten rinnastus toisiinsa kuvastaa rekisterien tärkeää roolia *Våren flyktar hastigtn* äänenkuljetusrakenteessa: samalla tavalla, mutta laajemmassa mittakaavassa, rinnastuvat toisiinsa tahdin 19 *Kopfton* (g^1) sekä tahdin 41 *Kopfton* (g^2). Tahdin 41 *Kopfton* nousee hierarkiassa tahdin 19 *Kopftonin* yläpuolelle, sillä alusta alkaen odotukset ovat kohdistuneet *Kopftonin* saavuttamiseen kaksiviivaisessa oktaavialassa. *Kopftonin* merkitystä on tahdissa 41 korostettu yksiaanisella tekstuurilla. Tästä syystä tahdin 41 toonikasointu on esimerkissä 3.30 merkitty sulkuihin.

Esimerkki 3.30. Tahtien 31–41 äänenkuljetusrakenne

Kopfton saavutetaan siis yksiäänisenä tilanteena, ja tulkinnassani sen harmonisena pohjana on tahdin 38 toonikasointu. Esimerkissä 3.31 on esitetty tahtien 41–48 äänenkuljetustapahtumat. Kun piano tulee mukaan tahdissa 43, harmoniana on II; ylä-ääni laskee tämän yläpuolella 9–8-pidätyksenä g^2 :lta f^2 :lle. Tahdin 43 f^2 toimii ennakkosävelenä rakenteellisen ylä-äänen f^2 :lle, jota tahdin 45 rakenteellinen dominantti tukee. Tahdeissa 45–46 on muistuma urkupisteestä: bassossa on es, mutta muut sävelet kuuluvat dominanttiharmoniaan (tosin johtosävel eli toonikasoinnun terssi d tulee mukaan vasta seuraavassa tahdissa). Tahdin 46 toisella neljäsosalla basson es jää pois. Dominanttiharmonialle ei kuitenkaan siirrytä samassa rekisterissä, ja es-urkupisteen vaikutus tuntuu ulottuvan näennäisen tauon yli tahdin 47 rakenteelliselle toonikalle — tahtien 45–46 toonikaurkupiste on tulkinnassani ennakkosävelinen tilanne (vrt. luku 2.2.1). Rakenteellisen ylä-äänen sävel f^2 saavutetaan nopean, nousevan asteikkokulun kautta aivan tahdin 46 lopussa, ennen laskemistaan es:lle tahdissa 47. Rakenteellisen ylä-äänen lasku tapahtuu kaksiviivaisessa oktaavialassa. *Våren flyktar hastigtin* luonteeseen kuuluu kuitenkin, ettei lopetus ole aivan yksioikoinen. Laulumelodia ei osallistu kadensointiin, vaan päättyy b:lle tahdissa 45, ja päättävän toonikan ylimmäksi säveleksi jää pianon b^2 . B-sävel on koko laulun ajan ollut esillä osallistumatta kuitenkaan erityisemmin rakenteellisiin tapahtumiin (lukuun ottamatta alun b–as–g-laskua). Lopun tapahtumat selkiyttävät b:n merkitystä *Våren flyktar hastigtin* huolettomalle karakterille: soinnun kvintti päättävän toonikan ylimpänä sävelenä jättää jälkeensä keveän vaikutelman.

Esimerkki 3.31. Äänenkuljetus tahdeissa 41–48

3.3.5 Urkupiste ja as-sävelen matka *Kopftonille*; lisäsävelisistä tilanteista

Toonikaurkupiste saa *Våren flyktar hastigtissa* paljon tilaa: se kattaa tahdit 1–12, 23–31 ja 45–46. Kun harmoniat vaihtuvat urkupisteeseen yläpuolella, muodostuu dissonoivia tilanteita. Nämä tilanteet voidaan tavallisesti eritellä musiikin eri tasoille kuuluviksi, joten lisäsävelisyydestä ei ole kysymys — soinnillisesti tilanteet kylläkin muistuttavat lisäsävelisiä tilanteita. *Våren flyktar hastigtissa* toonikaurkupisteeseen yläpuolella esiintyy erilaisia dominanttisia harmonioita. On kuitenkin mielenkiintoista huomata, ettei urkupisteeseen ja dominanttisten harmonioiden välinen suhde ole muuttumaton: tahdeissa 1–12 toonikaurkupiste muodostuu sävelistä Es–B–es, tahdista 27 alkaen sävelistä Es–B. Edellisessä tapauksessa dominanttiharmoniat ovat es-mollin VII asteen septimisointuja, jälkimmäisessä Es-duurin V asteen noonisointuja (urkupisteeseen B on sekä toonikasoinnun kvintti että dominantin pohjasävel). Dominanttisuus on ikään kuin selkeämpää tahdista 27 alkaen urkupisteeseen siirtyessä enemmän taustalle; noonisoinnuissa dominantin basson sävel b:tä on tuettu sen omalla yläkvintillä, f:llä. Sävyltään valoisaa duurin dominanttinoonisointua on *Våren flyktar hastigtissa* käytetty myös keskeytysdominanttina (t. 22) sekä rakenteellisena dominanttina (t. 45; tässä dominanttiin liittyy urkupiste-es).

Våren flyktar hastigtin aloittava toonika on terssitön, ja terssin saavuttamista saadaan odottaa tahtiin 19 saakka. Terssittömyys ei kuitenkaan ole tahdin 1–12 toonikaharmonioiden ainoa erikoinen piirre. Toonikasoinnut ovat lisäksi lisäsävelisiä, sillä niiden väliäännessä on terssin sijasta

kvarttisävel as (vrt. *Hjärtats morgon*, jossa aloittava toonika on septimisointumuotoinen).³⁷

Esimerkissä 3.32 näkyvät pianojohdannon (t. 1–4) sisältämät lisäsäveliset tilanteet; monikerroksisuutensa vuoksi tapahtumat on esitetty kolmella viivastolla. Aloittavan toonikan lisäsävel as on peräisin konsonoivalta tilanteelta, ylä-ääneen implikoidulta b-säveleltä (esimerkki 3.32, keskimäinen viivasto). Kysymyksessä on siis elisiotilanne. Rytminen sijoittelu tukee elisiotulkintaa: as ilmestyy väliääneen vasta toisella iskulla. Tulkinnassani as on konsonoivalta tilanteelta peräisin oleva dissonoiva lomasävel, joka on kvarttisuhteessa bassoon. Kvarttisävelenä as:lla on voimakas pyrkimys purkautua toonikasoinnun terssiin eli g:lle. Tahdissa 3 as on osa ohimenevää subdominanttista tilannetta: väliäännet muodostavat urkupisteen yläpuolelle As-duurikvarttisekstisoinnun. Tahdissa 4 as muuttuu osaksi VII asteen septimisointua toonikaurkupisteen päällä.³⁸ Pianojohdanto päättyy keskeytystilanteeseen, eikä väliäänen as pääse purkautumaan toonikasoinnun terssiin (as etenee g:lle vasta tahdissa 19).

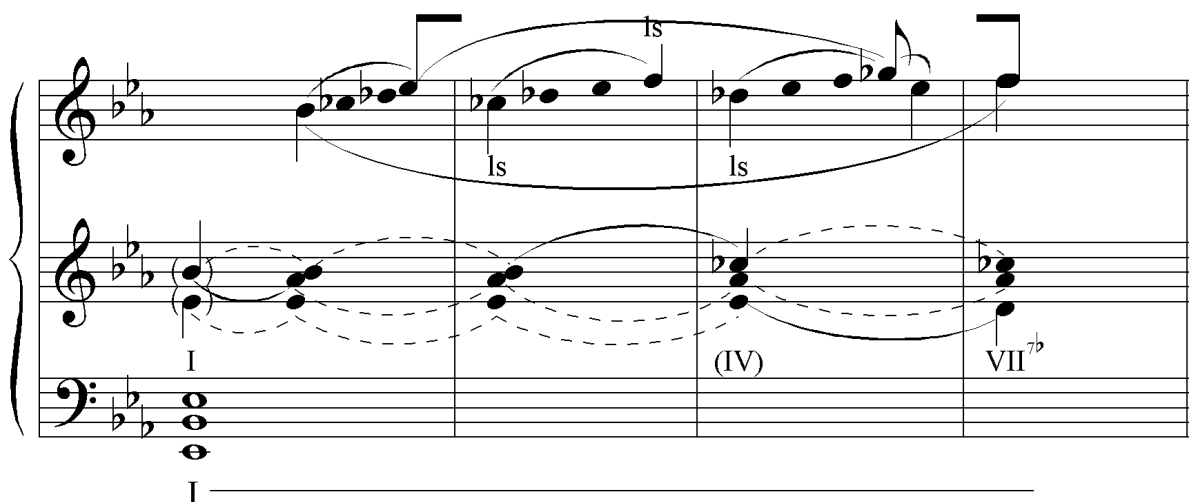
Esimerkin 3.32 ylimmällä viivastolla näkyvät pianojohdannon kahden ylimmän äänen tapahtumat. Ylä-äänen rakenteellisesti tärkeimmät sävelet, tahdin 1 es² ja tahdin 4 f², konsonoivat harmoniapohjan kanssa: es kuuluu aloittavaan toonikaan, f väliäänten muodostamaan VII asteen septimisointuun (joka kylläkin dissonoi suhteessa urkupisteeseen). Tahdin 3 ylä-äänen ges, f:lle johtava epätäydellinen sivusävel, kuuluu septimisävelenä tahdin 3 subdominanttiseen harmoniaan. Jos ges käyttäytyisi odotusten mukaisesti, se toisi musiikkiin toonikasoinnun puuttuva terssin. Subdominanttisoinnun septimisävelenä ges ei täytä tätä tehtävää. (Tilanne toistuu — laajemmassa mittakaavassa — tahdissa 13: tahdin 13 ylä-äänen ges-säveltä tukee subdominanttinen harmonia, ei odotusten mukainen toonikaharmonia (ks. luku 3.3.3). Jälkimmäisessä tapauksessa subdominanttiharmonia on hyvin painokas, sillä se murtaa 12 tahtia kestäneen toonikaurkupisteen.) Rakenteellisen ylä-äänen alapuolelle muodostuva nouseva kvinttikulku (b–ces–des–es–f) on lisäsävelisyyden ja dissonanssinkäsittelyn näkökulmasta mielenkiintoinen. Kvinttikulun aloittava b, tahdin 3 es ja tahdin 4 f konsonoivat harmoniapohjan kanssa. Ces- ja des-sävelet (t. 2–3) ovat konsonoivalta tilanteelta (b:ltä) peräisin olevia lomasäveliä. Myös ylimmän äänen es:ltä ges:lle johtava f on lomasävel. Erikoista on, että lomasävelet ovat varsin painokkaita ja levittäytyvät

³⁷ Toonikasoinnut, joissa on lisäsävel as, ovat jossain määrin myös dominanttisia luonteeltaan; esiintyyhän niissä dominanttiseptimisoinnulle tyypillinen septimi b–as. Esimerkiksi tahdin 5 toisen iskun harmonia voitaisiin vaihtoehtoisesti tulkita dominantiksi, jossa pidätyssävelenä onkin es. Itsepintainen as-sävel luo levottoman, vakiintumattoman tunnun alun harmoniamailmaan hämärtämällä toonikan ja dominantin rajaa.

³⁸ Vaihtoehtoisesti jo tahdin 3 ”subdominanttinen” harmonia on mahdollista tulkita VII asteen septimisoinnuksi, jossa on mukana pidätyssävel es; es purkautuu d:lle tahdissa 4. Ylimpien äänten tapahtumat tukevat kuitenkin subdominanttitulkitkaa: ges kuuluu tähän harmoniaan.

metrisesti laajalle alueelle.³⁹ Lisäksi pintatason nousevat kvarttikulut tuovat tekstuuriin lähemmäs pintaa sijoittuvia lomasäveliä. Pianojohdannon lisäsäveliset tilanteet ovat jännittävällä tavalla kerroksellisia: dissonanssit tuntuvat kasautuvan päällekkäin, ja tuloksena on ”sumuinen” sointiväri.

Esimerkki 3.32. Lisäsävelisiä tilanteita pianojohdannossa (ls=lomasävel)



Tahdissa 1 väliääneen elision kautta tullut as-sävel hyvin olennainen elementti *Våren flyktar hastigtissa*. As-sävel pysyy väliäänessä yksiviivaisessa oktaavialassa tahtien 1–18 ajan, ja se myös puretaan *Kopftonille* yksiviivaisessa oktaavialassa tahdissa 19. Esimerkissä 3.33 on esitetty as:n matka tahdistä 1 tahdin 19 g:lle. Tahdissa 4 as jää keskeytystilanteessa purkautumatta, sillä ensimmäinen taite alkaa (t. 5) terssittömällä toonikalla. Lomasävel as tulee uudelleen väliääneen tahdin 5 toisella iskulla; b esiintyy ensimmäisellä iskulla lauluäänessä, joten elisiosta ei tarkkaan ottaen ole kyse. Tahdit 7, 9 ja 11 toistavat tahdin 1 elisiotilanteen, ja tahtien 6, 8, ja 10 pintatason keskeytyksissä as jää purkautumatta g:lle (esimerkki 3.33). Dissonoivan as-sävelen luoma jännite säilyy tahtien 1–12 ajan. Tahdissa 13 as saa konsonoivan tuen subdominanttisesta harmoniasta. Myös tahdin 13 as on tulkinnassani b:ltä peräisin oleva lomasävel, vaikka se näennäisesti tuodaankin musiikkiin suoraan konsonoivana tilanteena; b kuuluu tahtien 12 ja 13 väliin sijoittuvaan, elision myötä pois jääneeseen toonikasointuun (esimerkki 3.33, ks. myös esimerkki

³⁹ Tahdin 2 ces voitaisiin painokkuutensa vuoksi nähdä myös tahdin 3 ces:lle johtavana ennakkosävelenä; katson ces:n kuitenkin liittyvän selkeästi osaksi nousevaa kvinttilinjaa. Assosiativisella tasolla ennakkosävelinen yhteys toki on olemassa.

3.27). Tahdin 13 as-sävel liittyy myös osaksi syvemmän tason laskevaa b-as-g-linjaa, joka alkaa aloittavan toonikan (implikoidulta) b:ltä ja päättyy *Kopftonille* tahdissa 19; tahdin 17 dominanttinen harmonia aktivoi as:n ennen purkautumista g:lle. Aikaisemmat as-sävelet, jotka eivät pääse jatkamaan g:lle, näyttäytyvät nyt tahdin 13 as-säveltä ennakoivina elementteinä. Itsepintainen as-sävel saa tahdeissa 1–12 aikaan voimistuvia odotuksia toonikasoinnun terssin saavuttamisen suhteen. Huomionarvoista on, että väliäänien tapahtumat tähtäävät *Kopftonin* saavuttamiseen yksiviivaisessa, ylä-äänien tapahtumat taas kaksiviivaisessa oktaavialassa (vrt. luku 3.3.3).

Toisessa taitteessa väliäänien as jää purkautumatta vielä pianojohdannon kertauksen (t. 23–26) päättyessä, mutta palatessaan tahdissa 27 dominantin septimisävelenä se puretaan yksiviivaisessa oktaavialassa g:lle (t. 28). Tahdeissa 1–18 ylläpidetty jännite g:n saavuttamiseksi yksiviivaisessa oktaavialassa ei enää toisessa taitteessa näyttele merkittävää osaa. Odotukset kohdistuvat *Kopftonin* saavuttamiseen kaksiviivaisessa oktaavialassa ylä-äänien nousevan terssikulun kautta.

Esimerkki 3.33. As-sävelen matka tahdistä 1 tahdin 19 *Kopftonille*

1 4 (II) 5 6 (II) 7 8 (II) 9 10 (II) 11 12 13 17 19

elisio ei purk.

3.3.6 Motiivisista piirteistä ja rekistereistä

Motiivisilla tapahtumilla on *Våren flyktar hastigtissa* rakenteellisesti olennaisempi rooli kuin muissa tutkimukseni lauluissa. Rakenteen kannalta merkittävimmäksi motiiviksi nousee terssikulku es-f-g/ges, jota tästä lähtien kutsun terssimotiiviksi. Terssimotiivin esiintymät ovat suorassa yhteydessä *Kopftonin* saavuttamiseen ja sen viivästymiseen liittyvään dramaturgiaan. Esimerkissä 3.34 näkyvät terssimotiivin esiintymät. Pianojohdannossa (t. 1–4) terssimotiivi esiintyy kahdella eri

tasolla. Nousu tahdin 1 es^2 :lta tahdin 3 ges^2 :lle sijoittuu pintatasolle. Nousu tahdin 1 es^2 :lta tahdin 4 f^2 :lle puolestaan kuuluu hieman syvemmälle tasolle. Jälkimmäinen esiintymä jää kesken, sillä tahdin 4 f ei etene ges :lle. ”Kesken jääminen” osoittautuu hyvin tyypilliseksi terssimotiiville: motiivi synnyttää keskeytystilanteita ylä-ääneen (esimerkissä 3.34 täydelliset motiiviesiintymät on merkitty hakasilla, kesken jäävät esiintymät sulkeutumattomilla katkoviivahakasilla). Tahdeissa 5–12 on ylä-äänessä useita kesken jääviä terssimotiivin esiintymiä. Tahdeissa 6 ja 10 motiivi esiintyy lisäksi ”väärässä” rekisterissä (es^1-f^1 ; aloittava es on implikoitu yksiviivaiseen oktaavialaan); nämä motiiviesiintymät sijoittuvat tahtien 5–8 ja 9–13 laajempien motiiviesiintymien sisään. Tahdissa 13 terssimotiivi täydentyy, kun ylä-ääneen tuodaan ges^2 . *Våren flyktar hastigtn* alkupuolta hallitsee siis laaja terssimotiivin esiintymä, joka huipentuu tahdin 13 ges^2 :lle. Terssimotiivin suunta muuttuu laskevaksi, kun ges on saavutettu, ja lasku es :lle tapahtuu bassossa. Tämä terssilasku ei kuitenkaan sulje tonaalista rakennetta, koska ges ei ole *Kopfton*; sitä tukee elision kautta pois jääneen toonikasoinnun sijasta subdominanttinen harmonia (ks. esimerkki 3.27). *Kopftonina* toimii sen sijaan tahdin 19 duurimuotoisen toonikasoinnun terssi g , jolta alkaa yksi rakenteen kannalta tärkeimmistä kesken jäävistä motiiviesiintymistä: g laskee tahdissa 22 f :lle, jota keskeytysdominantti tukee.

Esimerkistä 3.34 nähdään, että pianojohdannon alusta (t. 23) alkaen terssimotiivi esiintyy ainoastaan duurimuotoisena ($es-f-g$). Pianojohdannon kertauksessa (t. 23–26) terssimotiivi esiintyy jälleen kahdella tasolla (vrt. t. 1–4): pintatasolla tahdeissa 23–25 $es-f-g$ -kulkuna ja koko pianojohdannon mittakaavassa nousuna tahdin 23 es^2 :ltä tahdin 26 f^2 :lle. Toisen taitteen alussa, tahdeissa 27–28 ja 30–31, terssimotiivi esiintyy yksiviivaisessa oktaavialassa (aloittava es on implikoitu tähän oktaavialaan). Koska motiivi sijaitsee ”väärässä rekisterissä”, muodostuu yhä enemmän odotuksia kaksiviivaisessa oktaavialassa tapahtuvaa nousua kohtaan. Nousu toteutuukin: *Kopfton* g^2 saavutetaan vihdoinkin tahdissa 41, ja sille johtavaa f^2 :sta tukee tahtien 33–35 dominanttiharmonia. Päätävässä kadenssissa motiivi muodostaa terssilaskun es :lle kaksiviivaisessa oktaavialassa. Toisen taitteen laaja motiiviesiintymä muodostaa kauniin paralleelin ensimmäisen taitteen motiivisille tapahtumille (ks. valkoiset nuotinpäätt esimerkissä 3.34). Ensimmäisessä taitteessa luodaan odotuksia mollimuotoisen *Kopftonin* saavuttamiseksi ylä-äänen nousevien linjojen kautta. Kun ges^2 tahdissa 13 saavutetaan, harmoniana onkin odotetun toonikasoinnun sijasta subdominantti, eikä ges voi toimia *Kopftonina*. Vasta toisen taitteen motiivisen rakenteen huippusävel, tahdin 41 g^2 , osoittautuu *Kopftoniksi*, jolta rakenteen sulkeva terssilasku voi alkaa. Rekisterillä on olennainen rooli terssimotiivin esiintymien välisessä hierarkiassa: toisessa taitteessa *Kopftonin* saavuttaminen oikeassa oktaavialassa on edellytyksenä rakenteen sulkeutumiselle. Myös duurin ja mollin vastakkainasettelu tulee esiin motiiviesiintymissä: alkupuoliskon huippusävel

ges:ltä ”kielletään” *Kopftonin* status, ja rakenteen eteneminen alkaa tahdin 19 g:ltä, toonikan duuritterssiltä.

Esimerkki 3.34. Terssimotiivin esiintymät

— täydellinen terssimotiivi
 [- - - - -] kesken jäävä terssimotiivi

1 4 5 8 9 12 13 17 19 22 23 26 27 28 35 41

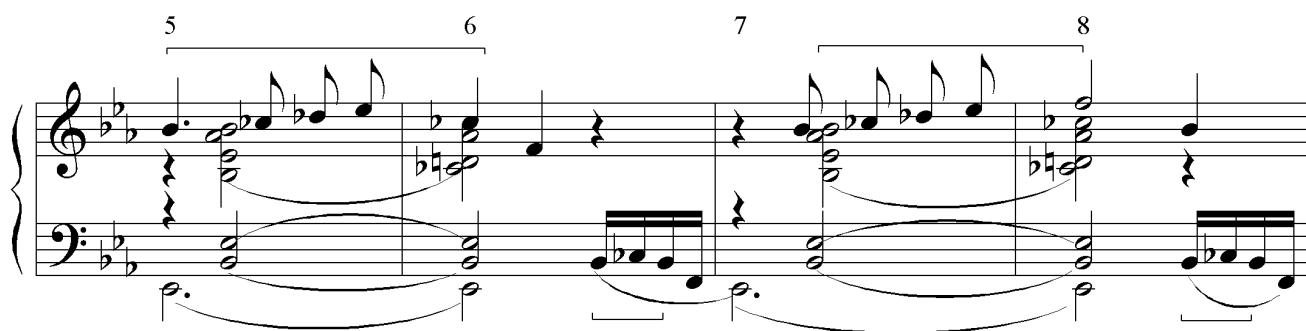
3 2 3 2 1

Muut *Vären flyktar hastigtissa* esiintyvät motiiviset elementit eivät ole yhtä tiiviisti yhteydessä rakenteeseen kuin terssimotiivi. Tahdissa 1 ensimmäisen kerran esiintyvää nousevaa tetrakordia (b–ces–des–es) kutsun kvarttimotiiviksi. Tämä motiivi transponoituu tahdeissa 2–3 ylöspäin. Kvarttimotiivi muodostaa myös pianojohdannon ylä-äänien alemman linjan edeten vielä f:lle tahdissa 4 (vrt. esimerkki 3.26). Tetrakordin rakenne on melko erikoinen, sillä mollissa nousevan tetrakordin olettaisi olevan melodisen mollin mukainen; tässä liikutaan luonnollisella molliasteikolla. Laulumelodian alussa (t. 5) kvarttimotiivi esiintyy jälleen, ja tahdeissa 7–8 se täydentyy kvinttikuluksi. Pianojohdannon kertauksessa nouseva tetrakordi muuttuu duurimuotoiseksi, ja toisen taitteen alussa (t. 26–28) se esiintyy metrisesti siirtyneenä. Kvarttimotiivi esiintyy laulumelodiassa myös juuri ennen tahdin 41 *Kopftonin* saavuttamista. Päättävässä kadenssissa (t. 46) motiivi esiintyy kvintin laajuisena.

Myös b-säveltä koristelevilla sivusävelillä, ces:llä ja c:llä, on motiivista merkitystä. ”Sivusävelmotiivi” on voimakkaasti sidoksissa mollin ja duurin vastakkainasetteluun. Ensimmäisen taitteen alussa (t. 5–12) b–ces-sivusävelkulut muodostavat pianotekstuurin ylimmän linjan, ja sama sivusävelliike toimii eräänlaisena runkona myös tahtien 5–12 laulumelodiassa (esimerkki 3.35). Sivusävelliike on yhteydessä harmonian muutoksiin: ces kuuluu dominanttiharmoniaan, b

toonikaharmoniaan. Tahtien 5–12 toonikaurkupistettä artikuloivissa kuudestoistaosakuluissakin sivusävelliike esiintyy. Tahdeissa 17–18 ces–b-sivusävelliike on erityisen näkyvästi läsnä sekä piano-osuudessa että laulumelodiassa (ks. esimerkki 3.28). Mollin kirkastuminen duuriksi tahdissa 19 näkyy myös sivusävelmotiivissa: c korvaa ces:n esimerkiksi tahtien 22, 27 ja 30 dominanttien noonisävelenä. Ces palaa hieman yllättäen tahdissa 36: se kuuluu tahtien 33–35 dominanttia levittävään f-pohjaiseen sointuun, ja se puretaan b:lle tahdissa 38. Asteikon alennetun kuudennen sävelen ja viidennen sävelen välillä tapahtuva liike on perinteisesti liitetty suruun ja epätoivoon, ja tahtien 36–38 ces–b-liike tuo mollisävyyn tehokkaasti keskelle kirkasta duuria. Mollivivahde jää kuitenkin ohimeneväksi, sillä tahdeissa 39–40 sivusävelmotiivi esiintyy taas c–b-muodossaan. C–b-motiivi koristelee vielä laulumelodian päättävää b-säveltä — toonikasoinnun kvinttiä — jättäen jälkeensä keveän vaikutelman.

Esimerkki 3.35. Sivusävelmotiivin esiintymiä tahdeissa 5–8



4 TEKSTIEN SEKÄ MUSIIKIN JA TEKSTIN YHTEYKSIEN ANALYYSI

Tässä luvussa käsittelen sekä laulujen tekstejä että musiikin ja tekstin välisiä yhteyksiä. Laulut on käsitelty samassa järjestyksessä kuin luvussa 3: ensimmäisenä *Hjärtats morgon*, sitten *Drömmen* ja lopuksi *Våren flyktar hastigt*. Jokaisen laulun yhteydessä tarkastelen aluksi lyhyesti Runebergin tekstiä ilman yhteyttä musiikkiin. Erittelen esimerkiksi runon perustunnelmaa, rakennetta, draamallista etenemistä, runon sisältämiä aikatasoja sekä runon ”kertojaääniä”. Samassa yhteydessä esittelen myös tekstit suomennoksineen (tekstit ovat alunperin ruotsinkielisiä). Suomennokset ovat omiani, ja niissä on pyritty toisaalta mahdollisimman suureen uskollisuuteen alkutekstille, toisaalta kielelliseen sujuvuuteen. Suomennokset ovat mukana lukijaa varten; ne eivät missään tapauksessa toimi tekstianalyysin lähtökohtana työssäni.

Musiikin ja tekstin yhteyksien tarkastelu muodostaa tutkielmani varsinaisen ytimen. Tarkastelen ensin musiikin ja tekstin suhdetta kussakin laulussa kokonaisuuden näkökulmasta: erittelen esimerkiksi musiikin ja tekstin perustunnelman sekä draamallisen etenemisen suhdetta toisiinsa. Tämän jälkeen tarkastelen yksityiskohtaisemmin eräiden musiikkianalyysissä esiin nousseiden piirteiden suhdetta tekstiin. Musiikin ja tekstin yhteyksien analyysi tuo esiin ne piirteet, joita musiikki runossa korostaa. Musiikin luomat painotukset saattavat olla tekstisisällön pohjalta yllättäviäkin — musiikki voi tuoda runoon jotain siihen ennestään kuulumatonta. Analyysin myötä piirtyy esiin kuva siitä, millaisia Runebergin runojen tulkintoja Sibeliuksen musiikki tukee.

4.1 *Hjärtats morgon*

4.1.1 Tekstistä

Hjärtats morgon

Mörker rådde i mitt sinne,
kallt mitt arma hjärta kändes,
innan kärleken där inne
av en vänlig ängel tändes.

Ser du solen efter natten
strålande på fästet tåga,
dimror skingras, land och vatten
i ett helgonskimmer låga.

Ser du bilden av mitt hjärta:
så dess första morgon grydde,
så med fruktan, tomhet, smärta
skuggan från dess världar flydde.

Sol, som livets natt förjagar,
kärlek, om ett bröst du glömmer,
vartill dessa molna dagar,
som man utan dig fördrömmer.

Dessa dagar, evigt like,
dessa hopplöst långa stunder,
detta liv i dödens rike
utan ljus och utan under.

Sydämen aamu

Pimeys vallitsi mielessäni,
sydänparkani tuntui kylmältä
ennen kuin ystävällinen enkeli
sytytti sisälläni rakkauden.

Näetkö auringon yön jälkeen
vaeltavan loistavana taivaan poikki,
usvat hälvenevät, maa ja vesi
leimuavat pyhässä hohteessa.

Näetkö sydämeni kuvan:
niin sen ensimmäinen aamu valkeni,
niin pelon, tyhjyyden ja tuskan mukana
pakeni varjo sen maailmoista.

Aurinko, [sinä] joka karkoitat elämän yön,
rakkaus, jos unohdat jonkin rinnan,
siksi nämä pilviset päivät,
ilman sinua uneksitut.

Nämä ikuisilta tuntuvat päivät,
nämä toivottaman pitkät hetket,
tämä elämä kuoleman valtakunnassa
ilman valoa ja ilman ihmettä.

Hjärtats morgon -runon⁴⁰ perustan muodostaa vastakkainasettelu rakkaudettoman ja rakkaudentäyteisen tilan välillä. Rakkaudettomuuden aiheuttamaa epätoivoa ja rakastumisen mukanaan tuomaa onnea kuvataan miltei liioitellun voimakkain sanakääntein. Runon otsikko ”Sydämen aamu” viittaa rakastumiseen. Ensimmäisessä säkeistössä runon kertoja kuvailee, miten ankeaa hänen elämänsä oli ennen kuin ”ystävällinen enkeli” — tällä vertauskuvalla kertoja kenties viittaa rakkautensa kohteeseen — sai kertojan tuntemaan rakkautta. Toisessa ja kolmannessa säkeistössä kertoja siirtyy puhuttelemaan suoraan kuulijaa. Toisessa säkeistössä kuvaillaan auringonnousua, ja kolmannessa säkeistössä auringonnousu rinnastetaan rakastumisen tunteeseen: niin kuin aurinko haihduttaa usvan, ovat ”pelko, tyhjyys ja tuska” rakastumisen myötä paenneet kertojan sydäimestä.

Runon draamallinen eteneminen vaikuttaa ensimmäisissä kolmessa säkeistössä selkeältä: kertoja muuttuu rakastumisen myötä onnettomasta onnelliseksi. Runosta ei kuitenkaan käy ilmi, saako kertoja vastakaikua tunteilleen; hänen rakkautensa saattaa olla vain illuusiota, joka tarjoaa pakotien rakkaudettomasta todellisuudesta. Tällainen tulkinta valottaa runon neljännen ja viidennen säkeistön tapahtumia, sillä kertojan tuntema rakkaus ei lopulta osoittaudu pysyväksi. Neljännessä säkeistössä kertoja ryhtyy puhuttelemaan rakkautta itseään. Verrattuaan ensin rakkautta suoraan aurinkoon (aikaisemmin tämä oli tullut ilmi vain peitetysti) kertoja alkaa yllättäen kuvailla, mitä tapahtuu, jos rakkaus ”unohtaa jonkin rinnan”. Viides säkeistö jatkaa voimakkaan epätoivoista rakkaudettomuuden kuvausta (”nämä ikuisilta tuntuvat päivät”) aina runon loppuun saakka. Kokonaisuudessaan runo muodostaa siis kaarroksen alun epätoivosta (todellisuudesta) rakkauden aikaansaaman (illuusioksi osoittautuvan) muutoksen kautta takaisin epätoivoon (todellisuuteen); rakkaudettomuuden kuvaus saa huomattavan paljon painoarvoa runon loppupuolella. Mitä kertojan rakkaudelle tapahtuu? Tulkinnassani rakkauden ”unohtama rinta” kuuluu kertojan rakkauden kohteelle. Kun kertoja jää ilman vastarakkautta, hänen vaalimansa rakkauden illuusio murtuu, ja edessä on väistämättä paluu rakkaudettomaan todellisuuteen, ”päiviin kuoleman valtakunnassa ilman valoa ja ihmettä”.

⁴⁰ Sekaannusten välttämiseksi käytän sanamuotoa ”*Hjärtats morgon* -runo” viitatessani pelkkään tekstiin; ”*Hjärtats morgon*” viittaa koko lauluun. Toimin samalla tavalla muidenkin laulujen yhteydessä.

4.1.2 Musiikin ja tekstin yhteyksistä kokonaisuuden näkökulmasta

Sibeliuksen musiikki korostaa *Hjärtats morgon* -runon kiihkeää sävyä — laulun perustunnelma on siis sopusoinnussa tekstin tunnelman kanssa. Sekä musiikki että teksti tuntuvat liikkuvan äärimmäisyyksien välillä. Musiikissa tekstuurien ja rekisterien välillä on voimakkaita ja äkkinäisiä muutoksia, ja pianotekstuurien karakteri on kautta linjan levoton. Lisäksi duurin ja mollin vuorottelu saa aikaan jatkuvia muutoksia tunnelmassa. Runon kieli on hyvin värikästä niin onnen kuin epätoivonkin kuvauksissa. Sibelius on sijoitellut Runebergin runon viisi säkeistöä musiikkiin niin, että tekstisäkeistöjen ja musiikillisten kokonaisuuksien rajat vastaavat toisiaan (esimerkki 4.1). *Hjärtats morgonin* musiikin blokkimainen rakenne voidaan kenties nähdä sävellysteknisen taitamattomuuden ilmauksena, mutta *Hjärtats morgonissa* se myös heijastaa tekstin sisältämiä voimakkaita vastakkainasetteluja. A- ja B-jaksojen välisten siirtymien impulsiivisuus ja musiikin kiihkeä karakteri piirtävät runon kertojasta suorastaan kuumeisen rauhattoman luonnekuvan.

Esimerkki 4.1 Tekstisäkeistöjen sijoittuminen kokonaisrakenteeseen *Hjärtats morgonissa*

A ¹ (tahdit 1–12)	tekstisäkeistö 1
B ¹ (t. 12–21)	tekstisäkeistö 2
välike (t. 22–23)	
A ² (t. 24–33)	tekstisäkeistö 3
välike (t. 33–35)	
B ² (t. 36–45)	tekstisäkeistö 4
A ³ (t. 46–56)	tekstisäkeistö 5
kooda (t. 56–59)	

Hjärtats morgonin tonaalinen rakenne tukee tulkinassani tekstin sisältämiä vastakkainasetteluja ja tekstin draamallista etenemistä. Yhteydet ovat vuorovaikutteisia: tekstillä lienee ollut vaikutusta tonaalisen rakenteen muotoutumiseen, mutta tonaalinen rakenne luo tekstiin myös omia painotuksiaan. Tulkinassani pääsävellaji, h-molli, edustaa rakkaudetonta tilaa ja epätoivoa. Pääsävellajia vasten asetellut duurisävellajit (D-, H- ja Es-duurit) puolestaan edustavat

rakkauden mukanaan tuomaa valoa ja onnea. Sävellajien puhtaasti musiikillinen suhdeverkosto tarjoaa mielenkiintoisen näkökulman niiden edustamien tunnetilojen asemaan runon kokonaisuudessa (tähän kysymykseen palataan tarkemmin luvussa 4.1.4). H-molli muodostaa pääsävellajina pohjarakenteen, johon muut sävellajit vertautuvat. Runossa pohjarakenteena toimii rakkaudeton todellisuus, jota kertoja yrittää paeta luomalla illuusion rakkaudesta. Tonaalisessa rakenteessa rakkauden illuusiota edustavat duurisävellajit, jotka tuovat h-molliin edustamaan valottomaan todellisuuteen pilkahduksia toivosta. Paluu todellisuuteen tapahtuu kuitenkin väistämättä; *Hjärtats morgonin* lopussa kadensoidaan h-molliin. Tonaalisen rakenteen suhde tekstiin luo *Hjärtats morgonissa* kehyksen, jonka puitteisiin muut musiikki–tekstiyhteydet sijoittuvat.

Musiikin ja tekstin draamallisen etenemisen vertailu syventää kuvaa tonaalisen rakenteen ja tekstin suhteesta. A¹-jakso alkaa h-mollissa; kertoja kuvailee elämänsä ennen rakkauden mukanaan tuomaa onnea. Tahdistä 6 alkaen prolongoidaan D-duurisointua (luku 3.1.4, esimerkki 3.9). Tässä kertoja alkaa puhua sydämeensä sytytetystä rakkaudesta. D-duurisoinnulle kadensoidaan tahdissa 10, mutta kadensaalinen liike ei yllättävästi päätykään tähän, vaan jatkuu kohti pääsävellajin toonikaa. D-duurin vakiintumattomuus sävellajina tuo esiin aavistuksen siitä, ettei rakkauden mukanaan tuoma onni ehkä olekaan pysyvää. A¹-jakso sulkeutuu kuitenkin tonaalisesti vasta tahdin 12 H-duurisoinnulle (luku 3.1.2, esimerkki 3.4); mollimuotoiselle toonikalle kadensointi onnistutaan välttämään, eikä mollimuotoisen toonikan edustama epätoivo vielä saa kertojassa valtaa. Toinen tekstisäkeistö sisältää verraten neutraalia luonnonkuvausta. B¹-jakso rakentuu sivusäveliikkein laajennetulle H-duurisoinnulle (esimerkki 3.12), ja tonaalisten jännitteiden puute tekee myös jakson musiikista luonteeltaan neutraalia.

Hjärtats morgonin vapaa säkeistömuotoisuus tuo musiikkiin tekstistä riippumatonta säännöllisyyttä: A²- ja A³-jaksojen tonaalinen rakenne on lähes samanlainen kuin A¹-jaksossa. Merkittävin ero kahden viimeisen A-jakson ja ensimmäisen A-jakson välillä on D-duurin aseman heikkeneminen (luku 3.1.4), ja D-duurin asemassa tapahtuvalla muutoksella on vaikutusta myös tekstin tulkintaan (tähän palataan tarkemmin luvussa 4.1.3). A²-jaksossa kertoja vertaa sydämessään tapahtunutta muutosta auringonnousuun. Siirtymä h-mollista kohti D-duuria yhdistyy tekstissä kuvailtuun positiiviseen muutokseen. A²-jakson lopussa kadensoidaan duurimuotoiselle toonikalle — epätoivoa edustava mollimuotoinen toonika onnistutaan jälleen välttämään.

Es-duurijakson (B²) musiikillisesti erityinen asema kokonaisuudessa (luku 3.1.3) muodostuu mielenkiintoiseksi myös tekstin tulkinnan kannalta. Neljännessä tekstisäkeistössä kertoja vertaa rakkautta aurinkoon, ja ”odottamaton” duurisävellaji sekä triumfaattinen tekstuuri antavat tekstisäkeille ylistävän sävyn. Runossa siirrytään kuitenkin varsin pian kuvaamaan, mitä tapahtuu

niille, jotka rakkaus unohtaa. Ensi tuntumalta Es-duurin voimakkuus tuntuisi olevan ristiriidassa tekstin saaman uuden sävyn kanssa. Es-duurin karakteri kuitenkin muuttuu B²-jaksossa tekstuurimuutoksen ja rekisterin laskun myötä. B²-jakson ja Es-duurin yhteydestä tekstiin puhutaan tarkemmin luvussa 4.1.5.

A³-jakson alussa palataan pääsävellajiin. Viidennessä tekstisäkeistössä kertoja kuvailee ”loputtomilta tuntuvia päiviä” ”ilman valoa ja ilman ihmettä”. Lyhyt ja epävarma pilkahdus D-duuria (joka tulee esiin samassa kohdassa kuin aiemmissa A-jaksoissa) tuntuu tekstisisällön valossa viiltävältä. *Hjärtats morgonin* lopussa kadensoidaan ensimmäistä kertaa mollimuotoiselle toonikalle. Tulkinnassani tämä symboloi koko ajan taustalla vaanineen epätoivon voittoa onnesta ja rakkaudesta. Sibeliuksen musiikki tuntuu tukevan luvussa 4.1.1 esittämäni tekstitulkitusta, jossa kertojan rakkaus osoittautuu illuusioksi; illuusoiden kohtalona on ennemmin tai myöhemmin väistyä todellisuuden tieltä. Mollimuotoiselle toonikalle kadensoinnin välttely rinnastuu kertojan epätoivoiseen taisteluun illuusionsa puolesta. Sibeliuksen musiikki antaa kuitenkin ymmärtää, että taistelu on jo valmiiksi hävitty: mollimuotoinen toonika saavutetaan vääjäämättä, ja epätoivo jää kertojan todellisuudeksi.

Kaikki *Hjärtats morgonin* musiikillisesti mielenkiintoiset piirteet eivät tunnu olevan yhteydessä tekstiin. Esimerkiksi heksatonisessa tulkinnassa esiin noussut säveltasollinen yhtenäisyys sekä B-jaksoja yhdistävä enharmoninen suhdeverkosto (luku 3.1.3) luovat koherenssia musiikkiin, mutteivät tulkinnassani yhdisty tekstisisältöön. Motiivisilla piirteillääkään (luku 3.1.6) ei tulkinnassani ole erityistä merkitystä tekstisisällön kannalta. Musiikillisesti motiiveilla on *Hjärtats morgonissa* merkitystä lähinnä eleinä, ei rakennetta syvemmällä tasolla kannattelevina elementteinä — poikkeuksena bassoon sijoittuvan fis–g-sivusävelliiikkeen rooli mollimuotoisen toonikan välttämisessä tahdeissa 10–11 (esimerkki 3.3). *Drömmenissä* ja *Våren flyktar hastigtissa*, joissa motiivisilla piirteillä on rakenteellisempi rooli, myös motiivisten tapahtumien yhteydet tekstiin ovat moninaisempia.

4.1.3 D-duurin asemasta suhteessa tekstiin

Kun tahdissa 6 tullaan D-duurisoinnulle, muuttuu musiikin karakteri monen tekijän yhteisvaikutuksesta: tekstuuri kevenee, ja alun dissonoiva harmoniamailma kirkastuu konsonoivammaksi (luku 3.1.4, esimerkki 3.9). Musiikissa tapahtuvat muutokset ovat hyvin

selkeällä tavalla yhteydessä tekstiin, sillä juuri tässä kohdassa kertoja alkaa puhua sydämeensä sytytetystä rakkaudesta. Erityisesti korostuu sana ”kärlek”, joka sijoittuu tahdin 6 D-duurisoinnulle. Sekä musiikin ottaman uuden suunnan että tekstisisällön perusteella voisi olettaa, että D-duuri vakiinnutettaisiin sävellajina. Tahdissa 10 melko voimakkaan kadenssaalisen liikkeen kautta saavutettu D-duurin toonikasointu aloittaa kuitenkin uuden kadenssaalisen liikkeen, joka tähtää takaisin pääsävellajiin (esimerkki 3.9). Puhtaasti musiikillisessa mielessä on kysymys jo varmalta näyttäneen (ja hetkeksi saavutetunkin) tonaalisen määränpään, D-duurin, ”kieltämisestä”. Poeettisesti kohta on tulkittavissa siten, ettei kertoja saavuta pysyvää onnea tai rakkautta. Huomionarvoista on lisäksi, että lauluääni jää pois jo ennen kadensointia D-duurin toonikalle (t. 9). On kuin kertoja ei itse pystyisi vaikuttamaan tapahtumien kulkuun. Lopulta A¹-jakso ei kuitenkaan pääty mollimuotoiselle, vaan duurimuotoiselle toonikasoinnulle (t. 12). Epätoivoa edustava mollimuotoinen toonika on tahdissa 11 vältetty tuomalla bassoon h:n sijasta g (esimerkki 3.3). Duurimuotoinen toonikasointu on kuitenkin toonikasoinnun muunnoksena vahvasti kiinni h-mollin muodostamassa taustarakenteessa.

D-duurin suhde taustarakenteena toimivaan pääsävellajiin muuttuu A²- ja A³-jaksoissa yhä alisteisemmaksi: D-duuria ei enää pyritä vakiinnuttamaan kadenssilla, ja tahdeissa 28–30 ja 51–53 prolongoitavan D-duurisoinnun basson sävelenä on d:n sijasta fis. Tämä D-duurisekstisointu rakentuu 5–6-liikkeen kautta toonikasoinnun yläpuoliselle kvintille (esimerkki 3.10). D-duurin aseman heikkeneminen on tulkittavissa siten, että kertojan mahdollisuudet onneen ja rakkauteen hiipuvat. Taustalla vaikuttava epätoivo (h-molli) hallitsee kokonaisuutta yhä voimakkaammin. Ajatus onnen taustalla koko ajan vaanivasta epäonnesta ei ainakaan selkeästi ole läsnä Runebergin runossa; Sibeliuksen musiikki tuo runoon kohtalonomaista sävyn. Lauluääni ei osallistu kadensointiin jälkimmäistenkään A-jaksojen lopussa, ja päättävässä kadenssissa (t. 55–56) tonaalinen rakenne sulkeutuu piano-osuudessa lauluäänen jäädessä toonikasoinnun kvintille. Ilmentääkö tämä kertojan haluttomuutta lopulliseen ratkaisuun, jonka hän aavistaa olevan itselleen epäedullinen?

4.1.4 Es-duurin asemasta suhteessa tekstiin

Es-duurin (B^2 -jakson) asema kokonaisuudessa on musiikillisesti hyvin erityinen (luku 3.1.3). Es-duurisointu on (enharmonisesti tulkittuna) terssisuhteessa pääsävellajin toonikaan (esimerkki 3.2), ja heksatonisessa tulkinnassa se edustaa pääsävellajin toonikan heksatonista poolia — mahdollisimman kaukaista harmoniaa ”läntisen” heksatonisen systeemin sisällä (esimerkki 2.4). B^2 -jakso poikkeaa muusta materiaalista myös karakteriltaan: melkein liioitellun mahtipontinen sointutekstuuri nostaa sen esiin ympäristöstään. Neljännessä tekstisäkeistössä kertoja puhuttelee suoraan ”rakkautta” nimittäen tätä ”auringoksi, joka karkottaa elämän yön”. Neljännen säkeistön puolivälissä kertoja alkaa kuitenkin kuvailla, mitä tapahtuu niille, jotka jäävät ilman rakkautta. Miten B^2 -jakson musiikilliset tapahtumat ovat yhteydessä tekstiin?

Luvussa 4.1.1 mainitsin, että runon kahden viimeisen säkeistön pysyttäytyminen rakkaudettomuuden kuvauksessa on runon kokonaisrakenteen kannalta hivenen yllättävää. Tulkitsin runon siten, että kertoja lopussa palaa todellisuuteen rakkauden osoittautuessa — vastarakkauden puuttuessa — illuusioksi. Neljännen säkeistön (musiikissa B^2 -jakson) alku merkitsee tekstissä käännekohtaa kohti lopun rakkaudettomuutta. Kertoja rohkenee puhutella rakkautta itseään, ja ilmenee, että rakkaus on unohtanut tärkeän asian: sytyttää rakkauden kertojan rakkauden kohteeseen (muutos tulee esiin sanoissa ”om ett bröst du glömmer”). B^2 -jakson alku on elelyksellisesti koko laulun huippukohta (luku 3.1.3); musiikin ylvään karakterin voi ajatella kuvastavan rakkauden suunnatonta voimaa. Muutos kohti rakkaudettomuutta tulee musiikissa esiin mahtipontisen sointutekstuurin (t. 36–39) murentuessa kahdeksasosatekstuuriksi (luku 3.1.7). Samalla rekisteri alkaa laskea. Musiikilliset muutokset tuntuvat valmistelevan h-mollin paluuta A^3 -jakson alussa. On kuin kertojan usko omaan rakkauteensa alkaisi horjua musiikissa tapahtuvien muutosten myötä. Teksti antaa ymmärtää, että kertoja tietää rakkautensa olevan vain kuvitelmaa, ja hän tietää myös syyn tähän: rakkaus on laiminlyönyt tehtävänsä. Myöntäessään elävänsä kuvitelmassa kertoja liukuu Es-duurista kohti h-mollin edustamaa epätoivoa. Siirtymä Es-duurista h-molliin tapahtuu lopulta hyvin nopeasti, tahdin 45 kontrapunktisena linkkinä toimivan G-duurisoinnun kautta. Matka onnesta epätoivoon ei ole pitkä, mutta kontrasti B^2 -jakson alun triumfaattisen Es-duurin ja A^3 -jakson alun lohduttoman h-mollin välillä on valtava.

Hjärtats morgonin kolme duurisävellajia suhteutuvat eri tavoin pääsävellajiin. H- ja Es(Dis)-duurit kuuluvat oikeastaan yhteen; niitä yhdistää dis-sävel, toonikan duuriterssi, jonka asema huipentuu Es-duurijaksossa. H-duurin asema itsenäisenä sävellajina on kyseenalainen. Es-duuriakaan ei vakiinnuteta kadenssilla — ”Es-duurijakso” muodostuu Es-duurisoinnun

laajennuksesta sivusäveliikkein. D-duuri on rinnakkaisduurina läheisessä suhteessa pääsävellajiin. Sävellajina D-duuri on kuitenkin itsenäisempi kuin H-duuri. Tulkinnassani D-duuri, joka kuvaa rakkauden syttymistä, edustaa aitoa, todellista rakkautta. D-duurilla olisi mahdollisuus painottua enemmän ja tämän kautta syrjäyttää ainakin väliaikaisesti h-molli ja sen edustama epätoivo. Tämä mahdollisuus ei kuitenkaan toteudu — D-duurin vaikutus heikkenee loppua kohden, ja sen alisteisuus h-mollille lisääntyy (luku 3.1.4). A¹- ja A²-jaksojen päätteeksi kadensoidaan H-duurin toonikalle. H-duuri on kuitenkin vain pääsävellajin muunnos, ja tulkinnassani H-duurisoinnulle kadensoiminen edustaakin vain tilapäistä pakoa todellisuudesta. Es-duuri vie todellisuuspaon astetta pidemmälle tonikalisoimalla duuriterassin (heksatonisesta näkökulmasta heksatonisen poolin). Lopulta pääsävellaji vie voiton kaikista kolmesta duurisävellajista, ja epätoivo saa yliotteen rakkaudesta.

4.1.5 Tekstuurien ja lisäsävelisyyden suhteesta tekstiin

Hjärtats morgonin levoton perustunnelma johtuu ennen kaikkea jatkuvista tekstuurimuutoksista sekä pianotekstuurien kiihkeästä karakterista. Etenkin A-jaksojen alussa (tahdeissa 1–5, 24–27 ja 46–50) on pianotekstuuri karakteriltaan rauhatonta ja synkkää, ja harmoniamailman dissonoivuus lisää osaltaan rauhattomuuden tuntua. Suurin osa dissonoivista tilanteista johtuu urkupisteistä — ensin laajennetaan toonikaa (t. 1–3), sitten mollimuotoista dominanttia (t. 4–5). Huomionarvoisinta on kuitenkin, että aloittava toonika on aidosti lisäsävelinen (esimerkki 3.11). Toonikan, tärkeimmän referenssiharmonian, epästabiili luonne tuo oman lisänsä *Hjärtats morgonin* alun tunnelmaan. Synkkänä kuohuva musiikki rinnastuu kertojan mielentilaan hänen kuvaillessaan sydämessään vallinnutta (tai edelleen vallitsevaa) rakkaudettomuutta ja kylmyyttä.

Lisäsävelisten ja urkupisteen kanssa dissonoivia tilanteita muodostavien harmonioiden kontrastilla suhteessa ”puhtaisiin” kolmisointuihin on merkitystä tekstisisällön kannalta. Tahdissa 6 (sekä 28 ja 51) tapahtuu dissonoivien harmonioiden ”kirkastuminen” konsonoiviksi (luku 3.1.5). Kirkastuminen liittyy yhteen samassa kohdassa tapahtuvien harmonisten (D-duurin tonikalisointi) ja teksturaalisten muutosten kanssa. Ensimmäisessä ja kolmannessa tekstisäkeistössä yhteys tekstiin on selvä: kirkastuminen sijoittuu kohtaan, jossa kertojassa tapahtuu positiivinen muutos. Lisäsäveliset harmoniat ja dissonoivat tilanteet assosioituvat siis ennen kaikkea rakkaudettomuuden mukanaan tuomaan tuskaan ja pimeyteen, lisäsävelettömät ja konsonoivat harmoniat rakkauteen ja

valoon. A³-jaksossa harmonioiden kirkastuminen, D-duurisoinnun ilmestyminen musiikkiin sekä tekstuurimuutos (t. 51) aiheuttavat yhä saman assosiaation, vaikka rakkaus viidennessä tekstisäkeistössä on jo menetetty. Kirkastuminen on ristiriidassa tekstin kanssa, mikä tekee siitä erityisen vaikuttavan. Edustaako A³-jakson D-duuri viimeistä muistumaa menetetystä (tai kuvitellusta) onnesta?

4.1.6 Sävelmaalailusta ja affekteista

Varsinaista sävelmaalailua (jonkin sanan tai ilmiön melko suoraviivaista musiikillista kuvailua; vrt. luku 2.3.2) ei *Hjärtats morgonissa* esiinny paljoakaan. Ainoa yksittäinen sana, jota musiikin keinoin on erityisesti korostettu, on ”kärlek” (rakkaus). Tahdin 6 ”kirkastuminen” tapahtuu kärlek-sanan kohdalla, ja myös laulumelodian korkein sävel (g²) on sanalla ”kärlek” tahdissa 38. Tässä ei kuitenkaan ole kysymys sävelmaalailusta, vaan runon sisällön kannalta tärkeän sanan alleviivaamisesta musiikin keinoin. A-jaksojen tekstuurissa ja lisäsävelisyydessä tapahtuvat muutokset assosioituvat melko selkeästi kertojan mielialassa tapahtuviin muutoksiin: musiikin affektisisällön ja runon affektisisällön välillä voidaan nähdä yhteyksiä. Puhdasverisestä sävelmaalailusta ei tässäkään ole kysymys, sillä kuvattavat ilmiöt ovat laajempia ja moniulotteisempia kuin sävelmaalailussa yleensä (vrt. luku 2.3.2). Lisäksi olennaiseen asemaan nousevat tekstuurissa tapahtuvat *muutokset*, eivät niinkään yksittäisten tekstuurien ominaisuudet. B¹-jaksossa musiikki karakterisoi melko suoraviivaisesti toisessa tekstisäkeistössä kuvailtua auringonnousua. Jakso on tonaalisesti staattinen: se perustuu urkupisteen yläpuolella tapahtuvalle 5–6-liikkeelle, joka muuttaa H-duurisoinnun ylinousevaksi soinnuksi (h–dis–g). Ylinouseva sointu esiintyy B¹-jaksossa sivusävelisenä tilanteena myös lähempänä pintaa (esimerkit 3.2 ja 3.8a). B¹-jakson äänenkuljetuksellinen staattisuus rinnastuu toisen tekstisäkeistön asemaan tekstin kokonaisuudessa: sekä musiikki että teksti ovat ikään kuin sivulauseen asemassa, tärkeinä, muttei tarinaa eteenpäin vievinä elementteinä. Auringonnousu on kuvattu musiikissa sekä tekstuurisin että rekisterillisin keinoin. Pianotekstuurin muuttuminen synkopoivista soinnuista kevyemmäksi sivusäveltremoloksi assosioituu tekstissä kuvailtuun ”usvien hälvenemiseen”. Koko jakson kestävä rekisterin nousu puolestaan rinnastuu auringon kohoamiseen taivaalle sekä usvien haihtumiseen. Tekstuuri selkenee entisestään tultaessa pianon viimeinen sointuun (t. 20). Tämä sointu on pohjasäveltään lukuun ottamatta lauluäänen yläpuolella — aivan kuin aurinko olisi noussut kertojan

pään yläpuolelle. Auringonnousun kuvauksessa on kysymys sävelmaalailusta, joka tyypillisesti liittyykin luonnonilmiöiden kuvaukseen.

Hjärtats morgonissa sekä musiikin että tekstin perustunnelma on levoton ja kiihkeä. Musiikissa kiihkeys ilmenee esimerkiksi nopeina ja dramaattisina tekstuurimuutoksina. Myös aloittavan toonikan lisäsävelisyys on merkittävä tekijä. Runon kieli on voimakkaan kuvailevaa, ja tunnetilat ulottuvat äärimmäisyydestä toiseen. Musiikin ja tekstin yhteydet liittyvät Hjärtats morgonissa ennen kaikkea sävellajien muodostamaan suhdeverkostoon. Todellisuutta edustava pääsävellaji muodostaa taustarakenteen, jota rakkautta edustavat duurisävellajit turhaan yrittävät murtaa. Jokaisella duurisävellajilla on omanlaisensa suhde pääsävellajiin, ja etenkin B²-jakson Es-duurin rooli kokonaisuudessa on mielenkiintoinen sekä musiikillisesti että tekstin kannalta. Olennaiseksi ilmiöksi nousee mollimuotoiselle toonikalle kadensoinnin välttäminen — tämä yhdistyy tulkinnassani kertojan haluttomuuteen kohdata rakkaudeton todellisuus.

4.2 Drömmen

4.2.1 Tekstistä

	<i>Drömmen</i>	<i>Uni</i>
1	Tröttad lade jag mig ned på bädden,	Väsyneenä paneuduin vuoteeseen
2	Att i sömnen glömma sorg och saknad;	unohtaakseni unessa surun ja kaipauksen;
3	Men en dröm sig smög till huvudgården,	mutta eräs uni hiipi päänaluselleni
4	Viskande uti mitt öra detta:	kuiskaten korvaani näin:
5	”Vakna, hon är här, den sköna flickan,	”Herää, hän on täällä, kaunis tyttö,
6	blicka upp, att hennes kyss emotta!”	herää ottamaan vastaan hänen suudelmansa!”
7	Och jag slår med glädje upp mitt öga.	Ja räväytän iloissani silmäni auki.
8	Var är drömmen? Som en rök försvunnen.	Missä on uni? Kadonnut savun lailla.
9	Var är flickan? Bortom land och sjöar.	Missä on tyttö? Maitten ja merten takana.
10	Var är kyssen? Ack, blott i min längtan.	Missä on suudelma? Ah, vain kaipauksessani.

Drömmen-runo on tilannekuva nuoresta miehestä, joka kaipaa rakastettuaan niin paljon, että kuvittelee unessa tämän tulevan luokseen. Runon kieli on luonteeltaan enemmän kertovaa ja toteavaa kuin kuvailevaa. Sanat on kuitenkin valittu taiten, ja koruttomuudestaan huolimatta runo on tunneskaalaltaan rikas sekä lukijan mielikuvitusta kiihottava. Runo alkaa surumielisin äänenpainoin. Runon kertoja — mitä ilmeisimmin nuori mies — kertoo, miten hän unen avulla yritti unohtaa surunsa. Mutta hän ei saanut unessakaan rauhaa: ”eräs uni” kuiskasi hänelle, että rakastettu on tullut hänen luokseen ja haluaa suudella häntä. Unen repliikki, joka on erotettu muusta materiaalista lainausmerkein, on yhä kertojan puhetta; hän toistaa unessa kuulemansa sanat.

Unen repliikin jälkeen runossa on aikatasollinen taitekohta: kerronta siirtyy alun imperfektistä preesensiin, ja saavutaan runon nykyhetkeen. Ensimmäiset rivit näyttäytyvät tämän muutoksen johdosta nykyhetken taustoituksena. Tekstin sävy myös aktivoituu: säe ”och jag slår med glädje upp mitt öga” tuo esille kertojan innostuksen. Kolmella viimeisellä rivillä runon rytmi kiihtyy ja intensiteetti kasvaa: jokaisella rivillä kertoja esittää itselleen kysymyksen, johon hän

myös itse vastaa. Vaikuttaa siltä kuin kertoja herättyään tajuaisi todellisuuden vähä vähältä esittämiensä kysymysten kautta. Ensin hän ymmärtää unen kadonneen ”savun lailla”. Sitten hän muistaa, että rakastettu on kaukana poissa, eikä näin ollen ole voinut olla kertojan luona. Runo huipentuu viimeiseen kysymykseen, jonka vastauksena kertojan on myönnettävä itselleen, että suudelma oli olemassa vain hänen kaipauksessaan.

*Drömmen*in teksti muodostaa yhden, loppua kohti huipentuvan jatkumon — jäsenitys on siis aivan erilainen kuin vapaasti säkeistömuotoisessa *Hjärtats morgon* -runossa. Kielellisestikin *Drömmen*-runo edustaa Runebergin tuotannossa erilaista tyyppiä kuin *Hjärtats morgon*-runo. *Drömmen*-runon karakteri on rauhallisempi ja kieli yksinkertaisuutta tavoittelevaa. Runossa on kansanrunoudelle tyypillistä ”harkittua yksinkertaisuutta”, joka on tyypillinen piirre *Idyll och epigram* -runoissa. Keane (1993) huomauttaa myös, että *Drömmen*in tekstissä on suomalaiselle kansanrunolle ominaista viisijakoisuutta (Keane 1993, 90). Vaikka sävy intensifioituu loppua kohden — huippukohta saavutetaan vasta viimeisellä rivillä —, on perustunnelma kuitenkin hillityn surumielinen. Runo on vapaahkosti riimillinen: riimipareina toimivat esimerkiksi bädden–gården, detta–emotta ja öga–sjöar. Säkeensisäinen riimi flickan–blicka on koherenssia luova yksityiskohta. Runon huipentuminen loppua kohti johtuu paitsi sisällöstä, myös rakenteesta: lopussa kolmesti toistuva kysymys–vastausrakenne ikään kuin edellyttää, että kolmannella kerralla tapahtuu jokin ratkaiseva muutos. Viimeisellä rivillä on intensifioivana elementtinä huudahdussana ”ack”, joka ei kuitenkaan riko runon rytmiä. Sisällön tasolla viimeinen kysymys–vastauspari on ratkaiseva: kertoja herää lopullisesti todellisuuteen, jossa rakastettu on poissa, mutta kaipaus yhä jäljellä.

4.2.2 Musiikin ja tekstin yhteyksistä kokonaisuuden näkökulmasta

Sibeliuksen musiikki tuo *Drömmeniin* kiihkeää ja rauhatonta sävyä. Musiikin rauhaton karakteri on (samoin kuin *Hjärtats morgonissa*) peräisin tekstuurivaihdoksista, yllättävistä leikkauksista sekä pianon nopeista arpeggioista ja sointutoistoista. Musiikin rauhattomuus saa runon näyttäytymään hieman erilaisessa valossa kuin tarkastellessani sitä itsenäisenä tekstinä: runon surumielinen vire muuttuu musiikin myötä voimakkaammin epätoivoiseksi. Läpikävelletyn *Drömmen*in kokonaisrakenne myötäilee runon muodostamaa yhtenäistä kaarrosta. Tekstuuri- ja rekisterimuutosten sekä tonaalisen rakenteen artikuloimat musiikin rajakohdat seurailevat tekstin tapahtumia tiiviisti. Esimerkissä 4.2 näkyy tekstin sijoittuminen musiikkiin.

Esimerkki 4.2. Tekstin sijoittuminen musiikkiin *Drömmenissä*

Tahdit	Musiikin sisältö:	Tekstin rivit:	Tekstisisältö:
1–10	toonikan laajennus	1–4	”taustoitus”
11–18	fis-mollisoinnun laajennus	5–6	”unijakso”: unen repliikki
19–22	H-duurisointu	7	kertoja avaa silmänsä
23–28	e-molli (t. 23–24); paluu pääsävellajiin (t. 25) ja päättävä kadenssi	8–10	asteittainen herääminen, kysymys–vastausrakenne

Drömmenin alku on karakteriltaan staattinen. Tahdeissa 1–7 laajennetaan aloittavaa toonikaa, ja bassossa on urkupiste (esimerkki 3.18). Urkupisteen yläpuolella liikkuva yksinkertainen, runolauluvaikutteinen laulumelodia on sopusoinnussa tekstin kertovan ja taustoittavan luonteen kanssa: kertoja selittää, kuinka hän haki unesta helpotusta suruunsa. Tahdissa 8 basso lähtee liikkeelle, ja tahdeissa 8–9 laajennetaan dominanttia, joka tahdissa 10 purkautuu harhalopukkeella Des-duurisoinnulle (esimerkki 3.18). Rekisterin nousu valmistelee siirtymistä tahtien 11–18 ”unijaksoon”. Tekstissäkin pohjustetaan unijaksoa kertojan kuvaillessa unikuvaa, joka alkaa kuiskailla hänen korvaansa (tekstirivit 3–4). Tahtien 11–18 jakso rajautuu musiikissa selkeästi omaksi kokonaisuudekseen etenkin harmonisin perustein: jaksossa levitetään pääsävellaji f-mollin kontekstissa vierasta fis-mollisointua (esimerkki 3.13). Erillisyys ja vieraus ilmenevät myös tekstissä, sillä unijaksoon sijoittuva unen repliikki on runon ainoa kohta, jossa runon puhuja edes välillisesti muuttuu (runossa uni ei puhu itse, vaan kertoja siteeraa unen sanoja). Unijakson rooli kokonaisuudessa on eräs tulkintani olennaisimmista kysymyksistä (tähän palataan yksityiskohtaisemmin luvussa 4.2.3).

Unijakson ja sitä seuraavan materiaalin välinen rajakohta (t. 19) on musiikissa tuotu hyvin selkeästi esiin tekstuurin ja dynamiikan muutoksella. Myös tekstissä on rajakohta: kertoja ”räväyttää silmänsä auki”, ja kerronta siirtyy preesensiin. Sekä musiikki että teksti tuntuvat aktivoituvan unijakson päättyessä. Tahtien 19–22 H-duurisointu johtaa e-mollisoinnulle tahtiin 23; tämän soinnun painokkuus ja tahtilajin vaihdos kolmijakoisesta tasajakoiseksi luovat musiikkiin uuden alun vaikutelman. Myös tekstissä alkaa uusi vaihe, kolme kertaa toistuva kysymys–vastausrakenne. Musiikki jäsentyy tahdeissa 23–28 sekvenssinä, jonka kahden tahdin mittaisista

osista kaksi ensimmäistä ovat miltei identtiset, mutta kolmas osa voimakkaasti muunneltu.

Sekvensaalinen rakenne esiintyy siis sekä musiikissa että tekstissä.

Teksti muuttuu loppua kohden intensiivisemmäksi, ja samantyyppinen kehitys näkyy myös musiikissa. Sekvenssin jokainen vaihe alkaa edellistä korkeammalta, ja viimeinen kysymys (t. 27) esitetään *forten* sijasta *fortissimossa*. Tonaalinen rakenne on kuitenkin eräässä mielessä ristiriidassa tekstin jäsentymisen kanssa. Kysymys–vastausrakenteen alkaessa (t. 23) ollaan vielä e-mollissa, ja pääsävellaji f-molli saavutetaan vasta toisen kysymyksen kohdalla (t. 25). Pääsävellajiin palataan siis temaattisessa mielessä myöhässä, keskellä sekvenssiä. Tulkinnassani tämä ”myöhästyminen” rinnastuu kertojan asteittaiseen heräämiseen unestaan (vrt. myös luvut 4.2.3 ja 4.2.4). Pääsävellaji vakiinnutetaan vasta päättävässä kadenssissa (t. 28). Pääsävellajin vakiinnuttaminen kuvaa tulkinnassani kertojan paluuta todellisuuteen — sekä musiikki että teksti saavat ”ratkaisunsa” vasta aivan *Drömmenin* lopussa.

4.2.3 Fis- ja e-mollijaksojen suhteesta tekstiin

Drömmenin äänenkuljetusrakenteessa fis-mollisointu (jota laajennetaan tahdeissa 11–18) ja e-mollisointu (joka aloittaa sekvenssin tahdissa 23) ympäröivät f-mollin toonikaa kromaattisina sivusointuina (esimerkki 3.15). E-mollisointu on sivusoinnuista ensisijainen, ja fis-mollisointu (enharmonisesti ges-mollisoinnuksi tulkittuna) rakentuu sen kromaattisesti muunnetulle yläpuoliselle terssille. Tahtien 19–22 H-duuriseptimisointu toimii fis- ja e-mollisointujen välisenä linkkinä. Yhdessä e-molli-, fis-molli- ja H-duurisoinnut muodostavat f-mollille vieraan ”ylennysmerkkisten sävellajien alueen”. Tämä *Drömmenin* tonaalisen kokonaisrakenteen erityispiirre liittyy mielenkiintoisella tavalla tekstisisältöön. Fis-mollisointu saa musiikin pintatasolla enemmän painoarvoa kuin sen äänenkuljetuksellisen aseman perusteella voisi olettaa, ja sen tonikalisointi on f-mollin kontekstissa yllättävää. Unijakson (t. 11–18) korkea rekisteri ja harppumainen tekstuuri luovat epätodellisen, ”ylimaallisen” tunnelman. Jakson erikoinen, staattinen luonne erottaa sen ympäröivästä materiaalista ja korostaa unenomaista tunnelmaa.⁴¹ Tulkinnassani

⁴¹ Tawaststjerna (1989, 266) kirjoittaa *Drömmenistä*: ”Tunnelmallisen f-molli päätaitteen jälkeen laulu joutuu liikkumattomassa välitaitteessa [tahdit 11–18] jotenkin seisauksiin.” Tawaststjerna ei kommentoi sitä mahdollisuutta, että ”välitaitteen” liikkumattomuus voisi olla yhteydessä tekstisisältöön.

fis-molli edustaakin unen maailmaa, joka on irrallaan todellisuudesta — musiikissa todellisuutta edustaa pääsävellaji f-molli.⁴² Fis-mollijakson yhteensopimattomuus todellisuuden kanssa ilmenee myös siten, että jakson yhdistäminen sekä sitä edeltävään että seuraavaan materiaaliin edellyttää fis-mollisoinnun tulkintaa enharmonisesti kahdella tavalla (vrt. luku 3.2.2).

Drömmenin alussa kertoja paneutuu surullisissa tunnelmissa nukkumaan; sävellajina on todellisuutta edustava f-molli. Unen fis(ges)-molliin liu'utaan tahdin 10 Des-duurisoinnun kautta. Paluu unesta todellisuuteen tapahtuu estellen ja viivytellen — tulkinnassani unimaailman vaikutus jatkuu koko ”ylennysmerkkisten sävellajien alueen” (t. 11–23) ajan. Varsinaisen unijakson (t. 11–18) päättyessä musiikissa on selkeästi artikuloitu rajakohta. Tässä kertoja ”räväyttää silmänsä auki”, ja paluu todellisuuteen alkaa. H-duuriseptimisointu (t. 19–22) toimii välittäjänä fis-mollisoinnun ja tahdin 23 e-mollisoinnun välillä. E-mollin avulla siirrytään lähemmäs pääsävellajia ja todellisuutta; e-mollisoitu on kromaattisista sivusoinnuista se, jonka kautta pääsävellajin toonikalle palataan tahdissa 25 (esimerkki 3.14). E-mollisoitu toimii tahdeissa 23–24 paikallisena toonikana. H-duuriseptimisoinnun väliäänessä esiintyvän noonisävel cis:n laskeminen c:lle tahdissa 22 on pieni, mutta tärkeä yksityiskohta todellisuuteen paluussa: cis:n muuttuminen c:ksi kääntää H-duuriseptimisoinnun suunnan E-duurista e-molliin.

4.2.4 Pääsävellajin vakiinnuttaminen: musiikin ja tekstin yhteyksistä tahdeissa 25–28

Tekstin lopussa esiintyy kolme kertaa samanlainen kysymys–vastausrakenne, ja musiikissa tahdin 23 e-mollisoitu aloittaa sekvenssaalisen jakson. Temaattiset ja tonaaliset rajakohdat sijoittuvat *Drömmenin* lopussa jännittävällä tavalla limittäin, sillä pääsävellajiin palataan keskellä sekvenssaalista materiaalin toistoa, tahdissa 25 (esimerkki 3.14). Tekstisisällön tulkinta valaisee säveltäjän ratkaisua: esittäessään ensimmäisen kysymyksensä kertoja ei vielä ole täysin palannut

⁴² Carl Schachter (1999) on kuvannut samankaltaista ilmiötä Schubertin *Nacht und Träume* -laulua käsittelevässä analyysissään. Tässä laulussa motiiviseen kulkuun kuuluva lomasävel, rakenteellisesti toissijainen elementti, tonikalisoidaan laulun keskivaiheilla. Tätä Schachter pitää unen vertauskuvana: ohikiitävä tilanne, lomasävel, tuntuu hetken stabiililta tilanteelta, kunnes se katoaa. (Schachter 1999, 217.) Äänenkuljetuksellinen tilanne ei ole *Drömmenissä* ja *Nacht und Träumessa* samanlainen, mutta kummassakin toissijaisen elementin laajentaminen toimii unen vertauskuvana.

todellisuuteen. Kenties hän ei ole *halunnut* palata todellisuuteen; e-mollin ohimenevä tonikalisointi tahdeissa 23–24 voidaan tulkita kertojan viimeiseksi yritykseksi paeta todellisuutta, jota pääsävellajin toonika edustaa.

Jotta toistettava asia säilyisi mielenkiintoisena, on miltei välttämätöntä, että kolmas ja viimeinen toisto poikkeaa edellisistä toimien eräänlaisena huipennuksena. Runossa kertojan viimeistä vastausta on korostettu huudahdussanalla ”ack”. Sisällöllisesti tässä saavutetaan tekstin huippukohta, kun kertoja tajuaa kaipauksensa synnyttäneen unikuvan. Musiikissa tahtien 23–24 materiaali toistetaan tahdeissa 25–26 miltei samanlaisena. Tahtien 27–28 materiaali liittyy sekvenssiin vain sikäli, että se aloitukseltaan muistuttaa temaattisesti tahtien 23–24 ja 25–26 materiaalia. Sekvenssirakenne rikkoutuu myös tahtien 26–27 ”vältetyn kadenssin” takia. Lauluäänen rekisteri on sekvenssissä noussut: tahdissa 23 melodia alkaa h^1 :lta, tahdissa 25 c^2 :ltä ja tahdissa 27 jo es^2 :lta. Huudahdussanaa ”ack” on musiikissa korostettu tahtien 27 ja 28 välisen tahtiviivan yli sidotulla rytmillä.

Lopullisesti pääsävellaji vakiinnutetaan vasta päättävässä kadenssissa (t. 28). Kadenssaalinen jännite säilyy tahdeissa 26–27 huolimatta toonikalle suuntautuvista dominanttisista kohdistuksista (jännitettä ylläpitäviin tapahtumiin palataan tarkemmin luvuissa 4.2.5 ja 4.2.6). Kadenssaalisen jännitteen ylläpitäminen assosioituu kertojan epätoivoiseen taisteluun pääsävellajin edustamaa todellisuutta vastaan: vasta päättävässä kadenssissa hän suostuu palaamaan lohduttomaan todellisuuteen. Runon päätössanat ”Ack, blott i min längtan” sijoittuvat musiikissa päätöskadenssiin (t. 28), ja rakenteellisen ylä-äänen lasku perussävelelle tapahtuu näiden runon kannalta olennaisten sanojen kohdalla. Päättävä kadenssi on retorisesti hyvin voimakas, jotenkin vastaansanomattoman lopullinen — kertoja ei enää voi paeta todellisuutta.

4.2.5 Kvarttimotiivin suhteesta tekstiin

Drömmenissä toistuvasti esiintyvä kvarttimotiivi luo koherenssia musiikkiin (vrt. luku 3.2.4). Kvarttimotiivi liittyy useimmiten tilanteisiin, joissa dominanttisen harmonian purkautuminen toonikalle on estetty. Näiden tilanteiden kautta kvarttimotiivi on tulkinnassani yhteydessä sekä äänenkuljetusrakenteeseen että tekstisisältöön. Toonikasoinnun välttely on tekstisisällön valossa luontevaa; edustaahan pääsävellajin toonika tulkinnassani (ei-toivottua) todellisuutta, surua ja kaipausta. Tahdeissa 1–7 väliäänen limittäiset c–d–e–f-kulut (kvarttimotiivin esiintymät)

kohdistavat toistuvasti väliäänien liikkeen toonikalle urkupisteen yläpuolella. Tahdissa 5, laulajan ensimmäisen säkeen päättyessä, ylä-äänien lasku f:lle on vaarassa muuttaa tilanteen ”liian kadensaaliseksi”. Kvarttimotiivin ensimmäinen sävel c jää kuitenkin pois, ja elision vuoksi tahdin 5 harmonia on ”puhtaan” toonikasoinnun sijasta kvinttisekstisointu (esimerkki 3.18). Tahdissa 8–9 kvarttimotiiviin liittyy tärkeä elementti, motiivia laajentava e–es-kulku. E–es-kululla on erityistä merkitystä *Drömmen*in lopussa, kvarttimotiivin kääntynyt laskevaksi (esimerkki 3.20). Tahdissa 26 väliäänien motiivinen f–e–es-kulku tuo lisäsävelen (d) purkaussointuna toimivan toonikan väliäänien, jolloin dominantin purkautuminen lisäsävelettömälle toonikalle estyy. Tahdissa 27 laskevaan motiiviesiintymään kuuluva e–es-kulku estää sekstisointumuotoista dominanttia purkautumasta toonikalle (esimerkki 3.20). Toonikalle kadensoinnin välttämistä on kysymys jo tahdeissa 8–9: vaikka es:ltä palataan vielä e:lle, purkautuu tahdin 9 dominantti toonikan sijasta VI asteen soinnulle tahdissa 10.

Kvarttimotiivin suunta voidaan pienin varauksin nähdä tekstisisällön kannalta merkityksellisenä. Tahdeissa 25–28 aikaisemmin nouseva kvarttimotiivi (c–d–e–f) muuttuu laskevaksi (esimerkki 3.20). Suunnan muutoksella voi ajatella olevan vaikutusta motiivin karakteriin: nouseva motiivi on luonteeltaan toiveikkaampi kuin laskeva motiivi. Ensimmäinen laskeva kvarttimotiivi etenee tahdin 25 väliäänien f:ltä tahdin 26 e:n ja es:n kautta d:lle. Tällä d:llä on assosiatiivinen (ei äänenkuljetuksellinen) yhteys tahdin 27 ylä-äänien d-säveleen, joka laskee edelleen c:lle. F-mollin kontekstissa d:n olettaisi kuitenkin jatkavan ylöspäin e:lle ja edelleen f:lle; ensimmäinen laskeva motiiviesiintymä ei siis edusta tavallista laskevaa tetrakordia (f–es–des–c). Toinen laskeva motiiviesiintymä alkaa tahdissa 27 limittäin edellisen kanssa: tahdin 27 f:ltä edetään e:n ja es:n kautta des:lle ja lopulta c:lle päättävän toonikan väliäänissä. Tässä viimeisessä esiintymässään motiivi on ”normalisoitunut” — voidaan ajatella, että motiivisessa rakenteessa näkyy sama todellisuudelle periksi antaminen kuin tonaalisessakin rakenteessa. ”Normalisoiva” des sijoittuu kohtaan, josta rakenteellisen ylä-äänien lasku ja tekstin viimeinen lause alkavat.

Kvarttimotiivi on yhteydessä lisäsävelisyyteen, sillä esimerkiksi tahdin 26 toonikan lisäsävel d on peräisin motiivisesta väliäänien kulusta (esimerkki 3.20). Väliäänissä liikkuva kvarttimotiivi aiheuttaa myös dissonoivia tilanteita tahtien 1–7 toonikaurkupisteen yläpuolelle. Harmoniamailman dissonoivuus tuo tahtien 1–7 teksturiin synkän ja rauhattoman sävyn. Dissonoivien ja konsonoivien harmonisten tilanteiden välinen kontrasti nousee esiin myös *Drömmen*issä (vrt. *Hjärtats morgon*). Urkupisteen päättymisen ja harmonioiden ”kirkastuminen” tahdistä 8 alkaen kuvaa kenties kertojan liukumista uneen, jonka hän toivoo tuovan mukanaan vapautuksen ”surusta ja kaipauksesta”.

4.2.6 Rekisterit, tekstuurit ja teksti; eräitä pintatason ilmiöitä

Rekisterien ja tekstuurien vaihtelut seurailevat *Drömmenissä* tekstin tapahtumia: niissä peilautuvat niin unen ja todellisuuden vastakkainasettelu kuin kertojan tunnetilatkin. Piano- ja laulutekstuurien suhteessa tapahtuvat muutokset ovat eräs todellisuuden ja unimaailman välistä eroa musiikissa ilmentävä tekijä. *Drömmenin* alussa (etenkin tahdeissa 1–5) ja tahdeissa 23–28 pianon ylä-ääni seurailee tiiviisti laulumelodiaa. Tahtien 11–18 ”unijaksoon” tultaessa tilanne kuitenkin muuttuu: piano irtaantuu lauluäänestä nousten korkeaan rekisteriin. Tämä assosioituu kertojan irtautumiseen todellisuudesta hänen siirtyessään unen maailmaan. Paluu todellisuuteen merkitsee myös piano-osuuden ylä-äänien ja laulumelodian paluuta samaan rekisteriin (t. 23).

Drömmenin alku (tahdit 1–10) on sekä musiikissa että tekstissä luonteeltaan melko rauhallinen ja johdannonomainen. Tekstissä kertoja ikään kuin taustoittaa tilannetta. Musiikissa pysytellään kauan toonikaurkupisteellä, laulumelodia on yksinkertaisen kertova, rekisterien käyttö on maltillista ja esitysmerkintänä on *mezzoforte*. Pianon triolitekstuuri on kuitenkin levotonta, vaikkakin hillitymmältä tavalla kuin *Hjärtats morgonin* alun synkooppitekstuurissa. Urkupisteen yläpuolelle muodostuvat dissonoivat tilanteet tuovat oman lisänsä levottomaan tunnelmaan. On kuin suru ja kaipaus kuohuisivat kertojan pinnan alla, ja näitä tunteita hän yrittää tukahduttaa saadakseen nukuttua.⁴³ Rekisterin nousu, tekstuurin aktivoituminen ja esitysmerkinnän muutos *pianoon* tahdeissa 8–10 ennakoivat tahtien 11–18 unijaksoa. Kenties kertoja tahdeissa 8–10 nukahtaa ja liukuu f-mollin edustamasta todellisuudesta kohti fis-mollin edustamaa unta.

Unijakso (t. 11–18) erottuu sekä tekstuurinsa että rekisterinsä puolesta selkeästi muusta materiaalista. Erittäin korkeaan rekisteriin nostettu pianotekstuuri on harppumaisen kevyttä, ja esitysmerkintänä on *pianissimo*. Nämä piirteet korostavat unijakson todellisuudelle vierasta luonnetta. Musiikin hiljaisuus liittyyne myös siihen, että runossa uni *kuiskaa* repliikkinsa kertojan korvaan. Unijakson kevyellä, viehkeällä karakterilla on kenties yhteytensä myös kuvauksen kohteeseen, ”kauniiseen tyttöön”. Unijakson ja H-duurisoinnun levityksen (t. 19–22) väliin sijoittuu tauko, ja tahdissa 19 tapahtuu tekstuurissa, rekisterissä ja dynamiikassa valtava muutos. Pianon murtosoinnut ryöppyävät kiihkeinä ja riemukkaina, ja tahdissa 20, sanalla ”glädje”, laulumelodia nousee kuin äkinäisessä innostuksen vallassa korkeimmalle sävellelle, fis²:lle. Tahdissa 19 esitysmerkintänä on *mezzoforte*, tahdissa 20 *forte*. Tekstissä käytetään voimakkaampaa ilmaisua

⁴³ Myös Sirén (1996) on kiinnittänyt huomiota triolitekstuurin levottomaan luonteeseen: hänen mukaansa tekstuuri kuvaa kertojan levotonta unta (Sirén 1996, 191).

kuin alussa: kertoja ”räväyttää iloissaan silmänsä auki”. Sekä kerronta, kertoja että musiikki tuntuvat yhtäkkiä aktivoituvan. Ajatus silmien avaamisesta ja näkökentän laajenemisesta assosioituu hyvin konkreettisesti musiikissa tapahtuvaan rekisterin leviämiseen: tahdissa 19 pianon bassolinja putoaa yli kaksi oktaavia, ja laulumelodia nousee korkeimmalle sävelelleen tahdissa 20. Tulkinnassani tämä on *Drömmen*in ainoa sävelmaalailutilanne.

Tahdin 23 painokkaalle e-mollisoinnulle saavuttaessa rekisteri ja tekstuuri muuttuvat jälleen, ja tahtilaji vaihtuu kolmijakoisesta tasajakoiseksi. Bassossa otetaan käyttöön hyvin matala rekisteri. Tahdin 23 basson kontra-E assosioituu rekisterillisesti tahdin 25 basson kontra-F:ään, ja samaa linjaa jatkaa päättävän kadenssin bassolinjan aloittava kontra-G (t. 27). Myös päättävän toonikan alin sävel on kontraoktaavissa. Tekstin kysymys–vastausrakenne on tuotu musiikkiin tekstuurisin ja dynaamisin keinoin: ensimmäiset kaksi kysymystä (t. 23 ja 25) ovat huomattavasti voimakkaampia kuin vastaukset (t. 24 ja 26), ja tekstuuri on vastauksissa pystysuoraa, kysymyksissä murtosointuista. Tahdissa 27, kolmannella ja ratkaisevalla kysymyksellä tekstuuri on pelkistynyt koraalimaiseksi, ja esityserkentänä on tahtien 23 ja 25 *forten* sijasta *fortissimo*. Koraalitekstuuri jatkuu *Drömmen*in loppuun asti, ja päättävässä kadenssissa (viimeinen vastaus) esityserkentänä on *forte*. Dynamiikan muutos *pianosta fortissimoon* tahdistä 26 tahtiin 27 tultaessa sekä tahdin 27 ympäristöönsä verrattuna korkeampi rekisteri saavat kolmannen kysymyksen vaikuttamaan epätoivoiselta huudolta. Kun päättävän kadenssin bassossa palataan kontraoktaavialaan, tuntuvat aiemmatkin kysymykset saavan vastauksensa. Viimeisen kysymyksen ja vastauksen väliin sijoittuva tauko (t. 27) on retorisesti äärimmäisen tehokas. Pelkistetty tekstuuri, dynamiikan voimakkuus, matala rekisteri sekä päättävän kadenssin painokas luonne saavat yhdessä aikaan sen, että *Drömmen*in lopetus tuntuu epätoivoiselta ja peruuttamattomalta.

*Drömmen*in tonaalinen rakenne tuntuu olevan hyvin tiiviissä yhteydessä runon muodostamaan kaarrokseen. Erityisen merkittäväksi nousee fis-mollin odottamaton tonikalisointi, joka assosioituu tekstissä kuvailtuun uneen ja todellisuudesta irtautumiseen. Rekisterilliset ja tekstuurilliset ratkaisut tukevat tätä mielikuvaa. Paluu pääsävellajiin tapahtuu estellen ja viivytellen, e-mollin kautta. Tämä on tulkinnassani yhteydessä runon kertojan haluttomuuteen palata todellisuuteen — pääsävellajin toonika edustaa *Drömmen*issä (kuten *Hjärtats morgonissakin*) ei-toivottua todellisuutta. Myös motiivisilla tekijöillä on *Drömmen*issä osuutensa toonikalle kadensoinnin välttämässä.

4.3 Våren flyktar hastigt

4.3.1 Tekstistä

	<i>Våren flyktar hastigt</i>	<i>Kevät rientää nopeasti</i>
1	“Våren flyktar hastigt,	“Kevät rientää nopeasti,
2	hastigare sommarn,	nopeammin kesä,
3	hösten dröjer länge,	syksy kestää kauan,
4	vintern ännu längre.	talvi vielä kauemmin.
5	Snart i sköna kinder,	Kohta kuihtuvat ruusut
6	skolen i förvissna	kauniilla poskilla
7	och ej knoppas mera.”	eivätkä ole enää nupullaan.”
8	Gossen svarte åter:	Poika vastasi:
9	”Än i höstens dagar gläda vårens minnen,	“Vielä syksyn päivinä ilahduttavat
10	än i vinters dagar räcka sommarns skördar.	kevään muistot,
11	Fritt må våren flykta,	talvenkin päiviksi riittää kesän sato.
12	fritt må kinden vissna,	Rientäköön kevät vain,
13	låt oss nu blott älska,	kuihtukoot posket,
14	låt oss nu blott kyssas.”	rakastakaamme nyt vain,
		suudelkaamme nyt vain.”

Våren flyktar hastigt -runossa vuodenajat symboloivat ihmiselämän eri vaiheita: nopeasti ohi kiihtävää nuoruutta ja väistämättä edessä olevaa vanhuutta. Runo on kirjoitettu dialogin muotoon, ja se jakautuu kahteen laajaan repliikkiin. Ensimmäinen puhuja on (kontekstista päätellen) nuori tyttö. Tyttö surkuttelee, miten nopeasti kevät ja kesä — nuoruus — rientävät, ja miten kauan syksy ja talvi — vanhuus — kestävät. Ensimmäisillä neljällä rivillä tytön vuorosanat muistuttavat hokemaa tai ulkoa opittua runoa, ja teksti on neutraalia luonteeltaan. Viidenneltä riviltä alkaen, puhuessaan

”kohta kuihtuvista ruusuista kauniilla poskilla”, tyttö kuitenkin tuntuu kääntävän asian koskemaan itseään — hän tuntee vanhenemisen tuskaa. Sanat ”gossen svarte åter” sijoittuvat ikään kuin varsinaisen runon ulkopuolelle. Niiden tehtävänä on selventää vuoropuheluasetelmaa nimeämällä uusi puhuja, sillä runon loppuosa muodostuu pojan repliikistä. Tekstin sävyssä tapahtuu selkeä muutos pojan alkaessa puhua: hän suhtautuu vanhenemiseen huolettoman itsevarmasti. Pojan mielestä ajan kulumista on turha surra. Parempi on nauttia tästä hetkestä ja rakastaa, sillä tästä riittää muisteltavaa myös vanhuuden varalle.

Tytön ja pojan luonnekuvien vertailu on kiintoisaa, ja molempien vaikuttimia voi arvailla. Tytön huolestuneisuus on ehkä hivenen tarkoitushakuista — hänen repliikkinsä alkuosa on ladattu niin täyteen vertauskuvia, että siinä on ulkoa opittua sävyä. Vaikka pojan luonnekuvasta muodostuu kevytmielinen — kenties hän haluaa tytön vain lopettavan suremisen, jotta voisi suudella tätä — on runon sisältämä opetus kuitenkin kätkeyty pojan repliikkiin. Pojan sanat ”vielä talven päiviksi riittää kesän sato” sisältävät varoituksen: jos tämän päivän käyttää huomisen murehtimiseen, ei ikinä ehdi nauttia elämästään. Nuorena on kerättävä onnellisia muistoja, joiden varassa vanhuus voidaan kestää. Poika tosin tuntuu vähät välittävän syvämielteisyydestään. Runon viimeisten rivien korostetun huoleton sävy viittaa siihen, että poika haluaa unohtaa vanhenemisen problematiikan ja nauttia tästä hetkestä: ”rakastakaamme nyt vain, suudelkaamme nyt vain”.

Tyyliltään *Våren flyktar hastigt* -runo on sukua *Drömmen* -runolle: molemmat ovat *Idyll och epigram* -runojen tapaan kielellisesti melko suoraviivaisia ja yksinkertaisuuteen pyrkiviä. Sanat ovat tarkkaan valittuja ja ilmaukset yksinkertaisuudessaan kuvausvoimaisia. *Våren flyktar hastigt* -runon rakenteessa on jonkin verran toistoa. Samanlainen vertaileva lauserakenne toistuu riveillä 1–2 ja 3–4 (ks. teksti luvun alussa; rivit on numeroitu), ja runon lopussa toisto on vielä konkreettisempaa (rivit 11 ja 12 sekä 13 ja 14). Runo sisältää lukuisia luontovertauksia: ihmisen elämää verrataan vuoden kulkuun ja puhutaan ”kesän sadosta” sekä ”kuihtuvista ruusuista poskilla”. Karakteriltaan *Våren flyktar hastigt* -runo poikkeaa täysin muista tutkimukseni runoista: tunnelma ei ole raskasmielinen, vaikka tytön sanoissa onkin vakavuutta. Runossa voi nähdä jopa humoristisia piirteitä. *Våren flyktar hastigt* -runo on myös tematiikaltaan yleismaailmallisempi, vähemmän henkilökohtainen, kuin muut tutkimukseni runot. Luonnekuvat ovat toisaalta kaikkein monivivahteisimpia juuri *Våren flyktar hastigt* -runossa.

4.3.2 Musiikin ja tekstin yhteyksistä kokonaisuuden näkökulmasta

Våren flyktar hastigtin musiikillisesti keveä yleisilme on sopusoinnussa tekstin karakterin kanssa. Tekstuurit ovat ohuempia kuin muissa tutkimukseni lauluissa, ja melodiset ja rytmiset aiheet ovat fragmentaarisia ja leikkisiä. Laulun jakautuminen kahteen laajempaan taitteeseen noudattelee runon kaksiosaista dialogirakennetta. Esimerkissä 4.3 on esitetty Runebergin runon sijoittuminen *Våren flyktar hastigtin* kokonaismuotoon.

Esimerkki 4.3. Tekstin sijoittuminen kokonaisuuteen

t. 1–4	Pianojohdanto	
t. 5–20	Ensimmäinen taite	Tekstirivit 1–7: tytön repliikki
t. 21–22	Välike	Tekstirivi 8: ”Gossen svarte åter”
t. 23–26	Pianojohdannon toisto	
t. 27–48	Toinen taite	Tekstirivit 9–14: pojan repliikki

Duurin ja mollin vastakkainasettelu, joka on olennainen piirre *Våren flyktar hastigtin* musiikillisessa jäsentymisessä, on tärkeä myös tekstin ja musiikin yhteyksien kannalta. Ensinnäkin duurin ja mollin voidaan ajatella olevan yhteydessä runon puhujien luonnekuviin ja heidän mielialoihinsa. Karkeasti ottaen molli assosioituu tytön huolestuneisuuteen ja alakuloon, duuri pojan huolettomaan elämäniloon. Tawaststjerna (1989) kuvailee *Våren flyktar hastigtia* varsin osuvasti:

”Muodonta ja aiheidenkäsittely ilmentävät runossa tapahtuvaa apeuden vaihtumista toiveikkuudeksi. ... Teema-aineistoa muunnellaan duurikertauksessa kekseliäästi. Tuloksena ei ole pelkkä minore-maggiore-kontrasti, vaan psyykinen muodonvaihdos. Sibelius piirtää kaksi luonnekuvaa vaarantamatta runon eheyttä ja luonnosmaista raikkautta.” (Tawaststjerna 1989, 265.)

Duuri–mollikysymys näyttäytyy kuitenkin vielä hienovaraisempana, jos tarkastellaan ensin duurin ja mollin suhdetta toisiinsa puhtaasti musiikillisessa mielessä. Es-molli on sävellajina selkeästi alisteinen Es-duurille; se on ennen kaikkea pääsävellajin muunnosmolli. *Våren flyktar hastigtissa* ei

esiinny ainoatakaan mollimuotoista toonikakolmisointua, jossa olisi terssi mukana — ensimmäinen täydellinen toonikasointu on tahdin 19 *duurimuotoinen* toonikasointu. Mollin alisteisuus duurile antaa ymmärtää, että duurin edustamat valoisammat ajatukset ja mielialat ovat vallitsevia.

Våren flyktar hastigt alkaa es-mollissa. Pianojohdanto (tahdit 1–4) johdattaa kuulijan laulun tunnelmaan. Laulumelodia on tahdeissa 5–12 fragmentaarinen ja toisteinen, mikä korostaa runon neljän ensimmäisen rivin hokemanomaista luonnetta. Äänenkuljetusrakennetta syvällä tasolla paikallaan pitänyt toonikaurkupiste päättyy tahtiin 12, ja tahtien 12 ja 13 välisellä tahtiviivalla on fermaatti. Sekä musiikki että teksti tuntuvat pysähtyvän odottamaan, mihin suuntaan seuraavaksi edetään. Tahdissa 13 sekä teksti että musiikki aktivoituvat. Musiikissa harmonia ja tekstuuri muuttuvat dramaattisesti, ja tekstissä tyttö suuntaa huomion itseensä. Tytön repliikki päättyy tahdin 19 duurimuotoiselle toonikalle. *Kopfton*, jolta rakenteellisen ylä-äänien eteneminen alkaa, saavutetaan vasta tahdin 19 toonikasoinnun yhteydessä; alun mollimuotoiset toonikasoinnut ovat olleet terssittömiä (esimerkki 3.33). Musiikin liike ei kuitenkaan pysähdy tahdin 19 toonikalle, vaan siltä siirrytään tahtien 21–22 välikkeeseen. Välike päättyy keskeytysdominantille saaden aikaan yhä voimakkaampia odotuksia jatkon suhteen (esimerkki 3.23). Sekä musiikissa että tekstissä on tultu käännekohtaan: välikkeeseen sijoittuvat sanat ”gossen svarte åter”. Tahtien 21–22 tapahtumia tarkastellaan yksityiskohtaisemmin luvussa 4.3.3.

Pianojohdanto (t. 1–4) toistetaan duurimuotoisena tahdeissa 23–26, ja pojan repliikki alkaa tahdistä 27. Saman materiaalin esittely sekä es-mollissa että Es-duurissa tuo duurin ja mollin vastakkainasettelun hyvin selkeästi esiin. Duurimuotoinen pianojohdanto saa aikaan ennakkoletuksia sekä pojan repliikin suhteesta tytön repliikkiin että pojan mielialasta ja luonteesta. Pojan huolettomuus tulee musiikissa esiin muutenkin kuin duuri–mollikontrastin kautta. Melodialinjat ovat toisessa taitteessa (t. 27–48) osittain laveampia ja vapautuneemman oloisia kuin ensimmäisessä taitteessa (t. 5–20). Toisessa taitteessa myös toonikasoinnun terssittömyydestä syntyvä jännitteisyys on poissa; toonikasoinnun väliääneen tuodaan g jo tahdissa 28 (esimerkki 3.29). Kokonaisuutena toinen taite on hyvin oikukas, jopa rikkonainen: tekstuurit vaihtelevat jatkuvasti, ja säerakenne on epäsäännöllinen. Toonika- ja dominanttiharmoniat on ryhmitelty uudelleen siten, että ensimmäisen jakson ”musiikillisesta kysymyksestä” (I–V; tahdit 5–6, 7–8 jne.) on siirrytty ”musiikilliseen vastaukseen” (I–V–I; tahdit 27–29 ja 30–31). Musiikissa esiintyvä kysymys–vastausrakenne rinnastuu ajatukseen siitä, että runossa pojan repliikki ikään kuin tarjoaa vastauksen tytön repliikkiin (vaikkei tytön repliikki olekaan kysymysmuotoinen).

4.3.3 Tahtien 13–22 tapahtumat ja teksti

Tahtien 13–22 tapahtumat ovat merkityksellisiä musiikin rakenteen kannalta. Toonikaurkupisteen murtuessa tahdin 13 subdominanttisen harmonian myötä musiikki tuntuu aktivoituvan. Myös tekstissä tapahtuu muutos: viidennellä tekstirivillä runon alun vertauskuvallisesta, etäännytetystä ilmaisusta siirrytään henkilökohtaisempaan suuntaan, jolloin yleinen muuttuu yksityiseksi. Musiikissa tapahtuvat muutokset korostavat tytön sanoja; on kuin tyttö vaatisi kuulijan huomiota aikaisempaa intensiivisemmin. Asteittain laskevan bassolinjan ja sivusävelisen dominanttiterssikvarttisoinnun (t. 17–18) kautta päädytään duurimuotoiselle toonikasoinnulle tahtiin 19 (esimerkki 3.28). Sivusävelinen dominantti ei ole kadenssaalinen luonteeltaan, joten tahdin 19 toonikasointu ei näyttäydy kadenssaalisen kulun määränpäänä, vaan tahdeissa 1–12 levitetyn toonikasoinnun jatkeena. Vaikuttaa siltä kuin alusta saakka läsnä ollut — aluksi mollimuotoinen, vaikkakin terssitön — toonikasointu vasta tahdissa 19 paljastaisi todellisen olemuksensa. Toonikan duurimuotoisuus on yllättävää, etenkin kun molli tästä johtuen vaihtuu duuriksi jo tytön repliikin aikana. Viittaako tämä siihen, että tytön huolestuneisuus on ollut teeskenneltyä, ja lopettaessaan repliikkinsä hän hienovaraisesti paljastaa laskeneensa vain leikkiä? Sibeliuksen tulkinta näyttää Runebergin luomat henkilökuvat uudessa, hieman yllättävässäkin valossa — ehkei tyttöäkään loppujen lopuksi suhtaudu vanhenemiseen niin vakavasti kuin antaa pojan ymmärtää.

Tahdin 19 toonikan myötä saavutetaan *Kopfton*, jolta rakenteellisen ylä-äänien eteneminen voi alkaa. Toonika toimiikin enemmän alkupisteenä kuin päämääränä — kuten äsken mainitsin, sille ei tehdä varsinaista kadenssaalista kohdistusta. Tahdissa 20 toonikasointu muuttuu epästabiiliksi välidominanttiseksi soinnuksi, jota korostetaan fermaatilla (esimerkki 3.25). Välidominanttinen tilanne johtaa tahtien 21–22 välikkeelle, joka puolestaan päättyy keskeytysdominantille. Välike on sekä musiikin että tekstin osalta samanaikaisesti irrallaan kokonaisuudesta ja olennainen osa sitä. Keskeytysdominantti lienee vahvimpia keinoja luoda (ennalta määrättyjä) odotuksia musiikin jatkon suhteen; se jakaa *Våren flyktar hastigtn* kahteen toisiinsa rinnastettavaan taitteeseen. Tekstissä näitä kahta taitetta vastaavat tytön ja pojan repliikit. Tytön repliikki ei itsessään vaadi vastausta, sillä se ei ole kysymysmuotoinen. Välikkeeseen sijoittuva lause ”gossen svarte åter” paljastaa tekstin dialogirakenteen ja antaa vihjeen puhujien identiteeteistä. Sekä musiikin että tekstin tapahtumat luovat siis voimakkaita odotuksia jatkon suhteen.

4.3.4 *Kopftonin* saavuttaminen tahdissa 19 sekä pidätyssävel as ja teksti

Rakenteellisesti tärkeiden sävelien saavuttaminen ”myöhässä” on tärkeä musiikillista draamaa luova tekijä. *Våren flyktar hastigtissa Kopfton* saavutetaan vasta tahdissa 19. Tilanne poikkeaa tavanomaisesta, sillä ennen tahtia 19 ei toonikasoinnun terssiä esiinny musiikissa ollenkaan (vrt. luku 3.3.1). Alun mollimuotoisissa toonikasoinnuissa on terssin tilalla dissonoiva lomasävel as. As pysyy väliäänessä aina tahtiin 19 saakka, jossa se purkautuu *Kopftonille* (esimerkki 3.33). Lisäsävel tekee toonikasta epävakaa, minkä vuoksi tahtien 1–12 harmoniamailmassa on urkupisteestä huolimatta rauhaton sävy — tämä assosioituu tytön huolestuneisuuteen. Myös pianojohdannon ”kerrokselliset” lisäsäveliset tilanteet tuovat lisänsä alun levottomaan tunnelmaan. Lisäsävelisten ja lisäsävelettömien harmonioiden välinen kontrasti nousee esiin *Våren flyktar hastigtissa*, kuten muissakin tutkimukseni lauluissa. Musiikki ”kirkastuu” tahdissa 19, sillä duurimuotoinen toonikasointu on laulun ensimmäinen lisäsäveletön kolmisointu.

Tahdin 19 toonikasoinnun duurimuotoisuus on edeltävien tapahtumien valossa yllättävää, sillä tahtien 1–18 tapahtumat kohdistavat kuulijan odotukset molliterssiin (ges). Esimerkiksi tahtien 5–12 ylä-äänien e–f-kulut tähtäävät molliterssille, mutta kun ges vihdoin saavutetaan ylä-äänessä (t. 13), on harmonia vaihtunut subdominanttiseksi (esimerkki 3.27). Myös *Kopftonin* saavuttamisen tapa on yllättävä: väliäänien lomasävel as laskee toonikan duuriterssille ikään kuin varkain.

Miten edellä mainitut musiikilliset piirteet voisivat olla yhteydessä tekstiin? Koska tahdin 13 ges-sävel ei ole *Kopfton*, ei rakenne lähde etenemään molliterssiltä. Viittaako tämä siihen, ettei mollin edustama murehtiminen tuo ratkaisua vanhenemisen ongelmaan? Edellisessä luvussa puhuttiin tahdin 19 toonikasoinnun asemasta tonaalisessa kokonaisuudessa. Soinnun duurimuotoisuus ja läheinen yhteys aloittavaan toonikaan antoivat aiheen ajatella, että toonikasointu vasta tahdissa 19 ”paljastaa todellisen luonteensa”. Tahdin 19 toonikasointu on ”todellinen toonika” ja duuriterssi ”oikea *Kopfton*”, jonka kautta rakenne pääsee etenemään. Molliterssin, ja samalla mollimuotoisen toonikan, välttäminen saattaa viitata siihen, ettei tyttö tosiasiaassa ole niin huolissaan kuin antaa ymmärtää. Toonikasoinnun terssin saavuttaminen väliäänessä vihjaa, että tytön yritys näyttää huolestuneelta epäonnistuu hänen tahtomattaan. Duuriin siirtymisen voi tulkita myös toisin: haluaako tyttö kenties peittää huolestuneisuutensa ja paeta mollin edustamaa vanhenemisen uhkaa huolettomaan duuriin? Tahdin 19 toonikasoinnun kirkkaan lisäsäveletön olemus tuntuu häivyttävän huolet lopullisesti. *Kopftonilta* alkava rakenteen eteneminen tuntuu ennakoivan, että duurista lopulta löytyy ratkaisu tytön ongelmaan.

4.3.5 Motiivisten tapahtumien suhteesta tekstiin

Terssimotiivi kytkeytyy sekä *Kopftonin* saavuttamiseen että kysymykseen duurista ja mollista. Terssimotiivi käy *Våren flyktar hastigtissa* läpi erilaisia vaihteita, jotka ovat mielenkiintoisella tavalla suhteessa tekstisisältöön. Ensimmäisen kerran terssimotiivi esiintyy pianojohdannon ylä-äänessä muodossa es–f–ges (esimerkki 3.34). Tämä ensimmäinen esiintymä saa aikaan sen, että tahtien 5–12 ylä-äänien laajempien es–f-kulkujen odottaisi täydentyvän ges:lle. Ensimmäinen näistä (t. 5–8) jää kuitenkin kesken, ja toinen täydentyy tahdissa 13, kun ylä-äänessä saavutetaan ges² (esimerkki 3.34). Täydentyminen on motiivisesti tyydyttävä, mutta harmonisesti epätydyttävä: motiivin nousevat muodot ovat tähdänneet nimen omaan toonikasoinnun terssin (*Kopftonin*) saavuttamiseen, mutta harmonia on tahdissa 13 ehtinyt vaihtua subdominanttiseksi. Subdominanttisessa soinnussa ges on lisäksi dissonoiva, epävakaa elementti. Toisessa taitteessa (t. 27–48) odotukset kohdistuvat *Kopftonin* saavuttamiseen kaksiviivaisessa oktaavialassa. Tahdeissa 27–29 ja 30–31 duurimuotoinen terssimotiivi täydentyy ensin ”väärässä” rekisterissä, yksiviivaisessa oktaavialassa. Motiivin merkittävin esiintymä toisessa taitteessa on ylä-äänien laava, *Kopftonille* tähtäävä nousu: tahdin 27 es²:ltä tahdin 33 f²:n kautta tahdin 41 g²:lle (esimerkki 3.34). Terssimotiivin nousevat muodot tähtäävät siis *Kopftonille*, ja *Kopftonilta* alkavat laskevat muodot tähtäävät perussävelelle. Tahdin 19 *Kopftonilta* alkava terssilasku jää kesken tahdin 22 keskeytysdominantille tultaessa. Ylä-äänien sulkeva terssilasku alkaa tahdin 41 *Kopftonilta*.

Terssimotiivin läpikäymät vaiheet ovat mielenkiintoisella tavalla yhdistettävissä tekstisisältöön. Tulkinnessani terssimotiivi rinnastuu yrityksiin ratkaista vanhenemisen ongelma. Ensimmäisen taitteen kesken jäävät mollimuotoiset motiivit edustavat epäonnistuneita ratkaisuyrityksiä. Myös tahdissa 13 täydentyvä terssimotiivi jättää ratkaisun auki, sillä motiivin täydentävä ges² ei ole *Kopfton* — ratkaisun saavuttamiseksi rakenteen olisi päästävä sulkeutumaan. Murehtiminen ei siis näytä ratkaisevan ongelmaa. Tahdin 19 *Kopftonilta* pyritään laskemaan ¹lle, mutta tämä duurimuotoisen motiivin laskeva muoto jää kesken. Pojan repliikkiä tarvitaan, jotta tyttö voisi unohtaa huolensa. Toisessa taitteessa motiivi täydentyykin sekä yksi- että kaksiviivaisessa oktaavialassa. Tahtiin 41 päättyvä terssimotiivin nouseva muoto tarkoittaa ongelman onnistunutta ratkaisua: kun g² on saavutettu, rakenne voi sulkeutua duurissa, ja tyttö voi olla murehtimatta. Tahdin 41 g² on laulumelodian korkein ja pisin sävel, ja lisäksi yksiaäninen tilanne; eleytyksellisesti tahdin 41 g² assosioituu tahdin 13 ges²:een, mikä tekee molli- ja duurimuotoisten motiivien vastakkainasettelun hyvin ilmeiseksi. Ympäristöstään musiikillisin keinoin voimakkaasti esiin nostettu *Kopfton* (t. 41) korostaa sanaa ”älska”. On houkuttelevaa

ajatella, että ratkaisu ongelmaan piilee pojan sanoissa ”låt oss nu blott älska” eli ”rakastetaan nyt vain”.

Terssimotiivin eri muotojen yhteys tekstisisältöön ei ole välittömästi havaittavissa, ja sen voi asettaa kyseenalaiseksikin. Ces(c)–b-motiivi sen sijaan on melko suoraviivaisesti yhteydessä tekstin tunnelmiin duurin ja mollin vastakkainasettelun kautta. Ces- ja b-sävelet, molliasteikon kuudes ja viides sävel, muodostavat kuvion, joka perinteisesti on liitetty suruun ja epätoivoon. Tahdeissa 1–18 näkyvästi esiintyvät b–ces- ja ces–b-kuviot korostavat es-mollin surumielistä luonnetta (esimerkki 3.35). Tahdista 21 alkaen motiivi kirkastuu duuriin assosioituvaksi c–b-liikkeeksi, ja motiivin ”duurimuoto” onkin tästä lähtien vallitseva. Ces tuo kuitenkin musiikkiin epätoivon häivähdyksen vielä tahdeissa 36–38. Epäileekö poika kenties hetken verran, onko huolettomuus sittenkään viisasta? Kauan poika ei kuitenkaan murehdi: tahtien 37–40 kahden tahdin ryhmissä toistuvista aiheista ensimmäinen on mollissa, toinen duurissa, ja ces vaihtuu c:ksi tahdissa 39. Saattaa myös olla, että poika vain ilkkurisesti matkii tytön murheellista puhetapaa — tahti 36 assosioituu motiivisesti tahtiin 16, ja molemmissa kohdissa puhutaan ”poskien kuihtumisesta”. Tahdit 16 ja etenkin 36 ovat ainoat tilanteet, joita *Våren flyktar hastigtissa* voidaan kutsua sävelmaalailuksi; laskeva, surumielinen sävelaihe tuntuu melko suoraviivaisesti kuvaavan kuihtumista. *Våren flyktar hastigt* päättyy keveästi: tahdissa 45, sanalla ”kyssas”, esiintyy c–b-motiivi, joka jättää laulumelodian lopun ikään kuin roikkumaan ilmaan.

4.3.6 Tekstuurien ja rekisterien suhteesta tekstiin

Tekstuurien oikullinen vaihtelu korostaa *Våren flyktar hastigtissa* runon kepeän leikkimielisiä ominaisuuksia. Vaikka tekstuurit vaihtuvatkin jatkuvasti, niiden muutokset eivät ole luonteeltaan yhtä dramaattisia kuin *Hjärtats morgonissa* ja *Drömmenissä* — tekstuureilla on *Våren flyktar hastigtissa* yhtenäisempi, kepeä karakteri. Joitakin huomioita yksittäisten tekstuuripiirteiden ja tekstin välisistä yhteyksistä on kuitenkin mahdollista esittää. Laulumelodia on alussa (t. 5–12) profiloitumaton, melodisesti erikoinen (ks. esim. vähennetty kvintti t. 6) ja toisteinen, mikä tuntuu alleviivaavan runon neljän ensimmäisen rivin sitaatin- tai hokemanomaista luonnetta. Dramaattisin tekstuurin muutos tapahtuu tahdissa 13, jossa urkupiste antaa tilaa pianon voimakkaille arpeggioille. Tulkitsin tämän kohdan siten, että tyttö tajuaa vanhenemisen koskettavan myös häntä itseään. Voimakas tekstuurimuutos sekä laulumelodian pitkä ges² tuovat kohtaan melodramaattista sävyä.

Tämä tukee tulkintaa, jossa tytön huolestuneisuus on ollut ainakin osittain teeskenneltyä (vrt. luku 4.3.3); teatraaliset eleet ovat osa tytön ”esitystä”.

Ensimmäisen taitteen temaattista materiaalia on käytetty toisessa taitteessa hieman muunneltuna. Tällainen muuntelevan toiston periaate näkyy myös tekstissä: poika vastaa tytölle käyttäen samankaltaista sanastoa ja symboliikkaa. Toisen taitteen alussa (t. 27–31) tahtien 5–12 temaattista materiaalia on muokattu levollisemmaksi: fraasit ovat laajempia ja melodisesti yhtenäisempiä kuin tahdeissa 5–12. Ne myös sulkeutuvat tonaalisesti, sillä harmoniapohjana on I–V–I (ensimmäisessä taitteessa harmoniapohjana oli V–I; vrt. luku 4.3.2). Poika tuntuu yrittävän lohduttaa ja rauhoittaa tyttöä. Metrinen rakenne on kuitenkin toisessa taitteessa rikkonaisempi ja temaattinen materiaali vaihtelevampaa kuin ensimmäisessä taitteessa (esimerkiksi tahdeissa 31–32 ja 37–40 esitellään täysin uusia tekstuureja). Nämä piirteet korostavat pojan huoletonta ja kepeää suhtautumista tytön huolestuneisuuteen.

Rekisterien käyttö on *Våren flyktar hastigtissa* maltillisempaa kuin *Drömmenissä* ja *Hjärtats morgonissa*. Basso tuntuu, jo urkupisteenkin takia, ankkuroituvan suurelle Es:lle. Hyvin matalaa rekisteriä käytetään ainoastaan tahdeissa 13–16 ja 19, jossa saavutettavaa duurimotoista toonikasointua on korostettu kontra-Es:ltä alkavalla arpeggiolla. Keveään karakteriin tuovat oman lisänsä kohdat, joissa piano jää kokonaan pois (esim. t. 41–42 ja 44) tai bassolinja nousee yksiviivaiseen oktaavialaan (esim. t. 34 ja 46–47). Rekisterikysymys liittyy *Våren flyktar hastigtissa* läheisesti motiivisiin piirteisiin ja *Kopftönin* saavuttamiseen, ja näiden kautta sillä on yhteyksiä myös tekstiin (ks. luku 4.3.5); esimerkiksi toisessa taitteessa rakenteellisen ylä-äänien sulkeutuminen (joka assosioituu ongelman ratkaisuun) saattaa alkaa vasta *kaksiviivaiselta g:ltä*.

Perustunnelma on *Våren flyktar hastigtissa* keveämpi kuin *Hjärtats morgonissa* ja *Drömmenissä*; tähän vaikuttavat esimerkiksi duurin vallitsevuus ja pianotekstuurin ilmavuus. Kaksiosaisena hahmottuva tonaalinen rakenne tukee runossa esiintyvää kahden luonnekuvan vastakkainasettelua. Tekstin ja musiikin välisistä yhteyksistä merkittävimmäksi nousee terssimotiivin eri vaiheiden assosioituminen vanhenemisen ongelman ratkaisuyrityksiin. Monivivahteisen musiikki–tekstiyhteyden muodostumisen kannalta on olennaista, että motiiviset ratkaisut ovat tiiviissä yhteydessä sekä äänenkuljetusrakenteeseen, duurin ja mollin vastakkainasetteluun että rekisterillisiin ilmiöihin. Sibeliuksen musiikki muodostaa Runebergin runon kahdesta luonnekuvasta tarkkanäköisen, syvästi inhimillisen tulkinnan. Kiehtovinta *Våren flyktar hastigtissa* on kuitenkin sen ambivalentti luonne: keveän pinnan alla tunnutaan käsittelevän elämän suurimpia kysymyksiä. Tällainen monitasoisuus ilmenee esimerkiksi pojan luonnekuvassa. Huolettomuutensa lomassa poika tulee olleeksi syvälinen esittäessään ajatuksen nykyhetken tärkeydestä, mutta onko

hän syvällinen huolettomuudestaan huolimatta vaiko juuri siitä johtuen? *Våren flyktar hastigt* jättää kuulijan samankaltaiseen epävarmuuden tilaan. Onko sen loppujen lopuksi *tarkoitus* olla syvällinen?

5 YHTEENVETO

Tutkimukseni tarkoituksena oli selvittää, millä tavoin musiikin ja tekstin yhteys ilmenee Sibeliuksen lauluissa *Hjärtats morgon*, *Drömmen* ja *Våren flyktar hastigt*. Lähestyin kysymystä musiikin näkökulmasta: analysoin ensin laulujen musiikin (luku 3), minkä jälkeen tarkastelin tapoja, joilla analyysissä esiin nousseet musiikilliset ilmiöt ovat yhteydessä tekstiin (luku 4). Tässä luvussa esitän yhteenvedonomaisten katsauksen musiikin ja tekstin välisiin yhteyksiin tutkimukseni lauluissa. Vertailemalla lauluja toisiinsa pyrin muodostamaan yleiskuvan musiikin ja tekstin välisen vuorovaikutuksen tavoista tutkimukseni kolmessa laulussa. Tarkasteluni jäsentyy musiikillisten piirteiden kautta. Aloitan yleisluontoisella katsauksella musiikin ja tekstin yhteyksiin. Tämän jälkeen käyn läpi kokonaismuotoon ja tonaaliseen rakenteeseen, motiivisiin tapahtumiin, lisäsävelisyyteen sekä tekstuureihin ja rekistereihin liittyviä musiikin ja tekstin yhteyksiä. Lisäsävelisyyden sekä eräät tekstuureihin ja rekistereihin liittyvät ilmiöt nostin esiin jo luvussa 2.1 esitellessäni musiikkianalyysin lähtökohtia; nämä musiikilliset erityispiirteet osoittautuivat tutkimukseni lauluissa merkittäviksi myös tekstisisällön kannalta. Luvussa 5.6 pohdin musiikin vaikutusta tekstin tulkintaan. Millaisia tulkintoja Sibeliuksen musiikki Runebergin runoista muodostaa, ja tuoko musiikki runoihin omia painotuksiaan? Nostan samassa yhteydessä esiin eräitä mielestäni erityisen mielenkiintoisia musiikin ja tekstin välillä ilmenneitä yhteyksiä. Lopuksi luon katsauksen mahdollisiin jatkotutkimuksen kohteisiin.

5.1 Yleistä musiikin ja tekstin suhteesta tutkimukseni lauluissa

Hjärtats morgon, *Drömmen* ja *Våren flyktar hastigt* osoittautuivat varsin mielekkäiksi tutkimuskohteiksi musiikin ja tekstin välisten yhteyksien näkökulmasta. Esiin nousi monimuotoinen valikoima tilanteita, joissa Sibeliuksen musiikin voidaan tulkita olevan yhteydessä Runebergin tekstiin. Musiikilla ja tekstillä on näissä varhaisissa lauluissa varsin vahva side toisiinsa. Tämä ei tarkoita sitä, että musiikki olisi orjallisesti sidoksissa tekstiin (tai itsestään selvimpään tulkintaan tekstistä). Vahva yhteys voi muodostua myös siten, että musiikki tuo tekstiin uusia painotuksia ja odottamattomia näkökulmia. Ratkaisevaa on, että yhteys on perusteltavissa. Musiikin ja tekstin

välillä vallitseva yhteys ilmenee jo kokonaismuodossa: *Hjärtats morgon*, *Drömmen* ja *Våren flyktar hastigt* ovat muodonaltaan hyvin erilaisia, mutta jokaisessa muoto noudattelee runon rakennetta. Runojen perustunnelma, eräänlainen pääaffekti, tuntuu myös siirtyneen lauluihin niin, ettei voimakkaita vastakohtaisuuksia runon ja tekstin affektien välille muodostu (vrt. luku 2.3.3).

Musiikillinen draama — ts. musiikin muodostama ”kertomus” erilaisine käänteineen ja huippukohtineen — on tutkimukseni lauluissa vahvasti sidoksissa tekstiin. Esimerkiksi pääsävellajin toonikalle kadensoinnin välttäminen sekä äänenkuljetusrakennetta syvimmällä tasolla eteenpäin vievien sävelien (kuten *Kopftönin*) saavuttamisen viivästyminen muodostavat tärkeitä tekstiyhteyksiä. Erittäin merkityksellisiksi musiikin ja tekstin yhteyksien kannalta nousevat eri sävellajien asema suhteessa toisiinsa sekä tässä asemassa tapahtuvat muutokset. Sävellajien vaihdokset sekä sävellajialueiden välisten siirtymien (usein erikoinen) luonne ovat tutkimukseni lauluissa olennainen osa musiikillista draamaa. Sävellajien suhdeverkosto on kuitenkin luonteeltaan myös abstrakti ja epäkronologinen; sen keskuksena on pääsävellaji, johon muut sävellajit vertautuvat. Musiikillinen draama voidaan nähdä myös affektien muodostamana jatkumona. Tekstuureilla on tutkimukseni lauluissa olennainen rooli affektien ilmentäjinä. Tekstuureissa tapahtuvat, usein voimakkaat muutokset ovat reaktioherkässä vuorovaikutuksessa runojen affektisisällön (ja runojen kertojien mielentilojen) kanssa.

Varsinaista sävelmaalailua, jossa musiikki hetkellisesti muodostaa kiinteän, imitoivan yhteyden tekstiin, on *Hjärtats morgonissa*, *Drömmenissä* ja *Våren flyktar hastigtissa* käytetty hyvin vähän. Ainoat esimerkit sävelmaalailusta ovat auringonnousun kuvaus *Hjärtats morgonissa* (luku 4.1.6), silmien avaamiseen assosioituva rekisterin laajeneminen *Drömmenissä* (luku 4.2.6) sekä kuihtumista kuvaava laskeva sävelaihe *Våren flyktar hastigtissa* (luku 4.3.5). Musiikin ja tekstin sekä näiden vuorovaikutuksen muodostama kokonaisuus — laulu — ei *Hjärtats morgonissa*, *Drömmenissä* ja *Våren flyktar hastigtissa* ole irrallisten yksityiskohtien summa, vaan musiikin ja tekstin suhde on kokonaisvaltainen.

5.2 Kokonaismuotoon ja tonaaliseen rakenteeseen liittyvistä tekstiyhteyksistä

Tutkimukseni laulut ovat kokonaismuodoltaan hyvin erilaisia: *Hjärtats morgon* on vapaasti säkeistömuotoinen, *Drömmen* muodostaa yhden yhtenäisen kaarroksen, ja *Våren flyktar hastigt* jakautuu kahteen taitteeseen. Yhteistä on kuitenkin se, että muoto on jokaisessa laulussa läheisessä

yhteydessä runon rakenteeseen. Kaksitaitteisessa *Våren flyktar hastigtissa* runon ja laulun muodon yhteys ilmenee myös siten, että tahtien 21–22 välike sijoittuu sekä musiikin että tekstin osalta muun kokonaisuuden ulkopuolelle (vrt. luku 4.3.3). Tekstin sisältämien rakenteiden siirtymisestä musiikkiin on kysymys myös *Drömmen*in lopussa, jossa tekstissä esiintyvä kysymys–vastusrakenne heijastuu musiikin sisältämissä tekstuurillisissa ja dynaamisissa muutoksissa (vrt. luku 4.2.6).

Kuten kokonaismuodossa, myös laulujen tonaalisessa rakenteessa on huomattavia eroja: sävellajivalikoima sekä sävellajien vastakkainasettelun tapa poikkeavat toisistaan. Eroavaisuuksista huolimatta tonaaliseen rakenteeseen liittyvät ratkaisut ovat kaikissa kolmessa laulussa avainasemassa musiikin ja tekstin yhteyksien tulkinnassa. Sibelius käyttää sävellajien suhteistoa taitavasti hyväkseen ilmentäessään tekstien sisältämiä erilaisia asetelmia. Tästä syystä syvemmän tason tonaaliset ratkaisut vaikuttavat tekstilähtöisiltä.

Hjärtats morgonissa pääsävellaji h-molli assosioituu epätoivoon, h-mollia vasten asetellut duurisävellajit onneen. Sävellajien muodostama suhteisto heijastelee ajatusta onnen taustalla vaanivasta epätoivosta tai vaihtoehtoisesti koko onnen kuvitteellisuudesta; duurisävellajeja ei vakiinnuteta, ja lopulta edessä on väijäämättä paluu pääsävellajiin. Sekä *Hjärtats morgonissa* että *Drömmen*issä pääsävellaji edustaa ei-toivottua tilaa. Pääsävellajin (mollimuotoiselle) toonikalle kadensoidaan molemmissa lauluissa vasta aivan lopussa, ja painokkaan V–I-kadenssin välttäminen muodostuu olennaiseksi osaksi musiikin draamallista kaarrosta. Kuulijan odotukset petetään yhä uudelleen, kun oletettua kadenssaalista määränpäättä ei saavuteta. Tonaalisen rakenteen lopulta sulkeutuessa myös runot saavat ratkaisunsa: *Hjärtats morgonissa* kertoja jää rakkaudettomaan tilaan, ja *Drömmen*issä kertojan on pakko palata katkeraan todellisuuteen miellyttävämmästä haavemaailmastaan.

Hjärtats morgonille ja *Drömmenille* on yhteistä myös se, että molemmissa tonikalisoidaan ohimenevästi pääsävellajille vieraita, odottamattomia sävellajeja. *Hjärtats morgonissa* kontrastoivana sävellajina toimii Es-duuri, jonka kaukaisuus suhteessa pääsävellaji h-molliin tulee esiin etenkin heksatonisessa tulkinnassa (vrt. luku 3.1.3). *Drömmen*issä tuodaan keskelle f-mollia kokonainen kontrastoiva ylennysmerkkisten sävellajien alue, joka assosioituu todellisuudelle vieraaseen unen maailmaan. Ylennysmerkkisten sävellajien alueen aikana tonikalisoidaan kaksi pääsävellajin toonikaan puolisävelaskelsuhteessa olevaa sävellajia, fis-molli ja e-molli (vrt. luku 5.2.3). Ylennysmerkkisten sävellajien unenomaiseen karakteriin vaikuttaa myös niiden yhdistyminen f-mollikontekstiin enharmonisen uudelleentulkinnan kautta (fis-mollin tulkinta ges-mollina). Sekä *Hjärtats morgonissa* että *Drömmen*issä kaukaiset sävellajit huipentavat runon kertojan todellisuuspäön — sijaitsevathan ne mahdollisimman kaukana ei-toivotusta pääsävellajin

toonikasta. *Drömmenissä* paluu pääsävellajiin tapahtuu asteittain, mikä kuvaa kertojan vastahakoista heräämistä onnellisesta unestaan (vrt. luvut 4.2.3 ja 4.2.4).

Våren flyktar hastigtissa asetelma on sikäli erilainen, että sävellajeja on vain kaksi — Es-duuri ja sen muunnosmolli, es-molli. Molli on selkeästi alisteinen duurille, mutta sävellajien suhde on rakennettu hyvin hienovaraiseksi, ja se heijastelee ilmaisuvoimaisella tavalla runon henkilöiden luonnekuvia sekä mielialoja (luku 4.3.2). *Våren flyktar hastigt* poikkeaa *Hjärtats morgonista* ja *Drömmenistä* myös siinä mielessä, että pääsävellaji Es-duurilla on *Våren flyktar hastigtin* kokonaisuudessa positiivinen, toiveikas rooli. Duurimuotoiselle toonikalle kadensointia ei näin ollen ole tarvetta vältellä. Tonaalista jännitettä pitääkin *Våren flyktar hastigtissa* yllä lähinnä *Kopftonin* saavuttamisen viivästyminen, joka osoittautuu merkittäväksi myös tekstisisällön kannalta: ennen *Kopftonin* saavuttamista ei rakenne voi sulkeutua, eikä runossa esitettyyn vanhenemisen ongelmaan voida löytää ratkaisua (luku 4.3.4).

5.3 Motiiveihin liittyvistä tekstiyhteyksistä

Våren flyktar hastigt poikkeaa monella tavalla muista tutkimukseni lauluista, ja erään merkittävimmistä eroavaisuuksista muodostaa motiivisten tapahtumien *Våren flyktar hastigtissa* saama suuri painoarvo. Motiivisten tapahtumien merkitys ikään kuin kasvaa asteittain edettäessä *Hjärtats morgonista Drömmenin* kautta *Våren flyktar hastigtin*. *Hjärtats morgonissa* motiivisilla piirteillä ei ole mainittavaa yhteyttä tekstiin, eivätkä motiiviset tapahtumat puhtaasti musiikillisessakaan mielessä näyttele laulussa tärkeää osaa. *Drömmenissä* motiivisilla ilmiöillä on merkitystä musiikin rakenteen kannalta, mutta tekstiin motiivit ovat tulkinnassani yhteydessä vain välillisesti: kvarttimotiivin avulla välttyään kadensoimasta kolmisointumuotoiselle toonikalle, ja toonikan välttäminen on yhteydessä tekstiin (vrt. luku 4.2.5). *Våren flyktar hastigtissa* terssimotiivilla eri muotoineen ja vaiheineen on olennainen rooli tekstin ja musiikin yhteyksien analyysissa.

Tulkinnassani *Våren flyktar hastigtin* terssimotiivin esiintymät assosioituvat yrityksiin ratkaista vanhenemisen ongelma. Terssimotiivi saa erilaisia muotoja, joiden rooli kokonaisuudessa riippuu tietyistä ominaisuuksista: duuri- tai mollimuotoisuudesta, kesken jäämisestä tai täydentymisestä, motiivin suunnasta sekä sijainnista rekisterissä. Motiivisten tapahtumien kuvausvoima perustuu *Våren flyktar hastigtissa* pitkälti myös siihen, että motiiviesiintymät ovat

sidoksissa äänenkuljetusrakenteeseen. Motiivin nousevat muodot luovat odotuksia *Kopftonina* toimivan toonikasoinnun terssin saavuttamisesta sekä rakenteen sulkeutumisesta tämän kautta. Kaksi laajinta motiiviesiintymää saavat tämän vuoksi erilaiset roolit kokonaisuudessa. Ratkaisua ei saavuteta ensimmäisen taitteen laajan mollimuotoisen terssimotiivin kautta, sillä sen päätepisteenä ei ole *Kopfton*. Vasta toisen taitteen duurimuotoinen terssimotiivi päättyy *Kopftonille*, jolta rakenteen sulkeva terssilasku voi alkaa (esimerkki 3.34). On huomattava, että *Våren flyktar hastigtin* motiivinen rakenne saisi aikaan samankaltaisen assosiaation ”yrityksestä ja erehdyksestä”, vaikkei sitä olisikaan rinnastettu tekstiin. Motiivien ja niiden kehittelyn avulla on mahdollista ilmentää melko moniulotteisiakin tekstin sisältämiä rakenteita, ja tämän mahdollisuuden hyödyntäminen nostaa musiikin ja tekstin suhteen *Våren flyktar hastigtissa* uudelle tasolle verrattuna *Hjärtats morgoniin* ja *Drömmeniin*.

5.4 Lisäsävelisyyteen liittyvistä tekstiyhteyksistä

Lisäsäveliset tilanteet ovat puhtaasti musiikillisessa mielessä kiinnostavia, sillä ne saattavat viitata perinteisen tonaalisuuden ulkopuolelle. Sekä *Hjärtats morgonissa* että *Våren flyktar hastigtissa* aloittava toonika on lisäsävelinen. On mielenkiintoista, että lisäsäveliset tilanteet liittyvät tutkimukseni lauluissa ensisijaisesti toonikaan, sillä lisäsävelien myötä toonikasointu muuttuu epävakaaksi elementiksi vastoin tonaalisen musiikin konventioita. *Våren flyktar hastigtissa* aloittavan toonikan terssi on korvattu kvartilla. Kvarttisävel as on peräisin b:ltä (toonikasoinnun kvintiltä), jota ei elision vuoksi esiinny (esimerkki 3.33). Lisäsävelinen tilanne on epätavallisen pitkäkestoinen, sillä kolmisointumuotoinen toonika saavutetaan vasta tahdissa 19 toonikaa ”epävakauttaneen” as-sävelen purkautuessa $\hat{3}$:lle. Erikoista on myös, että lisäsävel as ennen purkautumistaan saa väliaikaisen konsonoivan tuen tahdin 13 subdominanttiharmoniaasta (esimerkki 3.33). *Hjärtats morgonissa* tilanne on tonaalisuuden näkökulmasta hyvin erikoinen: aloittavan toonikan lisäsävel, septimisävel a, ei ole peräisin konsonoivalta tilanteelta, vaan aloittava toonika on *pohjimmiltaan* dissonoiva sointu (esimerkki 3.11). Lisäsävelinen toonikasointu ei tonaalisessa kontekstissa voi toimia autenttisen kadenssin määränpäänä; *Drömmenissä* toonikasointuun tahdissa 26 tuotu lisäsävel mahdollistaa kadenssaalisen jännitteen säilymisen (esimerkki 3.17).

Jokaisen tutkimukseni laulun alussa on toonikaurkupiste. Harmonioiden vaihtuessa urkupisteen yläpuolella muodostuu näennäisesti lisäsävelisiä, dissonoivia tilanteita. *Drömmenin*

alun dissonoiva sointimaailma on seurausta urkupisteen yläpuolella tapahtuvista sointumuutoksista ja motiivisesta liikkeestä. *Hjärtats morgonissa* ja *Våren flyktar hastigtissa* merkittävimmät lisäsäveliset tilanteet eivät ole urkupisteen tuottamia, vaan urkupisteellä vahvistettu toonika on itsessään lisäsävelinen. Musiikin ja tekstin yhteyksien kannalta merkittävin lisäsävelisyyteen ja harmonioiden dissonoivuuteen liittyvä ilmiö on lisäsävelisten (dissonoivien) ja lisäsävelettömien (konsonoivien) harmonioiden välille muodostuva sointivärillinen kontrasti. Tutkimukseni lauluille on yhteistä, että alun dissonoivasta sointimaailmasta (jonka saavat aikaan urkupiste sekä toonikaan mahdollisesti kuuluvat lisäsävelet) edetään konsonoivampaan tilanteeseen. Olen useassa yhteydessä nimittänyt prosessia soinnin kirkastumiseksi. Urkupisteen päättyminen ja muut tekstuurilliset ratkaisut voivat korostaa sointikuvassa tapahtuvaa muutosta. Lisäsävelettömien (konsonoivien) tilanteiden kanssa kontrastoidessaan lisäsäveliset (dissonoivat) tilanteet näyttäytyvät ei-toivottuna tilana. Tulkinnoissani lisäsäveliset harmoniat sekä urkupisteen aikaansaamat dissonoivat tilanteet assosioituvatkin epätoivoon ja rakkaudettomuuteen (*Hjärtats morgon*), levottomuuteen (*Drömmen*) ja huolestuneisuuteen (*Våren flyktar hastigt*).

5.5 Tekstuureihin ja rekistereihin liittyvistä tekstiyhteyksistä

Tekstuurit assosioituvat tutkimissani lauluissa erilaisiin tunnetiloihin — tekstuurit edustavat siis tiettyjä affekteja. Tekstuurien väliset leikkaukset ovat usein äkkinäisiä, ja jokaisessa tutkimukseni laulussa esiintyy tilanne, jossa tekstuurimuutosta on korostettu tauolla tai tahtiviivalle sijoitetulla fermaatilla. Tekstuureilla ja niiden edustamilla affekteilla on vaikutusta laulun perustunnelman muotoutumiseen (perustunnelmalla tarkoitetaan laulussa pääasiallisesti vallitsevaa affektia). Sekä *Hjärtats morgon* että *Drömmen* sisältävät runsaasti voimakkaita tekstuurimuutoksia ja äkkinäisiä leikkauksia. Molempien laulujen perustunnelma on kiihkeän levoton — voisi jopa sanoa, että perustunnelma muodostuu affektien vaihtelusta, ei yksittäisestä affektista. *Hjärtats morgonissa* tekstuurien yleisilme on kuitenkin melko yhtenäinen. Kokonaisuudesta nousee voimakkaimmin esiin B²-jakson alun (t. 36–39) mahtipontinen sointutekstuuri, joka korostaa pääsävellajille vieraan Es-duurin tonikalisointia. *Drömmenissä* tekstuurien karakterit ovat vaihtelevampia ulottuen tahtien 11–18 ”unijakson” eteerisistä tunnelmista päättävän kadenssin jyhkeään koraalitekstuuriin. *Våren flyktar hastigtissa* tekstuurien yleisilme on keveä, ainoana poikkeuksena tahdist 13 alkava voimakkaampi arpeggiotekstuuri. Tekstuurien käsittely on oikukkaampaa kuin muissa lauluissa:

varsinkin toisessa taitteessa tekstuurit muuttuvat jatkuvasti, ja uusia tekstuureja tuodaan mukaan vielä laulun loppupuolella.

Tässä yhteydessä on syytä ottaa esiin myös se, että *Hjärtats morgonissa* ja *Våren flyktar hastigtissa* lauluääni ei osallistu kadensointiin, vaan tonaalinen sulkeutuminen tapahtuu piano-osuudessa. *Hjärtats morgonissa* tämä liittyy tekstisisältöön: kertoja yrittää tulkinassani vastustaa kadensointia mollimuotoiselle toonikalle, joka edustaa epätoivoa. *Våren flyktar hastigtissa* ilmiöllä on merkitystä lähinnä keveän tunnelman ylläpitäjänä päättävässä kadenssissa.

Kuten edellä todettiin, alkavat kaikki tutkimukseni laulut toonikaurkupisteellä. Koska urkupiste pitää syvätason äänenkuljetusrakennetta paikallaan, se antaa musiikista staattisen vaikutelman synnyttäen samalla odotuksia musiikin tulevasta aktivoitumisesta ja etenemisestä. *Drömmen*in alussa on laaja toonikaurkupiste (t. 1–7), jonka yläpuolella liikkuu ”kertova”, yksinkertainen runolaulumelodia. Musiikin luonne on sopusoinnussa tekstisisällön kanssa: *Drömmen*-runo alkaa johdannonomaisella osuudella, jolla on runon kokonaisuudessa neutraali, taustoittava rooli. Musiikki ja teksti luovat odotuksia tulevien tapahtumien suhteen. Tekstuureja on *Drömmen*in alussa käytetty erityisen ilmaisuvoimaisesti, sillä urkupisteeseen ja runolaulumelodiaan yhdistetty pianon levoton triolitekstuuri antaa ymmärtää, että näennäisestä rauhallisuudesta huolimatta runon kertojan sisällä kuohuu. *Våren flyktar hastigtissa* alun (t. 1–12) laulumelodian toisteisuus sekä toonikaurkupiste korostavat runon alun hokemanomaista luonnetta. Tahdissa 13 musiikissa tapahtuu selkeä aktivoituminen tekstuurin, rekisterin ja dynamiikan muutosten myötä. Tekstissä aktivoituminen ilmenee siten, että runon kertoja kohdistaa huomion itseensä (luku 4.3.1).

Hjärtats morgonissa ja *Drömmen*issä on käytetty paljon äärimmäisiä rekisterejä, ja rekisterillisillä seikoilla osoittautui olevan paljonkin merkitystä tekstisisällön kannalta. *Våren flyktar hastigtissa* rekisterilliset ratkaisut kytkeytyvät äänenkuljetusrakenteeseen sekä motiivisiin tapahtumiin ja näiden kautta edelleen tekstiin; motiiviesiintymien sijainti yksi- tai kaksiviivaisessa oktaavialassa vaikuttaa niiden rooliin kokonaisuudessa (esimerkki 3.33). *Hjärtats morgonissa* ja *Drömmen*issä äärimmäisten rekisterien avulla on lähinnä nostettu kudoksesta esiin tiettyjä tilanteita. Esimerkiksi *Hjärtats morgon*in viimeisen toonikasoinnun erittäin matala rekisteri korostaa mollimuotoisen toonikan ja tämän edustaman epätoivon väistämättömyyttä. *Drömmen*in lopussa äänenkuljetuksellisesti tärkeimpiä basson säveliä on vahvistettu kontraoktaaviin sijoittuvilla oktaavikaksinnuksilla (luku 4.2.6). Poikkeukselliset rekisteri- ja tekstuuiratkaisut (esimerkiksi hyvin matala rekisteri tai sävelen pitkä kesto) korostavat kaikissa kolmessa laulussa eräitä yksittäisiä sanoja. *Hjärtats morgonissa* ja *Våren flyktar hastigtissa* esiin nostetut sanat — edellisessä ”kärlek” (t. 38), jälkimmäisessä ”älska” (t. 41) — ovat eräänlaisia avainsanoja runojen sisällön kannalta, ja niiden alleviivaaminen on ilmeisen tarkoituksellista.

Pianon ja lauluäänen rekisterillisellä suhteella on *Drömmenissä* mielenkiintoinen yhteys tekstisisältöön: kertojan irtautuessa todellisuudesta unijakson alkaessa (t. 11) myös pianon ja lauluäänen rekisterit irtaantuvat toisistaan (luku 4.2.6). Unijakson (t. 11–18) ”ylimaallisen” korkea rekisteri on olennainen osa jakson karakteria. Rekisterillisillä ratkaisuilla voi olla sävelmaalailullistakin kuvausvoimaa: *Drömmenin* kertojan herätessä unestaan ja ”räväyttäessä silmänsä auki” (t. 19) tapahtuu musiikissa rekisterin avautuminen. *Hjärtats morgonin* tahdeissa 12–21 tapahtuva rekisterin nousu assosioituu hyvin konkreettisesti tekstissä kuvattuun auringonnousuun.

5.6 Musiikin vaikutuksesta tekstin tulkintaan

Kun runosta tulee laulun teksti, se menettää osan itsenäisyyttään; laulun teksti on musiikin muokkaama tulkinta alkuperäisestä runosta (vrt. luku 2.4.1). Tämä on sinänsä luonnollista, sillä laulun musiikki tuskin voi (eikä sen pidäkään) säilyttää runoa avoimena voimakkaasti toisistaan poikkeaville tulkinnoille. Tutkimukseni runot eivät ole luonteeltaan toiminnallisia, vaan niiden sisältämät kehityskulut ja vastakkainasettelut sijoittuvat pitkälti kertojan tai kertojien mielen sisään. Tätä taustaa vasten on luonnollista, että musiikin ja tekstin yhteydet liittyvät tutkimukseni lauluissa lähinnä runojen kertojien sisäiseen maailmaan: tunnetiloihin, mielenliikkeisiin ja luonteenpiirteisiin. Tunnetiloissa tapahtuvat muutokset heijastuvat musiikin draamalliseen etenemiseen. *Hjärtats morgonissa* muodostuu kaarros epätoivosta toivon kautta takaisin epätoivoon. Vastakkain on aseteltu rakkaudeton ja rakkaudentäyteinen tila, joita musiikissa edustavat molli- ja duurisävellajit. *Våren flyktar hastigtissa* tuodaan esille kaksi erilaista näkökantaa vanhenemiseen, ja musiikki syventää kertojien erilaisia luonnekuvia. *Drömmenissä* toiminta on konkreettisempaa kuin muissa runoissa, jolloin kertojan luonnekuva jää vähemmälle huomiolle. Draaman kantavaksi rakenteeksi nousee vastakkainasettelu unimaailman ja todellisuuden välillä. Olennaisin muutos tapahtuu kuitenkin *Drömmenissäkin* kertojan mielen sisällä: kyse ei pohjimmiltaan ole siitä, pystyykö kertoja nukahtamaan, vaan siitä, pystyykö hän unohtamaan murheensa. Teksti ja musiikki muodostavat siirtymän alun surumielisestä kaipauksesta unen tarjoaman lohdutukseen, mutta kertojan herätessä todellisuus näyttäytyy entistä lohduttomampana.

Musiikin ja tekstin yhteyksien analyysissä nousi esiin vain vähän tilanteita, joissa musiikki luo omia painotuksiaan runoihin. Tilanteet liittyvät laulujen dramaturgiaan ja perustunnelmaan,

eivät niinkään yksityiskohtiin. Kyse on lähinnä sävyeroista, sillä mitään syvälekäyviä tulkinnan muutoksia Sibeliuksen musiikki ei Runebergin runoihin tuo. Esimerkiksi *Drömmenissä* laulun ja runon perustunnelmissa on hienoinen sävyero: Sibeliuksen musiikin muodostamassa tulkinnassa surumielinen runo saa korostuneesti epätoivoisen sävyn. *Hjärtats morgonissa* musiikki saattaa muokata runon tulkintaa tiettyyn suuntaan. Pääsävellaji h-molli toimii ei-toivottuna taustarakenteena, joka tekstissä assosioituu onnen taustalla vaanivaan epätoivoon. Musiikin toistuvat yritykset irtautua taustarakenteesta sekä mollimuotoiselle toonikalle kadensoinnin sitkeää välttäminen luovat mielikuvan kertojan käymästä aktiivisesta kamppailusta epätoivoa vastaan. Todellisuudessa kertoja ei pääse hetkeksikään irti epätoivosta, mutta pettää sinnikkäästi itseään. Tämä tuntuisi viittaavan siihen, että kertojan onni on koko ajan vain kuvitteellista. Tällainen ajatus ei itsestään selvästi sisälly runoon, mutta musiikki antaa tulkinnalle lisäperusteita.

Tonaalisen rakenteen tapahtumat rinnastuvat *Hjärtats morgonissa* kertojan itsepetokseen: hän ei suostu myöntämään, että rakkaus on vain harhaa, vaan kieltää todellisuuden toistuvasti. Tonaalinen rakenne osoittautuu muissakin tutkimukseni lauluissa hyvin kuvausvoimaiseksi. *Drömmenissä* asteittainen paluu pääsävellajiin assosioituu kertojan vastahakoisuuteen kohdata todellisuus. Erityisen mielenkiintoinen tilanne esiintyy *Våren flyktar hastigtissa*. Tulkinnassani musiikki vihjaa, että tyttö teeskentelee huolestunutta. Tilanne on sikäli vaativa, ettei teksti itsessään sisällä teeskentelyn ajatusta. Musiikin tuottaman mielikuvan tulee lisäksi olla kaksitasoinen: musiikin täytyy kuvata huolestuneisuutta, mutta sen täytyy myös tehdä selväksi, ettei huolestuneisuus ole aitoa. *Våren flyktar hastigtissa* tämä on toteutettu siten, että mollimuotoinen toonika, joka (lisäsävelisyytensäkin vuoksi) assosioituu huolestuneisuuteen, ikään kuin vahingossa ”paljastuu” duurimuotoiseksi tahdissa 19. Tulkintaani tukee myös musiikin melodramaattinen luonne tahdeissa 13–16: tuskin tyttö olisi niin suurieleinen, ellei hän näyttelisi. Teeskentelyn kuvaus *Våren flyktar hastigtissa* on ääriesimerkki siitä, millaiseen kuvausvoimaan Sibeliuksen musiikki tutkimukseni lauluissa ylittää.

5.7 Lopuksi

Musiikkianalyysi on aina tulkintaa, ja musiikin ja tekstin yhteyksien analyysi on tulkintaa sekä musiikista että siitä tulkinnasta, jonka säveltäjä on tekstistä tehnyt. Tämänäntyypin tutkimuksen tuloksia onkin käsiteltävä eräänä mahdollisena näkökulmana tutkimuksen kohteena oleviin teoksiin.

Tämä ei tarkoita, että tutkimus olisi mielivaltaista; tutkijan on välitettävä näkemyksensä selkeästi sekä perusteltava analyttiset ratkaisunsa huolellisesti. Näennäinen mielivaltaisuus asettaa kuitenkin tutkijalle haasteen. Missä vaiheessa musiikin ja tekstin yhteydet muodostuvat itsetarkoituksellisiksi, liian kaukaa haetuiksi? Kuinka hienovaraisia ja mielikuvituksellisia yhteyksiä on mielekästä nostaa esiin? Näkemykseni on, että analyysin ja analyttisten ratkaisujen perustelujen avulla on mahdollista nostaa musiikista (ja musiikin ja tekstin suhteesta) esiin sen kätkeymiä, vähemmän ilmeisiä piirteitä. Jos lukija tämän tutkimuksen kautta näkee kohteena olevan teokset monipuolisemmin ja syvemmin kuin aikaisemmin, on tutkimukseni saavuttanut tavoitteensa.

Hjärtats morgonin, *Drömmen*in ja *Våren flyktar hastigt*in yksityiskohtainen analyttinen tarkastelu osoittaa näiden laulujen olevan tutkimuksen arvoisia. Etenkin *Drömmen*in kirjallisuudessa osakseen saama kritiikki vaikuttaa kohtuuttomalta — hallittu, intensiivinen tonaalinen kaarros sekä tämän saumaton yhdistyminen tekstiin tekevät *Drömmenistä* täysipainoisen taideteoksen. Kaikkein mielenkiintoisimmaksi musiikin ja tekstin yhteyksien kannalta osoittautui *Våren flyktar hastigt*, jota myös aikaisempi kirjallisuus arvostaa. Motiiviset ratkaisut sekä duurin ja mollin dynaaminen vastakkainasettelu liittyvät tekstiin omaperäisellä, ei aivan itsestään selvällä tavalla. *Våren flyktar hastigt*issa laulu todella on jotain enemmän kuin osiensa summa. Raakilemaisista kolmesta tutkimastani laulusta on *Hjärtats morgon*. Rakenteen blokkimaisuus sekä pianotekstuuri eittämätön kömpelyys ovat kuitenkin erottamaton osa *Hjärtats morgonin* hengästyttävän kiihkeää karakteria. Lisäksi *Hjärtats morgonin* tonaalinen rakenne toi työhöni mukaan hedelmälliseksi osoittautuneen heksatonisen lähestymistavan.

Heksatonista aspektia lienee Sibeliuksen musiikissa tutkittu varsin vähän, jos ollenkaan. On jatkotutkimuksen asia selvittää, onko *Hjärtats morgonilla* heksatonisia perillisiä Sibeliuksen laulutuoannossa. Sibeliuksen eri aikoina säveltämien yksinlaulujen analyttinen tarkastelu muodostaisi muutenkin luontevan jatkon tutkimukselleni — työhön käsittelen ainoastaan kolmea hyvin varhaista laulua. Huolimatta monista yhtäläisyyksistään tuntuvat *Hjärtats morgon*, *Drömmen* ja *Våren flyktar hastigt* tarjoavan useita erilaisia suuntaviivoja musiikin ja tekstin suhteen kehitykselle. Jatkotutkimus selvittänee, mitä näistä poluista Sibelius laajassa laulutuoannossaan lähti seuraamaan — vai löysikö hän kenties ratkaisuja, joista varhaisimmat laulut eivät anna aavistustakaan?

LÄHTEET

- Agawu, Kofi 1992. Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-century Lied. *Music Analysis* 11 (1): 3–36.
- Aldwell, Edward ja Schachter, Carl 1989. *Harmony and Voice Leading*. 2. painos. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Cohn, Richard 1996. Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions. *Music Analysis* 15 (1): 9–40.
- Cohn, Richard 1998. Introduction To Neo-Riemannian Theory: A Survey And a Historical Perspective. *Journal of Music Theory* 42 (2): 167–180.
- Ekelund, Erik 1969. *Finlands svenska litteratur 2: Från Åbo brand till sekelskiftet*. Helsinki: Söderströms.
- Keane, Robert J. 1993. *The Complete Solo-Songs of Jean Sibelius*. A thesis submitted in fulfilment of the requirements for the award of the degree of PhD. University of London.
- Laufer, Edward 1999. On the First Movement of Sibelius's Fourth Symphony: A Schenkerian View. Teoksessa *Schenker Studies* 2. Toim. Carl Schachter ja Hedi Siegel. Cambridge: Cambridge University Press. 127–159.
- Oramo, Ilkka (toim.) 1980. Sibeliuksen koeluento. *Musiikki* 10 (2): 85–105.
- Schachter, Carl 1999. Motive and Text in Four Schubert Songs. Teoksessa *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis*. Toim. Joseph N. Straus. New York: Oxford. 209–220.
- Schenker, Heinrich 1979. *Free Composition*. Käänt. ja toim. Ernst Oster. New York: Pendragon. Alkuperäisjulkaisu 1935.
- Schenker, Heinrich 1996. *The Masterwork in Music*. Toim. William Drabkin, käänt. Ian Bent ym. Cambridge: Cambridge University Press. Alkuperäisjulkaisu 1926.
- Sirén, Valerie 1996. The Songs. Teoksessa *The Sibelius Companion*. Toim. Glenda D. Goss. Westport: Greenwood. 171–200.
- Suurpää, Lauri 1993. Äänenkuljetus ja koherenssi. *Musiikki* 23 (3–4): 45–78.
- Suurpää, Lauri 2003. Loss of Love in Two Sibelius Songs. Teoksessa *Sibelius Forum II. Proceedings from the Third International Jean Sibelius Conference*. Toim. Matti Huttunen ym. Helsinki: Sibelius Academy. 278–286.
- Talas, SuviSirkku 2001. *Sydämen aamu. Aino Järnefeltin ja Jean Sibeliuksen kihlausajan kirjeitä*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Tawaststjerna, Erik 1989. *Jean Sibelius 1.* Suom. Tuomas Anhava. 3. painos. Helsinki: Otava. Alkuperäisjulkaisu 1965.