

SÄVELLYS  
JA  
MUSIIKINTEORIA

---

NUMERO 12

*Anna Hallikainen*    Kaksi unelmaa onnesta

*Timo Virtanen*    Lectio praecursoria

S I B E L I U S – A K A T E M I A

---

Sävellyksen ja musiikinteorian osasto  
2005

## Sävellys ja musiikinteoria 12

Sibelius-Akatemian Sävellyksen ja musiikinteorian osaston julkaisu

Toimitus ja taitto: Tuire Kuusi  
Verkkojulkaisu: Aarre Joutsenvirta

Toimituksen osoite:

Sibelius-Akatemia  
Sävellyksen ja musiikinteorian osasto  
PL 86, 00251 Helsinki  
Puh: 020 7539765

ISSN 1796-1599

## Kaksi unelmaa onnesta

Tonaalisen rakenteen ja tekstin suhteesta Jean Sibeliuksen yksinlauluissa *Hjärtats morgon* ja *Drömmen*

ANNA HALLIKAINEN

### LAULUTUOTANNON ALKUTAHDIT

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.<sup>1</sup> (Keane 1993, 71.) Wienissä sävellettyjen laulujen voi miltei katsoa aloittavan Sibeliuksen yksinlaulututannon. Sibeliuksen ennen vuotta 1890 säveltämistä lauluista oli julkaistu ainoastaan *Serenad* (1888), joka ei saanut opusnumeroa (Keane 1993, 50).

Kaikkiaan Sibeliuksen yksinlaulututanto käsittää noin sata julkaistua teosta. Tutanto on tyylillisesti hyvin moni-ilmeinen, ja monet lauluista

---

<sup>1</sup> Neljäs valmistunut laulu oli *Likhet* (Keane 1993, 71).

jatkavat pianosäestyksellisen yksinlaulun traditiota omaleimaisella tavalla. Sibeliuksen yksinlauluista on olemassa varsin vähän musiikkianalyttistä kirjallisuutta, vaikka ne musiikillisesti sekä tekstin ja musiikin suhteen kannalta muodostavat kiintoisan kokonaisuuden. Tämä artikkeli perustuu keväällä 2005 valmistuneeseen tutkielmaani ”Musiikin ja tekstin yhteyksistä Jean Sibeliuksen yksinlauluissa *Hjärtats morgon*, *Drömmen* ja *Våren flyktar hastigt*”.<sup>2</sup> Tutkielmani kattaa siis yksinlaulutuotannosta hyvin pienen ja varhaisen osan, opuksen 13 Wienin-kauden yksinlaulut. Tässä artikkelissa keskityn näistä kahteen, *Hjärtats morgoniin* (op. 13/3) ja *Drömmeniin* (op. 13/5).

*Hjärtats morgon* ja *Drömmen* ovat karakteriltaan samantyyppisiä, surumielisiä mutta kiihkeitä. Yhtäläisyyttä on etenkin tekstuureissa: pianotekstuuri on molemmissa pääosin hyvin täyteläistä ja tiivistä, ja voimakkaat leikkaukset tekstuurista toiseen tekevät laulujen ilmaisusta jotenkin kuumeisen oloista.<sup>3</sup> Hyvin matalan rekisterin käyttö on leimallista molemmille lauluille. Kummassakin laulussa on hyödynnetty urkupistettä sekä yksittäisten harmonioiden laajoja, staattisluonteisia laajennuksia. Lisäksi sekä *Hjärtats morgonin* että etenkin *Drömmenin* laulumelodioissa on nähtävissä vaikutteita suomalaisesta runolaulusta, josta Sibelius oli hyvin kiinnostunut.<sup>4</sup>

Huomionarvoista on, että edellä mainituista yhdistävistä tekijöistä huolimatta *Hjärtats morgon* ja *Drömmen* edustavat aivan erilaisia tonaalisia kokonaisratkaisuja. *Hjärtats morgonissa* Sibelius käyttää terssisuhteisia harmonioita mielenkiintoisella tavalla. *Drömmenin* dynaaminen, kvinttisuhteisuuteen perustuva tonaalinen rakenne sisältää erikoisen enharmonisen ”saranakohdan”. Kenties Sibelius varhaisissa lauluissaan halusi kokeilla erilaisia kokonaishahmotuksen tapoja; tämä kokeilunhalu säilyi läpi koko laulutuotannon.

---

<sup>2</sup> Tutkielma on kokonaisuudessaan luettavissa Sibelius-Akatemian opinnäytetietokannassa, osoitteessa [www.siba.fi/ethesis](http://www.siba.fi/ethesis)

<sup>3</sup> Tekstuurilliset ratkaisut lienevät pääsyynä siihen, että *Hjärtats morgoniin* ja *Drömmeniin* on suhtauduttu varautuneesti aiemmassa kirjallisuudessa. 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.)

<sup>4</sup> Sibelius suhtautui itsekriittisesti ensimmäisiin lauluihinsa. Kirjeessä Aino Järnefeltille (päivätty Wienissä 8. 1. 1891) hän kirjoittaa: ”Viime yönä sävelsin Runebergin runon ’Drömmen’: siinä on sama vika kuin ’Hjärtats 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.)

Tässä artikkelissa olen rajannut tarkasteluni koskemaan tonaalisen rakenteen suhdetta tekstiin. Artikkelini jakautuu kahteen laajempaan osaan, joista ensimmäisessä käsittelem *Hjärtats morgonia*, toisessa *Drömmeniä*. Molemmissa tapauksissa lähestyn lauluja ensin puhtaasti musiikillisesta näkökulmasta: tarkastelen kokonaisuuden tonaalista hahmottumista sekä nostan esiin eräitä mielenkiintoisia yksityiskohtia. Tämän jälkeen tarkastelen musiikin ja tekstin välillä vallitsevia yhteyksiä. Loppuluvussa erittelen lyhyesti *Hjärtats morgonin* ja *Drömmenin* musiikki–teksti-suhteessa ilmeneviä yhtäläisyyksiä.

## HJÄRTATS MORGON

### TONAALISESTA RAKENTEESTA

*Hjärtats morgon* on karakteriltaan kiihkeä ja synkkä. Leimaa-antavaa on eräänlainen varjon ja valon välinen vaihtelu, synkkyuden ajoittain murtava ”kirkastuminen”, johon vaikuttavat sekä harmonia että tekstuuri ja rekisteri. Toinen leimallinen piirre on rakenteen jokseenkin blokkimainen luonne: *Hjärtats morgon* jakautuu viiteen jaksoon, joiden rajat ovat pintatasolla varsin selkeästi artikuloituja erityisesti voimakkaiden tekstuurimuutosten ansiosta. Esimerkissä 1 näkyvät *Hjärtats morgonin* syvätason äänenkuljetusrakenne ja sävellajialueet. Viittä ”pääjaksoa” on merkitty A- ja B-kirjaimilla. Lisäksi rakenteesta on eroteltavissa kaksi välikettä ja kooda.

*Hjärtats morgonin* pääsävellaji on h-molli. Tätä vasten on aseteltu kolme duurisävellajia, D-, H- ja Es-duurit (esimerkissä 1 Es-duuri on esitetty enharmonisena vastineenaan, Dis-duurina). Esimerkistä 1 nähdään, että sävellajialueiden rajat sijoittuvat pitkälti A- ja B-jaksojen rajakohtiin. B-jaksot muodostavat sävellajirakenteessa kontrastoivia duurijaksoja pääsävellajiin ankkuroituvien A-jaksojen väliin. A-jaksot ovat rakenteeltaan hyvin samantyyppisiä; merkittävimmän poikkeuksen muodostaa D-duurin tonikalisaatio A<sup>1</sup>-jakson tahdeissa 6–10 (esimerkki 1). A<sup>1</sup>-jakson lopussa tehdään voimakas kadensaalinen kohdistus pääsävellajiin. Toonikasointua ei kuitenkaan saavuteta: tahdissa 11 bassoon tuodaan h:n sijasta g, ja A<sup>1</sup>-jakso päättyy erikoiseen, harhalopukkeenomaiseen tilanteeseen (esimerkissä 1

tämä on korvattu implikoidulla toonikalla).<sup>5</sup> Tahtien 11 ja 12 väliin sijoittuva fermaatti erottaa A<sup>1</sup>- ja B<sup>1</sup>-jaksot selkeästi toisistaan. B<sup>1</sup>-jakson äänenkuljetus perustuu laajaan 5–6-liikkeeseen, joka alkaa tahtin 12 duurimuotoiselta toonikasoinnulta ja päättyy ylinousevalle kolmisoinnulle (h–dis–g) tahtiin 20.<sup>6</sup> B<sup>1</sup>-jakson H-duurin asema itsenäisenä sävellajina on kyseenalainen: H-duuria ei vahvisteta kadenssilla, ja asteikon kuudentena sävelenä on koko B<sup>1</sup>-jakson ajan mollin mukainen g, ei duuriin kuuluva gis. Nämä piirteet liittävät H-duurisoinnun laajennuksen tiiviisti edeltävään h-molliin.

A<sup>1</sup>                      B<sup>1</sup>                      välike A<sup>2</sup>                      välike B<sup>1</sup>                      A<sup>3</sup>                      kooda  
 1                      11 12                      20 22 24                      33 36 45                      46                      56

h: I    III    V    I#                      I#                      I#    #III<sup>♯</sup>                      I#    V    I  
 sävellajit h    D                      (h)    H                      h                      Dis                      h  
 tekstisäkeistö 1                      tekstisäkeistö 2                      tekstisäkeistö 3                      tekstisäkeistö 4                      tekstisäkeistö 5

ESIMERKKI 1. *Hjärtats morgonin* syvätason äänenkuljetusrakenne, sävellajialueet ja tekstisäkeistöjen sijoittuminen kokonaisuuteen.

Tahtien 22–23 dominanttivalike johtaa A<sup>2</sup>-jakson aloittavalle mollimuotoiselle toonikasoinnulle (t. 24). A<sup>2</sup>-jaksossa pysytään pääsävellajissa, ja jakso päättyy pääsävellajin toonikalle tähtävään voimakkaaseen kadenssiin. Odotettua mollimuotoista toonikaa ei taaskaan saavuteta, vaan kadenssin päätepisteenä toimii tahtin 33 duurimuotoinen toonikasointu, jota sitten laajennetaan tahtien 33–35 välikkeessä. Duurimuotoiselta toonikasoinnulta siirrytään suoraan B<sup>2</sup>-jakson aloittavalle Es-duurisoinnulle (t. 36). B<sup>2</sup>-jakso perustuu Es-duurisoinnun laajentamiseen

<sup>5</sup> En puutu tässä yhteydessä tarkemmin tahtien 10–11 äänenkuljetukseen; tutkielmassani käsittelem aihetta yksityiskohtaisemmin.

<sup>6</sup> Tilanne on perinteisen tonaalisuuden näkökulmasta epätavallinen: 5–6-liike päättyy tavallisesti konsonoivalle kolmisoinnulle, ei ylinousevalle soinnulle.

sivusävelliikkein. Takaisin pääsävellajin toonikasoinnulle ja A<sup>3</sup>-jakson alkuun palataan tahdin 45 G-duurisekstisoinnun kautta. A<sup>3</sup>-jakso muistuttaa A<sup>2</sup>-jaksoa, mutta A<sup>3</sup>-jakson lopuksi (t. 56) kadensoidaan mollimuotoiselle toonikalle, jota kolmitahtinen kooda laajentaa. Päättävä toonika on *Hjärtats morgonin* ainoa kadensaalisen liikkeen kautta saavutettu mollimuotoinen toonikasointu; A<sup>1</sup>-jakson lopussa sen korvasi harhalopukkeenomainen tilanne, A<sup>2</sup>-jakson lopussa duurimuotoinen toonikasointu.

B<sup>2</sup>-jakson Es-duuri on *Hjärtats morgonin* tonaalisen rakenteen huomiotaherättävin piirre. Tarkastelen seuraavassa lähemmin Es-duurin asemaa *Hjärtats morgonin* tonaalisessa rakenteessa sekä tapaa, jolla Es-duuri on liitetty välittömään ympäristöönsä.

#### ES-DUURIALUE: SCHENKERILÄINEN JA HEKSATONINEN TULKINTA

B<sup>2</sup>-jakson alkaessa (t. 36) etumerkintä vaihtuu Es-duurin mukaiseksi. Schenker-analyttisessä kontekstissa B<sup>2</sup>-jakson Es-duuri on luontevinta tulkita enharmonisesti Dis-duuriksi, jolloin kysymyksessä on toonikan duuriterassin tonikalisaatio (näin on menetelty myös esimerkissä 1). Enharmoninen tulkinta tuo Es-duurin ja h-mollin terssisuhteen havainnollisesti esiin: Dis-duurisointu on h-mollin III asteen soinnun kromaattinen muunnos. III asteen soinnun kromaattinen muuntelu, etenkin duurin III asteen soinnun muuntaminen duurimuotoiseksi, on varsin tavallista 1800-luvun musiikissa. Aldwellin ja Schachterin mukaan esimerkiksi Beethovenin teoksissa<sup>7</sup> esiintyy tilanteita, joissa duurisävellajin duurimuotoinen III asteen sointu tonikalisoidaan välittävien harmonioiden avulla. Laajemman mittakaavan tonaalisessa rakenteessa sointu toimii tyypillisesti välittäjänä pääsävellajin toonikan ja dominantin välillä. (Aldwell & Schachter 1989, 565.)

*Hjärtats morgonin* tilanne poikkeaa edellä kuvatusta monestakin syystä. Ensinnäkin Dis-duuri tonikalisoit h-mollissa muunnosävelen — muunnosduurin toonikasoinnun terssin —, ja soinnun muutkin sävelet ovat h-mollin kontekstissa muunnosäveliä. Toiseksi modulaatio Dis-duuriin ei tapahdu välittävien harmonioiden kautta, vaan tahtien 33–35 välkkeessä laajennetulta pohjamuotoiselta H-duurisoinnulta siirrytään suoraan

<sup>7</sup> Aldwell ja Schachter (1989) käyttävät esimerkkinä Beethovenin Waldstein-sonaatin ensimmäistä osaa.

pohjamuotoiselle Dis-duurisoinnulle (t. 36). Kolmanneksi myös siirtymä Dis-duurista h-molliin (t. 45–46) on poikkeuksellinen. Koska Dis-duuriin tullaan H-duurisoinnulta, kyse voisi paikallisesti olla Aldwellin ja Schachterin kuvaamasta tilanteesta, jossa duurin duurimuotoinen III asteen sointu etenee V asteen kautta toonikalle. A<sup>3</sup>-jakson h-molliin ei kuitenkaan tulla dominantin kautta, vaan linkkinä Dis-duuri- ja h-mollisointujen välillä toimii tahdin 45 G-duurisekstisointu. Esimerkistä 1 nähdään, kuinka ylä-äänen fisis muuttuu tahdissa 45 enharmoniseksi vastineekseen, g:ksi. Samalla basso laskee dis:ltä h:lle. Ylä-äänessä tapahtuva enharmoninen muutos ”aktivoi” ylä-äänen, ja g laskee fis:lle tahdissa 46. Funktionaalitonaalisesta näkökulmasta paluu pääsävellajiin tapahtuu siis odotuksia vastaamattomalla tavalla.

Siirtymät H-duurista Es-duuriin ja edelleen h-molliin pakenevat funktionaalisia selityksiä, mutta kuulostavat kuitenkin varsin luontevilta. Niiden takana piilevä logiikka ei tunnu täysin avautuvan Schenker-analyttisessä tarkastelussa, ja tämä houkuttelee täydentämään tulkintaa analyysimetodilla, jota ei ole sidottu funktionaaliseen tonaalisuuteen. Lähestynkin seuraavaksi *Hjärtats morgonin* Es-duurialueen herättämiä kysymyksiä heksatoniikan näkökulmasta. Esittelen aluksi lyhyesti heksatonisen lähestymistavan peruseräiteitä lähteenäni Cohn (1996).<sup>8</sup>

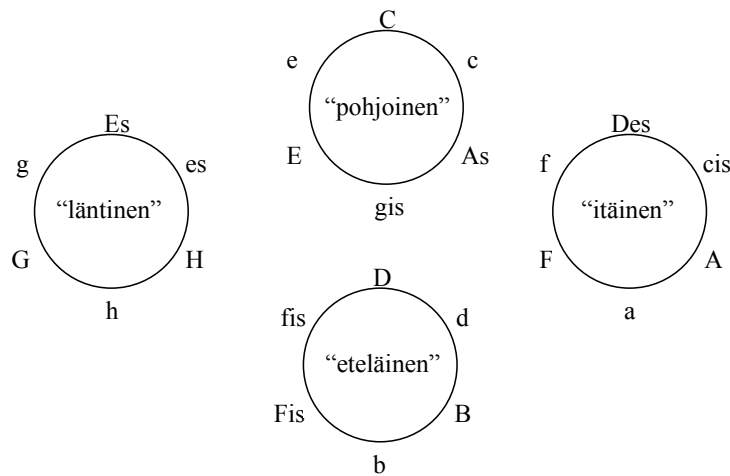
Heksatoninen lähestymistapa kuuluu ns. uus-riemannilaiseen suuntaukseen, ja Cohn on soveltanut sitä esimerkiksi Wagnerin ja Lisztin musiikkiin — musiikkiin, joka syntyajankohdaltaan on hyvin lähellä *Hjärtats morgonia*.<sup>9</sup> Heksatonisen teorian tavoitteena on selittää konsoivien kolmisointujen välisiä äänenkuljetussuhteita vertaamalla niitä toonikaan tai muuhun keskusharmoniaan. Sointujen sävelet ymmärretään sävelluokkina, joiden enharmonisella kirjoitusasulla ei ole merkitystä. Soinnun sävelet myös nähdään samanarvoisina; soinnun ”pohjasävelellä” ei ole erityisasemaa. (Cohn 1996, 13.)<sup>10</sup> Konsoivia kolmisointuja on kromaattisessa sävelluokka-avaruudessa 24 erilaista, ja ne edustavat

<sup>8</sup> Kattavan kuvan heksatoniikasta tarjoavat Cohn, 1998 ja Cohn, 1996.

<sup>9</sup> Sibelius oli luonnollisesti tietoinen musiikin kehityksen suunnasta. Vuonna 1896 pitämässään akateemisessa koeluennossa 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.)

<sup>10</sup> Kolmisoinnuilla on Cohnin mukaan erityisiä akustisia ja joukkoteoreettisia ominaisuuksia, jotka hän näkee erillisinä. Akustiset ominaisuudet (kuten pohjasävelisyys) jäävät heksatonisen lähestymistavan ulkopuolelle (Cohn 1996, 13.)

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



ESIMERKKI 2. Heksatoniset systeemit Cohnin (1996, 17) mukaan

Soinnusta toiseen siirrytään heksatonisen systeemin sisällä transpositio-operaatioiden kautta myötäpäivään liikkuen (Cohn 1996, 19).  $T_1$ -operaatio tarkoittaa siirtymistä viereiseen sointuun. Tällöin yksi soinnun sävelistä liikkuu puolisävelaskeleen, muut kaksi pysyvät paikallaan.  $T_2$ -operaatio jakaa heksatonisen systeemin kahteen osasykliin (esimerkki 3).  $T_4$  tuottaa saman osasyklin kuin  $T_2$ , mutta päinvastaiseen suuntaan. Näissä tapauksissa vierekkäisillä soinnuilla on vain yksi yhteinen sävel; muut kaksi liikkuvat puoliaskelen verran. Cohnin mukaan etenkin  $T_2$ - ja  $T_4$ -osasyklejä on käytetty 1800-luvun musiikissa runsaasti. (Cohn 1996, 20.) Koska sointujen ”pohjasävelet” ovat  $T_2$ - ja  $T_4$ -osasykleissä suuren terssin päässä toisistaan, lopputuloksena on tonaalisessa kontekstissa käyttökelpoinen oktaavin tasajako.



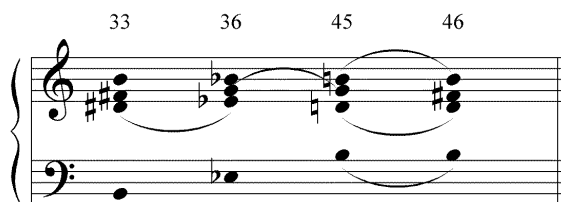
ESIMERKKI 3. ”Läntiseen” heksatoniseen systeemiin kuuluvat  $T_2$ -osasyklit

$T_3$ -osasyklit muodostuvat soinnuista, jotka ovat mahdollisimman kaukana toisistaan saman heksatonisen systeemin sisällä. Näillä soinnuilla ei ole yhtään yhteistä säveltä, ja niitä kutsutaan toistensa heksatonisiksi pooleiksi. Esimerkissä 4 näkyy yksi ”läntiseen” heksatoniseen systeemiin kuuluvista kolmesta  $T_3$ -osasyklistä. Cohn huomauttaa, että liikettä heksatoniseen pooliin on erityisen vaikea tulkita diatoniselta pohjalta (Cohn 1996, 20).



ESIMERKKI 4. ”Läntiseen” heksatoniseen systeemiin kuuluva  $T_3$ -osasykli

Es-duurialueen asema *Hjärtats morgonin* tonaalisessa rakenteessa sekä alueen suhde sitä ympäröivään materiaaliin näyttäytyvät uudessa valossa, kun niitä tarkastellaan heksatonisesta näkökulmasta käsin. Esimerkissä 5 on esitetty harmoninen reduktio tahdeista 33–46. Soinnut ovat hyvin lähekkäisiä: stemmojen liike rajoittuu puolisävelaskeliin lukuun ottamatta basson terssi- ja sekstihyppyjä. Heksatonisen teorian puitteissa esimerkkiä on mahdollisuus abstrahoida edelleen jättämällä bassoviivasto kokonaan pois, jolloin soinnusta toiseen siirryttäessä yksi tai kaksi stemmaa liikkuu puolisävelaskeleen. Harmoniat kuuluvat samaan heksatoniseen systeemiin (esimerkin 2 ”läntinen” systeemi).



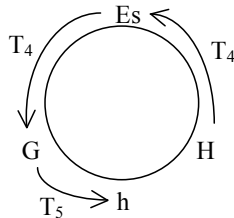
ESIMERKKI 5. Tahtien 33–46 harmoniat; paikallaan pysyvät sävelet on yhdistetty kaarin

Siirtymät H-duurisoinnulta Es-duurisoinnulle ja Es-duurisoinnulta G-duurisoinnun kautta h-mollisoinnulle vastaavat tiettyjä transpositio-operaatioita ”läntisen” heksatonisen systeemin sisällä (esimerkki 6). 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.

Heksatonisella lähestymistavalla on ilmeistä selitysvoimaa, kun tarkastellaan tahtien 36–45 Es-duurin suhdetta välittömään ympäristöönsä. Esimerkin 5 harmonioiden välisten siirtymien luontevuus selittyy harmonioiden lähekkäisyydellä. Koska soinnut kuuluvat samaan heksatoniseen systeemiin, niiden säveltasovalikoima on rajallinen, ja soinnusta toiseen siirryttäessä stemmat joko pysyvät paikallaan tai liikkuvat puolisävelaskelin.<sup>11</sup> Heksatonisesti tulkitsemani alue (tahdit 33–46) sijoittuu *Hjärtats morgonissa* funktionaalis-tonaalisen kehyksen sisään. Alueen rajakohdat — tahtien 33–35 H-duurisointu ja tahtin 46 h-mollisointu — ovat kiinni funktionaalis-tonaalisessa kehyksessä, mutta tonikaloidun Es-duurin yhteys toonikaan on höllempi. Cohnin mukaan myöhäisromanttiselle musiikille on tyypillistä, että musiikki jäsentyy tonaalisten kadenssien kautta, mutta eräät jaksot viittaavat tonaalisuuden ulkopuolelle (Cohn 1998, 168). Aldwell ja Schachter huomauttavat, että oktaavin tasajakoon perustuvia jaksoja esiintyy jo 1700-luvun musiikissa. Näissä jaksoissa

<sup>11</sup> Tutkielmassani (Hallikainen 2005) kiinnitän huomiota *Hjärtats morgonin* säveltasolliseen yhtenäisyyteen, jonka heksatoninen näkökulma tuo esiin. Monien olennaisten ilmiöiden — kuten B-jaksoissa esiintyvien ylinousevien soitujen — taustalla on sävelluokkajoukko [2, 3, 6, 7, 10, 11], siis samat sävelet, joista ”läntinen” heksatoninen systeemi koostuu.

toonikan asema keskusharmoniana heikkenee väliaikaisesti (Aldwell & Schachter 1989, 543).



ESIMERKKI 6. Esimerkin 2 harmonioiden läpikäymät transpositio-operaatiot

On huomattava, että tahdin 45 G-duurisekstisointu saa musiikissa eleytyksellisesti huomattavasti vähemmän tilaa kuin muut esimerkin 5 harmoniat: se toimii nopeana linkkinä Es-duurisoinnulta pääsävellajin toonikalle. G-duurisointu ei myöskään ole pohjamuotoinen, kuten muut esimerkin 5 harmoniat; sen basson sävel h ennakoii A<sup>3</sup>-jakson aloittavan toonikan pohjasäveltä. Heksatonisessa teoriassa soinnun käänöksellä ei ole merkitystä, joten tässä mielessä G-duurisointu on esimerkin 5 sointuprogession täysivaltainen jäsen. Bassoon ei kuitenkaan muodostu oktaavin täyttävää terssiliikettä. Lisäksi Es-duurisoinnun laajennus muodostuu *Hjärtats morgonissa* hyvin painokkaaksi. Näistä seikoista johtuen tahdit 33–46 hahmottuvat enemmänkin terssiliikkeenä toonikan yläpuolelle ja paluuna takaisin kuin oktaavin tasajakona.

Heksatonista lähestymistapaa voidaan soveltaa myös Es-duurin aseman tarkasteluun koko laulun kontekstissa. H-molli- ja Es-duurisoinnut ovat toistensa heksatonisia pooleja, mahdollisimman kaukaisia sointuja saman heksatonisen systeemin sisällä. Es-duurijaksolla on kokonaisuudessa ”huipentava” rooli, johon vaikuttavat esimerkiksi yllättävän soinnun tonikalisointi, tekstuurin mahtipontisuus sekä laulumelodian laaja ambitus. Es-duurin ja pääsävellajin toonikan tulkinta toistensa heksatonisina pooleina valottaa mielenkiintoisella tavalla Es-duurin erityisasemaa *Hjärtats morgonin* kokonaisuudessa. Heksatoninen ja Schenker-analyttinen tulkinta täydentävät näin toisiaan ja muodostavat yhdessä *Hjärtats morgonista* vivahteikkaamman kokonaiskuvan.

## TONAALISEN RAKENTEEN YHTEYKSISTÄ TEKSTIIN

Runebergin runo *Hjärtats morgon* on sävyltään kiihkeä, ja tätä kiihkeyttä Sibeliuksen hehtinen musiikki entisestään korostaa. Runon perustan muodostaa vastakkainasettelu rakkaudettoman ja rakkaudentäyteen tilan välillä. Rakkaudettomuuden aiheuttamaa epätoivoa ja rakastumisen mukanaan tuomaa onnea kuvataan voimakkain sanakäantein. Runon otsikko ”Sydämen aamu” viittaa rakastumiseen. Ensimmäisessä säkeistössä runon kertoja kuvailee, kuinka ankeaa hänen elämänsä oli ennen kuin ”ystävällinen enkeli” sai hänet tuntemaan rakkautta. Toisessa säkeistössä kuvaillaan auringonnousua, ja kolmannessa säkeistössä auringonnousu rinnastetaan rakastumisen tunteeseen: niin kuin aurinko haihduttaa usvan, ovat ”pelko, tyhjiys ja tuska” rakastumisen myötä paenneet kertojan sydäimestä. Toisessa ja kolmannessa säkeistössä kertoja on kohdistanut sanansa kuulijalle, mutta neljännessä säkeistössä hän siirtyy 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 epätoivoista rakkaudettomuuden kuvausta: kertoja viittaa rakkaudettomaan aikaan ”päivinä kuoleman valtakunnassa”. Kokonaisuudessaan runo muodostaa siis kaarroksen alun epätoivosta rakkauden aikaansaaman muutoksen kautta takaisin epätoivoon. Rakkaudettomuuden kuvaus saa huomattavan paljon painoarvoa runon loppupuolella. Runosta ei käy ilmi, saako kertoja lainkaan vastarakkautta osakseen. Tämä antaa aihetta epäillä, että kertojan rakkaus onkin kenties ollut pelkkää kuvitelmaa.

Sibelius on sijoitellut Runebergin runon viisi säkeistöä musiikkiin niin, että tekstisäkeistöjen ja musiikillisten muotoyksiköiden rajat vastaavat toisiaan (ks. esimerkki 1). Musiikin blokkimainen rakenne tuntuu heijastelevan tekstin sisältämiä voimakkaita vastakkainasetteluja. Sävellajien muodostamalla suhdeverkostolla on tulkinnassani erityistä merkitystä musiikki–tekstisuhteen kannalta. Tulkinnassani 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. H-molli muodostaa pääsävellajina pohjarakenteen, jota duurisävellajit ajoittain yrittävät murtaa, mutta johon aina palataan. Runossa pohjarakanteena toimii rakkaudeton tila,

jota kertoja yrittää paeta luomalla illuusion rakkaudesta. Paluu todellisuuteen tapahtuu kuitenkin väistämättä: pääsävellajin mollimuotoinen toonika, jolle kadensointia vältellään *Hjärtats morgonissa* toistuvasti (esim. t. 11–12 ja 33), saavutetaan lopussa vahvalla kadenssilla.

Musiikin ja tekstin draamallisen etenemisen vertailu syventää kuvaa tonaalisen rakenteen ja tekstin suhteesta. A<sup>1</sup>-jakso alkaa h-mollissa: kertoja kuvailee elämäänsä ennen rakkauden mukanaan tuomaa onnea. Tahdistä 6 alkava D-duurisoinnun prolongaatio (esimerkki 7) aloittaa D-duurisävellajialueen. Tonaalista muutosta korostaa musiikin yleisessä karakterissa tapahtuva muutos — esimerkiksi tekstuuri kevenee tanssilliseksi. 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 7). 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 A<sup>1</sup>-jakso ei kuitenkaan pääty mollimuotoiselle toonikalle, vaan tahdissa 11 päädytään harhalopukkeenomaiseen tilanteeseen (esimerkissä 7 tätä vastaa implikoitu toonikasointu).

h: I III V (I)

ESIMERKKI 7. D-duuri A<sup>1</sup>-jaksossa

B<sup>1</sup>-jakso (t. 12–20) perustuu duurimuotoisen toonikasoinnun laajennukseen sivusävelliikkein sekä laajaan, ylinousevalle soinnulle päättyvään 5–6-liikkeeseen (esimerkki 1), ja tonaalisten jännitteiden puute tekee jakson musiikista luonteeltaan neutraalia. Tämä on sopusoinnussa tekstin luonteen kanssa: toinen tekstisäkeistö sisältää verraten neutraalia luonnonkuvausta. B<sup>1</sup>-jakson H-duuri on kuitenkin mollin sävyttämä, sillä asteikon kuudentena sävelenä säilyy molliin kuuluva g. Kertojan onnessa on sittenkin epätoivoinen pohjavire.

*Hjärtats morgonin* vapaa säkeistömuotoisuus tuo musiikkiin tekstistä riippumatonta säännöllisyyttä: A<sup>2</sup>- ja A<sup>3</sup>-jaksojen tonaalinen rakenne on lähes samanlainen kuin A<sup>1</sup>-jaksossa. Merkittävin ero A-jaksojen välillä on D-duurin aseman heikkeneminen kahdessa jälkimmäisessä A-jaksossa. D-duuria ei A<sup>2</sup>- ja A<sup>3</sup>-jaksoissa enää pyritä vakiinnuttamaan kadenssilla, ja tahdeissa 28–30 (ja 51–53) prolongoitavan D-duurisoinnun basson sävelenä on d:n sijasta fis. Tahdin 28 (51) D-duurisekstisointu rakentuu 5–6-liikkeen kautta toonikasoinnun yläpuoliselle kvintille (esimerkki 8). Tämän kautta D-duurin suhde taustarakenteena toimivaan pääsävellajiin muuttuu A<sup>2</sup>- ja A<sup>3</sup>-jaksoissa yhä alisteisemmaksi. D-duurin asemassa tapahtuvalla muutoksella on vaikutusta myös tekstin tulkintaan. A<sup>2</sup>-jaksossa kertoja vertaa sydämessään tapahtunutta muutosta auringonnousuun, ja siirtymä h-mollista kohti D-duuria yhdistyy tekstissä kuvailtuun positiiviseen muutokseen. D-duurin aseman heikkeneminen on kuitenkin tulkittavissa siten, että kertojan mahdollisuudet onneen ja rakkauteen hiipuvat — kenties hän ei itsekään enää usko rakkauteensa. Joka tapauksessa taustalla vaikuttava epätoivo (h-molli) hallitsee kokonaisuutta yhä voimakkaammin. A<sup>2</sup>-jakson lopussa kadensoidaan duurimuotoiselle toonikalle, joten epätoivoa edustava mollimuotoinen toonika onnistutaan jälleen välttämään.

Es-duurijakson (B<sup>2</sup>) musiikillisesti erityinen asema kokonaisuudessa muodostuu mielenkiintoiseksi myös tekstin tulkinnan kannalta. Neljännessä tekstisäkeistössä kertoja puhuttelee suoraan ”rakkautta” nimittäen tätä ”auringoksi, joka karkottaa elämän yön”. B<sup>2</sup>-jakson alku on eleytyksellisesti koko laulun huippukohta; odottamattoman duurisävellajin ja musiikin ylvään karakterin voi ajatella kuvastavan rakkauden suunnatonta voimaa. Neljännen tekstisäkeistön alku merkitsee kuitenkin runossa käännekohtaa kohti lopun rakkaudettomuutta (muutos tulee esiin sanoissa ”om ett bröst du glömmar”). Tulkitsen kohdan siten, että ”rakkauden unohtama rinta” kuuluu kertojan rakkauden kohteelle, ja kertoja on jäänyt ilman vastarakkautta.

Musiikissa muutos kohti rakkaudettomuutta ilmenee mahtipontisen sointutekstuurin (t. 36–39) murentumisena kahdeksasosatekstuuriksi sekä rekisterin laskuna. On kuin kertojan usko omaan rakkauteensa alkaisi horjua musiikissa tapahtuvien muutosten myötä, ja myöntäessään elävänsä kuvitelmassa kertoja liukuu Es-duurista kohti h-mollin edustamaa epätoivoa. Kertoja pitää illuusiostaan kiinni viimeiseen asti, sillä siirtymä Es-duurista h-molliin tapahtuu miltei väkivaltaisen nopeasti ja yllättävällä tavalla, tahdin 45 G-duurisekstisoinnun kautta. Matka onnesta epätoivoon ei ole pitkä, mutta kontrasti B<sup>2</sup>-jakson alun triumfaattisen Es-duurin ja A<sup>3</sup>-jakson alun lohduttoman h-mollin välillä on valtava.

#### ESIMERKKI 8. D-duuri A<sup>2</sup>-jaksossa

A<sup>3</sup>-jakson alussa palataan siis 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 A<sup>2</sup>-jaksossa) tuntuu tekstisisällön valossa viiltävältä. *Hjärtats morgonin* lopussa kadensoidaan ensimmäistä kertaa mollimuotoiselle toonikalle. Tulkinnassani tämä symboloi koko ajan taustalla vaanineen epätoivon voittoa onnesta ja rakkaudesta. Lauluääni ei osallistu kadensointiin, ja tonaalinen rakenne sulkeutuu piano-osuudessa lauluäänen jäädessä toonikasoinnun kvintille. Ilmentääkö tämä kertojan haluttomuutta lopulliseen ratkaisuun, jonka hän aavistaa olevan itselleen epäedullinen?

*Hjärtats morgonin* kolme duurisävellajia suhteutuvat eri tavoin pääsävellajiin. D-duuri ja H-duuri ovat rinnakkais- ja muunnosduureina läheisessä suhteessa h-molliin. D-duuri on (A<sup>1</sup>-jaksossa) sävellajina

itsenäisempi kuin H-duuri. Tulkinassani A<sup>1</sup>-jakson D-duuri, joka kuvaa rakkauden syttymistä, edustaa aitoa, todellista rakkautta — rakastumisen hetkellä kertoja uskoo saavansa myös vastarakkautta. D-duurilla olisi mahdollisuus painottua enemmän ja tämän kautta syrjäyttää ainakin väliaikaisesti h-molli ja sen edustama epätoivo. D-duurin vaikutus kuitenkin heikkenee A<sup>2</sup>- ja A<sup>3</sup>-jaksoissa, ja kertojan usko rakkauteen hiipuu. H-duurisoinnalla on tärkeä rooli toonikan duurimuotoisena sijaisena, mutta H-duuri edustaa kuitenkin vain tilapäistä pakoa todellisuudesta. H-duuria ja Es(Dis)-duuria yhdistää dis-sävel, toonikan duuriterssi, jonka asema huipentuu Es-duurijaksossa. Dis-duuri tonikalisoii H-duurisoinnun terssin, mikä voidaan tulkita yrityksenä vakiinnuttaa H-duurin edustama rakkauden illuusio. Dis-duuria ja D-duuria yhdistää toisiinsa niiden terssisuhde toonikaan — ne edustavat III asteen soinnun eri muotoja. Alkuperäiseen rakkauteen liittyvä III asteen sointu (D-duuri) nostetaan B<sup>2</sup>-jaksossa puolta sävelaskelta ylemmäs (Dis-duuri). Es(Dis)-duuri vie kertojan todellisuuspaon äärimmilleen: pääsävellajin kontekstissa dis-duurisoinnun kaikki sävelet ovat muunnesäveliä, ja heksatonisesta näkökulmasta Es-duuri ja h-molli ovat toistensa heksatonisia pooleja. Funktionaaliselle tonaalisuudelle vieraiden sointusuhteiden mukaantulo voidaan tulkita kertojan viimeiseksi yritykseksi paeta todellisuutta — on kuin musiikki etsisi erilaisia reittejä ulos h-mollin vaikutuspiiristä ja ajautuisi tässä etsinnässä koettelemaan funktionaalisen tonaalisuuden rajoja. Lopulta h-molli kuitenkin vie voiton kaikista kolmesta duurisävellajista. Sibeliuksen musiikki tuntuu tukevan tekstitulkintaa, jossa kertojan rakkaus on vain illuusiota. Illusioiden kohtalona on enemmän tai myöhemmin väistyä todellisuuden tieltä, ja päättävän toonikan erittäin matala rekisteri tuntuu alleviivaavan kohtalon vääjäämättömyyttä.

## DRÖMMEN

## TONAALISESTA RAKENTEESTA

Läpikävelletty *Drömmen* on varsin pienimuotoinen, vain 28 tahdin mittainen. Pienimuotoisuudestaan huolimatta *Drömmen* sisältää dramatiikkaa ja voimakkaita vastakkainasetteluja. Musiikki etenee hyvin dynaamisesti, mikä tekee *Drömmenin* dramaturgisesta kaarroksesta yhtenäisen. Sekä laulun alku että loppu (tahdit 1–10 ja 25–28) ankkuroituvat tukevasti pääsävellaji f-molliin, mutta näiden kiintopisteiden väliin sijoittuva materiaali on järjestetty varsin mielenkiintoisella tavalla. Tässä artikkelissa tarkastelen *Drömmenin* tonaalista rakennetta sekä sen erityispiirteiden yhteyksiä tekstiin.

Esimerkissä 9 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. Tahdissa 24 siirrytään e-mollin dominantilta harhalopukkeella C-duurisoinnulle. C-duurisointu on dominanttisessa suhteessa tahdin 25 f-mollisointuun, jonka myötä palataan pääsävellajiin. Basso liikkuu tahdeissa 10–23 kvinteittain alaspäin (des–fis–h–e; ks. hakaset esimerkissä 9). Musiikin dynaaminen luonne lienee pitkälti seurausta juuri kvinttisuhteisten harmonioiden suosimisesta.

1 8 10 11 19 23 24 25

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

ESIMERKKI 9. *Drömmenin* tahtien 1–25 harmoninen rakenne

*Drömmenin* tonaalisen rakenteen huomiotaherättävin piirre on epäilemättä fis-mollin tonikalisointi tahdeissa 11–18. Fis-mollisointua laajentavat dominanttiset kohdistukset saavat soinnun vaikuttamaan paikalliselta toonikalta. Fis-mollisoinnun suhde pääsävellajin toonikasointuun on erikoinen: ei ole mitenkään tavallista, että puoli sävelaskelta toonikasoinnun yläpuolella sijaitseva mollisointu tonikalisoidaan duuri-molli-tonaalisessa musiikissa. Tahdit 11–24 muodostavat kokonaisen ”ylennysmerkkisten harmonioiden alueen”, jonka aikana levitetään fis-molli-, H-duuriseptimi- ja e-mollisointuja. Äänenkuljetusrakenteen (esimerkki 10) tarkastelu valaisee kysymystä ”ylennysmerkkisten harmonioiden alueen” roolista *Drömmenin* kokonaisuudessa. Aloitan tarkasteluni tahdin 23 e-mollisoinnusta, joka aloittaa musiikissa selkeästi uuden jakson. Tahtien 19–22 H-duuriseptimisointu toimii dominanttisena kohdistuksena e-molliin, ja e-mollisoinnun voikin sanoa edustavan paikallista toonikaa. Laajemmassa mittakaavassa tulkitsen tahdin 23 e-mollisoinnun toonikan alapuoliseksi sivusoinnuksi. Painokkuutensa vuoksi se on nostettu tahdin 24 takaisin pääsävellajiin johtavan dominantin ohi. Tahtien 19–22 H-duuriseptimisointu rakentuu e:n yläpuoliselle kvintille. Fis-mollisointu edustaa puolestaan toonikan yläpuolista sivusointua; tämän funktion havainnollistamiseksi se on esimerkissä 10 esitetty enharmonisena vastineenaan, ges-mollisointuna. Yhdessä ges- ja e-mollisoinnut siis muodostavat kahdenpuolisen kromaattisen kohdistuksen toonikalle.

*Drömmenin* äänenkuljetusrakenteen taustalla on sivusävelliike f–e–f (esimerkki 11a). 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 11b). E:n yläpuoliselle kvintille rakentuvan H-duuriseptimisoinnun ylä-äänessä ges muuttuu enharmonisesti fis:ksi ennen etenemistään g:lle (esimerkki 11c). Fis/ges-mollisointu muodostaa *Drömmenin* tonaalisessa rakenteessa eräänlaisen enharmonisen taitekohdan: sille tullaan kuin ges-mollisoinnulle (kvinttisuhteisen Des-duurisoinnun kautta), mutta siltä lähdetään kuin fis-mollisoinnulta (ja siirrytään kvintin päässä olevalle H-duurisoinnulle).

ESIMERKKI 10. *Drömmenin* syvätason äänenkuljetusrakenne

ESIMERKKI 11. Fis- ja e-mollisointujen kontrapunktinen alkuperä

Vaikka fis-mollijakso (t. 11–18) liittyikin elimelliseksi osaksi äänenkuljetusrakennetta, se rajautuu kuitenkin sekä tekstuuriin että rekisterin puolesta selkeästi omaksi kokonaisuudekseen. Kahdeksan tahdin mittainen pitäytyminen fis-mollisoinnolla sekä sointua laajentavien kuvioiden toisteisuus saavat aikaan sen, että musiikin liike tuntuu hetkeksi pysähtyvän. Fis-mollijakso on jännittävällä tavalla ”irrationaalinen” ja staattinen. Fis-mollisoinnun musiikin pinnalla saama painoarvo tuntuu olevan ristiriidassa sen äänenkuljetuksellisen painoarvon kanssa. Tämä ristiriita on olennainen osa fis-mollijakson erikoista karakteria. Kaikki fis-mollijaksoon liittyvät erikoiset piirteet näyttävät kuitenkin varsin luonteovassa valossa, kun niitä tarkastellaan suhteessa tekstisisältöön.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Tawaststjerna (1989, 266) kirjoittaa *Drömmenistä*: ”Tunnelmallisen f-molli päätätteen jälkeen laulu joutuu liikkumattomassa välitaitteessa [tahdit 11–18] jotenkin seisauksiin.” Tawaststjerna ei kommentoi sitä mahdollisuutta, että ”välitaitteen” liikkumattomuus voisi olla yhteydessä tekstisisältöön.

## TONAALISEN RAKENTEEN YHTEYKSISTÄ TEKSTIIN

Runebergin runo *Drömmen* on tilannekuva nuoresta miehestä, joka kaippaa rakastettuaan niin paljon, että kuvittelee unessa tämän tulevan luokseen. Runo alkaa kertojan kuvauksella siitä, miten hän nukahtamalla yritti unohtaa surunsa. Mutta hän ei saanut unessakaan rauhaa: ”eräs uni” kuiskasi hänelle, että rakastettu on tullut hänen luokseen ja haluaa suudella häntä. Kuultuaan unikuvan lausumat sanat kertoja avaa iloissaan silmänsä. Unikuva kuitenkin katoaa samalla. Samalla siirrytään runon nykyhetkeen, jossa kertoja esittää itselleen kolme kysymystä vastaten niihin itse. Ensin hän toteaa unen kadonneen ”savun lailla”. Sitten hän muistaa, että rakastettu on kaukana poissa, eikä näin ollen ole voinut olla äsken paikalla. Runo huipentuu viimeiseen kysymykseen, jonka vastauksena kertojan on myönnettävä itselleen, että suudelma oli olemassa vain hänen kaipauksessaan. Vaikuttaa siltä kuin kertoja kysymysten ja vastausten myötä vähä vähältä heräisi todellisuuteen, jossa rakastettu on poissa, mutta kaipaus yhä jäljellä.

*Drömmenin* dynaaminen kokonaisrakenne myötäilee runon muodostamaa yhtenäistä kaarrosta. Harmoniassa ja tekstuurissa tapahtuvien muutosten artikuloimat musiikin rajakohdat seurailevat tekstin tapahtumia tiiviisti. Tahdeissa 1–7 laajennetaan aloittavaa toonikaa, ja harmoninen staattisuus sekä yksinkertainen, runolauluvaikutteinen laulumelodia ovat 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. Rekisterin nousu valmistele siirtymistä tahtien 11–18 fis-mollisointua laajentavaan jaksoon, johon unen repliikki sijoittuu. ”Unijakson” korkea rekisteri ja harppumainen tekstuuri luovat epätodellisen, ylimaallisen tunnelman. Jakson staattinen luonne erottaa sen ympäröivästä materiaalista ja korostaa unenomaista vaikutelmaa. Fis-molli on harmoniana vieras pääsävellajin kontekstissa, ja äänenkuljetukselliseen rooliinsa nähden se saa musiikin pinnalla huomattavasti tilaa. Tulkinnassani fis-molli edustaakin unen maailmaa, joka on irrallaan todellisuudesta — todellisuutta edustaa pääsävellaji f-molli.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Carl Schachter (1999) on kuvannut samankaltaista ilmiötä Schubertin *Nacht und Träume* -laulua käsittelevässä analyysissään. Tässä laulussa motiiviseen kulkuun kuuluva kromaattinen lomasävel, rakenteellisesti toissijainen elementti, tonikalisoidaan laulun keskivaiheilla. Tätä Schachter pitää unen vertauskuvana: ohikiitävä tilanne, lomasävel, tuntuu hetken stabiililta, kunnes se katoaa. (Schachter 1999, 217.) Äänenkuljetuksellinen tilanne ei ole *Drömmenissä* ja *Nacht und Träumessa* samanlainen, mutta kummassakin toissijaisen elementin laajentaminen toimii unen vertauskuvana.

Fis-mollijakson yhteensopimattomuus todellisuuden kanssa ilmenee myös siten, että jakson yhdistäminen sekä sitä edeltävään että seuraavaan materiaaliin edellyttää fis-mollisoinnun tulkintaa enharmonisesti kahdella tavalla. Tekstissä unen repliikki on siinä mielessä erillinen, että siinä runon puhuja välillisesti muuttuu: kertoja toistaa unessa kuulemansa sanat.

*Drömmenin* alussa kertoja paneutui surullisissa tunnelmissa nukkumaan, ja sävellajina oli todellisuutta edustava f-molli. Unen fis(ges)-mollisiin liu'uttiin tahdin 10 Des-duurisoinnin kautta. Paluu unesta todellisuuteen tapahtuu estellen ja viivyttellen. Tulkinnassani unimaailman vaikutus jatkuu koko ”ylennysmerkkisten harmonioiden 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 tahtien 11–18 fis-mollisoinnun ja tahdin 23 e-mollisoinnun välillä. E-mollin avulla siirrytään lähemmäs pääsävellajia ja todellisuutta, sillä e-mollisoitu on kromaattisista sivusoinnuista se, jonka kautta pääsävellajin toonikalle palataan tahdissa 25 (esimerkki 10).

Musiikki jäsentyy tahdeissa 23–28 sekvenssinä, jonka kahden tahdin mittaisista osista kaksi ensimmäistä ovat miltei identtiset, mutta kolmas osa voimakkaasti muunneltu. Myös tekstin rakenne on toisteinen; se koostuu kertojan esittämisestä kolmesta kysymys–vastausparista. Tonaalinen rakenne on kuitenkin eräässä mielessä ristiriidassa tekstin jäsentymisen kanssa. Tekstin 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 vähittäiseen heräämiseen unestaan: esittäessään ensimmäisen kysymyksensä kertoja on vielä unen vaikutuksen alainen. Kysymys voi olla myös tietoisesta vastahakoisuudesta: e-mollin ohimenevä tonikalisointi tahdeissa 23–24 voidaan tulkita kertojan viimeiseksi yritykseksi paeta todellisuutta, jota pääsävellajin toonika edustaa. Kuten *Hjärtats morgonissa*, myös *Drömmenissä* pääsävellajin (mollimuotoiselle) toonikasoinnulle kadensoidaan vasta aivan laulun lopussa. Päättävä kadenssi on retorisesti hyvin voimakas, jotenkin vastaansanomattoman lopullinen — kertoja ei enää voi paeta todellisuutta.

---

## LOPUKSI

*Hjärtats morgonin* ja *Drömmenin* tonaalisessa rakenteessa ilmenevistä perustavanlaatuisista eroavaisuuksista huolimatta tonaaliseen rakenteeseen liittyvät ratkaisut ovat kummassakin laulussa avainasemassa musiikin ja tekstin välisten yhteyksien tulkinnassa. Sibelius käyttää sävellajien suhteistoa taitavasti hyväkseen ilmentäessään tekstien sisältämiä asetelmia, ja syvemmän tason tonaalisten ratkaisujen ja tekstin välille muodostuu tiivis yhteys.

Tonaalisen rakenteen ja tekstin välisillä yhteyksillä on *Hjärtats morgonissa* ja *Drömmenissä* eräitä merkittäviä yhteisiä piirteitä. Molemmissa lauluissa 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 etenemistä. 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 *Drömmenissä* kertojan on pakko palata katkeraan todellisuuteen miellyttävämmästä haavemaailmastaan.

Sekä *Hjärtats morgonissa* että *Drömmenissä* tonikalisoidaan ohimenevästi pääsävellajille vieraita, odottamattomia harmonioita, ja molempien laulujen tonaalisen rakenteen hahmottaminen funktionaalista tonaalisista lähtökohdista edellyttää lisäksi enharmonista uudelleentulkintaa. Nämä piirteet osoittautuivat merkityksellisiksi musiikki–teksti-suhteen kannalta. *Hjärtats morgonissa* kontrastoivana sävellajina toimii Es-duuri, jonka kaukaisuus suhteessa pääsävellaji h-molliin tulee esiin sekä Schenker-analyytisessä että heksatonisessa tulkinnassa. *Drömmenissä* tuodaan keskelle f-mollia kokonainen kontrastoiva ylennysmerkkisten harmonioiden alue, jonka aikana tonikalisoidaan kaksi pääsävellajin toonikaan puolisävelaskelsuhteessa olevaa harmoniaa, fis-molli ja e-molli. Vieraat sävellajit edustavat illuusiota rakkaudesta ja onnesta: *Hjärtats morgonin* Es-duuri ja *Drömmenin* fis-molli huipentavat todellisuuspaon, joka kummassakin tapauksessa on tuomittu epäonnistumaan.

## LÄHTEET

- Aldwell, E. & Schachter, C. 1989. *Harmony and Voice Leading*. 2. painos. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Cohn, R. 1996. Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions. *Music Analysis* 15 (1): 9–40.
- Cohn, R. 1998. Introduction To Neo-Riemannian Theory: A Survey And a Historical Perspective. *Journal of Music Theory* 42 (2): 167–180.
- Hallikainen, A. 2005. Musiikin ja tekstin yhteyksistä Jean Sibeliuksen yksinlauluissa *Hjärtats morgon, Drömmen ja Våren flyktar hastigt*. Tutkielma, Sibelius-Akatemia, Sävellyksen ja musiikinteorian osasto.
- Keane, R. 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.
- Oramo, I. (toim.) 1980. Sibeliuksen koeluento. *Musiikki* 10 (2): 85–105.
- Schachter, C. 1999. Motive and Text in Four Schubert Songs. Teoksessa *Unfoldings. Essays in Schenkerian Theory and Analysis*. Toim. J. N. Straus. New York: Oxford. 209–220.
- Talas, S. 2001. *Sydämen aamu. Aino Järnefeltin ja Jean Sibeliuksen kihlausajan kirjeitä*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Tawaststjerna, E. 1989. *Jean Sibelius 1*. Suom. T. Anhava. 3. painos. Helsinki: Otava. Alkuperäisjulkaisu 1965.

## Lectio praecursoria

### TIMO VIRTANEN

Jean Sibeliuksen sinfonioiden sarjassa kolmas näyttää jääneen sisarteostensa varjoon. Se on ehkäpä kuudennen ohella sinfoniaista harvimmin kuultu, ja kirjallisuudessa on esitetty siitä usein vähätteleviä tai suorastaan tyrmääviäkin arvioita. Jopa eräät Sibeliuksen musiikin innokkaimmista puolestapuhujista säveltäjän elinaikana pitivät kolmatta säveltäjän sinfoniaista heikoimpana. Sibelius, joka keväällä vuonna 1907 uskoi pian valmistuvan sinfoniansa kuuluvan parhaimpiin teoksiinsa, joutui myöhemmin toteamaan, ettei sen vastaanotto muodostunut toivotun kaltaiseksi. Säveltäjän on mainittu nimittäneen kolmatta sinfoniaa ”onnettomimmaksi lapsekseen”.<sup>1</sup>

Kolmannen sinfonian vaatimattoman menestyksen syitä on kirjallisuudessa pohdittu jonkin verran. Teos sai kantaesityksessään 25. syyskuuta vuonna 1907 varsin hyvän vastaanoton, mutta sen ”ongelmallisuus” todettiin myös melko pian. Sittemmin teoksen ongelmallisuuteen on viitattu eri näkökulmista, joita olen hahmotellut väitöskirjani johdannossa.

Kolmatta sinfoniaa on pidetty ongelmallisena ensinnäkin tyylilliseltä kannalta. Siinä, missä ensimmäinen ja toinen sinfonia on usein varsin vaivattomasti liitetty kansallisromanttiseen suuntaukseen ja neljännen sinfonian on kuultu heijastelevan 1900-luvun alun ekspressionismia tai modernistisia virtauksia, kolmatta sinfoniaa on luonnehdittu kokeelliseksi murros- tai välikauden teokseksi. Kolmannen sinfonian määrittelemistä tyylillisesti on pyritty täsmentämään vertaamalla sitä toiseen ja neljänteen sinfoniaan, ja se on tyyliltään sijoitettu milloin lähemmäs edeltäjänsä, milloin seuraajaansa. Useimmiten kolmannen sinfonian on tulkittu merkinneen Sibeliuksen tyylillisessä kehityksessä kansallisromanttiseksi luonnehdittujen ensimmäisen ja toisen sinfonian jälkeen käännettä kohti

---

<sup>1</sup> Goss 1995, 48.

Mozartin ja Haydnin kaltaisia klassismin kauden esikuvia, ja tyyliltään sitä onkin pidetty jopa ”neoklassisena”. Toisaalta teos on arvioitu Sibeliuksen eteenpäin katsovan, modernistisen asenteen ilmentymäksi, ja sen klassistisina pidettyjen tyylipiirteiden ja modernistisiksi tai kokeileviksi luonnehdittujen elementtien yhteensovittamisesta puhuttaessa käytetty määrettä ”klassistinen modernismi”. Ehkäpä tämä tyyllisten luonnehdintojen kirjokin on yksi oire siitä, että kolmatta sinfoniaa on myös pidetty tyyliltään epämääräisenä ja hajanaisena.

Toiseksi kolmannen sinfonian ongelmallisuuden on esitetty liittyvän sen ilmaisullisiin piirteisiin. Siinä, missä ensimmäisen ja toisen sinfonian on voitu tulkita heijastelevan vaikkapa 1800–1900-luvun vaihteen poliittista ilmapiiriä, ja neljännen on kuultu luotaavan syviä kärsimyksiä ja kuolemantuntoja, kolmannen sinfonian ”tunnelmasisältö”, lainatakseni Ilmari Krohnin käyttämää sanaa, näyttää olleen vaikeammin määriteltävissä. Juuri Krohn, joka kylläkin esitti kirjassaan *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius* vuodelta 1945 tulkinnan muiden sinfonioiden ohella myös kolmannen sinfonian tunnelmasisällöstä, kirjoitti jo pian kolmannen sinfonian kantaesityksen jälkeen vuonna 1907, että kantaesityksessä sinfonia jäi ”arvoitukseksi” ja että esteenä teoksen ”käsittämiseksi” ei ollut ”sen ilmausmuoto, joka tunnustettiin kuulakkaan kirkkaaksi, vaan sisällys, sävelten sanaton lausunta”.<sup>2</sup>

Kolmannen sinfonian ongelmallisuutta on arvioitu kolmanneksi musiikin ”teknisistä” ominaisuuksista käsin. Esimerkiksi Timothy Howell, joka on pitänyt kolmatta sinfoniaa lähinnä vain toisen ja neljännen sinfonian väliin sijoittuvana kokeiluna, on lausunut varsin jyrkän arvion etenkin sinfonian kolmannesta osasta, josta hänen mukaansa puuttuu ”koherentti, orgaaninen kehittely” ja joka yrityksenä yhdistää kaksi perinteistä sinfoniosaa, nimittäin scherzo ja finaali, on hänen mielestään epäonnistunut.<sup>3</sup> Gerald Abraham ja Cecil Gray puolestaan kohdistivat terävimmän kritiikkinsä sinfonian toiseen osaan, jota Gray luonnehti liian pelkistetyksi ja yksinkertaiseksi ja jota Abraham piti samantapaisista syistä yhtenä Sibeliuksen heikoimmista sinfoniosista.<sup>4</sup>

Edellä kuvattujen kohtien lisäksi kolmannen sinfonian ongelmallisten piirteiden on katsottu liittyvän myös vaikkapa esityksellisiin sekä musiikkianalyttisen tarkastelun virittämiin kysymyksiin. Pohdinnat

<sup>2</sup> Krohn 1907, 25.

<sup>3</sup> Howell 1989, 42.

<sup>4</sup> Gray 1931, 139; Abraham 1947, 23.

sinfonian osien tempoista sekä etenkin toisen ja kolmannen osan jäsentymisestä ja ilmeittämisestä toistuvat monien Sibeliuksen sinfonioista näkemyksiään kirjoittaneiden kapellimestareiden, esimerkiksi Simon Parmetin ja Jussi Jalaksen pohdinnoissa, ja monet Sibeliuksen omista, Jalaksen muistiinmerkitsemistä esitysohjeista liittyvät juuri kolmanteen sinfoniaan.<sup>5</sup> Musiikkianalyysin osalta kysymykset muodon – siis muodon analysoimisen – ”ongelmasta” liittyvät erityisesti sinfonian kolmanteen osaan. Tätä ongelmaa Donald Francis Tovey väisteli toteamalla osan olevan muodoltaan täysin yksilöllinen, ”Sibeliuksen keksimässä muodossa” ja Abraham väittämällä, että sen, siis kolmannen osan, ensimmäisen jakson analysoiminen on ”poikkeuksellisen vaikeaa – jopa miltei mahdotonta”.<sup>6</sup>

Pyrin väitöstutkimuksessani tuomaan lisävalaistusta ja avaamaan uusia näkökulmia tähän kirjallisuudessa toistuvasti ja eri kannoilta ongelmalliseksi luonnehdittuun teokseen. Olen keskittynyt tutkimuksessani tutkimusaiheisiin ja -alueisiin, jotka ovat tähänastisessa kirjallisuudessa saaneet osakseen varsin vähän huomiota. Seuraavassa esittelen tutkimukseni lähtökohtia.

Väitöskirja jakaantuu kahteen osaan. Sen ensimmäisessä osassa tarkastellaan käsikirjoitustutkimuksen valossa Sibeliuksen kolmannen sinfonian sävellysprosessia, sitä, millaisten vaiheiden kautta sinfoniasta tuli sellainen kuin sen nykyisin tunnemme. Helsingin yliopiston kirjaston Sibeliuksen nuottikäsikirjoitusten kokoelmassa säilytetään kolmannen sinfonian laajaa ja tähän mennessä lähes tutkimatonta käsikirjoitusaineistoa. Laskelmieni mukaan erityyppisiä luonnoksia ja muita käsikirjoituksia kolmanteen sinfoniaan on säilynyt kaikkiaan 315 käsikirjoitussivulla. Pelkkä sivumäärä ei kuitenkaan yksinään kerro vielä paljoakaan käsikirjoitusaineiston laajuudesta: osa sivuista on tiiviisti nuottikirjoituksella ja muilla merkinnöillä täytettyjä, ja osa puolestaan sisältää ainoastaan muutaman tahdin pituisen lyhyen fragmentin tai lyhyitä fragmentteja. On lisäksi aina pidettävä mielessä, että käsikirjoituksia on vuosikymmenien saatossa voinut tuhoutua tai kadota. Kolmannen sinfonian käsikirjoitusaineisto on kuitenkin laajimpia Sibeliuksen yksittäisistä teoksista säilyneistä.

Vastikään Järvenpään-kotiinsa Ainolaan asumaan asettunut Sibelius kirjoitti syyskuun 21. päivänä vuonna 1904 päivätyssä kirjeessään ystäväilleen ja tukijalleen Axel Carpelanille aloittaneensa sävellystyön

---

<sup>5</sup> Parmet 1955, 35–51; Jalas 1981, 63–65.

<sup>6</sup> Tovey 1972 (1935), 125; Abraham 1947, 24.

kolmannen sinfoniansa parissa.<sup>7</sup> Säveltäjä ei luultavasti kuitenkaan tuona päivänä itsekään tiennyt kirjoittaneensa sinfoniaan päätyneitä sävelaiheita luonnossivuilleen jo vuosia aikaisemmin, mahdollisesti vuodesta 1901, ja viimeistään vuodesta 1902–1903 lähtien. Ehkäpä hän ei kirjoittaessaan kirjettään Carpelanille vuonna 1904 myöskään tiennyt, kuinka vaiheikas ja pitkä työ hänellä oli sinfonian parissa edessään: teos valmistui viime tingassa Sibeliuksen sävellyskonserttiin, joka järjestettiin Helsingissä 25. päivänä syyskuuta vuonna 1907.

Noiden kolmen vuoden aikana Sibelius solmi kustannussopimuksen saksalaisen Lienau-kustantamon kanssa ja sävelsi toki kolmannen sinfonian ohella paljon muutakin. Monien sinfonian rinnalla suunnitteilla ja valmisteilla olleiden teosten musiikillinen aines sekoittui Sibeliuksen luonnossivuilla siihen ainekseen, joka lopulta päätyi tuntemaamme kolmanteen sinfoniaan. Tällaisia teoksia oli useita, muutamat niistä ennen sinfoniaa, ja muutamat vuosia sinfonian jälkeen valmistuneita. Seuraavassa havainnollistan tätä eri teoksiin päätyneiden aineiden limittymistä tarkastelemalla yhtä väitöskirjassa käsittelemääni esimerkkiä.

Helsingin yliopiston kirjastossa säilytettävä käsikirjoitus 0256 alkaa voimakaspiirteisellä aiheella, joka esiintyy lukuisissa kolmanteen sinfoniaan liittyvissä luonnoksissa mutta joka ei päätynyt lopulliseen teokseen (esimerkki 1). Sen sijaan aihe näyttää itse asiassa ennakoivan vuonna 1911 valmistuneen neljännen sinfonian hitaan osan keskeistä teemaa. Aihe saa kuitenkin jatkokseen kolmannen sinfonian ensiosasta tuttua ainesta. Ensimmäisen luonnossivun 16. viivastolla kuvaan ilmestyy jälleen lopullisesta kolmannelta sinfoniasta puuttuva, tällä kertaa vuonna 1906 sinfoniseen fantasiaan *Pohjolan tytär* päätynyt aihe, joka on pyyhitty yli kynänvedoin. Luonnos jatkuu kolmannen sinfonian ensiosan aineksin – väliin tosin ilmestyy toisen sivun alussa idea, joka esiintyy myös sinfonian toisen osan luonnoksissa, ja myös luonnoksen avaavat jylhät kulut kertautuvat – kunnes toisen sivun viivastolla 13 saavutaan, jälleen kolmannen sinfonian ensiosan aineiden kautta, uuteen vaiheeseen, jonka aiheet päättyivät *Voces intimae* -jousikvartettiin vuonna 1909. Näin yhden ja saman, sinänsä yhtenäisen, musiikillisen jatkumon muodostavan luonnoskokonaisuuden puitteissa esiintyy kolmeen tai neljään teokseen päätyntä ainesta.

---

<sup>7</sup> Sibeliuksen kirje Carpelanille, Kansallisarkisto, Sibeliuksen perhearkisto, kansio 120.



## Esimerkki 1 (jatkoa).

[7.]

Handwritten musical score for Example 1 (continuation). The score consists of 11 staves. The first staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff continues the melody with a long slur. The third staff shows a continuation of the melodic line. The fourth staff features a melodic line with a double slash at the beginning. The fifth staff contains a melodic line with a double slash at the beginning. The sixth staff shows a melodic line with a double slash at the beginning. The seventh staff contains a melodic line with a double slash at the beginning. The eighth staff shows a melodic line with a double slash at the beginning. The ninth staff contains a melodic line with a double slash at the beginning. The tenth staff shows a melodic line with a double slash at the beginning. The eleventh staff contains a melodic line with a double slash at the beginning.

Tämä luonnos on yksi niistä lukuisista vastaavantyyppisistä käsikirjoituksista, jotka johtivat väitöskirjassa esittämiini päätelmiin. Nähdäkseni luonnostutkimus osoittaa, ettei Sibeliuksella ollut selkeää käsitystä kolmannen sinfonian tai sen osien kokonaisuudesta vielä pitkään aikaan sävellysprosessin kuluessa. Se osoittaa ainakin tämän sinfonian tapauksessa mielestäni myös erittäin epätodennäköiseksi ajatuksen siitä, että Sibelius olisi alkanut rakentaa teoksessaan laajoja kokonaisuuksia motiivisen työn, tai ”orgaanisen variaation” periaatteen mukaisesti määrätyn ja rajatun musiikillisen aineksen pohjalta, sen kasvattamisen ja kehittämisen kautta. Sibelius näyttää säveltäessään pikemminkin seuloneen vuosien varrella luonnossivuille kirjoittamiaan ideoita ja tutkineen mahdollisuuksia yhdistää niitä eri tavoin, rakentaa yhteyksiä alun alkaen erillisten ja eri aikoina syntyneiden ainesten välille. Prosessi näyttää edenneen monien yritysten ja erehdysten kautta, ja käsikirjoitukseen perehtyvä voi ihailla sitä kriittisyyttä ja sanoisinko analyttistä arviointia, jonka ohjaamana kolmannen sinfonian ideat valikoituivat ja nivoutuivat toisiinsa – kristallisoituivat luonnossivujen kaaoksesta. Käsikirjoitustutkimuksen valossa Sibeliuksen päiväkirjaansa huhtikuussa vuonna 1915 kirjoittama ja jo eräässä Jalmari Finnen kirjeessä vuodelta 1905 säveltäjän lausumaksi mainittu luonnehdinta säveltämisestä Jumalan taivaan permannosta alas maan päälle heittämiä mosaiikinpalojen järjestämisenä uudelleen kuvaksi ei siis olekaan vain kaunis vertaus, vaan todenperäinen kuvaus Sibeliuksen luomistyön olemuksesta.

Väitöskirjan toisessa osassa sinfoniaa, tarkemmin rajattuna sen muotoa, tarkastellaan musiikkianalyttisesti, harmonian ja äänenkuljetuksen kannalta, Heinrich Schenkerin kehittämän teorian näkökulmasta. Musiikkianalyttisissä kirjoituksissa kolmannesta sinfoniasta, kuten Sibeliuksen sinfonioista ja muista teoksista yleensäkin, on perinteisesti keskitytty tarkastelemaan teoksen muotoa temaattisen sommittelun kannalta, ja vaikka erityisesti Timothy Howell, Veijo Murtomäki ja Timothy Jackson ovat eritelleet myös kolmannen sinfonian harmonis-äänenkuljetuksellisia rakenteita, käsilläolevaan väitöskirjaan valittua näkökulmaa voidaan nähdäkseni pitää varsin uutena.<sup>8</sup>

Keskeisenä metodisena kysymyksenä on ollut schenkeriläisen analyysin soveltuvuus Sibeliuksen musiikin tarkastelemiseen. Sibelius sävelsi teoksen aikana, jolloin klassis-romanttinen tonaalisuuden perinne natisi liitoksissaan, eikä hänen musiikkinsa suinkaan kaikissa tapauksissa ja

---

<sup>8</sup> Howell 1989, Murtomäki 1993, Jackson 1998 ja 2001.

kaikilta osin noudattele tonaalisen musiikin konventioita. Onkin kysytty, onko Sibeliuksen musiikkia tarkasteltaessa mielekästä rajoittaa näkökulma schenkeriläiseen teoriaan. Lainaan tässä yhteydessä Joseph C. Krausia, joka on tarkastellut ytimekkäästi juuri tätä kysymystä kirjoituksessaan eräiden Sibeliuksen sinfonioiden temaattisista prosesseista:

Ne meistä, jotka ovat soveltaneet schenkeriläisen analyysin tekniikkaa Sibeliuksen sinfonioiden jaksoihin, ovat toisinaan tunteneet olonsa epämukavaksi, sillä Schenkerin ”klassisen” musiikin taustakäsitykset eivät aina helposti vastaa Sibeliuksen musiikissa havaittuja malleja. Kuitenkin schenkeriläinen lähestymistapa voi olla hyödyllinen määriteltäessä miten Sibelius voisi viitata perinteiseen tonaaliseen sommitteluun, mutta ”uudelleenmuotoilla” sitä jollakin modernistisella tavalla [...]”<sup>9</sup>

Sibeliuksen musiikin harmonian ja äänenkuljetuksen sekä muodon uusia piirteitä voidaan siis tarkastella mielekkäimmin juuri tonaalisen perinteen taustaa vasten – miten muutenkaan? – ja tonaalisen musiikin teoriaksi rakentunut schenkeriläinen teoria soveltuu hyvin myös havainnollistamaan sitä, missä kohdin ja millä tavoin Sibelius poikkeaa perinteestä. Lisäksi on muistettava, että musiikkianalyysissä jokainen metodin sovellus, olipa kyseessä mikä metodi ja mikä musiikki hyvänsä, on samalla testi, jossa metodin soveltuvuus asetetaan koetukselle.

Analyyttisen tarkasteluni innoittajina ovat olleet aikaisemmin kirjallisuudessa esitetyt, kuten mainitsin, useimmiten teoksen temaattisen jäsentymisen tarkastelun pohjalta johdetut näkemykset muodosta. Olen halunnut tuoda niiden rinnalle tarkastelun, jossa muodon kysymyksiin otetaan kantaa harmonian ja äänenkuljetuksen tarkastelun kautta. Havainnollistan tätä tarkastelua seuraavalla esimerkillä.

Monet kirjoittajat ovat kiinnittäneet huomion siihen poikkeukselliseen tapaan, jolla kolmannen sinfonian sonaattimuotoisessa ensiosassa toonikasävellajissa olevasta ensimmäisestä teemaryhmästä siirrytään uuteen, harmonialtaan ja karakteriltaan edeltävästä jyrkästi poikkeavaan vaiheeseen (tahdit 40–54).

---

<sup>9</sup> Kraus 2003, 208: ”Those of us who have applied the technique of Schenkerian analysis to passages from the Sibelius symphonies have sometimes experienced discomfort, since Schenker’s paradigms of ’classical’ diatonic tonality do not always easily correspond with the patterns found in Sibelius’s music.. Nevertheless, a Schenkerian approach can still be useful for establishing how Sibelius might refer to a traditional tonal stratagem, but ’deform’ it in some modernist way [...]”

Harmonialtaan lähes yksinomaan h-mollisoinnulle perustuvaa hämyisää musiikkia on kirjallisuudessa miltei poikkeuksetta nimitetty, ymmärrettävää kylläkin, ”sivuteemaksi h-mollissa”, onhan tuon vaiheen luonne-ero edeltäneeseen verrattuna melkoinen. VII asteen mollin eli h-mollin poikkeuksellisuutta sivuteeman sävellajina tavanomaisen dominanttisävellajin, G-duurin, asemesta on tässä yhteydessä korostettu.

Mielestäni määritelmät ”sivuteema” ja ”h-molli” eivät kuitenkaan riitä kuvaamaan tuon kiehtovan vaiheen olemusta. Vaihe voi luoda vaikutelman harmonialtaan staattisesta mutta kuitenkin ohikiitävästä, näynomaisesta episodista, joka päättyy yhtä äkillisesti kuin oli alkanutkin, ikään kuin murentuen josten kuudestaosaosakuluiksi (tahdista 54 lähtien), jotka alkavat määrätietoisesti suunnata eteenpäin, kohti jotakin uutta. Kuten eräät kirjoittajat ovat jo todenneet, h-mollin tulkitseminen omaksi sävellajikseen on tässä kyseenalaista – sitä ei esimerkiksi ole vakiinnutettu kadenssaalisesti –, ja osan esittelyjakson kokonaisuutta tarkasteltaessa käy lisäksi ilmi, että h-molli-sointu sijoittuu vaiheeseen, jossa valmistellaan siirtymistä jakson päättävälle dominantille.<sup>10</sup> Tämä dominantti saavutetaan voimakkaan kohdistuksen kautta vasta myöhäisessä vaiheessa ja kuullaan tässä sinfonianosassa poikkeuksellisesti sekstisoituna, ei perusmuotoisena sointuna, kuten klassis-romanttisissa sonaattimuotoisissa osissa on tyypillistä. Riippuen vaikkapa siitä, mielletäänkö h-mollisoitu suoraan dominanttisekstisoituun kytkeytyväksi ennakoinniksi (esimerkki 2, vaihtoehto A), vai vasta varsinaista dominanttiin suuntaavaa kohdistusta edeltäväksi välivaiheeksi (vaihtoehto B), voimme muodostaa hieman erilaisen kokonaiskuvan esittelyjaksosta ja sen muotodynamiikasta ja dramaturgiasta. Harmonis-äänenkuljetuksellisen rakenteen analyysi tuo aikaisempien näkemysten rinnalle tarkastelutason, joka voi auttaa jäsentämään Sibeliuksen musiikin ominaispiirteitä moniulotteisemmin ja hienosyisemmin.

---

<sup>10</sup> Ingman 1965, 27; Murtomäki 1993, 72.

Esimerkki 2. Ekspositio, kaksi vaihtoehtoista tulkintamallia.

A) a) b) c)

C: I V<sup>6</sup> I VII<sup>3#</sup> V<sup>6</sup> I VII<sup>3#</sup> 4<sup>#</sup> 2 V<sup>6</sup>

B) a) b) c)

C: I V<sup>6</sup> I 4<sup>#</sup> 2 V<sup>6</sup> I 3<sup>#</sup> 4<sup>#</sup> 2 V<sup>6</sup>

Edellä kuvattujen, käsikirjoitustutkimuksen ja musiikkianalyysin alaa edustavien kysymysten lisäksi väitöskirjan epilogissa pohditaan sinfonian taustalla mahdollisesti kajastelevia ohjelmallisia virikkeitä. Markku Hartikainen on Sibeliuksen ja hänen lähipiiriinsä kuuluneiden kirjeenvaihtoa tutkimalla todennut, että säveltäjä suunnitteli vuonna 1905 Marjatta-nimisen oratorion säveltämistä Jalmari Finnen *Kalevalan* 50. runon pohjalta kirjoittamaan librettoon.<sup>11</sup> Sibeliuksen alkuinnostuksesta huolimatta Marjatta-suunnitelma ei koskaan toteutunut, mutta kuten olen osoittanut aikaisemmissa tutkimuksissani, oratorioon suunniteltua musiikillista ainesta päätyi ainakin vuonna 1906 valmistuneeseen sinfoniseen fantasiaan *Pohjolan tytär*. Epilogissa tarkastelen oratoriosuunnitelman mahdollista vaikutusta kolmannen sinfonian muotoutumiseen. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole ollut esittää ohjelmallista tulkintaa teoksesta, vaan tuoda esiin niitä piirteitä, jotka kolmannessa sinfoniassa asettuvat mielestäni mielenkiintoisella tavalla rinnan Finnen librettoluonnosten kanssa.

<sup>11</sup> Hartikainen 1999.

## LÄHTEET

- Abraham, Gerald. 1947. "The Symphonies." *Sibelius. A Symposium*. Toim. Gerald Abraham, ss. 14–37. London: Lindsay Drummond Ltd.
- Goss, Glenda Dawn. 1995. *Jean Sibelius and Olin Downes. Music, Frindship, Criticism*. Boston: Northeastern University Press.
- Gray, Cecil 1931. *Sibelius*. London: Oxford University Press.
- Hartikainen, Markku 1999. *Jean Sibeliuksen Marjatta-oratorio*. Julkaisematon käsikirjoitus.
- Howell, Timothy. 1989. *Jean Sibelius. Progressive Techniques in the Symphonies and Tone Poems*. London: Garland Publishing.
- Ingman, Olavi 1965. "Sonaattimuoto Sibeliuksen sinfonioissa". *Suomen musiikin vuosikirja 1964–65*, ss. 19–34. Helsinki: Otava.
- Jackson, Timothy L. 1998. "The Maiden with a Heart of Ice: 'Crystallization' and Compositional Genesis in Sibelius's Pohjola's Daughter and Other Works." *Sibelius Forum. Proceedings from the Second International Jean Sibelius Conference. Helsinki November 25–29, 1995*. Toim. Veijo Murtomäki, Kari Kilpeläinen ja Risto Väisänen, ss. 247–270. Helsinki: Sibelius Academy, Department of Composition and Music Theory.
- Jackson, Timothy L. 2001. "Observations on Crystallization and Entropy in the Music of Sibelius and Other Composers." *Sibelius Studies*. Toim. Timothy L. Jackson ja Veijo Murtomäki, ss. 175–272. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jalas, Jussi. 1988. *Sinfonian eettinen pakko*. Helsinki: Fazer Musiikki Oy.
- Kraus, Joseph C. 2003. "From Fragments into Themes' Revisited: Sibelius's thematic Process". *Sibelius Forum II. Proceedings from the Third International Jean Sibelius Conference. Helsinki December 7–10, 2000*. Toim. Matti Huttunen, Kari Kilpeläinen ja Veijo Murtomäki, ss. 193–210. Helsinki: Sibelius Academy, Department of Composition and Music Theory.
- Krohn, Ilmari. 1907. "Mietteitä Sibeliuksen musiikillisesta kehityksestä ." *Sävelletär* nro 19, ss. 253–255.
- Murtomäki, Veijo 1993. *Symphonic Unity. The Development of Formal Thinking in the Symphonies of Sibelius*. *Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis* 5. Helsinki: University of Helsinki.
- Parmet, Simon. 1955. *Sibelius symfonier*. Helsingfors: Söderström & C:o.
- Tovey, Donald Francis. 1972 [1935]. *Essays in Musical Analysis II*. London: Oxford University Press.