

**Tekstin ja musiikin suhde Kaija Saariahon  
teoksessa *Château de l'âme***

Laaja kirjallinen työ 5s17  
Päivi Tiitu  
Kevät 2017  
Kirkkomusiikin oppiaine  
Sibelius-Akatemia  
Taideyliopisto

## Tiivistelmä

Tässä kirjallisessa työssä selvitetään, kuinka Kaija Saariahon laulusarjan *Château de l'âme* (1996) teksti ja musiikki liittyvät toisiinsa. Aineistona ovat *Château de l'âmen* partituuri sekä CD-levy. Yhtenä menetelmänä käytetään Peter F. Stacey'n *Contemporary Music Review*'ssa julkaisemaa metodia, jolla voi analysoida tapaa yhdistää musiikki ja teksti nykymusiikissa. Koska metodi tavoittaa Saariahon musiikin ja tekstin yhteyden vain rajallisesti, partituurin lukemisen ja kuuntelukokemuksen sekä niistä heräävien mielikuvien avulla analysoidaan tapoja, joilla Saariahon sävellys nousee tekstistä. Työn luonne on monilta osin fenomenologinen, mutta avaa tietä väitteelle, että Saariahon musiikilliset keinot nousevat johdonmukaisesti, tiiviisti ja kuvailevina tekstiin liittyvästä tunnetilasta monella eri tasolla.

Asiasanat: Château de l'âme, Saariaho, Kaija, orkesterilaulut (MUSA), tekstin ja musiikin suhde, Suomi, 1900-luku

## SISÄLLYS

1 Johdanto	4
2 <i>Château de l'âmen</i> asema Saariahon tuotannossa	5
3 Saariahon musiikillinen ajattelu	7
4 Tekstin ja musiikin yhdistäminen nykymusiikissa: Peter F. Stacey'n metodi	13
5 <i>Château de l'âmen</i> teksti	15
6 Tekstin ja musiikin suhteen analyysi	18
7 <i>Château de l'âmen</i> semanttista tulkintaa	28
8 Johtopäätökset ja pohdinta	50
Lähteet	52

## 1 Johdanto

Kaija Saariahon (s. 1952) laulusarja *Château de l'âme* ('Sielun linna', 1996) sopraanolle, kahdeksalle naisäänelle ja orkesterille on ihmisäänen ja tekstin käytön kannalta vivahteikas ja moniulotteinen sävellys. Teoksessa merkille pantavia ovat paitsi moninaiset tavat synnyttää ääntä, myös näiden eri tapojen päällekkäisyys. Tekstiä käytetään sekä eheänä ja ymmärrettävänä että pirstottuna sanoihin, vokaalisiin äänteisiin ja konsonanttihälyihin. Kahdeksanääninen naiskuoro rikkoo rajapintaa sopraanosolistin ja orkesterin välillä imitoiden ja kaiuttaen vuoroin kumpaakin, ja syntyy vaikutelma, että tekstin rakenne ja sisältö jäsentävät keskeisesti teoksen kokonaismuotoa.

Pyrkimykseni on tässä kirjallisessa työssä selvittää, millä tavoin *Château de l'âmen* teksti ja musiikki kietoutuvat toisiinsa. Tarkastelen musiikkia erityisesti vokaaliosuuksista käsin. Tekstin osalta käytän metodina nykymusiikin tekstin ja musiikin suhteen analyysimenetelmää, jonka on luonut Peter F. Stacey (1989). Analysoin Staceyn metodia soveltaen, millaisia tekstejä Saariaho käyttää *Château de l'âmessä*, kuinka hän niitä käyttää ja kuinka tekstien yksityiskohdat liittyvät musiikkiin. Koska metodi ei mielestäni tavoita tyydyttävästi Saariahon teoksen kaikkia ulottuvuuksia, hyödynnän myös kokemusperäistä arviotani musiikin sanallisessa tulkitsemisessä. Aluksi asemoin kohdeteoksen Saariahon tuotantoon. Sitten luonnehdin hänen musiikillista ajatteluaan. Kolmanneksi esittelen Staceyn metodin. Tämän jälkeen analysoin kohdeteoksen tekstin ja musiikin välistä suhdetta. Lopuksi pohdin, kuinka musiikilliset ratkaisut liittyvät runojen semantiikkaan. Lukijalla on hyvä olla käsillä teoksen partituuri, kun hän lukee tämän kirjallisen työn lukuja 6 ja 7.

## 2 *Château de l'âmen* asema Saariahon tuotannossa

*Château de l'âme* on viisiosainen, kestoltaan noin 20 minuutin mittainen laulusarja. Se on Saariahon ensimmäinen teos ihmisäänellemme ja orkesterille. Kahdeksanäänisen naiskuoron vahvistama orkesteriosuus on elävä ja värikäs mutta harva antaa tilaa soolosopraanon laajoille ja ekspressiivisille melodioille. Saariaho kirjoitti soolon Dawn Upshaw'lle, joka auttoi häntä sen viimeistelyssä. (Nieminen 1996.) Saariaho kertoo Martin Andersonin haastattelussa *Château de l'âmeta* seuraavaa: ”The people who hear *Château de l'âme*, which was commissioned for the Salzburg Festival and premiered there, might think that's what I did – wrote more simplistic music for a conservative audience. But the central concern of *Château de l'âme* is something else: I wanted to focus the energy on the vocal part.” (Anderson 2001.) Saariaho halusi keskittää energian vokaaliosuuteen.

*Château de l'âme* kokeilee monella tasolla ekspressiivisen tekstin yhdistämistä orkesteritekstuuriin. Teoksen ideana oli tutkia rakkauden eri ulottuvuuksia. Voidaan toisaalta sanoa teoksen olevan tutkimusmatka naiseuteen, naisen maanläheisyyteen ja spiritualiteettiin sekä suhteisiin rakastajaansa ja lapseensa. Sopraanon soolo-osuus on laajasti kaa-reutuva ja viehkeä, ja se on eräänlaisessa polyfonisessa suhteessa kuiskivien ja loitsivien naisäänten kanssa samoin kuin värikylläisen orkesteriosuuden kanssa. Teos on vahvasti vokaaliteos: naisäänet ovat etualalla ja orkesteriosuus on harva. Teos ilmaisee sisäisty-neitä naiseuden ajatuksia ja tunteita, jotka herättävät naiseuden mystisiä ulottuvuuksia. (Moisala 2009, 40–41.)

Teoksen melodiikka oli uutta Saariahon siihenastisessa tuotannossa. Aiemmin hänen kiinnostuksensa keskiössä olivat olleet sointiväri sekä erilaisten musiikillisten tekstuuri-tyyppien väliset jännitteet, erityisesti soivan äänen ja hälyn välinen suhde, hitaat siirtymiset ja muuntumisen prosessit sekä avoin loppu ja päättymättömyys. Saariahon varhaiset laulut olivat kamarimusiikillisia, ilmaisultaan pelkistyneitä miniatyyreja, mutta 1990-luvun puolivälissä hän siirtyi melodisempaan ja laveampaan tyyliin, joka viitoitti tietä oopperalle *Kaukainen rakkaus* (*L'Amour de loin*, 2000). (Hautsalo 2004.)

*Château de l'âme* voidaan sijoittaa Saariahon tuotannossa 1990-luvun puolivälin jälkeen kirjoitettujen, uutta melodisempaa tyyliä edustavien suurten vokaaliteosten teosryhmään, johon kuuluvat *Kaukaisen rakkauden* lisäksi mm. *Lonh* ('Kaukaa', 1996) sopraanolle ja

elektroniikalle, *Ultra mar "Seven Preludes for the New Millenium"* ('Meren yli' 1998–1999) orkesterille ja sekakuorolle sekä orkesterilaulusarja *Cinq reflets de l'Amour de loin* (2001). Kaikkien näiden teosten aihe liittyy rakkauteen, kuolemaan ja etäisyyteen, ja niiden musiikillinen perusmateriaalikin on osittain sama. (Hautsalo 2004.) *Kaukaisen rakkauden* kreivitär Clémencen vokaalimelodioissa on yhtymäkohtia *Château de l'âmeen* (Iitti 2005, 136).

*Kaukainen rakkaus* avasi Saariaholle tien oopperasäveltäjäksi, ja tällä vuosituhanella häneltä ovat ilmestyneet *Adriana Mater* (2005), oratorio *Simonen kärsimys (La Passion de Simone)*, 2006) sekä ooppera *Émilie* (2010). Saariahon viimeisin laajamuotoinen vokaalimusiikkiteos on laulusarja *True Fire* (2014) baritonille ja orkesterille. (Kaija Saariahon kotisivut.)

### 3 Saariahon musiikillinen ajattelu

Saariahon musiikillinen tausta on keskieurooppalaisessa avantgardessa, spektralismissa<sup>1</sup> ja sarjallisuudessa. Hänen musiikissaan on myös kaikuja futurismista<sup>2</sup> ja impressionismista, hänen mielikuvituksensa on synesteettinen, eri aistihavaintoja yhdistävä, ja hän pyrkii kirjoittamaan ”musiikkia korville”. Hän ei sijoita itseään mihinkään koulukuntaan tai tyyliin. Saariahon musiikilliselle ajattelulle olennaisia ovat sointiväriin keskeinen asema, soitinten ja lauluäänen ilmaisuuden laajentaminen ei-perinteisiin tapoihin, musiikillisen muodon erityisyys jokaisessa teoksessa, äärimmäinen musiikin intensiivisyys ja musiikillisten konventioiden laajentaminen. (Moisala 2009, 77.)

Saariaho käyttää sekä elektronisia että akustisia keinoja musiikin laajentamiseksi. Spektrisäveltäjien tavoin hän käyttää sointia ja sointivärejä luodakseen harmonian ja orkestrorin ytimen sekä musiikillisen rakenteen pohjan. Sointiväreillä Saariaho luo rikkaita nyansseja. Hän pyrkii luomaan keskittyneestä musiikillisesta materiaalista kullekin teokselle ainutlaatuisen musiikillisen muodon ja säveltämään teoksia, jotka kutsuvat keskittyneeseen kuunteluun. (Moisala 2009, 73–74.) Saariaholle on ollut tärkeä Vasili Kandinskin lause: ”Muoto on sisäisen merkityksen ulkoinen manifestaatio.” Tämä ns. globaali lähestymistapa tarkoittaa sitä, että Saariaholle kokonaishahmo on tärkein ja yksityiskohdat ovat täysin alisteisia sille. (Heiniö 1995, 461.) Saariahon sävellysmuodot syntyvät tiukasti teoksen materiaalin ja aiheen pohjalta (Karra 2005, 108).

Saariaho analysoi tietokoneella monenlaisia ulkomaailmasta äänitettyjä ääniä, joista osa on soittimilla tai ihmisäänellä tuotettuja, ja löytää niistä materiaalia sävellyksiinsä. Saariaho laajentaa musiikilliseen estetiikkaan hyväksyttäviä sointivärejä ja paljastaa kauneutta myös perinteisesti rumina koetuista äänistä. Elävä, värähtelevä ääni on keskiössä hänen säveltämänsä musiikin rakenteen joka tasolla. Soittimella tai elektronisesti luotu vaihteleva sointiväri luo muotoa hänen teoksissaan. Saariaho sanoo, että hänen musiik-

---

<sup>1</sup> 1970-luvulla kehittynyt sävellystekniikka, joka perustuu akustisten tai elektronisten äänten yläsävelsarjojen tietokoneanalyysiin (Moisala 2009, 10).

<sup>2</sup> Futurismi on avantgardistinen taidesuuntaus, joka syntyi Italiassa 1900-luvun alussa. Sen keskeinen ajatus oli, että kaikki äänet ovat kauneusarvoltaan tasavertaista musiikillista materiaalia, yhtä hyvin modernin maailman äänet, kuten erilaiset hälyt, liikenteen ja koneiden äänet, kuin luonnonäänet, laulu ja perinteisten musiikki-instrumenttien äänet. (Uimonen 2005, 23–27.)

kinsa ei välttämättä kehity samassa mielessä kuin romanttinen musiikki, mutta dynamiikka syntyy siinä ei-perinteisin keinoin luodusta suunnan tunnusta, jonka yleisö voi havaita. (Moisala 2009, 74.)

Saariaho oli jo varhain kiinnostunut määrittelemään musiikillisia muotoja sointivärien prosesseilla. Teoksen muotoa järjestävät erilaisten tekstuurien kontrastit, esimerkiksi tasapainon ja jännittyneisyyden vastakohtaisuus. Harmoniaa hän käyttää soinnillisena tekijänä. Siitä voi rakentaa staattisen taustaväriä, jota eri instrumenttien sointivärit ja tekstuurityyppien äkillinen vaihtelu muuntelevat. (Kankaanpää 2005, 85–87.) Sointivärien muutosten luoma progressio, äärimmäinen intensiivisyys ja staattisen avaruudellisuuden ja eteenpäin vievien eleiden välinen leikki tekevät Saariahon musiikista voimakkaasti joka hetkessä keskittyneeseen kuunteluun kutsuvaksi (Moisala 2009, 79). Saariahon musiikissa ikään kuin jokainen hetki on yhtä tärkeä, koska jatkuva transitio on itse asia, toisin kuin vaikkapa romanttisessa musiikissa, jossa transitio voi olla pelkkä välivaihe pääasioiden välillä.

Saariaho ei ole kiinnostunut intellektuaalisista tai paperilla monimutkaisista rakenteista, vaan siitä, miten niin soittajan kuin kuulijan korvat musiikin kuulevat ja koskettaako musiikki ihmisiä. (Moisala 2009, 75.) Oopperaohjaaja Peter Sellars sanoo, että pinnan alla kytee:

Musiikin sydämessä on jotain, joka on luonteeltaan hehkuvan kuumaa. Ei mitään viileää etäännytyä. (Salonen & Sellars 2012, 167.)

Saariaholle ovatkin tyypillisiä omintakeiset, äärimmäisen tunnepitoiset esityserkinnät: *disperato*, *con ultima forza*, *amoroso* (Salonen & Sellars 2012, 165). Kapellimestari Kent Nagano luonnehtii Saariahon musiikkia väri-, kuva- ja tunneimpresioita luovaksi, spirituaalisesti rikkaaksi (Moisala 2009, 75).

Saariahon mielestä musiikki on puhtaasti ajan taidetta, ja muusikko – säveltäjän kanssa tai ilman – rakentaa ja ohjailee ajankulun tunnetta (Moisala 2009, 54). Sitä ei musiikin kuuntelemisessa kuvasta kello, vaan sen tekevät kuulijan muisti ja havainnot musiikin muutoksesta (Karra 2005, 110). Saariaholle ajasta tulee materiaalia kaikissa muodois-

saan: Saariahon musiikissa hyvin keskeinen käsite transitio voidaan hahmottaa musiikillista aikaa kuvaavaksi termiksi. Siinä tapahtuu vähittäinen ja asteittainen muutos kahden eri asian (esim. tila, laatu, parametri) välillä. Erilaisten, jopa kontrastoivien elementtien välille tulee jatkuvuutta. (Karra 2005, 111.) Erilaisten transitioiden avulla toteutetut sointiväriprosessit toimivat keskeisinä Saariahon tuotannon musiikillisen muodon strategioina. Siirtymisen prosessi voi olla sävelteoksen keskeinen idea tai toteutua millä tahansa sävellyksen rakenteen tasolla. Pienessä mittakaavassa siirtymä voi olla esim. glissando tai äänen vähittäinen haipuminen kuulumattomiin, jolle Liisamaija Hautsalo on antanut nimen *haihtumisen ele*. (Hautsalo 2005, 233.) Rytmi merkitsee Saariaholle erilaisia tapoja kokea aika: pulssiton musiikki hävittää ajan ja musiikista tulee mielikuvituksellemme puhuvaa avaruutta, pulssi taas muistuttaa sydämen sykettä ja koskettaa meitä ruumiillisesti ja primitiivisesti (Moisala 2009, 91).

Saariaho puhuu myös auraalisesta perspektiivistä, joka viittaa sointivärien luomaan tilallisuuteen. Aika ja tila liittyvät yhteen muutoksen kautta. Muutos saa kuulijan hahmottamaan ajan, ja muutokset taas tapahtuvat musiikillisessa tilassa tai tekstuurissa. (Karra 2005, 110–113.) Selvimmin tilavaikutelmien luominen kuuluu hänen elektroakustisissa teoksissaan, joissa se on erityisen tärkeä sävellyksellinen keinovara. Kun tilaa kuunnellaan osana musiikkia, kuulija tarkastelee tilaa musiikillisena materiaalina ja keskittyy äänipintoihin ja niiden liikkeeseen tilana ja tilassa. Kuulijalle tulee tunne soivan materiaalin liikkumisesta tilassa lähelle ja kauas tai oikealle ja vasemmalle. (Lempa 2005, 155–156.)

Saariaho on viehtynyt vastakohtaisuuksiin. Hän sanoo hakevansa jatkuvasti uudenlaisia vastakohtaparikäsitteitä, ”joiden avulla jäsentää ajattelua ja aikaa, siis musiikkia.” Paitsi yhä uusia dualismeja, hän etsii toisaalta mikro- ja makrokosmoksen yhtäläisyyksiä. Eräs keino on luonnontieteellisten kuvien katseleminen tai lukeminen ”vaikka planeettojen koostumuksesta ja ilmastollisista oloista tai luonnon matemaattisesti maksimaalisista muodoista”. (Uimonen 2005, 24.) Musiikkifenomenologi Thomas Cliftonin mukaan tekstuuri, sointiväri, musiikilliset eleet ja kestot vaikuttavat oleellisesti siihen, miten musiikki koetaan. Tekstuuri vaikuttaa musiikillisen tilan kokemiseen ja jatkuvuus ja epäjatkuvuus musiikillisen ajan kokemiseen. Saariaholle tärkeät vastakohtaparit, kuten hälyinen–puhdas ja rakeinen–sileä ovat juuri noita musiikillista aikaa ja tilaa määrittäviä elementtejä, joiden kautta kuulijan kokemus jäsentyy. (Karra, 2005.)

Saariahon äänet eivät olennaisimmin järjestäydy hierarkioiksi perinteisin tavoin, kuten keston ja korkeuden mukaan, vaan esimerkiksi äänen alukkeeseen hitauden tai nopeuden ja sointiväriä kautta. Samaan musiikilliseen kehykseen voivat liittyä kaikki instrumentaaliset, konkreettiset ympäristön luonnolliset äänet yhtä hyvin kuin synteettiset ja prosessoituvat äänet. (Moisala 2009, 73–78.) Saariaho jakaa sointivärit kahteen peruskategoriaan: puhtaisiin ääniin ja hälyihin. Näiden kautta hän luo musiikkiin dynaamisia jännitteitä. Puhtaita ääniä edustavat esimerkiksi kellon sointi, länsimainen klassinen laulutapa ja vasikoitinten soinnit. Hälyäänet Saariaho ajattelee joko pehmeiksi tai koviksi, ja niitä on muun muassa hengitysäänissä, huilun matalan rekisterin huminassa ja jousten tavassa soittaa *sul ponticello*. (Iitti 2005, 131–132.)

Hälyäänistä Saariaho rakentaa ”rakeisia” tekstuureja, joissa soitetaan epätavallisilla soitotavoilla. Jouset voivat soittaa niin suurella paineella, että ääni murtuu, ja puhaltajat tuottaa läppä- ja hengitysääniä. Puhtaista äänistä taas syntyy ”sileitä” tekstuureja. Ne ovat usein korkeassa rekisterissä, ja instrumentteina voivat olla esimerkiksi harppu, piano, melodiset lyömäsoittimet, huilu, viulu ja sopraanoääni. Saariahon musiikissa sointivärit ja tekstuurit kerrostuvat usein hitaasti muotoaan muuttaviksi pinnoiksi. (Iitti 2005, 131–132.) Äänen sointiväriä muutos vastakkaiseksi luo jännitteen ja purkauksen, joka Saariahon musiikissa korvaa perinteisten sointufunktioiden muutoksen luomat jännitteet ja purkaukset sekä musiikillisen liikkeen (Kankaanpää 2005, 85).

Saariahoa on lapsesta asti kiehtonut ihmisäänen ja hengityksen muuttuminen puheeksi tai lauluksi. Sävellyksissään hän on tutkinut sanojen ääntämisen mahdollisuuksia ja sähköisesti vahvistamalla etsinyt intiimiyttä ja välitöntä ilmaisua pyrkimyksinään kuiskaus ja jopa ”ajattelumme ääni”. Sopraanoääni on Saariaholle läheisin, ”se on oma ääneni, naisen ääni”. Saariahon tyypillinen piirre on laaja vokaali-ilmaisu kuiskauksesta lauluun korkeassa rekisterissä. Se mahdollistaa transition hälystä kirkkaaseen ääneen tai toisinpäin. Klassisen *bel canto* -laulun Saariaho kokee liian abstraktiksi ja etäiseksi. Kuitenkin klassisen laulun instrumentinkaltaisuus kiehtoo häntä samoin kuin äänen kyky sulautua yhteen orkesterin tai soitinyhtyeen kanssa. (Moisala 2009, 86–87.)

Saariahon opiskelutoverin ja hänen monia teoksiaan johtaneen kapellimestari Esa-Pekka Salosen mielestä Saariahon säveltäjäidentiteetin ydin on alusta lähtien ollut kuvalähtöisyys. Saariahon teoksissa näkö- ja kuulokokemukset yhdistyvät niin, että musiikillinen

kokemus kääntyy visuaaliseksi kuvaksi, ei sanalliseen tai käsitteelliseen muotoon, kuten monilla nykysäveltäjillä. Salonen kokee Saariahon teoksissa musiikillisen ja kuvallisen olomuodon hengittävän samaa ilmaa. (Salonen & Sellars 2012, 159.) Saariaho itse sanoo: ”Visuaalinen ja musiikillinen maailma ovat minulle yksi” (Moisala 2009, 55).

Myös muut aistikokemukset sulautuvat Saariaholla yhteen: hajut, tekstuurit, värit, fyysiset tuntemukset, jopa unet. Saariaho sanoo, että kaiken, minkä hän kokee ja elää, hän imee itseensä, ja sieltä hänen musiikilliset ajatuksensa myös syntyvät. (Moisala 2009, 54–55.) Kaunokirjallisuus on Saariaholle merkittävä inspiraation lähde, ja hän antaa teoksilleen usein kaunokirjallisia nimiä. Monissa hänen instrumentaaliteoksissaankin on puhuttua, tunnistettavaa tai tunnistamattomaksi muokattua tekstiä. Saariaho kertoo:

Joskus sävellystyön aikana etsin kuumeisesti sävellykseen jotenkin tunnelmaltaan liittyvää kirjallisuutta vahvistaakseni mielikuvaa tulevasta teoksesta. Toisinaan tekstiä saattaa ajautua valmiiseen musiikkiin asti. (Iitti 2005, 133.)

Saariaholle on tavallista myös metaforan kääntäminen musiikiksi. Esimerkiksi *Château de l'âme* viittaa katolilaisen karmeliittanunnan, Ávilan Teresan eli Pyhän Teresan (1515–1582), teokseen<sup>3</sup> tämän mystisistä näyistä (Saariaho 2013, 303). Niissä sielu rukouksen tien kautta yhtyy Jumalaan rakkaudessa eli kokee *unio mystican* (Petrini-Poli 2014).

Saariahon musiikki on soittajalle henkisesti, joskaan ei välttämättä teknisesti, vaativaa. Vaikka materiaalia on niukasti, tekstuuri on pidettävä liikkeellä, ja ilmaisuuden ja jännitteen täytyy säilyä jopa lähes pintatasolla pysähtyneessä musiikissa hiljaisuuden rajamaille saakka. (Salonen & Sellars 2012, 166.) Kolme Saariahon oopperaa ohjannut teatteriohjaaja Peter Sellars sanoo Saariahon musiikista:

Siitä tulee outo tunne, että se johdattaa kohti jotain hyvin perustavaa laatua olevaa kokemusta, mutta musiikki itse on vain tuon kokemuksen aiheuttama värähtely tai etiäinen. Siinä on kokemuksen muisto, tai se ennakoi kokemusta, mutta se ei itse ole tuo perustavaa laatua oleva kokemus. Tämä on tuntemustason asia – aivan

---

<sup>3</sup> *El Castillo interior o Las Moradas* (1577), ranskaksi *Le Château intérieur ou Les demeures de l'âme*, Seppo A. Teinosen suomentamana nimellä *Sisäinen linna* (1981).

kuin se tunne, että kohta alkaa sataa. [...] Se viestii jostain, jota ei pysty kunnolla ilmaisemaan. (Salonen & Sellars 2012, 167.)

Sellarsin mielestä Saariahon musiikissa kaikki liittyy kaikkeen runollisella tasolla (Salonen & Sellars 2012, 169).

Saariahon tuotannossa ilmenevät voimallisesti metafyyysiset ja eksistentiaaliset, olevaisen olemusta ja ihmisen olemassaoloa, käsittelevät teemat. Saariahoa voisi kutsua filosofiseksi mysteerisäveltäjäksi, niin hänen musiikistaan heijastuu olemassaolon outous, ihminen, joka etsii paikkaansa maailmankaikkeudessa, ja tunne toisesta tai useista olemassaolon ulottuvuuksista. *Misterioso* ('mystisesti') ja *doloroso* ('kärkien') ovat usein toistuvia esitysohjeita: etsiessään elämän merkitystä maailmankaikkeuden keskellä ihminen kokee tuskaa ja hiljenee vastausta vaille jäävien kysymysten äärellä. Aiheina usein sammassakin teoksessa Saariaholla toistuvat avaruus ja taivaankappaleet, valo, etsiminen ja vaellus, unet ja sielun syvyydet sekä ruumiin prosessit, kuten hengitys ja sydämenlyönnit. Avaruus ilmentää paitsi tuntematonta siellä jossain, myös ihmisen sielun kartoittamattomia rajaseutuja: unta ja tiedostamatonta sekä katoavaisuutta ja kuolemaa. Rakkaus on Saariaholle suuri mysteeriteema. Se ei ole romanttista omistamista vaan saavuttamattoman, peruuttamattoman toiseuden ymmärtämistä, johon liittyy henkinen vaellus ja parsifalmainen kasvu. (Välimäki 2012, 198–203.)

Saariahon musiikin peruskuvaston muodostavat voimakkaasti vertauskuvalliset, toistuvat ja tunnistettavat eleet ja tekniikat. Hän viittaa filosofisiin, hengellisiin ja mysteerisiin sisältöihin perinteisesti tuonpuoleisuuteen ja taikavoimiin liitetyillä soittimilla. Sellaisia ovat celesta, crotales (korkealta soivat, viritetyt pienet symbaalit), marimba, vibrafoni ja harppu, myöskin erilaiset ravistettavat ja rapsahtavat soittimet, rummut, kellot ja lautaset. Läpikuultavat soinnit, kaiut, yläsävelet sekä huilu-, varjo- ja peiliäännet luovat tunteen näkymättömistä mutta aistittavista ”toisista maailmoista”. Hienoiset transiitot sointivärissä esimerkiksi soittotavan, dynamiikan tai säveltason muutoksella liittyvät myöskin mysteerisiin: jokin muuttuu toiseksi. Katoavaisuuden kuvasto, äänen sammuminen, hiipuminen ja haihtuminen sekä pysäyttävät tauot, musiikin alkaminen tyhjästä ja haipuminen tyhjyyteen ovat keskeisiä. Ruumiin prosessien vaikutelma, sydämen syke ja hengitysäännet, usein puhaltimilla suhautettuna tai huiluihin läpipuhaltamalla ilman soivaa säveltasoa, ovat myöskin *saariahoismeja*. (Välimäki 2012, 197–200.)

#### 4 Tekstin ja musiikin yhdistäminen nykymusiikissa: Peter F. Stacey'n metodi

Lähestyn Saariahon teosta Peter F. Stacey'n *Contemporary Music Review*'ssa julkaiseman metodin kautta (Stacey 1989). Stacey'n metodilla voi analysoida tapaa yhdistää musiikki ja teksti nykymusiikissa. Se on laaja mutta sopii useiden *Château de l'âmelle* tyyppillisten piirteiden tutkimiseen. Stacey neuvoa soveltamaan metodologia vain tarkasteltavalle teokselle oleellisten osa-alueiden suhteen. Metodin esittelyyn olen käyttänyt apuna Ulrika Kauniskankaan Saariaho-aiheista lisensiaatintutkielmaa (Kauniskangas 2000, 80–84). Metodi keskittyy kuuteen eri osa-alueeseen, jotka ovat 1) *teksti*, 2) *tekstin tila*, 3) *vokaalityyli*, 4) *tekstin ymmärrettävyys*, 5) *musiikin ja tekstin yhdistämisen tekniikat* ja 6) *komponenttien suhteellinen status*. Metodi on hieman mekanistinen eikä yksinään riitä, koska Saariahon musiikki on niin olennaisesti kuultavaa, ei vain partituurista käsitettävää. Seuraavassa käsitellen kutakin Stacey'n teorian osa-aluetta yksitellen.

##### 1. Teksti

Säveltäjät valitsevat teoksiinsa useimmiten poeettisia tai kaunokirjallisia tekstejä, vaikka myös pragmaattiset tai tieteelliset tekstit ovat mahdollisia. Poeettisen tekstin analyysissä ensisijaisia ovat 1) merkitys, 2) muoto ja 3) sointi. Merkitystä rakentavat kirjailijan asenne sekä kielikuvien ja symbolien käyttö. Muoto voi olla jokin perinteinen runomuoto tai muunlainen, vaikkapa avoin muoto. Sointiin vaikuttavat tekstin rytmisen rakenteen sekä vokaalien ja konsonanttien sijainti sanoissa (alku- ja sisäsoinnut). Sanat voivat olla onomatopoeettisia tai merkitykseltään ristiriidassa äänneasunsa kanssa.

##### 2. Tekstin tila

Jos teksti on alkuperäisessä tilassa, säveltäjä on säilyttänyt sen kokonaan sellaisena kuin se alkuperäisessä lähteessä oli. Jos säveltäjä rikkoo tekstin osiin, puhutaan fragmentoidusta tilasta. Fragmentointi voi tapahtua korkealla rakenteellisella tasolla, esimerkiksi säkeistöjakoa muuttamalla. Syntaktisella tasolla kieliopillista rakennetta hajotetaan, ja foneettisella tasolla sanat hajotetaan foneettisiksi komponenteiksi, so. äänneiksi. Teksti voi samassa teoksessa esiintyä usealla eri tavalla fragmentoituna.

##### 3. Vokaalityylit

Vokaalityylit Stacey jaottelee kuuteen luokkaan, jotka sijoittuvat sanapainotteisuuden ja musiikkipainotteisuuden väliselle jatkumolle seuraavasti: 1) nuotintamaton resitaatio,

joka noudattelee tavanomaisia puheen painotuksia, 2) resitaatio, jonka rytmit säveltäjä on määrännyt, 3) resitaatio, jossa on lisäksi viitteellinen sävelkorkeus, 4) *Sprechgesang* eli puhelaulu, 5) perinteinen laulutyyli, joka on joko syllabista tai melismaattista ja 6) ihmisäänien käyttö yläsävelharmonioiden tuottamisessa. Tällöin laulaja voi tuottaa vokaaleja tai konsonantteja, jolloin ääni toimii perkussiivisen instrumentin kaltaisesti. Foneemit voivat olla lähtöisin joko tekstistä tai sen ulkopuolelta.

#### 4. Tekstin ymmärrettävyys

Säveltäjä käyttää tekstiä sävellyksessä jatkumolla ymmärrettävä–ei-ymmärrettävä. Ymmärrettävä teksti kuuluu kyllin selvästi, ja kuulija voi sen käsittää, mutta teksti voi myös toimia sävellyksessä ei-kuultavassa tai katkonaisessa muodossa luovan prosessin keskuksena. Ymmärrettävyyteen vaikuttavat tekstin tila (kuinka kokonainen tai fragmentoitu teksti on), sävellyksessä esiintyvä vokaalitus, analysoijan subjektiivinen kokemus sekä artikuloinnin selkeys. Säveltäjä voi tavallisen, selkeän artikuloinnin sijaan määrätä ylitai aliartikulointia.

#### 5. Musiikin ja tekstin yhdistämisen tekniikat

Stacey erottelee kuusi tapaa yhdistää musiikkia ja tekstiä sävellyksessä: 1) Suora *mimesis* eli jäljittely toteutuu silloin, kun musiikki imitoi tekstin merkityksiä tai sointeja. 2) Syrjäytetty *mimesis* tarkoittaa sitä, että musiikki imitoi vain yleisesti tekstin muotoa. 3) Ei-mimeettinen suhde musiikin ja tekstin välillä tarkoittaa, ettei musiikki jäljittele mitään tekstin ominaisuutta. 4) Satunnainen assosiaatio toteutuu silloin, kun musiikilla ja tekstillä ei ole yhteisiä piirteitä, mutta ne useamman kerran esiintyvät yhdessä teoksen sisällä. Tällöin kuulija oppii assosioimaan ne toisiinsa. 5) Synteettinen suhde tarkoittaa sitä, että teksti ja musiikki toimivat saumattomasti yhdessä muodostaen kokonaisen median esimerkiksi teksti–sointi -sävellyksissä<sup>4</sup>. 6) Epätekstuaalinen suhde vallitsee silloin, kun tekstin ja musiikin välillä on tietoinen kontrasti.

#### 6. Komponenttien suhteellinen status

Sävellyksessä ensisijaista voi olla joko teksti tai musiikki, tai ensisijaisuus voi vaihdella tekstin ja musiikin välillä.

---

<sup>4</sup> *Text-sound composition* tai *sound poem* tai *radiophonic poetry*. 1960-luvulla kehittynyt elektroakustinen tekniikka, joka yhdistää tekstiä (erityisesti runoutta), musiikkia ja teknologiaa (Brunson 2009).

## 5 *Château de l'âmen* teksti

*Château de l'âmen* tekstit ovat ranskankielisiä käännöksiä ikivanhoista hindulaisista ja egyptiläisistä teksteistä. Saariaho kertoo Andersonille, että hänen ensiajatuksensa oli viisi laulua rakkaudesta, erilaisista rakkauksista (Anderson 2001). Ensimmäiset kolme tekstiä ovat peräisin hindulaisesta *Atharvavedasta*, joka on kuninkaallisille papeille tarkoitettu pyhä kirja. Ensimmäisen osan teksti *La liane* ('Liaani') on lemment aika miehen ja naisen välisen rakkauden herättämiseksi ja syventämiseksi. Sama teksti muodostaa myös kolmannen osan tekstin, mutta säkeistöt ovat käänteisessä järjestyksessä. Toinen teksti *À la terre* ('Maassa') on Saariahon kollaasi *Atharvavedan* rukouksesta, josta hän on poiminut äitiyden maanläheisyyttä kuvaavia sanoja ja ilmaisuja. Viimeiset kaksi tekstiä ovat egyptiläisiä loitsuja. Neljännen osan teksti *Pour repousser l'esprit* ('Pahan hengen karkoittamiseksi') on loitsu lapsen suojelemiseksi sairaudelta. Viidennen osan tekstissä *Les formules* ('Kaavat') lapsi siunataan taioilla, joita käytetään sairauksien parantamiseen. Nimi *Château de l'âme* viittaa katolilaisen mystikon Ávilan Teresan kirjaan (Saariaho 2013, 303) ja voidaan kääntää myös 'sielun linnaksi' tai 'mielen linnaksi'. Seuraavassa on *Château de l'âmen* teksti, jonka ensimmäiset kolme osaa on kääntänyt ranskaksi Louis Renou ja viimeiset kaksi osaa François Lexa (Saariaho 2002), sekä oma suomennokseni. Olen käyttänyt viidennen laulun tekstissä mainituista seitsemästä egyptiläisestä jumalasta vakiintuneita suomenkielisiä nimiä<sup>5</sup> (Grönblom 2002, 457–470; Van der Plas 1996, 291–296).

---

<sup>5</sup> Ra oli Heliopoliin auringonjumala. Faaraota pidettiin Ran poikana 4. dynastiasta alkaen. Osiris oli hedelmällisyyden ja Manalan hallitsija, henkiinheräämisen jumala, Heliopoliin tärkeimpiä jumalia. Satet oli jumalatar Assuanista, Elefantinen saarelta, ja valvoi Egyptin eteläisiä rajoja. Neith oli aseidenjumalatar Sais deltaalta. Montu oli sodanjumala, jonka kulttipaikka oli Theba. Atum oli luojajumala Heliopoliista, kaksineuvoinen alkujumala, hän, ”Joka-syntyi-itsestään”. Min oli hedelmällisyyden jumala, jota palvottiin Koptoksessa ja Akhmimissa. (Grönblom 2002, 457–470.)

### I La liane

Comme la liane tient l'arbre  
embrassé de part en part,  
ainsi m'embrasse,  
sois mon amant  
et ne t'écarte pas de moi!

Comme l'aigle  
pour s'élancer  
frappe au sol de ses deux ailes,  
ainsi je frappe à ton âme:  
sois mon amant  
et ne t'écarte pas de moi!

Comme le soleil  
un même jour entoure le ciel et la terre,  
ainsi j'entoure ton âme:  
sois mon amant  
et ne t'écarte pas de moi!

### II A la terre

La terre  
sa large plaine  
elle porte les herbes  
elle possède  
l'océan et le fleuve  
sur elle s'anime ce qui respire et vibre

A la terre appartiennent les quatre  
horizons  
ce qui respire et vibre  
elle le porte

Poitrine d'or  
la vaste terre  
brune, rouge ou noir  
ton corps  
la terre est une mère

La vaste terre  
mère des plantes  
puissons-nous marcher le long d'elle  
toujours

### III La liane

Comme le soleil  
un même jour entoure le ciel et la terre,  
ainsi j'entoure ton âme:  
sois mon amant  
et ne t'écarte pas de moi!

### I Liaani

Niin kuin liaani pitää puusta kiinni  
läpeensä siihen kietoutuen,  
niin syleile minua,  
ole rakastettuni  
äläkä erkane minusta!

Niin kuin kotka  
kohotakseen maasta  
iskee maata kahdella siivellään,  
niin minä liikutan sieluasi:  
ole rakastettuni  
äläkä erkane minusta!

Niin kuin aurinko  
samana päivänä kiertää taivaan ja maan,  
niin minä ympäröin sielusi:  
ole rakastettuni  
äläkä erkane minusta!

### II Maassa

Maa  
sen laaja tasanko  
kantaa ruohoja  
omistaa  
valtameren ja virran  
sen pinnalla vilkastuu se mikä hengittää ja värisee

Maahan kuuluu neljä  
horisonttia  
se mikä hengittää ja värisee  
maa sen kantaa

Kultainen rinta  
laaja maa  
ruskea, punainen tai musta  
sinun ruumiisi  
maa on äiti

Laaja maa  
kasvien äiti  
voisimmepa kulkea sitä pitkin  
aina

### III Liaani

Niin kuin aurinko  
samana päivänä kiertää taivaan ja maan,  
niin minä ympäröin sielusi:  
ole rakastettuni  
äläkä erkane minusta!

Comme l'aigle  
pour s'élancer  
frappe au sol de ses deux ailes,  
ainsi je frappe à ton âme:  
sois mon amant  
et ne t'écarte pas de moi!

Comme la liane tient l'arbre  
embrassé de part en part,  
ainsi m'embrasse,  
sois mon amant  
et ne t'écarte pas de moi!

#### IV Pour repousser l'esprit

Es-tu venu embrasser cet enfant?  
– Je ne permettrai pas que tu l'embrasse!  
Es-tu venu le calmer?  
– Je ne permettrai pas que tu le calmes!  
Es-tu venu lui nuire?  
– Je ne permettrai pas que tu le nuises!  
Es-tu venu me le prendre?  
– Je ne permettrai pas que tu le prennes!

#### V Les formules

Ta protection est la protection du ciel,  
ta protection est la protection de la terre,  
ta protection est la protection de la nuit,  
ta protection est la protection du jour.

ton sommet est le sommet de Re, enfant sain,  
ta nuque est la nuque d'Ousirew,  
ton front est le front de Satet, maîtresse d'Ebozew,  
tes cheveux sont les cheveux de Nëit,  
tes sourcils sont les sourcils de la maîtresse d'Orient,  
tes yeux sont les yeux de maître de l'univers,  
ton nez est le nez de l'éducateur des dieux,  
tes oreilles sont les oreilles des deux najas,  
ton coude est le coude du faucon,  
ton coeur est le coeur de Mont,  
ta poitrine est la poitrine d'Atoum,  
tes poumons sont les poumons de Min,  
ton nombril est le nombril de l'aurore,  
tes hanches sont tous les deux vases  
d'ou prend sa source le Nil,  
tes doigts de pied sont les reptiles.  
Il n'y a pas sur toi le membre qui  
manque de divinité.

Niin kuin kotka  
kohotakseen maasta  
iskee maata kahdella siivellään,  
niin minä liikutan sieluasi:  
ole rakastettuni  
äläkä erkane minusta!

Niin kuin liaani pitää puusta kiinni  
läpeensä siihen kietoutuen,  
niin syleile minua,  
ole rakastettuni  
äläkä erkane minusta!

#### IV Pahan hengen karkottamiseksi

Oletko tullut syleilemään tätä lasta?  
– En salli, että syleilet sitä!  
Oletko tullut sitä tyynnyttämään?  
– En salli, että sitä tyynnytät!  
Oletko tullut sitä vahingoittamaan?  
– En salli, että vahingoitat sitä!  
Oletko tullut ottamaan sen minulta?  
– En salli, että otat sen!

#### V Kaavat

Sinun suojeluksesi on taivaan suojelusta,  
sinun suojeluksesi on maan suojelusta,  
sinun suojeluksesi on yön suojelusta,  
sinun suojeluksesi on päivän suojelusta.

Päälakesi on Ran pääläki, terve lapsi,  
niskasi on Osiriksen niska,  
otsasi on Satetin, Ebozewin valtiattaren, otsa,  
hiuksesi ovat Neithin hiukset,  
kulmasi ovat Idän valtiattaren kulmat,  
silmäsi ovat maailmankaikkeuden hallitsijan silmät,  
nenäsi on jumalten kasvattajan nenä,  
silmäsi ovat kahden kobran silmät,  
kynänpääsi on haukan kynänpää,  
sydämesi on Montun sydän,  
rintasi on Atumin rinta,  
keuhkosi ovat Minin keuhkot,  
napasi on aamuruskon napa,  
lanteesi ovat ne kaksi vaasia,  
joista Niili ottaa lähteensä,  
varpaasi ovat matelijoita.  
Ei ole sinussa jäsentä,  
josta puuttuisi jumaluutta.

## 6 Tekstin ja musiikin suhteen analyysi

Tässä luvussa analysoin *Château de l'âmen* tekstiä ja musiikkia Stacey'n teoriasta esittämäni kuuden osa-alueen suhteen sekä vapaasti omien havaintojeni pohjalta. Apuna käytän teoksen partituuria (Saariaho 2002) sekä äänitettä (Saariaho 2001).

*Château de l'âmen* teksti ei ole alkuperäisessä tilassa, vaan se on koottu kahden eri lähteen poeettisista käännösteksteistä, joista toisen osan teksti on säveltäjän oma kollaasi. Kolmannen osan teksti on fragmentoitu rakenteellisella tasolla: säkeistöt ovat käänteisjärjestyksessä. Kuitenkin runot muodostavat kokonaisuuden, joka kuuluu selvästi sopraanon laulamana. Toisaalta muiden naisäänten laulama teksti on fragmentoitu sekä syntaktisella että foneettisella tasolla ja on alisteinen sopraanosooloon nähden.

### 26. A LA TERRE

Les vv. 19, 20, 53, 54 et 58, qui rompent le mouvement de l'hymne, sont peut-être interpolés.

1. — Haute réalité, loi sévère, sacrement, fervour, prière et rite — soutiennent la Terre, maîtresse de ce qui fut et de ce qui sera, veuille la Terre nous faire place au loin !

2. — Qu'il n'y ait gêne pour nous au milieu des hommes ! la Terre a ses pentes et ses côtes, sa large plaine, elle porte les herbes aux multiples vertus : qu'elle daigne pour nous s'étendre et prospérer pour nous !

3. — Elle possède les eaux, l'océan et le fleuve. Les dieux sur eux ont acquis l'immortalité, sur elle s'anime ce qui respire et vibre : daigne la Terre nous assigner les prémices du breuvage !

4. — A la Terre appartiennent les quatre horizons, la nourriture et les labours sont nés sur elle, ce qui respire et vibre, elle le porte de mainte façon : daigne la Terre nous assigner les bœufs et l'abondance !

5. — Les premiers hommes aux premiers temps se divisèrent sur elle, sur elle les dieux dominèrent les démons : abri des bœufs, des chevaux, des oiseaux, veuille la Terre nous donner chance et prestige !

6. — Porteuse de toutes choses, réceptacle de biens, demeure poitrine d'or, elle est celle qui arrête ce qui marche et qui soutient le Feu universel. Indra est son taureau. Veuille la Terre nous disposer dans la richesse !

7. — Les dieux la gardent nuit et jour sans dormir, la vaste Terre, sans défaillance. Qu'elle nous laisse

Kuva 1. *Atharvavedan* rukous, josta Saariaho on ympyröinyt sanoja ja ilmaisuja toisen osan tekstikollaasia varten (Moisala 2009, 42).

Mikään runoista ei ole loppusointuinen, mutta ensimmäinen ja kolmas runo jakautuvat kolmeen säkeistöön, joissa on samanlainen rakenne sekä yhteinen kertosäe. Rakenteellisesti sävellyksen ensimmäinen ja kolmas osa hahmottuvat tästä muodosta lähtien, ja säkeistöjä erottavat orkesterivälikkeet. Ensimmäisen osan orkesterivälikkeiden lopussa toistuu aina korkeassa rekisterissä kaksin- tai kolminkertainen ylöspäinen huiluglissando, haihtumisen ele, ja kolmannessa osassa aaltomainen nopea ylöspäinen aihe. Sopraanosolistin laulaessa kertosäkeen jälkipuoliskon *et n'écarte pas de moi!* melodia on aina sama. Toisessa osassa säkeiden *ce qui respire et vibre ja la vaste terre* kertauksissa on samankaltaisuutta, minkä voi tulkita siten, että Saariaho on halunnut korostaa tämän tekstin keskeisimpiä aiheita luomalla tutun kuuloefektin.

Merkitysyhteys ratkaisee vokaalityylin. Vokaalityyli on sopraanosoolon osalta pääosin syllabista laulua, jossa jokaista tavua vastaa yksi sävel. Tämä on teoksen yleinen kerronnan tapa. **Ensimmäisessä osassa** keskeiset sanat tai ilmaisut saavat enemmän kuin yhden sävelen tavua kohti, glissandon tai jopa trillin. Poikkeuksia tähän sääntöön on ensimmäisessä osassa hyvin vähän. Joskus artikkeli tai muu vähämerkityksinen sana voi saada etuheleen, mielestäni melodisista syistä. Ensimmäisessä osassa keskeisiä ovat sanat *tient, t'écarte, s'élancer, j'entoure* ja *amant*. *Amant* tahdissa 124 on erityisen emotionaalisesti latautunut: se värisee trilliä ambituksen ylärajalla ( $a^2$ ). Niin maailmoja syleilevä on myös lause *le soleil un même jour entoure le ciel et la terre*, että jokaisella sanalla on useampi sävel, glissando (sanassa *jour*) tai peräti trilli, kuten sanassa *soleil*. Poikkeuksen tekevät *ciel* ja *terre*, joista *ciel* lauletaan puolinuottina sooloambituksen yläpäässä ( $g^2$ ) ja *terre* pisteellisenä puolinuottina matalalta ( $e^1$ ). Taivas on korkealla ja maa kaukana alhaalla, ja melismojen keskellä tämä vastakkainasettelu erottuu selkeästi. Solistin fraasit ovat liian tavoin kiertyviä ja koristeellisia, kaaret ovat laajoja ja sisältävät suuriakin intervaleja.

Solo S.

Comme le so- leil un même

jour en- toure le ciel et la terre,

Nuottiesimerkki 1. Maailmoja syleilevä lause ensimmäisen osan tahdeissa 113–118 (Saariaho 2002, 19–20).

**Toisen osan** vokaalityylin syllabisen laulun erityispiirteinä ovat keskeisimpien sanojen hyvin pitkät kestot: kaksi kokonaista tahtia tai enemmän. Näitä sanoja ovat *terre, plaine, elle, d'or*. Tämä sävellysratkaisu on hyvin sopusoinnussa tekstin sisällön kanssa, joka kuvaa laajan maan ja tasangon avaruutta verraten sitä äitiin. Tahdeissa 103–104 pitkä sana on hieman yllättäen ranskan artikkeli *la*. Semanttinen painokkuus ei liity tähän pikku sanaan, mutta koko ilmaisuun *la vaste terre* kylläkin. Kohdassa ilmaisu seuraa orkesterin nousua, joka luo avaruuden tunnetta, ja tässä kohtaa on laulajan lakipiste, josta hän pääsee painokkaasti sisään sanomaan asiansa, joka on ”laaja maa”. Ranskaksi on selkeydenkin vuoksi mielekkäämpää laulaa pitkä artikkeli kuin kaksitavuinen *vaste*, joka seuraa artikkelia. Viimeinen kaikumaan jäävä sana *toujours* ei täytä sopraanosoolon osalta yllä määrittelemieni ”keskeisimpien sanojen hyvin pitkää kestoa”, koska sana on vain neljän neljäsosan mittainen, mutta siinä kohtaa on erityinen sävellysratkaisu, nimittäin kuoron sopraanot jäävät kaiuttamaan sanaa (ja naiskuoro toistaa ja kaiuttaa sitä vielä solistin vaiettua). Tämä on tilaefekti (suuressa tilassa kaikuu) sekä haipumisefekti.

Solo S. *sempre calmo, espressivo* *mf*  
La terre  
sa lar - ge plaine

Nuottiesimerkki 2. Laaja maa ja tasanko toisen osan tahdeissa 11–17 (Saariaho 2002, 26–27).

Toisessa osassa melisman saavat jotkut harvat sanat, *herbes, respire, poitrine, des*, mutta mielestäni melismalla ei tässä osassa ole vahvaa semanttista merkitystä, vaan se liittyy enemmän fraasin muotoon. Sen sijaan ylöspäinen glissando ja trilli liittyvät vahvasti sanan merkitykseen. *Elle* saa ylöspäisen haihtumisen ele -glissandon (tahti 49). Mieleeni tulee naiseuden salaperäisyys, joka pakenee määrittelyjä. Ilmaisussa *Respire et vibre* on ensin kaksi kahden sävelen tavua. Samanlaista ratkaisua ei toisessa osassa ole muualla, ja siinä voi halutessaan nähdä hengityksen huokauksia. Sanalle *vibre* sen sijaan lauletaan pitkä trilli, joka onomatopoettisesti kuvastaa sanan sisältöä. Ilmaisua toistuu kahdesti (t. 51–52 ja 66–67). *Rouge* saa myös trillin (t. 87). Kyseisessä kohdassa luetellaan värejä: *brune, rouge ou noire*, ja sanan *rouge* kohdalla esitysohje muuttuu *leggierosta più pas-*

*sionatoksi. Rouge* saattaa olla erityisen merkittävä väri viitatessaan vereen, seksuaalisuuteen ja naisen ruumiillisuuteen. Sana *terre* lauletaan liki kolmen tahdin mittaisena trillinä esitysohjeella *dolcissimo* (t. 94–96). Se sijaitsee lauseessa ”maa on äiti”, joka on ehkä teoksen toisen osan keskeisin lause. Mielestäni tämä trilli on ladattu semantiikalla. *Terre* värisee ja väreilee niin kuin elämä, niin kuin ruohot tuulessa ja vilistävät pikkueläimet, se on hellä ja elävä niin kuin idealisoitu äitiys on.

**Kolmannessa osassa** sopraanosolisti on yksin orkesterin kanssa vailla muita naisääniä. Sopraanon soolo on intiimi, koukeroinen ja hyvin kiihkeä, vaikka peittää sitä suloisuuteen. Soolon vokaalittyli on keskimäärin melismaattisempi kuin muiden osien, mielestäni affektin takia (*sempre passionato*), ja melodia on myös kirjoitettu korkeammalle kuin ensimmäisessä osassa. Näin ollen melismaattisuus ei semanttisessa mielessä erityisesti herätä huomiota. Sen sijaan lakipisteessä tai sen lähellä käyminen herättää. Sopraanon melodian kaarrokset käyvät usein ambituksen ylärajan sävelissä. Kertosäkeen loppu lauletaan samalla melodialla kuin ensimmäisessä osassa (*et ne t'écarte pas de moi!*) mutta pientä terssiä korkeammalla (1. osa, t. 48–50, 3. osa, t. 22–24). Saariaho on kirjoittanut merkittävät sanat usein korkealle. Koko teoksen sopraanosoolon korkein kohta ( $h^2$ ) eli lakipiste saavutetaan kahdesti ja ainoastaan tässä osassa. Se tulee sanalle *amant* kertosakeen alussa *sois mon amant* (t. 17 ja 96). Esiintymisohjeet kohdissa ovat *passionato* ja *passionato più dolce*. Se on hyvin, hyvin feminiinisen soidinlaulun huipentuma.

Solo S.

*più dolce mp*

sois — mon a - mant —

*poco grave*

et ne t'é - car - te pas de moi!

Nuottiesimerkki 3. Ydintoive ja lakipiste kertosaकेessä kolmannen osan tahdeissa 16–17 ja 22–24 (Saariaho 2002, 50–51).

Kaikki kolmannen osan kolme runosäkeistöä alkavat värisevästi pitkällä trillillä laulettuna sanalla *comme* (’niin kuin’), joka on itsessään melko vähämerkityksinen sana. Ensimmäisen säkeistön alussa huomattavan korkealla alueella ( $gis^2$ ) laulettava trilli on pisteellisen

neljäsosan mittainen (t. 4), kun se samalla korkeudella laulettuna on toisen säkeistön alussa kasvanut virtuoosiseksi, peräti kahden ja puolen puolinuotin mittaiseksi (t. 40). Viimeisen säkeistön alussa trilli on vain pisteellisen puolinuotin mittainen ja matalammalla ( $d^2$ ). *Comme*-sanana trilli liittyy mielestäni laulajan orkesterin tekstuuriin, jossa trilli on useissa kohdissa toistuva ele ja kuvastaa affektin kiihkeyttä. Kappaleen alussa ennen solistin sisääntuloa pitkää trilliä soittavat oboet, 2. klarinetti sekä 1. ja 2. viulut ja alttoviulu. Vastaavanlainen paikka on väliskeessä juuri ennen toisen säkeistön solistin sisääntuloa, jossa pitkää trilliä soittaa myös piano. Viimeisen säkeistön alussa solistin sisääntulo alkaa suoraan 1. viulujen edellisessä tahdissa laskevan glissandon päätepisteestä. Sanalla *âme* tahdissa 51 on puolinuotin mittainen trilli, jota 1. huilu jatkaa soittamalla trilliä samalta korkeudelta laulajan vaiettua. Tulkitseen trillin siinä kohtaa sanan ja lauseen merkityksestä nousevaksi. ”Niin minä liikutan (’lyön’) sieluasi.” Rakastetun sielun kosketus on värisyttävä ajatus.

Solo S.

*f* *tr* *mp*

Comme l'aig<sup>3</sup> - le

*f* *mp*

pour s'é - lan - cer frappe au sol de ses deux ailes,

*mf* *p* *dolcissimo* *tr*

ain - si je frappe à ton âme!

Nuottiesimerkki 4. Sielu värisee kolmannen osan tahdeissa 40–45 ja 49–51 (Saariaho 2002, 55–57).

**Neljännessä osassa** lauletaan poikkeuksetta yksi tavu säveltä kohti. Tämän tasaisen poljennon voi ajatella vahvistavan šamanistista, transsihakuista tunnelmaa. Painokkuutta sanoihin tulee pituudesta ja niiden sijoittamisesta hyvin korkeaan rekisteriin. Osalle keskeinen rakenne on kieltolauseen *Je ne permettrai pas* kirjoittaminen jatkuvasti korkeampaan

rekisteriin osan edetessä sekä kieltosanan *pas* piteneminen loppua kohti. Tahdissa 25 *pas* on puolinuotin ja kahdeksasosan mittainen  $d^2$ -sävelellä. Tahdissa 42 *pas* on  $e^2$ :n korkeudella ja puolinuotin pituinen. Tahdissa 67–68 *pas* on noussut sävelelle  $g^2$  ja on puolinuotin ja pisteellisen neljäsosan mittainen. Tahdissa 77 *pas* on saavuttanut  $a^2$ :n korkeuden ja kahden puolinuotin keston. Tämä kuvaa äidin lasta suojelevan intensiteetin kasvua.

Naiskuorolla ei ole lainkaan sanoja. Laulajat tuottavat vokaaleja joko pitkinä tai perkussiivisina ääninä, erilaisina glissandoina tai legatossa vokaaleja ja sävelkorkeutta vaihtelemalla. Legatossa ilmaisukeinoja ovat 1) vokaalien ja sävelten vaihtelu, joka on kuoron pääilmaisukeino (esim. sopraanot t. 17). Muita keinoja ovat: 2) laskeva glissando, jolla crescendo ja jonka päätepisteessä *sforzando* (mezzosopraanot t. 16), 3) ylöspäinen glissando, jolla crescendo ja jonka päätepisteessä *sforzando* (sopraanot t. 36, 1.–2. sopraano t. 39, 57–58, 61), 4) ylöspäinen glissando, jolla diminuendo ja jonka päätepisteessä vokaali vaihtuu (1.–2. sopraano t. 65), 5) ylöspäinen glissando (3. sopraano t. 70), 6) diminuendo *al niente* (3. ja 4. sopraano t. 23, 1.–2. sopraano t. 77), 7) vokaalit *sforzandoina* eli perkussiivisina eleinä (mezzosopraanot t. 55–58), 8) vokaalin ja sävelen vaihto legatossa, jolla crescendo päättyy *sforzandoon* (3.–4. sopraano t. 87–89, 91–92) ja 9) pitkä ääni, joka päättyy *sforzandoon* (1.–2. sopraano ja 3.–4. mezzosopraano t. 89–90, 91–93). Naiskuoron ääntely toisaalta sitoo sen orkesteriin, joka soittaa vastaavanlaisia eleitä, toisaalta sen vokaalivaihdokset ovat huomiota herättäviä ja tuovat mieleen jonkinlaisia epäihmisolentoja.

The image displays two systems of musical notation for a women's quartet. Each system consists of four staves: two for Soprano (S.) and two for Mezzo Soprano (Mezzo S.). The first system shows the vocal lines for measures 55-61. The Soprano parts (1.2 and 3.4) feature melodic lines with dynamic markings of *mf*, *sfz*, and *gliss.*, and vowel phonetic notations [a] and [e]. The Mezzo Soprano parts (1.2 and 3.4) feature a more rhythmic accompaniment with dynamic markings of *sfz* and vowel phonetic notations [o]. The second system continues the vocal lines, with the Soprano parts (1.2 and 3.4) showing melodic lines with dynamic markings of *mf*, *p*, and *sfz*, and vowel phonetic notations [a] and [e]. The Mezzo Soprano parts (1.2 and 3.4) feature a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *mp* and vowel phonetic notations [o].

Nuottiesimerkki 5. Aavemainen naiskuoro neljannen osan tahdeissa 55–61 (Saariaho 2002, 78–79).

**Viidennessä osassa** melisman saavat ainoastaan sanat *ton* sekä jotkin pyhitettävistä ruumiinosista. Kerronta tapahtuu syllabisesti, mutta semanttisesti painavia solistin vokaalityylissä ovat puhuminen ja kuiskaaminen. Sopraano *puhuu* jumalten nimet. Niihin tullaan usein laajalla glissandolla ambituksen ylärajan tuntumasta ja ne puhutaan aina matalalta. Tämä luo voimakkaan ja salaperäisen vaikutelman. Kaikki jumaluudet eivät ole antropomorfisia persoonia, joten niillä ei ole nimiä, joita kuiskata. *Aurore*, *univers* ja *dieux* lauletaan taivasta kuvaavasti ylöspäin, aivan ambituksen ylärajan tuntumaan. Sanat *najas* ja *faucon* lauletaan ylhäältäpäin melko korkealla. *Orient* jää keskialueelle, *reptiles* matalalle samaan säveleen kuin kuorosopraanossa edeltävä *terre* (fis<sup>1</sup>), johon matelija semanttisesti

liittyy, ja kenties alemmalle jumaluuden tasolle. Osoittaessaan sanansa lapselle puhuu tai kuiskaa myös sanat *enfant* tai *enfant sain* (t. 27, 51, 66). Näin lapsi ja jumalat ja jumaluudet liittyvät yhteen myös vokaalittyilin tasolla.

Solo S. *mp dolce* Ton som - met est le som - met de Re, *(speaking)* en - fant sain, *gliss.*

Nuottiesimerkki 6. Jumalia kunnioittava tunnelma viidennen osan tahdeissa 24–27 (Saariaho 2002, 91–92).

Naiskuoron käyttämiä vokaalittyylejä ovat 1) pitkien vokaalien laulaminen (esim. mezzosopraanot t. 17), 2) pitkän trillin laulaminen (1.–2. sopraano t. 1–3, 3.–4. sopraano t. 2–3), 3) syllabinen laulu (esim. t. 14–17), 4) puhuminen (esim. mezzosopraanot t. 112–115), 5) kuiskaaminen (esim. mezzosopraanot t. 117–126), 6) yksitavuisten sanojen laulaminen (esim. t. 84, 102–103), 7) alaspäinen glissando (1.–2. sopraanot t. 112, 4. sopraano t. 114, 2. sopraano t. 116), 8) irrallisten sanojen tai fraasien puhuminen merkittyjä konsonantteja ylikorostamalla (t. 125–136) sekä 9) konsonanttien tuottaminen perkussiivisina elementteinä (t. 137–142).

S. *p sempre speaking freely* [s]...ciel [s]...ciel du...[s]...ciel en[f]...ant

S. *p sempre speaking freely* [j]...jour [j]...jour en[f]...ant

Mezzo S. *p sempre speaking freely* terre....[r] de...la...terre..[r]

Mezzo S. *p sempre speaking freely* en - fant sain l'en - fant [s]...sain

Nuottiesimerkki 7. Kuiskaamista (mezzosopraanot 3 ja 4) ja puhetta merkittyjä konsonantteja ylikorostaen viidennen osan tahdeissa 125–128 (Saariaho 2002, 110–111).

Kokonaisuudessaan vokaaliteos hahmottuu melko selkeästi tekstin muodosta lähtien. Teksti on helppo erottaa ja ymmärtää, koska sopraanosolista laulaa sen kokonaisina fraaseina, joiden selkeyttä lisää niiden välinen ilmavuus. Solistin ja muiden naisäänten vuorovaikutus on huomattavaa. Sanat ja säkeet kehittyvät heidän välillään polyfonisiksi ku-doksiksi, joita sopraano kokonaisine fraaseineen ja suuremmalla dynamiikalla hallitsee. Naiskuoron vokaaliteylien kirjo on runsas. Sen laulama teksti on fragmentoitunutta ja sisältää irrallisia foneemeja ja perkussiivisiä elementtejä, tekstin ylikorostamista, luonnollista puheääntä, kuiskausta sekä asteittaista siirtymistä foneemista toiseen. Orkesterin lyömäsoittimet ja naiskuoron tekstistä poimittujen sanojen alkukonsonanttien yliartikuloiminen muodostavat ajoittain samankaltaisten hälyjen vuoropuhelun (esim. 1. osa, t. 27–32). Orkesteri ei koskaan peitä solistia, ja sen tekstuuri on solistin laulaessa usein läpikuultavaa ja vähäeleistä. Toisaalta orkesterin yksittäiset soittimet usein vastaavat sopraanon aiheisiin (esim. sopraanon ja harpun vuorottelu 1. osassa, t. 45–51, 84–96) ja sitä kautta kehittyvät ja siirtyvät eri soitinten väliseksi vuoropuheluksi (harppu ja piano, 1. osa, t. 93–99). Naisäänten laulamat foneemit sulautuvat orkesteritekstuuriin ja muokkautuvat samaan tapaan. Lisäksi naisäännet usein lainaavat motiivinsa orkesterilta. (Esim. 1. osan alun bassorummun sydämenlyöntiaihe, jota kuoro alkaa tukea tahdissa 35; harppu ja kuoron sopraano, 4. osa, t. 16–17.)

Teoksessa toteutuvat useat musiikin ja tekstin yhdistämisen tekniikat. Suora *mimesis*, jossa musiikki imitoi tekstin merkityksiä, toteutuu läpi teoksen. Kun sopraano laulaa *s'anime ce qui respire et vibre*, partituurissa on merkintä *poco agitato*, rytmit nopeutuvat ja melodia liikkuu hypyin kaiken elävän liikehtiessä. Sanalle *vibre* ('värisee') lauletaan pitkä trilli (2. osa, t. 50–52, 65–67). Kun lintu lyö maata siivillään, sana *frappe* lauletaan iskun tavoin siirrettynä oktaavia ylemmäs melodialinjasta (1. osa, t. 81, 86). Sana *ciel* ('taivas') lauletaan korkeassa rekisterissä ja *terre* ('maa') matalassa rekisterissä (1. osa, t. 117–119). Syrjäytetty *mimesis*, jossa musiikki imitoi vain yleisesti tekstin muotoa, toteutuu vaikkapa sydämenlyöntiaiheessa, joka toistuu läpi teoksen eri soittimissa ja kuorossa. Tämä luo mielikuvan sydämen pamppailusta kiihdyttävistä tunteista laulettaessa, vaikkapa ajateltaessa rakastettujen toisiinsa kietoutumista ja ruumiin ja sielun ympäröivää sy-leilyä. Tekstissä ei ole mainintaa sydämenlyönnistä, mutta musiikin synnyttämä vaikutelma tukee tekstiä. Ei-mimeettistä suhdetta edustaa usein orkesteri. Sellainen voisi olla vaikkapa toisen osan orkesterin porrasmaisesti ylöspäin nouseva aihe, jolla ei ole suhdetta

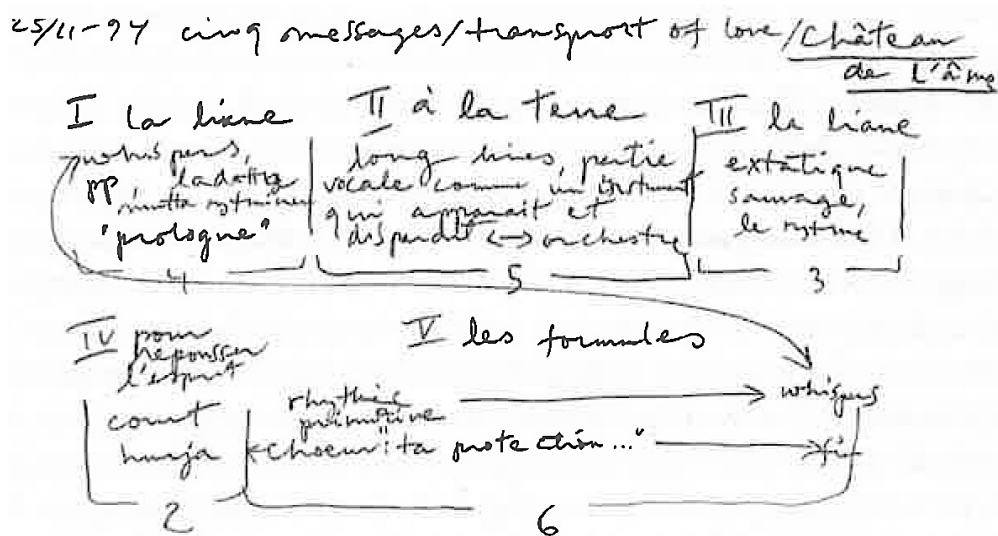
tekstiin. Orkesterin itsenäiset välikkeet luovat merkityksiä satunnaisen assosiaation kautta. Kussakin osassa on oma materiaalinsa, joka saa merkityksen sijaintinsa kautta.

Lienee perusteltua sanoa, että Saariahon teoksessa *Château de l'âme* komponenttien suhteellinen status eli tekstin tai musiikin ensisijaisuus vaihtelee tekstin ja musiikin välillä. Tekstuaalisia kohtia edustavat sopraanon laulamat säkeistöt ja musiikillisia orkesterin niiden väliin soittamat jaksot. Kun solisti ja kuoro lopettavat jonkin kokonaisuuden, esimerkiksi säkeistön, orkesteri saa toisinaan miltei kolmannen henkilön roolin. Tällainen kohta löytyy neljännen osan tahdistista 45 lähtien, jossa orkesteri tuntuu dramaattisesti ilmaisevan äkillistä raivoa. Ei ole aivan selvää, onko orkesteri dialoginomaisessa 4. osassa sopraanon vai kuoron puolella, vai onko se jokin ulkopuolinen affektin luoja (vrt. kansanjoukko-kuoro antiikin draamoissa).

## 7 *Château de l'âmen* semanttista tulkintaa

Tässä luvussa analysoin omaa *Château de l'âmen* kuuntelukokemustani ja otan esiin joi- takin mielikuvia, joita teksti ja musiikki minussa herättävät ja joita Stacey'n metodilla ei ole mahdollista tavoittaa. Yritän myös löytää konkreettisen musiikillisen alkuperän näille mielikuville Saariahon käyttämistä motiiveista ja teemoista sekä siitä, minkä soitinten ja tekstien kanssa ne esiintyvät partituurissa.

*Château de l'âmen* musiikillisessa luonnoksessa Saariaho hahmottelee osien suhteelliset kestot ja luonteet. Luonnoksessa hän käyttää ranskan-, suomen- ja englanninkielisiä sanoja. Osien kestot ovat toisiinsa suhteissa 4–5–3–2–6. Ensimmäistä osaa luonnehtivat sanat ”kuiskauksia, *pp*, ladattu mutta rytmisen, ’prologue’”. Toista osaa luonnehtivat sanat ”pitkiä linjoja, vokaalinen osuus kuin instrumentti, joka ilmestyy ja katoaa <--> orkesteri”. Kolmatta osaa kuvaavat sanat ”ekstaattinen, villi, rytmi”. Neljäs osa on ”lyhyt” ja ”hurja”. Viidennen osan alku on ”rytmisen, primitiivinen *choeur ta protection...*”, mutta nuoli osoittaa sen haihtumista lopussa olevia ”kuiskauksia” kohti. Lopun kuiskauksista Saariaho on piirtänyt kaksisuuntaisen nuolen alun kuiskauksia kohti. (Moisala 2009, 41.) Loppu sisältää alun: musiikki alkaa tyhyydestä, ja sinne se myös päättyy, vailla vastauksia.



le pays de la vie / Coeur de la terre / Un g  
Charmes d'amour

Kuva 2. Saariahon luonnos *Château de l'âmen* osien suhteellisista kestoista ja luonteista (Moisala 2009, 41).

**Ensimmäisen osan** teksti koostuu kolmesta runosäkeistöstä, joiden jokaisen rakenne on sama: Alussa kussakin kuvataan eri kielikuvalla sitä, kuinka rakastettujen ruumiit ja sielut kietoutuvat yhteen. Loitsija vakuuttaa rakkauttaan julistaen kietoutuvansa rakastettuunsa tai toivoen tämän kietoutuvan häneen. Sen jälkeen seuraa kertosaie, jossa hän ilmaisee toiveen yhteyden syvenemisestä ja säilymisestä vannottaen rakkauden kohdetta olemaan hänen rakastettunsa eikä etäännyttämään hänestä. Samalla, kun solisti laulaa hyvin intiimisti ja intohimoisesti ihmisen syvimmistä toiveista, musiikki luo voimakkaasti aistittavia tunnelmia pyhästä, äärettömästä ja saavuttamattomasta.

Ensimmäinen osa kasvaa *espressivo*, *misterioso* äänettömyydestä harvasti ja hyvin hiljaa salaperäisellä ja etäisellä atmosfäärillä, jossa sydämenlyöntiaihe vaiheittain lisääntyy perkussiossa (tamtam ja bassorumpu) sekä matalassa jousistossa. Harpisti soittaa hidasta nousevaa ja laskevaa glissandoa, ja pianistikin pyyhkäisee sormillaan pianonkieliltä ylöspäisen glissandon. Siirtymät tyhjyyden tilassa, jossa vain sydämenlyönti kuuluu, tuovat tunteen äärettömästä avaruudesta, jossa planeetat siirtyvät ikuisesti radoillaan. Samaan tunnelmaan palataan ensimmäisen laulusäkeistön jälkeisessä pitkässä orkesterivälitteessä esitysmerkinnällä *tempo primo calmo* tahdeissa 58–63. Tällöin harppu ja kaikki jouset soittavat hitaita, rahisevia glissandoja, ja pianokin yhtyy niihin hetkeksi. Sydämenlyönti kuuluu ensin patarummusta ja sitten bassorummusta. Syntyy vielä vahvempi tunne suurista etäisyyksistä, avarasta tilasta ja etäännyttävistä kohteista, semanttisesti ajateltuna saavuttamattomuudesta ja ikuisista siirtymisistä. Hitaat siirtymät, etäisyys ja tilakokemukset sekä glissando ja sydämenlyönti efekteinä ovat tyyppillisiä Saariaholle.



sointi on ilmavampi. Välillä jouset toteuttavat hitaita siirtymiä *sul ponticellosta sul tas-toon*<sup>6</sup> ja takaisin. Harventuessaan sointimatosta saattaa jäädä pelkkä yksinäinen 1., 2. tai alttoviulun pitkä trilli jäljelle. Sointimattoon sulautuu myös ajoittain foneemeja laulava naiskuoro tai puupuhallinryhmä, jossa kaksi huilua, klarinettia ja fagottia soittaa hiljaa matalassa rekisterissä joko trilliä tai kielitäyrtremoloa. Saariahon erityisefekti on huilun puhallusääni merkityllä sormijärjestyksellä, mutta ilman tavallista soivaa korkeutta.

Atmosfääri tuntuu tihenevän tahdissa 17, kun jouset alkavan hyvin hiljaa soitettun *sul ponticellon* sijaan soittaa tavalliseen tapaan, voimakkaammin ja vähemmän abstraktisti. Etäältä kuuluu joitain ihmisääniä, siinä naiskuoro puhuu puoliääneen tekstin keskeisiä sanoja yliartikuloiden alkukonsonantteja [f], [z] ja [s], mutta sanoista tuskin saa ilman partituuria selvää, semminkin kun ne kietoutuvat muuhun sointimattoon, josta nousevat guiron kirahdukset vuorottelevat sanojen alukkeiden kanssa. Naiset alkavat laulaa foneemia [a] sydämenlyöntiaiheena. Kun piano, harppu, patarumpu, bassorumpu ja vibrafoni lyövät jousten sointimaton päälle maagisen kilahduksen, josta huilut aloittavat klarinetille siirtyvän matalan tremolon, ja crotales soittaa tasaista kahdeksasosaa kuin temppelekinä, tulee tunne, että nyt alkaa jokin hyvin pyhä ja salaperäinen rituaali. Maagisia, draamaattisia, *sforzando*-kilahduksia tulee uudestaan ensimmäisen säkeistön jälkeisen taitteen alussa, jossa piano, crotales, vibrafoni ja bassorumpu soittavat joka tahdin alkuun kilahduksen, ja harppu, piano ja vibrafoni soittavat vuorotellen väleihin dissonoivia, heilahtelevia intervalleja (t. 52–57).

Temppelekinä on ensimmäiselle osalle ominainen musiikillinen ele. Se ilmenee kahdeksasosina crotalesilla ( $d^2$ -sävelellä t. 23–26 ja 96–99) sekä tiheämmin trioleina triangelilla ( $h^1$ -sävelellä t. 120–125) ja crotalesilla ( $d^2$ - ja  $e^2$ -säveltä vuorotellen t. 126–132). Vibrafonilla on sama aihe kahdeksasosina ( $d^1$ -sävelellä t. 35–38 ja  $a^1$ -sävelellä t. 71–74) sekä vuorottelevana trioli-kilinänä tahdeissa 113–119 sävelillä  $a^2$ ,  $e^3$  ja  $f^3$ . Vibrafoni tosin soittaa niin hiljaa, että se vaivoin erottuu kuulokuvassa nauhoituksesta. Saattaa olla, ettei sen ole tarkoitus nousta kuulijan tietoisuuteen. Koko viimeisen runosäkeistön ajan temppelekkellot kilisevät solistin kanssa yhtä aikaa, ja runosäkeiden vaihtuessa ele siirtyy uudelle soittimelle. Temppelekkellot eivät esiinny lainkaan solistin kanssa yhdessä tätä ennen, vaan

---

<sup>6</sup> *Sul tasto* tarkoittaa soittotapaa, jossa jousella soitetaan otelaudan päältä. Sointi on ohut ja pehmeän vai-meaa. *Sul ponticello* tarkoittaa soittamista jousella hyvin lähellä tallaa, jolloin ääni on hälyisämpi ja lasimaisempi.

ainoastaan taitteissa ja solistin sisääntuloa ennakoiden. Tulee tunne, että kolmannessa säkeistössä ollaan rituaalin pyhimässä, intensiivisimmässä, metafyyysisimmässä vaiheessa. Ja valtava on siinä kielikuvakin: ”Niin kuin aurinko samana päivänä kiertää taivaan ja maan, niin minä ympäröin sielusi...”

Solistin laulaessa ensimmäistä runosäkeistöä sydämenlyöntiaihe häviää ja jouset soittavat hyvin, hyvin hiljaa (*pppp*) sointimattoa, johon naiskuoron laulamat pitkät foneemit [a] ja [m] sulautuvat matalien huilutremoloiden kanssa. Ajatusten välissä sointimatosta erottuu harppu kommentoimaan solistin repliikkejä tritonusta tai pientä noonia heilahtelevalla kahdeksasosa-aiheella (t. 45, 47 ja 50–51). Sama toistuu toisen runosäkeistön aikana (t. 84 ja 89). Näistä dissonoivista intervalleista tulee mieleen jotain salaperäistä, ristiriitaista tai ambivalenttia. Samaa sukua ovat tiheämmät, dissonoivat trioliaiheet harpussa (t. 93–95) ja pianossa (t. 96–98) sekä aiemmin mainitut harpun, pianon tai vibrafonin heilahtelevat intervallit tahdeissa 52–57.

Pianolla, marimballa ja vibrafonilla soitetut klusterimaiset soinnut johtavat tihtymiseen tahdissa 71. Sydämenlyöntiaihe on tihtynyt kahdeksasosiksi vibrafonissa, ja jousistossa on uusi kahdeksasosin nouseva aihe. Naiskuoro puhuu seuraavan säkeistön keskeistä osaa *frappe au ses deux ailes* ylikorostaen foneemeja [f] ja [s]. Kun solisti aloittaa toisen runosäkeistön, sitä säestävät ainoastaan naiskuoro foneemeilla [o] ja [m] ja 1. viulu sävelletä  $e^3$  soitetulla trillillä. Solistin repliikkiin vastaa 1. huilu korkealle nousevalla aiheella tahdissa 83, ja se päättyy seuraavan tahdin pituiseen haihtumisen eleeseen eli ylöspäiseen glissandoon  $e^3-f^3$ . Glissandon kanssa yhtäaikainen on harpun heilahtelevassa tritonuksessa oleva vastaus. Myös 1. klarinetti soittaa pitkän haihtumisen eleen *sois mon amant* kohdalla. 2. viulu tulee siinä mukaan omalla trillillään. Seuraa jälleen harpun tritonusvastaus.

Huilu soittaa ensimmäisessä osassa korkeassa rekisterissä selvästi erottuvia haihtumisen eleitä. Ne ovat hitaita, tahdin mittaisia glissandoja, jotka tuntuvat haipuvan korkeuksiin. Semanttisessa mielessä jokin tuntuu pakenevan, läsnä on jotain, mistä ei saa kiinni. Haihtumisen eleet ovat tahtia 84 lukuun ottamatta aina korkeudella  $d^3-es^3$ . Ensimmäinen ele on ensimmäisen runosäkeistön alussa tahdissa 39. Tahdeissa 64–66 on peräti kolminkertainen ele. Tahtilajin muutoksen takia ensimmäinen on kolmen neljäsosan mittainen

ja kaksi jälkimmäistä ovat kahden neljäsosan mittaisia. Tahdissa 84 glissando on poikkeuksellisesti korkeudella  $e^3-f^3$ . Tämä liittyy solistin fraasin *Comme l'aigle pour s'élan- cer frappe au sol de ses deux ailes* merkitykseen. Fraasi päättyy hyppyyn sävelelle  $dis^2$ . Siihen huilu yhtyy ja jatkaa nopean ylöspäisen kuvion sävelelle  $e^3$ , josta glissando alkaa. Huilu viimestelee mielikuvan kotkan noususta ilmaan ja kohoamisesta silmäkantamat- tomiin. Tahdissa 97 ele jatkaa kertosaäkeen merkitystä *et ne t'écarte pas de moi*. Huilun trilli sulautuu *moi*-sanana  $e^2$ -säveleeseen, josta jatkaa korkeuksiin ja glissandoon koukeroisen kuudestoistaosakuvion kautta. Rakastettu tuntuu kuin tuntuukin kuitenkin pakenevan. Sama toistuu viimeisen säikeistön lopussa, solistin viimeinen ääni päättyy samanaikaiseen korkeaan ylöspäiseen huiluglissandoon.

The image shows a musical score for two flutes (Fl. 1 and Fl. 2) for measures 64, 65, and 66. The tempo is marked 'Più animato'. The key signature has one flat (B-flat). The score features a glissando in both parts, indicated by a wavy line and the instruction 'senza v. gliss.'. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) in measure 64, *mf* in measure 65, and *p* (piano) in measure 66. The first part of the flute (Fl. 1) starts on a higher note than the second part (Fl. 2). The score is numbered 64, 65, and 66 at the beginning of each measure.

Nuottiesimerkki 9. Kolminkertainen haihtumisen ele 1. huilulla ensimmäisen osan tahdeissa 64–66 (Saariaho 2002, 11).

Ensimmäisen osan päätösjakso alkaa tahdista 133. Bassorumpu on jo aloittanut sydämenlyönnit, jotka sykkivät loppuun asti vaimentuen. Orkesteri alkaa soittaa ylöspäisiä pedaaliääniä, ensin aloittavat jouset ja kuoro, sitten tulevat sisään puupuhaltimet, jokainen vuorollaan, ja pääosin edellistä sisääntulijaa korkeammalta. Kuulijalle välittyy tunne alhaalta ylös tekstuurin läpi nousevasta aiheesta, jonka haihtuu lopulta korkeuksiin tahdin mittaisella huiluglissandolla (t. 135). Samanaikaisesti alhaalta jousista ja kuorosta nousee uusi ylöspäinen pedaaliäänialto, johon liittyvät nyt vasket: ensin vetopasuunat, sitten käyrätorvet, trumpetit ja viimein huilu, joka soittaa ylöspäisen haihtumisen eleen (t. 139). Kolmannessa ja viimeisessä nousussa puupuhaltimet korvaavat vasket eikä huiluglissandoa ei enää tule, vaan puupuhaltimet haihtuvat *diminuendo al niente*. Kuoron foneemi [a] kuolee pois (*morendo*) paitsi sopraanoilla, jotka laulavat matalalta ylöspäisen glissandon, joka päättyy *sforzandoon*. Samanlainen ele on ollut jossakin kuoron äänessä jokaisessa nousussa. Viimeiset jouset haipuvat *al niente*.

Musiikista piirtyy mieleeni mysteerimaisema, ehkä jonkinlaisen muinaisen temppelin rauniot sademetsässä. Soitinnuksessa on lehvistön rahinaa, jonka luovat erityisesti hiljaa suoraa ääntä *sul tasto* tai glissandoa soittavat jouset, harppu ja sormin kielillä soitettu piano samoin kuin sävelkorkeudeton, kohiseva tamtam. Viritetyt metalliset pikkukiekot, crotales, tuovat mieleen intialaisen temppelimusiikin. Ylöspäiset, korkeat huiluglissandot voisivat konkreettisella tasolla kuvata lintuja lehvästöissä tai savua, joka nousee taivaaseen kuin rukous. Avaruus, tila ja saavuttamaton tuntuvat häilyvän kaiken taustalla.

**Toisen osan** tekstissä kuvataan ääretöntä maata, jossa on kaikki ja joka kantaa kaiken elämän. Ihmetyksestä siirrytään vertaamaan maata ”sinun ruumiiseesi” ja äitiin, lopussa esitetään huokaus ikuisesta yhteydestä maan päällä, ”kunpa saisimme kulkea maata pitkin aina”. Osa etenee solistin laulamana kokonaisin säkein, ja niiden välissä naiskuoro toistelee kaikuna solistin edeltävän säkeen fragmentteja tai keskeistä merkitsevää sanaa *la terre*. Loppua kohti kuoron osuus harvenee jousien ottaessa enemmän tilaa. Viimeinen solistin laulama säe *toujours* jää naiskuoron toistelemana kaikumaan ilmaan hiljaisena polyfoniana kuin merkitystään alleviivaten.

Toisessa osassa Saariaho luo kokemuksen laajasta tilasta. Keskeinen keino on osan läpi toistuva matalalta korkealle nouseva porrasmainen aihe. Osan alussa tamtam lyö alukkeen ja patarumpu soittaa tremoloa matalalla, suuren oktaavin D-sävelellä, ja pianon matalimmasta, kontraoktaavin D<sub>1</sub>-sävelestä alkaa hitaasti porrasmainen, neljäsosin korkeuksiin nouseva aihe: onko se auringon liike vai ainoastaan kokemuksemme äärettömästä, huikaisevasta tilasta? Jotain kohoaa maasta taivaaseen. Aihe siirtyy pianosta harppuun tahdissa 11 ja jatkuu tahtiin 14 e<sup>2</sup>-sävelelle asti, jolloin huilu poimii sävelen ja jää kaiuttamaan sitä. Tahdissa 15 harppu aloittaa nousevan aiheen uudestaan Fis<sub>1</sub>-säveleltä, ja piano poimii sen tahdissa 17 B<sub>1</sub>-säveleltä ja jatkaa tahtiin 26 e<sup>2</sup>-sävelelle. Sama toistuu yhä uudestaan, tahdeissa 29–38 piano soittaa ylöspäisen aiheen Fis-säveleltä e<sup>2</sup>-sävelelle, ja aihe tihentyy tahdissa 37 neljäsosista kahdeksasosiksi. Tihentyminen jatkuu: piano aloittaa porrasmaisen aiheen jälleen tahdissa 42 Fis-säveleltä. Aihe tihenee ensimmäisen neljän neljäsosan jälkeen pääosin kahdeksasosiksi ja päättyy tahdissa 48 säveleen f<sup>2</sup>. Tahdeissa 53–60 aihe liikkuu pianossa dynaamisemmin cis-säveleltä a<sup>2</sup>-sävelelle ja sisältää pisteellisiä neljäsosia, neljäsosia ja kahdeksasosia. Tahdeissa 67–70 aihe jatkuu oikeastaan tahdin 66 sopraanosoolon d<sup>1</sup>-säveleltä nousevasta fraasista *respire et vibre* kahdeksasosina tahdin 70 e<sup>2</sup>-sävelelle asti. Tahdeissa 72–76 pianon porrasmainen aihe nousee

vapaasti tihentyen ja sisältää nyt kahdeksasosien lisäksi trioleita, kuudestoistaosia ja neljäsosia. Se on noussut korkeammalle ja sijoittuu välille fis–gis<sup>2</sup>. Tahdeissa 83–87 aihe nousee välillä a–gis<sup>3</sup>. Se soi kahdeksasosina ensin pianossa, tihenee yhden triolin ajaksi ja siirtyy tahdissa 85 kahdeksasosina harpulle. Tahdeissa 89–90 on pieni muistuma aiheesta pianolla (g–g<sup>1</sup>). Tahdeissa 97–105 porrasaihe on hidastunut jälleen neljäsosiksi. Se alkaa 2. viuluilla, jatkuu tahdista 100 1. viulujen ja pianon unisonona (a<sup>1</sup>–a<sup>2</sup>) ja siirtyy lopulta harpulle tahdissa 103. Harppu jatkaa sitä f<sup>3</sup>-sävelelle asti. Tahdissa 110 huilu aloittaa d<sup>1</sup>:stä porrasaiheen, joka nousee pääosin kuudestoistaosina cis<sup>3</sup>:een asti. Vastaavat ryöpsähtävät nousut soitetaan pianolla kahdesti tahdeissa 118 ja 119. Aivan lopussa tahdeissa 122–127 on C:stä d<sup>4</sup>:ään nouseva, jo isompia intervaleja sisältävä aihe jousissa, pianossa ja harpussa sekä lopulta myös vibrafonissa ja crotalesissa.

Nuottiesimerkki 10. Porrasaihe alkaa toisen osan alussa pianolla ja siirtyy harpulle (Saariaho 2002, 25–26).

Toinen osa synnyttää muitakin luontovaikutelmia: ruohot kohisevat, elämä väreilee, pikkueläimet vilisevät, tasainen mattomainen kohina tulee symbaalin hiljaisesta tremolosta. Samaa vaikutelmaa tukee tekstuurin pohjalla soiva jousten sointimatto. Se ei toisessa osassa ole tasainen, kuten ensimmäisessä osassa, vaan siinä on matalimmista jousista ylemmille siirtyvä, hitaana glissandona nouseva tremolo. Sen aloittavat ensin kontrabasot, ja sellojen tullessa mukaan ja poimiessa eleen kontrabasot jäävät soittamaan pitkää ääntä. Sitten alttoviulut poimivat eleen ja sellot jäävät soittamaan pitkää ääntä jne, kunnes ele on 1. viuluilla, jotka päättävät jakson. Sama toistuu neljä kertaa, mutta soittotapojen

muutos heijastaa intensiteetin kasvua. Aluksi jouset soittavat *sul tasto con sordino* ja toisella kerralla *sul tasto*. Kolmannella kerralla jouset siirtyvät vaiheittain *sul tastosta sul ponticelloon* ja takaisin ja neljännellä kerralla ne soittavat *sul ponticello*, kunnes aivan jakson lopussa 1. viulut soittavat tavallisella soittotavalla pitkää trilliä (t. 1–13, 17–30, 29–39, 43–50). Tahdissa 53–59 ylimmässä jousessa nouseva aihe muistuttaa porrasmaista aihetta kahdeksasosina, mutta sisältää myös glissandoja. Tahdeissa 58–60 on selloissa laskeva, kuudestoistaosin kuuluva glissando, jonka päättyessä ne jäävät yksin sahaamaan kuudestoistaosina pienen oktaavialan cis-säveltä. Tahdeissa 68–69 kaikki selloa korkeammat jouset yhtyvät kuudestoistaosakihiniään, ja jälkimmäisessä tahdissa sellojen, 2. viulujen ja 1. viulujen ylempi divisi soittaa myös ylöspäisen glissandon.

Nuottiesimerkki 11. Alhaalta ylöspäin kohoava, värisevä sointimatto toisen osan alussa (Saariaho 2002, 25–26).

Sydämenlyöntiaihe kuuluu alussa hitaana kuin aikuisen naisen sydämenlyönti. Se tihenee tahdissa 78. Joka on kuullut lapsensa sydämenlyönnit ultraäänilaitteen kautta, ei erehdy tästä sointiväriiltään tutusta äänestä. Äiti maa luo uuden elämän. Tahdeista 111–112 lähtien yleinen liike tihenee ja rytmistä tihentymistä tapahtuu loppuun asti, kunnes se harvenee nopeasti. Tahdista 117 loppuun asti luodaan avaraa ikuisuustunnelmaa. Siinä yhteen

liittyvät solistin aloittama polyfoninen laskeutuva ele, johon naiskuoro tulee mukaan sanalla *la terre*, sekä samanaikaisesti nousevat kuviot pianossa, harpussa ja vibrafonissa. Tunnelma muuttuu eteerisemmäksi tahdistä 120, josta alkaa vastaavalla tavalla solistin aloittama polyfoninen ja laskeutuva ele *toujours*-sanalla samalla kun jousissa, pianossa, harpussa ja vibrafonissa on hidas, äärimmäisen laaja nousu.

**Kolmannelle osalle** on mielestäni tyypillistä kohti kulkeminen, mutta myös kohteen saavuttamattomuus ja pakeneminen. Nämä ovat Saariaholle ominaisia teemoja (Hautsalo 2005, 233). Solisti pyrkii kiihkeän, hellän, feminiinisen, epätoivoon asti yltyvän intensiivisyyden lisääntyessä kohti rakastettua, mutta rakastettu etäännyy, mitä mielestäni kuvaavat monet orkesterin ylöspäiset pakenevat motiivit. Miksi Saariaho käytti ensimmäisen osan tekstin uudestaan mutta käänsi säkeistöjen järjestyksen? Musiikillisesti 1. ja 3. osa ovat täysin erilaiset. Ensimmäinen osa kuvaa mystisesti hiljaisista kuiskauksista alkavaa positiivista kaipuuta, lähentymistä ja yhtymistä. Sitä seuraa toisen osan ”äiti maa” -aihe. Temaattisesti 3. osan ensimmäinen säkeistö jatkuu siitä suoraan: Aurinko kiertää taivaan ja maan, kotka iskee maata siivillään. Osan merkittävin asia sanotaan painavimmin viimeisessä säkeistössä, jossa on tunne hysteerisestä, takertuvasta huudosta: ”Älä jätä!” Rakkauden kohde ei lähene lempeästi vaan pakenee.

Kolmas osa sisältää tiiviimpiä orkesterijaksoja teoksessa. Orkesterin identiteetti on muutenkin vahvistunut, ja se vuorottelee solistin kanssa runosäkeistöjen rajaamissa väleissä miltei konserttomaisesti. Jo ensimmäisellä sivulla on puupuhaltimilla matalalta kuudestoistaosittain alkava, sekstoleiksi ja oktoleiksi tihentyvä ylöspäinen aihe, jonka nimeän *pakenemisen aiheeksi* (t. 2–3). Se alkaa fagotilla, siirtyy klarinetille ja sieltä oboelle mutta ei häviä korkeuksiin, sillä oboen viimeisen nousun kanssa yhtä aikaa piccolo tuo kuvion oktoleina alaspäin tahtiin 4. Siitä sopraanosoolo tulee sisään trillillä ja jatkaa saumattomasti alun orkesterinoususta. Alussa harppu soittaa ylöspäistä pyörivää glissandoa (*circular glissando*), alttoviulu ja viulut sekä osa puupuhaltimista trilliä. Harpun pyörivää glissandoa esiintyy hyvin kiihkeissä affekteissa kolmannessa osassa (t. 2–3 sekä jaksossa 32–39, jossa tunnelma kiihtyy *più passionatosta agitatoon*), neljännen osan ensitahdissa esitysmarkinnalla *disperato, con fuoco*, sekä myöhemmässä orkesterivälikkeessä, jonka esitysohje on *sempre furioso* (t. 49–54).

Nuottiesimerkki 12. Harpun pyörivä glissando kolmannen osan tahdeissa 2–3 (Saariaho 2002, 47).

Sopraano tulee osan alussa sisään ajatuksella auringosta, intohimoisesti ja haltioituneesti. Harppu, piano ja vibrafoni soittavat unisonossa tälle osalle tyypillistä aihetta, jossa on lyhimmässä muodossaan laaja alaspäinen hyppy, tässä kohtaa kaksi oktaavia ja pieni sekunti ( $a^2$ -gis). Aihe vaihtelee pituuden ja intervallien mukaan, mutta siinä on dissonoivia interalleja ja suuria hyppyjä alas ja mahdollisesti myös ylös. Nuottiarvot ovat useimmiten kahdeksasosia tai trioleita. Harppu, piano ja vibrafoni soittavat aiheen lähes aina identtisesti. Kun sopraano lopettaa ensimmäisen runosäkeistön kertosaäkeen *et ne t'écarte pas de moi!* seuraa pitkä orkesterivälilike tahdeissa 25–39, joka on täynnä puupuhaltimien nopeaa, ylöspäistä pakenemisen aihetta, ensin kuudestoistaosina ja kvintoleina ylös, sitten tihentyen sekstoleiksi ja lopussa oktoleiksi, josta solisti tulee sisään. Tihentyvä pakenemisen aihe toistuu tiivistettynä vielä tahdeissa 78–79 ennen kolmannen säkeistön solistin sisääntuloa sekä palasina tahdeissa 103 ja 105–106.

Nuottiesimerkki 13. Pakenemisen aihe puupuhaltimilla kolmannen osan tahdeissa 26–30 (Saariaho 2002, 52).

Hieman eri muodossa se on toisen solistin säkeistön jälkeisessä välikkeessä, jossa esitys merkintä on *leggiero poco più mosso*. Aihe on tässä kohtaa ainoastaan tahdin mittainen, ylöspäinen ja pitkään ääneen päätyvä, ilmavammin soitettu kuvio. Sitä soittavat piccolo, vibrafoni, harppu, piano, oboe ja klarinetti. Tässä muodossa se tuntuu merkitsevän jotain muuta, nimittäin toiveikkuuden lisääntymistä. Ylöspäiselle aiheelle vastakkainen aihe on toisen ja kolmannen säkeistön välikkeessä pianolla kepeää ylöspäistä aihetta seuraava laajoista ja klusterimaisista soinnuista koostuva laskeva aihe 64–66, 67–70, 71–73, 74–76, joka mielestäni kuvaa katoamista, alistumista, kohonneen toiveen jäämistä vaille täyttymistä.

Rummuilla on tässä osassa merkittävä rooli. Ne soittavat laulajan fraasien aikana sydämeen liittyvää rytmiä. Ensimmäisen säkeistön aikana rytmi on melko huomaamaton ja hidas. Toisen runosäkeistön kohdalla bassorumpu alkaa soittaa tiheämpiä rytmejä. Rytmit ajoittuvat laulajan fraasien kanssa yhtäaikaisesti. Rytmit eivät ole tasaisia, vaan esim. kuudestoistaosanuotti ja pitempi ääni: kahdeksasosa-, pisteellinen kahdeksasosa- tai neljäsosanuotti. Rumpu erottuu voimakkaasti tekstuurissa sen tullessa sisään, sillä solistin lisäksi ainoastaan trumpetti soittaa pitkää ääntä. Bassorumpu soittaa teemaa koko laulajan ensimmäisen (t. 41–45) ja toisen fraasin ajan (t. 50–51). Toisen säkeistön viimeisen fraasin alkupuolella rytmin poimii vibrafoni (t. 59–60), jolta se siirtyy fraasin loppuun pata-rummulle (61–62). Laulajan fraasien ulkopuolella rytmiä esiintyy tuskin lainkaan. Myös muilla rummuilla on toisesta runosäkeistöstä lähtien sydämeen viittaavia rytmejä: pata-rummulla tahdissa 47, vibrafonilla tahdeissa 59–60 ja 80, pikkutomeilla tahdeissa 81–82 ja symbaalilla tahdeissa 85, 87–88 ja 90–92. Viimeisen runosäkeistön kohdalla aina, kun laulaja laulaa, sydän jyskyttää rumpujen soittamana, vaikka tekstuuri muuten on harvaa. Kehärumpu soittaa tahdeissa 95–96 tihennettyä rytmiä, jossa on peräkkäisiä triolilla soittettavia kahdeksasosa- ja kuudestoistaosanuotteja. Sopraano laulaa *passionato* siinä kohtaa viimeisen kerran ydintoiveensa: *sois mon amant*, niin että sydän pamppailee. Kertosäkeen lopun [*et ne*] *t'écarte pas de moi* (t. 101–103) kohdalla bassorumpu ja pata-rumpu soittavat polyrytmisesti. Ne vuorottelevat vielä tahdeissa 105–106 ja 110. Osan lopussa kuuluu enää huilujen, oboeidien, klarinettien, viulujen sekä alttoviulujen hiljainen ja trumpetin vibratoa värisevä pitkä a<sup>2</sup>-sävel, josta erottuvat bassorummun lyömät viimeiset sydämenlyönnit.

**Neljäs osa** alkaa räjähtäen hillittömän raivoisalla orkesteritutilla *disperato, con fuoco*. Pitkä alkuosointu on raaka ja metallikas. Crotales, vibrafoni ja piano lyövät osalle alukseen. Piccolot ja 1. oboe soittavat kielitäyrtremoloa, vaskista ovat mukana trumpetit, käyrätorvet ja tuuba, ja kaikki jouset soittavat tremoloa *sul ponticello*. Harppu soittaa ensimmäisessä tahdissa hurjistuneen ylöspäisen pyörivän glissandon, ja marimba soittaa tasaista kalisevaa kahdeksasosaa.

Tämän osan teksti väritettynä orkesterilla saa merkityksen, että pahan ilmapiiri tai pahojen henkien kuolettava syleily uhkaa riistää ja viedä lapsen pois äidiltä. Loitsusta, jossa äiti eli sopraanosolisti tiedustelee pahan hengen aikeita ja torjuu ne, Saariaho on muokannut äidin ja henkien dialogin, jossa orkesterikin tuntuu välillä tihentyvän raivoisesti karjuvaksi, persoonalliseksi pahaksi. Naisäänet ovat ikään kuin pahojen henkien lauma, joka lähestyy äitiä. Niillä ei ole ihmiskieltä, vaan ainoastaan vokaalista ääntelyä ("aeae aoao"). Se kuulostaa epäihmismäiseltä ja kömpelöltä. Ääntelystä erottuu kahdeksasosina heilahteleva pieni terssi tai pieni sekunti (esim. t. 17, 21, 34–35, 39). Heilahteleva pieni terssi, osan alussa tyypillisimmin  $d^1-f^1$ , ja osan loppupuolella heilahteleva pieni sekunti, tyypillisimmin  $fis^1-g^1$ , ovat temaattisesti keskeisiä elementtejä tämän osan sointimaailman "kalinalle". Heilahtelu luo neljänteen osaan epävakauden tunnetta, mutta varsinkin lyömäsoitinten sointiväristä voi aistia luiden kalinaa. Osan edetessä sävelten heilahtelu muuttuu polyrytmisesti monimutkaisemmaksi. Osan loppupuolella naiskuoro laulaa polyrytmejä, joissa äänet heilahtelevat pientä sekuntia, mutta eri rytmeillä ja eri korkeuksilla (t. 59–60, 64, 70–73, 76, 82–83, 86–89, 91–92).

Kalinassa on useita elementtejä ja siihen osallistuvat erityisesti marimba, kehärumpu, vibrafoni, piano ja harppu. Marimba luo pohjaa soittamalla pääasiassa samalla sävelellä tasaista kahdeksasosaa (esim. t. 1–12), kahdeksasosina olevaa tasaista takapotkua (esim. t. 13–17) tai pariääninä tahdin aluketta (esim. t. 48–49, 51–59). Kehärummun rooli on vastaava, mutta marimban pysyessä useimmiten  $d^1$ -sävelellä, kehärumpu soittaa useimmiten  $h^1$ -säveltä (t. 17–18, 23–25, 39–44, 62–64). Vuorottelevaa, tasaista pientä terssiä soittavat harppu (t. 13–17, 20) ja vibrafoni (t. 21–22). Solistisempi, puolinuottitriolin sisällä epäsymmetrisesti pienissä tersseissä heilahteleva aihe toistuu pianolla (t. 10–16, 22–23), 1. trumpetilla (t. 30–31), 1. klarinetilla (t. 32–33) ja harpulla (t. 34–36). Osan edetessä siitä muotoutuu pienissä sekunteissa, tiheämmin ja epäsymmetrisesti heilahteleva aihe, jota

soittavat trumpetti (t. 49–54) ja piano (t. 90–109). Aiheesta kehittyi trumpetillemme jalo, soitaisa soolo (t. 87–92), joka jatkuu pitkänä a<sup>2</sup>-korkuisena äänenä osan loppuun asti, ja muun orkesterin tullessa mukaan kasvaa loppukarjaisuksi aina *con ultima forza* asti.

Neljännelle osalle erityinen on intensiivinen sihinä, joka syntyy, kun metallisella triangelin lyömäpuikolla lyödään pitkin tamtamin reunaa. Ääni luo vaikutelman käärmeestä tai uhkaavasta pahanhengen kuiskauksesta. Se soitetaan tahdeissa 4, 8–9, 12–13, 48–49, 53, 55–56, 87–88, 91–93, 95–98 ja 107–112. Tämä efekti ei koskaan esiinny solistin kanssa yhtä aikaa. Äidin kieltojen kanssa sen sijaan ilmestyy jälleen tahdeissa 66–70 ja 77–82 samanlainen temppelekinä kuin ensimmäisessä osassa, kahdeksasosina soiva hyvin tasainen crotalesin rytmi a<sup>2</sup>-sävelellä. Se saattaa merkitä suojaavaa, pyhää temppeleisointia, jota äiti soittaa, tai sitten ollaan jälleen äidin pyhimpien, emotionaalisesti ladatuimpien ajatusten äärellä.

The image shows a musical score for two parts: Trumpet 1 (Tpt. 1) and Tam-tam (triangle beater). The Trumpet part is written in a treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *f* and includes the instruction *intenso*. The melody consists of several eighth notes, some grouped in triplets, and a long note that spans across the bar line. The Tam-tam part is written in a bass clef with a 2/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a dynamic marking of *mf* and ending with *f*. The instruction *molto v.* is placed at the end of the Trumpet part.

Nuottiesimerkki 14. Trumpetin jalo, soitaisa soolo ja tamtamin intensiivinen sihinä neljännen osan tahdeissa 87–92 (Saariaho 2002, 84).

Orkesterin raivonpurkaukset ajoittuvat osan alkuun (*disperato, con fuoco*), jonka vaimennuttua sopraanosolisti laulaa ensimmäisen kysymyksensä ja kieltonsa. Orkesteri karjaisee siihen heti vastauksensa tahdissa 28 (*passionato*), jonka jälkeen solisti laulaa toisen kysymyksensä ja kieltonsa, ja orkesteri repeää jälleen tahdissa 45 (*furioso*). Siinä kaikki jouset soittavat suurella ylipaineella keventäen hälystä soivaan ääneen, puupuhaltimet soittavat kielitärytremoloa samoin kuin pasuunat ja tuuba sekä käyrätorvet, joille on erikseen merkitty: *brassy*. Trumpetit soittavat ylöspäin repeävän efektin. Orkesteri on niin ylivoimaisen kuuloinen, että kenties ainoastaan äidin lasta suojeleva raivo voi voittaa sen. Tämän jälkeen tunnelma rauhoittuu ja äidin repliikkeihin vastaavat aina naisäänet foneettisella älinällään ja polyrytmisin sekuntiheilauksin. Laulajien laulamana siitä tulee mieleen myöntävä pään nyökitys ja ehkä myös kohti tuleva kömpelö liike. ”Kyllä, olemme

tulleet tekemään juuri sitä, mitä kysyt.” Pahat henget kuulostavat pelottavilta, mutta kuitenkin vielä torjuttavissa olevilta. Niiden älinä vuorottelee aina äidin kysymysten ja karkotusmanausten välillä. Lopussa tahdista 55 alkaa huilun korkea pahaenteinen vihellys korkeudella  $a^2$ . (Tästä tulee mieleeni suomalainen vanhan kansan uskomus, että viheltäminen on pirun kutsumista.)



Viimeinen äidin repliikki kertaan edellä kysytyn, pahimman kysymyksen: *Es-tu venu me le prendre?* Esitysmerkintä on *f, grave*. Seuraa osan päätösjakso (t. 86–112), joka on täynnä polyrytmistä kalinaa, naiskuoron älinää ja tamtamin sihinää; trumpetilta nousee jalo soolo, joka jatkuu  $a^2$ -sävelellä intensiiviseen orkesterin loppuhuipennukseen asti. Pitkä  $a^2$ -sävel on osalle keskeinen ja rajaa usein orkesterin yläreunassa sointimattoa. Näin tapahtuu myös aivan osan lopussa, jossa sitä soittavat huilut ja trumpetit kielitärytremolona sekä ykkösviulut, jotka siirtyvät normaalista soittotavasta *sul ponticello* -tremoloon kolmen viimeisen tahdin ajaksi. Vastaus äidin kysymykseen jää hieman avoimeksi. Orkesteri ei saavuta samaa raivoa kuin aiemmin, vaikka aivan loppu on äärimmäinen.

**Viides osa** alkaa *sempre dolce, calmo* mysteerisellä kilahduksella, kun vibrafonilla, symbaalilla, harpulla ja pianolla soitetaan aluke, joka jatkuu huilulla, klarinetilla ja kuorosopraanojen pitkällä trillillä. Kuoro on aluksi täysin sulautunut orkesteriin. Sointimatosta alkaa erottua unenomainen laulu, kun laulajat irtautuvat orkesterista sanoitettujen merkitysten ilmaisijoiksi. Kuoro laulaa *mezzopianossa* fuugantapaista neliäänistä polyfonista tekstuuria, joka tuntuu kaikuvan kaukana kuin valtavassa katedraalissa. Se on viidennen osan runotekstin ensimmäinen säkeistö. Jokaisella kuoron neljästä vokaalilinjasta on oma lauseensa, joka lauletaan kokonaan ja sitten fragmentoituna. 1. ja 2. sopraanot aloittavat ensimmäisen lauseen *Ta protection est la protection du ciel* (t. 3–8). Tekstin toisessa lauseessa *Ta protection est la protection de la terre* (t. 7–17) lauseen fragmentit sijoittuvat ennen kokonaista lausetta, ja sen laulavat 3. ja 4. sopraanot. Kolmannen lauseen *Ta protection est la protection du jour* laulavat 1. ja 2. mezzosopraanot (t. 11–16) ja neljäs lause *Ta protection est la protection de la nuit* tulee 3. ja 4. mezzosopraanojen laulamana (t. 14–17). Sanat *la protection* erottuvat selkeimmin kuulokuvassa, ja niillä on oma, laskeva sävelkulkunsa. Rytmii tihenee loppua kohti. Kuoroa säestävät viulujen ja alttoviulujen pizzicatot ja puupuhaltimien sointimatto. Alku tuo mieleen taivaasta kantautuvia ääniä, ja tämän kertosäkeen kaltaisen tekstin fragmentteja kuuluu myöhemmin solistin siunausrukousten väleissä.

Tahdissa 18 vibrafoni aloittaa osalle tyypillisen vähennetyllä kolmisoinnulla, pienellä sekuntilla ja suurella terssillä alkavan, trioleina kulkevan kolmisointuaiheen, joka luo pahtaenteistä mysteerisyyttä, unenomaisuutta tai alitajuisuutta, ja kuoro sulautuu taas osaksi orkesterin sointimattoa. Aihe toistuu myöhemmin eri variaatioina vibrafonin lisäksi myös harpulla. Kyseinen aihe tuntuu liikkuvan, miten tahtoo – se esiintyy orkesterivälitteissä

mutta epäsäännöllisesti myöskin solistin laulaessa. Mielestäni sille on syynsä: se on toisaalta äidin mielenmaiseman sisällä mutta myös äidin ulkopuolinen, itsenäinen tuntematon.



Nuottiesimerkki 16. Alitajuinen mysteeriaihe vibrafonilla viidennen osan tahdeissa 29–31 (Saariaho 2002, 92).

Mysteeriaiheen ensimmäisen esiintymän jälkeen solisti tulee sisään: ollaan keskellä rituaalia, jossa äiti on kenties pappi tai esirukoilija apunaan muita naisia. Lapselle loitsitaan suojelusta taivaan, maan, yön ja päivän kautta, ja äiti siunaa ja suojelee lapsen ruumiinjäsenet vertaamalla niitä jumalten ruumiinisiin ja pyhiin luonnossa oleviin eläimiin ja ilmiöihin. Solistin laulaessa kaikki muut ovat taka-alalla. Jumalten nimet äiti puhuu aina matalalta aivan hiljaa. Tämä on äärimmäinen muoto Saariaholle tyypillisestä vokaali-ilmaisun transitiosta: korkeasta ja kirkkaasta äänestä lauletaan glissando matalaan rekisteriin ja samalla siirrytään laajennettuun laulutapaan eli puheeseen. Se luo jumalia kunnioittavan, mystisen tunnelman, joka tuntuu sanovan: Hän, joka on niin pyhä, että hänen nimeään voi tuskin lausua.

Solistin fraasien välillä kuoro laulaa tai kuiskaa joko fragmentteja alun kertosaakeesta *Ta protection est la protection du ciel... du jour... de la nuit tai enfant sain*. Ne ovat kuin syvyys äidin rukousten pohjalla. Tahdeissa 78–79 kuoron teksti tihentyy, ja sanan *protection* laskeva aihe lauletaan eri äänissä peräti kuusi kertaa peräkkäin *poco più agitato*. Kuoron etäiset kaiut lisäävät mystistä tunnelmaa ja sitovat yhteen merkitykset lapsen ruumiinosien pyhityksestä ja lapsen suojelemisesta pahoilta hengiltä. Konkreettisesti, visuaalisessa kuvassa voisi ajatella kuorolaisten olevan avustajia, jotka huolehtivat rituaalin oikeasta suorittamisesta, kuten siinä poltettavista suitsukkeista, mutta kuoron voi myös tulkita abstraktisti äidin sisäisiksi, pakahduttaviksi ajattelun ääniksi. Solistin fraasien väliset jaksot ovat viidennessä osassa pääosin lyhyitä, 1–3 tahdin pituisia, mutta loppupuolella on myös pitempiä välikkeitä (t. 76–81, 95–99, 102–107). Kuoron lisäksi niissä kuuluu usein vähennetty kolmisointuaihe variaatioineen. Toisinaan kuoro vaikenee (t. 62).

Paikoin jouset soittavat *sul ponticello* niin suurella paineella, että ääni hajoaa hälyksi. Tämä syventää vaikutelmaa atmosfääriin tihentymisestä tai tulemisesta lähemmäs (t. 41, 56, 71, 77).

The image shows a musical score for a vocal and string ensemble. The vocal parts (Soprano and Mezzo Soprano) are at the top, with lyrics in French: "la protection est la protection de l'enfant ta protection est la protection de". The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass) are below, playing a glissando effect, marked "mp" and "gliss. (non div.)". A section marker "G Poco più agitato" is present. Dynamics range from *mp* to *p*.

Nuottiesimerkki 17. Orkesteri tulee lähemmäksi ja tihentynyt laskeva aihe sanalla *protection*. Alavasemmalta alkaen 1. viululla, sellolla ja kontrabassolla nuoli osoittaa siirtymistä normaalista soittotavasta (N.) hälyisään *sul ponticelloon* (S.P.) ja takaisin. Jousen paine on suurin ja ääni särkyä mustan, alaspäisen nuolenkärjen kohdassa. Ylhäällä kuoro kuiskaa sanan *enfant* ja jää sitten toistelemaan *protection*-sanaa. Viides osa, tahdit 76–79. (Saariaho 2002, 101.)

Tahdissa 95 crotalesin kohotahti aloittaa uuden taitteen *ben sonante*. Seuraavalla iskulla symbaali, patarumpu, harppu, piano ja jouset lyövät suuren, kihautavan alukkeen ja crotales, kuin intialaisen temppelin kellot, soittaa dramaattisen, laskevan aiheen, jonka vibrafoni jatkaa loppuun ja josta solisti jatkaa tahdissa 100 suoraan laskevaa linjaa. Kyseessä on kontrastoiva tekstuurin muutos: nyt tapahtuu jotain dramaattista. Sitä on jo ennakoitunut sydämenlyöntiaihe kontrabassossa (t. 90–95). Solisti laulaa: *Tes doigts de pied sont les*

*reptiles* ja avaruus tuntuu aukenevan, kun tekstuuri aukeaa samanaikaisesti sekä ylös- että alaspäin: trumpetit aloittavat, huilut tulevat niiden ylle kruunuksi, samalla käyrätorvet soittavat laskevia pedaaliääniä ja naiskuoro laulaa laskevia pedaaliääniä 8-äänisesti. Patarumpu soittaa sydämenlyöntejä (t. 101–105), ja alttoviulu soittaa nopean, hyvin matalalle laskevan triolikulun, josta tulee selvä mielikuva nopeasti kipittävästä matelijasta. Ylös- ja alaspäin aukeava tekstuuri sekä uusi, metallinen sointiväri luovat vaikutelman tilan ja avaruuden kasvamisesta ja laajenemisesta. Seuraa äidin varsinainen loppurepliikki: ”Ei ole sinussa jäsentä, josta puuttuisi jumaluutta.”

I Ben sonante

The image shows a musical score for Percussion 1 and Percussion 2. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows Perc. 1 playing 'crotales' with dynamics *mf*, *f*, and *mf*, and Perc. 2 playing a triplet. The second system shows Perc. 1 playing a melodic line and Perc. 2 playing a rhythmic pattern with dynamics *mf*.

Nuottiesimerkki 18. Dramaattinen tekstuuriin muutos. Crotales aloittaa, vibrafoni jatkaa viidennen osan takteissa 95–100. (Saariaho 2002, 105.)

Puupuhaltimista erityisesti huilun suhde solistiin on läheinen: se kaiuttaa usein sopraanosolistia jatkamalla samaa korkeaa ääntä, josta solisti on juuri lähtenyt. Kohdat eivät ole sattumanvaraisia, sillä näin tapahtuu nimenomaan jumalten ruumiinosien tai jumaluuksien mainitsemisen jälkeen. Jos jumalan nimi puhutaan, juuri glissandon ja nimen kohdalla huilu jatkaa sopraanon ääntä. Näitä kohtia ovat *nuque [d'Ousirew]* (t. 30–31), *front de [Satet]* (t. 35–37), *cheveux de [Nëit]* (t. 40–41) ja *aurore* (t. 88–89). Huilu soittaa solistin kanssa unisonossa koko repliikin *tes yeux sont les yeux du maître de univers* (t. 46–49), ja laulettuun fraasin loputtua huilu jatkaa vielä ylöspäisen haihtumisen ele -glissandon (t. 50). Mielestäni siinä on viittaus avaruuden äärettömyyteen ja tavoittamattomuuteen. Kun sopraano laulaa *le coeur de [Mont]* (t. 69), 1. huilu, 1. ja 2. oboe kaiuttavat jokaisen tavun säveltä. Kaikuimitaatio toteutuu kohdassa *poitrine [d'Atoum]* (t. 74), jossa

1. ja 2. huilu sekä 1. oboe jäävät kaiuttamaan *poitrinen* kolmea säveltä, mutta kahdeksasosan sopraanoa jäljessä. Puupuhaltimet kaiuttavat myöskin naiskuoroa, esimerkiksi tahdeissa 110–115.

Tahdista 111 alkaa päätösjakso *solemn meno mosso*, joka sisältää alaspäisiä haihtumisen ja loppumisen eleitä (1. ja 2. sopraano tahdissa 112, 1. huilu tahdissa 113, 4. sopraano tahdissa 114, 1. klarinetti tahdissa 115, 2. sopraano tahdissa 116). Viulujen korkeista, rahisevista *sul ponticello* -äänistä, bassorummun hiljaisesta tremolosta ja marakassin rähinasta muodostuu harva, loppua kohti yhä harveneva sointimatto. Varsinainen runoteksti on päättynyt, ja teos loppuu Saariaholla läheiseen tapaan haipuen naisäänten laulun muuttuessa kerroksittain puheeksi ja kuiskaukseksi ja lopulta foneemeiksi, kun he toistelevat kertosaakeesta jääneitä sanoja *ciel, terre, nuit, jour* ja sanoja *enfant sain*. Solisti laulaa päätösjaksossa kertosaakeen fragmentteja *du ciel, de la terre, de la nuit, du jour*. *Ciel* lauletaan ambituksen ylärajan pintaan ylöspäin, *terre* keskialueelle, *jour* keskialueelle hie-man korkeammalle kuin *terre* ja *nuit* matalalle. Niin kuin taivas on korkealla ja maa alhaalla, päivä on kirkkaampi kuin mystinen yö. Sopraanon kanssa unisonossa soittavat vuoroin vibrafoni (t. 116–117, 122–123, 133–134), harppu (t. 118–119, 126–127, 138–139) ja piano (121–122, 128–129). Sydämenlyöntiaihe tulee mukaan patarummuilla tahdissa 127. Kuoro lisää vähittäin sanojen selvimpien konsonanttien yliartikulointia. Lopulta jäljelle jäävät ainoastaan hitaat, toistuvat rytmiset suhinat sanoista *ciel* ja *sain*: ne kuulostavat lapsen hyssyttelyltä. Samalla loppu kiertyy aivan teoksen alkuun, joka myös alkaa mystisestä suhinan, kuiskausten ja sydämenlyöntien atmosfääristä. Tämä avoin loppu, samoin kuin alku tyhjästä, ovat *saariahoismeja*. Saariahon aika ei mielestäni niinkään ole lineaarinen, vaan syklinen.

Laulusarjan viidestä osasta ei ole selkeästi löydettävissä mitään sisällöllisesti eheää kertomusta, mutta jokaisessa on ”uskonnollinen” tunnelma, samoin viittauksia avaruuteen, äärettömyyteen ja tuntemattomuuteen sekä pyrkimystä yhteyteen. Toisessa osassa on ambivalenssia, kuka laulaja on ja kenelle hän laulaa. Sanat ”rinta”, ”sinun ruumiisi” ja ”äiti” tuovat mieleen feminiinistä ruumiillisuutta, mutta on epäselvää, laulaako lapsi äidilleen vai ihminen rakastetulleen, joka myös ehkä on mahdollinen äiti, vai metaforisesti jumaläidille, kaikkeudelle. Sopraanoääni voitaneen tulkita universaaliksi mihinkään tiettyihin ominaisuuksiin rajoittumattomaksi henkilöksi. Kahdessa viimeisessä osassa häilyvyys on vähäisempää. Niissä tuntuisi luontevalta ajatella laulajaksi pienen lapsen äiti tai hoitaja.

Viimeinen osa muistuttaa lorusta, jolla lasta leikitetään koskettamalla jokaista ruumiin osaa. Siinä viitataan kuitenkin suurimpiin ja pyhimpiin asioihin, joten kyseessä on pikemminkin harras panteistinen rukous tai siunaus, jolla pyhitetään jokainen vartalon kohta, ettei sairaus pääsisi niihin käsiksi.

Konkreettinen kehys, toisin sanoen laulujen henkilöt ja tapahtumat, lienee tahallisesti epämääräinen, jolloin olennaiseksi nousee eksistentiaalis-uskonnollinen tunnelma sekä syvän tai jopa syvimmän yhteyden etsiminen ja kaipuu. Ei liene sattumaa, että Àvilan Teresa liittyy teokseen nimen kautta: ekstaattisissa *unio mystica* -kokemuksissaan Teresan sielu kuin sulii Jumalan rakkaudessa, vaikka Jumala rakkauden kohteena on vähintäänkin abstrakti. Teresa kirjoittaa *Sisäisessä linnassa*, ettei tiedä kokemalleen parempaa vertausta kuin aviorakkauden. Ehkä Saariaho vihjaa meille kaiken rakkauden samuudesta ja perimmäisyydestä.

## 8 Johtopäätökset ja pohdinta

*Château de l'âmea* tutkiessa alkaa tuntua hyvin todelta Peter Sellarsin lausahdus, että Saariahon musiikissa kaikki liittyy kaikkeen runollisella tasolla. Mitä enemmän yhteyksiä etsii, sitä enemmän niitä löytää niin mikro- kuin makrotasolla. Tämä johtuu mielestäni Saariahon holistisesta lähestymistavasta säveltämiseen, toisin sanoen, hänellä on ollut mielessään jokin mielenmaisema, josta jokainen yksityiskohta on johdettu, ja teksti on jossain tuon mielenmaiseman keskiössä. Saariahon musiikkia pitää tutkia paljon, ennen kuin alkaa tajuta, mistä siinä edes on kyse ja millä tavoin siihen olisi mielekästä paneutua. Saariahon musiikki on niin omaleimaista, ettei sen tutkimiseen ole mitään helposti sovellettavaa menetelmää. Tutkija Anne Sivuoja-Gunaratnamin mukaan Saariahon musiikillinen tekstuuri liikkuu jatkuvasti vastakohtapoolien välissä ja tämä liike ääripäiden välillä on keskeistä; tämä asettaa haasteen musiikkitieteellisille analyysimetoille, jotka kohdistuvat pysyvämpiin musiikillisiin identiteetteihin. Saariaho itsekin kannustaa tutkijaa kehittämään oman metodologiansa. (Sivuoja-Gunaratnam 2005, 9–14.)

Tekstin ja musiikin suhde Saariahon musiikissa on niin laaja alue, ettei siihen saa lyhyehkössä työssä semanttisesti puhuvaa otetta millään tarkasti rajatulla fokuosinnilla, kuten Stacey'n metodilla. Aihetta voi kuitenkin lähestyä niin kuin lähestyy aurinkoa asteroidi, jolla on epäsäännöllinen kiertorata. Asteroidin tapaan tutkija kiertää teosta aina hiukan uudesta tulokulmasta hipaisten ja uuden tiedon kautta holistista ymmärrystä löytäen. Ihanteellista olisi tutkia perusteellisesti teoksen kaikkia piirteitä ja sitten tehdä tekstin ja musiikin suhteesta systemaattinen yhteenveto. Tämän työn laajuudessa se ei ollut mahdollista – pikemminkin olen kosketellut tekstin ja musiikin suhdetta melko fenomenologisesta näkökulmasta. Huomioiden osoittaminen todeksi, jos se on edes mahdollista, vaatisi hyvin pitkällistä prosessia. Tämä työ synnytti itselleni käsityksen, että Saariaho on hyvin suuresti laajentanut tekstuaalis-musiikillisesti hyvin tiivistä materiaalia. Monet keinot nousevat kuvailevina tekstin synnyttämistä tunnetiloista. Tästä työstä voisi avata monella tasolla reittejä laajemmalle tutkimukselle. Kysymykset voisivat alkaa esimerkiksi siitä, mitkä soittimet esiintyvät yhdessä ja mitä ne merkitsevät. Minkälaisia motiiveja tai eleitä musiikissa on ja miten ne liittyvät tekstiin? Millä tavalla naiskuoron vokaaliteemat ovat semanttisesti perusteltuja, miten ne korostavat tekstin piirteitä ja tunnelmia ja luovat yhteyksiä solistin ja orkesterin välille? Ilman jossain määrin fenomenologista otetta teks-

tin ja musiikin suhteesta musiikissa ei ehkä voi sanoa kovin paljon. Saariaho itse kirjoittaa, että *Château de l'ânessa* suhde sanojen ja musiikin välillä on erityisen monitahoinen (Saariaho 2013, 303-304). Voisi epäillä, että juuri tämä olisi ollut *Château de l'ânessa* Saariaholle eräänlainen tutkimisen kohde.

## LÄHTEET

### A. Saariaho-kirjoitukset

- Anderson, Martin 2001. Doing it her way. Kaija Saariaho talks to Martin Anderson. *Château de l'âme* -CD:n oheisteksti. s.l. Sony SK 60817.
- Brunson, William 2009. Text-Sound Composition – The Second Generation. [www.ems-network.org/ems09/papers/brunson.pdf](http://www.ems-network.org/ems09/papers/brunson.pdf). Luettu 13.9.2016.
- Château de l'âme*. FIMIC. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus. <http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/0/3469A0DD029715E3C22575370027A80E?opendocument>. Luettu 17.3.2010.
- Grönblom, Rolf 2002. *Faaraoiden Egypti*. Espoo: Schildts.
- Hautsalo, Liisamaija 2004. Kaipauksia yliaistilliseen. Suomen Kansallisoopperan käsiohjelmavihko Kaija Saariaho: Amour de loin. Kaukainen rakkaus.
- Hautsalo, Liisamaija 2005. Transelementit Kaija Saariahon oopperassa *Kaukainen rakkaus*. Teoksessa *Elektronisia unelmia. Kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Toim. Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Yliopistopaino, 231–256.
- Heiniö, Mikko 1995. *Suomen musiikin historia 4. Aikamme musiikki 1945-1993*. Helsinki: WSOY.
- Iitti, Sanna 2005. Sukupuolen merkitys Kaija Saariahon säveltaiteessa. Teoksessa *Elektronisia unelmia. Kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Toim. Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Yliopistopaino, 125–150.
- Kaija Saariahon kotisivut. [www.saariaho.org](http://www.saariaho.org). Luettu 18.9.2016.
- Kankaanpää, Vesa 2005. Sointivärin ja harmonian suhteet Kaija Saariahon varhais sävellyksissä. Teoksessa *Elektronisia unelmia. Kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Toim. Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Yliopistopaino, 85–105.
- Kauniskangas, Ulrika 2000. *Kokonaisuuden hahmottaminen ja teksti. Kaija Saariahon vokaalitekstit Sah den Vögeln, Adjö ja Grammaire des rêves*. Julkaisematon lissensiaatintutkielma, Sibelius Akatemia.
- Karra, Auli 2005. Tilan ja ajan fenomenologiaa Kaija Saariahon soolohuiluteoksessa *Laconisme de l'aile*. Teoksessa *Elektronisia unelmia. Kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Toim. Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Yliopistopaino, 107–123.

- Lempa, Tuuli 2005. Merimaisemia ja terälehtiä: Tilavaikutelmat ja elektroniikka Kaija Saariahon teoksissa *Petals* ja *Près*. Teoksessa *Elektronisia unelmia. Kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Toim. Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Yliopistopaino, 155–172.
- Moisala, Pirkko 2009. *Kaija Saariaho*. Urbana: University of Illinois Press.
- Nieminen, Risto 1996. Château de l'âme. FIMIC. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus. <http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/0/3469A0DD029715E3C22575370027A80E?opendocument>. Luettu 17.3.2010.
- Petrini-Poli, Martine 2014. Le Château intérieur ou Les demeures de l'âme de Thérèse d'Avila (1577). <http://www.narthex.fr/blogs/ecrits-mystiques/le-chateau-interieur-ou-les-demeures-de-l2019ame-de-therese-d2019avila-1577>. Luettu 15.9.2016.
- Saariaho, Kaija 2013. *Le passage des frontières – Écrits sur la musique*. Paris: Éditions MF.
- Salonen, Esa-Pekka & Sellars, Peter 2012. Keskustelu ja monologi. Teoksessa *Aistit, uni, rakkaus. Kaksitoista katsetta Kaija Saariahoon*. Toim. Pekka Hako. Helsinki: LURRA Editions, 155–178.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2005 (toim.). *Elektronisia unelmia. Kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Stacey, Peter F. 1989. Towards the Analysis of the Relationship of Music and Text in Contemporary Composition. *Contemporary Music Review* 5: 9–27.
- Uimonen, Tanja 2005. Futuristisista piirteistä Kaija Saariahon estetiikassa. Teoksessa *Elektronisia unelmia. Kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Toim. Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Yliopistopaino, 23–48.
- Van der Plas, Dirk 1996 (toim.). *Multilingual Egyptological Thesaurus*. Utrecht: Publications interuniversitaires de recherches égyptologiques informatisées; v. 11.
- Välimäki, Susanna 2012. Valo, vaellus, avaruus ja uni: mysteerikuvasto Kaija Saariahon orkesterimusiikissa. Teoksessa *Aistit, uni, rakkaus. Kaksitoista katsetta Kaija Saariahoon*. Toim. Pekka Hako. Helsinki: LURRA Editions, 195–219.

## **B. Partituurit ja äänitteet**

Saariaho, Kaija 2001. *Château de l'âme*. CD-levy. s.l. Sony SK 60817.

Saariaho, Kaija 2002. *Château de l'âme. Five Songs for Solo Soprano, Eight Female Voices and Orchestra*. Partituuri. Lontoo: Chester Music CH 61338.