

Pekka Kuokkala

Ooppera
Viimeiset kiusaukset
Joonas Kokkosen
säveltäjäkuvan heijastumana

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1992

Pekka Kuokkala

Ooppera Viimeiset kiusaukset
Joonas Kokkosen
säveltäjäkuvan heijastumana

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston Musica-salissa (M 103)
maaliskuun 7. päivänä 1992 klo 12.

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO, JYVÄSKYLÄ 1992

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 39

Pekka Kuokkala

Ooppera Viimeiset kiusaukset
Joonas Kokkosen
säveltäjäkuvan heijastumana

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO, JYVÄSKYLÄ 1992

URN:ISBN:978-951-39-9051-0
ISBN 978-951-39-9051-0 (PDF)
ISSN 0075-4633

Jyväskylän yliopisto, 2022

ISBN 951-680-701-1
ISSN 0075-4633

Copyright © 1992, by Pekka Kuokkala
and University of Jyväskylä

Jyväskylän yliopiston monistuskeskus
ja Sisäsuomi Oy, Jyväskylä 1992

ABSTRACT

Kuokkala, Pekka

Some reflections on the composer Joonas Kokkonen's opera "Last Temptations" /

Pekka Kuokkala

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 1992. 294 p.

(Jyväskylä studies in the Arts,

ISSN 0075-4633; 39)

ISBN 951-680-701-1

Zusammenfassung

Diss.

The purpose of this study is to map out Joonas Kokkonen's entire output up to the present time (1948-87) and to examine in particular the opera Last Temptations (1975) in the light of the composer's earlier production but also to trace its relationship to works composed subsequently.

The problem is twofold. First, what exactly is the internal, and the surface structure of Last Temptations; and second, what theme material, and what features of the structure, are derived from the composer's earlier work?

The hypothesis put forward about the internal structure is that Kokkonen's works consist of five phases: a theme-statement, its reiteration, a further development of the theme, and a resolution of this into, finally, a return to the beginning. (Exposition, re-iteration, development, metamorphosis, and return). Further, the opera's symbolism forms part of (is an integral part of) its internal structure. The surface structure is examined from three angles: the golden section; the dialogue between the dramatic and lyrical contents, and the musical density. The form of Last Temptations is approached mainly from the point of view of its developmental processes.

The study is based on Ilkka Niiniluoto's theory of varieties of meaning (of signification) and Göran Hermerén's five variables for interpretation, together with some other theoretical models. Thus the approach of this study is basically multilateral.

The study has shown that Last Temptations owes a great deal of its melodic and structural content to the composer's earlier work; and that the same motifs run through Kokkonen's music from one work to the next. The chromatic starting-point, the symphonic theme, the way in which the work develops (the pattern of development), the golden section, the horror-of-vacuum principle, the density of the music and the melodic field make up the greater part of our picture of Joonas Kokkonen the composer.

Last Temptations, the chromatic starting-point, the symphonic theme, the golden section, the horror-of-vacuum principle, the density of the music, Joonas Kokkonen

ALKUSANAT

Suomalainen oopperataide elää 1960-1970-lukujen taitteessa alkanutta nousukautta. Uusia oopperoita syntyy vuosittain, ja esittävä taide levittäytyy maakuntiin. Suomalainen oopperataide on löytänyt kansainväliset kontaktinsa, ja laulajien ulkomainen "vientä" on huomiota herättävän runsasta. Maamme oopperataide on noussut kansainväliselle tasolle, ja ulkomainen lehdistö kiinnittää siihen jatkuvasti huomiota. Suomen Kansallisooppera ja Savonlinnan Oopperajuhlat toimivat edelleen maamme oopperataiteen erinomaisina PR-institutioina.

Suomessa on sävelletty lähes 100 oopperaa, mutta oopperatutkimusta ei ole tehty juuri nimeksikään. Tähän mennessä on laadittu vain kaksi väitöskirjatasoista oopperatutkimusta: Timo Teerisuon tutkimus Aarre Merikannon oopperasta Juha (1970) ja Kauko Karjalaisen tutkimus Leevi Madetojan oopperoista Pohjalaisia ja Juha (1991).

Ensimmäiset musiikin tutkimukseen liittyvät virikkeeni sain dosentti Olavi Ingmanilta, joka persoonallisella tavallaan innosti meitä 1960-luvun JKK:n oppilaita. Lähtökohtani tälle tutkimukselle löytyivät jo 1970-luvun alkupuolelta, jolloin pääsin Joonas Kokkosen kontrapunktioppilaaksi ja jolloin tutkin pro gradu -työtäni (1975) varten teoksia Missa a cappella ja Laudatio Domini. Tällä linjalla jatkoin vuosikymmenen lopulla, sillä lisensiaatintyöni (1978) käsitteli Viimeisten kiusausten yhtä rakenteellista puolta: kultaista leikkausta.

Paitsi oppilas-opettaja -suhde ja aiemmat Kokkostutkimukset, niin väitöskirjan aiheen valinnan kriteereinä ovat olleet Kokkosen musiikin looginen rakenne, sen traditionaalisuus ja Viimeisten kiusausten yhteydessä teoksen aihepiiri. Tärkeänä kriteerinä on myös ollut suomalaisuus.

Työni on valmistunut lähes täysin yliopistonlehtorin virkani ohella. Vain kolme kahden kuukauden virkavapausperiodia olen hyödyntänyt Kulttuurirahaston, Emil Nyyssösen säätiön ja Jyväskylän yliopiston (opetusministeriö) apurahojen turvin. Tästä esitän kiitokseni. Samoin kiitän akateemikko, säveltäjä Joonas Kokkosta. Häneltä olen oppinut paljon ja saanut tukea työlleni. Kohdistan kiitokseni myös professori Matti Vainiolle ja yliassistentti Yrjö Heinoselle, joiden asiallinen kritiikki ja ohjeet ovat auttaneet työtäni eteenpäin. Erityisesti kiitän apulaisprofessori Reijo Pajamaa, joka aikaansa säästämättä on ohjannut työni viimeisimmän vaiheen. - Paavon virren sävelmähistoria vuosisataisine vaelluksineen olisi ollut "kivistä korpitaivalta" ilman dosentti T. Ilmari Haapalaisen asiantuntija-apua. Kiitän ystävääni T. Ilmaria monista käymistämme keskusteluista. Arkistonhoitaja Heikki Jauhiainen on antanut käyttööni Suomen Kansallisoopperan arkistomateriaalia ja valokuvia. Siitä vilpitön kiitokseni.

HuK Jari Ikkala on "piirtänyt" nuotit ja osan kaavioista. Yliopiston lehtori Timo Nurmi on tarkastanut tutkimukseni kieliasun, samoin yliopistonlehtori Michael Peacock (englanti) ja Christoph Parry (saksa) ovat kääntäneet alku- ja lopputiivistelmät vieraille kielelle. Konekirjoittaja Raili Korpimäki on auttanut minua työni puhtaaksikirjoituksessa. Kaikki edellä mainitsemani henkilöt ansaitsevat lämpimän kiitokseni.

Kiitän Jyväskylän yliopiston julkaisutoimikuntaa, joka on ottanut tutkimukseni Jyväskylä Studies in the Arts -sarjaan. - Lopuksi kiitän perhettäni ymmärtäväisestä suhtautumisesta tutkimustyöhöni.

Jyväskylän Kuokkalassa tammikuun 27. päivänä 1992

Pekka Kuokkala

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	9
1.1	Aiempi Kokkosen musiikin tutkimus	9
1.2	Suomen oopperataiteen vaiheet ennen Viimeisiä kiusauksia	11
2	TUTKIMUKSEN LÄHESTYMISTAVAT, ONGELMAT JA MENETELMÄT	18
2.1	Teoreettiset viitekehykset	18
2.2	Joonas Kokkosen näkemys oopperan rakenteesta	31
2.3	Tutkimustehtävä ja -menetelmät	32
3	JOONAS KOKKOSEN SÄVELLYSTYYLIN KEHITYS VUOSINA 1948 - 1974	37
3.1	Joonas Kokkonen	37
3.2	Varhaiskausi 1948 - 1957	39
3.3	Dodekafonisvaikutteinen kausi 1958 - 1966	41
3.4	Uustonaalinen kausi 1967 - 1974	49
4	OOPPERA VIIMEISET KIUSAUKSET	75
4.1	Viimeisten kiusausten synty ja oopperan tapahtumat	75
4.2	Temaattinen aineisto	82
4.2.1	Paavon virsi	82
4.2.2	Oopperan aihe	104
4.2.3	Sointuaiheet	137
4.3	Muoto- ja rakenneperiaatteet	155
4.3.1	Dramaattisen ja lyyrisen aineksen vuorottelu	155
4.3.2	Musiikin tiheys	187
4.3.3	Kultainen leikkaus	195
4.4	Musiikillinen karakteristiikka	209
4.4.1	Hengellinen elämänasenne	209
4.4.2	Luontoon liittyvät kuvaukset	214
4.4.3	Liikettä ilmaiseva luonnehdinta	216
4.4.4	Motiiveihin perustuva karakteristiikka	219
4.4.5	Muu musiikillinen karakteristiikka	227

5	VIIMEISTEN KIUSAUSTEN SUHDE OOPPERAN JÄLKEEN SÄVELLETTYYN TUOTANTOON	238
5.1	Oopperavaikutteinen kausi 1976 - 1981	238
5.2	Myöhäiskausi 1982 - 1987	243
6	TULOSTEN TARKASTELU	248
	ZUSAMMENFASSUNG	258
	LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	264
	LIITTEET	277
	HENKILÖ- JA TEOSLUETTELO	289

1 JOHDANTO

1.1 Aiempi Kokkosen musiikin tutkimus

Keväällä 1963 Suomen Akatemian säveltaiteen virkaan oli ehdolla kaksi säveltäjää: Joonas Kokkonen ja Erik Bergman. Tilanne oli sikäli mielenkiintoinen, että se antoi virikkeen kahteen tutkielmanomaiseen artikkeliin. Ensimmäinen, ennen nimitystä kirjoitettu, oli säveltäjä Kari Rydmanin Pieneen Musiikkilehteen (1963: 1) laatima vertailu *Joonas Kokkosen ja Erik Bergmanin orkesterimusiikista*. Toisen artikkelin kirjoitti säveltäjä Seppo Nummi nimitysprosessin jälkeen otsikolla *Joonas Kokkonen - lineaarikko, sinfonikko, mystikko* (Rondo 1963: 5). Rydmanin artikkelissa varsinainen vertailu jää vähäiseksi, vaikka siihen olisi ollut nimenomaan tässä tilanteessa houkutteleva mahdollisuus. Sen sijaan Rydman kiinnittää huomiota kyseisten säveltäjien tärkeimpiin teoksiin ja muutamiin tyylipiirteisiin. Kokkosen kohdalla nousevat esiin 1950-luvun lopun kamarimusiikki ja 1960-luvun alun sinfoninen tuotanto, joiden tarkastelussa hahmottuvat Kokkosen musiikin olennaiset piirteet: mieltymys sävelkudoksen sarjallista ajattelua lähenevään konstruktion, joidenkin melodisten, rytmisten ja harmonisten aiheiden toistuminen teoksesta toiseen, orkesterin jousivoittoisuus sekä pitäytyminen traditioon. - Nummi puhuu artikkelissaan muodon logiikasta ja sinfonisuudesta Kokkosen teoksille ominaisina piirteinä. Hän viittaa muodon kasvavan pienestä solunomaisesta, tiiviistä materiaalista, joka etenee teoksessa "itselissäntymisen" periaatteena. Nummen artikkeli on tietävästi vanhin julkinen foorumi, jossa mainitaan Kokkosen säveltävän oopperaa *Viimeiset kiusaukset* (s. 7). Molemmat lyhyet mutta ansiokkaat artikkelit antavat Joonas Kokkosesta kuvan säveltäjänä, jolle itse sävelkudos on teoksen keskeisin tapahtumakenttä.

Kyseisen vuosikymmenen lopulla Erkki Salmenhaara täydensi Kok-

kosen säveltäjäkuvaan artikkelillaan *Joonas Kokkonen, romantisoituva klassikko* (Suomen musiikin vuosikirja 1967 - 1968). Tutkija analysoi kolmatta sinfoniaa ja Sinfonisia luonnoksia, mutta luo sitä ennen katsauksen Kokkonen tyyliin, musiikillisen ajattelun peruselementteihin ja säveltäjän klassiseen perusnäkökulmaan. Salmenhaaran analyysin parhaimmat löydöt lienevät temaattisen prosessin ja teosten muodon alueella. Laaja artikkeli luo pohjaa myöhemmälle Kokkos-tutkimukselle.

Seuraavalla vuosikymmenellä, 1970-luvulla julkaistiin kaksi Kokkonen musiikkia käsittelevää perusteosta, nimittäin Paavo Heinisen laaja artikkeli *Joonas Kokkonen* (Musiikki 1972: 3 - 4) sekä *Joonas Kokkonen ja Timo Mäkinen keskustelevat musiikista ja elämästä* (1979). Heininen kartoittaa suunnilleen koko siihenastisen Kokkonen tuotannon ja tekee siitä teräviä havaintoja. Artikkeli on laaja-alainen ja vieläkin ehdottomasti paras apuväline Kokkonen musiikin tutkijalle. Kokkonen ja Mäkinen keskusteluista julkaistu teos on toisenlainen. Se on tarkoitettu tavalliselle musiikin harrastajalle, mutta myös tutkijalle siitä on runsaasti hyötyä.

Edellisten lisäksi 1970-luvulla julkaistiin muutama teosanalyysiin perustuva artikkeli. Kalevi Aho kirjoitti *Joonas Kokkonen musiikillisesta ajattelusta kolmannen sinfonian ensiosassa* (Musiikki 1971: 3). Artikkeli sisältää jonkin verran analyysia, mutta on liian suppea ja luettelonomainen. Ari Nieminen laati teosesittelyn otsikolla *Joonas Kokkonen: "... durch einen Spiegel ..."* (Musiikki 1978: 4), jossa hän valottaa sävellyksen temaattista puolta. Kolmantena artikkelina voidaan mainita Erkki Salmenhaaran motiivianalyysiin perustuva kirjoitus Kokkonen kolmannesta jousikvartetosta (Musiikki 1977: 2) - artikkeli, joka julkaistiin sellaisenaan Kokkonen juhlakirjassa otsikolla *Analyyttisiä huomioita Joonas Kokkonen 3. jousikvartetosta* (1981). Edelleen 1970-luvulla Pekka Kuokkala laati pro gradu -tutkielmansa aiheesta *Rakennanalyysi Joonas Kokkonen teoksista Missa a cappella ja Laudatio Domini* (1975) sekä lisensiaatintyönsä aiheesta *Kultainen leikkaus Joonas Kokkonen oopperassa Viimeiset kiusaukset* (1978).

Myös 1980-luvulla laadittiin muutamia opinnäytteitä Kokkonen musiikista. Jukka Okkonen laati pro gradu -tutkielmansa aiheesta *Musiikin ja libretton välisistä suhteista oopperassa Viimeiset kiusaukset* (1982). Hillevi Karttunen otsikoi pro gradu -tutkielmansa *Joonas Kokkonen: Sellokonsertto. (Analyyttinen tutkielma, 1983.)* Tekijä tarkastelee konsertin melodis-motiivista, rytmistä ja harmonista aineistoa sekä sen kehittelyä ja muuntelua. Tutkielman ansiot ovat ennen muuta sen perusteellisessa motiivianalyysissä. Ilmo Pokkinen laati pro gradu -tutkielmansa aiheesta *Analyyttinen vertailu Joonas Kokkonen sävellyksistä Duo pianolle ja viululle sekä Sonata per violoncello e pianoforte* (1982). Tutkielman ote on motiivianalyttinen, kuten tekijän jatkotutkimuksetkin. Pokkinen kirjoitti nimittäin lisensiaatintyön aiheesta *Joonas Kokkonen: Requiem. (Motiivi- ja tyylianalyttinen tutkielma, 1988.)* Tekijä on paneutunut erityisesti teoksen rivimuodostelmien analysointiin. Tutkielma lienee painavin tähän mennessä kirjoitettu opinnäytetyö Kokkosesta.

1.2 Suomen oopperataiteen vaiheet ennen Viimeisiä kiusauksia

Suomen oopperataide, niin luova kuin esittäväkin, on lyhyen olemassaolonsa aikana kokenut monenlaisia vaihteita. Nousu- ja laskukaudet ovat vuorotelleet ja johtuneet milloin kansantalouden voimavarojen käytön vaihteluista, milloin kulttuuripoliittisista tekijöistä. Maastamme on puuttunut - ja puuttuu yhä - kunnollinen oopperatalo. Samoin oopperalaulajien koulutus on ollut suhteellisen vaatimatonta verrattuna esimerkiksi Keski-Euroopan maihin. Kaikki tämä on ollut ainakin osittain seurausta siitä, että oopperataidetta ei ole maassamme tarpeeksi arvostettu ja että sitä on pidetty eliittitaiteena, kansalle vieraana kulttuurimuotona. Hengellisissä piireissä sitä on pidetty jopa syntinä.

Maamme oopperataide eli 1960-luvulla suoranaudessa aallon pohjassa. Oopperasävellyksellä lepäsi melkein yksinomaan kahden Taunon harteilla, Marttisen ja Pylkkäsen. Alfons Almin johtamassa Suomen Kansallisoopperassa esitettiin kyseisenä vuosikymmenenä vain neljä kotimaista kantaesitystä (Lehtonen-Hako 1987, 338), nimittäin Tauno Pylkkäsen *Ikaros* (ensimmäinen esitysvuosi 1961), Aapo Similän *Lemmin poika* (1961), Aarre Merikannon *Juha* (1967) ja Tauno Pylkkäsen *Tuntematon sotilas* (1967). Savonlinnan oopperajuhlat nukkui Ruususen untaan. Sibelius-Akatemian oopperakoulutuksen professori Pekka Salomaa on sitä mieltä, että 1960-luvulla ooppera alkoi "eräissä piireissä näyttää jo aikansa eläneeltä taide- muodolta" (Lehtonen-Hako 1987, 25).

Syyskuun 30. päivänä 1967 Suomen Kansallisoopperan säätiön hallitus pohdiskeli 100-vuotisjuhlien lähestyessä oopperan tulevaisuutta Suomessa: "Marraskuun 29. päivänä 1973 tulee kuluneeksi 100 vuotta vakinaisen oopperatoiminnan alkamisesta maassamme. -- Satavuotisjuhlien lähestyessä herää kysymys: Eikö maamme ainoa vakinainen oopperalaitos ole hoitanut omaa kulttuurisarkansa niin hyvin, että se jo ansaitsisi oikean oopperatalon, jossa olisi mahdollista esittää oopperoita ja baletteja tavalla, joka vastaa nykyajan vaatimuksia?¹ -- Korkeatasoinen taiteellinen henkilökunta ei kohta enää riitä vetämään katsojia, sillä ihmiset näkevät nykyisin paljon ooppera- ja balettiesityksiä ulkomailla niin lännessä kuin idässäkin. -- On pelättävissä, että yleisömmme siirtyy muihin katsomoihin. Tätä kirjoitettaessa on tämä uhka jo selvästi havaittavissa, sillä asiakkaat, jotka ovat vuosikausia meiltä ostaneet tilausnäytäntöjä, peruuttavat tilauksensa ja siirtyvät toisten asiakkaisiksi." (Suomen Kansallisoopperan

1 Aiheesta oli tähän mennessä puhuttu jo noin 50 vuoden ajan. Mainittakoon vain kaksi varhaista kokouspöytäkirjamerkintää: 25.10.1916 "Keskusteltiin uuden oopperatalon aikaansaamista koskevista kysymyksistä --" ja 19.11.1917 "Ilmoitettiin, että Kaupungin rakennushallitus oli puolestaan hyväksynyt tontin operarakennusta varten --."

Säätiön Hallituksen = SKSH:n kokouspöytäkirja 30.9.1967.) Edellisen näytäntökauden toimintakertomuksessa oli jo kiinnitetty huomiota toisaalta taiteellisiin saavutuksiin - erityisesti oopperan orkesteri sai kiitosta - toisaalta katsojamäärien vähenemiseen. Sen toivottiin olevan ohimenevä ilmiö (SKSH:n toimintakertomus näytäntökaudelta 1966 - 1967).

Syksyllä 1967 vietettiin maamme itsenäisyyden 50-vuotisjuhlia. Suomen Kansallisooppera halusi myös osallistua niihin juhlistamalla syksyn näytäntökautta kolmella kotimaisella ensi-illalla. Ne olivat Leevi Madetojan *Pohjalaisia* (8.9.1967), Aarre Merikannon *Juha* (19.10.1967) ja Tauno Pylkkäsen *Tuntematon sotilas* (16.11.1967). (SKSH:n kokouspöytäkirja 11.8.1967.) Kaikki nämä oopperat koettiin kansallisesti merkittävinä: etenkin Merikannon *Juha*-oopperaa oli saatu odottaa Kansallisoopperaan 45 vuotta. Siksi Aamulehti otsikoi 21.10.1967 "Aarre Merikannon 'Juha' vihdoin oopperalavalla" ja Suomenmaa 22.10.1967 "Unohdettu mestariteos". Suomenmaan kriitikko Leo Ståhlhammarin mielestä *Juha* on "suomalaisen oopperamusiiikin tähän mennessä kiistattomasti merkittävin teos" (Id.), kun taas *Pohjalaisia*-ooppera on ollut yleisön suosikki 1920-luvulta alkaen. Sen kansanmusiikkipohjaista sävelkieltä on vuosikymmenien ajan pidetty hyvin suomalaisena.

Tauno Pylkkäsen *Tuntematon sotilas* toi uuden näkökulman oopperoittemme kansallisiin aiheisiin, nimittäin sodan. Teos herätti runsaasti huomiota jo ennen ensi-iltaa, sillä sodan tuomista oopperalavalle jopa itse säveltäjä piti mahdottomana toteuttaa. Edvin Laineen ohjaaman ensi-illan arvioinnissa Uuden Suomen Seppo Nummi mainitsi aistineensa oopperalavan tapahtumissa Suomen sodanaikaisen historian hyvin väkevästi. Hänen mukaansa "korvien ja silmien anti resonoi vanhemmalle polvelle koettuun todellisuuteen, nuoremmalle konkretisoitui lähihistoriamme kova ja katkera vaihe sarjaksi latautuneita välähdyksiä" (US 18.11.1967). Helsingin Sanomien Seppo Heikinheimo oli valmis nostamaan teoksen "uudeksi kansallisoopperaksi" (HS 18.11.1967).

Kaiken kaikkiaan itsenäisyytemme juhluvuoden suomalaiset oopperateokset lukuisine esityksineen (eniten esitettiin *Tuntematonta sotilasta* näytäntökaudella 1967 - 1968, 32 kertaa) olivat herättämässä mielenkiintoa oopperataidetta kohtaan ja siten edistämässä oopperan nousua 1960-luvun aallon pohjasta (SKSH:n toimintakertomus näytäntökaudelta 1967 - 1968).

Vuonna 1968 Suomen Kansallisoopperan säätiön hallitus julisti ooppera- ja balettiteosten sävellyskilpailun, johon päätettiin kutsua kaikkiaan 17 säveltäjää. Kilpailun tarkoituksena oli saada oopperalle baletteja kansallisen balettimme 50-vuotisjuhliin vuonna 1972 ja oopperoita suomalaisen oopperataiteen 100-vuotisjuhliin vuonna 1973 (SKSH:n kokouspöytäkirjat 1968 - 1969). Sävellyskilpailu päättyi vuosien 1971 ja 1972 vaihteessa, jolloin kokoillan oopperoista oli määräaikaan mennessä täysin valmiina vain Einojuhani Rautavaaran *Apollo ja Marsyas*. Ahti Sonnisen *Haavruuva* ja Erkki Salmenhaaran *Portugalin nainen* olivat vielä kesken.

Nämä kolme kotimaista uutuutta oli kuitenkin tarkoitus esittää 100-vuotisjuhlien yhteydessä näytäntökaudella 1973 - 1974 (SK:n taiteellisen neuvottelukunnan kokouspöytäkirja 15.2.1972).

Tultaessa 1970-luvulle suuri yleisö alkoi vähitellen kiinnostua oopperataiteesta. Kansallisoopperan yleisömäärä kasvoi 16 prosenttia näytäntökaudella 1972 - 1973. Oopperassa kävi 92 729 henkeä, joten kasvua edellisen näytäntökauden kävijämäärään (80 036) oli noin 12 700 (SKSH:n toimintakertomus näytäntökaudelta 1972 - 1973). Oopperataiteen suosion kasvuun oli varmasti useita syitä. Vuosikymmenen vaihteessa alettiin suunnitella uuden, ajanmukaisen oopperatalon rakentamista, ja tätä varten perustettiin toimikunta. Syksyllä 1971 Alfons Almi ehdotti, että perustettaisiin erillinen säätiö ajamaan oopperataloasiaa (Alfons Almin kirjelämä SKSH:lle 6.10.1971). Ooppera sai nyt julkisuutta, ja kun lisäksi oopperanjohtajat vaihtuivat lyhyen ajan sisällä tiheään (Almi - Kauhanen - Söderblom - Segerstam), uudet ideat pääsivät elävöittämään, rikastuttamaan ja piristämään oopperan toimintaa. Lähestyvä 100-vuotisjuhla ja uusi ohjelmapolitiikka olivat omiaan lisäämään yleisön mielenkiintoa oopperataidetta kohtaan. Edelleen oopperan suosion kasvuun vaikutti ratkaisevasti Kansallisoopperan kannalta muuan ulkopuolinen tekijä: Savonlinnan Oopperajuhlat.

Savonlinnan Oopperajuhlien uusin toimintavaihe käynnistyi kesällä 1967, jolloin esitettiin Beethovenin *Fidelio*, ja innostus oli valtava: kaikki esitykset olivat loppuunmyytyjä (Savolainen 1980, 78 ja 83 sekä 1987, 91). Helsingin Sanomien kriitikko Seppo Heikinheimo totesi aikojen olevan muuttumassa. Hänen mukaansa "oopperan tuominen suosittuun turistikeskukseen merkitsee todellista murinsätkemistä" (HS 17.7.1967). Tulevaisuus Savonlinnassa näytti siis valoisalta. Samoihin aikoihin, syksyllä 1967 Suomen Kansallisoopperassa pohdittiin oopperataiteen tulevaisuutta Suomessa. Tulevaisuus Helsingissä ei näyttänyt lainkaan valoisalta.

Ilman hankaluuksia ei vuosikymmenen loppu kuitenkaan Savonlinnassa sujunut. Taloudellisia vaikeuksia, Savonlinnan kaupungin asukkaiden oopperajuhlien vastainen asenne ja kirpeä arvostelu lehdistössä loivat varjoa yritykselle elvyttää suomalaista oopperataidetta (Savolainen 1980, 108). Kansaa saapui kuitenkin seuraamaan oopperanäytäntöjä. Olivatkohan syynä orastava oopperainnostus vai ulkomaiset huipputeokset, sillä *Fidelio*a esitettiin vielä seuraavanakin kesänä? Muina teoksina olivat Verdin *Trubaduuri* (1968 - 1969) sekä Straussin *Salome* (1969). Vasta 1970 uskallettiin ottaa tehtäväksi Merikannon *Juha*-ooppera. (Savolainen 1987, 108.)

Vuoden 1970 kesällä oopperajuhlien organisaatiossa tapahtui muutoksia. Perustettiin suuri oopperajuhlavaltuuskunta ja juhlien taiteelliseksi asiantuntijaksi pyydettiin oopperalaulaja Martti Talvela, joka alkoikin innokkaasti ajaa asioita eteenpäin. Hän kirjoitti kirjeitä eri rahastoille, poliitikoille ja opetusministeriölle vedoten oopperajuhlien puolesta. Näissä kirjelmissään Talvela tähdensi Savonlinnan mahdollisuuksia kehittyä

Salzburgin ja Bayreuthin kaltaiseksi oopperajuhlakaupungiksi. Kehityksen edellytyksenä oli kuitenkin se, että Olavinlinna oli saatava kunnallinen sadekatos, suunnittelussa oli päästävä vähintään kolmeksi vuodeksi eteenpäin ja oopperajuhlille oli saatava varma valtion tuki, joka jatkuu vuodesta toiseen. Kun kaikki Talvelan esittämät avunpyynnöt ja vaatimukset talvikautena 1970 - 1971 näyttivät kaikuvan täysin "kuuroille korville", hän esitti eronpyyntönsä asiantuntijatehtävästään. (Savolainen 1987, 126 - 127.)

Taloudellisten vaikeuksien yhä vain jatkuessa juhlien johto teki sopimuksen Puolan kulttuuriministeriön kanssa. Tämä oli jo aikaisemmin tarjonnut Łódzin Suurta Teatteria vierailulle Savonlinnaan. Niin sitten tapahtuikin, että vuoden 1972 oopperajuhlilla esitettiin puolalaisvoimin Verdin *Rigoletto*, Twardowskin *Tragedia* ja joitakin balettiesityksiä. Lehdistö suhtautui puolalaisvierailuun melko kielteisesti. Esiintyjien taiteellinen taso oli arvailujen varassa, sillä nimet olivat täysin tuntemattomia. Lehdistössä ja muissa joukkoviestimissä käyty keskustelu lisäsi kuitenkin yleisön mielenkiintoa oopperajuhlia kohtaan. Kun puolalaisten taiteellinen tasokin todettiin korkeaksi, ennakkoluulot hävisivät ja yleisö suorastaan ryntäsi Olavinlinnaan, joka oli tämän jälkeen loppuunmyyty jokaisena esitysiltana viimeistä seisomapaikkaa myöten. Savonlinnan Oopperajuhlat olivat nyt murtautuneet toden teolla yleisön tietoisuuteen. Juhlien järjestäjien kannalta parasta oli se, että kesän 1972 oopperajuhlat eivät tuottaneet tappiota juuri lainkaan. (Savolainen 1987, 121, 123, 124 ja 125.)

Keväällä 1972 tekivät professori Matti Lehtinen ja kapellimestari Ulf Söderblom Savonlinnan kaupunginhallitukselle aloitteen Savonlinnan Oopperajuhlien valtakunnallisen kannatusyhdistyksen perustamisesta, joka sitten toteutuikin. Itsenäinen kannatusyhdistys olikin joustavampi ja edullisempi nimenomaan valtion tuen ja eri rahastojen avustusten kannalta. Nyt oli valittava seuraavan kesän oopperateos. Taiteellinen toimikunta, jonka puheenjohtajana toimi Martti Talvela, päätyi pohdinnan jälkeen yksimielisesti Mozartin *Taikahuiluun*. Pentti Savolainen kertoo kirjassaan Savonlinnan Oopperajuhlat 75 vuotta, että tuolla valinnalla oli kolme painavaa syytä: "Ensiksikin ooppera sisältää kolme tärkeää miesroolia, joihin taiteellisen toimikunnan muut jäsenet halusivat välttämättä Talvelan, Borgin ja Lehtisen. Tällä valinnalla uskottiin olevan merkittävä vaikutus juhlien taiteelliseen tasoon ja sen kohottamiseen, josta taiteellisen toimikunnan jäsenillä oli myös henkilökohtainen vastuunsa. Toisekseen Taikahuilu katsottiin samalla sekä kansanomaiseksi että taiteellisesti korkeatasoiseksi, niin että se antaisi jokaiselle kuulijalle jotakin. Kolmanneksi sillä katsottiin olevan erittäin suuri kasvattava vaikutus tavallista, oopperaan perehtymätöntä kuulijaa ajatellen, mitä seikkaa toimikunta piti erittäin tärkeänä." (Savolainen 1987, 135.)

Samaan aikaan kun Suomen Kansallisoopperassa valmistauduttiin 100-vuotisjuhlallisuuksiin, Martti Talvela kirjoitti vuoden 1973 oopperajuhlakirjaan tervehdysten juhille saapuvalle yleisölle. Hän lausui muun

muassa seuraavan: "Savonlinnan Oopperajuhlat tulevat säteilemään aintukertaisuuttaan koko musiikkimaailmaan suomalaisen oopperataiteen suurena katselmuksena." Taikahuilun suosio osoittautui suorastaan sensaatiomaiseksi. "Tyytyväisyyttä Savonlinnassa: Taikahuilu vie juhlat uuteen kukoistukseen", kirjoitti Seppo Heikinheimo oopperan ensi-illasta Helsingin Sanomissa 13.7.1973 ja jatkoi: "Savonlinnan oopperajuhlien tärkein merkitys on epäilemättä siinä, että ne tehokkaammin kuin mikään muu keino ovat murtamassa keinotekoisesti pystytettyä muuria niin sanotun eliittitaiteen ympäriltä --." Myös ulkomainen lehdistö alkoi kiinnittää huomiota Taikahuilun esityksiin. Die Welt -lehden Klaus Geitel kirjoitti 25.7.1973 muun muassa seuraavat sanat: "Esitys on omistettu kesäyön unelman ja Suomen valoisan kesäyön hilpeydelle." Myös Hamburger Abendblatt -lehden (23.7.1973) kriitikko Carl-Heinz Mann sai oopperajuhlista erittäin myönteisen käsityksen: "Solistit ovat suomalaisia --. Kärkipäästä mainittakoon mahtava basso Martti Talvela jalona Sarastrona --. Ulf Söderblom johti vaikeissa ulkoilmaolosuhteissa vauhdikkaasti, mutta samalla tarkasti ja instrumentaalisesti hyvin värikkäästi Mozartia. Yllättävää oli kuulla, kuinka puhtaasti paikallisista voimista koottu oopperakuoro lauloi."

Taikahuilu oli alusta alkaen se ylivoimainen vetonaula, jonka ansiosta oopperajuhlien pääsylipputulot nousivat ennätysmäisiksi. Samalla se kasvatti oopperanystävien lukumäärää jatkuvasti. Matti Lehtinen kirjoitti Pentti Savolaiselle näin: "Taikahuilun mukanaolo ja tehtävä Savonlinnan Oopperajuhlien ohjelmistossa on ollut mitä ratkaisevin. Se on valloittanut Suomen teatteria rakastavasta kansasta merkittävän osan myös oopperaa rakastavaksi." (Savolainen 1980, 146.) Pentti Savolainen totesi Taikahuilusta vielä seuraavaa: "Tällä hetkellä voimme kuitenkin tyytyväisinä todeta, että Taikahuilu on suorittanut sen tehtävän, mikä sille asetettiin: se on kaatanut raja-aitoja ja tehnyt tyhjäksi käsitykset eliittitaiteesta. Ooppera on suurten joukkojen taidetta." (Savolainen 1987, 148.) "Se on omalla syvällä inhimillisyydellään voittanut ihmisten rakkauden", kirjoitti Timo Mäkinen Mozart-kirjansa viimeisellä sivulla" (Mäkinen 1978, 124). Taikahuilu pysyi Savonlinnan Oopperajuhlien ohjelmistossa kaiken kaikkiaan 15 vuotta eli vuodet 1973 - 1986. Sen aikana tuli ja meni useita oopperoita, mutta yksikään niistä ei yltänyt Taikahuilun suosioon.

Oopperataiteemme suosiota kasvatti edelleen 100-vuotisjuhlien saama julkisuus. Oopperasävellyskilpailun voittanut Einojuhani Rautavaaran teos *Apollo ja Marsyas* avasi koko juhlakauden 30.8.1973. Varsinaiset juhlallisuudet jätettiin marraskuun loppuun, jolloin ohjelma-aikataulu muodostui pöytäkirjamerkintöjen mukaan seuraavanlaiseksi (SKSH:n kokouspöytäkirjat 1973):

100-VUOTISJUHLAT

21.11.	Trubaduuri
22.11.	Pohjalaisia ensi-ilta
23.11.	Tristan
24.11.	Pohjalaisia
26.11.	Oopperaliitto
27.11.	Apollo ja Marsyas
28.11.	Kohtalon voima
29.11.	Baletti? (Kivinen kukka?)
30.11.	Sevillan parturi
1.12.	Don Carlos
2.12.	Päättäjäiskonsertti Finlandia-talossa

Tämän lisäksi juhlakauteen kuului myös suomalaista oopperatoimintaa esittelevä näyttely Jugend-salissa marraskuun 21. päivästä lähtien.

Rautavaaran uutuusooppera oli jo ennen ensi-iltaa saanut ansaittua huomiota. Uusi Suomi esitteli säveltäjän ja teoksen 30.8. päivän numerossa (US 30.8.1973). Aamulehti otsikoi 4.9. "Rautavaaran ilotulitus". Sen mukaan Apollo ja Marsyas on "erikoislaatuinen ja ennenkuulumaton", joka "kannattaa ehdottomasti kuulla ja nähdä". Teos on vastakohtien ooppera, jossa antiikin taru on siirretty nykyaikaan ja joka on sekoitus vakavaa ja koomista, musiikissa melkein kaikkea taidemusiikin ja popin väliltä, renessanssista modernismiin. (Aamulehti 4.9.1973, Sisko Ramsay.)

Kansallisoopperan esitykset olivat nyt saaneet ansaittua huomiota kaikkialla maassamme. Ne olivat korkeatasoisia, yleisöä saapui näyttöihin aivan kiitettävästi ja kritiikki oli suopeata. Henkinen ilmapiiri oli muuttunut oopperataiteelle edulliseen suuntaan. Myös Savonlinnan Oopperajuhlat jatkoi kesäisiä festivaalejaan. Vuoden 1974 juhlilla esitettiin Musorgskin *Boris Godunov*, jonka ensi-ilta Olavinlinnassa 25.7.1974 oli epäilemättä Oopperajuhlien siihenastisen historian suurin tapaus. Martti Talvela teki Boriksen roolista siihen asti kaikkein suurimman ja arvostetun tulokintansa. Talvelan Boris lumosi kuulijat sekä järkyttävyydellään että syvällisyydellään. Roolista hän sanoi: "Boris on roolina sellainen, ettei sitä olennaisilta osin voida oppia: siihen on synnyttävä" (Savolainen 1987, 156). "Kaikki katsomossa olleet olivat tajunneet, että nyt tarjottiin todella unohtumaton taiteellinen elämys, myös tavallisille kuolevaisille vain harvoin suotava tilaisuus katsoa sellaisiin ihmissielun kerrostumiin, joihin vain suuri taiteilija voi nähdä", kirjoitti Seppo Heikinheimo kirjassaan Jättiläisen muotokuva (Heikinheimo 1979, 248).

Seuraava merkittävä ooppera liittyi Olavinlinnan 500-vuotisjuhliin. Jo vuoden 1969 helmikuussa Suomen Kulttuurirahasto julisti Savonlinnan oopperajuhlatoimikunnan aloitteesta ideakilpailun Olavinlinnan 500-vuotisjuhlilla 1975 esitettävän uuden kotimaisen oopperateoksen aiheen tai juoni-idean löytämiseksi. Aiheen tuli soveltua Olavinlinnan näyttämöllä esitettävän oopperan pohjaksi. Ehdotuksia tuli toista sataa. Varsinainen oopperasävellyskilpailu päätettiin järjestää kutsukilpailuna, johon kutsut-

tiin yksimielisesti säveltäjät Bengt Johansson ja Aulis Sallinen. Kumpikaan ei valinnut aihettaan palkittujen ideoiden joukosta. Aulis Sallinen kääntyi kirjailija Paavo Haavikon puoleen ja näin syntyi libretto oopperaan *Ratsumies*. (Savolainen 1987, 149 - 150.) "Siinä on se -- suuria mahdollisuuksia antavana, haastavana, kiihottavana ja vaikeana", kirjoitti säveltäjä kirjeessään Pentti Savolaiselle huhtikuussa 1979 (Savolainen 1987, 151). Kasvamisestaan oopperasäveltäjäksi Aulis Sallinen mainitsi muun muassa seuraavaa: "Näen jälkikäteen Ratsumiehen ajan eli vuodet 1972 - 1975 jatkuvana jossittelun ketjuna: jos ei Olavinlinna olisi täyttänyt 500 vuotta, jos ei minua olisi valittu toiseksi tekijäksi kutsukilpailuun, jos olisin silloin vastannut kiitos ei, jos Ratsumies olisi tavalla taikka toisella täysin epäonnistunut, jos ja jos --." (Savolainen 1987, 150). Ratsumiehen kantaesitys oli Savonlinnan Oopperajuhlilla 17.7.1975, ja se sai ansaittua huomiota osakseen. Uuden Suomen Heikki Aaltoila näki asian hyvin valoisana: "-- voitto ja ratkaiseva edistysaskel -- meidän maamme ja kansamme säveltaiteelle, runoudelle ja musiikille, -- se liittyy huomattavana merkkiteoksena nykyään elävän ihmiskunnan vahvimpiin kulttuurisävytöksiin" (US 19.7.1975). Ulkomaiset kriitikot pitivät Paavo Haavikon librettoa "suuremmoisimpana, mitä meidän aikanamme on luotu" (Savolainen 1987, 153). Aulis Sallisen teos valtasi sille kuuluvan aseman suomalaisen oopperakirjallisuuden parhaimmistossa ja murtautui myös yleismaailmalliseen tietoisuuteen.

Vuosina 1975 - 1976 Savonlinnan Oopperajuhlien ohjelmistossa komeilivat *Taikahuilu*, *Boris Godunov* ja *Ratsumies*. Siinä oli jokaiselle jotakin. Savonlinnan Oopperajuhlat alkoi olla muotiasia, ja tämä näkyi kaupungin katukuvassa ja oopperajuhlien myyntiluvuissa. Ratsumiehen rinnalle tuli toinen kotimainen oopperateos, joka valtasi aivan uusia uria nimenomaan oopperayleisön koostumuksessa. Teos oli Joonas Kokkosen *Viimeiset kiusaukset*.

Viimeiset kiusaukset oli Helsingin juhlatiimien ja pohjoismaisten oopperatalojen yhteinen tilaustyö. Teoksesta on Kansallisoopperan kokouspöytäkirjoissa maininta jo vuoden 1973 lopulta. Oopperan talouspäällikkö Eino S. Rahikainen oli lähettänyt kauppaneuvos Roger Lindbergille kirjeen, jossa hän valitti, että oopperasävellyskilpailun tuloksena saadut Sonnisen ja Salmenhaaran oopperat oli ohjelmistosta kokonaan sivuutettu. Lisäksi Rahikainen pelkäsi, että niiden esittämisen esteenä voi olla myös akateemikko Joonas Kokkoselta tilattu oopperateos (Rahikainen, kirje 27.12.1973).

2 TUTKIMUKSEN LÄHESTYMISTAVAT, ONGELMAT JA MENETELMÄT

2.1 Teoreettiset viitekehykset

Sävelteoksen tulkinta ja ymmärtäminen muodostavat tietynlaisen kommunikaatioprosessin, jossa tutkimus paljastaa sen kohteena olevan merkityksen tai osan siitä. Ilkka Niiniluodon mukaan (1983, 166) tulkintaan kuuluvat muun muassa *sanoman esittäminen, sen selittäminen ja ymmärrettäväksi tekeminen*. Edelleen tulkintaan liittyy ennakkokäsityksiä, jotka ovat muodostuneet traditiosta käsin. Tämän perusteella voidaan puhua *esiymmärryksestä*, jolloin tutkijalla on tietoa tai kokemuksia esimerkiksi teoksen tekijästä, hänen muusta tuotannostaan ja sen sijoittumisesta tiettyyn aika-kauteen, tyylisuuntaan, historialliseen tilanteeseen, kulttuuriympäristöön jne.

Sävelteoksen ymmärtäminen tarvitsee tuekseen ennen muuta teoksen henkisen sisällön sanallista tulkintaa, jossa musiikillisia ilmaisuja muutetaan käsitteiksi ja sanoiksi. Sanallisen tulkinnan tehtävänä on pohdita sitä merkitystä ja aatesisältöä, jonka musiikin muodot kätkevät sisäänsä. Tämä merkitsee eri tulkintavariaabelien huomioon ottamista. Göran Hermerénin mukaan (1987, 240) niitä on viisi: 1) *tulkinnan tekijä* (variaabeli X), 2) *tulkinnan kohde* (variaabeli Y), 3) *tulkinnan aspekti* (variaabeli Z), 4) *tulkinnan vastaanottaja* (variaabeli U) ja 5) *tulkinnan päämäärä* (variaabeli V). Tästä Hermerén muodostaa kaavan: X tulkitsee Y:n Z:na U:lle jotta toteutuisi V.

Ilkka Niiniluoto pohtii kirjassaan Tieteellinen päättely ja selittäminen (1983) erilaisiin tulkintatilanteisiin liittyvää tieteellistä kysymyksenasettelua. Sen tuloksena hän mainitsee neljä kysymystyyppiä, joita hän

kutsuu myös merkityksen lajeiksi. Ne ovat 1) *tekijän merkitys*, jolla Niiniluoto tarkoittaa tekijän itsensä teokselle antamaa merkityssisältöä, 2) *piilevä merkitys*, joka voi olla tekijälle tiedostamatonta, kuten päätelmät ja tulkinnat, 3) *tulkitsijan merkitys*, joka koskee teoksen asemaa ja merkitystä tietylle ajalle tai yhteisölle sekä 4) *sisäinen merkitys*, jonka mukaan teoksella on arvoa sen muodon ja laadun perusteella. (Niiniluoto 1983, 172 - 173.)

Tarkasteltaessa sävelteosta temaattiselta kannalta on tärkeää selvittää, mitä tavoitteita analyysille asetetaan ja minkälaista analyysimetodia on tarkoituksenmukaisinta käyttää. Analyysin tärkeimpiä päämääriä on selvittää teoksen rakenneperiaate ja säveltäjän käyttämä sävellystekniikka. *Rudolf Reti* on kirjassaan *The Thematic Process in Music* (1961) erottanut neljä tietoisien temaattisen työskentelyn perusmenetelmää: 1) *imitaatio*, 2) *variaatio*, 3) *transformaatio* ja 4) *epäsuora yhtäläisyys* (s. 240; ks. myös s. 55 - 65). - Itse asiassa nämä perusmenetelmät soveltuvat kuvaamaan musiikillisen materiaalin muuntelua, olipa muuntelu tietoista tai ei. - Tässä tutkimuksessa tarkoitan imitaatiolla sellaista aiheen suoraa toistoa, jossa melodista hahmoa ei lainkaan muunnella. Imitaatio saattaa kuitenkin esiintyä originaalimuodon (O) ohella inversiona (I), rapuna (R) tai ravun inversiona (RI). Näiden ilmiänsä voi olla myös diminuutio tai augmentaatio. Variaatioissa ei melodinen hahmorunko myöskään muutu, mutta erilaiset variantit voivat erota toisistaan hyvinkin paljon, mikä voi johtua muun muassa hajasävelten tai permutaation käytöstä. Varianttien motiivinen sukulaisuus on kuitenkin välittömästi todettavissa. Retin mukaan transformaatioissa melodinen hahmo muuttuu tai alkuperäisestä aiheesta syntyy uusia aiheita, jolloin motiivisten yhtäläisyyksien toteaminen on tulkinnanvaraisempaa. Mikäli motiivin melodista rakennetta kannattavat intervallit pysyvät lähes ennallaan, motiivinen yhteenkuuluvuus on ilmeinen. Mikäli hajasävelet ottavat hahmosävelten paikan, jolloin aiheen transformoitu muoto on hyvin kaukana alkuperäistä muotoa, motiivinen yhteenkuuluvuus on pitkälle tulkinnanvaraista (vrt. Tolonen 1971, passim). Retin mukaan transformaatioissa teeman muoto muuttuu mutta perushahmot ovat kuitenkin tunnistettavissa (Reti 1961, 56). Hän menee jopa niin pitkälle, että väittää monien mestareiden teoksissa kaikkien temaattisten ideoiden juontuvan yhdestä ja samasta perusmotiivista ja että transformaatioiden peräkkäisyys on prosessi, joka luo yhtenäisyyttä koko teokseen ja sen yksittäisiin osiin (Ibid., 101 - 159). *Ilkka Oramo* puolestaan tarkoittaa transformaatiolla muun muassa edellä mainittuja kontrapunktimuotoja (I, R ja RI). Hänen mukaansa "asteikon inversio on sen transformaatio, jossa sen intervallit ovat perussävelestä lukien samassa järjestyksessä mutta päinvastaisessa suunnassa, ja asteikon rapuliike on sen transformaatio, jossa sen intervallit ovat perussävelestä lukien sekä päinvastaisessa järjestyksessä että päin vastaisessa suunnassa". (Oramo 1977, 83.) Epäsuora yhtäläisyys perustuu yleensä kahden tai useamman aiheen vertailuun. Silloin aiheiden välillä on jokin yhdistävä motiivi, joten

kaikki aiheet ovat osa orgaanista kokonaisuutta.

Leonard B. Meyer esittää kritiikkiä Retin tarkastelutapaa kohtaan ja väittää Retin valitsevan sellaisia melodioita ja linjoja, jotka sopivat hänen tarkastelutapaansa, ja jättää käsittelemättä sellaiset ristiriitaiset aiheet, jotka eivät puolla hänen teoriaansa (Meyer 1973, 62). Meyer on lisäksi sitä mieltä, että Retin tarkastelutapa aiheuttaa ongelmia ja että siinä on runsaasti aukkoja (Ibid., 59).

Retistä poiketen temaattisesta muodonmuutoksesta käytetään useimmiten nimitystä *metamorfoosi*, jolla tarkoitetaan sellaista teeman tai motiivin muuntumista, että sen alkuperäiset tunnuspiirteet eivät ole enää tunnistettavissa. Metamorfoosi on siinä tapauksessa prosessi, jossa voi syntyä uutta temaattista materiaalia ja joka saattaa olla jatkuva kehitysprosessi yhdestä musiikillisesta ideasta toiseen.

Erkki Salmenhaara käsittelee Tapiola-tutkimuksessaan (1970) orgaanista muuntelua. Hän mainitsee, että siinä erilaiset taitteet syntyvät ja kasvavat esiin itse muunteluprosessista. Muuntelun mahdollisuudet kätkeytyvät jo perusmotiiveihin, jolloin orgaaninen muuntelu on samalla myös motiivista työtä. Päämääränä on *jatkuva muuntuminen* ja motiivien etsiytyminen alituisesti *uusiin hahmoihin* (Salmenhaara 1970, 60).

Teema(t) ja *motiivi(t)* muodostavat yleensä sävelteoksen temaattisen aineiston. Teemalla on tavallisesti melodisia ominaisuuksia ja se voi rakentua yhden motiivin muunnoksista tai useista motiiveista. Rudolf Retin mukaan (1961, 11 - 12) motiivi on mikä tahansa musiikillinen elementti, jolla on melodisia, rytmisiä tai dynaamisia ominaisuuksia ja joka toistuu ja muuntuu läpi teoksen tai sen osan ja jolla on tietty tehtävä sävellyksessä. *Boris Gasparowin* mukaan (1982, 52 - 53) motiivin tärkein ominaisuus on *toisto*. Hän erottaa niitä kahta lajia: suora toisto ja muunnettu toisto. Erkki Salmenhaaran mukaan (1970, 72) motiivilla on melodinen, rytmisen, harmoninen tai soinnillinen tai näiden erilaisesta yhteisvaikutuksesta muodostuva tunnistettavissa oleva musiikillisesti karakteristinen hahmo.

Kalevi Aho erottaa (1977, 15 - 17) kaksi analyysissä esiintyvää motiivityyppiä: *luonnemotiivi*, joka on säkeen pienin osa ja jolla on oma, itsenäinen ja selväpiirteinen luonteensa, sekä *runkomotiivi*, joka saadaan melodisen aihehman hahmotuksellisesti tärkeistä sävelistä. Erikoistapauksena runkomotiiveista hän mainitsee *ydinmotiivin*, jolla hän ymmärtää kokonaisen sävellyksen tai sen osan tärkeimmässä teemoissa toistuvaa samaa runkomotiivia. Uuden musiikin tärkein ydinmotiivi on puolestaan 12-sävelrivi, joka sisältää kaikki kromaattisen asteikon sävelet ja joka on syvärakenteen ilmiö. Jotkut tutkijat puhuvat aiheen ohella aiheilmasta (mm. Aho ja Ingman) mutta eivät varsinaisesti selitä, mitä he sillä tarkoittavat. *Olavi Ingmanin* mukaan (1959, 16) *aihelma* on aiheen (motiivin) pienempi osanen, vaikka toisaalla (s. 28) hän määrittelee aihehman jäljitelyksi melodiseksi kuvioksi ja puhuu muunmuassa neljän sävelen aiheilmista. Näyttää siltä, että Ingmanin aiheilma ja yleisen käsityksen mukai-

nen motiivi ovat lähes sama asia. Niin ikään yleisellä tasolla liikkuu myös Ilkka Oramon (1978, 2 - 9) informaatio motiiveista ja niiden luonteenomaisista nimityksistä. Sen sijaan hänen mainintansa motiivin identiteettiä säilyttävistä tekijöistä ovat huomion arvoisia. Ne ovat hänen mukaansa (Ibid., 7) rytmi ja intervallisarja tai näiden jonkinasteinen yhdistelmä. Mainittujen tekijöiden tehtävänä on jatkuvuuden luominen, ja ne toimivat kytkevinä rakenteina muun muassa eri aiheiden välillä. Lyhyesti sanoen *motiivi on periaatteessa sellainen musiikillinen perusyksikkö, solu tai hahmo, jolla on karaktäärisä.*

Kari Rydman esittelee Sibeliuksen tutkimuksensa yhteydessä motiivisen muuntelun perusmahdollisuudet. Ne soveltuvat periaatteelliseksi lähtökohdiksi analysoitaessa teosta, jonka tematiikka etenee orgaanisen muuntelutekniikan tapaan. Taulukko perusmahdollisuuksista on pääpiirteissään seuraavanlainen (Rydman 1963, 19 - 20):

TAULUKKO 1. Motiivisen muuntelun perusmahdollisuudet

I Melodinen hahmo ei muutu

1. Intervallit eivät muutu
 - a) sävelten pituus muuttuu
 - b) intervallien suunta muuttuu
 - c) intervallien järjestys muuttuu
2. Intervallien laajuus muuttuu
 - a) intervallien keskinäiset suhteet säilyvät
 - b) intervallien keskinäiset suhteet muuttuvat
3. Intervallit täyttyvät toisarvoisilla lomasävelillä

II Melodinen hahmo muuttuu

1. Kantavat intervallit säilyvät ennallaan
 - a) intervallien suunta muuttuu epäsäännöllisesti
 - b) kokonaisuus muuttuu kertauksien, katkojen tms. ansiosta
2. Sävelten pituus muuttuu säännöttömästi
3. Intervallit täyttyvät loma- ja sivusävelillä, jotka saattavat ottaa hahmosävelten paikan

Puhtaasti prosessiivisen tarkastelun lisäksi musiikillisten muotoyksiköiden (kohtausten ja taitteiden) hallitsevaa karakteria voidaan kuvata myös monilla polaarilla adjektiivipareilla, joista tärkeimmät ja yleisluontoisimmat ovat staattisuus - dynaamisuus ja repetitiivisyys - prosessiivisyys (Heiniö 1989, 81) sekä dramaattisuus - lyyrisyys (Kokkonen 21.10.1979). *Ernest Ansermet* esittelee kirjassaan *Die Grundlagen der Musik* (1973) kolme musiikillista muotorakennetta: *dramaattisen, lyyrisen ja eepin.* Hänen mukaansa dramaattinen muotorakenne kuvaa ihmisen minän tilaa. Tämä minä on dramaattinen, koska se on monimutkainen kokonaisuus, täynnä vastakohtia (Ansermet 1973, passim). Matti Bergström toteaa artikkelissaan *Music and the Living Brain* (1988), että Ansermet'n dramaattisuuden käsite vastaa neurofysiologiaa ja mentaalisia käsityksiä

kilpailusta ja kamppailusta. Ihmisen minä on ristiriitoja sisältävä taistelukenttä (Bergström 1988, 138).

Lyyrinen muotorakenne kuvaa Ansermet'n mukaan minän affektiiivista kohdetta ja sisältää muun muassa sellaisia sisäisiä tunteita kuten rakkaus, viha ja ilo, joita hän nimittää subjektiivisiksi lyyrisiksi kokemuksiksi - tai luontoa kuvaavia asioita kuten myrskyä, kuuta, virtaavaa vettä ja lähdettä, jotka ovat hänen mukaansa objektiivisia lyyrisiä kokemuksia. Lyyrisyyden tärkein ilmenemismuoto on *melodia*. Bergströmin mukaan myös minän lyyrisillä aineksilla on yhteys ihmisen neurofysiologisiin prosesseihin. Siinä tunteiden katsotaan nousevan kilpailevista hermostollisista prosesseista. (Bergström 1988, 139). Lyyrisyys on jossakin mielessä dramaattisuuden vastakohta, mutta musiikillisessa tapahtumassa niillä on toki yhteisiäkin piirteitä.

Kolmas musiikillinen muotorakenne Ansermet'n kategoriassa on eppinen, joka yhdistää tietoisien tilan tulevaisuuteen. Musiikilliset hetket ovat yhteydessä toisiinsa tonaalisessa mielessä. Aikaintegraalit tai -kokonaisuudet sisältävät mahdollisuuksia, jotka ilmenevät musiikillisena käyttäytymisenä. Ansermet'n mukaan musiikki ilmaisee meidän psyykkisen maailmamme kokonaisuuksia. (Bergström 1988, 139.)

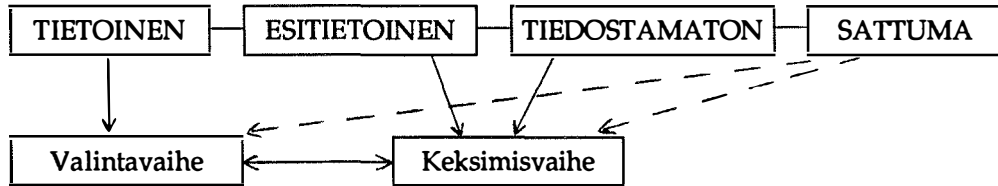
Tiheys on käsitteenä paljon laajempi kuin sen lähisukulaiset tihennys, tihentymä ja tiivistymä (vrt. motiiviset tihentymät, joista ahtokulku on varsin yleinen). Saksankielinen kirjallisuus käyttää termiä *Verdichtung* (suom. tiivistyminen). Esimerkiksi *Alfred Einsteinin* mukaan (1951, 119) "Verdichtungin" kasvu liittyy musiikin energian kasvuun ja symboliikkaan. Myös *Sigmund Freud* käyttää termiä *Verdichtung* käsitellessään unen muuntumisprosessin toimintamekanismeja, joista *tiivistymä* ja *siirtymä* ovat musiikin tutkimuksen kannalta käyttökelpoisimmat (Freud 1981, 148 - 155 ja 422 - 423). Tiivistymä on sellainen unen ilmaisu, jossa yhteiset piilevät elementit muodostavat uuden kokonaisuuden. Siirtymä on puolestaan sellainen unityön aikaansaannos, jossa jokin piilevä elementti korvautuu jollakin toisella lähes samankaltaisella elementillä (ks. myös Heinonen 1989, 57). Tiivistymästä voidaan käyttää myös nimitystä *yhteensulautuma*.

Jos voidaan olettaa, että musiikilliset ideat syntyvät ja muotoutuvat musiikillisen tradition inspiroimina ja että tuon tradition keskeisimmät piirteet säilyvät heijastuneena säveltäjän muistissa, niin voidaan myös olettaa, että säveltäjä keksiessään aiheita oikeastaan palauttaa ilmiäsuun (heijastumina) jo muistissaan säilyneitä ideoita. Freud on tähdentänyt (1981, 148), ettei luova mielikuvitus itseasiassa keksi mitään aivan perimältään uutta.

Sävellysprosessi on tietysti katsannossa myös *mieleenpalautusprosessi*, jonka tulokset ovat säveltäjän aiemmin kokeman musiikillisen materiaalin tiivistymiä tai siirtymiä. Kun säveltäjä "keksii" ja valitsee sävellystyössä käytettävää aineistoa, motiiveja tai teemoja, hän palauttaa

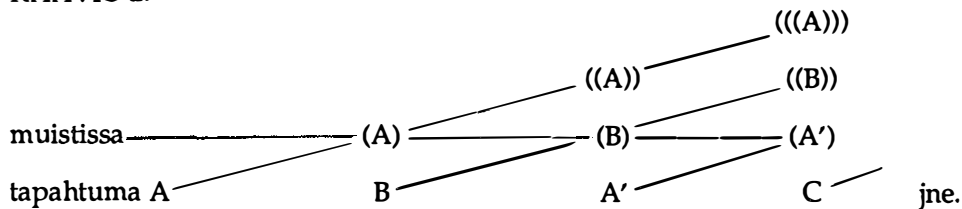
mieleensä esimerkiksi aikaisemmin säveltämiään teoksia, tekemiään analyysyjä tai soittamiaan kappaleita. Osa palautusprosessista on täysin tietoisista, osa vähemmän tai ei ollenkaan tietoisista, vieläpä sattumalla on oma osuutensa. Prosessia voidaan kuvata seuraavan kaavion avulla:

KAAVIO 1.



Eero Tarasti puhuu artikkelissaan Tuleminen ja aika niin sanotusta *kasautumisprosessista*, joka perustuu siihen, että aikaisemmat musiikilliset tapahtumat varastoituvat kuulijan muistiin ja vaikuttavat näin joka hetki siihen, miten musiikin nyt-hetkenä kuultava tapahtuma koetaan. Tarastin mukaan tavanomaisen lineaarisen musiikin vaiheita kuvaavan ketjun rinnalle olisi siis hahmotettava toinen, jatkuvasti laajeneva muistiparadigma, jota voidaan kuvata seuraavalla tavalla:

KAAVIO 2.



Tällöin olennaista on usein nopeasti ja tiedostamatta tapahtuva musiikillisen ketjun kunakin hetkenä soivien jäsenten vertaaminen aikaisempiin elementteihin. Vertailu tapahtuu käytännössä aina lähimpiin, toisin sanoen lähinnä edeltäviin musiikillisiin elementteihin ja samankaltaisina toistuviin elementteihin nähden. Monimutkaiseksi asian tekee se, että muisti ei ole pelkästään toistava vaan myös uutta luova. Jos musiikissa hetkenä T1 osiot a, b, c ja d, hetkenä T2 osiot d, e, f ja g sekä hetkenä T3 jälleen osiot a, b, c ja d, niin osioiden esiintymistiheyden vertailu voidaan tehdä vasta hetken T3 aikana tai sen jälkeen. Osioiden tärkeysjärjestyksessä d ohittaa c:n, koska se esiintyy kolme kertaa (c-osio vain kaksi kertaa). Osioiden esiintymistiheys siis ratkaisee kyseisen tärkeysjärjestyksen. (Tarasti 1983, 58 - 59.)

Tarastin mukaan (1983, 59 - 60) musiikissa hahmottuu muistin rinnalle kokonaan oma paradigmansa odotusten varassa. Odotuksia on kah-

denlaisia: 1) on jaksoja, joissa vallitsee voimakas odotuksen, tulemisen tunnelma, vaikkei kuulija tiedä, mitä kohta seuraa. 2) Toisaalta on jaksoja, joissa kuulija voimakkaasti jo aavistaa, mitä tulee seuraamaan ja se, mitä seuraa, on täysin ennustettavissa, mutta silti sitä odotetaan kiihkeästi. Näin ollen odotusten varassa hahmottuu musiikin muistiparadigman rinnalle kokonaan toinen, kunakin hetkenä mahdollisten musiikillisten elementtien paradigma. Siinä missä *muistiparadigmalla* on taipumus jatkuvasti kasvaa, siinä *odotusparadigma* päinvastoin jatkuvasti pienenee sitä mukaa kuin teos etenee ja valinnan mahdollisuudet supistuvat sävellyksen urautuessa omien valintojen määräämiin uomiin.

Musiikin tiheys on kuitenkin paljon muuta kuin musiikillisten tapahtumien lukumäärä tai esiintymistiheys. Myös hiljaisuus voidaan esimerkiksi konserttitilanteessa kokea äärimmäisen tiiviinä. Tarasti on sitä mieltä, että musiikin tiheys on riippuvainen siitä muisti- ja odotusparadigman kohtaamisesta, joka toteutuu musiikin kulminaatiokohdissa. Musiikissa on tiheyttä silloin, kun siitä avautuva muistiparadigma on maksimaalisen laaja ja kun olemme odotusparadigman suhteen sietämättömän jännittävässä valintatilanteessa, emmekä tiedä ratkaisua, toisin sanoen sitä, minkä mahdollisista elementeistä säveltäjä on valinnut. (Tarasti 1983, 61.)

Leonard B. Meyer tuo lisävalaistusta musiikin tiheys-käsitteeseen kirjassaan *Explaining Music* (1973). Hän näkee musiikin analysoinnin ennen muuta *retrospektiivisena* ja *prospektiivisena*, jossa edellinen suuntautuu taaksepäin ja tarkastelee aikaisemmin kuultua musiikillista tapahtumaa, ja jälkimmäinen tulevaisuuteen suuntautuvaa (Meyer 1973, 111). Nyt-hetken musiikillisen tapahtuman ymmärtäminen on sekä retrospektiivistä että prospektiivistä ja sisältää käsityksen siitä, mitä olisi saattanut tapahtua ja mitä tapahtui. Meyer puhuu musiikillisen tapahtuman *implikoivista*, vihjailevista *suhteista*. Ennen musiikillista tapahtumaa esiintyneet toiminnot ovat kenties antaneet aavistuksen tai vihjeen tulevasta. Tämä luo odotuksia, jotka toteutuvat tai eivät toteudu. Tämänkaltaiset implikoivat suhteet voidaan ymmärtää ehkä vain retrospektiivisesti (Ibid., 111 - 112). Musiikillinen tapahtuma voi olla myös sellainen, ettei sitä ole implikoitu aikaisemmilla kuvioilla tai motiiveilla. Nämä odottamattomat tapahtumat on ymmärrettävä jälleen retrospektiivisesti osana tapahtumien korkeammalla tasolla olevaa järjestystä.

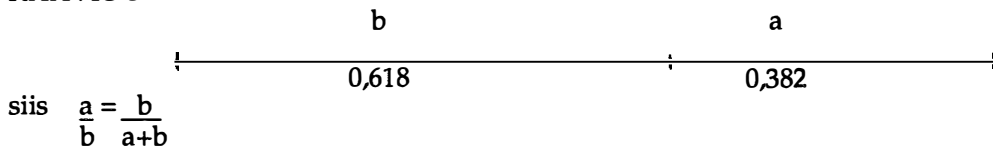
Musiikin tiheyden yhteydessä tulee pohdinnan kohteeksi myös *intensiiviteetti* ja *dynamiikka*, jotka muodostavat musiikillisen viestinnän olennaisen aineksen (Tarasti 1983, 53). Koska musiikillinen tapahtuma sisältää runsaasti energiaa, jonka voima ilmenee jännityksinä ja niiden purkauksina, myös tiheyteen liittyy eritasoisia jännityksiä. Voidaan ehkä kysyä, onko tiheys musiikillisen tapahtuman jännitystila, joka syntyy eri lähtökohdista eri tavoin ja ilmenee monella eri tasolla. Samoin voiko tiheyttä kuvata eräänlaisena kasautumisprosessina, jossa muun muassa ahtokullalla on oma motiivinen merkityksensä? Mitä merkitsee puolestaan sen

vastapooli, tauko? Mikä merkitys sillä on tiheyden eri asteita määriteltäessä?

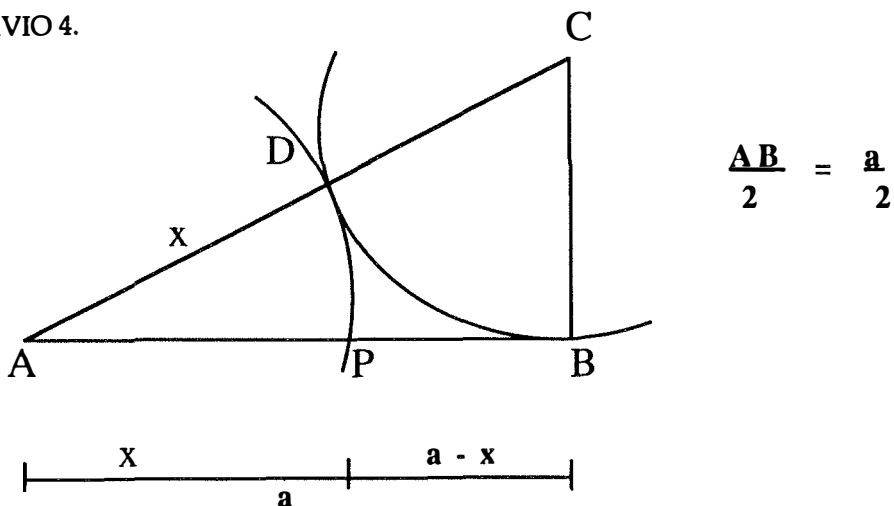
Artikkelissaan Musiikin merkitys ja informaatioteoria (suom. 1971) Leonard B. Meyer on sitä mieltä, että musiikin tyyli ovat sisäistettyjä todennäköisyssysteemejä ja että juuri ne luovat odotuksia, joita emme edes aina tiedosta. Hän painottaa, että on tehtävä ero aktiivien ja latenttien odotusten välillä - siis todennäköisyyden ja sen tietoisuuden välillä. Odotukset kohdistuvat musiikin jatkuvuuteen, jossa latentteja odotuksia edustavat kaikki itsestään selvyydet sen jälkeen kun niistä on tullut kiinteitä musiikillisia toimintoja. Tällaiset odotukset tulevat aktiiveiksi, joko affektiivisina elämyksinä tai tiedostettuina ajatuksina, vasta kun normaaleja käyttäytymismalleja häiritään jollakin tavoin. (Meyer 1971, 157 - 158.)

Kultaisen leikkauksen alueella tarkastellaan ensin sen matemaattis-teoreettisia periaatteita. Matematiikassa kultaisella leikkauksella (lat. sectio aurea) tarkoitetaan janan jakamista jatkuvaan suhteeseen siten, että pienemmän osan (a) suhde suurempaan (b) on sama kuin suuremman osan (b) suhde koko janaan (a + b). Suhteen lukuarvo on irrationaali luku $\frac{1}{2} \sqrt{5} - 1 = 0,618034\dots$ Jos koko janaa merkitään numerolla yksi, niin suuremman osan likiarvo on silloin 0,618 ja pienemmän osan 0,382.

KAAVIO 3.



KAAVIO 4.



Hellmut Schenck esittelee kirjassaan *Der Goldene Schnitt* (1959) kultaisen leikkauksen yksinkertaisen geometrisen konstruktion. Se saadaan piirtämällä janaa AB pisteessä B sivuava ympyrän kaari, jonka säde $CB = \frac{AB}{2} = \frac{a}{2}$. Silloin janan CA ympyrän ulkopuolella oleva osa AD = janan AB suurempi osa (x). Piste P jakaa janan AB kultaisen leikkauksen suhteessa (Schenck 1959, 17).

Vuonna 1202 italialainen matemaatikko *Leonardo Fibonacci* esitti lukusarjan, joka sai nimen hänen mukaansa. Fibonacciin lukusarjassa luku saadaan laskemalla kaksi edellistä yhteen: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233 jne. (Vorobev 1961, 1 ja 5). Lukusarjan luvut toimivat kolmosesta alkaen kultaisen leikkauksen tapaan. Suhde on sitä tarkempi, mitä pitemmälle lukusarjaa mennään. Esimerkiksi 3: 5 = 0,600, 5: 8 = 0,625, 8: 13 = 0,615 ja 13: 21 = 0,619. Jakoa, jossa suurempi osa on ennen pienempää, sanotaan positiiviseksi, ja jakoa, jossa pienempi osa on ennen suurempaa, sanotaan negatiiviseksi (Lendvai 1957, 119). Jälkimmäisessä tapauksessa tutkijat puhuvat myös käänteisestä kultaisesta leikkauksesta tai jaosta. *Wolfgang Hofmann* esittelee kirjassaan *Goldener Schnitt und Komposition* (1973) kultaisen leikkauksen teoriaa ja käytännön sovellusta. Hänen mukaansa jokin kokonaisuus voidaan jakaa yhä pienempiin osakokonaisuuksiin seuraavan taulukon tavoin (Hofmann 1973, 8):

TAULUKKO 2. Kultaisen leikkauksen jakautuminen sävelteoksessa

X									A	B	C	
b = 0,618						a = 0,382			1	0	1	
a			c			a			2	1	0	
c		d	c		c		d		3	1	1	
d	e	d	d	e	d	e	d	5	2	1		
		e		f	e				8	3	2	
										13	5	3

Jos koko aikajanaa merkitään X:llä, jaon jälkeen suurempi osa on b (= 0,618) ja pienempi a (= 0,382). Nämä voivat esiintyä järjestyksessä b + a tai a + b. Ensimmäisen jaon jälkeen osat voidaan panna kahteen erilaiseen järjestykseen. Tämän jälkeen suurempi osa jakautuu aina kultaisen leikkauksen mukaan ja pienempi osa pysyy vakiona. Näin voidaan edetä teoriassa rajattomasti. Osien lukumäärä kasvaa samalla tavalla kuin Fibonacciin lukusarja (sarake A), samoin vaihdettavien parien lukumäärä (esim. parit d ja e sarakkeessa B). Vieläpä vakioidenkin määrä noudattelee samaa lakia (sarake C). (Hofmann 1973, 8 - 9.)

Fibonacciin lukusarjan perusrivin luvut eivät kaikissa tapauksissa ole

itseisarvoltaan käyttökelpoisia aikajakson jakamiseen. Tästä syystä käytetäänkin perusrivin ohella sen laajennuksia ja toisintoja. Kultaisessa jaossa on kysymys vain kahden suureen välisestä suhteesta. Seuraava taulukko osoittaa mainitun lukusarjan perusrivin ja sen ohella viisi laajennusta ja toisintoa (Ibid., 10):

TAULUKKO 3. Fibonaccin lukusarjan perusrivi ja sen viisi varianttia

perusrivi	2 x p.	3 x p.	luvusta 7	luvusta 12	2 x 7
2	4	6	7	12	14
3	6	9	11	19	22
5	10	15	18	31	36
8	16	24	29	50	58
13	26	39	47	81	94
21	42	63	76	131	152
34	68	102	123	212	246
55	110	165	199	343	398
89	178	267	322	555	644
144	288	432	521	898	1042
233	466	699	843	1453	1686
377	754	1131	1364	2351	2728

Taulukon rivit vasemmalta lukien ovat perusrivi 2 x perusrivin luku, 3 x perusrivin luku, 7:stä kehittynt rivi, 12:sta kehittynt rivi ja 2 x 7 = 14:stä kehittynt rivi (Id.).

Kultaisen leikkauksen käyttäminen on yksi tapa ratkaista sävelteoksen muodon ongelmia. *Sectio aurea* saattaa ulottua pieniin motiiveihin, intervaleihin, yksityisiin säkeisiin ja lausekkeisiin, mutta myös laajoihin kokonaisuuksiin ja teoksen osiin. Säveltäjät ovat jakaneet aikaa kultaisen leikkauksen periaattein ainakin jo 1400-luvulta lähtien.

Henry F. Orlov on tutkinut empiirisesti musiikillisen ajankokemisen luonnetta. Hän puhuu kuulijan kiinnostuksen asteesta, joka on monen osa-alueen summa. Siihen vaikuttavat muun muassa itse sävelteos, sen kuulijassa herättämät assosiaatiot, mieliala, vastaanottavuus, vireys, väsymys, keskittymiskyky jne. (Orlov 1979, 372).

Sävellyksen kestoa mitattaessa voidaan apuna käyttää kaaviota (5), jossa sävellyksen vakiona pysyvän keston ja kuulijan arvion välinen kulma edustaa kuulijan kiinnostuksen astetta. Kun kulma (Ó) suurenee eli kiinnostus teokseen kasvaa, niin Orlovin mukaan (1979, 372) kuulija arvioi sävellyksen keston lyhyemmäksi kuin se todellisuudessa onkaan. Ilkka Oramo on päätenyt Orlovin teorian pohjalta siihen päätelmään, että "kuulijan mahdollisuus havaita kultaisen leikkauksen mukaisia kesto-suhteita olisi suurimmillaan silloin, kun hän on siitä vähiten kiinnostunut, ja pienimmillään silloin, kun hän kokee voimakkaimman musiikillisen elämyksen" (Oramo 1982, 286). Orlovin teorian mukainen tarkastelu ei kuitenkaan anna kuvaa itse sävellyksestä, millainen se on taideteoksena.

Kuulijan aikahuomioilla, kultaisella leikkauksella ja teoksen esteettisillä arvioilla on sen mukaan joko hyvin pieni keskinäinen riippuvuussuhde tai se on ristiriitainen.

KAAVIO 5.



Musiikillinen tapahtuma on luonteeltaan moniselitteinen, usein jopa hämärrä. Monet tutkijat ovat verranneet musiikkia puhuttuun kieleen. Esimerkiksi *Boris Gasparowin* mukaan (1982, 50) sekä musiikissa että puhutussa kielessä ilmenee sellaisia semanttisia säännönmukaisuuksia, jotka ilmaisevat kyseessä olevan kohteen merkityksen. Musiikin elementeillä on tietty ilmaisuvoima, joka perustuu kuulijan välittömiin reaktioihin. Kuulijan musiikillisista kokemuksista taas riippuu ärsykkeenä olevan tapahtuman ymmärtäminen. Musiikin elementtejä onkin vaikea kuvata henkilölle, jolla ei ole minkäänlaista kokemusta niistä ennestään. Tällainen kuvaus on mahdollista edelleen Gasparowin (1982, 50 - 51) mukaan ainoastaan deiktisesti (eli välittömästi todistaen) tai metaforisesti tulkiten.

Yhtenä musiikillisen ilmaisun käyttövoimana on *toisto* sekä vokaalimusiikissa *sanan ja sävelen vastaavuus*. Musiikillisen tapahtuman ja tekstin välinen tarkka yhteys ja sen säännönmukainen toistuvuus ovat karakterisoivan ilmaisun lähtökohtia. Tähän ainakin osittain perustuu *Albert Schweitzerin* luoma järjestelmä J. S. Bachin vokaalimusiikin kuvakielestä. Tekstin ja sävelkielen vastaavuuksista Schweitzer (1960, 425 ja 441) käyttää sanontaa *musiikillinen kieli* (die musikalische Sprache). Schweitzer on kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka järjestelmällisesti barokin mestari kuvaa musiikissaan joitakin tiettyjä tunteita, asioita, jopa yksittäisiä sanoja.

J. S. Bachin kantaattien kuvaannollisia aiheita käsittelevässä luvussa Albert Schweitzer mainitsee otsikoin kahdeksan erilaista motiivia, joista tunnetuin lienee niin sanottu *tuskamotiivi* (die Schmerz motive). Sen tyyppillisin ilmiäsu on kvartin laajuinen alaspäinen kromaattinen melodiakulku. Tyyppiesimerkkinä Schweitzer mainitsee Bachin h-mollimessun Crucifixus-osan toistuvan bassokulun. Teksti kertoo, kuinka Jeesus ristinnaulittiin meidän tähtemme Pontius Pilatuksen aikana (crucifixus -- pro nobis sub Pontio Pilato). Samanaikaisesti alaspäin kromaattinen os-

tinatoaie luonnehtii Vapahtajan fyysisiä ja henkisiä kärsimyksiä. (Schweitzer 1960, 467.)

Tuskamotiivin lisäksi mainittakoon vielä *ilomotiivi* (die Freudenmotive) ja *majesteettiuden motiivi* (die Majestätmotive). Edellinen liittyy Freude-sanaan tai sen johdannaisiin sekä taustalla oleviin vastaaviin tunteisiin, joita Bach karakterisoi daktyylin vastadaktyylin, kuudestoistaosien ja melismaattisen kuvioinnin avulla. Jälkimmäistä Bach luonnehtii pisteellisin rytmiaihein, joita hän toistaa säännöllisesti useita kertoja. Pisteellistä kuviointia korostaa vielä hidas tempo, useimmiten Grave tai Adagio, joskus myös Lento, Largo tai Andante. Esimerkkinä mainittakoon palmusunnuntain kantaatin "Himmelskönig, sei willkommen" alkusoitto (Schweitzer 1960, 457).

Samansuuntaisia huomioita on tehnyt toinenkin musiikintutkija, nimittäin *Deryck Cooke*, joka on teoksessaan *The Language of Music* (1960) pyrkinyt luomaan järjestelmän tekstin ja musiikin vastaavuuksista eri aikakausien säveltäjillä. Cooken käyttämä tarkastelutapa perustuu duuri- ja molliasteikon joidenkin sävelten peräkkäisyyteen, niiden luonteeseen ja joissakin tapauksissa myös sointufunktioihin. Tempolla ja tahtilajilla ei ole merkittävää osuutta. Cooke on kiinnittänyt huomiota erityisesti siihen vivahteikkaaseen tunnemaailmaan, jota myös säveltäjät pyrkivät havainnollistamaan. Esimerkiksi iloa säveltäjät karakterisoivat Cooken mukaan periaatteessa kolmella erilaisella melodialiikkeellä, joista ensimmäinen (5-1-2-3) havainnollistaa ulospäin suuntautuvaa, pursuavan ilon tunnetta, joka on lähellä onnellisuutta (Cooke 1960, 119). Toinen iloa luonnehtiva melodialiike laskeutuu dominantista toonikaan (5-(4)-3-(2)-1) ja havainnollistaa Cooken mukaan passiivista ilon kokemista muun muassa silloin, kun henkilö vastaanottaa siunauksia, lohdutusta, rohkaisua tai kokee iloa jonkin paluun johdosta (Ibid. 130). Kolmas iloa luonnehtiva kuvio on sivusäveliike (5-6-5) ja havainnollistaa Cooken mukaan yksinkertaista ilon ilmausta (Ibid. 143). Kaikki Cooken mainitsemat ilokuvaukset on otettu aikaväliltä noin 1510 - 1954.

Edellä mainitut ilon karakterisoinnit keskittyvät pääasiassa duurin alempaan pentakordiin, vaikka huomio kiinnittyy myös sointufunktioihin I-IV-I, mutta siinäkin näyttää vain melodiasävelillä so-la olevan merkitystä. Cooken ilon tulkinta ei muutenkaan ole ongelmatonta. Hän jättää tempon kokonaan vaille huomiota, sillä vain tietyt asteikon sävelet ovat tärkeitä erilaisista tempoista huolimatta (Andante, Larghetto, Moderato, Allegro). Cooke ei myöskään kiinnitä huomiota sävelten aika-arvoihin eikä figuureihin, sillä hänen mukaansa iloa voidaan havainnollistaa yhtä hyvin tasaisin puolinuotein kuin pisteellisin kahdeksasosin, joskin historiallisella tyylikaudella on oma merkityksensä. Cooken valitsemat esimerkit ovat todelliselta luonteeltaan hyvin kirjavia. Niiden perusteella tehdyt yleistykset lienevät aivan liian summittaisia ja laajoja.

Tuskan, kärsimyksen, ahdistuksen, surun ynnä muiden samaan kategoriaan kuuluvien tunteiden luonnehtiminen noudattaa yleisemmin

käytettyjä sävelkäänteitä kuin iloa kuvattaessa. Schweitzerin ja Cooken tarkastelutavat jopa lähestyvät toisiaan. Mainittujen tunteiden havainnollistamisessa säveltäjät ovat Cooken mukaan käyttäneet molliasteikon osia seuraavasti:

TAULUKKO 4. Tuskamotiivin luokittelu Cooken mukaan

Sävelikkö	Merkityssisältö	Cooke 1960 sivut
1-(2)-3-(4)-5	ulospäin suuntautuva tuska, suru, valitus, vastalause epäonnea vastaan	122 - 124
5-(4)-3-(2)-1	sisäinen tuska, passiivinen kärsimys, epätoivo yhteydessä kuolemaan, masennus, arkuus	133 - 137
5-3-(2)-1 kaarimainen	rauhaton suru	137 - 140
1-(2)-3-(2)-1	pakkomielle, päänäpintymä, raskasmielisyys, ahdistetun pelko, väistämätön tuomio, tuho	140 - 143
(5)-6-5	ahdistuksen puhkeaminen, suru, itku	146 - 150
1(2)-(3)-(4)- 5-6-5	onneton olotila, joka laajenee ahdistukseen (5-6-5)	156 - 159
8-7-6-5	tuleva tuskan tunne, taipuvainen suruun, kärsiminen, epätoivo yhdistyneenä kuolemaan	162 - 165
laskeva kromaattinen asteikko tai sen osa	kasvattaa tuskan elementtejä jokaisella kromaattisella sävelellä	165 - 167


Deryck Cooke on kerännyt nuottiesimerkkinsä eri aikakausien säveltäjiltä, kaukaa 1400-luvun puolivälistä (Dufay) aina nykypäivään saakka (Britten). Tekstin ja musiikin välinen yhteys on tuskatilanteita havainnollistettaessa vähän kiinteämpi kuin muissa tapauksissa. Mainittakoon vain Schützin itkukuvaus vuodelta 1623 (nuottiesimerkki 1f).


Sekä Albert Schweitzerin että Deryck Cooken käyttämät tarkastelutavat antavat aihetta pohdiskeluun. Edellisen tekemät yleistykset ovat melko suppea-alaisia, mutta usein yksityiskohtaisempia ja tarkempia kuin jälkimmäisen. Schweitzer perustelee motiivien merkityssisältöä monien esimerkkien avulla. Yhden säveltäjän tuotantoa tarkasteltaessa onkin mahdollista laatia johdonmukainen järjestelmä. Cooke on sitä vastoin kerännyt tutkimusaineistonsa eri aikakausien säveltäjiltä ja tehnyt sen


pohjalta yleistyksiä, joita voidaan pitää liian väljinä. Molempien tutkijoiden yhteydessä voidaan kysyä, eikö tällainen jälkikäteisanalyysi jää enemmän tai vähemmän hypoteettiseksi. Voidaanko tunne yhdistää jonkin tiettyyn intervalliin, melodialiikkeeseen tai muuhun vastaavaan? Voiko sama tai samantyyppinen melodinen kulku luonnehtia samaa tunnetta eri aikakausien säveltäjillä huolimatta erilaisista esteettisistä musiikkikäsitteistä?


Seuraava nuottinäyte edustaa Cooken esittelemiä merkityssisällöltään erilaisia tuskakuvauksia (Cooke 1960, 122, 135, 138, 141, 148 ja 157):

NUOTTIESIMERKKI 1.

a) Johannespassio, alkukuoro J.S.Bach 1722

 Unser Herr - - - - - scher

b) Boris Godunov Musorgski 1869 c) Parsifal Wagner n.1880

 In dark-ness for ev- er (trmb..string)

d) Requiem Mozart 1791 e) Verdi 1852

 La - - -cry - mo - sa Non sa - pe - le qua-le af-fet - to

f) Resurrection Schütz 1623 g) Aida Verdi 1870

 Und wei - - - - net Pre-sa-go il cor-ne del - la tua con-dan-na

2.2 Joonas Kokkosen näkemys oopperan rakenteesta

Joonas Kokkosen lähtökohta Viimeisten kiusausten säveltämiseen oli puhenäytelmän rakenne, sillä sen kohtaukset keskittyivät yhteen tai kahteen päätahtumaan tai asiaan. Säveltäjä vaistosi, että tästä kirjallisesta lähtökohdasta käsin oli mahdollista luoda jokaisesta kohtauksesta itsenäinen kokonaisuus ikään kuin sinfonian osa. Toisaalta nämä kohtaukset ryhmittyi-

vät siten, että syntyi riittävän voimakas dramaattisten ja lyyristen kohtausten vuorottelu. (Joonas Kokkonen 19.9.1976.)

Viimeisten kiusausten kokonaisrakenne on toisaalta lähellä italiaista numero-oopperaa, koska teos rakentui 14:stä erillisestä kohtauksesta, "14:stä numerosta", toisaalta sen rakenne on lähellä wagnerilaista, sinfonista musiikkidraamaa, koska teokseen syntyi jatkuvasti etenevä sävelvirta ja koska kohtaukset oli rakennettu vastakohta- ja samankaltaisuusperiaatteiden mukaan. (Kokkonen 1979, 25.) Kokkonen mukaan (19.9.1976) Viimeisten kiusausten kokonaisrakenne onkin *numero-oopperan ja sinfonisen oopperan välimuoto*.

Oopperan rakenteeseen liittyy kiinteästi sen sinfonisuus, sillä säveltäjän mukaan (1979, 38) *sinfoninen ajattelu* ilmenee hänellä pyrkimyksenä kuljettaa samaa motiivaineistoa läpi koko teoksen. Käsite sinfoninen on Kokkonen kannalta ikään kuin kahden laatuinen, saman asian tarkastelemista kahdelta suunnalta. Säveltäjä käyttää termejä *sisäinen ja ulkoinen rakenne* (3.4.1978). Oopperan sisäisellä rakenteella Kokkonen tarkoittaa kaikkea sitä, mikä liittyy tematiikkaan ja motiivien "elämään", niiden syntyyn, kasvuun, liikkeisiin, muuntumiseen, yhdistymiseen ja häviämiseen. Sinfonisuuden rinnalla säveltäjä käyttää myös käsitettä *organisen kasvu*. (Kokkonen 1979, 62.) Kokkonen pyrki tematiikan avulla sitomaan oopperan kohtaukset sisältäpäin yhtenäiseksi taideteokseksi.

Oopperan ulkoinen rakenne sisältää puolestaan kolme dimensiota: *kultaisen leikkauksen, musiikin tiheyden sekä dramaattisten ja lyyristen kohtausten vuorottelun*, jota säveltäjä nimittää *musiikin luonteeksi*. Näistä kultainen leikkaus merkitsi eniten juuri oopperan syntyvaiheessa. Se kannattaa sekä teoksen kokonaisrakennetta että pieniä yksityiskohtia. (3.4.1978.)

Nämä perusnäkökymykset, käsitteet ja niiden toteutus Viimeisissä kiusauksissa merkitsevät säveltäjälle jo puhenäytelmästä saatujen virikkeiden mutta ennen muuta sisäisen musiikillisen elämyksen ilmentymää. (Kokkonen näkökymyksiin liittyviä käsitteitä tarkastelen lähemmin kussakin luvussa erikseen.)

2.3 Tutkimustehtävä ja -menetelmät

Niiniluodon mallia voidaan soveltaa myös Viimeisten kiusausten tarkasteluun. Lähtökohtina ovat silloin mainitut neljä merkityksen lajia. Teosta voidaan lähestyä ensinnäkin säveltäjän näkökulmasta käsin (*tekijän merkitys*). Tekijän merkitys käsittää säveltäjän oopperalle antaman merkitysisällön, hänen tavoitteensa, hänen käyttämänsä käsitteet, termit ja symboliset tulkinnat säveltäjän näkökulmasta.

Toisena lähestymistapana on tarkastella Viimeisiä kiusauksia tutkijasta käsin, jolloin se sisältää kaiken säveltäjästä ja hänen lausunnoistaan

riippumattoman analyysin, tulokset, päätelmät ja tulkinnat. Tästä syystä on mielekästä yhdistää Niiniluodon toinen ja neljäs merkityksen laji. Tarkastelutavan nimenä voisi Niiniluodon termistön mukaan olla *piilevä sisäinen merkitys*. Siihen sisältyvät myös sosiologien käyttämät käsitteet ilmifunktio ja piilofunktio, sillä Viimeisissä kiusauksissa on asioita, esineitä ja tapahtumia, joita voidaan selittää juuri näiden funktioiden avulla. Esimerkiksi hallan nousu neljännen kohtauksen lopulla luonnehtii syyskesän hallan tuloa Paavon viljavainiolle (ilmifunktio), mutta samalla sen voi selittää ja tulkita merkitsevän tiettyssä mielessä sisäistä hallaa eli ihmisen parhaitenkin pyrkimysten hajoamista ja sortumista ympäristön aiheuttaman ulkoisen paineen vaikutuksesta (piilofunktio).

Kolmas merkityksen laji on Niiniluodon jaottelun mukaan *tulkitsijan merkitys*. Johdantoluvussa on tarkasteltu suomalaisen oopperarenessanssin vaiheita 1970-luvulle tultaessa ja Viimeisten kiusausten sijoittumista oopperasävellyksen ja esittävän oopperataiteen suosion nousukauteen. Kokkosen oopperan merkitys esittäjille, yleisölle, lehdistölle ja kriitikoille jäävät kuitenkin vain muutaman maininnan varaan.

Kun tulkinnan kohteena ovat ooppera ja sen monet osa-alueet, niitä voidaan kuvata ja luokitella monin tavoin. Viimeisten kiusausten tulkintojen kohteiksi sopivat Hermerénin luokittelusta parhaiten unet, tapahtumat, toiminnot, esineet, kuvat, aikomukset ja tekstin eri osa-alueet (Hermerén 1987, 240). Tulkinnan aspekti korostaa sitä, millaisena tai minä tulkinnan kohde kuvataan. Mikä on toisin sanoen variaabeleiden Y ja Z suhde edellä esitettyssä kaavassa? On ilmeistä, että tulkinnan kohteet voidaan nähdä ja kuvata monista erilaisista aspekteista. Tärkeimmiksi variaabeleiksi nousevat tässä tutkimuksessa *tulkinnan kohde* (Y), *aspekti* (Z) ja *päämäärä* (V).

Viimeisiä kiusauksia tulkittaessa käyttökelpoisin aspekti on konkretisaatio eli kohdetta Y havainnollistetaan näkökulma Z:n avulla (Hermerén 1987, 241). Mikä sitten on esitetyn tulkinnan päämäärä? Tämän oopperatutkimuksen kannalta huomionarvoisia päämääriä on seitsemän: a) *tehdä teos ymmärrettäväksi*, b) *kiinnittää huomiota piileviin struktuureihin ja prosesseihin*, c) *esittää peruste tehtäville päätelmille*, d) *valaista ideoita ja arvoja*, e) *ymmärtää tulkinnan kohteen tekijää*, f) *luoda yhteyksiä sekä g) osoittaa, miksi tulkinnan kohdetta voidaan pitää suurena taideteoksena* (Hermerén 1987, 242).

Joonas Kokkosen musiikin tutkimus tarvitsee sekä teoskohtaisen että säveltäjäkohtaisen analyysimetodin. Oopperan Viimeiset kiusaukset temaattis-motiivinen tarkastelu keskittyy ensisijaisesti *motiivianalyysiin*, jonka lähtökohtana ovat teokset keskeiset motiivit. Analyysissä tarkastellaan motiivien rakenteellisen kvaliteetin muunnoksia motiivisessa kehityksessä. Metodien avulla pyritään osoittamaan, *missä määrin oopperan musiikillinen materiaali on palautettavissa näihin perusmotiiveihin*. Edelleen pyritään osoittamaan erilaisten hahmovarianttien yhteenkuuluvuus. Motiivianalyysissä kiinnitetään huomio ensisijaisesti aiheiden *melodisiin* ja *rytmisiin* ominaisuuksiin mutta myös niiden *harmonisiin* ja osittain *soin-*

nillisiin ominaisuuksiin. Motiivianalyysiin liittyy myös teoksen kokonaisuuden tarkastelu. Siinä otetaan huomioon motiivisten yhtäläisyyksien ja eroavuuksien lisäksi oopperan kohtauksien, niiden osien ja taitteiden luonne ja niiden rajakohdat. Kyseeseen tuleva muoto pyritään todistamaan toisaalta motiivianalyysin, toisaalta taitteiden tarkastelun keinoin.

Kokkosen käyttämästä sävellystekniikasta voidaan esittää hypoteettinen malli, jossa käsiteltävänä olevan kokonaisuuden ideana on niin sanottu *Bogenform-idea* (ks. Murtomäki 1983, 3 - 4), kaarimuotoinen ajatus motiivien esittelyn ja niiden paluun välisestä kiinteästä suhteesta. Temaattista prosessia pyritään tarkastelemaan seuraavien viiden vaiheen näkökulmasta: *esittely - toisto - kehittäminen - metamorfoosi - paluu*. Retin mainitsemat imitointi ja variointi sisältyvät toistoon ja kehittelyyn, variointi lisäksi osittain metamorfoosiin. Mainitut viisi vaihetta ovat lähellä Kalevi Ahon tarkastelutapaa, jossa hän erottaa sävellyksen osien musiikilliset perusmerkitykset: johdatteleva, esittelevä, kehittävä, monimerkityksellinen ja päättävä (Aho 1982, 8). Muodon perusideana ei ole tavanomainen yksikkömuoto, jonka lähtökohtana on valmis muotokaava (esim. sonaattimuoto), vaan niin sanottu *prosessiivinen muoto*, jossa osan muoto syntyy motiivisen työskentelyn tuloksena. Kaarimuotoidean lisäksi Kokkosen musiikkia tarkastellaan muidenkin aikamme muotoideoiden näkökulmasta. Niitä ovat tässä tutkimuksessa lähinnä *Bar-muoto* (AAB, *ibid.*, 3), *aaltomuoto* (*ibid.*, 6) ja *terassimuoto* (ks. Heininen 1972, 158 - 159).

Dramaattisuutta tarkastellaan tässä tutkimuksessa Paavo Ruotsalaisen unen projisoimana tapahtumaketjuna. Olihan Paavon elämä täynnä vastakkainasettelua, ristiriitoja, kilpailua lähimmäistensä kanssa ja kamppailua itsensä kanssa. Dramaattisuudella tarkoitetaan myös kiihkeää ja yllätyksellistä musiikillista tapahtumaa, joka sisältää toimintaa ja on useimmiten voittopuolisesti nopeatempoista. Se sisältää lisäksi runsaasti musiikillista informaatiota ja energiaa, paatosta, voimakkaita crescendoja ja henkilöiden välisiä konflikteja. Runsaasti dramatiikkaa sisältävissä kohtauksissa matalaääniset, "tummat" soittimet (mm. C-fag, Cor, Trmb, Vc ja Cb) värittävät orkesterisävyjä ja koko musiikillinen tekstuuri saattaa olla hyvin kompleksista. Dramatiikalle luonteeltaan läheinen musiikillisen viestinnän aines on *intensiteetti*, jota voidaan dramatiikan tavoin kuvata myös sanalla kiihkeä. Intensiivisyyteen sisältyy keskittymistä, voimaa ja sitkeää pyrkimystä tiettyyn päämäärään, ja sen yhteydessä voidaan puhua musiikin sisäisestä jännitteestä.

Tässä tutkimuksessa *lyyrisyydellä* tarkoitetaan sellaisen ominaisuuksien yhteisvaikutusta, jonka musiikillinen ilmiasu on voittopuolisesti runollisen tunteellista, tempoltaan rauhallista, dynamiikaltaan melko tasaista, ristiriitoja välttävää sekä orkesteriasultaan valoisaa ja kuulakasta. Sen sijaan eppisyyttä ei käsitellä erillisenä kokonaisuutena.

Viimeisten kiusausten säveltäjän näkökulmasta teoksen ulkoisen rakenteen dimensiot nousevat tematiikan ohella keskeisiksi. Ensin tarkastellaan *musiikin tiheyttä*. Musiikissa tiheys-käsitettä ei ole juuri käytetty, ei

ainakaan siinä merkityksessä, jossa Joonas Kokkonen sitä käyttää. Käsite tuli yleiseen tietoisuuteen vasta Viimeisten kiusausten yhteydessä, jolloin säveltäjä selosti suhtautumistaan tiheys-käsitteeseen tähän tapaan:

"Tämä (kultainen leikkaus) on tässä monisyisessä kentässä vain asian yksi puoli. Toinen puoli on se, mikä on musiikin tiheys, toisin sanoen miten paljon ja miten painavaa asiaa kussakin kohtauksessa on. Tällä tavoin esim. teoksen pisin kohta, Sepän luona, kolmas kohta oopperassa, sisältää paljon aavistelevia taukoja, paljon pianissimoa, se on levittäytynyt laajalle, vaikka materiaali ei ole erityisen runsas eikä tiukkaan ahdettu. Toinen suuruusluokaltaan saman pituinen kohta taas on toisella tavalla rakennettu, nimittäin Käräjäkohta, toisen näytöksen ensimmäinen kohta. Sen tapahtuminen on paljon tiiviimpää tai paremminkin tiivistyy paljon loppua kohti voimakkaaseen suureen nousuun. Olen käyttänyt juuri sanontaa '*musiikin tiheysaste*' kussakin kohtauksessa." (Kokkonen 1979, 40.) Kokkonen on puhunut tiheyden yhteydessä myös sen eri tasoista, jotka ovat *volyymin taso* ja *psykologinen taso* (Kokkonen 5.9.1978). Hänen lausuntojensa perusteella voidaan erottaa kolmaskin taso, nimittäin *motiivien taso*.

Selitän tiivistymän eräänlaisena kahden tai useamman elementin yhteensulautumana, siirtymä-termiä käytän periaatteessa silloin, kun jokin aihe on jo esiintynyt säveltäjän jossakin aikaisemmassa teoksessa tai teoksissa. Siirtymiä erotan kuitenkin kolmea eri tyyppiä: 1) *suora siirtymä*, jolloin aihe on kulkeutunut teoksesta toiseen sellaisenaan ilman variointia, 2) *varioitu siirtymä* ja 3) *tiivistelmän kaltainen siirtymä*. Motiivilla on teoksessa x eli heijastuman musiikillisessa viitekehyksessä tietty funktio ja implikaatio- eli ennustettavuusarvio. Koska tiivistymä- ja siirtymä-prosessit ovat yleensä sangen havainnollisesti osoitettavissa nimenomaan motiivisella ja temaattisella tasolla, niin jo siitäkin syytä käytän analyysimenetelmänä perinnäistä motiivianalyysiä. Tähän liittyvät tietenkin myös toisaalla esitetyt motiivisen työskentelyn menetelmät ja aspektit.

Tässä tutkimuksessa on periaatteessa kaksi osa-aluetta: ooppera Viimeiset kiusaukset ja oopperaa edeltävä Kokkonen aiempi tuotanto. Jälkimmäinen edustaa toisaalta esiymmärrystä lisäävää aineistoa, johon oopperaa suhteutetaan ja verrataan, toisaalta se on itsenäinen tutkimusalue, josta saaduille musiikillisille periaatteille pyritään etsimään vastavuuksia oopperasta. Perusasetelmana on ajatus, että ooppera Viimeiset kiusaukset heijastaa Kokkonen aiempaa sävellystuotantoa useimmilta osa-alueiltaan. Voidaan olettaa, että oopperassa täyttyvät ne odotukset, joita esiymmärryksen perusteella voidaan katsoa olevan olemassa. Yleisenä tutkimusongelmana on siis se, millainen ooppera Viimeiset kiusaukset on lähinnä sisäisen ja ulkoisen rakenteensa puolesta ja miten teos ja sen osa-alueet suhtautuvat säveltäjän aiempaan tuotantoon sekä lopuksi, kuinka Viimeiset kiusaukset suhtautuu puolestaan oopperan jälkeen sävellettyyn tuotantoon. Näistä syistä oopperaa edeltävässä tuotannossa kiinnitetään huomio ennen muuta *tematiikkaan* ja *sen prosessiiviseen etenemiseen, sointivärikenttiin*

sekä *teosten muotoratkaisuihin*. Nämä liittyvät keskeisinä alueina Kokkosen sävellystyylin kehitykseen.

Sovellettaessa *kultaisen leikkauksen* periaatteita Viimeisten kiusausten tarkasteluun kiinnitetään huomio lähinnä siihen, *miksi* säveltäjä on teoksen suunnitteluvaiheessa turvautunut *sectio aurea*n. Keskeinen kysymys on, *kuinka* hän on sitä oopperan toteutuksessa käyttänyt. Asia on syytä todistaa, sillä säveltäjän maininta suhteen käytöstä ei riitä. Musiikillisen ajan luonteen ongelmat liittyvät myös musiikin tiheyteen ja sen kautta selitettävään ajan kokemiseen.

Tarkasteltaessa Viimeisissä kiusauksissa esiintyvää *karakterisointia* kiinnittyy huomio nimenomaan sanan ja sävelen suhteeseen. Kriitistä huolimatta Albert Schweitzerin ja Deryck Cooken käyttämät tarkastelutavat voivat olla lähtökohtina ja tietynlaisina viitekehyksinä. Niiden pohjalta esitetään neljä kysymystä: 1) *Mistä* oopperan musiikilliset luonnehdinnat nousevat? 2) *Mihin* seikkoihin Joonas Kokkonen on karakterisoinnissa kiinnittänyt huomiota? 3) *Miten* tunteiden ja erilaisten muiden asioiden luonnehdinta Viimeisissä kiusauksissa ilmenee? 4) *Miksi* Joonas Kokkonen on käyttänyt oopperassaan musiikillista luonnehdintaa?

Oopperatutkimuksen metodiikalle on luonteenomaista tietynlainen *multilateraali* lähestymistapa, varsinkin kun teoksesta halutaan antaa monipuolinen kuva. Myös tälle tutkimukselle on ollut välttämätöntä löytää useita metodeja ja aspekteja, joiden valossa tutkimuksen kohteita tarkastellaan ja jotka soveltuvat nimenomaan Kokkosen musiikin tarkasteluun. Tärkeätä on selvittää, mitkä koheesiolait toimivat tutkimuksen objektin sisällä. Toisaalta ooppera on tutkimuskenttänä niin laaja, että tietty rajaus on välttämätön, puhumattakaan tilanteesta, joka on tälle tutkimukselle luonteenomainen: Viimeisten kiusausten suhde ennen muuta oopperaa varhaisempaan tuotantoon mutta myös oopperan jälkeen sävellettyihin teoksiin. Tutkimuksen keskeisintä objektia käsitellään näin ollen sekä retrospektiivisesti että prospektiivisesti.

3 JOONAS KOKKOSEN SÄVELLYSTYYLIN KEHITYS VUOSINA 1948 - 1974

3.1 Joonas Kokkonen

Joonas Kokkonen (s. 1921, Iisalmi) opiskeli musiikkitiedettä Helsingin yliopistossa (fil. kand. 1948) ja pianonsoittoa Sibelius-akatemiassa (piano-diplomi 1949) sekä täydensi opintojaan Itävallassa, Saksan liittotasavallassa, Italiassa ja Sveitsissä. Kokkonen toimi Sibelius-Akatemian musiikkiteorian ja -historian lehtorina vuosina 1950-1959 ja sävellyksen professorina 1959-1963. Vuonna 1963 hänet nimitettiin Suomen Akatemian jäseneksi. (Kokkonen 1966, 463). Joonas Kokkonen on hoitanut lukuisia tehtäviä valtion taidehallinnon ja eri musiikkijärjestöjen piirissä. Lisäksi hän on vaikuttanut monen kansainvälisen ja kotimaisen musiikkikilpailun tuomariston puheenjohtajana. Ruotsin kuninkaallisen musiikkiakatemian jäseneksi Kokkonen nimitettiin 1972. (3.6.1976) Kokkonen sai kaiken sen teoreettisen koulutuksen, joka 1940-luvulla annettiin säveltäjälle, mutta varsinaista sävellystä hän ei missään oppilaitoksessa opiskellut. Säveltämään Kokkonen on oppinut tutkimalla ja analysoimalla suurten mestareiden kuten Bachin, Mozartin, Bartókin ym. teoksia. Tämä metodi onkin Kokkosen mielestä paras mahdollinen tapa opiskella sävellystä. (Kokkonen 1979, 97-99.)

Ensimmäiset sävellyksensä Joonas Kokkonen teki alle kymmenvuotiaana. Kodin urkuharmonin ääressä syntyneitä improvisaatioitaan tuleva säveltäjä kirjoitti joskus muistiin. Vieläkin on tallella muun muassa *Etydi klassiseen tyyliin*, jonka hän teki 13-vuotiaana (Karjalainen 1981, 13). Osa tuon ajan sävellyksistä on kadonnut tai säveltäjä on joitakin myös itse hävittänyt. Säilyneet sävellykset on tehty vuosien 1934 ja 1943 välisenä



Joonas Kokkonen

aikana, jolloin Kokkonen oli 13 - 22-vuotias. Piano, säveltäjän pääsoitin, hallitsee näitä nuoruudenteoksia. Vain Einari Vuorelan lyriikka innoitti nuorta Kokkosta säveltämään kolme teosta lauluäänelle ja pianolle: *Yli maiden ja metsien käy*, *Tuomi kukkii* ja *Sans paroles*. Nämä laulut ovat peräisin vuodelta 1941. Kaikki säilyneet nuoruudenteokset ovat esityskiellossa.

3.2 Varhaiskausi 1948 - 1957

Varsinaisen sävellystuotantonsa Joonas Kokkonen aloitti vuonna 1948, jolloin hän kirjoitti *Trion* pianolle, viululle ja sellolle. Teos tavallaan päätti Kokkosen nuoruuden ajan sävellysharrastuksen. "Trio on minun kontrapunktiopintojeni tietynlainen lopputyö, tosin itsenäinen", säveltäjä kommentoi (Kokkonen 3.6.1976). Trio on kuitenkin enemmän kuin päätöstyö, sillä se merkitsee samalla Kokkosen sävellystaiteen lähtökohtaa. Sitä kuvastaa säveltäjän opusmerkintäkin (op. 1). Paavo Heininen luonnehtii Trioa tyyliältään klassiseksi "romanttisen yleistyylin puitteissa" ja mainitsee, että "tätä tyyliyhdistelmää Kokkonen lähenei vain 'sibeliaaniseksi nuoruudentyöksi' luonnehditussa pianotriossaan" (Heininen 1972, 139). Kokkosen mukaan (1966, 473) Triossa on vaikutteita lisäksi Madetojan musiikista.

Pianotrio oli alkuna niille monille ideoille, jotka kytivät Kokkosen mielessä ja odottivat vain tilaisuutta esittäytyä. Triolla Kokkonen aloitti sen kamarimusiikkituotannon, jonka välityksellä hän etsi omaa tyyliään ja joka on ohjannut häntä löytämään oman sävellystekniikkansa. Näin säveltäjät ovat tehneet halki vuosisatojen. Kamarimusiikki tai pienelle kokoonpanolle kirjoitettu musiikki on ollut monien mestareiden kokeilu- ja harjoituskenttänä.

Trion säveltämisen jälkeen Kokkonen ei kiirehtinyt seuraavan teoksensa kirjoittamista. Sen sijaan hän soitti pianoa, konsertoi, esiintyi orkesterien solistina, mutta ennen muuta hän tutki ja pohti kaikkea mahdollista säveltämiseen liittyvää (Kokkonen 1966, 473).

Kokkosen tuotannon varhaiskausi sijoittuu pääasiassa 1950-luvulle (1948 - 1957). Pianotrion jälkeen säveltäjä nojautui edelleen pianoon, soittimeen, jonka mahdollisuudet hän parhaiten tunsi. Syntyi *Pianokvintetto* (1953), teos, jossa Šostakovitšin vastaava kvintetto antoi vaikutteita nimen omaan pianon lineaariseen käsittelytapaan. Se on lisäksi teos, jossa Kokkosen temaattinen ajattelu, sävellysperiaatteet ja tonaliteettiratkaisut ovat löytäneet säveltäjälle luonteenomaista ilmettä. Kokkosen varhainen tonaalinen kehitys oli kulkemassa kohti kromatiikkaa. Pianokvintetto, säveltäjänsä läpilyöntiteos, oli päänumerona hänen ensimmäisessä sävellyskonsertissaan (26.10.1953), joka Ernst Lingon aloitteesta liitettiin Sibelius-akatemian kamarimusiikkisarjaan. Sävellyskonsertin muina nume-

roina olivat Pianotrio, Pianosonatiini ja Neljä laulua Uno Kailaan runoihin (Kokkonen 19.12.1987; ks. myös 1966, 474).

Varhaiskauden teoksista *Duo* (1955) on sävellys, jossa Kokkonen ensi kertaa käytti pianon lisäksi vain yhtä soolosoitinta, viulua. Teos vaati paljon suunnittelua. Nyt hänen piti ratkaista tematiikan lisäksi viulun ja pianon osuudet, niiden vuorottelu ja yhteissointi. Kokkonen sai ajatuksen kasvattaa teoksen muutamasta pienestä alkusolusta. Duosta tulikin säveltäjän mukaan "hyvin loppuun saakka ajateltu teos" (Kokkonen 1979, 51 - 52). Sen ensiosan teema on rakennettu melkein yksinomaan kvartti-sekuntimotiivista. Tästä pienestä aiheesta Kokkonen on muokannut jokaista osaa varten luonteenomaiset rytmi- ja melodia-aiheet. Duo siis avaa Kokkonen eteen aivan uudenlaisen kentän: suppea motiivimateriaali, josta koko teos orgaanisen kasvun avulla kehkeytyy. Duo on kokonaisuudessaan hyvin ilmava, sillä pianon osuus on ohut, paikoin vain kaksiäänistä lineaarista kulkua.

Muutamaa vuotta myöhemmin sävelletty teos *Musiikkia jousiorkesterille* (1957) jatkaa samaa temaattista kokeilua. Se on Kokkonen ensimmäinen suuri teos, jossa hän ei käytä pianoa. Viisiääninen jousisto viittaa barokin mestareiden vastaavaan käytäntöön, viulujen jakaminen puolestaan muun muassa säveltäjämestari Jean Sibeliuksen soitinnustekniikkaan ja kromaattinen alttoviuluteema Bartókin kuudenteen jousikvartettiin. Teos, josta käytetään myös nimitystä *Musiikkia jousille*, vie Kokkonen sävellystyylillä yhä enemmän kohti kromatiikkaa. Vaikutteet viittavat dodekafoniaan, vaikkei säveltäjä sitä sellaisenaan käytäkään. Mikko Heiniö puhuu Kokkonen pyrkimyksestä "totaaliseen kromatiikkaan" (Heiniö 1986, 109) ja viittaa myös teoksen orgaaniseen kehittelyyn: "Pyrkimys kasvattaa koko teos alkutahdeissa esittäytyvästä sävelmateriaalista - ykseydestä moninaisuuteen - olikin Kokkonen sinfoniselle ajattelulle luonteenomaista jo uusklassisella kaudella" (Ibid., 110). Heininen puolestaan puhuu Kokkonen kamarimusiikkikaudesta ja mainitsee *Musiikkia jousille* olevan säveltäjän ensimmäinen sinfoninen teos (Heininen 1972, 140). Tematiikan käytön osalta hän päätyy samanlaiseen lopputulokseen kuin Heiniökin: "Arvokasta ja tulevan kehityksen perusteella tekijälle tyypillistä teoksessa on ennen kaikkea sen looginen, orgaaninen kasvu laajaksi, jänteväksi muodoksi: sen aito sinfonisuus" (Ibid., 143). *Musiikkia jousille* -teoksen ensiosan teema perustuu kromaattiseen asteikkoon, jota säveltäjä käyttää horror vacui -periaatteen mukaisesti ja jonka osa-alueilla, Heinisen mukaan inventioilla, on suuri merkitys. Teos edustaa siirtymävaihetta seuraavaan kauteen.

3.3 Dodekafonisvaikutteinen kausi 1958 - 1966

Heininen luonnehtii Kokkosen siirtymävaihetta seuraavaan tapaan: "Muusiikkia jousille varaa sisältönsä esittämiseen runsaammin aikaa kuin mikään Kokkosen myöhempi teos (huomio vuodelta 1972), ja kokonaismuodon traditionaalinen neliosaisuus, ensiosan sonaattimuoto, scherzon seikkaperäinen rakentuminen sekä nopean, ekstrovertin osan sijoittaminen päätökseksi ovat kaikki Kokkosen tuotannossa väistyviä ominaisuuksia" (Heininen 1972, 143). On totta, että Kokkosen sävelkieli laajeni moneen suuntaan tultaessa 1960-luvun taitteeseen. Säveltäjä keskittyi yhä enemmän ja sisäistyneemmin rivitekniikasta saamiinsa vaikutteisiin, vaikka ei, kuten on mainittu, omaksunut sen tiukkaa ja kankeaa tekotapaa (Kokkonen 3.6.1976). Heininen viittaa (1972, 144) jälleen Kokkosen kehitykseen, jossa säveltäjän motiivitekniikka ja intervallikieli ovat kehittyneet 1950-luvun lopulla sille tasolle, että ne saattoivat tarjota mahdollisuuksia myös dodekafonian käyttöön. Kokkosen 1960-luvun taitteen teokset kuuluvat dodekafonian piiriin. Tutkijoiden mukaan Kokkosen dodekafoninen kausi käsittää aikavälin 1959 - 1966 ja sisältää lähes kymmenen teosta.

Talvikautena 1958 - 1959 Joonas Kokkonen piti huomiota herättävät radioesitelmänsä Bartókin jousikvartetoista. Kevätkaudella 1959 syntyi myös Kokkosen *Jousikvartetto nro 1* - ehkä Bartókin kvartettojen innoittamana. Joka tapauksessa unkarilaisen mestarin on katsottu olevan teoksen taustalla. Kari Rydman sanoo (1963, 9), että "jousikvartetto on Kokkosen bartókilaisin työ". Teoksen sävelmateriaali on kromaattinen asteikko, josta Kokkonen muokkaa rivin ja esittelee sen ensiosan alussa sävel sävelletä eri soittimissa. Heininen kiinnittää huomiota muun muassa siihen, että "kaikki soiva materiaali on johdettu yhdestä perushahmosta" (1972, 144). Rivi ei pysy sellaisenaan, vaan siitä syntyy useita eripituisia aiheita, niiden metamorfoosimuotoja ja rytmivariantteja. Mitään ei varsinaisesti kerrata, joihinkin aiheisiin kyllä palataan. Kvartetton sävelkielessä Kokkonen on löytänyt itselleen myöhemminkin paljon luonteenomaista.

Ennen jousikvartetton kirjoittamista Kokkonen oli saanut tilaustyön Wihurin säätioilta, sillä apurahojen jakotilaisuuteen haluttiin nimenomaan Kokkoselta "orkesterilaulu". Säveltäjä sai nimittäin syksyllä 1958 Wihurin rahaston stipendin. Näin sai alkunsa P. Mustapään runoihin sävelletty orkesterilaulusarja *Lintujen tuonela* (1959), jonka samanniminen keskiosa syntyi juuri mainittua jakotilaisuutta varten. (Kokkonen 3.6.1976; ks. myös Kokkonen 1979, 48.) Seuraavana keväänä Kokkonen täydensi sarjan, jolloin valmistuivat osat Täydellisyyden maassa (I) ja Sade (III). Tämä tapahtui samaan aikaan ensimmäisen jousikvartetton säveltämisen kanssa (Kokkonen 3.6.1976). *Lintujen tuonela* on Kokkosen tuotannossa ensimmäinen sinfoniaorkesterille sävelletty teos.

Laulusarjan osat ovat tonaalisesti hyvin heterogeenisiä. Ensimmäinen osa (Täydellisyyden maassa) perustuu pääasiassa terssisukuiselle duurisointusarjalle E - G - B - C, jota myöhemmin täydennetään D-duurilla. Kromatiikalla ei ole juuri muuta osuutta kuin vähäinen puoliaskelvuorottelu. Toinen osa (Lintujen tuonela) on huomattavasti kromaattisempi. Se alkaa viiden sävelen kromaattisella aiheella tai solulla a - b - h - c - cis, jota käytetään muun muassa rapuliikkeenä. Tämän solun Kokkonen täydentää kromaattiseksi asteikoksi. Osa päättyy E-duurisointuun. Kolmannen osan (Sade) lähtökohtana on rivi, josta säveltäjä ottaa muutamien sävelen mittaisia aiheita. Niitä hän käyttää lähinnä originaali- ja rapumuotoisina, mutta aiheista muodostuu metamorfoosin tapaan kaksi uutta motiivia, joista toinen rakentuu puhtaille kvarteille ja puoliaskelille b - f - fis - h. Kolmannessa osassa Kokkonen käyttää runsaasti vapaata kromatiikkaa.

Lintujen tuonela -teoksessa Kokkonen palaa tonaalisempaan suuntaan. Heininen puhuu Kokkoselle avautuneesta toisesta tiestä, johon sisältyy sellaisia koloristisia ja karakterisoivia tehoja, jotka eivät kuuluneet Kokkosen senaikaisen soitinmusiikin elekieleen sekä sellaisia melodisen ulottuvuuden ja tonaalisen kompleksiuuden rajoituksia, jotka selittyvät ihmisäänen käytöstä (Heininen 1972, 144). Duurisointusarjan käyttö viittaa ensinnäkin vuoden 1963 Missa a cappellaan ja lopulta oopperaan Viimeiset kiusaukset. Oopperaan viittaavat myös eräät temaattiset aiheet ja tritonussuhde E - B sekä lauluäänessä käytetty musiikillinen luonnehdinta, joka lähenee symboliikkaa. Tutkijat puhuvat teoksessa käytetystä ei-tonaalisesta medianttiikasta sekä sekunti- ja tritonussuhteista (Heininen 1972, 144 ja Heiniö 1986, 111). Seppo Nummi mainitsee jo varhain (1963) Kokkosen ooppera suunnitelmat ja rinnastaa Lintujen tuonela Viimeisiin kiusauksiin. Laulusarjasta hän käyttää tyylikuvausta "melkein impressionistisesti värikylläinen" (Nummi 1963, 7). Kokkonen torjuu tällaisen impressionistisvivahteisen määritelmän vieraana hänen säveltäjäpersoonalleen (Kokkonen 1979, 49). Rydman puolestaan pitää Lintujen tuonela romanttisena teoksena (Rydman 1963, 9). Lintujen tuonela viittaa joka tapauksessa eteenpäin. Temaattisen ja tonaalisen kehityksen ohella Kokkonen vähitellen kehitti soitinnustaan entistä värikkäämpään suuntaan.

"Mystiikka, meditaation henki, muodollisten ja tonaalisten ratkaisujen omakohtaisuus ja ehdottomuus ovat niiden kolmen sinfonisen teoksen valtapiirteet, jotka Kokkonen kirjoitti vuosina 1960 (I sinfonia), 1961 (II sinfonia) ja 1962 (Sinfonia da camera). Kolme sinfoniaa muodostavat tyyllisesti yhtenäisen, jo jousikvartetossa selkein esiintyvien muototarkaisujen pohjalla toteutetun teossarjan. Muodollinen logiikka on käynyt teokselta yhä kiteytetyimmäksi." Näin kirjoitti Seppo Nummi (1963, 6) luonnehtiessaan Joonas Kokkosen säveltäjänsä kuvaa 1960-luvun alussa.

Heiniö kiinnittää huomiota Kokkosen *ensimmäisen sinfonian* (1960) kohdalla säveltäjän arkkitehtoniseen ajatteluun, jonka seurauksena syntyy laajakaarroksista kehittelyä, joka Heiniön mukaan (1986, 111) oli Kokkosen perimmäinen tavoite. Myös säveltäjä on maininnut pyrkineensä teoksessa "orgaanisen sinfonisen ajattelutavan ilmaisemiseen" (Kokkonen 15.3.1960).

Sinfonia alkaa sellon ja kontrabasson unisonona sävelillä gis - h - b - c, siis pienellä melodian fragmentilla, jonka pasuuna ja trumpetti täydentävät 12-sävelriviksi. Kromaattisen asteikon sävelet soivat yhä uudelleen, mutta eivät yleensä alkuperäisessä rivin järjestyksessä. Kokkonen käyttää asteikkoa horror vacui -periaatteen mukaan. Ensiosan rivin neljä ensimmäistä säveltä näyttävät saavan eniten motiivista funktiota, joka heijastuu kolmannen osan rivin muodostumisessa ja joissakin teoksen melodiakatkelmissa. Jousistoa Kokkonen käyttää tavattoman paljon myös yksinään. Monet taitteet kuten koko Adagio-osa ovat hyvin jousivoittoisia. Kromaattikka ja hämärtynyt tonaalisuus ikään kuin selkiytyvät tai puhdistuvat teoksen lopussa, sillä Adagio päättyy kirkkaaseen E-duurisointuun.

Joonas Kokkonen on koko tuotantonsa ajan halunnut säilyttää sävellysprosessinsa tuoreena ja innoittavana. Hänen mielestään saman lajin teoksiin on saatava ajallista välimatkaa, koska silloin säveltämiseen saa uudenlaisen otteen tai näkökulman (Kokkonen 3.6.1976). Tästä syystä Kokkonen ei ole yhtä poikkeusta lukuun ottamatta säveltänyt kahta samaa musiikillista muotoa peräkkäin. Ainoa poikkeus on *toinen sinfonia* (1961), joka syntyi heti ensimmäisen jälkeen. Tämä taas johtui siitä, että valmistellessaan ensimmäistä sinfoniaansa Kokkosen mielessä syntyi jatkuvasti ideoita seuraavaa sinfoniaa varten. Säveltäjä kertoi, että "se vaati toteutuksensa niin pian kuin mahdollista". Tästä johtuu varmasti, että sinfoniat ovat sävyltään melko lähellä toisiaan. Toista sinfoniaa voisi Kokkosen mukaan pitää joidenkin "sellaisien ideoiden vielä pitemmälle vietyinä ratkaisuna, jotka esiintyivät jo ensimmäisessä sinfoniassa" (Kokkonen 1979, 66).

Toinen sinfonia alkaa dodekafonisen rivin esittelyllä samaan tapaan kuin ensimmäinen sinfonia: sävel säveleltä pieninä fragmentteina soittimesta toiseen edeten. Rivi jakautuu periaatteessa kaikkien soitinryhmien kesken. Viulujen sävelet es - b - h - d erottuvat omaksi aiheekseen, jolla on melko keskeinen osuus motiivisessa työssä. Teos on sikäli harvinainen Kokkosen tuotannossa, että alun rivi toistuu sellaisenaan neljä kertaa peräkkäin. Vain soittimet vaihtuvat. Viides esiintymä on täydellinen permutaatio alkuperäisestä rivistä. Kokkonen noudattaa kromaattisen asteikon suhteen jälleen horror vacui -periaatetta. Alkuperäinen rivi sukeltaa silloin tällöin esiin, jolloin se saattaa esiintyä pitkänä yhden soitinmen melodialinjana. Rivi on tietty, suljettu materiaali, josta melodiset aiheet syntyvät. Kvartti-sekuntiaiheen käyttö on yleistä ja liittyy Kokkosen jo varhain omaksuma motiiviseen sävelkieleen.

Toisen sinfonian viimeinen osa, *Allegro vivace*, merkitsee palaa-

mista ensi osan riviin, jota käsitellään osan alusta alkaen originaali- ja rapumuodossa. Aiheet ovat muutaman sävelen mittaisia sitaatteja jostakin rivin kohdasta, mutta myös koko rivin rapumuoto soi osan aikana. Rivi tai kromaattinen asteikko etenee yleensä horror vacui -periaatteen mukaan, mutta siten, että Kokkonen säästää yhtä tai kahta säveltä, joilla on sitten myöhemmin oma funktionsa. Ne ikään kuin täyttävät odotuksen ja laukaisevat jännityksen. Rivin soluja käytetään myös ostinatonta tapaan, mikä näyttää olevan Kokkoselle tyypillistä aivan varhaistuotannosta alkaen. Teos päättyy 12-sävelsointuun.

Toisessa sinfoniassaan Kokkonen käyttää eniten schönbergiläistä rivitekniikkaa, mikä ratkaisu saa Heinisen luonnehtimaan teosta Kokkosen "oikeaoppisimmaksi rivisävellykseksi" (Heininen 1972, 153). Toinen sinfonia on Kokkosen kromaattisin, dissonanssipitoisin, synkin, raskain, traagisin ja sisäänpäin kääntynein teos. Ilmentääkö se Zürich-järven rannalla syksyllä 1960 sävellystyön aikana koettuja tunteja vai onko se ainoastaan tekijänsä sinfoninen kokeilu, joka sijoittuu hänen tuotantonsa äärilaitaan? Joka tapauksessa teos on Kokkosen vähiten soitettu sinfonia.

Joonas Kokkonen oli saanut tuntuman keskitetyn ja tiiviin sävelaineiston käytöstä ja käsittelystä. Ajatus luoda teos pienestä temaattisesta materiaalista oli onnistunut. Tätä sävellystapaa hän jatkoi myös teoksessa *Sinfonia da camera* (1962), joka on kamarisinfonia 12 jouselle. Sen lähtökohta motiivi on varmasti pienin Kokkosen temaattinen aihe: vain neljä säveltä b-a-c-h. Sävellyksen syntyvaiheista Kokkonen kertoo teoksen orkesteripartituuriin liitettyssä esittelyssä: "Teos on sävelletty Festival Strings Lucerne -kamariorkesterin ja sen johtajan Rudolf Baumgartnerin tilauksesta. Sävellystyö alkoi keväällä 1961, ja teos valmistui kesäkuussa 1962. - Kuulin Festival Strings -orkesteria ensi kerran konsertissa Lucernin musiikkijuhlilla syyskesällä 1960, jolloin se soitti Bachin teoksen 'Die Kunst der Fuge'. Muistona tästä unohtumattomasta konsertista ja omistuksena orkesterille ja sen johtajalle olen aloittanut sävellyksen motiivilla B-A-C-H, jonka motiivin sisältämät intervallit pieni sekunti ja pieni terssi sekä puhdas kvartti (B-A-C-H-motiivin sisältämien intervallien summa) muodostavat komplementti-intervalleineen sävellyksen keskeisen melodisen ja harmonisen materiaalin. - B-A-C-H-motiivin käyttö on samalla nöyrä kunnianosoitus sille mestarille, jonka tekstiä tutkimalla olen oppinut enemmän kuin mistään muualta."

Ensiviulu esittelee b-a-c-h-aiheen, jonka kahdesta ges- ja d-tasojen toistosta muodostuu 12-sävelrivi. D-tasolla soiva aihe esiintyy rapuliikkeenä ja antaa riville näin symmetrisyyden tuntua Webernin rivinrakennustekniikan tapaan. Keskelle riviä sijoittuvat ges-tason sävelet soivat näennäisesti mielivaltaisessa järjestyksessä. Alkuperäisestä b-a-c-h-aiheesta alkaa siis vähitellen muodostua metamorfoosin tapaan variantteja eri tasoille. Kokkonen on sirotellut niiden säveliä eri soittimiin, kaksintanut niitä ja yhdistänyt pieniä soluja keskenään. Sävellyksessä etenee ainakin alkupuolella niin kiinteänä, ettei yhtään säveltä jää aiheen ja sen variant-

tien ulkopuolelle vaan että jokainen sävel kuuluu aina jonkin tason esiintymään. Seuraava taulukko esittelee originaali aiheen ja sen varianttien vuorottelut kymmenen ensimmäisen tahdin aikana:

TAULUKKO 5. Sinfonia da cameran kymmenen ensimmäistä tahtia

tahti	b-a-c-h-aiheen taso	tahti	b-a-c-h-aiheen taso
1	b-a-c-h	5 - 7	b-a-c-h rapumuotona
2	ges-taso	6	c-taso
3	d-taso	6 - 7	a-taso
4	b-a-c-h	7 - 8	b-a-c-h ja fis-taso
4 - 5	ges- ja d-tasot	8 - 9	d-taso
5 - 6	e-taso (f tahdissa 4)	10	b-a-c-h pitkinä sävelinä sekä f- ja e-taso

Metamorfoosimaisten esiintymien lomasta alkuperäinen b-a-c-h-aihe tulee silloin tällöin esiin. Useimmiten se soi ensi viulun esittämänä (I: 19 - 22, 25 - 26, 27 - 28, 34 - 35, 69 - 70 ja II: 1 sekä IV: 52, 54 ja 65), mutta myös sellon tai kontrabasson osuuksissa (I: 36 - 38, II: 33 - 34, 53 - 55, 68 - 70, 108 - 109, 120 - 121 ja 140 sekä IV: 61 ja 64). Kokkonen käyttää usein aiheen originaalimuotoa, mutta rapu liikekään ei ole harvinainen (I: 6, 25 - 26, 38, 41, 50 - 51 ja II: 33 - 34). Aihe soi joskus pitkinä sävelinä (I: 10, 19 - 22, 36 - 38, 55 - 56, 86 - 88 ja II: 53 - 55), joskus nopeina kuudestoista- ja kahdeksasosina (I: 38, 41 ja 75). Toisinaan osa originaalisäveliä soi yhtä aikaa (I: 4, 38, 55 - 56, 60, 86 - 88 ja II: 8, 55 ja 67 - 70). Huomattava on, että aiheen originaalisävelet soivat yleensä aivan peräkkäin.

Sinfonia da cameran ensiosa sisältää enemmän alkuperäisen b-a-c-h-aiheen esiintymiä kuin muut osat. Se myös päättyy pitkiin b-a-c-h-säveliin, jotka muodostavat osan vertikaalisesta loppusoinnusta. Toinen osa alkaa ensiosan tapaan viulun soittamalla b-a-c-h-sävelillä, mutta ei pääty originaalitasolle. Kolmas osa puolestaan alkaa aiheen ges-tason variantilla, ja osassa onkin enemmän aiheen metamorfoosimaista käyttöä kuin edellisissä osissa. Juuri kolmannessa osassa originaalitasoon sävelet soivat paikoin permutaationa, ja runkosävelten välissä esiintyy toisinaan aiheen ulkopuolista kromatiikkaa. Osa päättyy aiheen originaalitasoon, mutta sen sävelet on jaettu siten, että b ja a soivat ylimpien viulujen osuuksissa, c ja h sellon ja alttoviulun soittamina. Neljäs osa alkaa jälleen b-a-c-h-aiheen originaalimuodolla, jossa sävelet on jaettu viulun, alttoviulun ja kontrabasson kesken. Teoksen lopussa Kokkonen palaa b-a-c-h-säveliin ja tiivistää sanottavansa siten, että aihe soi useita kertoja peräkkäin eri soittimissa. Ennen päätössointua ensiviulu soittaa aiheen vielä kerran aivan yksinään ikään kuin viimeisenä kunnioituksena suuralle barokin mestarille. Päätössoinnussa soivat b-a-c-h-aiheen lisäksi sävelet d, es ja fis.

Sinfonia da camera on motiivisesti kiinteä sinfoninen teos. Heinisen

mukaan (1972, 169) teos on "rakenteeltaan keskitetympi kuin koskaan ennen", ja Nummi puhuu "emotionaalisen kentän rikastumisesta" (Nummi 1963, 7). Heiniö on sitä mieltä, että "jousten käsittely on teksturaalisesti ja soinnillisesti monipuolisempaa kuin koskaan ennen ulottuen bartókmaisista kentistä webernimäisiin pianissimofragmentteihin" (Heiniö 1986, 116). Säveltäjän mukaan (1979, 70) b-a-c-h-sävelet nimenomaan eri oktaavialoihin sijoitettuina synnyttivät yhä uusia ja uusia ideoita "itselisiäntymisen" periaatteella (Nummi 1963, 6). Salmenhaara mainitsee (1968, 72) Sinfonia da cameran huipentuvan Kokkosen ensimmäisen tyylikauden "musiikillisella ilmaisuvoimallaan, liikkuvuudellaan ja soinnillisella vivahteikkoudellaan". Juuri kamarisinfonian yhteydessä voidaan puhua sinfonisesta ajattelusta vielä perustellummin kuin sitä edeltävien sinfonioiden yhteydessä.

1960-luvun alun "sinfoniakauden" jälkeen Kokkonen kirjoitti sinfonisen kuoroteoksen *Missa a cappella* (1963) ja vähän myöhemmin *Laudatio Dominin* (1966). Messun sävellystyötä vauhditti Luterilaisen maailmanliiton kongressin tilaus. - Missa a cappellan teksti seuraa perinnäisen ordinarium-messun kaavaa, ja teos on kirjoitettu Palestrinan messutekniikan hengessä. Messun tärkein melodinen teema, sopraanon esittelemä Kyrie eleison -aihe (e - cis - c - f) menee erilaisina muunnelmina läpi koko teoksen. Terssi-puoliaskel- kvartti-kombinaation lisäksi Kokkonen käyttää runsaasti e - d - es -tyyppistä solua. Messun sointu- ja sävellajisuhteet ovat usein medianttisia. Teoksen soinnullisena lähtökohtana on yhdistelmä E - C - Es - D, joka enteilee Viimeisten kiusausten harmonista lähtökohtaa. Myös sopraanon aihe soi oopperassa sekä originaalina että variantteina. Missa a cappella on kauttaaltaan tiukan sinfoninen teos, jonka pienmotiivitekniikkaan perustuva polyfonia on rikasta ja ilmaisu aikaisempia vokaaliteoksia avarampaa. Tyyliiltään messu on lähinnä vapaa-tonaalista.

Laudatio Dominin teksti perustuu latinankieliseen Vulgata- käännökseen. Sen musiikillinen käsittely on väljempää ja homofonisempaa kuin messun sävelkieli. Siitä huolimatta Laudatio on polyfoninen ja sinfoninen teos. Heiniön mukaan (1986, 122) siinä on myös koloristisia piirteitä. Teoksen päämotiivi kvartti-sekuntiaihe kulkee läpi koko teoksen, joskin paikoin hyvin peitettynä. Siitä muotoutuu Kokkosen varhaistuo- tanton viittaava fis - e - f - b -moduli. Kokkosta miellyttää pienmotiivitekniikan käyttäminen, ja paikoin hän palaa messun Kyrie-aiheeseen. Kolmisointujen käyttö on tyyppillistä, ja erikoisuutena mainittakoon septimisointujen ostinomainen vuorottelu. Sekä messu että Laudatio on sävelletty kuusiääniselle kuorolle, mikä antaa mahdollisuuden tietyn- tyyppiseen kaksoiskuorokäytäntöön. Molempien teosten sävelkieli on edennyt perinnäisempään suuntaan.

1960-luvun alussa Joonas Kokkonen matkusteli paljon. Hän seurasi monia nykymusiikkijuhlia ja kuunteli uuden musiikin konsertteja. Häntä alkoi harmittaa se, että kaikissa hänen kuulemissaan teoksissa soi suuri

määrä hallitsevassa asemassa olevia lyömäsoittimia. Siitä syystä Kokkonen halusi ikään kuin protestiksi kirjoittaa teoksen, jossa ei olisi lainkaan lyömäsoittimia. Näin syntyi *Opus sonorum* (1965; työnimenä Musiikkia ilman lyömäsoittimia), jossa piano korvaa joitakin lyömäsoittimiston värisävyjä. (Kokkonen 1979, 64.) Teoksen nimi *Opus sonorum* (Sävelten teos) viittaa säveltäjän mukaan lähinnä kolmeen seikkaan: 1) teoksessa operoidaan pelkästään sävelin, 2) sävellyksen rakenne perustuu melodiisiin, rytmisiin, harmonisiin ja soinnillisiin sävelmotiiveihin sekä 3) *Opus sonorum* pyrkii olemaan absoluuttista musiikkia. (Joonas Kokkonen 16.2.1965.)

Teoksen yhtenäinen motiivinen aineisto sai alkunsa Jean Sibeliuksen nimestä, sillä sävelet a, e, si (= h), b ja es ovat säveltäjämestariimme nimen "musikaaliset kirjaimet". *Opus sonorum*issa ne esiintyvät e-a-es-h-b-aiheena. Koko idea ja nimenomaan sen toteutus ovat kunnianosoitus Ainolan mestarille - valmistuihan teos aivan Sibelius-juhluvuoden kynnyksellä. (Kokkonen 1979, 64 - 65.)

Kokkosen tapa hajottaa aiheen sävelet eri soittimille näkyy jo teoksen alkutahdeissa. Toisaalta aihe osoittautuu vain alkuideaksi, josta kehkeytyy uusia toisiinsa kietoutuvia aiheita. Sibelius-idean tärkein piirre, saman sävelen kromaattinen muunnos, etenee kvartti-kvinttiliikkeiden välityksellä läpi koko teoksen. Aiheesta muotoutuvat solut h-a-b ja h-b-c-a (bach-aiheen permutaatio), jotka esiintyvät monien melodioiden lähökohtina. Kromaattiset clusterkentät samoin kuin pianon soinnullisen ja clustermainen funktio antavat uutta ilmettä Kokkosen säveltäjäkuvaan. Kenttäidea toteutuu erityisesti Adagio-osassa, jossa kuudestoistaosatrioleina etenevät jousi- ja puhallinkentät vuorottelevat. Teoksen alkupuolella (tahdit 14 - 19 ja 27 - 28) esiintyneistä pianon sekunticlustereista (cis-h ja c-b) muotoutuu melodisia aiheita, joista kiintein on Allegro-osan fuugamainen oboeteema. Se on intensiivinen melodinen 12-sävelrivi, jonka ambitus on melkein kaksi oktaavia: b-gis² ja jonka alku on suoraan pianon clustereista peräisin. Rivi herättää lisäksi huomiota varsin lähekkäin olevilla ylinousevilla sekunneillaan: cis-c, h-b, a-as, fis-f, es-e ja d-des. Näistä osa vielä toistetaan. Oboeteema tuo mieleen vastaavan soittimen aiheen Stravinskin Psalmisinfonian toisen osan alussa. *Opus sonorum* päättyy koko orkesterin kromaattiseen forte fortissimo -sointuun.

*Opus sonorum*issa Kokkosen tyyli on entisestään kypsytynyt ja orgaaninen motiivitekniikka syventynyt. Salmenhaaran 1960-luvun lopulla tekemän arvion mukaan Kokkonen kehittyi musiikillisessa ajattelussaan ja muototasolla kohti klassismia, kun taas materiaalitasolla oli suuntana romantiikka (Salmenhaara 1968, 72; ks. myös Heiniö 1986, 122). *Opus sonorum*issa romantiikka erottuneen parhaiten orkesterin käytössä, sen sointikenttäväriytyksinä. Toisaalta sointikenttien käyttö pyrkii jakamaan aikaa siten, että syntyy tietynlaisia muotoja. Tämä tendenssihän nousee Kokkosen musiikissa myöhemmin yhä selvemmin esiin. Kypsytymisen ja syventymisen ohella *Opus sonorum*issa esiintyy myös eriytymistä, joka

ilmenee muun muassa koloristisen ilmaisun lisääntymisenä tai vaikkapa polyfonisen ja homofonisen satsin käsittelynä differentioituneempaan suuntaan.

Joonas Kokkosen dodekafonisvaikuttaisen kauden voidaan katsoa päättyvän *toiseen jousikvartettoon* (1966). Tosin 1960-luvun puolivälin tienoilla tehdyt teokset edustavat myös jonkinlaista siirtymävaihetta seuraavaan kauteen. Säveltäjän mukaan (1979, 53) toinen jousikvartetto "ennakoi sitä soinnillista, mutta myös materiaalin käsittelyltään uutta tekotapaa, joka ilmenee sitten 60-luvun lopun teoksista lähtien".

Kokkonen on otsikoinut ensiosan nimellä *Passacaglia*, mutta sävellys ei etene perinnäisen passacaglian tavoin, koska säveltäjä vieroksuu jonoa (Kokkonen 1979, 77). Heininen (1972, 173) luonnehtii osan konstruktioita Kokkosen weberniläisimmäksi sävelajatteluksi. Sen temaattinen aineisto on hyvin suppea: kolmisävelinen solu c-cis-h, josta muodostuu 12-sävelrivi. Kokkonen käyttää monissa teoksissaan b-a-h-tyyppistä motiivista solua. Myös passacagliassa käytetyt rivit ovat syntyneet kolmisävelisen solun toistoista, permutaatioista ja varianteista. Osan ensimmäinen riviesiintymä muodostuu sävelistä c-cis-h, e-es-d, a-as-f ja g-fis-b. *Passacaglia* syntyy rivin erilaisten varianttien toistoista siten, että pääosin bassoäänessä liikkuvien varianttien tahtiluvut noudattavat Fibonaccin lukusarjaa: 3-5-8-13-8-5-3-5-8-8-13-21-21 (8+13)-8-5-3. Useimmat sarjan osaset alkavat solulla c-cis-h. Kokkonen käyttää mainitun solun yhtenä varianttina es-d-e-g-a-aihetta, jonka sävelet ovat peräisin *Soli Deo Gloria*-ideasta.

Toinen jousikvartetto on Kokkosen tuotannossa ensimmäinen teos, jonka yhteydessä säveltäjä on tietoisesti käyttänyt kultaista leikkausta rakenteellisena lähtökohtana (Kokkonen 31.5.1985). Fibonaccin lukusarjan käyttö *Passacaglia*-osassa merkitsee 1) symmetrian välttämistä, joka yksilöityy nimenomaan 2) jonomaisen rakenteen välttämisenä. Lisäksi se merkitsee 3) motiivisen aineiston alituista muuntelua ja samalla 4) musiikillisen ilmeen muuttumista. Osa on kauttaaltaan pitkälle vietyä metamorfoosia. Se ilmenee sävelaineiston ohella myös rytmiaineiston rikkaana muunteluna. Heininen kiinnittää huomiota tahdeissa 9 - 14 esiintyvään rytmimotiiviin (♩ ♩ ♩), jonka kontrapunktinen käsittely lähenee rytmistä sarjallisuutta (Heininen 1972, 73). Rytmiaiheen tihentynyt käyttö (tahdeissa 12 - 13) kuvastaa Kokkosen tendenssiä motiiviseen tiivistymään. Lisäksi Heinisen mukaan (1972, 174) *passacaglian* "satsi on koloristisesti Kokkosen vaihtelevinta kamarimusiikkia".

Toinen osa, *Intermezzo*, alkaa täysin samalla rivillä, jota Kokkonen käyttää mieskuorolaulunsa *Sammakon virsi sateen aikana* (1963) alkutahdeissa ja josta hän muokkaa kuoroteoksensa melodia-, rytm- ja sointuaiheet. Kvartetossa ykkösviulu soittaa rivin sävelet aivan perätysten: e-a-fis-g-b-d-h-cis-c-as-es-f. Riviin sisältyy ensiosan tärkein motiivi c-cis-h rapuliikkeenä. Rivi etenee milloin kokonaan milloin muutaman sävelen mittaisina variantteina. Joissakin kohdissa rivin sävelet jakautuvat eri

soittimille. Osa päättyy clustermaiseen sointuun e-a-h-cis, joka on oikeastaan suurella noonilla "täydennetty" A-duurisointu.

Kolmas osa, *Introduzione*, alkaa clustersoinnuilla, joista Heininen käyttää nimitystä kaikuefekti (Heininen 1972, 174). Säveltäjä on nyt luopunut tiukasta rivin käytöstä ja ottanut tilalle kromaattisen asteikon horror vacui -käytön. Alun sointusatsin jälkeen osaa hallitsee pienehköjen melodioiden vapaa polyfoninen liike, vaikka se paikoin soi suhteellisen homofonisenä. - Teos päättyy 25 tahdin mittaiseen molto adagio -tempossa etenevään Epilogo-osaan, jonka alkutahtien matalien jousien sointupohja ja muutaman tahdin imitoiva rytmiaihe valmistavat tietä ensiviulun dolce-melodialle. Heiniön mukaan (1986, 120) toinen jousikvartetto kruunaa säveltäjän dodekafonisen kauden yhtenä sen painavimmista taiteellisista saavutuksista.



3.4 Uustonaalinen kausi 1967 - 1974

Motiivinen kehittyminen ja orgaaninen kasvu ovat olleet Joonas Kokkosen musiikin rakennusaineiksina 1950-luvun lopulta alkaen. Nämä perusperiaatteet ovat säilyneet riippumatta siitä, kirjoittaako Kokkonen musiikkia vokaaliäänille vai soittimille. Kehityksen myötä hänen musiikillinen sanontansa on saanut uusia sävyjä ja vivahteita. 1960-luvun huipentumana Kokkosen tuotannossa pidetään yleisesti *kolmatta sinfoniaa* (1967), jota Heininen luonnehti (1972, 176) säveltäjän tuotannon kulmakiveksi ja tyyllilliseksi käännekohtaksi. Teos on sävelletty Radion sinfoniaorkesterin 40-vuotisjuhlaan, ja se kuuluu Kokkosen esitetyimpiin ja menestyneimpiin sävellyksiin. Vuonna 1968 se sai Pohjoismaiden neuvoston musiikkipalkinnon.

Kolmas sinfonia jatkaa Kokkosen omaksumaa linjaa kromaattisen asteikon käytössä, mutta varsinaisesti "uutta" teos tuo hänen tuotantonsa ja sävelkieleensä pääasiassa viidellä alueella. Niitä ovat 1) sointukenttien uudennäköinen käyttö, 2) rikkaampi rytmin käsittely, 3) orkesterivärien laajeneminen, 4) polyfonian väheneminen ja 5) kolmisointujen yhä tärkeämpi asema.

Kokkosella on yleensä ollut tapana esitellä teoksen motiivinen aineisto tai melodinen aihe aivan sävellyksen alkutahdeissa. Kolmannessa sinfoniassa hän tekee toisin: Teos alkaa kahdella peräkkäisellä sointukentällä. Ensimmäisen sointukentän (tahdit 1 - 3) sävelet ryhmittyvät soitinten mukaan soinnuiksi: Es + c (lisäseksti; Cor. 1 - 4), D (Cl. ja Cl.b.) ja E (Trb. 1 - 3 ja Cb.). Piccolon ja celestan soittama f lisää sointuihin 11. sävelen. Vasta tahdissa yhdeksän soiva cis täydentää kromaattisen totaalin. Samaan aikaan soitinten "sisääntulojen" kanssa harppu soittaa Es- ja D-duurisointujen sävelet asteikkokulkuna. Toinen sointukenttä (tahdit 4 -

7) muodostuu jaettujen jousien sävelistä e-es-g-ges-b-a-c-d ("8-sävelsointu"). Etenkin ensimmäisestä kentästä syntyy sointuvariantteja, ja se saa myöhemmin myös temaattis-melodista merkitystä. Koko ensiosan perusmotiivi soi Kalevi Ahon mukaan (1971, 31) vasta tahdeissa 16 - 18, ja Heinisen mukaan (1972, 178) osan melodinen teema alkaa samasta kohdasta, mutta päättyy vasta tahtiin 22. Kolmannen sinfonian sointukentät muodostuvat toisinaan pitkistä sävelistä, toisinaan nopeista säveltoistoista. Salmenhaara on sitä mieltä (1968, 73), että Kokkosen musiikissa kentät muuttuvat todellisiksi kentiksi vasta vapautuessaan rytmisestä pulsaatiosta. Kokkonen käyttää sointukenttiä teoksen jokaisessa osassa. Huomiota herättää erityisesti toisen osan kymmenen viimeistä tahtia, joissa jousien trillikenttää b-fis-cis-a-c-es-as-h ("8-sävelsointu") vasten soivat vain fagotin ja piccolon lyhyet fragmentit. Kolmannessa osassa viulujen triolikuviot (tahdit 33 - 37) muodostavat jatkuvassa liikkeessä olevia pieniä sointukenttiä. Uutta kolmannen sinfonian sointukenttien käytössä on ainakin se, että kentät ovat useimmiten motiivisia lähtökohtia, ja että ne vuorottelevat melodisen aineksen kanssa.



Kolmannen sinfonian rytmisen yleisilme on jatkuva, pysähtymätön liike. Toisaalta staattiset sointukentät eliminoivat rytmisen sykkeen miniimiin. Luonteenomaisimmat rytmielementit ovat spondeetyyppinen, daktyyli- tai anapestimainen sekä triolipohjainen figurointi. Pisteellisiä rytmiaineksia on vähän. Vain kolmannessa osassa pisteelliset trokeerytmit antavat teokselle omaa erityisilmettä. (Vrt. Heininen 1972, 154.) Anapestimaiset rytmit ( tai ) vuorottelevat nimenomaan finaalisissa, mutta anapestia esiintyy runsaasti muuallakin (ks. esim. toisen osan loppu). Uutta kolmannen sinfonian rytmin käsittelyssä on lähinnä mainittu jatkuvan liike-energian käyttö, mutta myös jotkut väläyksenomaiset neljäsosaliikkeen fragmentit (ks. esim. ensiosan loppu). Kaiken kaikkiaan rytmi ei ole kolmannen sinfonian hallitsevin elementti, kuten ei Kokkosen tuotannossa muuallakaan.

Kolmannen sinfonian huomiota herättävin piirre sointukenttien ohella on niihin olennaisesti liittyvä väritystekijä, joka on yhteydessä orkesterisoittimien lisääntymiseen. Kolmannessa sinfoniassa Kokkonen käyttää runsaasti uusia lyömä- ja kosketinsoittimia. Ensimmäisessä sinfoniassa olivat mukana vain patarummut (Timpani), toiseen sinfoniaan Kokkonen liisäsi harpun (Arpa), mutta kolmannen sinfonian vastaava luettelo on jo paljon pitempi samoin kuin soinnillisesti ja orkesterin väritysmahdollisuuksiltaan edustavampi: 4 Timpani(a), Silofono, Campanelli, Vibrafono, Piatto sospeso, Gran Cassa, Tamtam grande, Tamburo piccolo, Campana, Pianoforte, Celesta ja Arpa. Muut soittimet ovat samat kuin toisessa sinfoniassa.

Kolmannessa sinfoniassa sointivärikentillä on paitsi erilaisiin tunnelmiin ja mystisiin sävyihin liittyvä funktio myös muodon rakentamiseen liittyvä funktio. Viimeksi mainittu nousee yhä tärkeämmäksi Kokkosen myöhäistuotannossa (vrt. esim. "... durch einen Spiegel..."). Orkeste-

rivärin lisääminen merkitsee ilmaisuasteikon valtavaa laajentumista. Viitteitä koloristiseen suuntaan antoivat jo Kokkosen vokaaliteokset *Missa a cappella* ja *Laudatio Domini*. Kokkonen käyttää kolmannessa sinfoniassa mielellään matalia, tummia puhallinsävyjä (mm. Fl.c., Cl., Cl.b., Fag., C.Fag. ja Cor.). Eräät mystisesti väritetyt Viimeisten kiusausten kohdat (mm. Sepän yhteydessä esiintyvät) ovat saaneet ensimmäiset väri-innoituksensa jo kolmannessa sinfoniassa (ks. esim. I: 1 - 4, 25 - 26, III: 66 - 82 ja IV: 31 - 33).

Kolmas sinfonia osoittautuu värikenttien käytön puolesta jopa ai-
nutlaatuisiksi Kokkosen tuotannossa (Heiniö 1986, 122 - 123). Niiden käytössä on nähty Kokkosen pyrkimystä romanttiseen suuntaan, koska teoksessa on havaittu olevan aikaisempaa enemmän ilmaisuvoimaa (Salmenhaara 1968, 72). Heininen luonnehtii kolmannen sinfonian sisältävän monien teknisten ja tyylipiirteiden synteesin. Koska Kokkonen seuraavissa teoksissaan hylkää monia varhaisempien teostensa piirteitä ja pelkistää kolmannen sinfonian uudistusideoita, niin teos toimii siten kahden tyyli-
vaiheen solmukohtana. Heinisen mukaan (1972, 179) on paradoksaalista, että sinfonian huomiota herättävin piirre, kolorismi, ei välittömästi sen jälkeen Kokkosta enää kiinnostanut. Viimeksi mainittu luonnehdinta ei 1970-luvun puoliväliin tultaessa enää pidä paikkaansa.

Joonas Kokkosta on totuttu pitämään vaakasuorien linjojen säveltäjänä, joten polyfonia on hänen ajattelulleen hyvin keskeistä. Kolmannessa sinfoniassa polyfonia on kuitenkin vähäisempää kuin monessa aikaisemmassa teoksessa, sillä sointusatsi ja sävelkentät nousevat paikoin hallitsevaan asemaan. Vapaata polyfoniaa esiintyy siellä täällä, mutta sekin perustuu yleensä pienmotiivijäljittelyyn, jossa aiheet ovat muutamien sävelen mittaisia, intervallisuhteiltaan vapaita ja rytmisesti useimmiten varioituja. Esimerkiksi kolmas osa alkaa ylimpien puupuhaltimien (Fl., Ob. ja C.ingl.) välisenä kahden sävelen imitointina, jossa aiheen jokainen toisto on rytmisesti varioitu (). Tuonnempana viiden sävelen mittainen motiivi () etenee puolestaan rytmisesti aivan samanlaisena usean tahdin ajan (tahdit 66 - 76, 82 ja var. 83 - 84). Imitoitvien aiheiden etenemisessä on havaittavissa sekä tarkkaa toistoa että aiheen metamorfoosimaista muuntumista ja häviämistä. Kolmannen sinfonian satsille ovat luonteenomaista esimerkiksi jousien sävelkentät, joiden yläpuolella soivat siitä erottuvat jäljittelynomaisesti toistuvat puhallinaiheet.

Aivan kolmannen sinfonian alussa sointukenttä muodostuu kolmisoinnuista Es-D-E, joilla tulee tuonnempana olemaan keskeinen asema teoksessa. Eräässä mielessä Kokkonen noudattaa vain omaksumaansa käytäntöä: teoksen motiivinen aineisto esitellään heti ensi tahdeissa. Salmenhaara kiinnitti jo varhain (1968) huomiota muun muassa soinnulliseen elementtiin kolmannessa sinfoniassa. Hän mainitsi sen piiriin kuuluvan duurikolmisoinnun painokkaan, muusta ympäristöstä erottuvan käytön ja luonnehti, kuinka kolmisointu kiteytyy esiin kromatiikan us-

vasta (Salmenhaara 1968, 70). Sointukombinaatio Es-D-E onkin yksi kolmannen sinfonian soinnullis-temaattisia kulmakiviä. Se on ikään kuin kaikua teoksesta Missa a cappella ja enteilee Viimeisten kiusausten temaattista sointukombinaatiota. Motiivisesti soinnut viittaavat Kokkosen yhteen mielialheeseen eli tässä tapauksessa b-a-h-soluun. Teoksen viimeisessä osassa (Adagio) Kokkonen tuo mainitun sointukombinaation esiin pelkistettynä ja kiteytettynä. Säveltäjä antaa kuulijalle soinnullis-temaattisen paluun vaikutelman, joka vielä tiivistyy päätössoinnussa E-Es-D.

Kolmannen sinfonian päätös, hidas Adagio, on teoksen tärkein osa. Siinä yhdistyy edellisten osien motiivinen aineisto, ja siinä palataan ensitahtien sointumaailmaan. Kokkonen viittaakin alun ja lopun yhteyteen sävellystyössään: "En osaa aloittaa, ellen tiedä, kuinka lopetan" (Kokkonen 3.6.1976). Adagio on myös muodon kannalta tärkein osa. Siinä on periaatteessa kaksi nousua ja päätös, prinsippi, jonka sanotaan pohjautuvan yhteen länsimaisen musiikin vanhimmista muototyypeistä AAB (Bar-muoto; Salmenhaara 1968, 76). Oikeastaan sinfonian muutkin osat noudattavat tätä kaavaa. Muoto itsessään syntyy motiivisesta aineistosta, josta säveltäjä luo temaattisen prosessin avulla tietynlaisia muotokokonaisuuksia.

Kolmannesta sinfoniasta alkava tyylikausi merkitsi uutta vaihetta Kokkosen 12-säveltekniikalle. Heiniön mukaan (1986, 124) sitä voi luonnehtia sanalla "luopuminen". Periaatteessa Kokkonen kyllä säilytti kromaattisen lähtökohdan, mutta yksinkertaisti ja pelkisti sanottavaansa. Helsingin Juhlaviikkojen tilaustyönä sävelletty *Sinfonisia luonnoksia* (1968) jatkoi tätä tyylivaihetta sekä musiikillisen ilmaisun kypsymistä ja syventämistä. Nyt voitiin puhua Kokkosen "uustonaalisesta kaudesta", sillä hänen tyyliinsä kehittyi jossakin mielessä tonaalisempaan suuntaan.

Sinfonisia luonnoksia -teoksen yhtenä työnimenä oli Sinfonietta (Kokkonen 3.6.1976). Säveltäjä välitti sinfonia-nimeä ensinnäkin siitä syystä, että teoksen alkuperäisenä ideana oli kolme erillistä motiivia. Ensi-ilan arvosteluissa kuitenkin todettiin heti osien väliset motiiviset yhtäläisyydet. (Kokkonen 1979, 63; ks. myös Heininen 1972, 179.) Toisena kriteerinä on keskimmäisen osan (Pezzo giocoso) mitta: se on säveltäjän mielestä aivan liian lyhyt, jotta teos kokonaisuudessaan täyttäisi sinfonian vaatimukset (Kokkonen 1979, 64). Heinisen mukaan (1972, 179) selvin ero kolmanteen sinfoniaan on osien itsenäinen muotodramatiikka. Osia voidaan luonnehtia vaikkapa karaktäärikappaleiksi, vaikka kunkin osan lähtökohta on sinfoninen.

Sinfonisia luonnoksia -teoksen ensimmäinen osa (Lamento) alkaa patarumpujen, harpun ja matalien jousien (Vc. ja Cb.) 18 tahdin mittaisella c-urkupisteellä, josta muotoutuu samojen soittimien ostinatoaihe. Urkupisteen yläpuolella (tahdit 3 - 4) soi muutaman tahdin mittainen temaattinen aihe.

NUOTTIESIMERKKI 2.



Aihe osoittautuu Lamenton tärkeimmäksi temaattiseksi aiheeksi, joka polveilee läpi osan kaikissa soitinryhmissä. Osa päättyy jousien sävelkenttään, joka muodostuu 11-sävelsoinnusta. Vain fis puuttuu kromaattisesta totaalista.

Toinen osa (Pazzo giocoso) alkaa toisen jousikvartetton passacagliasta tutulla c-cis-h-solulla (Vla. ja VI. II). Sen sijaan huilun soittama teema on luonteeltaan mozartmaisen kevyt.

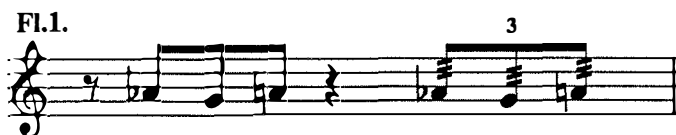
NUOTTIESIMERKKI 3.



Teeman sävelillä on motiivista yhteyttä ensiosan aiheen kanssa. Osa on luonteeltaan scherzomaisen ilakoiva, kiihkeästi eteenpäin rientävää satsia, joka tihentyy lopun huipentavaan suureen crescendoon.

Kolmannen osan (Religioso) motiivisena lähtökohtana on 12-sävelriivi, joten Kokkonen ei luovu ainakaan kromaattisesta totaalista. Sävelet esitellään tahdeissa 1 - 6, jonka aikana (tahti 4) soi osan ensimmäinen melodinen aihe (Fl: as-g-a).

NUOTTIESIMERKKI 4.



Aihe on luonteenomaista Kokkoson tematiikkaa, nimittäin b-a-h-tyyppiä. Aiheen sukulaisuus ensiosan teeman kanssa on ilmeinen. Edellisten osien temaattiset aiheet soivat myös tässä osassa ja muodostavat näin sävelis-

tön, josta voidaan kiteyttää kolmen sävelen mittainen ydinaihe: kaksi samantasoista kromaattisesti muunnettua säveltä, joiden välissä soi ylätai alapuolinen sekunti. Se liikkuu useilla eri tasoilla erilaisina ilmeikkäinä variantteina, mutta yleensä se esiintyy muodossa as-b-a, joskin sen rapumuodon inversio on myös yleinen. Ydinaihe on kaikkia osia yhdistävä solu, joten sinfonia-nimitys olisi teokselle ainakin tästä näkökulmasta täysin oikea.

Sinfonisten luonnosten muotorakenne on kiinnostanut tutkijoita. Salmenhaara on saanut jokaisen osan rakenteeksi Bar-muodon, mutta erityisesti Religio-osan rakenteen hän luonnehtii syntyvän kahdesta limityvästä materiaalista, jotka ovat 1) jousien sointikenttä (= S) ja 2) koraalimainen tekstuuri (= K). Osan muotokaava on sen mukaan seuraavanlainen:

Tahdit	1 - 42	42 - 80	80 - 84	
	S K S	K	S	
	A	A	B	= AAB

Kahdessa edellisessä Kokkosen teoksessa tuntuu Salmenhaaran mukaan (1968, 80-81) soivan uusi sävel (huom. vuosi 1968), joka avartaa Kokkosen säveltäjäkuvaa ja laajentaa hänen ilmaisuasteikkoaan kohti uutta täyte-
läisyyttä, musiikillisten rakenteiden selkeyttä ja emotionaalista syvyyttä ja rikkautta.

Viimeistellessään Sinfonisia luonnoksia Kokkonen sai tilaustyön Göteborgissa toimivalta Levande Musik -yhdistykseltä. Säveltäjä päätti tällä kertaa tehdä jotakin pienimuotoista ja ilmoitti Göteborgiin teoksen nimeksi tulevan *Viisi bagatellia pianolle* (1969). (Kokkonen 1970, 75.) Nimensä mukaisesti bagatellien pitäisi olla erillisiä ja itsenäisiä pieniä pianokappaleita, mutta Kokkosen bagatellit muodostavat kiinteän kokonaisuuden: sama motiivinen aineisto kulkee läpi koko teoksen. Bagatellit on luonnon inspiroimaa musiikkia, sillä sen kolmas osa (Aves) luonnehtii lintuja ja viides osa (Arbores) puita. Linnut ja puut ovat Kokkoselle ikuisuuden symboleja (Kokkonen 3.6.1976).

Kokkosella on aina ollut tekeillä useita teoksia ja useimmiten ainakin yksi suurimuotoinen sävellys. Muun muassa *Sellokonserton* (1969) säveltämistä hän suunnitteli jo vuodesta 1966 lähtien, mutta toteutti sen vasta muutamaa vuotta myöhemmin samanaikaisesti kolmannen sinfonian ja Sinfonisten luonnosten kanssa. (Kokkonen 3.6.1976.) Konserton sävellystyö kuitenkin keskeytyi, kun säveltäjän äiti kuoli. Hän kirjoitti siunaustilaisuuteen *Surusoiton* uruille (1969). Näistä surusoiton aiheista tuli myös sellokonserton hitaan osan teema. Konserton ensiosan Kokkonen kirjoitti uudelleen (Kokkonen 1979, 57). ABA-muotoinen surusoitto rakentuu pääasiassa kolmisoinnuista, joista edelleen E-C-D-yhdistelmä erottuu varsinkin A-taitteessa selvimmin.

Sellokonserton sävelaineiston lähtökohtana on joululaulu *Legenda* (1966), jonka keskeistä motiivia säveltäjä käytti kahta vuotta myöhemmin

uruille kirjoittamassaan *Hääsoitossa* (1968). Siitä kehkeytyi myös sellokonserton aihe. (Kokkonen 3.4.1978.) Konserton tonaalisena lähtökohtana on 12-sävelrivi, josta säveltäjä muokkasi melodialinjoja ja irrotti pieniä motiiveja. Keskeisimpänä motiivina esiintyy kvartti-sekuntiaihe, jonka tärkeimmät tasot ovat b-f-g, dis-gis-fis ja es-as-ges. Teoksen harmonisena keskuksena on E-duuri ja sen vastakohtana b-pohjainen harmonia - asetelma, joka kannattaa myös Viimeisten kiusausten tonaalista kenttää. Ostinatomaisesti käytetty h-c-d-cis-aihe vie teoksen atmosfääriä osaltaan kromatiikan suuntaan. Melodis-motiivinen aineisto liikkuu eri tavoin rytmitettyinä mutta ennen muuta usein uudenaikaisessa valaistuksessa, uudella tavalla soinnutettuna. Motiiveista sekuntimotiivilla lienee suurin muuntumiskyky (Karttunen 1983, 79). Teoksen harmonia rakentuu e-b-polariteetin lisäksi myös d-c-pohjalle. Konserton hitaan osan teemaa Kokkonen käyttää suorana sitaattina Viimeisissä kiusauksissa. Myös finaalin sävelaineisto pohjautuu hitaan osan teemaan. Teoksen päätös on Heinisen mukaan (1973, 181) kaukana siitä kurttukulmaisesta vakavuudesta, jota oli 1960-luvun lopulla totuttu pitämään koko totuutena Kokkosen säveltäjänluonteesta.

Sellokonsertolla on myös yhtäläisyyksiä ennen muuta Sinfonisten luonnosten kanssa. Heinisen mukaan (1973, 180) ne korostuvat tyylin ja satsitekniikan alueilla. Yhteisiä elementtejä löytyy useita: sointivärikentät, urkupisteen käyttö, paikoin ostinatomainen bassoliike, koraalimainen tekstuuri, kromaattinen totaali, kolmisointujen järjestelmällinen käyttö ja horror vacui -käytäntö. Viimeksi mainitussa ilmenee Kokkosen pyrkimys luoda tonaalisia kiintopisteitä sekä päästä synteisiin kromatiikan ja diatoniikan kesken (vrt. Heiniö 1986, 124). Kokkosen sävellystekniset ratkaisut ja sävelkielen luonteenomaiset piirteet hahmottavat teoksen kokonaisuutta. Motiivinen työskentely ja Adagio-osan tunteenomainen teemakokonaisuus sointusarjoineen antavat todellisen kuvan Kokkosen säveltäjäpersoonasta 1960-luvun lopulla.

Vuosina 1969 - 1970 Joonas Kokkonen sävelsi jälleen vokaalimusiikkia, nimittäin *Erekhteion-kantaatin* Turun yliopiston 50-vuotisjuhlaan. Neliosainen (Pohjola, Hahmo, Aikamiesten tanssi, Tämä maa) Arvi Kivi-maan tekstiin pohjautuva teos on kaikkein homofonisin Kokkosen vokaaliteoksista. Sen sävelaineisto pohjautuu pääasiassa duurisointuihin, joista tärkeimmiksi hahmottuvat seuraavat kombinaatiot:

1. osa: B-As-Es ja B-As-C
2. osa: E-C-As ja As-B-Es
3. osa: Es-C ja Es-F
4. osa: E-C-As ja C-As sekä C-D7

Erekhteionin vokaaliosuus etenee kuoron ja solistien (S ja Bar) välisenä vuorotteluna. Ensiosan homofoninen satsi rikkoutuu vain kerran, kun sopraano jäljittelee tenorin aihetta kolmen tahdin verran (tahdit 58 - 63). Myös toisessa osassa on yksi vapaa imitaatio. Sitä rikastuttavat myös

miesäänteen valo-huudot (tahdit 44 - 46), joiden sointukombinaatio E-C-As saa temaattisen funktion myös finaalissa. Huudahduksia voi verrata Missa a cappellan credo-huutoihin tai oopperan toisen kohtauksen Varo, Riitta -huutoihin. Viimeisiä kiusauksia enteilee kaksi muutakin piirrettä: alimpien jousien urkupisteen tapaiset säveltoistot (e-es-d-c; ks. tahdit 56 - 64), jotka ovat tarkalleen samat kuin oopperan temaattisten sointujen pohjasävelet, ja käyrätorven yllättävä Paavon virren alun sitaatti d-a-d-c (tahdit 89 - 90).

Kolmas osa (Aikamiesten tanssi) on yleisilmeeltään jatkuvaa tahtilajien vaihtelua. Sen tonaalisena keskuksena on Es, ja sen sointupohja rakentuu Es-F- ja Es-C-kombinaatioiden varaan. Jousien sointivärikenttä (tahdit 134 - 175) ja sen yläpuolella huilun ja sopraanosolistin vuoropuhelu luovat atmosfääriin, jollaista Kokkonen teoksissa löytyy oikeastaan vasta kolmannesta sinfoniasta alkaen. Tekstuuri tihenee osan loppua kohti, ja mieskuoro laulaa: "Me olimme toimen miehiä."

Neljännän osan sointupohja tukeutuu toisen osan tapaan E-C-As-yhdistelmään. Kokkonen tiivistää edellisten osien ideat teoksen lopussa. Niitä ovat ennen muuta ostinato, urkupiste ja viulujen sointivärikenttä. Teos päättyy jousien pitkään sävelkenttään, jolle fagotin ja matalien jousien kahdeksasosapulsaatio antaa kontrastoivan liikkeen. Heininen pitää (1973, 176) kantaattia neljännän sinfonian sisarteoksena, "koska kumpikin teos kasvaa varsin tiiviisti C-E-As-modulin pohjalta". Huomautettakoon kuitenkin, ettei kantaatin kolmatta osaa voida tarkastella mainitusta sointukombinaatiosta käsin. Muissa osissa yhdistelmä esiintyy järjestyksessä E-C-As, ja kolmatta osaa lukuun ottamatta osilla on yhteisenä vain C-As-kombinaatio. Kaiken kaikkiaan Erehteion-kantaatti on käyttömusiikin luonteinen teos, joka vie säveltäjän tyyliä tonaalisempaan suuntaan. Helsingin juhlatiimit tilasi Kokkoselta musiikkia Finlandia-talon vihkiäisiin. Säveltäjä kirjoitti teoksen *Inauguratio* (1971), joka merkitsee "juhallista vihkimystä johonkin tehtävään". Finlandia-talo ei kuitenkaan valmistunut määräaikaan mennessä, joten teoksen kantaesitys oli Kulttuuritalossa syksyllä 1971.

Inauguratio on yksiosainen orkesteriteos. Se alkaa jousien sävelkentällä (tahdit 1 - 13), jossa soi vain a-sävel. Samaan aikaan oboe esittelee melodisen aiheen.

NUOTTIESIMERKKI 5.

Ob.1.

Aiheesta kehittyä koko teoksen käsittävä motiivinen teema-aines, ja se toistuu sekä originaalitasolla että kvarttia ylempää, jolloin sävelet es-f-fis-e esiintyvät juuri tässä järjestyksessä. Aihe soi sävelkenttien yhteydessä myös vertikaalitasolla. Ensimmäiset varsinaiset väriefektit ovat teoksen alkupuolen kaksi kvintolikenttää (tahdit 10 - 13, Fl, Ob ja Tr sekä 19 - 23, Ob, Cor. ingl. ja Tr), joiden Heininen mainitsee olevan "värikkäintä Kokkosta sitten III sinfonian" (Heininen 1973, 181 - 182). Teoksessa on käytetty runsaasti kromaattista totaalia, josta erinomaisena esimerkkinä on kromaattinen viulumelodia tahdeissa 53 - 61. Se liikkuu kahdella tasolla: gis-g:n ja es-e:n ympärillä. Suunnilleen teoksen puolivälissä (tahdit 78 - 84) oboesolo luo välikkeenomaisen taitteen, jonka jälkeen alkaa runsas kaksi- ja kolmijakoisten tahtilajien vuorottelu (tahdit 85 - 107, 2/4 ja 3/4). Sitä seuraa jousien liikkuva kromaattinen kenttä (tahdit 107 - 117), jolloin kolmijakoisuus vakiintuu jälleen. Tästä alkaa eri soitinryhmien nopea vuorottelu, joka enteilee pitkää dynaamista nousua. Teos huipentuu lopun suureen fortissimoon ja päättyy orkesteritutin A-duurisointuun.

Inauguratiiossa herättää huomiota nimenomaan runsas sävelkenttien käyttö. Ne voivat olla staattisia tai liikkuvia, ja niiden soittimet vaihtelevat. Useimmiten sävelkenttä sijoittuu jousiin. Seuraavassa teoksen tärkeimmät sävelkentät:

TAULUKKO 6. Inauguration sävelkentät

Tahdit	Soittimet	Tonaliteetti	Luonne
1 - 13	jouset	a-sävel	staattinen
10 - 13	Fl, Ob, Tr	kromaattinen	liikkuva kvintoli
19 - 23	Ob, Cor.ingl, Tr	kromaattinen	liikkuva kvintoli
14 - 18	jouset	ositt. krom. a-b-c-cis-h, fis-gis	staattinen
24 - 27	jouset	ositt. krom. pu5 h-fis	staattinen
26 - 31	puhaltimet paitsi Fag ja Trmb	kromaattinen	staattinen
31 - 35	metallipuh. ja Timp, Tam tam	ositt. krom. a-b-h-c ja e-f-ges-as	staattinen
53 - 72	jouset	kromaattinen	liikkuva
107 - 117	jouset	kromaattinen	liikkuva
152 - 166	koko orkesteri	kromaattinen	liikkuva

Kromaattinen asteikko ja sävelkentät ovat Inauguratiossa keskeisiä. Ne antavat väriä ja vaihtelua enemmän kuin aikaisemmissa teoksissa. Kromatiikka on totaalimpaa kuin Erehteion-kantaatissa eikä kolmisointujen käyttöä esiinny aiempaan tapaan lainkaan. Teos on sinfoninen, sillä se on rakennettu samasta motiivisesta aineistosta, joka kulkee läpi teoksen monenlaisina variantteina. Metamorfoosia on kuitenkin vähemmän kuin muissa tätä ennen sävelletyissä sinfonisissa teoksissa.

Syksyllä 1971 kantaesitettiin Inauguraation lisäksi Kokkosen toinenkin orkesteriteos, nimittäin *neljäs sinfonia* (1971). Radion sinfoniaorkesteri soitti sen Okko Kamun johdolla säveltäjän 50-vuotisjuhlien yhteydessä pidetyssä (toisessa) sävellyskonsertissa saman vuoden marraskuussa. Radiointia varten säveltäjä oli laatinut teosesittelyn, jossa hän perusteli tekemäänsä muotoratkaisua seuraavaan tapaan: "Sinfonian säveltämisessä kokonaisarkkitehtuurin luominen on keskeisin asia. Minulle on aina luontunut sekä aloittaa että lopettaa suhteellisen hidastempoisilla osilla sekä sijoittaa nopeat osat näiden väliin. Tämä rakenneperiaate, toisin sanoen klassisen osarytmityksen kääntäminen päinvastaiseksi, on tuntunut parhaiten vastaavan sitä orgaaniseen kasvuun tähtäävää sinfonista ajattelutapaa, johon olen pyrkinyt. Niinpä tämä kokonaisrakenne toistuu erilaisina muunnelmina lähes kaikissa sinfonisissa teoksissani." (Teosesittely radiointia varten marraskuussa 1971.) Tämän esittelyn pohjalta voidaan tarkastella Kokkosen sinfonioiksi luonnehdittavia teoksia aikavälillä 1960 - 1971.

TAULUKKO 7. Kokkosen sinfoniset orkesteriteokset vuosina 1960 - 1971

Osat	I sinfonia (1960)	II sinfonia (1961)	Sinfonia da camera (1962)	Opus sonorum (1964)
1.	Moderato	Adagio non troppo	Moderato	Moderato
2.	Allegretto	Allegro	Allegro non troppo	Adagio non troppo
3.	Allegro	Andante	Molto vivace	Allegro non troppo
4.	Adagio	Allegro vivace	Andante	-
Osat	III sinfonia (1967)	Sinfonia luonnoksia (1968)	IV sinfonia (1971)	
1.	Andante sostenuto	Andante	Moderato	
2.	Allegro	Allegro	Allegro	
3.	Allegretto moderato	Andante	Adagio	
4.	Adagio	-	-	

Taulukossa mainituista seitsemästä sinfonisesta teoksesta Opus sonoriumia lukuun ottamatta kaikki teokset joko alkavat hitaalla tai päättyvät hitaaseen osaan. Opus sonorium noudattaa lähinnä napolilaisesta sinfoniasta alkavaa klassista osajakoa (keskimmäisenä hidas osa), ja Sinfonia luonnoksia on osajaloiltaan kuten ranskalainen uvertyyri 1600-luvun lopulla (nopea keskiosa, ääriosat hitaita).

Neljännän sinfonian temaattinen materiaali esittäytyy kahden oboen soittamana aivan teoksen alussa (tahdit 2 - 4), ja siitä kehkeytyy teoksen harmoninen ja melodinen aines.

NUOTTIESIMERKKI 6.



Kaksikerroksisen melodian runkona on kuuden intervallin sarja (nuottiesimerkki 7a), josta varsinkin kolmen ensimmäisen intervallin muodostelma erottuu temaattiseksi duurisointumoduliksi C-As-E (vrt. Erekteion-kantaatti). Sarja muodostaa paikoin bitonaalisia sointukuvioita (nuottiesimerkki 7b).

NUOTTIESIMERKKI 7.

a C-As-E -moduli

b

VI.I div. I:53-54

VI.II div.

Tämän aineiston lähtökohtana on 12-sävelrivi, joka esittäytyy varsinaisessa rivijärjestyksessään vasta toisessa osassa (tahdit 56 - 58).

NUOTTIESIMERKKI 8.



Intervallisarja sisältää teoksen melodisen kehittelyn ytimen, sillä sen molemmat melodialinjat rakentuvat pienestä terssistä tai ylinousevasta sekunnista ja puoliastelesta (p2 ja y1). Näiden välityksellä intervallisarjasta kasvaa teokseen uutta motiivista aineistoa. Motiivinen intervallisarja tai sen fragmentti kulkee läpi teoksen milloin originaalina, bitonaalisena esiintymänä tai rapuliikkeenä, milloin enemmän tai vähemmän metamorfoituneena antaen kuulijalle vaikutelman motiivisen aineiston katoamisesta.

Neljännän sinfonian ensimmäinen osa (Moderato) on Heinisen mukaan (1972, 159) terassimuotoinen. Se hahmottuu motiivisen kehittelyn perusteella viideksi tasoksi eli terassiksi. Ensimmäinen näistä toimii johdantona, sillä sen alkutahdit (1 - 8) sisältävät osan sävelmateriaalin esittelyn, joka puolestaan huipentuu ensimmäiseen temaattiseen melodiaan sooloviululla. Esiintymään sisältyvät ydinmotiivin eli intervallisarjan C-As-E-modulin avainintervallit. Aihe on huomiota herättävä myös siksi, että se viittaa taaksepäin Sinfonisia luonnoksia -teoksen ensiosaan ja ennakoii sellaisenaan Viimeisten kiusausten Sepän ja Juhanan yhteydessä esiintyvää aihetta.

NUOTTIESIMERKKI 9.



Ensimmäisen osan kokonaismuoto voidaan hahmotella seuraavanlaiseksi:

1. taso	1 - 22	(johdanto)
ylimeno	23 - 25	
2. taso	26 - 41	
ylimeno	42 - 49	
3. taso	50 - 92	
4. taso	93 - 122	
5. taso	123 - 132	

Toinen osa (Allegro), scherzomainen osa on säveltäjän mukaan (3.6.1976) kahden nopean osan yhdistelmä ja ehkä siksi pisin Kokkosen kirjoittama nopea osa. Heininen luonnehtii (1972, 183) sen muotorakennetta seuraavalla kaavalla:

tahdit	1	J1		
	38	J2	130	W(J1' + A")
	53	A	169	B"
	76	B	198	C
	97	A'	212	keh. (A')
	110	B'	230	C

Heininen on jäsentänyt osan hyvin kaavamaisesti, sillä taitteissa A, B ja C käsitellään pääasiassa samaa teema-aineistoa. Scherzon musiikki on jatkuva organista kasvua. Siitä syystä taitteiden rajoja ei aina voi täsmällisesti määritellä. Koko osa voidaan käsittää oikeastaan vain yhdestä teemasta lähtevänä kasvuprosessina ja sen huipentumisena.

Neljännän sinfonian finaalin (Adagio) muotoratkaisu on Kokkosen hitaalle osalle tyypillinen aaltomuoto. Osa jäsenyy kasvavina jousimelodia-aaltoina, jotka vuorottelevat hauraan, outosointisen aineksen kanssa (Heininen 1972, 158 ja 194), joka puolestaan esiintyy useimmiten puhaltimilla. Aaltoja voidaan erottaa kolme, ja ne sijoittuvat johdannon ja codamaisen viulukentän väliin.

Johdanto tahdit	1 - 9
1. aalto	10 - 37
2. aalto	38 - 73
3. aalto	74 - 97
Coda	98 - 102

Sointivärikenttien käyttö on neljännessä sinfoniassa varsin runsasta. Eniten niitä esiintyy jousilla, mutta jonkin verran myös puhaltimilla. Kentät ovat luonteeltaan voittopuolisesti staattisia tai liikkuvia. Huomiota herättävät jousien marssimaiset neljäsosaliikkein etenevät kentät, jotka ennakoivat Viimeisten kiusausten "vaellusrytmiä" toisessa interludiumissa. Neljäsosatasin käytöstä Heininen toteaa (1972, 155): "Siihen kätkeytyvä lapidaarisuuden ja monumentaalisuuden mahdollisuus toteutuu näyttävimmän IV sinfonian finaaliassa." Sinfoniassa voidaan erottaa ainakin seuraavat sävelkentät:

Jouset

staattisia:	I: 1 - 19, 23 - 25, 115 - 132, II: 130 - 142, 146 - 159, III: 98 - 102
liikkuvia:	I: 19 - 23, 26 - 33, 45 - 47
marssimaisia:	I: 93 - 102, 18 - 22, 74 - 93

Puupuhaltimet

staattisia:	I: 102 - 105, II: 1 - 9
liikkuvia:	I: 16 - 19, II: 22 - 26, 89 - 91

Metallipuhaltimet

staattisia:	II: 142 - 147, 244 - 247, III: 70 - 73
-------------	--

Sointivärikenttien käytön mahdollistaa vertikaalilinjan korostuminen ja polyfonian huomiota herättävä eliminoiminen neljännessä sinfoniassa. Heininen on kiinnittänyt huomiota polyfonian vähenemiseen Kokkosen kahdessa viimeisessä sinfoniassa. "Kokkoseen on liitetty kontrapunktiikan taiturin epiteetti. Mutta varsinkin III ja IV sinfoniaissa hän luo loppuhiipennuksensa toisaalta harmonis-melodisin, toisaalta dynaamis-orkestraalisin keinoin, ilman polyfonisia monimutkaisuuksia. Näiden teosten lähestyessä ratkaisupistettään on elämys pikemminkin juuri hartaan juhlaava." (Heininen 1972, 158.) Heininen pitääkin neljättä sinfoniaa homofonisten pintojen, värien ja massojen leikkinä (Ibid. 182).

Kokkonen on käyttänyt neljännen sinfonian aikajaossa apunaan kultaista leikkausta, joka toteutuu paikoin hämmästyttävän tarkasti. Sinfonian kokonaisrakenteen kannalta tärkeä on nimenomaan toisen ja kolmannen osan välinen leikkauspiste, koska siihen sattuu toisen osan päätävä suuri huipennus. Tutkimalla ensiosan rakennetta voidaan havaita, että osan suurin huipennus sattuu tahteihin 85 - 93, osan laskettu positiivinen leikkauskohta puolestaan tahtiin 82. Sectio aurean idea toteutuu tässäkin tapauksessa, sillä poikkeama on melko pieni. Osan terassimuotoa voidaan edelleen tarkastella vertaamalla eri tasojen kestoja toisiinsa ja Fibonaccin lukusarjaan. Näin saadaan seuraava taulukko:

TAULUKKO 8. Sectio aurea neljännen sinfonian ensiosassa

Tasot	I	II	III	IV	V
Tahtien lukumäärä	8 + 14 (5 + 3)	19	51 (22 + 39)	31	10
Fibonaccin lukusarja	8 13	21	34 55	(34	21 13)

Ensimmäisen osan alku etenee Fibonaccin lukusarjaa myötäillen ja loppuosakin sectio aurea -hakuisesti.

Teosten hitaat osat merkitsevät Kokkoselle eniten oman sisäisen elämyksen ilmaisua. Sitä voi tietysti olla koko teos, mutta varsinkin Adagion luonne poikkeaa usein merkittävästi muiden osien luonteesta. Neljännen sinfonian Adagio vie säveltäjän tyyliä ja otetta dramaattisempaan suuntaan ja on ikään kuin oopperalle tyypillistä ilmaisua. Tämä oli havaittu myös ulkomailla, lähinnä Saksassa, kun muuan kriitikko kirjoitti, että "Kokkosen pitäisi ensi tilassa säveltää ooppera" (Kokkonen 1979, 69). Monet musiikilliseen ilmaisuun liittyvät ratkaisut kannattavat finaalin dramaattisuutta. Niitä ovat ainakin tummat orkesterisävyt ja "aavemaiset" matalien soittimien kentät, nopeasti vaihtuva crescendo-diminuendo-vuorottelu, toistuvat trokeiset rytmikuviot ja niitä seuraavat

miaiheet antavat paluun vaikutelman, sillä osan aiheet ovat aiempien variantteja ja yhdistelmiä.

Viimeinen teos, jonka Kokkonen sävelsi ennen oopperaa, oli uruille kirjoitettu *Lux Aeterna* (1974). Viimeisten kiusausten säveltäminen oli vuoden 1974 aikana jo niin kokonaisvaltaista, että *Lux Aeterna* temaat- tinen aineisto on otettu oopperasta - sen kolmannesta kohtauksesta, myst- tisesti väritetystä Sepän kohtauksesta (Kokkonen 3.4.1978).

Lux Aeterna alkaa H-duurisoinnilla (tahti 1) ja jatkuu 12-sävelrivin esittelynä (tahdit 2 - 4).

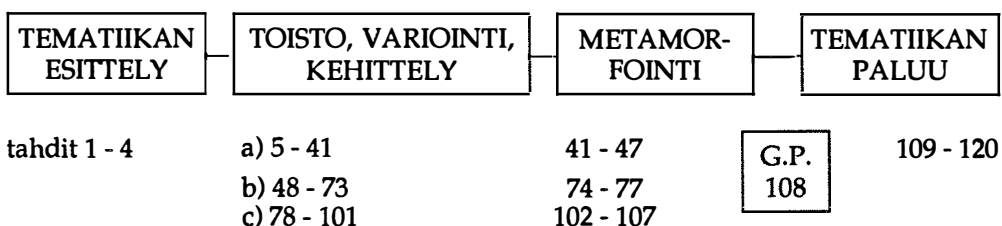
NUOTTIESIMERKKI 11.



Rivistä erottuu temaattiseen käyttöön neljän sävelen motiivi g-as-b-a, joka jälleen ennakoi oopperaa: Sepän ja Juhanan yhteydessä käytettyä aihetta.

Teos on rakennettu periaatteessa neljästä ideasta. Ne ovat 1) temaattisen rivin esittely, 2) sen toisto, variointi ja kehittäminen, 3) metamorfointi ja 4) tematiikan paluu. Toisto, variointi ja kehittäminen -vaihe sisältää muun muassa rivin sävelten fragmentteja, rytmisiä variantteja sekä can- tus firmuksen ja kontrastijohdon tapaan etenevää satsia. Metamorfointi- vaihe ei sisällä selvää riviaihetta. Koko teoksen temaattinen rakennekaa- vio voidaan esittää seuraavalla tavalla:

KAAVIO 6.



Lux Aeterna edustaa kokonaisuutena tietynlaisia prosessiivista muotoa, jossa sama temaattinen aineisto etenee monin tavoin koko teoksen ajan ja jossa Bogenform-idea toteutuu ääriosien temaattisena vastaavuutena.

Kokkonen oopperaa edeltävä tuotanto on edellä jaettu kolmeen tyy- likauteen. Ne ovat 1) *Varhaiskausi* (1948 - 1957), 2) *Dodekafonisvaikutteinen kausi* (1958 - 1966) ja 3) *Uustonaalinen kausi* (1967 - 1975). Varhaiskaudella Kokkonen ajattelutapa oli lineaarista, jopa kontrapunktista. Teoksilla tai niiden yksittäisillä osilla oli rajattu temaattinen aineisto, jonka jatkuva,

usein pitkälle menevä variointi antoi vaikutelman metamorfoosimaisesta sävellystekniikasta. Musiikki oli yleisilmeeltään tonaalista, voittopuolisesti duurisointupohjaista ja kvartti-kvintti-intervalleihin tukeutuvaa. Säveltäjä käytti runsaasti ostinatoa tai ostinatontaltaisia fragmentteja, joiden aiheet olivat yleensä teeman motiiveja. Kromaattisuus lisääntyi varhaiskauden lopulla.

Dodekafonisvaikutteisen kauden teokset olivat kromaattisinta "Kokkosta", ja kromaattisuus huipentui toisen sinfonian tummiin sävyihin. Tonaalisena ja temaattisena lähtökohtana oli poikkeuksetta kromaattinen asteikko tai sen osa. Rivitekniikasta saadut vaikutteet olivat keskeisiä, ja temaattisen aineiston merkitys koko teokselle kasvoi. Bachmainen ajattelu vertikaali- ja horisontaalitasojen yhteydestä säilyi entistä tärkeämpänä. Polyfonia oli vapaata, satsi kontrapunktista ja motiivikeskeistä. Musiikin eteneminen perustui toistoon, variointiin, kehittelyyn ja metamorfoosiin. Etenkin tämän kauden teosten yhteydessä voitiin perustellusti puhua sinfonisesta ajattelusta.

Uustonaalisella kaudella Kokkonen palasi sävelajattelussaan tonaalisempaan suuntaan. Temaattisena lähtökohtana oli edelleen kromaattinen asteikko, jota säveltäjä käytti horror vacui -periaatteen mukaan. Kolmisointumuodostelmien ohella teoksissa esiintyi kvarttiharmonioita ja kromaattisen asteikon katkelmista muodostettuja dodekafonisia sointuja. Satsitekniikalle oli luonteenomaista, että polyfonia väheni ja sävelkentät lisääntyivät. Tonaalisuuden lisääntyminen ilmeni puolestaan muun muassa duurisoinnuista muodostettujen sävelkenttien käyttönä sekä sanonnan yksinkertaistumisena ja pelkistymisenä. Tämän kauden teoksille oli ominaista uudenlainen liike-energia, pelkkien neljäsosien käyttö, jousisatsin korostaminen ja väriasteikon laajenemisena.

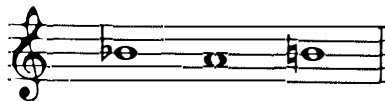
Oopperaa edeltävästä tuotannosta voidaan erottaa seuraavat motiiviset solut, jotka transponoituina ja varioituina esiintyvät lähes kaikissa teoksissa melodis-temaattisina alkuituina:

NUOTTIESIMERKKI 12.

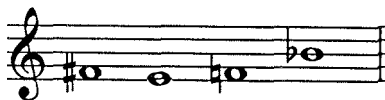
a) polariteetti e-b



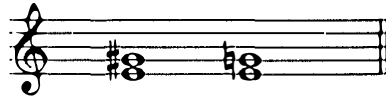
b) b-a-h-aihe (usein b-a-c-h)



c) fis-e-f-b-säveliin pohjautuva kvartti-sekunti-aihe



d) duuri-molli-terssi



e) terssisukuisten duurisointujen käyttö, (E-C-As, B-D ja Es-C)



Kokkonen käyttää myös joitakin musiikin ulkopuolelta saamiaan aiheita: jo mainitut Bach-aihe, Jean Sibelius -aihe (e-a-es-h-b) ja Soli Deo Gloria -aihe (es-d-g).

Muodon ongelman Kokkonen ratkaisee käyttämällä sekä samankaltaisia että vastakohtaisia elementtejä. Hän puhuu samankaltaisuuden ja erikaltaisuuden laeista musiikkinsa muodon periaatteina (Kokkonen 3.6.1976). Edellinen korostaa imitoinnin, toiston ja paluun ajatuksia ja esiintyy teoksissa muun muassa runsaana ostinaton käyttönä. Myös variaatio, kehittäminen ja metamorfoosi korostavat saman motiivisen elementin erilaisia käsittelymahdollisuuksia. Nämä kaikki toteutuvat muun muassa aalto- ja kaarimuotojen käyttönä. Jälkimmäiseen liittyvät ennen muuta vastakohtaisuudet, luonteeltaan erilaisten elementtien vastakkain ja rinnakkainasettelu, levon ja liikkeen sekä dramaattisen ja lyyrisen aineksen vuorottelu, terassimuotojen käyttö sekä musiikin tiheyden eri asteet. Kokkonen muotoajattelu on vuosina 1948 - 1974 edennyt yksikkömuototyyppisestä periaatteesta prosessiiviseen suuntaan, jota on edistänyt säveltäjälle luonteenomainen sinfoninen ajattelu.

VALOKUVIEN TEKSTIT

KUVA 1. (s. 68)

"Olen Paavo Ruotsalainen, eräs vaivattu syntinen." (Repliikki 11. kohtauksesta; Promootiojuhla Helsingissä.) Paavona Martti Talvela. Ensi-ilta 2.9.1975.

KUVA 2. (s. 69)

"Yksi sinulta puuttuu ja sen ohessa kaikki: Kristuksen sisällinen tunteminen." Sepän luona (3. kohtaus). Ritva Auvinen (Riitta), Matti Lehtinen (Seppä) ja Martti Talvela (Paavo). Ensi-ilta 2.9.1975.

KUVA 3. (s. 70)

"Täällä on ainakin ikävä." Riitta ja Juhana (5. kohtaus). Seppo Ruohonen (Juhana). Ensi-ilta 2.-9.1975.

KUVA 4. (s. 71)

"Tästä evästä konttiin." Kirveen heitto (6. kohtaus). Martti Talvela (Paavo) ja Ritva Auvinen (Riitta). Ensi-ilta 2.9.1975.

KUVA 5. (s. 72)

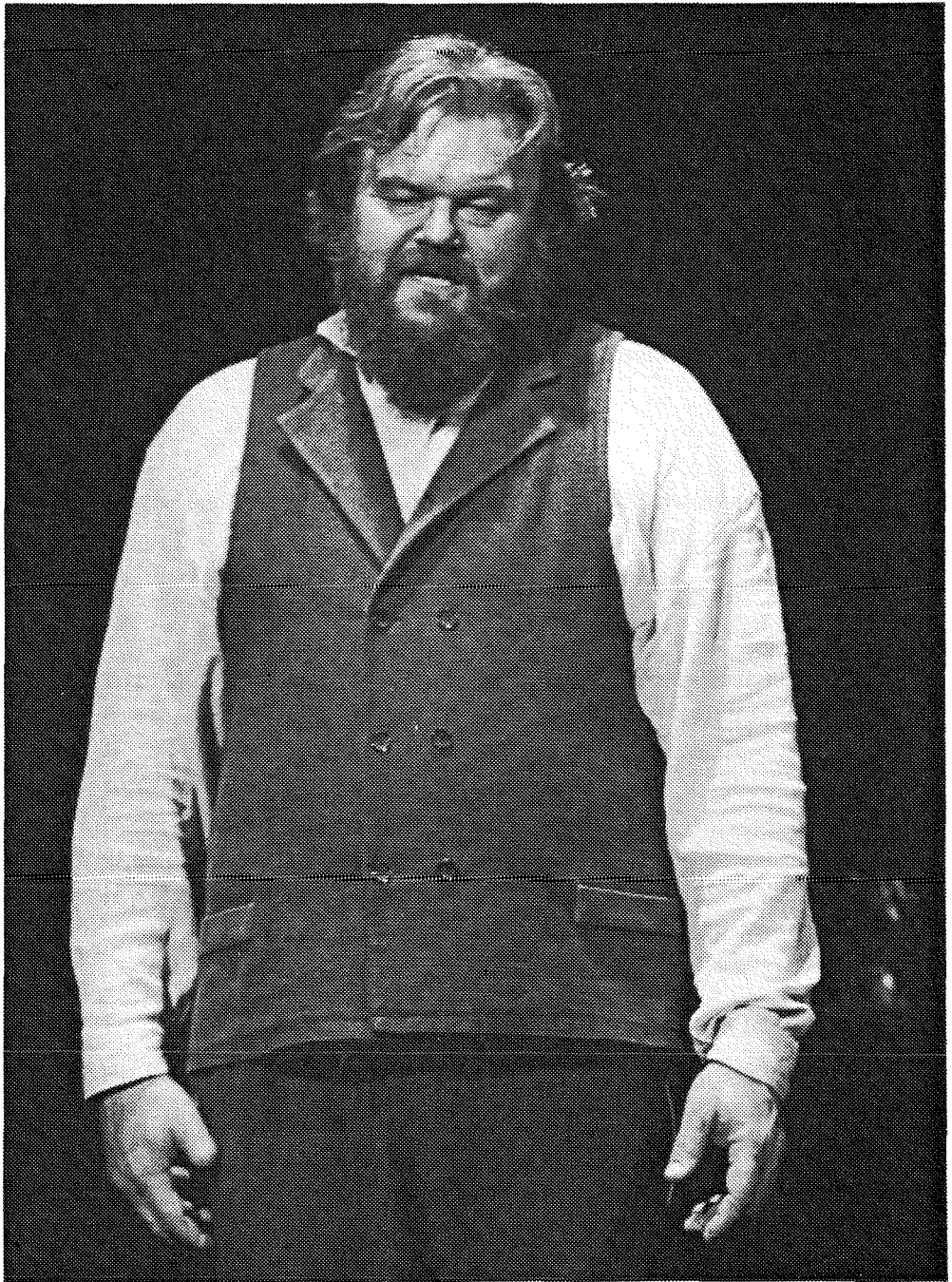
"On ilo nähdä sinut taas täällä." Käräjien muistopaikalla (9. kohtaus). Martti Talvela (Paavo), Jorma Falck, Jaakko Ryhänen ja Kalevi Koskinen (Kiusaajia). Ensi-ilta 2.9.1975.

KUVA 6. (s. 73)

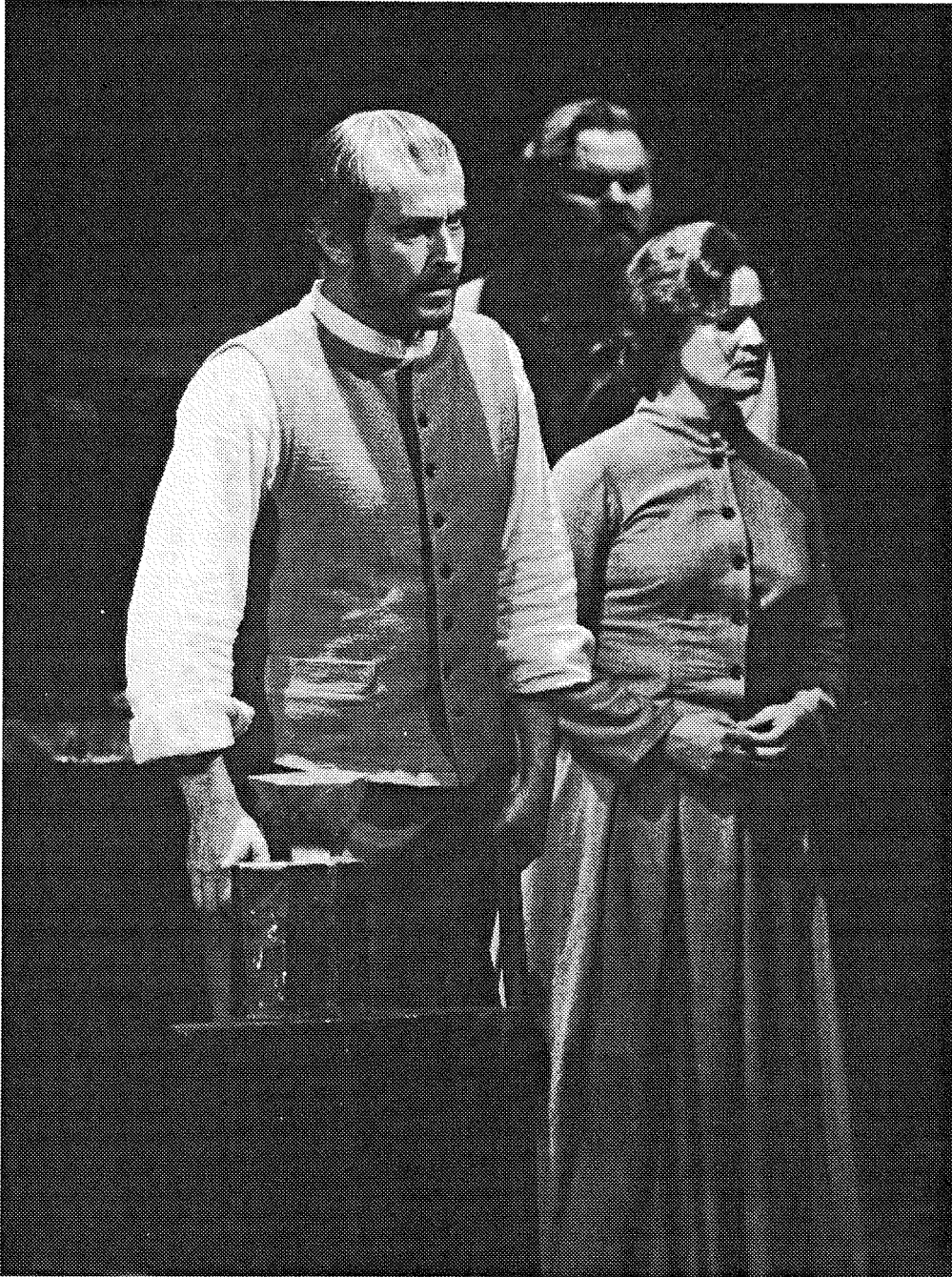
"Olen minäkin oppinut mies. Opin kuusivuotiaana lukemaan sedän lahjaraamattua." Promootiojuhla Helsingissä (11. kohtaus). Martti Talvela (Paavo). Ensi-ilta 2.9.1975.

KUVA 7. (s. 74)

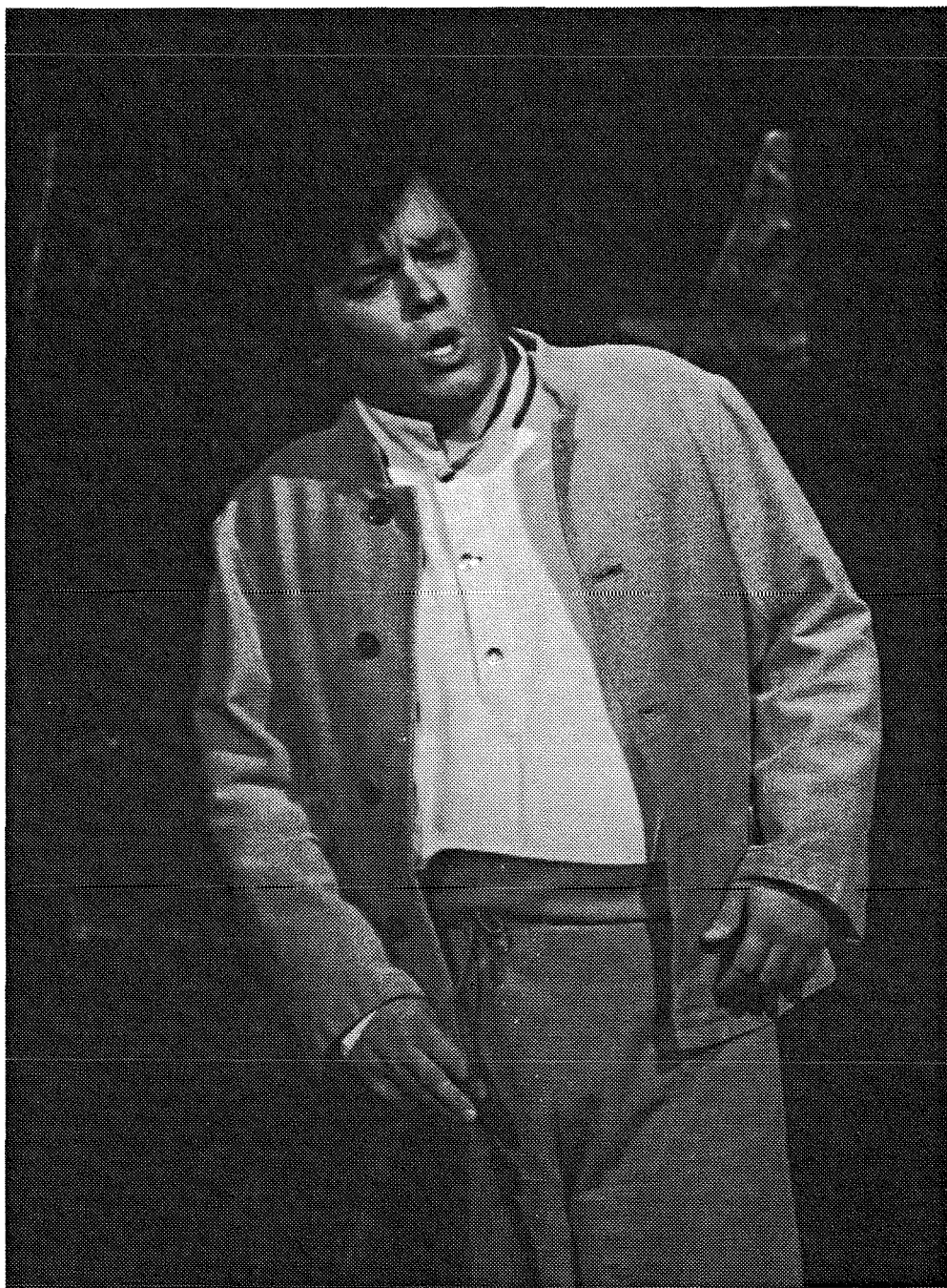
"Ystävät, nöyrytkää. Ylistäkää hänen pyhää nimeänsä." Promootiojuhla Helsingissä (11. kohtaus). Martti Talvela (Paavo). Ensi-ilta 2.9.1975.



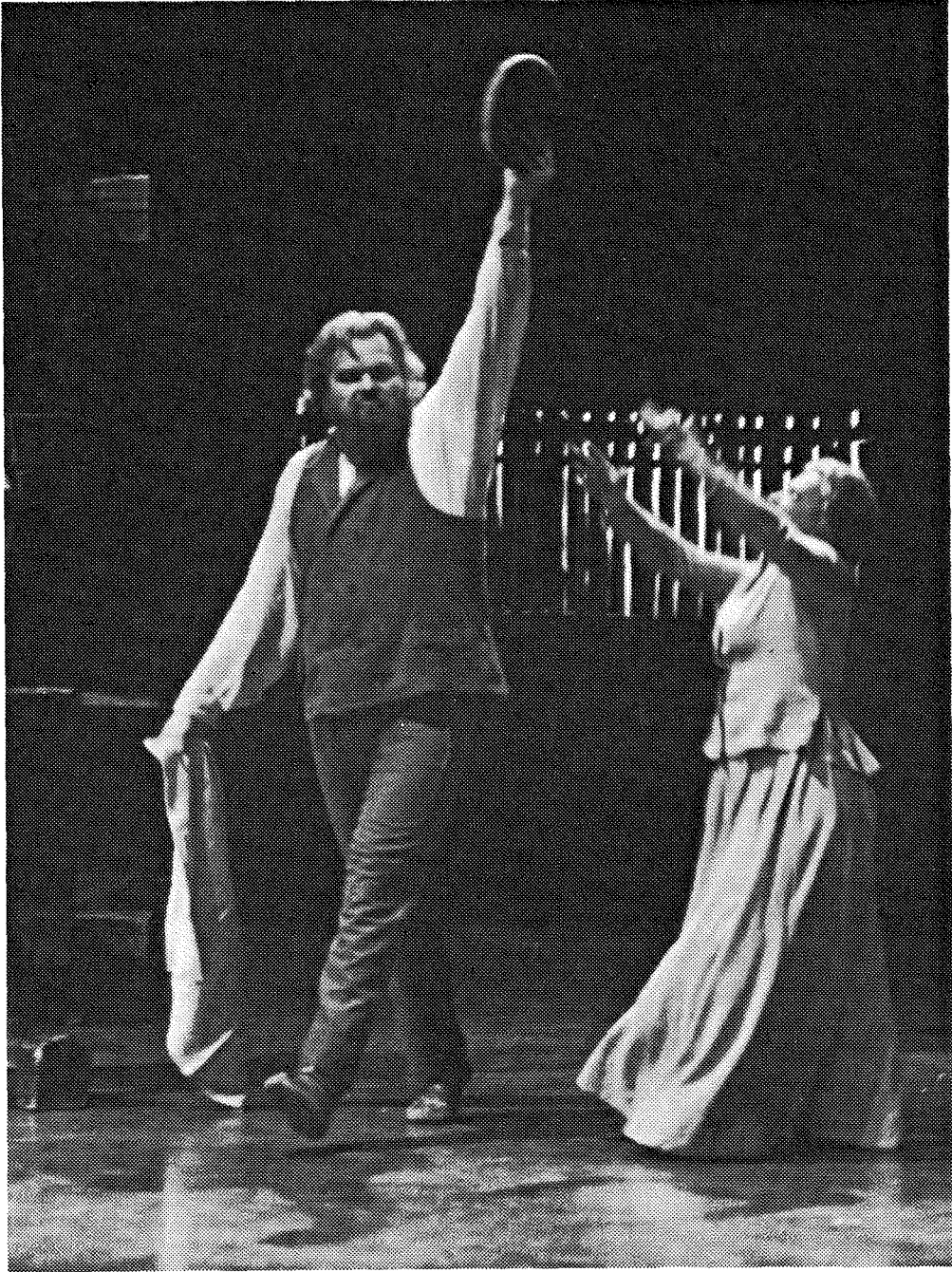
KUVA 1.



KUVA 2.



KUVA 3.



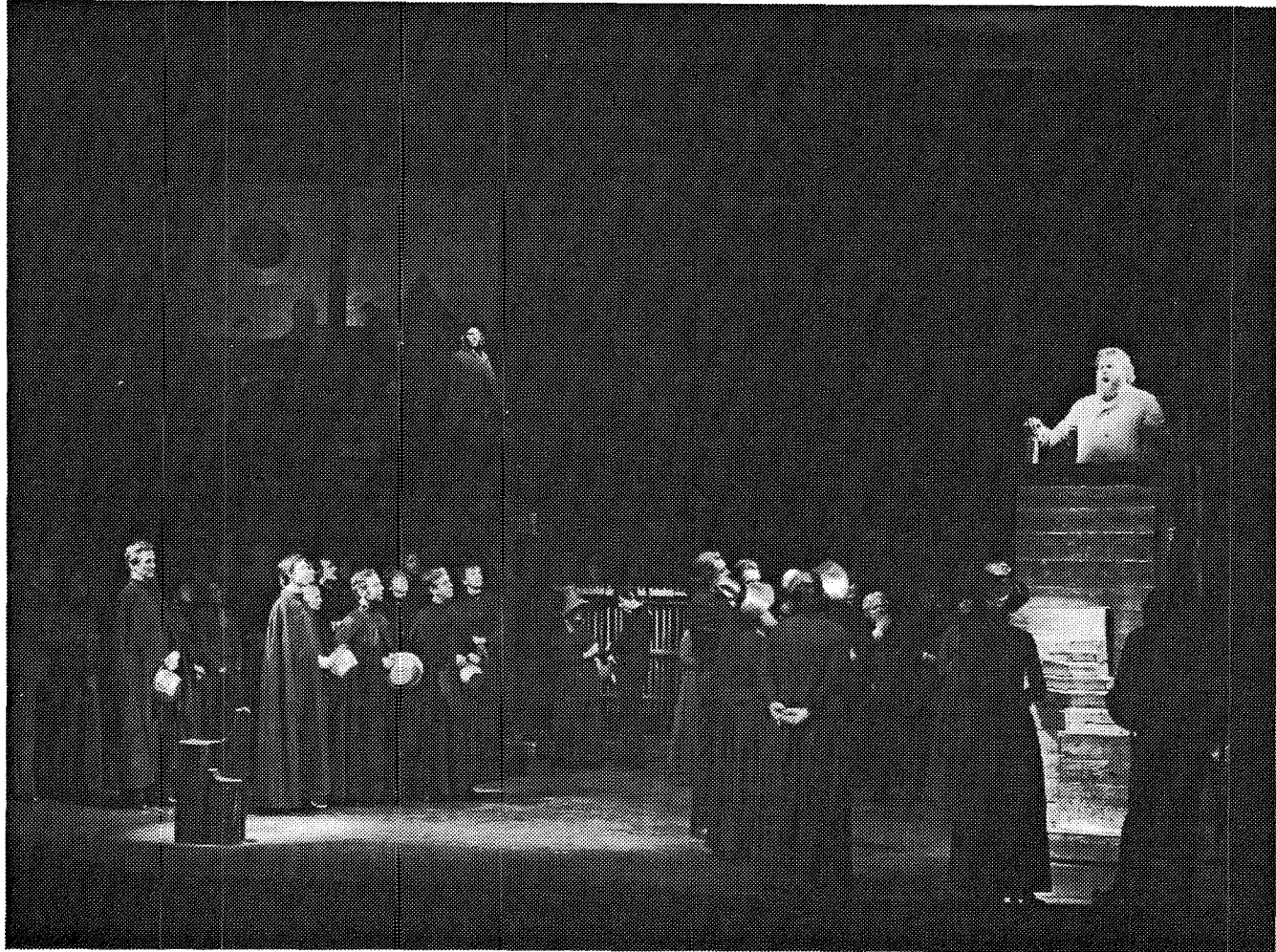
KUVA 4.



KUVA 5.



KUVA 6.



KUVA 7.

4 OOPPERA VIIMEISET KIUSAUKSET

4.1 Viimeisten kiusausten synty ja oopperan tapahtumat

Oopperan libretto on kirjallinen, runollinen tai draamallinen teksti, jossa tietty suljettu tapahtumajoukko on puettu yleensä monologin, dialogin ja joukkokohtausten sekä näyttämöohjeiden muotoon (vrt. Heiniö 1989, 68). Oopperan historian varhaisimpina vuosisatoina (1600 - 1800-luvuilla) libretto oli tehty varta vasten sävellettävää oopperaa varten; tullessa 1900-luvulle se voitiin muokata kirjallisuuden, lähinnä näytelmän tai romaanin pohjalta. Näin syntyi niin sanottu kirjallisuusooppera, jonka mahdollisuudet olivat ennen muuta korkeatasoisissa puhenäytelmissä. Ensimmäiset suomalaiset kirjallisuusoopperat sävellettiin 1910, jolloin Selim Palmgren sävelsi Daniel Hjort -oopperansa J. J. Wecksellin samannimiseen näytelmään, ja Oskar Merikanto oopperan Elinan surma G. von Numersin näytelmään. Molemmat näytelmät perustuvat Suomen historian tapahtumiin. Näiden jälkeen on tehty lukuisia kirjallisuusoopperoita niin romaanin kuin näytelmän pohjalta. Romaanista muokatuista oopperoista mainittakoon Aarre Merikannon (1922) ja Leevi Madetojan (1934) Juha (Juhani Aho), Tauno Pylkkäsen Tuntematon sotilas (1967; Väinö Linna) ja Aulis Sallisen Punainen viiva (1978; Ilmari Kianto). Puhenäytelmän pohjalta muokattuja ovat muun muassa Leevi Madetojan Pohjalaisia (1923; Artturi Järviluoma), Emil Kaupin Nummisuutarit (1930; Aleksis Kivi), Tauno Pylkkäsen Mare ja hänen poikansa (1943; Aino Kallas), Tauno Marttisen Kihlaus (1964; Aleksis Kivi) ja Joonas Kokkosen Viimeiset kiusaukset (1975; Lauri Kokkonen). Lopullisen oopperateoksen kannalta antoisinta on kirjailijan ja säveltäjän yhteistyönä laadittu libretto tai kiinteä vuorovaikutus, jonka aikana kirjailija laatii oopperatekstin

säveltäjän toivomuksia noudattaen. Näin syntyi libretto Lauri Kokkosen näytelmästä *Viimeiset kiusaukset*.

Viettäessään kesää Pielaveden Talassaaressa Joonas Kokkosella oli tapana vierailla pikkuserkkunsa, kirjailija *Lauri Kokkosen*² luona Pangsalon saarella. Tapaamisesta kesällä 1959 tuli poikkeuksellisen merkittävä, sillä kirjailija luki ääneen näytelmänsä *Viimeiset kiusaukset* käsikirjoituksen, joka oli valmistunut pari tuntia aikaisemmin. Kun kirjailija oli lopettanut lukemisen, säveltäjä totesi: "Näytelmä on viittä vaille valmis oopperalibretto" (Joonas Kokkonen 19.9.1976). Tuona hetkenä syntyi ajatus säveltää näytelmästä ooppera. Alkoi monivuotinen työ, jonka aikana säveltäjä muiden sävellysten kypsyessä ja valmistuessa yhä uudelleen palasi oopperasuunnitelmaan.

Joonas Kokkosen 50-vuotisjuhlien yhteydessä 1971 Helsingin juhla-viikot tilasi häneltä oopperan. Tilaus laajeni myöhemmin pohjoismaisten oopperatalojen yhteistilaukseksi. Vuoden 1973 toukokuusta alkaen säveltäjä saattoi keskittyä kokonaan oopperaan ja seuraavan vuoden maaliskuussa hän alkoi kirjoittaa lopullista partituuria. Huhtikuun 19. päivänä 1975 - 16 vuoden työn tuloksena - oopperan *Viimeiset kiusaukset* 559-sivuinen partituuri oli valmis (Joonas Kokkonen 3.6.1976).

Perusajatuksena säveltäjällä oli säilyttää kokonaisuuden kannalta tärkeät asiat:

1. näytelmän juoni ja päähenkilöt,
2. juonen kannalta välttämättömät ja tarkoituksenmukaiset vuorosanat,
3. dramaattisten ja lyyristen kohtausten ja taitteiden vuorottelu sekä
4. humoristiset tai muuten keventävät kohdat.

Jotain piti kuitenkin karsia pois, lyhentää, muuttaa ja vaihtaa sekä mahdollisesti lisätä aivan uutta aineistoa. Oopperalibrettoa tehtäessä puhe-näytelmästä karsittiin pois tai lyhennettiin

- a) juonen kannalta merkityksettömät kohdat,
- b) pitkävetaiset ja liian monimutkaiset taitteet, laajat kerronnat ja kuvaukset ja liian pitkät monologit sekä
- c) turhat sanat ja paikannimet.

Säveltäjä halusi oopperaansa kaksi merkittävää lisäystä. Ensimmäinen oli Riitan ja Juhanan kohtaus eli oopperan viides kohtaus. Säveltäjä pyysi kirjailijaa kirjoittamaan vielä lyyrisen kohtauksen, joka sijoittuisi hallan nousun ja kirveen heiton väliin. Pyyntöön oli useita syitä (Kokkonen 3.6.1976):

2 Näytelmäkirjailija Lauri Kokkonen (1918 - 1985) oli koulutukseltaan kansakoulunopettaja ja kasvatustieteen kandidaatti. Hän toimi mm. kansakouluntarkastajana Oulun lääninhallituksessa, sittemmin sen kouluosaston osastopäällikkönä ja lääninkouluneuvoksena. Hän sai professorin arvon 1978. - Lauri Kokkonen kirjoitti lähes 20 näytelmää, joista mainittakoon varhaiset *Hopeinen kynttilänjalka* (1958), *Laahus* (1958) ja *Viimeiset kiusaukset* (1959) sekä myöhemmät *Ruskie Neitsyt* (1972), *Koska meitä käsketään* (1974) ja *Vaeltaja* (1984).

1. Säveltäjän mielestä oopperan henkilöiden pitää olla eläviä siinä mielessä, että teoksessa hyvin keskeisellä hahmolla on oltava oma rooli. Oopperassa ei voi säveltäjän mielestä olla henkilöä, josta vain pääasiassa puhutaan ja joka vain vilahtaa näyttämöllä.
2. Säveltäjä halusi Juhanan tulevan näyttämölle jo ensimmäisessä näyttöksessä, jonka lopussa tämä laulaa kiitospsalmin (Ps. 103: 1-5 "Kiitä Herraa minun sieluni --"), mikä alun perin puhetekstissä on pantu kokonaan Paavon luettavaksi.
3. Säveltäjä tarvitsi välttämättä tällaisen lyyrisen kohtauksen kahden dramaattisen nousun väliin, koska muussa tapauksessa vierekkäisten dramaattisten kohtauksen teho ei olisi päässyt oikeuksiinsa. Säveltäjän mukaan "ne olisivat syöneet toisensa".
4. Oli tarpeen elävöittää äidin ja pojan, Riitan ja Juhanan lämmintä suhdetta.
5. Säveltäjä sai samalla tenoriroolin teokseensa.

Toinen merkittävä lisäys koski oopperan käräjäkohtausta, jossa rienaavan tanssin jälkeen kajahtaa Paavon virsi aivan kuin seurojen symbolina. Virttä ei ole tässä kohdassa puhenäytelmässä, mutta oopperassa tällainen maailmallisen elämänmenon vastapooli oli välttämätöntä.

Puhenäytelmästä syntyi oopperalibretto kirjailijan ja säveltäjän tiiviin yhteistyön tuloksena. Librettotekstin tiiviys ja johdonmukaisuus sekä juonen loogisuus ja dramaattinen vaihtelevuus antoivat säveltäjälle erinomaiset mahdollisuudet kuvitella oopperan tapahtumien toimivuutta näyttämöllä.

Ooppera kertoo tunnetusta savolaisesta herännäisjohtajasta Paavo Ruotsalaisesta (1777 - 1852), hänen kuolinkamppailustaan ja unihoureistaan, joiden aikana hän palaa ajassa taaksepäin aina nuoruutensa päiviin ja näkee oman kilvoituksensa vääristyneessä muodossa. Oopperan päähenkilöt ovat *Paavo Ruotsalainen*, hänen ensimmäinen vaimonsa *Riitta*, heidän poikansa *Juhana*, Paavon uskonnollinen herättäjä seppä *Högman*, Paavon toinen vaimo *Anna Loviisa* sekä palvelijatar *Albertiina*.

I NÄYTÖS

1. kohtaus (tahdit 10 - 137) "Paavo kuolinvuoteellaan"

On tammikuun 26. päivän ilta 1852 Nilsin Aholansaareissa. Paavo Ruotsalainen heittelehtii kuumehoureissaan kuolinvuoteellaan. Hän on menettänyt ajan tajun eikä tunne enää edes omaa perheväkeään. Hän hourii kesästä ja huutaa edesmennyttä vaimoaan Riittaa. Paavo elää yhä uudelleen niitä suuria hetkiä seuratuissa, joissa hänen väkevää julistustaan hiljaisina kuunneltiin. Nytkin hänellä on lohduksen sana vaivatuille. Paavon toinen vaimo Anna Loviisa ja palvelijatar Albertiina kiiruhtavat paikalle. Veisattuaan yhdessä Paavon kanssa hänen rakkaimman kilvoitusvirtensä "Sinuhun turvaan Jumala" yhden säkeistön Paavo havahtuu todellisuuteen ja ajaa naiset

pois luotaan. Hän haluaa olla omissa oloissaan, sillä "taivaan puomille on mentävä yksin".

2. kohta (tahdit 194 - 516) "Kesäilta tanssipaikalla"

Kuumeen kourissa Paavo on vaipunut uneen, jonka kestäessä hän on siirtynyt ajassa useita vuosikymmeniä taaksepäin vuosisadan vaihteeseen aina nuoruutensa päiviin. Kuulakkaana kesäiltana Paavo on saapunut muiden nuorten tavoin tanssipaikalle, minkä johdosta häntä pilkataan: "Katsokaa, Löyhkä-Paavo tansseissa." Paavo ja Riitta huomaavat toisensa, ja Paavo pyytää Riittaa vielä kerran mukaansa. Toisten varoituksesta huolimatta Riitta päättää lähteä Paavon mukaan.

3. kohta (tahdit 544 - 753) "Seppä Högmanin pajassa"

Paavo ja Riitta ovat saapuneet seppä Högmanin pajaan. Riitta moittii seppää siitä, että tämä on yllyttänyt Paavoja juoksemaan seuramatoikoilla. Riitta saa tilaisuuden kysyä, minkä neuvon seppä oli Paavolle antanut. Seppä vastaa: "Yksi sinulta puuttuu ja sen ohessa kaikki: Kristuksen sisällinen tunteminen." Riitta haluaa palauttaa sepälle tämän antaman "Hunajanpisaran", koska siinä on Riitan mielestä väärää oppia. Seppä ei huoli kirjaa takaisin, vaan toteaa Riitan olevan "perkeleen asioilla". Paavo on sivusta seurannut sepän ja Riitan väittelyä ja myöntää, että hänen voimansa ovat vähentyneet. Kohta päättyy Paavon epätoivoiseen toteamukseen: "Mitä auttaa kilvoitus, kun tällainen on loppu."

4. kohta (tahdit 791 - 1071) "Kesäilta ja hallan nousu"

Neljäs kohta jakautuu kahteen vastakkaiseen osaan. Alkupuoli on tunnelmallista kesäillan kuvausta, loppupuolella nousee halla, joka tuhoaa kaiken. - Paavo ja Riitta ovat tulleet raivolle järven rantaan. Täällä Paavo on luvannut raivata pellon ja rakentaa uuden pirtin. Riitta osoittaa veräjän takana näkyvää laidunta, jonne johtavan veräjän pielessä riippuvat ohjasperät. Paavo alkaa pelottaa, sillä hän luulee veräjää taivaan puomiksi, jota hän ei pysty aukaisemaan. Väki pilkkaa Paavoja: "Korpeen läksi Paavo Ruotsalainen nuoren emäntänsä kanssa." Kiusaajat sanovat tanssivansa Paavon keskeneräisen tuvan lattialankuilla ja pilkkaavat häntä edelleen kaikin tavoin. Viimein halla alkaa nousta Paavon viljelysmaille, ja vaikka Paavo ja Riitta yrittävät kestää sen tuloa hallatulien avulla ja ohjasperiä heiluttamalla, ei mikään auta, vaan koko vilja tuhoutuu sen kourissa.

5. kohta (tahdit 1110 - 1217) "Riitta ja Juhana"

Juhana korjaa konttia, ja Riitta tekee kotiaskareitaan. Riitta käskee häntä panemaan kontin pois, mutta Juhanasta on mieluisaa korjata sitä. Tämä kuvittelee olevansa matkalla, kaukana savupiirtin kitkerästä savusta, kaukana hallaisilta soilta ja nietoksista. Riitta tahtoo piilottaa kontin, sillä hän aavistaa, että Paavo aikoo taas lähteä saarnamatkalle ja jättää perheensä kärsimään puutetta. Riitta onnistuu-kin aikeissaan. Hän piilottaa kontin Paavolta ja ajaa Juhanan töihin.

6. kohta (tahdit 1240 - 1489) "Kirveen heitto ja Paavon monologi"

Kuudes kohta jakautuu kahteen osaan. Alkupuolella Paavo on lähdössä saarnamatkalle, jota varten hän etsii konttiaan. Sen löydettyään hän ottaa uunin pankolta perheen viimeisen leivän evääkseen. Riitta hätäntyy, mutta Paavo on sitä mieltä, että "kyllä Herra omistaan huolen pitää". Tilanne huipentuu siihen, että Riitta sinkoaa kirveen matkalle lähtevän Paavon perään. - Kohtauksen jälkimmäinen osa, Paavon suuri monologi valottaa hänen vaellushalunsa maallista puolta. Paavo ei ajanut matkoille vain halu julistaa Jumalan sanaa ja auttaa hengellisissä vaikeuksissa olevia ihmisiä vaan myös halu päästä "ihmisten ilmoille", pois kaukaisen korven yksinäisyydestä ja synkkyydestä.

7. kohta (tahdit 1512 - 1637) "Juhanan surmaviesti"

Joukko kylän naisia tulee Paavon ja Riitan kotiin. He ovat kylällä kuulleet juoruja ja tarkastelevat aluksi Riitan heittämän kirveen jälkeä ovipielessä. Riitan tivattua heidän varsinaista asiaansa he kertovat, että Juhana on surmattu ja laahautuu ohjasperät kaulassa kotia kohti. Riitta ei itke, koska hän muistaa itkeneensä Juhanaa kolme vuotta. Naiset kääntyvät nyt Paavoon päin: "Miksi et puhu, Paavo Ruotsalainen?" Paavolla on vastaus valmiina: "Jumala on minua koiraa koko elämäni iän lyönyt rautaruuskalla: se on ollut minulle tarpeellista."

8. kohta (tahdit 1650 - 1772) "Riitan kuolema"

Kolme vuotta myöhemmin Riitta makaa kuolinvuoteellaan. Hänen mieleensä palautuvat kauniit muistot tutuista maisemista, pienestä pirtistä ja leikkivistä lapsista, Paavon veisaamasta kiitosvirrestä. Kiitollisena kaikesta Riitta pyytää Paavoä lukemaan hänelle kiittämisestä. Paavo lukee: "Kiitä Herraa, minun sieluni, ja kaikki, mitä minussa on, hänen pyhää nimeänsä. Kiitä Herraa, minun sieluni." Riitta katsoo etäisyyteen. Hänen korvissaan soi kiitospsalmi Juhanan

laulamana. Rukoukseen vaipunut Paavo toistaa kiitospsalmin alkusanoja. Riitta nousee ja lähtee kohti Juhanaa: "Veräjä on auki."

II NÄYTÖS

9. kohta (tahdit 1 - 282) "Käräjien muistopaikalla"

Kolme körttipukuista kiusaajaa odottelee Paavon saapumista (Kala-joen) käräjätalon pihalle tarkoituksena saada hänet satimeen omista sanoistaan. Paavon saapuessa kiusaajat ovat rukoilevinaan. He ovat osoittavinaan hänelle kunnioitusta, mutta Paavo alkaa epäillä miesten puheiden aitoutta. Kiusaajat sanovat järjestäneensä Paavolle juhlan, jossa he yhdessä muistelisivat puolustustaan käräjillä. Aikakirjoja luetaan, ja talonpoikien ja pappien puolustuspuheiden jälkeen Paavo toteaa: "Nimeni muisto on vääristynyt." Miehet paljastuvatkin Paavon vihamiehiksi. Viimein Paavo suuttuu: "Hävitkää täältä. Tahdon kuulla virren vyöryvän yli lakeuden." Kiusaajat jatkavat kuitenkin Paavon piinaamista kutsumalla naisia tanssimaan Paavolle. "Tanssikaa Paavolle pyhien muistojen polkka. Tanssikaa virret pihan hiekkään, polkekaa rukoukset nurmen sekaan. Hätäiskää hänen kilvoituksensa... Paavo, tässä on nimesi muisto." - Kohtausta päättyy Paavon epätoivoiseen rukoukseen: "Herra Jeesus Kristus Jumalan Poika, armahda minua syntistä."

10. kohta (tahdit 299 - 399) "Paavon monologi"

Paavo makaa masentuneena maassa, kun Riitta kutsuu häntä saareen. Paavo on sitä mieltä, että hänen on vielä ennen kuolemaansa puhuttava Suomen kansalle, onhan hänet siihen tehtävään kutsuttu. Nyt hän puhuisi niin kuin ihmisille, jotka nähdään viimeistä kertaa. Paavo haluaa olla elävän Kristuksen todistaja ja mennä kukistamaan järjen kristillisyyden. Ainakin yksi matka hänen on vielä tehtävä. Hänen on mentävä Helsingin suureen juhlaan. Siellä hän aikoo puhua, kun ei täällä saanut.

11. kohta (tahdit 420 - 608) "Promootiojuhla Helsingissä"

Paavo on vaeltanut Helsinkiin yliopiston promootiojuhlaan, jossa kiusaajat ovat jo odottelemassa häntä. Kansaa tulee lisää. Paavo aiotaan nujertaa ivaamalla. Hän haluaa mennä kutsuvieraiden joukkoon, mutta hänelle sanotaan, ettei oppimattomalla miehellä ole asiaa yliopiston promootioon. Väki alkaa nauraa yhä enemmän, kun Paavo kehuu oppineisuudellaan: "Minäkin olen oppinut mies. Opin kuusivuotiaana lukemaan sedän lahjaraamattua." Väki on sitä miel-

tä, ettei Paavon oppi riitä edes hyvään katsomispaikkaan. Paavo vastaa ja luettelee kaikki lukemansa herännäiskirjat. Väki vain pilkkaa Paavoja entistä enemmän: "Ei riitä, ei riitä. Ei tuollaisia kirjoja ole olemassakaan." - Juhlakulkueen lähestyessä Paavo kuulee omaa virttään soitettavan. Saatuaan tietää, että kulkueessa on myös pappeja, hän aikoo nousta puhumaan. Hän kehottaa pappeja nöyryyteen ja rukoukseen. Paavo saa kuulla, että Pohjolan piispa on kulkueessa, siksi hän aikoo rynnätä mukaan: "Pohjolan piispa... Minun paikkani on siellä." Väkijoukko estää kuitenkin Paavon aikeen ja tarttuu häneen kiinni. Lopulta Paavo riuhtaisee itsensä irti ja kääntää väkijoukolle selkensä.

12. kohtaus (tahdit 628 - 665) "Tule Saareen, Paavo"

Riitta kutsuu Paavoja Saareen, mutta tämä epäröi: "En jaksa enää. Otetaanko minut enää vastaan?" Riitta vetoaa Paavon omaan opetukseen, ja lopulta Paavo alistuu: "Minä tulen. Tulen vaivaisena ja syntisenä alimmaiseksi porraspuuksi." Riitalla on jälleen lohduttava sana valmiina: "Hän antaa kaikki syntisi anteeksi ja parantaa kaikki sairautesi, joka lunastaa henkesi tuonelasta ja kruunaa sinut armolla ja laupeudella."

13. kohtaus (tahdit 685 - 747) "Antakaa Herran toimittaa asiansa"

Paavo rukoilee anteeksiantoa. Seppä esittää oman mielipiteensä kiusausten alkuperästä: "Kaikki kiusaukset johtuvat itsevanhurskaudesta ja omahyväisyydestä. Ne estävät Kristusta pääsemästä sisälle..." Paavo, joka ei missään vaiheessa oppinut kiittämään, kuulee nyt edesmenneen vaimonsa kehotuksen: "Kiitä Herraa, minun sieluni..." Myös Juhana ilmestyy ja laulaa Isä meidän -rukouksen alun. Seppä ilmoittaa elon ajan olevan lähellä. Silloin Paavo nöyrytyy: "Antakaa Herran toimittaa asiansa, tämä on minun osani."

14. kohtaus (tahdit 767 - 918) "Paavon kuolema"

Paavo herää tajuihinsa mutta luulee olevansa vielä Helsingin juhliilla. Hän aikoo suin päin rynnätä tammikuiseen pakkassäähän: "Minä menen Pohjolan piispan perään... Laskekaa, ne soittavat minun virttäni." Vähitellen Paavo rauhoittuu. Hän ymmärtää hourineensa ja nähneensä painajaisia kaiken yönä. Ne kolme miestä ja kolme naista, joita hän oli luullut kiusaajikseen ja vihollisikseen, ovatkin hänen tyttäriään ja vävyjään. Paavo haluaa vielä varmistua siitä, että Anna Loviisasta pidetään huolta hänen kuoltuaan. Paavo pyytää Albertiinaa lukemaan hänelle sepän kirjan lopusta. Albertiina lukee: "Sinä, joka olet nähnyt, että Kristus on kaikki kaikessa ja ettet itse ole

yhtään mitään, ja joka olet kuollut kaikelle muulle vanhurskaudelle, sinä olet kristitty, suuresti rakastettu, ja olet löytänyt armon Jumalan edessä..." Vähitellen Albertiinan lukeminen alkaa Paavon korvissa soida resitatiivinomaisena lauluna, joka muuttuu virreksi. Lopulta Paavo pyytää: "Ole sinä, Vapahtaja, kiitokseni Taivaallisen Isäni edessä." Tuuli tyyntyy, sillä on jo aamupuoli. Kiusattu ja väsynyt saarnamies on saapunut voittajana taivaan puomille.

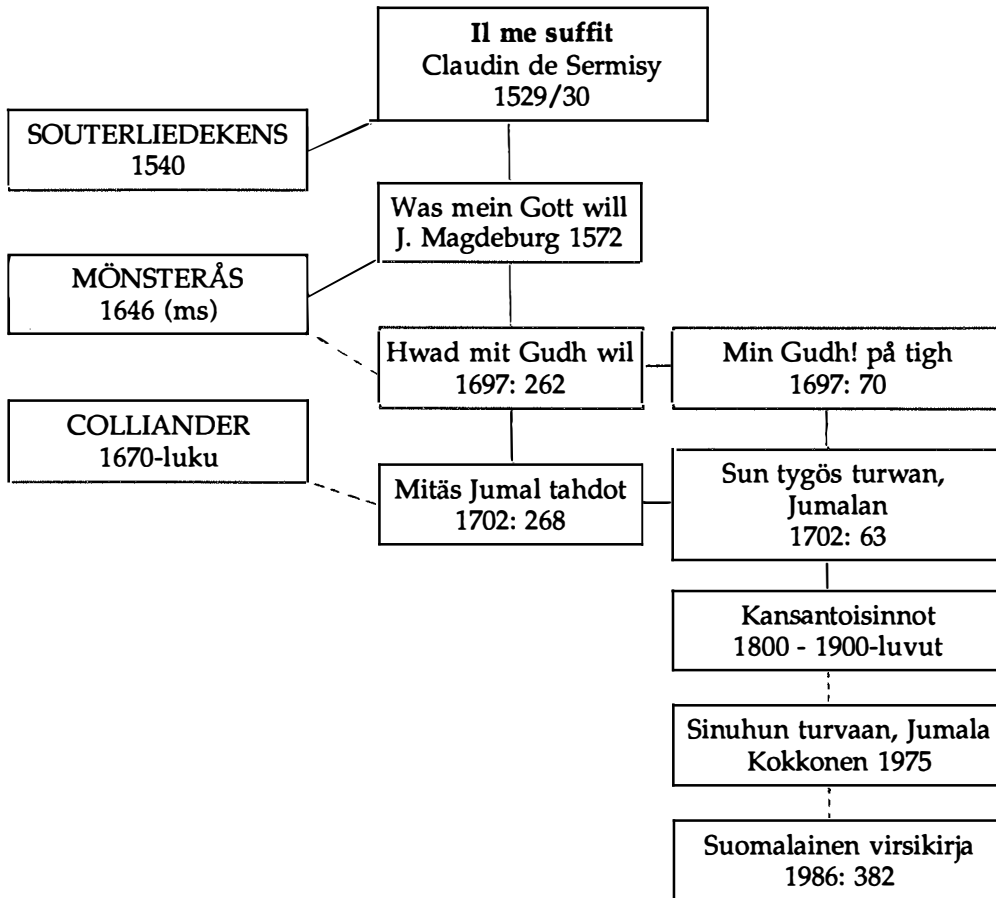
4.2 Temaattinen aineisto

4.2.1 Paavon virsi

Viimeisten kiusausten huomattavin temaattis-melodinen aihe on oopperan nimihenkilöön liittyvä koraali, jonka juuret ovat oopperan ulkopuolella, kaukana menneisyydessä. Kysymyksessä on vanha ranskalainen maallinen sävelmä, joka yleistyi 1500-luvun lopulla virsisävelmäksi. Sävelmää käytettiin vuoden 1550 tienoilla syntyneeseen tekstiin "Was mein Gott will, das gescheh allzeit" viimeistään 1570-luvulla (J. Magdeburg, *Christliche und Tröstliche Tischgesänge* 1572). Hollantilaisessa psalmivirsien kokoelmassa "Souterliedekens" vuodelta 1540 sävelmä oli tehty 128. (suom. 129.) psalmiin ("Sy bestreden my dicmael"). Monet kokoelman sävelmät ovat maallisia lainoja, joiden yhteydessä useimmiten mainitaan lainasävelmän alkuperä (ks. L. Erk ja F. M. Böhme, *Deutscher Liederhort* III, 1894 nro 1996 sekä Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder* I - VI, 1889 - 1893 nro 7568 ja VI nro 194). "Paavon virren" kohdalla kokoelma osoittaa lähteeksi ranskalaisen chansonin "Il me suffit de tous mes maux", joka on painettu Pierre Attaignantin julkaisemassa kokoelmassa "Trente et quatre Chansons musicales" vuonna 1529/1530 (ks. Elizabeth Mincoff-Marriage, *Souterliedekens* 1922 nro 159 ja s. XXXIII vrt. myös Haapalainen 1976, 343 ja 375). Sävelmä kulkee säveltäjä-kapellimestari Claudin de Sermisyn nimissä (Haapalainen 1981, 108). Suomalaiseen virsikirjaan se otettiin tasatahtisena, elävän rytmisykkeensä täysin kadottaneena. Se esiintyi vielä vuoden 1938/1943 virsikirjassa hautausmaan vihkivirtenä numerolla 246 ("Maa kristityille siunattiin --"), mutta tätä muotoa ei ole enää vuoden 1986 virsikirjassa, jossa sävelmänä on virren tunnetuin toisinto Pohjois-Savosta (nro 382). Yli 400 vuotta vanha ranskalainen chanson siirtyi siis ensin Hollantiin psalmivirren sävelmäksi, sittemmin Saksaan pidetyksi koraaliksi ja Ruotsin välityksellä Suomen koraalisävelmistöön eli niin sanottuun Vanhaan virsikirjaan (1702) ja sitä tietä eri maakuntiin, myös Paavo Ruotsalaisen savolaisympäristöön (Haapalainen 1981, 110). Seuraava tau-

lukko osoittaa sävelmän ja tekstin 400-vuotisen kulkeutumisen Ranskan hovista Kokkosen oopperaan.

TAULUKKO 9. Paavon virren vuosisatainen vaellus³



Paavon virren sävelmä on julkaistu "lopullisessa" tekstiyhteydessään ensi kertaa maassamme vuoden 1702 koraalikirjassa numerolla 63.

Nuottiesimerkissä nro 13 olevat pikkunuotit (x) ovat ilmeisiä painovirheitä. Koraalimelodia ei ole voinut kulkea niiden mukaan. (Vrt. *The Svenska Psalm-Boken* 1697, nro 262.)

3 ms = manus (käsikirjoitus)

— = sävelmä siirtynyt suoraan toiseen kokoelmaan (toisinaan myös teksti)

- - - = sävelaineiston (tekstin) siirtyminen aikahistoriallisesti mahdollista

NUOTTIESIMERKKI 13.

1702: 268 Aliter

Vanhan virsikirjan sävelmästä muodostui Suomessa useita toisistaan vähän poikkeavia toisintoja. Pohtiessaan Viimeisiin kiusauksiin sopivaa koraalisävelmää Joonas Kokkonen joutui kosketuksiin Siionin virsien kanssa. Aluksi hän oli aikonut itse säveltää virsimelodian mutta luopunut sitten ajatuksesta (Kokkonen 3.6.1976). Sen sijaan Kokkonen alkoi etsiä aitoa herännäisvirsiä. Hän löysi tarpeisiinsa neljä varianttia vanhasta Paavo Ruotsalaisen kilvoitusvirrestä "Sinuhun turvaan, Jumala", nimittäin kaksi Ilmari Krohnin kokoelmasta *Suomen kansa sävelmiä* I (Hengellisiä sävelmiä), yhden "Siionin virsien vanhasta laitoksesta" ja yhden variantin Pohjois-Savosta. On ilmeistä, että virren lapualaistoisinto on ollut yhtenä Kokkonen lähdevarianttina, sillä Kokkonen käyttämä nimitys "Siionin virsien vanha laitos" tarkoittanee Kustaa Penttilän neliäänistä kokoelmaa nimeltä *Vanhan Virsikirjan Sävelmiä Lapualta ja Nurmosta* (1921). Kokoelma oli sidottu yhteen Siionin Virsien kanssa (Haapalainen 1981, 106). Seuraavassa tarkastellaan Paavon virren juurisävelmäsä syntyneitä variantteja. Ensimmäisenä on virren lapualaistoisinto sellaisena kuin se esiintyy Krohnin kokoelmassa.

NUOTTIESIMERKKI 14.

SKS I 87e. Lapualta.

Toinen variantti on peräisin Raumalta.

NUOTTIESIMERKKI 15.

SKS I 87a. Raumalta.

Kolmas variantti on puolestaan Pohjois-Savosta.

NUOTTIESIMERKKI 16.

SKS I 87c. Pohjois-Savosta.

Näiden lisäksi Krohnin kokoelmasta löytyi vielä toisinto Pieksämäeltä. Etenkin sen alkuosa myötäilee melkein nuotilleen Paavon virren muita variantteja.

Viimeisenä esimerkkinä on Paavon virren myöhäinen variantti Penttilän kokoelmasta.

NUOTTIESIMERKKI 17.

SKS I 87f. Pieksämäeltä.



NUOTTIESIMERKKI 18.

Penttilä 1921.



Näistä esitellyistä varianteista kolme ensimmäistä ja Penttilän laitoksen variantti ovat todennäköisesti olleet Paavon virren oopperaversioiden esikuvina. Pieksämäeltä muistiin merkitty variantti on sävelasultaan kaukaisin, joten sillä lienee vähiten vaikutusta lopulliseen koraalimelodiaan. Säveltäjä muokkasi oopperaa varten sellaisen Paavon virren muodon, jollaista ei ole koskaan kansan keskuudessa laulettu. Lopullisen sävelasun virsi sai vasta pari vuotta ennen oopperan valmistumista. (Kokkonen 3.6.1976.)

Vaikka virsimelodia ei erotukaan kovin paljon Kokkosen tyypillisestä sävelkielestä, oli kuitenkin olemassa vaara, että melodia vaikuttaisi irralliselta tai ikään kuin päälleliimatulta. Eteen tuli yksi sävellystyön vaikeimpia ongelmia: koraalimelodian ja oopperan muun temaattisen aineiston sulauttaminen toisiinsa (Kokkonen 3.6.1976; ks. myös Kokkonen 1979, 34). Virsimelodian valinnan jälkeen säveltäjä joutui muokkaamaan oopperan muuta sävelaineistoa sellaiseksi, että se sopi yhteen virren kanssa. Koraalin luonteenomaisin intervalli, puhdas kvartti (käänteisenä puhdas kvintti), esiintyy sellaisenaan myös oopperan muissa motiiveissa. Puoliaskel ei ole virsimelodialle luonteenomainen, mutta esimerkiksi sen a-doorisessa muodossa ja varianteissa on paikoin g-gis- ja f-fis-vuorottelua. Terssiaihe on sen sijaan yhteinen koko temaattiselle aineistolle. Paavon virsi on joka tapauksessa hedelmöittänyt teoksen muuta sävelaineistoa. Muutamat sen intervallit käänöksineen esiintyvät suorastaan joi-

denkin temaattisten varianttien alkusoluina, vaikka säveltäjä ei liene kaikkiaan aina tietoisesti tehnytään.

NUOTTIESIMERKKI 19.

113



Jos sal-lit I-sä van-hak-si ja hei-kok-si mun
 tul-la Myös sil-loin o-le tu-ke-ni ja
 sau-va vah-va mul-la vi--hol-li-nen peit-tää
 se tol-li-nen sun kas-vos mul-ta peit-tää se
 tah-too mun ah-dis-te-tun ain-e-pä-toi-voon
 heit-tää.

Virsimelodia soi Viimeisissä kiusauksissa kokonaan vain kolme kertaa. Ensimmäinen esiintymä sijoittuu aivan teoksen alkuun, realistiseen ensimmäiseen kohtaukseen (I: 112 - 128). Paavo makaa kuolinvuoteellaan. Hän on juuri lopettanut huitomisensa ja rauhoittunut. Paavon toinen vaimo Anna Loviisa ja palvelijatar Albertiina keskustelevat. Paavo ei kuule naisten puhetta. Orkesterissa soi vain muutamia soittimia, jotka eivät kuitenkaan liity naisten vuorosanoihin, vaan Paavon unimaailmaan. Taitetta hallitsee ennen muuta patarumpu, joka soittaa virren ensimmäisiä säveliä erilaisina rytmivariantteina. Paavon ajatusmaailmaan, uneen ja houreeseen yhdistyy jatkuvasti ajatus "Sinuhun turvaan, Jumala". Albertiina toistaa ehdotustaan: "Eikö veisata, emäntä." Naiset aloittavat veisuun, johon Paavo yhtyy kohdassa "vihollinen petollinen". Kohtauksessa esiintyvä virsiteksti on vuoden 1938 virsikirjasta virren 337 kolmas sä-

keistö. - Naisten veisuuta säestävät aluksi vain huilu ja fagotti, myöhemmin oboe ja fagotti. Paavon tultua mukaan vasket aloittavat ikään kuin ruoskan iskuja muistuttavat iskulyöntinsä.⁴ Virren loppu on soinnutettu yksinkertaisin soinnuin, mikä luonnehtii hyvin draaman tilannetta. Säveltäjä on käyttänyt eniten duurisointuja (E, D, F, G ja C) mutta myös kahta mollisointua (a ja e) sekä joitakin avonaisia sointuja (a, e, g ja d). Soinnutus on näin ollen vanhaa, perinnäistä koraalisoinnutusta. Seuraavana esimerkkinä on virren viimeinen säe:

NUOTTIESIMERKKI 20.

Virren soinnutuksella säveltäjä on halunnut luonnehtia draaman tilannetta. Kohtaus on realistinen, ja sen tapahtumat sijoittuvat nykyhetkeen. Yksinkertainen ja karu koraalisoinnutus sopii myös koruttoman Ukko-Paavon persoonan kuvaajaksi.

Toisen kerran virsi soi kokonaan käräjäkohtauksen loputtua (Interludium VIII, II: 282 - 298), jolloin se lauletaan seuravirren tapaan. Säveltäjän valitsema virsiteksti⁵ sopii hyvin Kalajoen käräjien synkkään tunnelmaan, vaikka virren viimeisissä sanoissa on toivon kipinä: "Sä suuria-kin suruja mun annat täällä maistaa, vaan sinun hetkes tultua suot päivän uuden paistaa. Ei ääriä, ei määriä sun viisaudellasi, jos syvyyteen viet hirmuisen, taas nostat voimallasi."⁶

4 Orkesterin iskulyöntejä voi verrata 7. kohtauksen tilanteeseen, jossa Paavo valittaa: "Jumala on minua koiraa koko elämäni iän lyönyt rautaruoskalla..." (ks. I: 627 - 633).

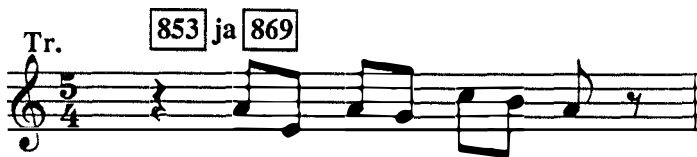
5 Virttä ei ole puhenäytelmän tässä kohdassa (Kokkonen, Lauri 1960, 69).

6 Virsiteksti on vuoden 1938 virsikirjasta virren 337 säkeistöjen 7 ja 6 yhdistelmä. - Perimätieto kertoo, että odottaessaan tuomiotaan Kalajoen käräjätalon pihamaalla heränneet veisasivat. Kyseessä ovat vuosien 1838 - 1839 Kalajoen käräjät.

Tilanne oopperassa merkitsee äärimmäistä kontrastia edelliselle kohtaukselle. Paavo on kohtauksen aikana kaivannut virren veisuuta ja kysellyt: "Miksi ei kukaan aloita virttä?" Kiusaajat puolestaan yrittävät häpäistä hänen kilvoituksensa: "Tanssikkaa Paavolle pyhien muistojen polkka. Tanssikkaa virret pihan hiekkaan, polkekaa rukoukset nurmen sekaan..." Virsi kajahtaa heti tanssin päätyttyä, ja näin maailmallisuus ja hengellinen elämänasenne ovat jälleen vastakkain. Virsi soi Paavon korvissa yksinäisenä, ilman säestystä. Sellaisena hän kuuli sen toistakymmentä vuotta aiemmin, ja sellaisena se kaikuu hänen korvissaan. Sitä paitsi nyt Paavo haluaa irrottautua kaikesta maallisesta ja kaikista ihmisistä, sillä "yksin on taivaan puomille meno".

Virsi lauletaan kolmannen kerran oopperan lopussa vähän ennen Paavon kuolemaa (II: 837 - 885). Se saa alkunsa Albertiinan resitatiivista, sillä palvelijattaren lukeminen alkaa Paavon korvissa kuulostaa virreltä, jolloin hän aloittaa: "Sinuhun turvaan Jumala, mua häpeästä (päästä)." Muu väki yhtyy virteen, josta lauletaan kolme säkeistöä.⁷ Orkesteri tulee mukaan. Soittimet myötäilevät vuorotellen eri säkeitä ja säkeistöjä siten, että virren aiheet soivat kaikkialla. Säkeistöjen väliin on sijoitettu noin tahdin mittainen trumpetin soittama välike, joka on muodostettu virren alkusävelistä.

NUOTTIESIMERKKI 21.



Huomattavaa tälle välikkeelle on se, että iskutus on muuttunut verrattuna virren alkumuotoon. Paikoin soittimet esittävät ikään kuin toiseen kohtaan sijoitettuja virren aiheita.

Virren soinnutus myötäilee oopperan tapahtumia, jotka keskittyvät tässä pelkästään Paavoon. Koraalimelodia alkaa yksinäisenä lauluna, johon orkesteri liittyy myöhemmin muutamia yksinkertaisia sointuja. Ensimmäinen ja toinen säkeistö päättyvät tarkalleen samanlaiseen soinnutukseen kuin oopperan alussa. Toisen säkeistön alkuun tulee kuitenkin modernimpi sävy, vaikka se periaatteessa säilyttää perinteisen luonteensa. Samantapainen sävy jatkuu kolmannen säkeistön alussa. Seuraavassa nuottiesimerkissä on reaalisoinnuin merkitty näiden kahden säkeistön alkutahtien soinnutus:

⁷ Virren tekstinä ovat vuoden 1938 virsikirjan mukaan virren 337 säkeistöt 1 ja 4 sekä 6a ja 7b.

NUOTTIESIMERKKI 22.

2.säk. am em F Es As D em C
3.säk. A am D Es As F G C

Virren viimeisen säkeistön loppukadenssissa on mukana koko orkesteri. Myös soinnutus on jälleen muuttunut.

NUOTTIESIMERKKI 23.

884

tuo kii - tok - sen - sa sul - le.

As E G F B C D E A

Modernista sävystä huolimatta soinnutus perustuu puhtaisiin duuri-kolmisointuihin. Syytä koraalimelodian soinnutuksen muuttumiseen on etsittävä draamasta. Yksinkertainen unisono ja perinnäinen koraalisoinnutus kuvaavat Paavon valvetilaa. Hän elää nykyhetkeä. Soinnutuksen muuttuminen modernimmaksi ja komplisoidummaksi kuvaa puolestaan Paavon vaipumista takaisin houretilaan. Mitä lähemmäksi "viimeistä puomia" Paavo tulee, sitä kauemmaksi "todellisuudesta" myös koraalin sointumaailma erkane. Viimeisen kadenssin duurisoinnuissa on kuitenkin erämaan profetaan kaipaamaa taivaallista kirkkautta.

Paavon virren esiintyminen kokonaisena koraalimelodiana rajoittuu edellä esiteltyihin kolmeen kertaan. Kaikki muut virsimelodiat soivat hyvin lyhyinä ja sitaatinomaisina, muutaman sävelen mittaisina katkelmina, joista virren ensimmäinen säe on yleisin. Huomattavimpia tällaisia esiintymiä on niin sanottu parodiamuoto neljännessä kohtauksessa, jossa kiusaajat jälleen pilkkaavat Paavoja. Hän oli luvannut rakentaa perheelleen suuremman tuvan, jossa ei menisi savua silmiin ja jossa olisi tilaa

Promootiojuhlan järjestäjät eivät paljonkaan kiinnitä Paavoon huomiota, vaikka hän kyselee kutsuvieraiden paikkoja.

NUOTTIESIMERKKI 26.

Paavo 458

Mis-sä o - vat kut - su - vie - rai - den pai - kat ?

Paavolle sanotaan, ettei hän voi olla kutsuvieras, vaan että hän kuuluu varsinaiseen kansaan. Tämän Ukko-Paavo toki myöntääkin: "Niin kuulunkin, mutta minut on kutsuttu." Paavo sekoittaa unessaan asiat ja puhuu hengellisestä kutsumisestaan evankeliumin palvelukseen.

Paavolle näyttää oma virsi muistuvan mieleen aina silloin, kun on kysymys joko Raamatun lukemisesta tai hengellisestä puheesta. Hän tahtoo virtensä avulla julistaa Jumalan voimaa. Esillä on tällöin poikkeuksetta virren ensimmäinen säe tai sen variantti. Usein variantti alkaa resitatiivinomaisesti mutta noudattaa virren runkosäveliä. Joskus edestakainen kvartti jää pois, toisinaan virsi etenee kokonaan ilman laajaa alkuintervallia. Koraalin viides sävel (perusmuodossa c) on yleensä melodian lakisävel. Variantin päätös voi olla ylöspäin tai alaspäin. Usein säe päättyy karakteristiseen kvarttiin tai sen käänteisintervalliin kvinttiin. Seuraavat variantit ovat näytteitä ensimmäisen säkeen muuntelusta. Vain viimeisessä virren sävel soi sellaisenaan.

NUOTTIESIMERKKI 27.

a) Paavo 486

... o - lin lu - ke - nut sen jo kol - - - me ker - taa.

b) Paavo 455

... mi-nun on pu-hut-ta - va täs - sä juh - las - sa

c) Paavo 535

Sun voi - maas tah - don ju - lis - taa.

Promootiokulkueen lähestyessä orkesteri soittaa marssiksi muunnettua Paavon virttä.

NUOTTIESIMERKKI 28.



Marssi kuvaa kulkueen lähestymistä. Paavo toteaa juhlaorkesterin osaan soittaa hänen virttensä. Marssilla on hauska yhtymäkohta myös ylioppilasmaailmaan. Sen ensimmäiset intervallit ovat nimittäin samat kuin vanhassa ylioppilaslaulussa *Gaudeamus igitur*. Kohtauksen monet koraa-variantit on otettu Paavon virren alusta, useimmiten sen ensimmäinen säe. Kohtauksen lopussa Paavo riistyy irti häntä pidättelemään tulleesta väkijoukosta ja sanoo menevänsä virtensä mukaan. Kyseessä on muistuma virren parodiamuodosta, joka on tässä teoksessa soinut aikaisemminkin (vrt. nuottiesimerkki 24b). Sävelet b ja es väärivät ensimmäisen säkeen lopun kokonaan. Tämäntapaista muotoa säveltäjä on ensi kertaa käyttänyt ensimmäisessä näytöksessä, sen neljännessä kohtauksessa vähän ennen hallan nousua. Yhdennessätoista kohtauksessa b-es-muoto esiintyy monessa kohdassa. Variantti onkin tässä jälleen tietynlainen pilkkalaulu, sillä virren marssimaisella variantilla on selvästi pilkkaava luonne. Yksinkertainen talonpoika akateemisessa juhlassa joutuu pilkan ja ivailun kohteeksi. Sama toistuu muutamaa tahtia edempänä. Paavo laulaa: "Sun voimaas tahdon julistaa" (ks. nuottiesimerkki 27c). Tällainen puhe on sekä juhlamenojen ohjaajille että kansalle liikaa. Paavo halutaan kerta kaikkiaan vaientaa, ja tämä tapahtuu hänen virttensä ivaamalla. (Ks. II: 536 I mies ja 1. nainen.)

Paavo saadaan vaimennetuksi tosin vain hetkeksi. Kun hänelle sanotaan juhla-kulkueessa olevan myös pappeja, hän innostuu: "Pappeja, nyt minä puhun." Sävelet b-es saavat melkein temaattisen funktion. Lisäksi niitä edeltää usein sävel a. Paavo kehottaa juhla-kulkuetta pysähtymään ja raivaa tietä puhujapaikalle.

NUOTTIESIMERKKI 29.

Paavo 551

Seis, py - säh - ty - kää, py - säh - ty - kää. An - ta - kaa

tie - tä. Ih - mi - set, py - säh - ty - kää.

Vuorosanojen ensimmäinen säe on tehty Paavon virren runkosävelistä. Kaksi viimeistä säettä sisältää vain kolme säveltä: b, des ja es. Niiden esiintymisessä korostuu lakisävel es. Paavo on noussut puhumaan. Hän kuvailee taivaan ja maan suuruutta.

NUOTTIESIMERKKI 30.

Paavo [567]

oopperan aihe "rapuliikkeenä"

pu 4 pu 4 pu 4

Suu - ri on tai - vas ja maa.

Paavon virsi

Variantti on hyvin erikoinen. Ensinnäkin siitä löytyvät sävelet b ja es iskuille sijoitettuina, joten ne myös korostuvat. Variantti on rakennettu melkein yksinomaan puhtaista kvarteista. Myös Paavon virren sävelet hahmottuvat selvästi. Samoin oopperan aiheen variantti esiintyy rapuliikkeenä. Sen jokainen sävel voidaan palauttaa näihin kahteen melodiseen aiheeseen tai niiden johonkin varianttiin.

Seuraava esimerkki on kohdasta, jossa juhlamenojen ohjaaja eli tässä tapauksessa yksi kiusaajista kuiskaa Paavon korvaan: "Tuolla menee Pohjolan piispa." Paavo innostuu jälleen. Hän kuvittelee paikkansa olevan nimenomaan hengellisen säädyn edustajien joukossa.

NUOTTIESIMERKKI 31.

Paavo [580]

Poh- jo - lan piis - pa. Mi - nä me-nen sin - ne

Variantti on jälleen muunnelmä Paavon virrestä. Sen loppuosa noudattaa tuttua a-b-es-tematiikkaa. Paavon virrellä on kohtauksessa varsin keskeinen asemansa. Kohtaus päättyy Paavon rukoukseen.

NUOTTIESIMERKKI 32.

Paavo 605

Her-ra Jee - sus Kris-tus Ju - ma - lan poi - ka,
 ar - mah-da mi - nu - a syn - tis - tä.

Tässä nuottiesimerkissä on monta intervallia, jotka ovat peräisin Paavon virren ensimmäisestä säkeestä. Sen lähtötasolle (a) ei ole varsinaista vastinetta eli alaspäistä kvarttia (e). Tässä tapauksessa virren lähtötasoksi voi kuvitella b:n. Silloin f on sen alaspäinen kvartti ja as virren neljäs sävel. Kaksi ensimmäistä intervallia (pu 4 ja s 2) erottuvat selvästi tästäkin melodialinjasta peräkkäisinä ja hahmoltaan tutun tuntuisina. Paavon virren variantteja esiintyy kohtauksessa varsin runsaasti, ja ne antavat sävyn sen eri taitteille ja samalla koko kohtaukselle.

Paavon virren käytöllä on yhteyksiä sekä kultaisen leikkauksen alueelle että erityisesti musiikilliseen karakterisointiin. Tästä syystä virttä käsitellään tässä tutkimuksessa myös toisaalla. Varsin erikoinen virren käyttö on kolmannentoista kohtauksen alussa, jossa Paavo rukoilee: "Oi sinä kaikkein armollisin ristiinnaulittu Herra Jeesus Kristus, armahda minua vaivaista syntistä." Siinä virren runkosävelet ovat antaneet vaikutteita monelle taholle. Ne esiintyvät melodian muodostuksen motiivisena aineistona, symboloivat Paavon tuskaa ja sisäistä kaipuuta ja ovat vielä kultaisen leikkauksen ja melodisen tihentymisen lähtökohta (ks. s. 202 ja nuottiesimerkki 139).

Virsi liittyy oopperan nimihenkilöön, onhan se primätiedon mukaan kuulunut Paavon rakkaimpiin hengellisiin sävelmiin (Kurki-Suonio 1977, 191 - 200). Viimeisissä kiusauksissa sen käyttö on kuitenkin hyvin monitahoinen ja monikerroksinen. Paikoin virren kiinteä yhteys Paavoon saa johtoaihejärjestelmää muistuttavia piirteitä. Koraalimelodia soi orkesterissa joskus silloinkin, kun Paavosta vain puhutaan. Käräjä kohtauksessa kiusaajat sanovat toisilleen: "Paavo Ruotsalainen on täällä." Orkesteri soittaa heti virren ensimmäisen säkeen sekä muutamia pieniä muistumia virrestä.

Paavon virren ensimmäinen säe soi viulun variantissa melkein sellaisenaan. Kolmas ja neljäskin tahti on palautettavissa Paavon virteen, mutta varsinkin tahdit viisi ja kuusi ovat melkein identtiset Paavon virren lopun kanssa. Seuraavassa nuottiesimerkissä verrattakoon vielä viulun osuuden loppua Paavon virren kanssa.

NUOTTIESIMERKKI 33.

VI.I 153

NUOTTIESIMERKKI 34.

VI.I 157

Paavon virsi

ain e - pä - toi - voon heit - tää.

Muutamista johtoiheen tapaisista esiintymisistä huolimatta Viimeiset kiusaukset ei ole johtoiheooppera. Tämä ilmenee siitä, että oopperan temaattiset aiheet eivät ole sidoksissa vain yhteen henkilöön, yhteen tapahtumaan, paikkaan tai tunteeseen, eivätkä myöskään vain yhteen vertauskuvaan. Paavon virsi soi myös Riitan ja Juhanan osuuksissa ja rikastuttaa teosta tältä osin hyvin monella tavalla. On kuitenkin todettava, että virren ensimmäinen säe viittaa usein joko suoraan Paavoon tai johonkin Paavoon liittyvään hengelliseen asiaan.

Virsi saa oopperassa myös erilaisia metamorfoituja muotoja ja lähestyy siten teoksen muuta motiivista aineistoa. Toisinaan virsimelodia soi hyvin peitettynä, ja oktaavisiiroilla (ks. esim. timpani I. kohtauksessa tahdista 57 alkaen), poikkeamalla ja modulaation tapaisilla siirtymillä on huomattava osuus. Parhaimpia metamorfoosimuotoja lienee esimerkki, joka esiteltiin jo aikaisemmin (ks. nuottiesimerkki 30) mutta jossa Paavon virren runkosävelillä näyttää aluksi olevan vain vähän merkitystä. Lähempi tarkastelu kuitenkin osoittaa, että lähes jokainen sävel voidaan palauttaa virren säveliin. Variantilla on yhteyksiä oopperan muihinkin temaattisiin aiheisiin.

Käräjäkohtaus on tärkeä myös temaattisen metamorfoosin kannalta. Musiikillisesti kohtaus rakentuu kahdesta aiheesta: kvartti- ja septimi-

hyppyihin nojaavasta aiheesta ja asteittaiseen alaspäiseen kulkuun perustuvasta aiheesta. Nämä aiheet esiintyvät tapahtumien edetessä aina uudessa valaistuksessa. Erikoisesti kvartti on hyvin tyypillinen, onhan se Paavon virren luonteenomaisin intervalli. Septimihyppyjen palauttaminen oopperan tematiikkaan on jo paljon vaikeampaa. Motiivista septimintervallia ei löydy oikeastaan muualta kuin Paavon virren kahden ensimmäisen säkeen ambituksesta (= e1 - d2). Jos taas pitää septimiä sekunnin käänteisintervallina, sen esiintyminen on varsin luonnollista myös tematiikan kannalta. Käänteisintervalli-idea on Kokkoselle hyvin tyypillinen. Septimihypyn voi joissakin tapauksissa selittää kvartin laajentumaksi.

Kvartti- ja septimiaiheet edustavat yhdeksännen kohtauksen keskeisintä motiivista aineistoa. Siksi sen erilaisia variantteja esiintyy hyvin runsaasti. Luonteenomainen variantti tälle kohtaukselle on seuraava Paavon laulama melodia:

NUOTTIESIMERKKI 35.

Paavo 200

Tah- don kuul- la vir - ren vyö- ry - vän y - li la - keu - den.

Variantissa on selvästi virren tuntua, ei ainoastaan kvarttihypyissä vaan muuallakin. Melodia on hengeltään ja intervallisuhteiltaan lähellä Paavon virttä, voi sanoa: sen etäinen metamorfoosimuoto.

Virren tyypillisin intervalli kvartti saa usein temaattisen funktion tai sitä (kuten myös kvinttiä) käytetään tietyllä tavalla toistuvana. Yleisin kvarttiaiheeseen käyttötapa lienee siitä muodostettu ostinato, joka soi usein matalien soittimien esittämänä (ks. esim. Timp ja Cb I: 91 - 101, Vc ja Cb I: 1475 - 1483, VI I - II osittain sekvenssin tapaan II: 489 - 495, III MIES ja B II: 518 - 520 ja Cb II: 797 - 801).

Paavon virren ohella säveltäjä on tuonut oopperaan toisenkin herännäisvirren, nimittäin sitaatin virrestä "Oi, Herra, ilo suuri."⁸ Sitaatti esiin-

8 Oopperassa käytetty muoto virrestä "Oi, Herra, ilo suuri" esiintyy vuoden 1943 koraalikirjassa numerolla 338 (b-sävelmä, Lapualta). Nykyisessä virsikirjassa on sen juurisävelmä (1986: 54) tekstillä "Käykäämme nyt Jerusalemiin" ja variantti (1986: 349) "Oi Kristus edessäsi". Eräs variantti on otettu puolestaan Siionin lauluihin (SL, 1977: 173), jonka mukaan variantin alkuperänä olisi hollantilainen sävelmätoisinto vuodelta 1540. Haapalaisen mukaan juurisävelmän vanhin muoto esiintyy ns. Roslagskulla-käsikirjoituksessa vuodelta 1693 (Ilmari Haapalainen, Die Choralhandschrift von Kangasala aus dem Jahre 1624; 1976 s. 322). Se otettiin sekä ruotsalaiseen (1967: 312 "O, Herre, käre") että suomalai- (jatkuu...)

tyy ainoastaan Riitan kuolinkohtauksessa ja sitä edeltävässä interludiumissa. Sävelaineistonsa puolesta sitä voi verrata erityisesti Paavon virteen, mutta vertailu sopii oopperan muuhunkin tematiikkaan.

NUOTTIESIMERKKI 36.

a) Riitta 1731
Tyyn- tyy il- taan, ei tu- le hal- la.

b) Paavon virsi
ja hei- kok- si mun tul- la vi- hol- li- nen

c) Riitta 1703
Oi Her- - ra i- - lo suu- ri

Nuottiesimerkin ylimmän rivin viimeisillä sävelillä on yhteyksiä Paavon virteen, kuten viivoilla on osoitettu. Samoin on laita "Oi, Herra, ilo suuri" -sitaatin ja Paavon virren melodian välillä. Huomattavaa on, että melodioita voidaan verrata melkein sävel säveleltä. "Oi, Herra, ilo suuri" -melodia on luonteeltaan pehmeä ja naisellinen. Valoisana ja lyyrisenä se liittyy hyvin Riitan persoonaan. Sitaatti on tematiikan kannalta vain näennäisesti uusi, sillä kuten jo todettiin, se on palautettavissa Paavon virteen. Säveltäjällä lienee ollut käytössään nämä kaksi herännäisvirttä, joiden temaattinen aineisto on hyvin samankaltainen, minkä vuoksi virsimelodiat ovat "sulautuneet" oopperan motiiviseen käyttöön ja muuhun aineistoon.

Vielä on todettava yksi tärkeä asia: nuottiesimerkin ensimmäinen melodia ("Tyyntyy iltaan, ei tule halla") ei olekaan varsinaisesti itsenäinen teema. Säveltäjä laati sen vasta-aiheeksi virrelle "Oi Herra ilo suuri". (Kokkonen 3.4.1978.) Huomiota herättää se, että codan sävelet ovat virren melodiasta otetun katkelman rapuliike.

Säveltäjä on käyttänyt Riitan kuolinkohtauksessa runsaasti tersseihin perustuvaa melodiikkaa. Voidaan tietenkin arvella "Oi, Herra, ilo

8(...jatkuu)

seen (1702: 315 "Päälles, O, Herra aina") vanhaan virsikirjaan (Ilmari Haapalainen, Några bidrag till proveniensbestämningen av 1600-talets nordiska koraler; 1972 s. 43).

suuri" -virren vaikuttaneen näihin terssikulkuihin, mutta liittyhän terssi kiinteästi myös Paavon virteen. Vaikuttavimmat Riitan laulamat terssimelodiat liittyvät tilanteeseen, jossa hän muistelee perheen heikkoa taloudellista tilannetta ja keväistä kalansaalista.

NUOTTIESIMERKKI 37.

Riitta 1708

mi - nä - kin hy - räi - lin, lap - set sai - vat ruo - kaa

Tilanne henkii kiittollisuutta ja välittyy virren "Oi, Herra, ilo suuri" melodian sävelin. Riitta toteaa vain yksinkertaisesti: "Miksi en olisi kiittänyt?"

Paavon virsi on hyvin hallitseva Viimeisissä kiusauksissa. Sen esiintymät luovat kohtauksille niille ominaista karaktääriä, mutta myös virren puuttuminen antaa kohtaukselle oman sävynsä (vrt. toinen ja kolmas kohta).

Paavon virrestä saattaa puuttua sävel tai useampia, mutta se esiintyy useimmiten kuitenkin perusmuotoisena. Kontrapunktimuodoista rapuliike on harvinainen, inversiota ja ravun inversiota ei sellaisenaan esiinny lainkaan. Yhdenkin sävelen oktaavisiiro muuttaa virren luonnetta, mutta temaattisesti variantti säilyttää perusmuotoisen olemuksensa. Runkosävelien intervallien muuttuminen toiseksi herättää enemmän huomiota nimen omaan Paavon virren yhteydessä kuin oopperan aiheen yhteydessä, koska virsi on kuulijalle tutumpi ja oopperan aihe on lähempänä Kokkosen omaa persoonallista sävelkieltä. Huomattavaa on myös, että molemmat melodiset aiheet esiintyvät monin eri tavoin rytmitetynä. Aiheiden rytmihahmot, jotka liittyvät läheisesti tempoon, tahtilajien vaihteluihin ja dynamiikkaan, ovat yhtä rikkaita ja ilmaisukykyisiä kuin melodiatkin.

Säveltäjä on käyttänyt Paavon virrestä useimmiten sen ensimmäistä säettä (ks. nuottiesimerkki 38 a), joka esiintyy hyvin monivivahteisena ja rikkaasti muunneltuna. Selvimpiä ovat sellaiset originaalimuotoiset esiintymät, joiden melodinen hahmo ei muutu, kantavat intervallit säilyvät alkuperäisen laajuisina eikä sävelten keskinäisessä järjestyksessä tapahdu suuria muutoksia. Luonteenomaisimpia ja käytetyimpiä motiivisia esiintymiä ovat sellaiset, joissa virren ensimmäinen sävel puuttuu (38 b), melodiahahmon keskeltä samoin puuttuu sävel (38 c) tai hahmoa on varioitu oktaavisiirolla (38 d). Säkeen ensimmäisiä säveliä on niin ikään käytetty ostinatomaisesti (38 e ja f) tai niistä on tehty kvartti-terssi-aihe (38 g). Kvartti liittyy usein nimenomaan oopperan nimihenkilöön (38 h). Virren

melodinen hahmo säilyy hyvin tunnistettavana silloinkin, kun sen intervallien laajuus muuttuu (38 i ja j), ja variantteja voidaan siitä huolimatta pitää tietynasteisina metamorfoituina muotoina, mutta hämärtyy heti, kun aihetta käytetään ahtokulkumaisesti peräkkäin, kaksikerroksisesti tai osittaisena rapuliikkeenä, josta vielä sävel tai pari saattaa puuttua (38 k ja l).

Melodinen hahmo sen sijaan muuttuu varsinkin silloin, kun permutaatio on runsasta, melodialinja katkaistu tauoilla, intervallien keskinäiset suhteet ja jokin yksittäinen intervalli muuttuvat (38 m ja n). Hyvin metamorfoosimainen variantti syntyy silloinkin, kun runkosävelten välissä on runsaasti aiheen ulkopuolista aineistoa (38 o).

Edellä esitetyt keskeiset temaattiset aihetyypit on seuraavassa kerätty yhteen omaksi nuottiesimerkiksi. Tutkimuksen lopussa on tätä laajempi luettelo virren ensisäkeen käytetyimmistä varianteista (liite 1).

NUOTTIESIMERKKI 38.

a) 

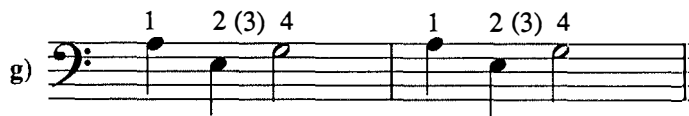
b) 

c) 

d) 

e) 

f) 

g) 

h) 
O - len Paa - vo Ruot - sa - lai - nen


i) 
Tu - pa vei - saa - mis - ta var - - - ten


j) 
La - keu - del - la kuu - lu - vat kel - - - lot kau - as

k) 

l) 
lu - nas - taa hen - ke - si tuo - ne - las (-ta)

m) 

n) 

o) 
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

Virren käyttö Viimeisissä kiusauksissa merkitsee jatkuvaa variointia, joka voi mennä niin pitkälle, ettei voida puhua enää aiheen varianteista, vaan metamorfoosin välityksellä syntyneistä uusista aiheista, joita Kokkonen ei kuitenkaan käytä motiivisesti, vaan antaa virren palata uudelleen ja uudelleen varianttien lähtökohdaksi.

Kokkonen konstruoi Paavon virren vastaavista herännäisvirsimelodioista nimenomaan oopperaa varten. Jo tämä seikka rajoittaa sen käytön vain oopperaan. Virren sävelaineistolla on kuitenkin yhtymäkohtia lähes 40 vuoden taakse, nimittäin Pianotrion (1948) hitaaseen osaan. Säveltäjä luonnehtii Trion hidasta osaa seuraavaan tapaan: "Trion hitaassa osassa, joka on koraalin tapainen osa, on ihan ilmeisiä yhtymäkohtia dooriseen koraalimelodiikkaan, jopa ehkä joitakin yhtymäkohtia itse Ukko-Paavon virteen, jota en silloin edes vielä tuntenut" (Kokkonen 1979, 54). Etsittäessä Triosta Paavon virren materiaalia voidaan hitaan osan teemat ja virsi asettaa alakkain.

NUOTTIESIMERKKI 39.

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'A-teema' and is in 5/4 time. The middle staff is labeled 'Paavon virsi' and is in 4/4 time, with a 5/4 section indicated. The bottom staff is labeled 'B-teema' and is in 5/4 time. Brackets and lines connect notes across the staves, illustrating the relationships between the themes. The 'A-teema' and 'B-teema' are in the same key (one sharp) and share a similar melodic structure. The 'Paavon virsi' is in a different key (two sharps) and has a different melodic structure, but the connections show how its notes relate to the other two themes.

Vertailun tulos on suorastaan hämmästyttävä, sillä molempien teemojen sävelaineisto myötäilee Paavon virren melodiaa samassa sävellajissa intervaleineen aivan tarkasti. Jopa sävelten järjestys on monin paikoin sama; toisinaan viereiset sävelet ovat vain vaihtaneet keskenään paikkaa.

Tämän lisäksi Paavon virren materiaalia esiintyy Triossa muuallakin. Kolmannen osan teemassa virsi soi osittaisena rapuliikkeenä.

Tässä esitetyille Trion teemoille on tyyppillistä, että Paavon virren runkosävelet esiintyvät niissä joko originaali järjestyksessä tai paikkaa vaihtaen mutta kuitenkin ilman loma- ja sivusäveliä. Vertailun tulos puolustaa sitä hypoteesia, että Paavon virren tyyppinen koraaliaines on jo varhain ollut Kokkonen sävellystyylille olennaista. Tultaessa ajallisesti lähemmäksi Viimeisten kiusausten valmistumista Paavon virren al-

kusäveliä esiintyy siellä täällä Kokkosen teoksissa. Selvimpiä esimerkkejä lienee Erechteion-kantaatissa (1970) soiva sitaatti.

NUOTTIESIMERKKI 40.

Paavon virsi

Trion III osan
teema

NUOTTIESIMERKKI 41.

Erechteion
Cor 1. II : 89

Paavon virren alku

Käyrätorvi aloittaa huilujen ja klarinetin säestämänä aiheen, jonka alku on tarkka Paavon virren sitaatti. Sen neljä ensimmäistä säveltä muodostavat myös oopperan ehkä käytetyimmän motiivin.

4.2.2 Oopperan aihe

Paavon virren lisäksi Kokkonen on käyttänyt Viimeisten kiusausten teemaattisina "alkusoluina" kahta muutakin aihetta. Ne ovat *oopperan aihe* ja *sointuaiheet*, jotka liittyvät kiinteästi toisiinsa. Tästä syystä on tarpeen tarkastella oopperan orkesterinjohdantoa melko perusteellisesti, koska molemmat aiheet syntyvät johdannon musiikista.

Johdantoon sisältyy yhdeksän tahtia ja se menee vähän lomittain ensimmäisen kohtauksen kanssa, joka alkaa partituurimerkinnän mukaan tahdin kahdeksan puolivälistä. Aloitustahtilaji on 4/4, tempo moderato ja metronomimerkintä 72 - 80. Ensimmäisen tahdin oopperan avaussoittimet ovat seuraavat: huilu (Fl), klarinetti (Cl), bassoklarinetti (Cl-b), käyrätorvi (Cor), trumpetti (Tr), pasuuna (Trmb), patarummut (Timp), harppu (Arpa) ja kontrabasso (Cb). Teos alkaa siis hyvin puhallinvoittoisella orkesterilla. Avaussävelenä on e, joka soi kaikissa edellä mainituissa

soittimissa. Puupuhaltimet soittavat pitkiä kokonuotteja, mutta sen sijaan metallipuhaltimilla ja patarummuilla on teoksen ensimmäinen rytmiaihe.

Cor., Trmb., Tr. $\frac{4}{4}$ | |

Timp. $\frac{4}{4}$ | |

Aihe jatkuu pisteellisenä kahdeksasosana toisen tahdin ensimmäiselle tahtiosalle saakka. Kontrabasso sen sijaan aloittaa tasaisella neljäsosaliikkeellä. Artikulointimerkintänä on pizzicato.

Cb. $\frac{4}{4}$ |

Harppu tulee mukaan vasta tahdin puolivälissä.

Arpa $\frac{4}{4}$ - |

Jo avaussävel antaa selvän viitteen siitä, että ooppera alkaa e-pohjaisella tonaliteetilla. Sävellaji ei hahmotu duuriksi eikä molliksi. Myös edellä mainittu rytmiaihe esiintyy tässä tonaliteetissa.

Toisessa tahdissa tulevat mukaan oboe (Ob), ksylofoni (Xyl) ja viulut (Vl I-II). E-pohjainen tonaliteetti jatkuu koko tahdin ajan. Viulut antavat orkesteriin ja ennen kaikkea tonaalisuuteen oman luonteenomaisen lisänsä, sillä toiselta tahtiosalta alkaen ne tuovat mukaan fis-sävelen. Se soikin pitkänä sävelenä melkein kolmannen tahdin loppuun. E-pohjaisen sävellajin kaksi ensimmäistä säveltä soivat nyt yhtä aikaa. Toisaalta ensiviulun fis-sävel muodostaa suuren noonin muun muassa huiluun ja oboeen nähden. Fis-sävelen voi myös ajatella edustavan D-duurin terssiä. Rytmisesti tahtia hallitsee edellisen tahdin rytmiaihe, joka esiintyy tahdin alussa pisteellisenä kaikilla puupuhaltimilla, patarummuilla ja harpuilla.

Kolmannen tahdin luonne on lähinnä kahdenlainen: tonaalinen ja dynaaminen. Tahdin luonteenomaisin tonaalinen piirre on puoliaskelmotiivin esiintyminen aivan tahdin lopulla. Viulujen fis vaihtuu f:ksi. Kaikissa muissa soittimissa soi edelleen tuttu e-sävel. Tähän mennessä teoksessa on esiintynyt kolme säveltä: e-fis-f. Huomionarvoista on myös se, että sävelet voidaan sijoittaa puoliaskelen päähän toisistaan. Tahdin dynaamista luonnetta ilmentää puhaltimien (Ob, Cor ja Trmb) crescendo, joka alkaa jo edellisen tahdin puolivälissä ja kasvaa vähitellen pianissimoista fortissimoon. Myös viulujen pitkät fis-sävelet soivat samaan tapaan crescendona. Tahdin ainoa rytmisen liike on sijoitettu patarumpuihin, joissa puhaltimia myötäilevä rytmiaihe tihentyy vähitellen tremoloksi.

Tihenevä rytmiaihe korostaa myös tahdin dynaamista ilmettä.

Timp.

Neljäs tahti on merkittävä oopperan tematiikan kannalta. Siinä esitellään teoksen ensimmäinen melodinen aihe.

NUOTTIESIMERKKI 42.

Kolmannen tahdin puoliaskelmotiivi laajenee nyt teemaksi. Sen lähtökohtana on viisi kromaattisen asteikon säveltä, jotka ovat ylhäältä lukien es-d-des-c-h. Trumpetin soittamassa teemassa asteikon sävelten järjestyksestä on muutettu vain h:n osalta. Se sisältää seuraavat intervallimahdollisuudet: ylinouseva priimi, pieni ja suuri sekunti, vähennetty ja pieni terssi sekä vähennetty kvartti. Teeman ambitus on vähennetty kvartti. Aihetta voidaan nimittää oopperan aiheeksi, koska säveltäjä muokkasi sen nimenomaan Viimeisiä kiusauksia varten. (Kokkonen 3.6.1976).

Teemasta lähtöisin olevia motiiveja esiintyy muissakin soittimissa. Viuluissa on ainoastaan fis:n ja f:n vuorottelua, jota ennakoitiin jo edellisessä tahdissa. Rytmiseltä rakenteeltaan viulujen unisonoaihe on hyvin lähellä trumpetin soittamaa esikuvaa.

NUOTTIESIMERKKI 43.

Aiheen sekstolimotiivi esiintyy sellaisenaan kolmella soittimella. Ne ovat piccolo (Picc), huilu ja ksylofoni. Tällöin vaimennetaan viulujen vastavassa kohdassa esiintyvää täysin samanlaista aihetta. Tämän motiivineksen ohella oboe, käyrätorvi, pasuuna ja patarummut soittavat vielä tuttua e-säveltä. Trumpetin ensimmäisellä tahtiosalla esittämä es ja muissa soittimissa toistuva e-sävel ennakoivat jo teoksen bitonaalisuutta, jopa polytonaalisuutta. Tahdin lopulla soi d-sävel fagotilla (Fag), käyrätorvilla (2. ja 4.), pasuunoilla (2. ja 3.) sekä patarummuilla. Polytonaalinen ilme säilyy osittain patarumpujen tremolon d-e ansiosta, mutta myös trumpetin ja ksylofonin nopea des antaa oman lisänsä polytonaaliseen kenttään. Tahdin puolivälistä aloittavat sekstolit muodostavat oopperan ensimmäiset myrskykuviot, jotka tihentyvät seuraavaan tahtiin tultaessa.

Viidennen tahdin alussa piccolo, huilu ja ksylofoni soittavat uuden ja nopean kolmaskymmeneskahdesosina liikkuvan rytmikuvion. Jatkona seuraa peräkkäisiä sekstoleja, nyt ensi kertaa samalla soittimella. Esimerkkinä tahdin luonteesta on seuraava ksylofonin myrskykuvio kokonaisuudessaan.

NUOTTIESIMERKKI 44.

Ksylofonin sävelet muodostavat kromaattisen asteikon b1 - a2. Vain e puuttuu, mutta se soi pitkänä sävelenä oboella, kaikilla käyrätorvilla ja pasuunalla. E:stä kokoaskeleen päässä soi d-sävel, jonka soittavat fagotti, käyrätorvet (2. ja 4.), pasuunat (2. ja 3.) ja patarumpujen tremolo d-e. Tahdin alussa on oopperan aiheen rapuliike eli sävelet c-cis-h-d-es. Muuten tahdin keskeisimpänä aiheena on puoliaskelmotiivi, jota jo näin oopperan alussa käytetään runsaasti nimenomaan pieniä tuulenvireitä kuvattaessa. Tahdin lopulla metallipuhaltimilla esiintyy kahdeksasosakoho, joka johtaa kuudenteen tahtiin. Rytmiaihe esiintyi samanlaisena aikaisemminkin, nimittäin siirryttäessä ensimmäisestä tahdistä toiseen. Ksylofonin lisäksi myös klarinetti ja molemmat viulut soittavat sekstoleja.

Kuudennen tahdin ensimmäisellä ja toisella tahtiosalla huomiota herättävimpänä aiheena soi jo edellä mainittu metalli puhaltimien kimmoisa rytmiaihe.

Cor., Tr., Trmb. $\frac{4}{4}$ f marc.

Aihe on samanlainen trumpetilla ja pasuunalla. Käyrätorven variantti poikkeaa säveliltään hieman edellisistä. Seuraavassa esimerkissä kaikkien metallipuhaltimien aiheet ovat vertailun vuoksi yhdessä.

NUOTTIESIMERKKI 45.

Cor. 2. ja 4.



Tr. 3.



Trmb. 2.



Aiheiden yhteisenä rakenteellisenä piirteenä on puoliaskel motiivin käyttö. Temaattisesti aihe voidaan palauttaa aikaisemmin esiintyneeseen trumpetin melodiaan (ks. nuottiesimerkki 42). Tahdin pitkä sävel tuo lisää voimaa, joten jatkuva crescendon tuntu säilyy. Nuottiesimerkissä (45) mainittujen soittimien lisäksi bassoklarinetti, fagotti, pasuuna (3.), sello (Vc) ja kontrabasso kasvattavat myös crescendoa. Tahdin puolivälissä esiintyy jälleen kolmaskymmeneskahdesosissa liikkuva myrskykuvio, joka käyttää kaikki kromaattisen asteikon sävelet f2 - e3. Kuvio on näillä soittimilla täysin samanlainen. Ksylofoni vain tekee sen puolivälissä alaspäisen oktaavi siirron. Sävelkuvio merkitsee tuulenvireiden voimistumista. Sitä enteilevät vihurit on kuvattu erinomaisesti vaihtelevilla crescendojen ja diminuendojen vuorotteluilla. Triangelin trillit ja patarumpujen tremolot sopivat tilanteeseen myös varsin hyvin.

Pitkinä aika-arvoina soivat e- ja d-sävelet säilyttävät perustonaalisuuden. Puoliaskelmotiivi ja kromatiikka tosin hämärtävät tonaalista vaikutelmaa. E- ja d-sävelten lisäksi tahdissa esiintyy myös uusi sävel, nimittäin c. Sen soittavat fagotti, käyrätorvet (2. ja 4.), trumpetti, pasuuna ja kontrabasso. C-sävelestä muodostuu varsin keskeinen tässä tahdissa. Samalla myös polytonaalinen kenttä laajenee.

Jo edellisen tahdin lopulla korkeat puupuhaltimet soittivat forte fortissimossa nopeat myrskykuvionsa. Seitsemännen tahdin alussa sointiväri muuttuu. Tahdin alun ainoa liike tapahtuu kahdella metallipuhaltinryhmällä: käyrätorvilla ja trumpeteilla. Seuraavassa trumpettien osuus:

NUOTTIESIMERKKI 46.

Rytmiseltä rakenteeltaan kuvio on kvintoli, joka esiintyy nyt ensi kertaa. Motiivisesti kuvio noudattelee nuotilleen neljännen tahdin trumpetin teemaa. Kuvio päättyy voimakkaaseen korolliseen säveleen toisen taktiosan alussa. Siinä soivat pitkinä sävelinä e, es ja c. Mukana ovat lähes kaikki puhaltimet lukuun ottamatta huilua ja klarinettia. Huomionarvoista on pasuunaryhmän soitinnus. Siinä esiintyvät nimittäin yhtä aikaa kaikki kolme säveltä. Näin orkesteri johdannon polytonaalinen ilme yhä lisääntyy. Tahdin loppuosan nopea liike on jousilla. Kontrabasso ei ole kuitenkaan mukana. Säveltäjä jättääkin sen usein jousiryhmästä pois. Seitsemännessä taktissa jouset toistavat neljännen tahdin viulujen kuvion melkein sellaisenaan. Ainoastaan sekstolin viimeinen sävel soi kokoaskelta ylempänä. Temaattisesti on jälleen kysymys puoliaskelmotiivista.

Dynaamisena ilmeenä tahdin lopulla on diminuendo. Voima vähennee hieman puhaltimien osuuksissa. Sen sijaan jousien liike pitää yllä crescendoa, huipentuu yhdeksännen tahdin alussa forte fortissimoksi ja melkein heti häipyä pois.

Kahdeksannen tahdin alkuosaa hallitsevat kaikkien puhaltimien ja kontrabasson rytmiset korostukset.

Korollisina sävelinä soivat edelleen e, es ja c. Samaan aikaan jousilla (lukuun ottamatta kontrabassoa) on kaksi peräkkäistä sekstolikuviota unisonona. Tahdin puolivälissä myrsky yltyy täyteen voimaansa. Kaikki soittimet ovat mukana nopeilla kuvioillaan, jotka enteilevät tulevaa polyrytmiikkaa. Yhtä aikaa soivat nimittäin kvintoli-, kuudestoistaosa- ja kolmaskymmeneskahdesosakuviot. Pasuunoilla on kuudestoistaosia, mutta puhaltimet soittavat kvintoleita. Nopeimpia ovat jousien kolmaskymmeneskahdesosat.

pasuunat

muut puupuhaltimet

jouset

Koko tahdin temaattista kenttää hallitsee puoliaskelmotiivi, joka kolmannella ja neljännellä tahtiosalla muotoutuu oopperan aiheen rapuliikkeeksi.

NUOTTIESIMERKKI 47.

Aihe varianteineen näyttää saavan temaattista funktiota. Kuviosta puuttuu tosin d, mutta sen tilalla soi e. Koska aiheessa esiintyvät e ja es peräkkäin, rapumuoto saa kromatiikan lisäksi duurimollitonalliteettia muistuttavan ilmeen.

Myrskykuvaus (alkumyrskykuvaus) jatkuu yhdeksännen tahdin toiselle tahtiosalle saakka. Siinä liike pysähtyy ja hiljenee useimmilla puhaltimilla piano pianissimoon saakka. Tahdin puolivälissä alkaa tauko piccololla, bassoklarinetilla, fagotilla ja kontrabassoja lukuun ottamatta kaikilla jousilla. Temaattinen puoliaskelmotiiviliike, joka on ollut merkittävä kolmannelta tahdista alkaen, päättyy tässä kohdassa mutta jatkuu taas myöhemmin. Edellä soiva trumpetti aiheen rapuliike jatkuu yhdeksännen tahdin ensimmäiselle tahtiosalle saakka. Nyt d-sävelkin on mukana.

Tahdin toisen tahtiosan isku on tonaalisesti merkittävä. Siinä D-duuri ja E-duurisoinnut soivat ensi kertaa koko teoksen aikana ja aivan kuin orkesterijohdannon päätteeksi. Soinnut soivat yhtä aikaa. Trumpetit esittävät soivan D-duurisoinnun ja pasuunat E-duurin.

Näiden sävelten ulkopuolelle jää piccolon, huilujen ja jousien ais. Voi kysyä, onko tällä sävelellä temaattista merkitystä. Sehän erottuu ratkaisevasti kaikista muista. Sävelen esiintymiselle voi löytää kaksikin selitystä. Se on ensimmäinen ilmentymä ylinousevasta kvartista e-ais. Toisaalta enharmonisena b-sävelenä se enteilee Es-duurin kvinttiä.

Tahdin kolmannella tahtiosalla melodinen liike on pysähtynyt, eikä temaattisia aiheita esiinny. Ainoa motiivinen yhteys muuhun sävelmateriaaliin on edellä mainitun sointuyhdistelmän käyttö. Neljäs tahtiosa jatkaa soinnullisten elementtien esittelyä. D- ja E-duurisoinnut jatkuvat pitkinä sävelinä. Huilu, klarinetti, käyrätorvi ja celesta aloittavat neljäsosakoholla uuden taitteen, joka johtaa Paavon ensimmäisiin vuorosanoihin. Uutena soittimena mukaan tullut celesta myötäilee muiden soittimien sointuja. Tahdin polytonaalinen luonne keskittyy D- ja E-duurien esiintymiseen myös celestalla.

NUOTTIESIMERKKI 48.



Orkesterijohdanto muodostaa Viimeisten kiusausten ensimmäisen laajan kokonaisuuden. Tietynasteista polytonaalisuutta esiintyy koko ajan huolimatta e-pohjaisen tonaliteetin hallitsevasta asemasta. Sävelet e, es, d ja c ovat johdannon keskeisimmät yksittäiset sävelet, jotka soivat usein hyvin pitkänä aika-arvoina. Puoliaskelmotiivi tuo oman lisänsä orkesterijohdannon luonteeseen, ja se osoittautuukin johdannon merkittävimmäksi aiheeksi. Tärkeimmät puoliaskelot ovat fis-f ja e-es. Muina ylinousevina priimeinä esiintyvät gis-g, dis-d, d-des, cis-c, g-ges, a-as ja h-b. Puoliaskelmotiivi esiintyy myös pieninä sekunteina: es-d, des-c, f-e, e-dis, d-cis, c-h ja a-gis.

Perustellusti voi kysyä: Miksi orkesterijohdanto on näin lyhyt? Miksi Kokkonen ei ole kirjoittanut perinteistä alkusoittoa, uvertyyriä? Vastausta on syytä lähteä etsimään lähinnä kahdelta taholta. Perinteinen ooppera-alkusoitto on nykyajalle vieras. Monet säveltäjät ovat sitä mieltä, että draaman pitää lähteä liikkeelle heti teoksen alussa. (Kokkonen 3.6.1976.) Viimeisten kiusausten ensimmäinen kohta on prologin luonteinen. Sitä seuraava interludium on teoksen pisin välisoitto, joka esiintyy samalla alkusoiton korvikkeena ja on tietynlainen alkusoiton ja interludiumin yhdistelmä. Sen sijaan orkesterijohdannolla on aivan oma funkionsa.

Orkesterijohdanto on tiivis kokonaisuus, jossa säveltäjä esittelee Paavon virttä lukuun ottamatta teoksen musiikilliset lähtökohdat. Oopperan motiivinen aines ikään kuin kasvaa teoksen alkutahdeista. Tällainen orkesterijohdanto palvelee parhaiten nimenomaan Kokkonen tyypistä säveltäjää. Johdannon musiikki on intensiivistä, eikä sen taiteellinen ilmaus kaipaakaan enempää. Siinä on aivan kuin pähkinänkuoressa kaikki se, mitä oopperassa myöhemmin tapahtuu. Orkesteri johdanto kuvaa tavallaan koko teosta. Sen soittimien väri, polytonaalisuus, dynamiikka, soitinmusiikki ja hienosti kuvatut tuulenvireet saavuttavat valtavan laajuuden. Polyfonian yleisen periaatteen, levon ja liikkeen vuorottelun, tuntee ensi tahdeista lähtien. Tätä melko laajaa taitetta kuunnellessa voi havaita, että siinä tapahtuu aina jotakin. Johdanto antaa aavistuksen koko teoksen luonteesta. Viimeisten kiusausten alku on taiteellisesti varsin vaikuttava.

Orkesterijohdannon motiivisten elementtien orgaaninen kasvu on syynä teoksen alun tarkkaan tahti tahdilta etenevään deskriptiiviseen käsitteeseen.

Oopperan aihetta säveltäjä on käyttänyt kaiken kaikkiaan kolmessa muodossa. Alkuperäistä trumpetin soittamaa (tahti 4) aihetta voisi nimittää oopperan aiheen *originaalimuodoksi*, muut kaksi olisivat oopperan aiheen *messuvariantti* ja *Juhanan aihe*.

Oopperan aiheen *originaalimuoto* sisältää perusmuodossaan sävelet es-d-h-des/cis-c. Se esiintyy aika ajoin koko oopperan ajan mitä erilaisimpina muunnelmina. Usein aihe liittyy Riitaan tai hänen vuorosanoihinsa.

Kolmas kohtaus on kuvaus Riitan käynnistä Sepän luona. Paavo on mukana, mutta hän pysyttelee aluksi syrjässä. Tunnelma on mystinen, sillä Paavon unessa Seppää verhoaa jonkinlainen salaperäisyyden harso, jota matalien soittimien aiheet ilmentävät. Kohtaus alkaa englannintorvi- ja bassoklarinetisooloilla.

NUOTTIESIMERKKI 49.

Tämä oopperan aiheen variantti on sijoitettu salaperäiselle ja tummalle alueella ja tummasävyisille soittimille. Englannintorven puoliaskelmotiivi ja bassoklarinetin soittamat aiheet täydentävät toisiaan niin tunnelman kuin tematiikan osalta. Mystinen tunnelma on valmis, ja Riitta kysyy epäröiden Sepän henkilöllisyyttä. Koko Riitan laulama melodialinja palautuu tematiikan alkulähteille.

Oopperan aihetta varioidaan tässä kaksi kertaa peräkkäin, eri tavoin kummallakin kerralla. Ensimmäinen esiintymä on tekstiossa "Kävikö täällä kerran Paavo Ruotsalainen". Originaalimuotoon verrattuna variantin ensimmäiset sävelet es ja d ovat samat. Alaspäin terssihyppy d-h on muuttunut ylöspäiseksi d-f:ksi, johon puoliaskelmotiivi liittyy. Nuottiesimerkissä nro 51 ovat vielä alkuperäinen aihe ja sen variantti kokonuuksi pelkistettyinä.

NUOTTIESIMERKKI 50.

Riitta 546 — 3 —

O - let - ko si - nä se sep - pä ? (Olen, mikä sitten)

kä - vi - kö tääl - lä ker - ran Paa - vo Ruot - sa - lai - nen,

sel - lai - nen ar - ka ja vai - vat - tu nuo - ri mies.

NUOTTIESIMERKKI 51.

Riitan variantti

Alkuperäinen aihe

Säveltäjä on käyttänyt originaalimuodon esiintymässä osittaista inversiota, tonaalista siirtymää ja oktaaviirtoa. Näin ollen orginaalimuodosta ei ole jäänyt yhtään säveltä pois. Lisäksi se esiintyy tässä vielä duuri - muunteisena (ks. sävel e).

Oopperan aiheen originaalimuoto liittyy myös Sepän vuorosanoihin. Riitta kysyy Sepältä, minkä neuvon tämä antoi Paavolle. Sepän vastaus sisältää muun muassa orginaalimuodon.

NUOTTIESIMERKKI 52.

Seppä 644

... kaik - ki : Kristuksen si - säl - li - nen tun - te - mi - nen

Samaa melodiaa Paavo on käyttänyt aikaisemmin, nimittäin toisessa kohtauksessa.

NUOTTIESIMERKKI 53.

505

P: Tai - vaan puo-mil-le on yk - sin men - tä - vä.

Edellä jo mainittiin, että oopperan aiheen originaalimuoto esiintyy myös duurimuunteisena. Sävelen es tilalla soi silloin e. Juhanan surmaviestiä kuvaavassa kohtauksessa (seitsemäs kohtaus) originaalimuoto saa kaksi duurimuunteista varianttia.

NUOTTIESIMERKKI 54.

Tr. 1. **1570**

3. N. **1515**

Sii-nä - pä on kir - veen jäl - ki.

Edellinen nuottinäyte (Tr) ilmentää piikikästä kylän naista, joka melkein pirullisella tavalla on tullut i vailemaan Riittaa. Jälkimmäinen nuottinäyte (3.N) liittyy myös kylän naiseen, mutta eri henkilöön. Molemmat variantit voidaan sävelten paikan vaihdosta ja "ylimääräisistä" sävelistä huolimatta palauttaa nimenomaan originaalimuotoon. Melodiat ovat läheistä sukua keskenään, ja niiden tarkoitus on luonnehtia kylän naisten häijyä luonnetta. Seuraavassa ensimmäisen kylän naisen yhteydessä esiintyviä rytmivariantteja:

1. Tr.

2. Tr.

3. Tr.

4. Tr. 

5. Tr. 

6. Tr. 

Säveltäjä on käyttänyt kylän naisten aiheen loppuosaa kohtaukseen draamaattisissa jäljittelyissä. Yksinkertaisin on seuraava terssi-imitaatio:

NUOTTIESIMERKKI 55.

1545

1.N. Jäl - ki syn- tyi

S. Jäl - ki syn- tyi

A. Jäl - ki syn- tyi



Aiheen terssi-imitaatio rikkoutuu ensimmäisen naisen siirtäessä aiheen noonia ja septimiä ylemmäksi. Viimein on mukana koko kuusiääninen naiskuoro.

Seuraavan jäljittelyn aiheena ovat kylän naisten aiheen alku ja samalla oopperan aiheen ensimmäiset sävelet duurimuotoisena:

NUOTTIESIMERKKI 56.

1613

Naiset Mik- si et it- ke Riit- ta?

S. Mik- si et it- ke

MS. Mik- si et it- ke

A. Mik- si et it- ke, mik- si et it- ke Riit- ta?



Nuottinäyte liittyy siis temaattisesti kylän naisten repliikkeihin. Heidän toimintansa on häikäilemätöntä, säälimätöntä ja määrätietoista.

Seuraava imitaatio perustuu edelleen kylän naisten aiheelle:

NUOTTIESIMERKKI 57.

1622

2.N. Mik - si et pu - hu

3.N. Mik - si et pu - hu, Paa - vo, mik - si et

1.N. Mik - si et pu - hu, Paa - vo Ruot - sa - lai - nen ?

pu - hu, Paa - vo Paa - vo Ruot - sa - lai - nen ?

Kysymysten suuntautuminen Paavolle kuvastuu myös jäljittelevän intervallin vaihtumisena (p6 ja y5).

Oopperan aiheen originaalimuodon keskeiset intervallit ovat pieni terssi ja puoliaskel (p2 tai y1). Ne korostuvat monissa aiheen varianteissa. Seuraavat esimerkit ovat näyte Kokkosen tavasta palata samoihin aiheisiin tai muokata samasta temaattisesta aineistosta erilaisia variantteja eri tarkoituksiin. Variantit voivat kuitenkin olla läheistä sukua keskenään. Ensimmäinen esimerkki on kolmannelta kohtauksesta, jossa Seppä kertoo Riitalle, minkä neuvon hän puoli vuosisataa sitten antoi Paavolle:

NUOTTIESIMERKKI 58.

Seppä 633

Yk - si si - nul - ta puut - tuu (ja)

Variantti perustuu eri suuntiin liikkuviin puoliaskeliin, jotka ovat pienen terssin päässä toisistaan. Aihetta voi nimittää myös *kromaattiseksi variantiksi*.

Toinen esimerkki on kymmenestä kohtauksesta, Paavon toisesta suuresta monologiasta. Motiiveiltaan variantti on täysin samanlainen edellisen kanssa.

NUOTTIESIMERKKI 59.

Paavo 322

Hei - tän kes- kel- le ih - mis- mer- ta tu - li - sen ver - kon

Kolmannessatoista kohtauksessa Seppä selittää, mistä kiusaukset johtuvat, ja päättyy viimein syyllisyyden "olemukseen". Seuraava nuottiesimerkki myötäilee motiivisesti kahta edellistä näytettä:

NUOTTIESIMERKKI 60.

Seppä 703

Sen täh- den suu - ri syyl - li - syys to - dis- taa vä- hän, jos
ol - len - kaan, Kris - tuk - ses - ta.

Origin. aihe

Sepän laulaman melodian loppu on tehty originaalimuodon sävelistä, joista h kuitenkin puuttuu. Varianttiin sisältyy molli- ja duurimuunteisuus.

Oopperan aiheen originaalimuodon duurimuunteinen variantti on Viimeisissä kiusauksissa hyvin yleinen ja joillekin kohtauksille luonteenomainen. Seuraava näyte on neljännen kohtauksen alusta, jossa musiikki kuvaa kesäillan tyyneyttä:

NUOTTIESIMERKKI 61.

Riitta 899

ptrui, kar - ja - ni ko - tiin.

Esimerkki on motiivisesti hyvin lähellä oopperan aiheen toista muotoa, messuvarianttia. Originaalimuotoa puoltavat d- ja h-sävelten esiintyminen, messuvarianttia puolestaan aiheen duurimuunteisuus ja hyppy f-säveleen. Esiintymä on aivan ilmeinen rajatapaus, joten sen voi luokitella sekä originaalimuodon että messuvariantin muunnokseksi.

Messuvariantti on tässä tutkimuksessa saanut nimensä siitä, että aihe on identtinen Kokkosen Missa a cappella -teoksen (1963) temaattisen sopraanoaiheen kanssa, joka soi aivan messun ensi tahdeissa. Oopperassa messuvariantin käyttö keskittyy muutamiin kohtauksiin. Seuraava nuottivertailu sisältää alkuperäisen Kyrie eleison -aiheen, oopperan toisen kohtauksen huilun esittämän variantin ja taustana soivat terssisukuiset soinnut.

NUOTTIESIMERKKI 62.

Missa a cappella
S. 1

Ky - ri - e e - lei - - son.

Ooppera
Fl. I : 196

A F p3 1/2 pu4

Yksinomaan toinen kohtaus sisältää toista sataa messuvariantin esiintymää. Kohtauksessa orkesteri luonnehtii kuulakkaan kesäillan tunnelmia tanssipaikalla, jonne myös Paavo ja Riitta ovat saapuneet.

NUOTTIESIMERKKI 63.

194

Fl.

E - C - E - C - Es - A - F - A - F -

- D - E - C - E - C - D -

A - F - A - F - Es - (E)

Säveltäjä on liikutellut varianttia sävellajista toiseen ja antanut esiintymälle näin myös tonaalista vaihtelua. Variantin taustana soivat jälleen terssisukuiset soinnut: E-C ja A-F. Kyrie eleison -aihe tanssinomaisesti rytmitettyinä kuvaa sitä kahtiajakoisuutta, joka Paavon sielunelämässä sillä hetkellä vallitsee. Nuoruuden tanssipaiikka on synnin ja maailmallisuuden symboli, Kyrie eleison vie Paavon ajatukset perimmäisiin kysymyksiin ja hänen tilaansa viimeiselle puomilla. Myös Paavon kiusaajat ja pilkkaajat käyttävät samaa aihetta ja tanssimaista rytmiä, mutta kysymyksessähän on Paavon uni.

NUOTTIESIMERKKI 64.

I Mies 220

Löyh - kä - Paa - vo tans - seis - sa

E C E

Löyh - kä - Paa - vo tans - seis - sa

A F A

Messuvariantti liittyy toisessa kohtauksessa moneen elämänalueeseen ja henkilöön. Myös Riitta laulaa variantin sävelin, kun Paavo on ehdottanut: "Lähde mukaani."

NUOTTIESIMERKKI 65.

Riitta 457

Läh - den, läh - den
E C

Messuvariantti sellaisenaan, puhtaimmassa muodossaan, korostaa Riitan halua lähteä Paavon mukaan "vielä kerran". Kiusaajat ovat Riitan ratkaisusta eri mieltä.

NUOTTIESIMERKKI 66.

S ja A 414

Ä - lä läh - de köy - häl - le. Ä - lä läh - de köy - häl - le

Aihe perustuu soinnuille E-C, jotka esiintyvät temaattisina jo oopperan alkutahdeista lähtien. Soinnuista saa jälleen tutun melodian: h-gis-g-c. Sitten aihe siirtyy sekvenssinä suurta terssiä alemmaksi tasolle C-As.

Kiusaajat perustelevat kantaansa muistuttamalla Riittaa Paavon matkoista ja perheen köyhyydestä. Säveltäjä on käyttänyt aiheen kahta kontrapunktimuotoa: rapua ja ravun inversiota.

NUOTTIESIMERKKI 67.

I Mies 307

muis - ta, Riit - ta

VI.II 424 425-426 427

y1 p3

Ensimmäisen miehen varoitus on näyte rapuliikkeen käytöstä. Jälkimmäinen esimerkki on tehty tersseistä ja sen kaksi viimeistä tahtia nimenomaan messuvariantin sävelistä, jotka voidaan lukea lopusta alkuun päin.

Toisessa kohtauksessa messuvariantti liittyy orkesterin tunnelman luomiseen, kiusaajien tai Riitan replikointiin ja vain kerran Paavon vuorosanoihin. Aihe soi permutaationa silloin, kun Paavo ja Riitta tapaavat toisensa ja Paavo ihmettelee Riitan ikää.

NUOTTIESIMERKKI 68.

262

P: Mut - ta si - nä - hän o - let nuo - ri.

Toisen kohtauksen esittelystä on luonnollista siirtyä neljänteen kohtaukseen, jonka alussa messuvariantti on myös yleinen. Säveltäjä on muunnellut aihetta jatkuvasti, eikä samanlaista varianttia juuri esiinny. Oboen soittamat melodiat ovat keskeisiä.

NUOTTIESIMERKKI 69.

Ob. 791

Var.1

Var.2

Var.3

Oboesoolo sisältää kolme messuvariantin muotoa, joista ensimmäisessä on originaalimuodon d ja h jäljellä ikään kuin sivu- ja vaihtosävelinä. Kolmi- ja kaksijakoisen tahtilajin vuorottelu tuo mieleen toisen kohtauksen kepeän tanssimaisen tunnelman. Säveltäjän kertoman mukaan oboemelodian tarkoituksena on muistuttaa juuri toisesta kohtauksesta (Kokkonen 3.4.1978).

Viides kohtaus alkaa kuuden tahdin mittaisella johdannolla, joka on tehty melkein yksinomaan oopperan aiheen messuvariantista (I: 1110 - 1115). Tahdissa 1112 ennakoidaan kuitenkin Juhanan persoonaa. Kyrie

eleison -aihe liittyy luontevasti Riitan ajatusmaailmaan, sillä hän pelkää Paavon jälleen suunnittelevan uutta saarnamatkaa. Aihe kuvastaa Riitan hättää, kun hän kieltää Juhanaa korjaamasta Paavon konttia.

NUOTTIESIMERKKI 70.

Riitta **1118**

Ei, ei, ä-lä tee si-tä.

Tässä kohtauksessa messuvariantti liittyy Riitan persoonaan hyvin usein. Aiheen välityksellä Riitta valottaa omia ajatuksiaan ja pelkojaan. On kuitenkin muistettava, että kaikki on Paavon unta.

NUOTTIESIMERKKI 71.

Riitta **1138**

a) Näin tie-sin käy-vän. Jos hän läh-tee

b) kuo-len, kuo-len, kuo-len.

Riitta **1194**

c) Pois se si-nul-ta, ja Paa-volle en si-tä an-na.

Me-ne töi-hi-si, mitä sii-nä hy-pit kes-kellä päi-vää.

Nuottinäytteessä puoliaskelvuorottelun aiheuttama aiheen prolongaatio (a) lähenee jo resitatiivia. Variantille on luonteenomaista alaspäinen kvarttihyppy. Sävelet b-a-fis-f muodostavat aiheen permutaation (b). Myös oktaavisiiro antaa variantille (c) uuden ilmeen, joka luonnehtii osuvasti Riitan tunteita viidennessä kohtauksessa, jossa aihe esiintyy myös Juhanan repliikissä.

NUOTTIESIMERKKI 72.

Juhana 1184

... ke - sä - met - sän kar - jan - kut - su

Messuvariantti esiintyy keskeisenä myös kahdennessatoista kohtauksessa, jossa Riitan kutsuessa Paavo Saareen palataan aikaisempiin tunnelmiin (vrt. toinen ja neljäs kohta). Kesäillan pastoraalialihe esiintyy nyt uudessa valaistuksessa, aivan kuin toiselta suunnalta nähtynä, eri tavoin orkesteroituna ja soinnutettuna. Kohtaus alkaa jälleen Riitan laulamalla variantilla.

NUOTTIESIMERKKI 73.

Riitta 630

Tu - le Saa - reen, Paa - vo, tu - le Saa - reen

Variantissa soi jälleen originaalimuodon d lomasävelenä, ja aihe on melodisesti ja temaattisesti lähellä toisen kohtauksen oboesooloa (ks. nuottiesimerkki 69). Motiivinen aineisto on täysin sama, mutta sävelet soivat eri järjestyksessä.

Messuvariantti esiintyy kahdennessatoista kohtauksessa useimmiten Riitan yhteydessä, yleensä hänen vuorosanoissaan, kuten on esiintynyt aiemminkin. Vaikka ei puhuttaisikaan varsinaisesta Riitan aiheesta, yhteys on silti huomionarvoinen. Säveltäjä käyttää messuvarianttia silloinkin, kun Riitta yrittää saada Paavon vakuuttuneeksi siitä, että tämä otetaan taivaassa vastaan.

Kahdestoista kohta on esimerkki temaattisen aineiston keskittämisestä. Oopperan aihe on yleinen ja keskeinen. Sen sijaan Paavon virsi ei esiinny kohtauksessa kertaakaan, ellei oteta huomioon säveliä f-c-f-es Riitan kutsuessa Paavo Saareen (II: 637 - 638).

Joonas Kokkonen käyttää messuvarianttia Viimeisissä kiusauksissa 2. kohtauksesta alkaen hyvin monipuolisesti, monissa eri tilanteissa ja eri henkilöiden yhteydessä. Aihe liittyy kuitenkin Riitaan useimmin kuin Paavoon mutta esiintyy myös Sepän ja Juhanan yhteydessä, joten variantin johtoaihekytöstä ei voida puhua. Messuvariantin erottaa oopperan aiheen originaalimuodosta paitsi duurimuunteisuus myös erityisesti variantin perusmuodon päättävä kvarttihyppy. Variantti esiintyy yleisimmin jossakin muussa muodossa kuin perusmuodossa. Kontra-

punktimuodoista yleisimmät ovat rapuliike ja ravun inversio. Lisäksi sen rytmivariantit rikastuttavat aiheen käyttöä tavattomasti. Varianttiin liitty sointutausta toisilleen terssisukuisista soinnuista.

NUOTTIESIMERKKI 74.

Riitta 642

It - se - hän sa - noit: "Vaik - ka he - vo - sen ha - ki - ja
kor - ves - sa vei - sat - koon, se - kin o - te - taan vas - taan,
kun se oi - kein vei - saa." Tu - le Saa - reen.

Oopperan aiheen originaalimuoto (sävelet es-d-h-des/cis-c, ks. nuottiesimerkki 42) esiintyy varsinkin Viimeisiä kiusauksia ajallisesti lähellä olevissa teoksissa, joista yksi on sellosonaatti (1976). Sellon ensitahdit sisältävät originaalimuodon aineiston ilman c-säveltä.

NUOTTIESIMERKKI 75.

Sellosonaatti
Vc. I: 1

es cis d h (c puuttuu)

oopperan aiheen originaalimuodon materiaali

Myös sellon osuuden ensimmäisillä sävelillä (e ja f) on yhteyksiä oopperan aiheeseen: sävel e edustaa sen duurivarianttia, ja sävel f kuuluu kvartin ylempänä sävelenä sen messuvarianttiin. Sävelten esiintymisjärjestyksessä on pieni poikkeama alkuperäiseen: cis esiintyy es-sävelen jälkeen. Sävel c, joka esittelystä puuttuu, soi bassossa urkupisteen tavoin tahdeissa 2, 4 - 6, 8 - 9 ja 10. Aihe saa temaattisen funktion, joten sen erilaisia variantteja ja metamorfooseja soi eri tasoilla koko sonaatin ajan. Seuraavat variantit sijoittuvat kvarttia alempaan säveltasoon:

NUOTTIESIMERKKI 76.

Sellosonaatti

I: 24

I: 35

Ooppera

Oopperan aiheen originaalimuoto soi tässä esiintymässä tarkalleen alkuperäisessä sävel- ja intervallijärjestyksessä. Variantit sisältävät aiheen kaikki sävelet. Viimeisenä soiva g-c kuuluu kuitenkin sen messuvariantin yhteyteen.

Aiemmin on jo viitattu Surusoiton ja Sellokonserton temaattiseen sukulaisuuteen (ks. s. 54). Näiden yhteinen melodinen idea kulkeutui myös oopperaan.

NUOTTIESIMERKKI 77.

Surusoitto (1969)

1

Sellokonsertto: Adagio (1969)

8

Viimeiset kiusaukset, 13. kohtaus

742

P: An- ta - kaa, an- ta - kaa Her-ran toi-mit-taa a- si- an - sa

Viimeisissä kiusauksissa käytetyn rytmisesti vähän muuntuneen variantin melodialinja ilmentää Paavon suurta tuskaa ja epätoivoa. Säveltäjä on vaistonnut sen sopivan Ukko-Paavon sisäisten taistelujen ja lähdön aiheuttamien tunnelmien yhdeksi kuvaajaksi.

Oopperan aiheen originaalimuodon sisältämä materiaali on Kokosen sävelkielelle hyvin tyypillinen. Sen esiintymiä voi löytää monen teoksen melodiikasta. Ne eivät useinkaan ole suoranaisia teemoja vaan eri


tavoin järjestäytyneitä aiheita, jotka luovat tunnelmaa ja antavat tonaaliteetille vapaatonaalisen luonteen. Seuraavassa luettelossa on vain muutamia esimerkkejä originaalimuodon esiintymisestä ennen oopperaa sävelletyissä teoksissa:

Jousikvartetto nro 1	(1959)	I: 8 - 9 (VI I) III: 1 ja 20 (VI I), 89 - 90 (Vc)
Missa a cappella	(1963)	V: 3 - 5 (S)
Laudatio Domini	(1966)	I: 123 - 126 (S) V: 58 - 60 (T)
Sinfonia nro 3	(1967)	I: 9 - 10 (VI I)
Surusoitto	(1969)	9 - 10
Sinfonia nro 4	(1971)	I: 3 - 4, 32 - 33 ja 52 (Ob)

Messuvariantin esiintyminen Kokkosen tuotannossa on vielä yleisempää kuin oopperan aiheen originaalimuodon esiintyminen. Edellä on vertailtu Missa a cappellan aihetta ja Viimeisten kiusausten toisen kohtauksen esiintymää ja todettu ne intervalleiltaan identtisiksi (ks. s. 118 ja nuottiesimerkki 62). Sävelet soivat messussa koko sävellyksen läpikäyvänä sinfonisena aiheena. Sen esiintymiä voi verrata edelleen. Kohteiksi sopivat messun Gloria-osan alku, oopperan kahdestoista kohtaus ja interludium XI:n alku.

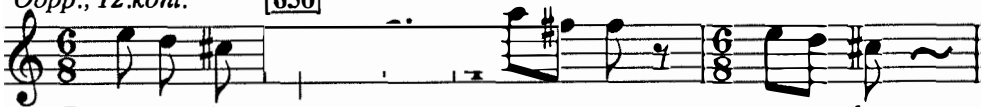
NUOTTIESIMERKKI 78.

Messu 1



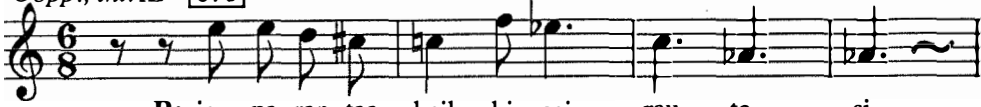
Glo - ri - a, glo - ri - a, glo - - (ria)

Oopp., 12.koht. 630




R: Tu - le Saa - reen, Paa - vo tu - le

Oopp., int. XI 670



R: ja pa-ran-taa kaik - ki sai - rau - te - si

Juuri toisessa kohtauksessa messuvarianttiin liittyy erikoinen tanssimainen rytmiaihe, jossa kolmijakoiset tahtilajit vuorottelevat (ks. s. 63

). Rytmiaihe syntyi oopperaa varten, mutta "ajautui" säveltäjän kertoman mukaan (3.6.1976) Puhallinkvintetön (1973) kolmannen osan alkuun. Puhallinkvintetossa esiintyvä aihe ei kuitenkaan myötäile tonaalisesti messuvariantin säveliä juuri lainkaan. Se alkaa b- ja

c-mollisoinnuilla, joiden väliin jää ylinouseva sekunti fis-es ja etenee erilaisilla tonaalisilla tasoilla (ks. Puhallinkvintetto, kolmas osa, tahdit 1 - 17). Vain rytmikuvioiltaan aihe noudattaa oopperassa esiintyvää varianttia.

Messuvariantti on esiintynyt Kokkosen tuotannossa jo kauan ennen varsinaista Missa a cappella -teosta. Seuraavat nuottinäytteet ovat Lintujen tuonelasta (1959) ja toisesta sinfoniasta (1961).

NUOTTIESIMERKKI 79.

Lintujen tuonela (1959)

II : 106

messuvar. rapu

Kun pais - taa päi - vän lail - la

Sinfonia No.2 (1961)

R a p u ja s

Rivin neljä ensimmä. säveltä:

VI. I : 2.

VI. I : 30

Messuvariantti soi näiden teosten sävelaineistossa hyvin luonnollisessa ympäristössä, nimittäin kromatiikan ja terssisukuisten duurisointujen yhteydessä. Toisen sinfonian sävelrivi alkaa messuvariantin rapumuodolla, mutta sen ilmentymät esiintyvät paikoin myös perusmuotoisina. Aiheen kokeilevanluonteisen käytön jälkeen siitä muotoutuu varsinainen "messuteema", jota säveltäjä on käyttänyt useissa teoksissaan myös oopperan jälkeen (ks. 5. pääluku).

Messuvariantti tai sen sävelaineisto soi useiden teosten teemojen osana tai itsenäisenä aiheena, jota käytetään motiivisesti. Seuraavaan luetteluun on kerätty huomattavimmat esiintymät ennen oopperaa:

Trio	(1948)	I: 37 (VI)
Duo	(1955)	I: 34 (Pf)
Musiikkia jousiorkesterille	(1957)	III: 10 - 12 (VI I), 14 - 16 (VI I)
Jousikvartetto nro 1	(1959)	II: 75 - 78 (VI I) III: 50 - 53 (VI I)
Lintujen tuonela	(1959)	I: 9 - 11 (S) II: 107 - 108 (S)
Sinfonia nro 1	(1960)	II: 121 - 122 (Cor), 181 - 182 (VI II) III: 197 - 199 (VI I) IV: 214 (VI I), 224 - 225 (VI), 236 - 237 (Cor)

Sinfonia nro 2	(1961)	I: 2 - 3 (VI I), 16 (Ob), 29 - 31 (VI I) II: 200 (Fag) III: 26 (VI I) IV: 243 - 244 (VI I)
Jousikvartetto nro 2	(1966)	IV: 2-3 (VI I)
Sinfonia nro 3	(1967)	I: 16 - 18 (VI I - II), 40 (VI I), 46 - 47 (VI II) II: 111 - 113, 116 - 118 (VI I) IV: 43 - 44 (Ob)
Sinfonia nro 4	(1971)	I: 3 (Ob), 4 (Fl), 36 - 37 (Tr) II: 52, 59, 93 (Vc), 227 (Tr)

Messuvariantista esiintyy myös sen mollimuoto: es-cis-c-f, joka on lähellä oopperan aiheen originaalimuotoa. Siinä olevat runkointervallit ylinou-seva priimi ja puhdas kvartti tekevät variantista messuaiheen lähisuku-laisen. Mollimuoto esiintyy oopperan lisäksi Kokkosen muissakin teoksis-sa, joista mainittakoon tässä Musiikkia jousiorkesterille (1957; IV 66 - 68. Vc), Sinfonia nro 3 (1967; I: 16 - 18, VII I - II).

Oopperan aiheen kolmas variantti on *Juhanan aihe*, jonka säveltäjä ajatteli alun perin Juhanan persoonaa kuvaamaan (Kokkonen 3.4.1978). Aihe on ilmeinen oopperan aiheen variantti, minkä todistaa seuraava nuottivertailu:

NUOTTIESIMERKKI 80.

Oopperan aiheen originaalimuoto

Juhanan aihe (perusmuoto)

permutaatiomuoto

Oopperan alussa aihe esiintyy kuitenkin kokonaan muussa kuin Juhanan yhteydessä. Ensimmäisen kerran se soi ensimmäisen kohtauksen lopussa, kun Paavo ajaa Anna Loviisan ja Albertiinan luotaan ja käskee heidän viedä "herrain antama kynttilä" mukanaan.

Aiheen sävelet korostavat ilmeisen selvästi *saatana*-sanaa. Tällaisessa yhteydessä aihe esiintyy kuitenkin vain tilapäisesti, sillä kolmannessa kohtauksessa se soi ensin Sepän sanojen yhteydessä, sitten välittömästi Riitan vuorosanoissa.

NUOTTIESIMERKKI 81.

Paavo 131

Vie-kää pois se, muu-ten saa - - ta - na tu - lee
ja kaa - - - taa sen hän-näl- lään.

NUOTTIESIMERKKI 82.

571 572

Seppä: Mi-kä si-nut tap-poi? Riitta: Su - ru. Poi-
Vc.,Cb. VI.I
- - ka-ni Ju - ha - na ta-pet-tiin
Juhanan aihe
Juhanan aihe

Nyt kysymys on Juhanasta, ja aihe soi tilanteessa, jossa henkilöstä vain puhutaan, mutta hän itse ei ole paikalla.

Seppä esiintyy kolmannessa kohtauksessa tietynlaisena Kristus-hahmona. Paavo ainakin luulee Vapahtajan puhuvan hänelle, ja Juhanan aihe on nyt Jeesuksen sanoissa.

NUOTTIESIMERKKI 83.

Juhanan aihe

638

Seppä: ... yk- si si- nul- ta puut- tuu ja sen o- hes- sa (kaikki)

Juhanan aihe

645

... Kris- tuk- sen si- säl- li- nen tun- te- mi- nen.

Aihe liittyy Sepän ja Paavon keskusteluun hyvin kiinteästi, kun Seppä esittää, että Paavo joutuu "seulottavaksi". Keskustelu jatkuu:

NUOTTIESIMERKKI 84.

723

Juhanan aihe

Seppä: Tunnus- tukseksi jo- kais- ta säi- et- tä koetel- laan, kestääkö se
rapu

Paavo: Ei kes- tä, ei kes- tä. Sep- pä puo- mi on kiin- ni,

Juhanan aihe

puo- mi on kiin- ni. Seppä: Kris- tus au- kai- see sen.

Aihetta käytetään symbolisesti "tunnustuksen" ja "Kristuksen" yhteydessä. Paavon laulama aiheen rapumuoto kuvanee saarnamiehen väärää asen- netta Sepän esittämiin hengellisiin asioihin.

Kolmannessa kohtauksessa aihe näyttää seuraavan Seppää ja hänen vuorosanojaan. Viidennessä kohtauksessa se siirtyy selvästi Juhanan yhteyteen. Kohtauksen alussa Riitta huomaa Juhanan puuhailevan jotakin ja kysyy: "Mitä sinä teet?" Sitä ennen aihe soi ensin viulun, sitten klarinetin soittamana.

NUOTTIESIMERKKI 85.

Aihe liittyy myös suoranaisesti Juhanan vuorosanoihin, kuten seuraava Juhanan monologi osoittaa.

NUOTTIESIMERKKI 86.

Juhanan aihe esiintyy eniten nimenomaan viidennessä kohtauksessa. Edellä esiteltujen nuottinäytteen lisäksi aihe soi vielä muun muassa seuraavissa kohdissa: Fl (1127), Cl (1109, 1127, 1138 - 1139, 1147, 1153, 1190 ja 1192 - 1193), Cor (1130, 1202, ja 1205), Trmb (1205) sekä VI I (1160, 1178 - 1179 ja 1199 - 1200). Voi syystäkin sanoa, että aihe ja sen variantit luovat hieman surumielistä tunnelmaa Juhanan persoonan ympärille. Aiheeseen liittyviä vertauskuvia käsitellään tuonnempana.

Juhanan aiheen säveliin liittyy vielä yksi kiintoisa piirre ja käyttöfunktio. Jos g-as-b-a-aiheen kaksi ensimmäistä säveltä g ja as vaihtavat paikkaa, saadaan muoto as-g-b-a, joka transponoituna kokoaskelta yleemmäksi muodostaa barokin mestarin nimeen liittyvän b-a-c-h-aiheen. Bach-aiheella ei ole Viimeisissä kiusauksissa sellaista temaattista funktiota kuin eräissä Kokkoson muissa teoksissa. Bach-varianttia voi Viimeisissä kiusauksissa pitää nimenomaan Juhanan aiheen muunnoksena.

Juhanan aihe on Kokkoson mieliaiheita, minkä voi päätellä sen esiintymistiheydestä hänen tuotannossaan. Varhaisin näyte on pianokvinteton (1953) alusta:

NUOTTIESIMERKKI 87.

*Pianokvintetto (1953)*Vla. 3

The image shows a musical score for a piano quintet. The top part is the Viola (Vla.) part, marked with a triplet of three notes: a whole note G, a half note A-flat, and a quarter note B-flat. The bottom part is the piano (Vc.) accompaniment, showing the notes G, A-flat, and B-flat in a bass clef.

Aihe toistuu sellaisenaan muutamaa tahtia myöhemmin (tahdit 13-14) ja soi edempänä rapuliikkeenä, joka saa kaksi vakiintunutta käyttötasoa ja -muotoa (ks. partituuri I: 81 - 83, VI). Siinä voi erottaa kaksi kokoaskeleen päässä toisistaan erottuvaa linjaa: e(d)-f-es-d ja fis-(e)-g-f-e. Aiheesta muotoutuu motiivisesti tärkeä variantti Pianokvinteton ensi osassa.

Kokkonen käyttää g-as-b-a-aihetta usein temaattisesti. Parhaimpia esimerkkejä esiintyy Sinfonisissa luonnoksissa (1968), joka alkaa mainitulla aiheella fagotin soittamana (ks. myös s. 53, nuottiesimerkki 2).

NUOTTIESIMERKKI 88.

*Sinfonia luonnoksia (1968)*Fag. 3

The image shows a musical score for a bassoon (Fag.) part. It features a triplet of three notes: a whole note G, a half note A-flat, and a quarter note B-flat, followed by a rest.

Aiheen useimmissa ilmenemismuodoissa ovat mukana sävelet h ja e, mutta Juhanan aihe muodostaa kuitenkin sen motiivisen ytimen. Seuraaviin nuottinäytteisiin on otettu aiheen ilmenemismuotoja kyseisestä teoksesta.

NUOTTIESIMERKKI 89.

The image shows three musical excerpts. The top part is the Bassoon (Fag.) part, marked with a measure number 9. The middle part is the Viola (Vla.) part, marked with a measure number 15. The bottom part is the Horn (Cor.) part, marked with a measure number 22, and the Viola (Vla.) part, marked with a measure number 26.

Ob. 35 Vla. 57 Rapumuoto
"a - b - as - g"
Fl. III : 4 Ob. 51 Cor. 70

Juhanan aiheen esiintymät on pyritty esittelemään joitakin tapauksia lukuun ottamatta vain alkuperäiseltä g-as-b-a -tasolta. Varianttien rytmisiin muutoksiin ei ole kiinnitetty huomiota. Tärkeintä on ollut sävelten esiintyminen peräkkäin tietyssä järjestyksessä.

Seuraava esimerkki on neljännestä sinfoniasta, jossa aihe soi alkutahtien jälkeen sooloviulun esittämänä (ks. myös s. 60, nuottiesimerkki 9).

NUOTTIESIMERKKI 90.

Sinfonia No.4 (1971)
VI.I I : 7

Kokkonen ei käytä edellä mainittua aihetta sellaisenaan, vaan soveltaa sen materiaalia eri tilanteissa eri tavoin. Yleisin variantti on e-f-as-b-a, jossa g:n tilalle on tullut f, sekä sävelten g-as-b ja g-as muodostamat variantit. Alkuperäinen aihe edustaa teemaa, josta säveltäjä irrottaa käyttöön pienempiä motiivin tapaisia soluja.

Juhanan aihe esiintyy perusmuotoisena tai rapumuotona monissa Kokkosen teoksissa sitaatin tapaan (esim. Opus sonorum), teosten teemaattisen aineiston yhteydessä (esim. Lux Aeterna) tai näennäisesti irrallisena sävelkulkuna. Seuraavat nuottinäytteet on otettu oopperaa edeltävästä tuotannosta.

NUOTTIESIMERKKI 91.

Sinfonia No.1 (1960)
Cor.I.,III III : 10

soiva taso:

Opus sonorum (1966) *Lux Aeterna (1974)*
Ob. 197 2
g - as - b - a

Erekhteion (1969)

B, II:78

g - as - b

Rep: a - b - - as g

(lunnassa)-na käs- ky- nä kät - ket - ty. Kun haasteen kuu - - let, (niin muuttuu)

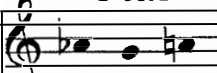
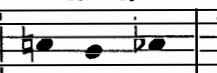
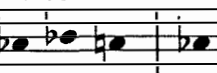


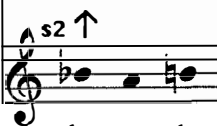
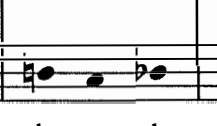



Perusmuodon ja ravun ohella Kokkonen käyttää Juhanan aiheesta mitä erilaisimpia variantteja, myös vajaamuotoisia. Lisäksi aihe on saattanut metamorfoitua siten, että sen sävelet soivat eri soittimiin hajotettuina tai niiden välissä esiintyy ulkopuolisia säveliä. Voidaan havaita myös transponointia eri tasoille. Seuraava teosluettelo sisältää vain g-as-b-a-tason varianteineen ja muutamine metamorfoosimuotoineen. Valintaperiaatteena on ollut pääasiassa runkosävelten peräkkäisyys.

Pianokvintetto	(1953)	I: 3 - 5, 13 - 16 (Vc, Vla)
Musiikkia jousiorkesterille	(1957)	I: 6, 10 - 12 (Vc, Cb) III: 14 - 18 (VI I)
Jousikvartetto nro 1	(1959)	I: 96 - 102, 254 - 255 (VI I) III: 143 - 146, 158 - 160 (VI I) 187 (VI II), 219 - 220 (VI I)
Lintujen tuonela	(1959)	II: 90 - 91, 110 - 111, 138 - 139 (S)
Sinfonia nro 1	(1960)	I: 59 - 60 (Cor) II: 114 - 116 (Tr), 141 (VI I) III: 8 - 14, 80 - 81 (Cor), 172 - 173 (VI I) IV: 235 - 236 (VI I, Vla, Vc)
Sinfonia nro 2	(1961)	I: 159 - 167 (VI I - II) II: 189 - 190 (VI I) III: 51 - 52, 65 - 67 (VI I)
Missa a cappella	(1963)	I: 1 - 3 (MS), 12 - 15, 18 - 19 (Bar 22 MS)
Opus sonorum	(1966)	61 - 66 (Ob), 84 (VI I), 166 - 167 (Vla), 197 - 198 (Ob)
Jousikvartetto nro 2	(1966)	I: gis (= as)-g-b yleinen II: 10, 13 - 14 (VI II, sama mat. a-b-g ja b-g-as yleisiä 98 - 99 (VI I - II, Vc) III: 35 (VI I), 161 - 162 (VI I - II)
Laudatio Domini	(1966)	III: 24 - 25, 67 - 68 (MS)
Sinfonia nro 3	(1967)	II: 101 - 102 (Fl) III: 1 (Fl, Ob), 11 - 12 (Fl), 20 - 21 (Cl), 30 - 31 (Ob)

Sellokonsertto	(1969)	I: 159 - 160 (Vc) II: 86 - 87, 88 (Vc)
Erekhteion	(1969)	I: g-as-b yleinen II: 81 - 83 (B) III: 136 - 139 (S)
Sinfonia nro 4	(1971)	I: 7 - 8 (VI I) e-f-as-b-a ja g-as-b yleisiä II: 22 (Fl), 186 - 187 (Vc)
Sub rosa	(1973)	as-b-a ja e-f-as-b-a (-g) yleisiä II: 86, 95 - 97, 119 - 121 (S) III: 152 - 153 (S) IV: 195 - 196, 197 - 198, 204 - 205, 206 - 207 (S)
Lux Aeterna	(1974)	4, 117 - 120

Juhanan aiheen käyttö noudattaa usein järjestelmällistä variaatio- ja metamorfoosikäytäntöä. Perusmuodon (g-as-b-a) sävelet vaihtavat paikkaa (esim. as-g-b-a), jokin aiheen ulkopuolinen sävel sijoittuu runkosävelten väliin, jotakin yhdistelmää toistetaan (esim. g-as, g-as) ja jokin aiheen sävelistä jää pois - periaatteessa mikä tahansa. Kokkonen teoksissa esiintyy usein juuri kolmen sävelen solumuodostelmia, joiden perushahmon muodostavat ylinouseva priimi ja sekunti, joka puolestaan sijoittuu yleisimmin priimin sävelten väliin. Kokkonen käyttää näitä soluja monella eri tavalla. Seuraavan nuottiesimerkin osioiden lähtökohtana on ollut Juhanan aiheen materiaalin varioiva käyttö:

NUOTTIESIMERKKI 92.

a-solu	b= a:n rapu	c-solu	d= a:n inu.	e-solu
 as - g - a	 a - g - as	 as - b - a	 as - a - g	 g - as - b
 b - a - h	 h - a - b	 b - c - h	 b - h - a	 a - b - c

Tyypillisin näistä soluista on a-solu, jota Kokkonen käyttää eri tasoille transponoituna varsin runsaasti (ks. esim. Pianokvintetto, Jousikvartetto nro 2, Sinfonisia luonnoksia jne.). Solu on samalla yksi säveltäjän b-a-c-h-aiheen vajaanuoto.

Totaalisimmin on Joonas Kokkonen käyttänyt b-a-c-h-aihetta Sinfonia da camera -teoksen (1962) lähtökohtana. Sen rivi muodostuu kolmesta neljän sävelen mittaisesta motiivista.

NUOTTIESIMERKKI 93.

Rivi

B A C H

ges-taso

d-taso (rapu)

Teosta on analysoitu tarkemmin sivuilla

Barokin mestarin nimestä tehty aihe on Kokkoselle hyvin luonteenomainen ja esiintyy melkein läpi hänen tuotantonsa 1950-luvun lopulta 1980-luvulle saakka. Vaikka tarkasteltaisiin ainoastaan originaalitason esiintymiä, niidenkin määrä nousisi huomattavan suureksi. Seuraavassa nuottinäytteessä on vain yksi esimerkki, nimittäin taite teoksesta *Musiikkia jousiorkesterille* (1957).

NUOTTIESIMERKKI 94.

Musiikkia jousiorkesterille (1957)

II : 36

VI.

c-taso

es-taso

Vla.

as-taso

Vc.,Cb.

b - a - c - h

b - a - c - h

Musiikkia jousiorkesterille -teoksen toinen osa sisältää runsaasti b-a-c-h-aiheen esiintymiä, usein alkuperäisellä tasolla, mutta kuten nuottiesimerkki osoittaa, myös monella muulla tasolla. Aiheen käytön osalta tämä varhainen teos ennakoi kamarisinfoniaa, sillä osittain yhteisen motiiviaineiston lisäksi molempien soitinkokoonpanotkin ovat hyvin samantlaisia.

4.2.3 Sointuaiheet

Edellä (s. 104) on jo viitattu siihen, että Viimeisten kiusausten tematiikka kasvaa suoraan oopperan musiikista. Teos alkaa e-sävelellä, vähitellen tulevat mukaan d, es ja c. Vastaavat temaattiset soinnut muodostuvat juuri näistä sävelistä. Oopperan tapahtumien alkaessa Paavo huutaa edesmennyttä vaimoaan Riittaa.

NUOTTIESIMERKKI 95.

Paavo **11**

Riit - ta, Riit - - ta, Riit - ta, Riit - ta

Vc.

E - C — D - Es

Temaattisia sointuja Kokkonen käyttää usein aivan peräkkäin. Ne soivat alkuperäisessä muodossa, eri tavoin muunneltuina ja latenttina sointutaustana. Kombinaatio E-C esiintyy ylivoimaisesti eniten, joskus transponoituna toiseen sävellajiin muun muassa A-F-tasolle. Seuraava näyte on oopperan ensimmäisestä interludiumista:

NUOTTIESIMERKKI 96.

Camp. **188**

E C Es var. D E C A F

E C E C

Oopperan alussa Paavo "saarnaa ja huitoo", kuten Albertiina tilanteen ilmaisee, ja laulaa ensimmäisen pitkäkhön monologimaisen repliikkinsä ("Me tahdomme kerjätä ja huutaa elämän Herraa--"). Kyseisen melodian

taustana soivat koko ajan vain oopperan temaattiset sointuaiheet (ks. partituuri tahdit I: 37 - 54).

Sointuaiheet liittyvät ennen muuta oopperan aiheen kahteen ensimmäiseen muotoon: originaalimuotoon ja messuvarianttiin. Yhdistelmät etenevät vuorotellen läpi koko oopperan seuraavien lähtökohtien pohjalta.

NUOTTIESIMERKKI 97.

Originaalimuoto Messuvariantti

Es - D - E - C A - F -

Seuraava melodia toistaa originaalimuodon varianttia permutaatiomaisena rapuliikkeenä:

NUOTTIESIMERKKI 98.

Naiset 260 (9. kohtaus)

Hei-lut-ta-kaa soih-tu-ja, et-tä kul-ta ki-mal-tai-si
E - C - D - Es A - F - G - As

Sävelet h-gis-g-c muodostavat melodisen messun aiheen. Temaattiset soinnut ovat peräkkäin ja soivat alkuperäisissä sävellajeissaan. Toisessa tahdissa koko kombinaatio siirretään puhdasta kvarttia ylemmäksi tasolle A-F-G-As.

Säveltäjä on käyttänyt temaattisia sointuja näytösten viimeisissä tahdeissa. Riitan kuolinkohtaus päättyy sointumotiivien käyttöön. Pohjana on E-duuri, paikoin esiintyy bi- tai polytonaalisuutta. Riitan kuolemaa sävyttävät kuitenkin kirkkaat D- ja E-duurisoinnut. Funktion niiden käytölle voi tulkita löytyvän Riitan kiitosmielestä, pelastusvarmuudesta ja toteamuksesta, että puomi oli jo valmiiksi aukaistu. Aivan näytöksen lopussa kontrabasso soittaa vielä Paavon virren käänteisintervallia eli puhdasta kvinttiä.

Myös toinen näytös eli koko ooppera päättyy temaattisiin sointukombinaatioihin. Paavon virsi johtaa lopukkeeseen, jossa sointuyhdistelmät esiintyvät hyvin lähekkäin, ne tiivistyvät. Käyrätorven melodian jälkeen C-, Es- ja D-duuri soinnut soivat yhtä aikaa. Kontrabasson, harpun, pasuunan ja kontrafagotin C antaa pohjaa tälle polytonaaliselle koh-

dalle. D-duuri soi muun muassa celestassa, ja Es-duuria edustavat lähinnä alttoviulun sävelet. Patarumpujen hiljaisen kuminan jälkeen teos päättyy kirkkaaseen E-duuri-sointuun.

Kuten jo mainittiin, temaattinen sointuaineisto muodostaa teoksen alusta loppuun saakka ulottuvan verkon. Sen käytetyimmät kombinaatiot syntyvät soinnuista, jotka sijoittuvat suuren terssin päähän toisistaan (esim. E-C, A-F ja C-As). Temaattisten duurisointujen käyttö muodostaa näennäisestä yksinkertaisuudestaan huolimatta hyvin kompleksisen maailman, joka ulottuu teoksen joka tasolle. Sillä on yhteytensä oopperan aiheen variantteihin, joista messuvariantti muodostaa yhden perusrungon. Näin ollen messuvariantin ja sointuaiheiden kombinaation luontevin lähtökohta on Missa a cappella (1963) ensitahdit.

NUOTTIESIMERKKI 99.

Missa a cappella (1963)

The musical score consists of three staves. The top staff is for Soprano (S), the middle for Mezzo-Soprano (MS), and the bottom for Alto (A). The music is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two measures. The first measure is in 4/4 time, and the second measure is in 3/4 time. Chord symbols A, F, and D are indicated above the notes. The lyrics are: S: Ky - ri - e e - lei - - son, Ky - ri - e; MS: Ky - ri - e e - lei - - son, Ky - - -; A: Ky - - ri - - e Ky - - -; E - C - Es - D.

Aiemmin (ks. nuottiesimerkki 62.) on esitelty Missa a cappella sopraano-aiheen yhteydet Viimeisten kiusausten tematiikkaan. Nyt yhteydet sointutasolla käyvät yhä selvemmiksi. Huomattavaa on lisäksi koko kromaattisen asteikon käyttö ja Juhanan aiheen sävelten sijoittuminen mezzosopraanon melodiaan.

Kokkonen käytti duurikolmisointuja temaattisesti 1950-luvun lopulla Lintujen tuonelan (1959) ensiosan, Täydellisyys maassa, yhteydessä (ks. s. 42). Ostinaton tapaan edennyt sointusarja E-G-B-C-D edustaa sitä terssisukuisten sointujen käyttöä, joka Kokkoselle on luonteenomaista.

NUOTTIESIMERKKI 100.

Lintujen tuonela (1959)

I: 9

C E

49 E D C

(on-) nek - kaas - sa o - lin täy - ... I - tä on siel - lä län - si

II: 106

C E

Kun pais - taa päi - vän lail - la

Näytteessä erottuu selvästi sointujen C-E käyttö, joka puolestaan antaa vaikutelman messuvariantin esiintymisestä, kahdessa viimeisessä tahdissa melodisena rapuliikkeenä.

Viimeisiä kiusauksia edeltävissä teoksissa oopperan temaattisten duurisointujen käyttöä esiintyy edellisten lisäksi muun muassa seuraavissa teoksissa.

Laudatio Domini	(1966)	III: 68
Surusoitto	(1969)	1, 5, 13, 14 - 16
Erekhteion	(1969)	I: 24 - 25, 28 - 29, 30
		II: 44 - 45, 93 - 94, 149
		IV: 62 - 67, 105 - 107, 110 - 111,
		153 - 154 ja 161 - 162

Oopperan temaattisen aineiston yhteyteen kuuluu vielä yksi kaikille aiheille yhteinen motiivi: puoliaskelmotiivi. Se esiintyy teoksen ensitahdeista alkaen aivan sen loppuun saakka ja sävyttää kromaattisella perusolemuksellaan koko oopperan tonaalisuutta. Sen lähtökohtana voidaan pitää oopperan aiheen originaalimuotoa, koska juuri orginiaalimuoto on rakennettu kromaattisen asteikon osasta. Motiivi esiintyy huomiota herättävimmän puoliaskelvuorotteluna ja parhaiten se liittyy kuudenteen kohtaukseen, jossa Paavo on lähdössä saarnamatkalle ja ottaa perheen viimeisen leivän matkaevääkseen. Silloin Riitta hätäntyy.

Teoksen intensiteetti kasvaa ja saavuttaa huippunsa kirveen heittohetkenä. Motiivia voisi nimenomaan tässä yhteydessä nimittää Riitan tuska-aiheeksi, mutta sillä ei ole laajempaa johtoaihemaista funktiota. Aiheen toisto kuvastaa joka tapauksessa Riitan suurta hätää lapsista.

Siirryttäessä edeltävästä interludiumista kolmanteentoista kohtaukseen englannintorvi soittaa pienen, kolmen tahdin mittaisen soolon, joka muodostaa toisaalta välikkeen interludiumin ja kohtauksen välille, toisaalta lyhyen johdannon seuraavalle kohtaukselle.

NUOTTIESIMERKKI 101.

Riitta **1333**

Her - ran täh - den, si - tä et o - ta. Se on

vii - mei - nen lei - pä.

Riitta **1341**

Si - tä et o - ta. Si - tä et o - ta.

Riitta **1347**

Ä - lä vie vii - meis - tä lei - pää. Ä - lä vie vii - meis - tä lei - pää.

Riitta **1353**

Ä - lä vie vii - meis - tä lei - pää.

Riitta **1356**

Mi - nä ta - pan si - nut. Sääs - tän si - nut hä - pe - äs - tä.

NUOTTIESIMERKKI 102.

Cor.ingl. **682**

Englannintorven soittama variantti on aivan kuin tiivistelmä puoliaskelmotiivin käytöstä. Alaspäinen melodialinja sisältää kaikki kromaattisen asteikon sävelet. Suuntana on alaspäinen, terassimainen linja, jossa laki-sävel on melodian alussa. Melodia ilmentää Paavon sisäisiä tunteita siirryttäessä hänen rukoukseensa, jossa hän jälleen anoo armoa.

Myös neljännessätoista kohtauksessa puoliaskelmotiivin osuus on ilmeinen. Paavo on lopettanut "riehumisen", hän rauhoittuu ja antaa viimeiset saarnamiehen ohjeensa.

NUOTTIESIMERKKI 103.

Paavo [802]

Syn - - ti on sa-not - ta- va syn-niksi, mutta ei lyö-den ei-kä

ko-men-ta-en, vaan pa - la kä-des- sä pi- kot-ta-en.

Melkein yksinomaan puoliaskelista rakennettu melodialinja alkaa laki-sävelellä ja etenee terassimaisesti. Jo ensitahdissa hahmottuvat alaspäinen terssi ja puoliaskel (b-g-ges), joiden kaltaisia oopperan aiheen rakennus-aineiksi (g-e-dis ja e-cis-c) esiintyy tuonnempanakin. Melodia laskeutuu tekstin luonnetta noudattaen.

Oopperan lopussa teoksen musiikillinen sanonta tiivistyy, ja neljännessätoista kohtauksessa kaikki motiiviset aiheet kootaan yhteen. Vielä kerran esiintyy samoja motiivisia soluja kuin oopperan ensitahdeissa. Sellainen soi esimerkiksi silloin, kun Paavon tyttäret sanovat isänsä teutaroineen vuotellaan kaiken yötä.

NUOTTIESIMERKKI 104.

Fl.1. ja 2. [823]

Sekstolikuvio yhdistyneenä puoliaskelmotiiviin kuvaa Paavon heittelemistä kuolinvuoteellaan.

Puoliaskelmotiivin yhteyteen kuuluvat myös b-a-h-, b-c-h- ja h-c-b-

tyyppiset solut, joita esiintyy jonkin verran Viimeisissä kiusauksissa. Ne eivät kuitenkaan hallitse oopperan temaattista kenttää niin paljon, että niillä olisi suurta merkitystä nimenomaan itsenäisinä motiiveina. Sitä paitsi ne voidaan aina palauttaa oopperan alkuperäiseen tematiikkaan esimerkiksi jonkin variantin vajaanmuotoisina muunnoksina.

Puoliaskelmotiivin lisäksi voidaan mainita toinenkin temaattinen alkusolu, nimittäin *puhdas kvartti*. Se esiintyy usein edestakaisena, jopa ostinatona, ja se voidaan palauttaa Paavon virren alkuun. Tämänkin motiivin säveltäjä pelkistää viimeisessä kohtauksessa. Motiivi soi kohtauksen alusta alkaen ja muistuttaa virrestä ja sen varianteista.

NUOTTIESIMERKKI 105.



Kun Paavo palaa täysin tajuihinsa, musiikki hiljenee ja loppuu kokonaan.

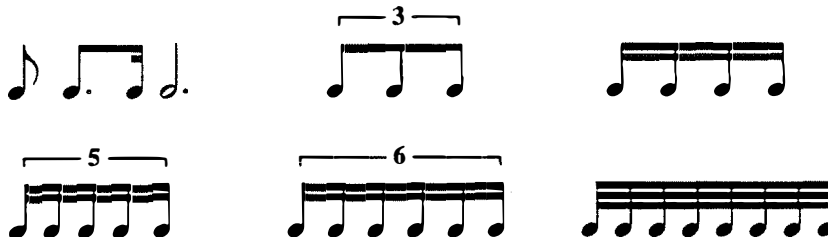
Viimeisissä kiusauksissa Joonas Kokkosen sävellystekniikan perusajatus on se, että hän on tietyistä tarkasti rajatuista perusmotiiveista muokannut ja kiteyttänyt jokaista kohtausta varten uudet, luonteenomaiset melodiset, rytmiset ja harmoniset aiheet. Tämän tekniikan selvittämiseksi on tarpeen koota yhteen kohtausten tyyppisimmät ja keskeisimmät melodiavariantit, sointuyhdistelmät ja rytmiaiheet.

Orkesterijohdanto ja ensimmäinen kohtaus

a) Teoksen motiivinen esittely:

- Oopperan aihe
- Sointuaiheet
- Paavon virsi
- yksityisistä motiivisista intervalleista puoliaskel ja puhdas kvartti

b) Tyyppisimmät rytmiaiheet liittyvät myrskykuvaukseen.



Toinen kohta

- a) Tyypillisimpänä aiheena on messuvariantti, jonka lähtökohtana voidaan pitää sekä oopperan aihetta että nimenomaan kahta duurisointua (tässä E ja C).

NUOTTIESIMERKKI 106.



- b) Messuvariantti sisältää soinnut E-C, joita heti seuraa Es. Muina sointuyhdistelminä esiintyvät E-C-E, A-F-A, A-F-D ja A-F-Es.
- c) Messuvarianttiin liittyvä "tanssiaihe" saa karakteristisen rytmihahmon.



Kolmas kohta

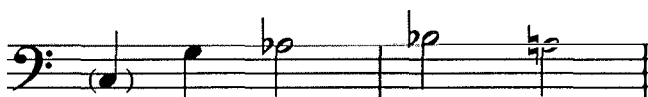
- a) Seuraavat oopperan aiheen variantit:
Mollivariantti = originaalimuoto

NUOTTIESIMERKKI 107.



Juhanan aihe (liittyy myös Seppään)

NUOTTIESIMERKKI 108.



Kromaattinen variantti

NUOTTIESIMERKKI 109.



b) Sointuyhdistelmät C-Es-D, C-Es-E-D ja Es-C-D-E,

c) Rytmihahmo



Neljäs kohta

a) Messuvariantti (oopperan aiheen duurimuoto)

NUOTTIESIMERKKI 110.



Paavon virren "parodiamuoto"

NUOTTIESIMERKKI 111.



Edestakainen puhdas kvartti (vrt. Paavon virsi)

NUOTTIESIMERKKI 112.



b) Sointuyhdistelmä A-F-As

c) Seuraavat rytmivariantit:

The image shows five musical examples of rhythmic variants. The first four are in 6/8 time, and the fifth is in 2/4 time. The first example shows a sequence of eighth notes. The second shows quarter notes. The third shows eighth notes with a quarter rest. The fourth shows eighth notes with quarter rests. The fifth shows a sequence of eighth notes in 2/4 time.

Viides kohta

a) Kaksi oopperan aiheen varianttia: messuvariantti ja originaalimuoto (mollivariantti)

NUOTTIESIMERKKI 113.

The image shows a musical staff with a treble clef. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The first two notes (G and A) are labeled 'duuri' (major) and the last four notes (B, C, B, A) are labeled 'mollivariantti' (minor variant). The title 'Messuvariantti' is written above the staff.

Juhanan aihe

NUOTTIESIMERKKI 114.

The image shows a musical staff with a treble clef. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The first note (G) is circled and labeled with a circled 'G' below it.

b) Sointuyhdistelmät A-F ja E-C.

c) Kaksi rytmiaihetta.



Kuudes kohta

a) Melko peitetty oopperan aiheen variantti.

NUOTTIESIMERKKI 115.



"Riitan tuskamotiivi" (puoliaskelvuorottelu)

NUOTTIESIMERKKI 116.



Keskeisiä intervaleja ovat puoliaskel (useimmiten ylinouseva priimi) ja puhdas kvartti.

b) Sointuyhdistelmät As-C ja C-E.

c) Kuudestoistaosista muodostunut rytmiaihe



Seitsemäs kohta

- a) Kaksi oopperan aiheen duurivarianttia:

"Kylän naisten 1. aihe"

NUOTTIESIMERKKI 117.



"Kylän naisten 2. aihe"

NUOTTIESIMERKKI 118.



- b) Sointuyhdistelmä A-F ja sen transponoidut muodot.

- c) "Kylän naisten rytmiäihe" variantteineen.



Artikulointimerkit antavat tälle rytmiäiheelle hyvin erottuvan sävyn. Myös seuraavat rytmiäiheet ovat tyypillisiä:

**Kahdeksas kohta**

- a) Kaksi keskeistä varianttia, jotka molemmat liittyvät Riitaan. "Riitan aihe"

NUOTTIESIMERKKI 119.



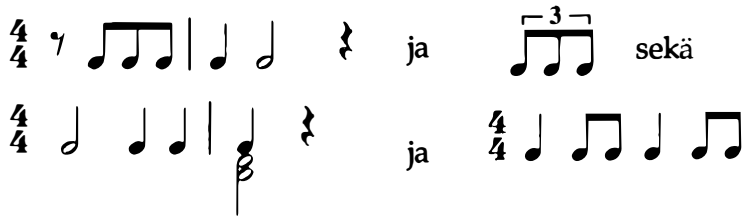
"Riitan kiitosaihe"

NUOTTIESIMERKKI 120.



b) Sointuyhdistelmä D-E sävyttää Riitan kuolemaa.

c) Rytmiaiheet



Yhdeksäs kohta

a) Kohtausta ilmentävät lähinnä seuraavat kaksi aihetta:
Kvartti- ja septimihyppyihin nojaava aihe

NUOTTIESIMERKKI 121.



Asteittaiseen alaspäiseen kulkuun perustuva aihe

NUOTTIESIMERKKI 122.



b) Sointuyhdistelmä E-C-D-Es ja transponoituna A-F-G-As.

- c) Tällä kohtauksella ei ole varsinaista omaa karakteristista rytmiaihtetta, joka käsittäisi koko kohtauksen. Tasainen kuudestoistaosasyke ja sen harvennus toistuvat kuitenkin melko usein. Seuraavat aiheet ovat tärkeitä kohtauksen loppupuolella:



Kymmenes kohta

- a) Kvartti- ja septimihyppyihin nojaavat aiheet edellisen kohtauksen tapaan.
Kromaattinen variantti

NUOTTIESIMERKKI 123.



- b) Soinnunkäyttöä hallitsevat D-duuri sekä samanaikaisesti soivat C- ja D-duurit.
c) Rytmiaiheet



sekä erilaiset variantit.

Yhdestoista kohta

- a) Messuvariantin muunnos

NUOTTIESIMERKKI 124.



Astekulkumainen oopperan aiheen variantti

NUOTTIESIMERKKI 125.



Edestakainen kvarttiliike

NUOTTIESIMERKKI 126.



Paavon virren ensimmäinen säe marssin tapaan soitetuna. Aiheeseen liittyy myös säkeen lopun "parodiamuoto".

NUOTTIESIMERKKI 127.



- b) Sointuyhdistelmät C-D-Es-E, C-E, C-A ja C-E-D.
 c) Kaksi rytmiaihetta: pisteellinen ja daktyyliaihe.



Kahdestoista kohta

- a) Messuvariantti

NUOTTIESIMERKKI 128.



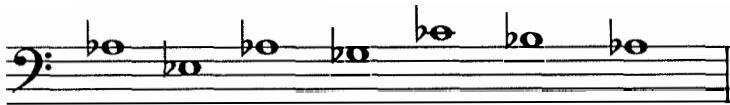
b) Sointuyhdistelmät A-F ja B-D.

c) Rytmiäihe ja sen variantit.

**Kolmastoista kohta**

a) Paavon virren ensimmäinen säe.

NUOTTIESIMERKKI 129.



Oopperan aihe (variantteineen).

NUOTTIESIMERKKI 130.



Puoliaskelmotiivi, joka etenee useimmiten sekvenssinä (vrt. kro-
maattinen variantti).

NUOTTIESIMERKKI 131.



"Resitatiiviaihe" eli e-fis-d-aihe.

NUOTTIESIMERKKI 132.



- b) Sointuyhdistelmät D-C ja As-G-A-(fis)-F.
 c) Rytmiaihe.



Neljästoista kohtaus

Kohtauksessa palataan aikaisempien kohtausten aiheisiin. Tärkeimmät ovat seuraavat aiheet:

- a) Paavon virsi ensin marssimaisena varianttina, sitten seuravirtenä.
 Kylän naisten 1. aihe.
 Kylän naisten 2. aihe.
 Tanssiaihe
 Juhanan aihe.
 Resitatiiviaihe e-fis-d.
- b) Sointuyhdistelmät As-G-A-F ja Es-D-E-C.
- c) Edellisiin aiheisiin liittyvät rytmiaiheet.

Temaattisen aineiston käyttö ja vertailu Kokkosen aiempaan tuotantoon sisältyy Niiniluodon käsitteistöä mukailtuun *piilevän sisäisen merkityksen* dimensioon, jossa olennaisinta on analyysi ja siitä saadut tulokset, joista puolestaan voidaan nähdä yhteydet Kokkosen keskeisimpään motiiviai-neistoon ja sen käyttöön. *Yhteyksien luominen* onkin yksi Hermerénin mainitsema tulkinnan päämäärä. Analyysissä on tarkasteltu oopperan motiivien rakenteellisen kvaliteetin muunnoksia motiivisessa kehittälyssä ja todettu, että *variantit voidaan palauttaa teoksen perusmotiiveihin*. Erilaisten hahmvarianttien yhteenkuuluvuus on todistettu nimenomaan oopperan aiheen muunnosten osalta, sillä kyseistä aihetta on eniten varioitu teoksen eri kohtauksissa.

Tiivistymä- ja siirtymäprosessien osalta on huomattava, että *suora siirtymä* on hyvin yleinen Kokkosen tuotannossa. Oopperan perusmotiivien muunnoksista messuvarianttia ja Juhanan aihetta sekä sointukombinaatiota E-C voidaan pitää suorina siirtyminä aikaisemmasta tuotan-

nosta, vaikka messuvariantti on rytmisesti varioitu siirtymä ja Juhanan aihe selitettäneen myös b-a-c-h-aiheen permutaatiomuodon siirtymäksi. Myös *tiivistymien* käyttöä esiintyy oopperaa edeltävässä tuotannossa. Tyyppiesimerkki löytyy Kokkosen aiemman tuotannon motiivisten solujen joukosta, sillä *kvartti-sekuntiaihe* (ks. s. 65, nuottiesimerkki 12 c) voidaan katsoa kahden edellisen (12 a ja b) yhteensulautumaksi.

Kokkosella on mieleenpalautusprosessi lähinnä *tietoista* ja *alitaajuista*. Myös *sattumalla* saattaa olla oma osuutensa. Siirtymien kohdalla hän ei aina ole ollut tietoinen tapahtuneesta. Kuvaavaa on messuvariantin siirtyminen oopperan toiseen kohtaukseen säveltäjän "huomaamatta" (Kokkonen 3.6.1976). Mieleenpalautusprosessissa säveltäjä on useimmiten säilyttänyt motiivin intervallijärjestykseen perustuvan melodiahahmon ja aiheen karaktääriin tai tärkeimpien runkosävelten paikan. Motiivien rytmihahmot ovat usein muutosten alaisia. Prosessi merkitsee Kokkoselle myös aiemmin käytettyjen aiheiden aktivoimista ja uudelleen muokkaamista sekä niiden toisenlaista funktiota.

Kokkosen aiemmasta tuotannosta saadun "esiymmärryksen" perusteella syntyy tietynsuuntaisia odotuksia. Säveltäjän teoksissa on joitakin pysyviä motiivisia elementtejä, joista ainakin osa on säveltäjän mielialheita (ks. s. 65 - 66, nuottiesimerkki 12), ja jotka toteuttavat odotuksia oopperassa joko selvästi todettavina *ilmiäsuina* tai *implikoivasti* (ks. s. 143 - 153 sekä nuottiesimerkit 106 - 132). Oopperan motiiveilla ja lähinnä oopperan aiheen varianteilla (= messuvariantilla ja Juhanan aiheella) sekä sointukombinaatioilla on Kokkosen aiemmassa tuotannossa teoskohtainen funktio. Samalla niillä on tietty ennustettavuus- eli implikaatioarvo, sillä oopperassa *ilmiäsuina* esiintyessään ne ovat teoksen musiikillisen viitekehjyksen heijastumia.

Viimeisten kiusausten perusmotiiveista Kokkonen on muokannut jokaista kohtausta varten luonteenomaiset variantit (ks. s. 143 - 153). Sen sijaan *johtoaihekäytäntöön* säveltäjä on suhtautunut varoen tai varauksella. Hän ei ole ensinnäkään halunnut teoksestaan wagnerilaista johtoaiheoopperaa, ja toiseksi hän ei ole halunnut sitoa oopperan tematiikkaa, vaan on antanut aiheille ikään kuin "vapaat kädet" edetä tarkoituksenmukaisella tavalla. Paavon virren voisi olettaa liittyvän enemmän nimihenkilöön kuin se todellisuudessa liittyykään, mutta se etenee Seppää lukuunottamatta kaikkien oopperan pääroolien yhteydessä. Joissakin tilanteissa virsi soi orkesterissa silloin, kun Paavosta puhutaan. Juhanan aihe liittyy sekä Seppään että Juhanaan, mutta myös kaikkeen taivaalliseen, hengellisiin kirjoihin, Kristukseen jne. (ks. tarkemmin luku Musiikillinen karakteristiikka). Yksiselitteistä johtoaihejärjestelmää ei aiheen käyttö kuitenkaan noudata. Sen sijaan tietynlaista johtoaiheen käyttöä edustaa harpun ja siihen usein liittyvän celestan esiintyminen "tuonpuoleisen" yhteydessä. Teerisuo nimittää (1970, 199) tällaista orkesterin tai jonkin soittimen reagoimista *soinnulliseksi leitmotiv-metodiksi*.

Kiinteä, looginen, systemaattinen ja lähes syklinen tematiikan käyttö

tekee Viimeisistä kiusauksista sinfonisen, jota säveltäjä itse luonnehtii seuraavaan tapaan: "Käsite *sinfoninen* on minun näkökulmastani ikään kuin kahdenlaatuinen, saman asian tarkastelemista toisaalta sisältäpäin, sieltä tapahtumisen ytimestä, ja toisaalta ulkoapäin, ikään kuin kokonaisrakenteen valossa... Minulle sinfonista on se, että kokonaisuus rakentuu hyvin rajallisesta määrästä motiiveja, jotka kulkevat läpi koko teoksen jatkuvasti kasvaen, muuntuen ja yhdistyen uudella tavalla. Tässä mielessä sinfonisen-sanan rinnalle voisi yhtä hyvin asettaa jonkin toisen sanan, orgaanisen kasvun..." (Kokkonen 1979, 62). Kokkosen mukaan oopperan sinfonisuus ulkopuolelta tarkasteltuna nojaa eri kohtausten vastakkainasetteluun, niiden suhteuttamiseen toisiinsa ja kokonaisuuteen (Ibid., 63). Kokkoselle sinfonia on ajattelutapa, jonka mukaan temaattista aineistoa käsitellään. Hänellä sinfonia-käsite sisältää tietynlaisen *ykseyden vaatimuksen*, joka oli johtavana periaatteena jo täysromantikoilla. Teoksen kaikki osat pyrittiin sitomaan yhteen muun muassa teemojen sukulaisuudella. Viimeisissä kiusauksissa esiintyvää sinfonista syklisyyttä voidaan luonnehtia Veijo Murtomäen mainitsemilla *syklisten menettelyjen periaatteilla*, joista (5) kaksi viimeistä on kehittyneimpiä: ensinnäkin yksi tai muutama aihe muodostaa koko teoksen lähtökohdan, ja toiseksi teoksen satsi muodostuu suurelta osin jatkuvan variaation ja metamorfoosin tuloksena (Murtomäki 1990, 29).

Temaattisen aineiston käyttö Viimeisissä kiusauksissa liittyy kokonaisvaltaisesti kaikkiin muihinkin oopperan parametreihin: teoksen muoto- ja rakenneperiaatteisiin sekä musiikilliseen karakteristiikkaan. Motiivien suhde oopperan jälkeen sävellettyyn tuotantoon edustaa tematiikan käytössä samaa metodia, jota säveltäjä on käyttänyt aikaisemminkin: motiivit kulkeutuvat teoksesta toiseen, ja niitä käsitellään uudella tavalla.

4.3 Muoto- ja rakenneperiaatteet

4.3.1 Dramaattisen ja lyyrisen aineksen vuorottelu

Kuten on jo todettu oopperan säveltämisen lähtökohtana oli puhenäytelmän rakenne. Kokkonen havaitsi, että näytelmän "kohtaukset ryhmittyivät siten, että riittävän voimakas dramaattinen vastakohtaisuus saatiin aikaan" (Kokkonen 19.9.1976). Tarkasteltaessa säveltäjän oopperatoteutusta kiinnitetään huomiota erityisesti kohtausten suurimpiin nousuihin ja niiden tekstisuhteeseen. Dramatiikan näkökulmasta tarkastelun kohteina ovat lisäksi henkilöiden väliset konfliktit ja kiihkeä musiikillinen toiminta.

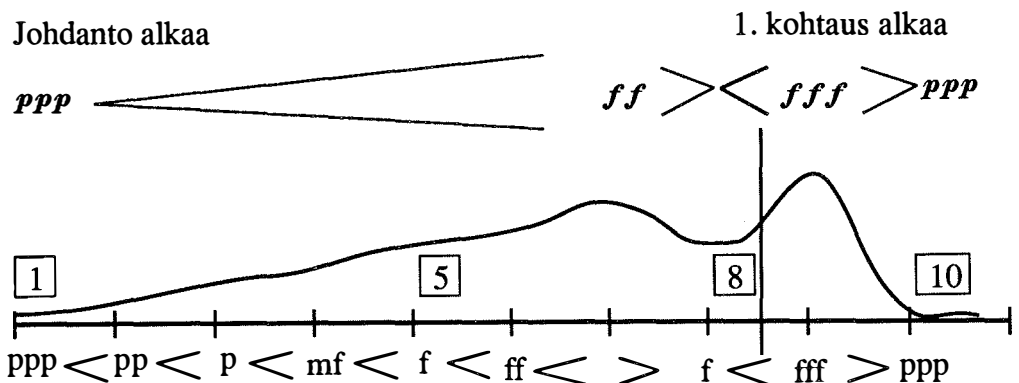
Lyyrinen aines nivoutuu useimmiten dramaattisen kanssa yhteen, jolloin musiikillinen tapahtuma ei edusta puhtaasti kumpaakaan. Voit-

topuolisesti lyyrisissä kohtauksissa ja taitteissa koko yleisilme on rauhallinen ja ristiriitoja välttävää. Tunnelma on paikoin jopa tunteellista, orkesterointi ohutta, ilmavaa, valoisaa ja kuulakasta. Säveltäjä on käyttänyt lähinnä puupuhaltimia ja viuluja ja välttänyt vaskia ja matalia soittimia.

Suurimmat nousut ja dynaamiset huippukohdat sijoittuvat Paavon elämään, sen tuskaisiin tapahtumiin ja dramaattisiin käänteisiin. Ne kuvaavat milloin ulkoisia asioita, milloin sisäisiä mielenliikkeitä, usein epävarmuutta, epäonnistumista ja sisäistä kuohuntaa. Nekin nousut, jotka liittyvät näennäisesti Riitaan, lähtevät Paavon kuumeisista ajatuksista. Kysymys on nimenomaan Paavon unimaailmasta ja sen eri tasoista, houreista ja hallusinaatioista.

Kuten oopperan muidenkin osatekijöiden myös dynamiikan alkusolut ovat teoksen orkesterijohdannossa. Ooppera alkaa hyvin pienestä motiivisesta ja dynaamisesta idusta, johon rytmit tuovat tarvittavan liikkeen ja soitinnus antaa värin. Teoksen ensimmäinen crescendo alkaa toisen tahdin alusta metallipuhaltimien ja patarumpujen soittamana ja jatkuu aaltoilevana liikkeenä koko johdannon ajan, huipentuu tahdin yhdeksän alussa forte fortissimoon ja vaimentuu saman tahdin lopussa piano pianissimoon. Vähitellen tuosta tuulenvireen tapaisesta liikkeestä kehittyy mahtava myrsky. Tiiviin ja intensiivisen johdannon dynaamista nousua voidaan havainnollistaa seuraavan kaavion avulla.

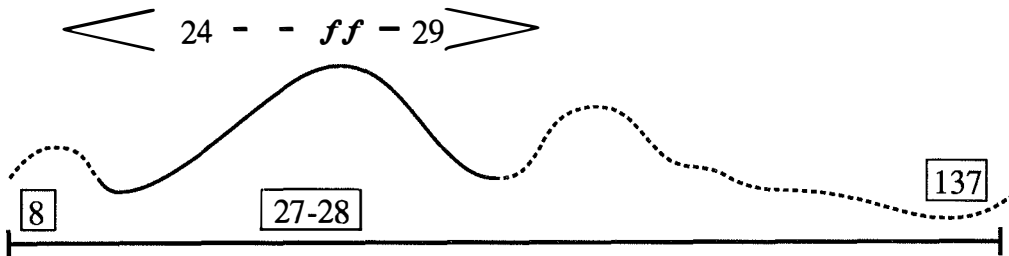
KAAVIO 7. (Orkesterijohdanto)



Orkesterijohdannon dramaattisuus kasvaa tahti tahdilta. Sitä edistävät muun muassa 16- ja 32-osakuviointi, kvintolit ja sekstolit, käyrätorven ja pasuunan sekä myöhemmin bassoklarinetin, kontrafagotin ja matalien jousien mukana olo sekä jatkuva crescendo. Koko johdanto on luonteeltaan voittopuolisesti dramaattinen, sillä lyyrisiä aineksia on hyvin vähän. Kultainen leikkaus on toteutettu johdannossa motiivisen aineksen ja myrskyn voimistumisen esittelynä.

Ensimmäisessä kohtauksessa kuolinvuoteellaan makaava Paavo luulee, että on kesä, ja siksi hän sanoo luomakunnan iloitsevan. Albertiinan vuorosanojen myötä orkesteri aloittaa kohtauksen ensimmäisen ja suurimman nousun. Paavo ei kykene tajuamaan todellisuutta, vaan on ajautumassa houreiden sekavaan maailmaan.

KAAVIO 8. (1. kohtaus)



A: Kesäkö? Voi, voi. Kova talvi.
Tuulee vuorelta. Kuuletteko?
Repii koko talon. Harvoin
tammikuussa näin tuulee.

Paavon virsi

Puupuhaltimien nopeiden kuvioiden aloittamaan crescendoon jouset tuovat oman värinsä vähän myöhemmin. Koko orkesteri on mukana kohtauksen dramaattisimmassa huippukohtassa, jota metallipuhaltimien iskevät rytmiaiheet vielä korostavat.



Myrskykuvauksen huippukohta sattuu kohtauksen alkupuolelle ja sijoittuu näin ollen symmetrisesti. Kultaisella leikkauksella ei siinä ole juuri mitään osuutta. Kohtauksen luonne muuttuu loppua kohti yhä lyyrisempään suuntaan.

Teoksen johdanto, ensimmäinen kohtaus ja interludium I muodostavat kokonaisuuden, jossa on kuusi erilaista tasoa. Musiikillisena muotona sen voi luonnehtia terassimuodoksi.

TAULUKKO 11. Ensimmäisen kohtauksen ja interludium I:n rakenne

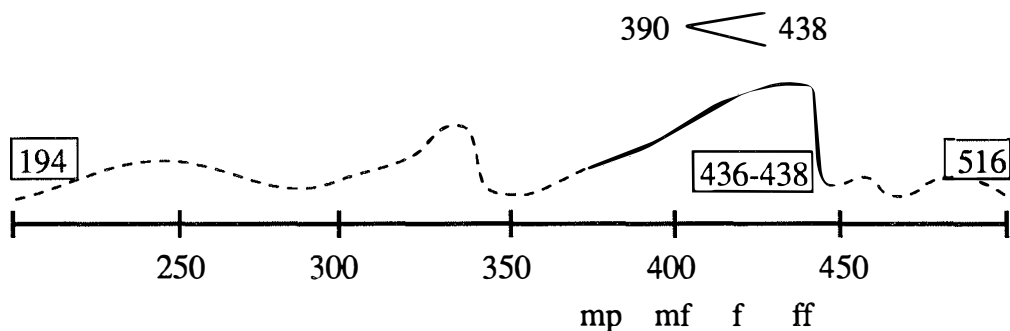
Taso	Tahdit	
1.	1 - 56	Oopperan aiheen variantteja
2.	57 - 111	Anna Loviisan ja Albertiinan keskustelu. Musiikki liittyy Paavon unimaailmaan.

3.	112 - 128	Paavon virsi
4.	TACET + 129 - 137 + TACET	Paavon ja naisten keskustelu, jonka jälkeen Paavo ajaa naiset luotaan. Orkesterissa matalia soittimia (" <i>Isäntä pimeään</i> "). Oopperan aihe.
5.	138 - 167	Interludium I:n alkupuoli. Myrskykuvaus. Oopperan aihe polveilee kaikissa soitinryhmissä.
6.	168 - 193	Interludium I:n loppuosa. Oopperan aihe. Jousien satsia vasten soitinnus muuttuu kuulakkaan ilmavaksi. Enenevää puupuhallinsatsia. Oopperan tapahtumat siirtyvät reaalitasolta irreaalitasolle.

Toisen kohtauksen alku on luonteeltaan lyyrinen. Paavo on siirtynyt unessaan nuoruutensa aikoihin. Hän uneksii lähteneensä kesäisenä iltana tanssipaikalle toisia nuoria tapaamaan. Tyylytelty kansantanssin rytmi hallitsee kohtausta. Orkesteri loihtii esiin kuulakkaan kesäillan tunnelman. Huilu, klarinetti ja celesta aloittavat tanssimaisilla kuvioillaan. Etenkin kohtauksen alussa esiintyy runsaasti lyyriselle tunnelmalle ominaisia piirteitä.

Dramaattinen huippu sijoittuu kohtauksen loppupuolelle. Kiusaajat härnäävät Paavoja ensin viulunsoitolla, sitten nimittämällä häntä Löyhkäksi. Sen jälkeen he ottavat tanssiaskelia ja houkuttelevat myös Riittaa tanssin pyörteisiin: "Tule tanssiin, kiroa hullu---" Huippukohdassa kiusaajat huutavat yhteen ääneen: "Tanssiin, tanssiin, tanssiin---"

KAAVIO 9. (2. kohtaus)



Huippukohdan soittimet:
Fl., Ob., Cl., Basso-cl., Fag.,
Cor., Tr., Trmb., Tamb.picc.,
Tam-tam picc., solistit ja kuoro,
jouset



Kiusaajat: Luomakunta iloitsee.
Viulu soimaan. Näin Löyhkä. Tänne
Riitta. Näin jalka nousee, kun söi
ruisleipää. Katso näin tanssitaan.
Älä lähde köyhälle. Tule tanssiin,
kiroa hullu. Tule tanssiin, tanssiin,
tanssiin. . .

Kiusaajat kiihdyttävät itseään ja toisiaan, ja näin tunnelmasta kehittyvä vähitellen jännittynyt ja hermostunut. Tällaisella suggestiivisella esiintymisellä he toivovat taivuttavansa Riitan osallistumaan maailmallisiin huveihin ja samalla pois Paavon vaikutuspiiristä.

Koko kohtausta ajatellen selvää *sectio aurea* -jakoa ei varsinaisesti ole. Kohtauksesta voidaan kuitenkin erottaa pienempiä osia ja perustellusti laskea leikkauksia. Dramaattisin ja dynaamisin huippu (tahti 438) edustaa tällaista jakoa. Nousu alkaa siitä, missä Paavon ja Riitan vuorokeskustelu päättyy ja missä kiusaajat, kuoro ja orkesteri aloittavat uuden taitteen (tahti 390) ja päättyy interludiumin alkaessa. Huippu jakaa osakokonaisuuden negatiivisesti *sectio aurean* periaattein siten, että suhteeksi saadaan 0,385: 0,615. Kohtauksen loppu muodostuu myös dramaattiseksi Paavon epätoivoisen toteamuksen "Rämmin vielä kerran" ja vastavaan tunnelman johdosta.

Myös toisen kohtauksen voi tulkita terassimuodoksi, jossa kolmas taso sisältää aaltomaisia vaiheita (I - V).

TAULUKKO 12. Toisen kohtauksen rakenne

Taso	Tahdit	
1.	194 - 230	Tanssiaihe:  hallitsee. Oopperan aiheen messuvariantti.
2.	231 - 248	Tanssiaihe lakkaa toistuvana. Messuvariantti, kuudestoistaosat ja trokee hallitsevat.
3.	249 - 287 I vaihe (= 1. aalto)	Soolohuilu ja oboe palaavat tanssiaiheineen. Messuvariantti. Orkesterointi ohutta. Trokee ja sen johdannaiset.
	288 - 330 II vaihe (= 2. aalto)	Soolohuilu, oboe ja klarinetti hallitsevat. Tanssiaihe. Messuvariantti. "Varo, Riitta."
	331 - 356 III vaihe (= 3. aalto)	Fagotti, huilu ja jouset hallitsevat. Tanssiaihe jousien pitkiä säveliä vastaan. Messuvariantti.
	357 - 389 IV vaihe (= 4. aalto)	Klarinetti ja fagotti. Tanssiaihe. Messuvariantti. Puupuhaltimilla arabeskimaisia kuudestoistaosia. Jousien ote hallitsee. Vasket puuttuvat lähes täysin.
	390 - 438 V vaihe (= 5. aalto)	Huilu ja klarinetti. Tanssiaiheesta puuttuvat kuudestoistaosat:  Aalto kasvaa kohti suurta dynaamista huipennusta. "Älä lähde köyhälle. Tule tanssiin. Kiroa hullu." Messuvariantti.
4.	439 - 495	Tempon vaihdos. Tempo primo: Allegretto. Tanssirytmiiä ei esiinny. Viulujen sävelkettä (a-sävel). Puupuhallinkettä. Messuvariantti. Riitan päätös: "Lähden." Alussa korostuu 2/4, myöhemmin 3/8.
5.	496 - 516	Tempon ja tahtilajin vaihdos: Andante 4/4. Tasainen neljäosasatsi korostuu varsinkin jousilla. Sitä vasten puuhaltimien pitkiä säveliä. Temaattinen puoliaskel, mutta ei vuorottelua. Messuvariantti.

Toisen kohtauksen jälkeen soiva interludium edustaa selkeätä Bogenform-ideaa. Kaarimuotoisuus (ABA) näkyy ääritasojen samankaltaisuutena ja keskimmäisen tason kontrastina.

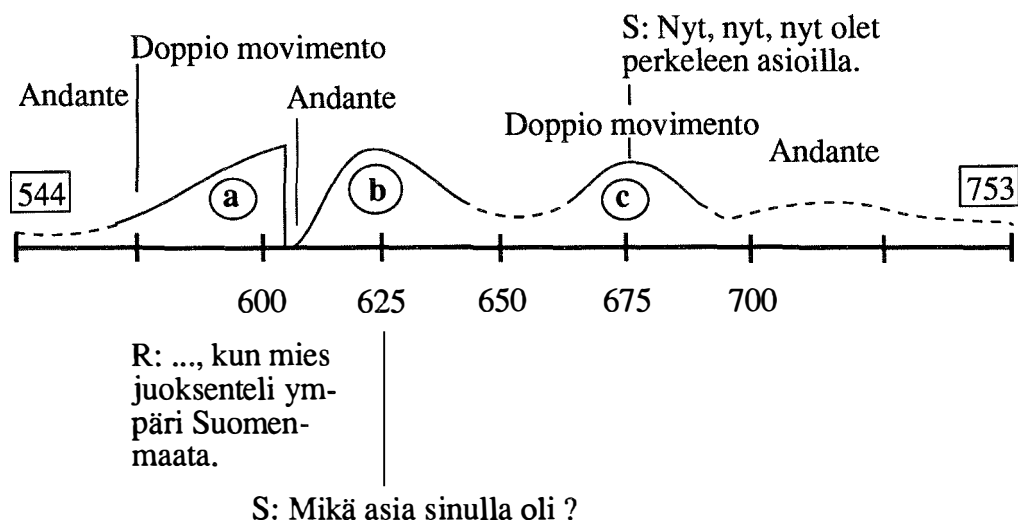
TAULUKKO 13. Interludium II:n rakenne

Taso	Tahdit	
1. = A	517 - 527	Fagottiparin temaattinen melodia matalien jousien neljäosien etenevää vaellusrytmiä vasten. Oopperan aihe.
2. = B (ylimeno)	528 - 547 535 - 537)	Jousien taite. Oopperan aihe eri tavoin käsiteltynä. Paa-von virsi pitkinä sävelinä.
3 = A	538 - 543	1. tason vaellusrytmi toistuu.

Edellä esitellyn interludiumin tasojen voi tulkita muodostavan myös terassimuotoisen taitteen. Molempia rakenteellisia tulkintoja tukee välisoi-ton sectio aurea -jako 10,5:10,5: 6.

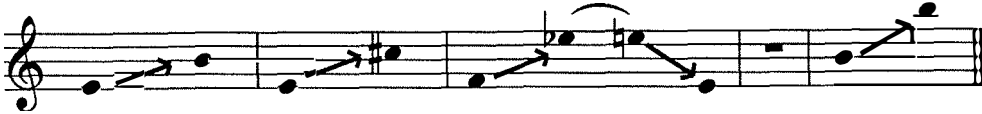
Kolmas kohta on tähänastisista laajin ja hidastempoisin. Se sisältää kolme nousua mutta ei lainkaan suurta orkestericrescendoa. Dramaattiset nousut syntyvät Riitan ja Sepän kinastelusta. Ensimmäinen nousu (a) sisältää pelkästään Riitan laulamaa tekstiä. Seppä kuuntelee vaiti, kun Riitta syyttää häntä yksinäisyydestään ja kurjuudestaan: "Paa-vo juoksi seuramatkoillaan ja sai kuuluisuutta. Sinun syytäsi, että siitä tuli niin jumalinen, ettei joutanut perhettään hoitamaan. Minun piti tehdä miesten työt ja akkain työt. Ihme, ettei koko perhe kuollut nälkään, kun mies juok-senteli ympäri Suomenmaata."

KAAVIO 10. (3. kohta)



Orkesteri ilmentää Riitan repliikkiä alusta lähtien. Andante muuttuu nopeammaksi Doppio movimentoksi, jousien kahdeksasosaliike kuvaa Paavon kiireitä seurapuhujana ja Riitan kiihtynyttä mielialaa. Kiihtymys kuvastuu myös melodialinjasta, joka suuntautuu voittopuolisesti ylöspäin.

NUOTTIESIMERKKI 133.



Toinen nousu (b) sisältää Riitan ja Sepän kiivaan luonteisen vuoropuhelun, jonka päätteeksi Seppä karjaisee: "Mikä asia sinulla oli?" Tempo on vaihtunut jälleen Andanteksi. Taitteen nousu perustuu tehokkaisiin iskuilyönteihin ja tunnelman kiristymiseen. Viulujen, alttoviulun ja sellon nopea, kerran toistuva crescendo leimaa keskustelun ensimmäistä vaihetta.



Seuraavassa vaiheessa yksittäiset orkesterisoittimet soittavat yhden säveln mittaisia iskuja kinastelun lomaan. Esimerkkeinä ovat tahdit 619 - 621.

Ob.		Arpa	
	<i>mf</i> <i>f</i> <i>f</i>		<i>ff</i>
Fag.		Vi.I	
	<i>f</i> <i>f</i>		
		Vi.II Vla.	
			<i>ff</i>

Riitan viimeisen osuuden melodialinja on nouseva.

NUOTTIESIMERKKI 134.

Riitta 621

Te-roi-ta nä-mä te-rä-viksi ja tuo it-se Saa - - reen.

naisuuden, jonka voi tulkita aaltomuodoksi. Kohtaus sisältää kolme nousua, aaltoa, jotka syntyvät Riitan ja Sepän kinastelusta, ja interludium jatkaa samaa ideaa: yksi nousu ja lasku.

TAULUKKO 14. Kolmannen kohtauksen ja interludium III:n rakenne

Taso	Tahdit	
1.aalto	544 - 602	Oopperan aihe. Riitan laulamaa tekstiä. Intensiteetin ja saman motiivisen aineiston kasvua: es-d-puoliaskel, josta kasvaa es-d-f-fis-aihe, jonka johdannaiset ja variantit ovat muodon ainoa sisältö.
(ylimeno)	602 - 603)	
2. aalto	604 - 649	Riitan ja Sepän kiivasluonteista keskustelua, joka hui pentuu Sepän kysymykseen: "Mikä asia sinulla oli?" Tempo vaihtuu Andanteksi. Jousien ja vaskien sointikenttää vasten Sepän melodia-aiheet. Sepän/Juhanan aihe. Puoliaskel perusintervalli. Iskuja ja tunnelman tiivistymistä.
3. aalto	650 - 753	"Annoitko hänelle tämän kirjan?" Doppio movimento. Puoliaskelaihe. Nousu perustuu Sepän hallitsevaan tekstiin, jota vasket korostavat. Oopperan aihe ja Sepän/Juhanan aihe. Pitkä aalto: alkupuolella dramaattinen nousu, laskuvaihe kohtauksen lopussa. Sepän lempeitä sanoja. Paavo esiin.
4. aalto	754 - 790	Nousu perustuu puupuhallinsatsiin. Jousien kenttä. Oopperan aiheen variointia ja Paavon virren parodia-muoto limittäin. Puupuhaltimien kirkkaat pastoraali-aiheet johdattavat seuraavaan kohtaukseen. Dynamiikka aaltoilee pieninä tuulenvireinä, mikä ennakoii neljännen kohtauksen suurta nousua.

Neljäs kohtaus jakautuu kahteen luonteeltaan erilaiseen osaan. Alkupuoli etenee valoisan lyyrisesti ikään kuin kesäiltaa kuvaten. Paavo ja Riitta suunnittelevat tulevaisuutta ja Paavo kertoo veistävänsä perheelleen uuden talon. Tunnelma on runollisen tunteellista, rauhallista ja leppoisa. Orkesterissa soivat aluksi oikeastaan vain huilu, oboe ja harppu, ja koko alkupuolen valoisuus perustuu puupuhaltimien ja jousien mukana oloon. Tummia vaskia ei käytetä lainkaan.

Kohtauksen jälkimäinen osa on hallan nousun kuvausta. Ennen varsinaista dramaattista nousua hallan tuloa enteillään lähinnä kahdella tavalla. Ensin esiintyy huomiota herättävä rytmiaihe.

Cl., Cor. 

p ma marc.

Fl., Tr. 

Sen jälkeen soi pasuunoiden ja rumpujen crescendo, joka hiljenee saman sävelen toistoihin.

Trmb. 1. 2. | | | | |

Trmb. 3. | | | | |

Timp. | | | | |

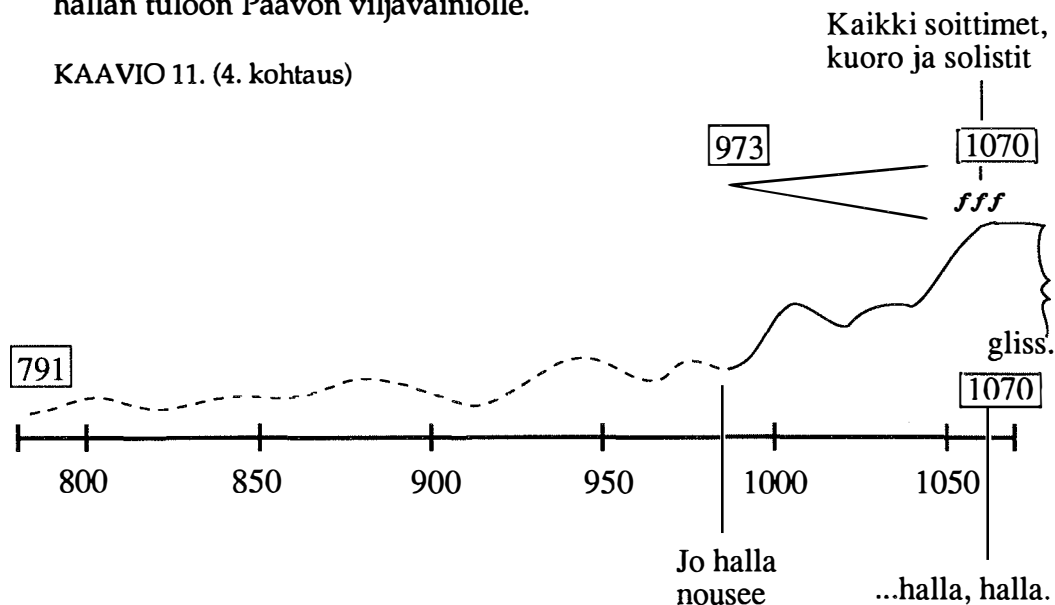
pp *mp* *ppp*

Patarumpujen lisäksi myös Tam-tam grande ja Gran cassa soittavat samanlaisen trillin sisältävän crescendon (ks. ed.). Puhaltimien rytmiaihe antaa tuonnempanakin nousulle samanlaisen uhkaavan ilmeen. Aihe siirtyy myös vokaaliosuuksiin. Kiusaajat kiinnittävät Paavon ja Riitan huomion hallan tuloon.

Kat-so- kaa, Riit - ta ja | Paa - vo |

Orkesterin crescendot ja diminuendot aaltoilevat ja vuorottelevat eri soittimissa ja soitinryhmissä aivan kuin ennakoiden usvan leijumista. Soitinten käyttö ja sävelten dynaaminen liike ovat samantyyppisiä kuin pieniä tuulenvireitä ja myrskyn syntymistä kuvattaessa. Kuoro esittää aaltoilevan crescendon ohella nimenomaan hallan nousua ilmentävää tekstiä, ja orkesteri myötäilee samanaikaisesti draamaa vähitellen kasvavan crescendon avulla. Tilanne huipentuu aivan kohtauksen lopussa hallan tuloon Paavon viljavainiolle.

KAAVIO 11. (4. kohtaus)



Hallan nousuun sisältyy hyvin suuri intensiteetti, joka on selvästi esillä tai piilevänä. Vaikka nämä ilmenemismuodot liittyvät olennaisesti toisiinsa, intensiteetin esillä olo on kuulijan kannalta helpoimmin havaittavissa. Sen lähtökohtina ovat orkestericrescendo, sen aaltoilu ja yksityisten soittimien staccatomaiset iskut sekä toisaalta kuoron mahtava lopunousu. Piilevään intensiteettiin sisältyy tunnelman tiivistyminen draamassa ja samalla musiikin tiheyden huomattava kasvu. Säveltäjä tarkoitti alun perin hallakohtauksen suuren nousun sellaiseksi huippukohtaksi, joka jakaisi ensimmäisen näytöksen kultaisen leikkauksen suhteessa. Hallan nousu sijoittuu näytökseen kuitenkin vähän liian aikaisin, joten suhde on jälleen vain *sectio aurea* -hakuinen. Hallan nousulla on huomattava merkitys juuri kuulijan kannalta. On varsin luonnollista, että hallan nousun suhde sitä seuraavaan interludiumiin on myös *sectio aurea* -hakuinen, jolloin ne vuorottelevat elementteinä muodostavat dramaattisen ja lyyrisen kokonaisuuden.

Neljännän kohtauksen alkupuoli (791 - 927) sisältää useita tasoja, ja se voidaan tulkita lähinnä terassimuodoksi, joskin kolmas taso on lähellä aaltomuotoa. Kohtauksen loppuosa (927 - 1070) käsittää yhden suuren nousun, joka sisältää pienehköjä aaltomaisia taitteita.

TAULUKKO 15. Neljännän kohtauksen rakenne

Taso	Tahdit	
1.	791 - 844	Oopperan aiheen originaalimuoto. Messuvariantti.
2.	844 - 878	Saman temaattisen aiheen muuntelua. Jousien uudellinen satsi: VI I - II kuudestoistaosia, muilla jousilla tasainen kahdeksasosapulssi.
3.	879 - 926	Aaltomainen jakso, jonka aikana tapahtuu motiivista muuntelua ja kasvua. Keskeistä on aiheen a-h-h-a-aiheen muuntuminen a-h-c-f-aiheeksi.
Loppuosa 927 - 1070		
1.aalto	927 - 948	Juhanan aihe e-tasolla: e-fis-g-f. Permutaatiomuotoja. Virren parodiamuoto.
2. aalto	949 - 971	Juhanan aihe kasvaa ja varioituu.
3. aalto	972 - 1009	Aihe kasvaa edelleen. Dynamiikka voimistuu.
4. aalto	1010 - 1070	Oopperan aiheen variantti. Intensiteetin kasvu. Pitkiä linjoja, fff-iskut koko orkesterilla: 1032, 1037, 1042 ja 1067.

Interludium IV jakautuu kaarimuodon ja terassimuodon kesken kahteen vaiheeseen.

TAULUKKO 16. Interludium IV:n rakenne

Taso	Tahdit	
Kaarimuoto ABA1	(1071 - 1096)	Poco più mosso 6/8
1. vaihe = A	1071 - 1085	Puupuhaltimet
2. vaihe = B	1085 - 1090	Vasket ja VI I - II.
3. vaihe = A1	1090 - 1086	Puupuhaltimet
Terassimuoto	(1097 - 1109)	Allegretto 4/4
1. taso	1097 - 1101	Juhanan aiheen muuntelua.
2. taso	1102 - 1109	Juhanan aiheen muuntelua.

Viidennessä kohtauksessa on siirrytty hallan tuskaisista tunnoista Juhanan valoisan nuorukaishahmon esittelyyn. Tunnelma on rauhallinen ja miellyttävä. Kohtaus on tietynlainen lyyrinen suvantopaikka, jossa ei ole suuria nousuja. Kohtauksen lopussa on kuitenkin pienehkö crescendo, joka alkaa tempon vaihdoksella: Poco più tranquillo vaihtuu Allegrettoksi (= a Tempo). Siinä "Juhana viskaa kontin selkäänsä ja ottaa tanssiaskeleita" (I: 1190 - 1192). Klarinetin rytmiaiheet kuvaavat pojan vallatonta riemua.

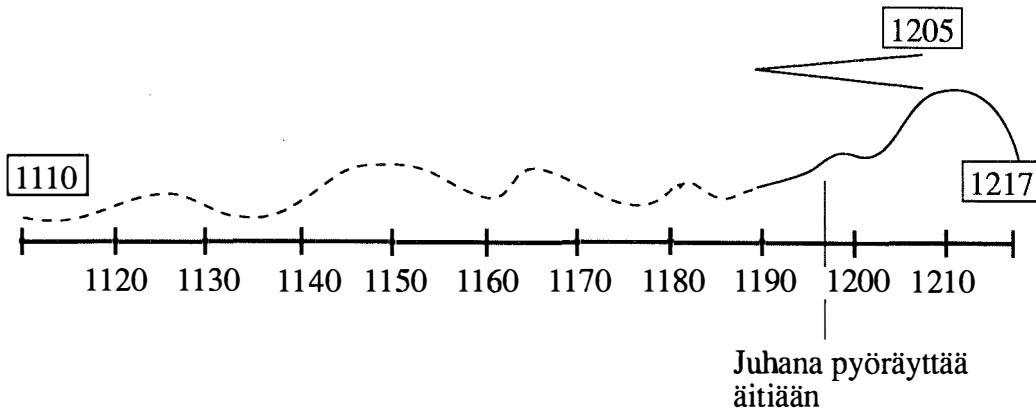


Nousun alussa vain klarinetti, fagotti ja ensimmäinen käyrätorvi sekä viulut ja sello soittavat. Vähitellen soittimia tulee lisää mukaan. Huomiota herättävimpinä esiintyvät trumpetit ja pasuuna, jotka soittavat lyhyitä puolen tahdin mittaisia korostuksia. Myös patarumpujen crescendo ja diminuendo sattuvat puhaltimien korostusten kanssa samaan aikaan.



Crescendo voimistuu huomattavasti silloin, kun Juhana nostaa Riitan syyliinsä. Dynaaminen huippu sattuu kohtaan, jossa Juhana sieppaa Riitältä kontin.

KAAVIO 12. (5. kohtaus)



Juhana haluaa leikkimielellä kiusoitella äitiään. Orkesterin rytmit ja dynaamiset vaihtelut kuvaavat nimenomaan Juhanan vallatonta pojan mieltä. Kun Riitta saa kontin haltuunsa, orkesteri reagoi diminuendoa käyttäen. Kisaileva mieli ja reipas elämänilo tuovat mukanaan spontaania dynaamista vaihtelua.

Kohtauksen kuulakkuus ja valoisuus saadaan jälleen aikaan käyttämällä voittopuolisesti puupuhaltimia ja viuluja. Säveltäjä käyttää vaskia tässä kohtauksessa hyvin säästellen, samoin kontrabassoa. Vasta loppunousussa vasket tulevat mukaan, ja silloin kohtaukseen tulee vähän draamaattista sävyä.

Dramaattisesta neljännessä kohtauksesta valtavine nousuineen sekä täysin vastakkaisesta ja tunnelmallisen herkstä viidennestä kohtauksesta syntyy kokonaisuus, jonka voi jakaa kultaisen leikkauksen mukaan. Leikkaus on positiivinen, ja neljäs kohtaus interludiulumeineen edustaa sen suurempaa ja viides kohtaus yhdessä sitä seuraavan interludiumin kanssa sen pienempää osaa. Suhteet ovat ihanteelliset 0,614: 0,386.

Viides kohtaus ja siihen saumattomasti liittyvä interludium V muodostavat kokonaisuuden, jossa on neljä tasoa, ja jonka voi tulkita terassimuodoksi. Kohtauksen tasoilla on erilainen temaattinen luonne, interludium jatkaa kolmannen tason tunnelmaa.

TAULUKKO 16. Viidennen kohtauksen ja interludium V:n rakenne

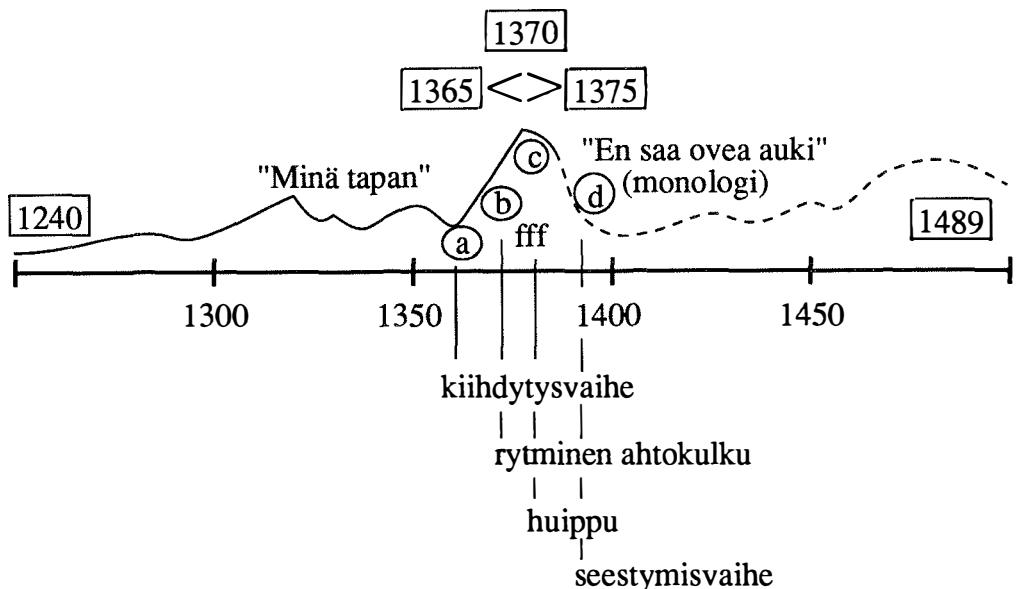
Taso	Tahdit	
1. = A	1110 - 1146	Messuvariantti. Oopperan aiheen originaalimuoto. Riitan ja Juhanan kiivas keskustelu.
2. = B	1147 - 1189	Juhanan monologi. Juhanan aihe: g-as-b-a ja g-a-b-aihe. Paavon virren sitaatti.
3. = C	1190 - 1217	Tempo nopeutuu. Tanssimaisen satsin aikana osan ainoa nousu. Juhana tanssittaa äitiään. Vuoronoja hyvin vähän.
4. = C1	1218 - 1239	Interludium V. Tanssinomainen tunnelma jatkuu jousivoittoisena ja nopeana Allegrona.

Kuudes kohtaus jakautuu juonellisesti ja dramaattis-lyyriseltä kannalta kahteen osaan: kirveen heittoon ja Paavon monologiin. Molemmat osat kasvavat dynaamisesti mutta etenkin intensiteetiltään. Dynaaminen nousu alkaa aivan kohtauksen ensi tahteista, joissa Paavon ja Riitan keskustelu luo kohtaukseen sähköisen tunnelman.

- Paavo: "Missä kontti? Olet taas piilottanut sen."
 Riitta: "Niin olenkin. Pysy kotona. Mikä lieska sinulla on jaloissa, kun aina pitää olla menossa."
 Paavo: "Kontti tänne."
 Riitta: "Anna pappien puhua. Tuo kivikkomäki on sinun kilvoitukseksi."
 Paavo: "Koko elämä on kivikkomäki."

Keskustelu jatkuu varsin kiivaana ja orkesteri seuraa mukana hyvin intensiivisesti. Se myötäilee draamaa aaltoilevan crescendon ja diminuendon avulla. Se korostaa erityisesti Riitan ponnekkaita sanoja, sillä tämä valmistautuu puolustamaan lapsiaan. Soittimet reagoivat nopein crescendoin. Tunnelman tiivistymisen myötä orkesterin intensiteetti ja paikoin myös dynaaminen voima kasvavat. Draama huipentuu varsinaisesti kirveen heittoon, joka edustaa psykologisen jännityksen mahtavaa purkausta. Välittömästi sen jälkeen seuraa kohtauksen dynaaminen huippu, yhdeksän tahdin mittainen taite, jossa orkesterin crescendo päättyy forte fortissimoon taitteen puolivälin jälkeen. Diminuendo kohti pianissimoa tapahtuu hyvin nopeasti. Tämä orkesterin soittama valtava ryöppy kuvaa hyvin tehokkaasti Riitan alkuvoimaista ja räjähdysmäistä purkausta. Riitta on todella suunniltaan, ja orkesteri välittää tunnelman kuulijoille.

KAAVIO 13. (6. kohtaus)



Taitteen voi jakaa dynamiikan kannalta neljään vaiheeseen:

- kiihdytysvaihe
- rytmisen ahtokulku
- huippu
- seestymisvaihe

Kiihdytysvaihe on yhden tahdin mittainen. Se muodostuu nopeista ylöspäin liikkuvista kuudestoistaosasekstoleista. Soittimina esiintyvät ainoastaan puupuhaltimet (Fl, Ob, Cl, Cl-b ja Fag) sekä jouset (VI I - II, Vla, Vc ja Cb), joiden melodiat etenevät unisonona. Mezzofortena alkava kiihdytysvaihe päättyy fortissimoon, joka sattuu seuraavan tahdin iskuun.

1365

Rytminen ahtokulkuvaihe kestää noin neljä tahtia. Orkesteria, jossa on nyt mukana myös metallipuhaltimet (Cor, Tr ja Trmb) sekä osa lyömäsoittimista (Tam tam grande ja Gran cassa), on käsitelty täysin polyfonisesti. Sama rytmiaihe ja dynaaminen ilme etenevät kolmiäänisen rytmiahtokulun tapaan ja antavat taitteelle osittain polyrytmisen sävyn. Soittimet jakautuvat ahtokulkuryhmiin näennäisesti täysin mielivaltaisesti. Tämäkin seikka korostaa kohdan polyrytmistä sävyä. Seuraava rytminäyte kuvaa visuaalisesti soittimien ahtokulkua ja dynaamista vaihtelua:

1366

Puupuhaltimet
Cor. 2.4., Tr. 3.
Trmb. 2., Vl. I-II
Vc.

Cor. 1.2., Tr. 1.2.
Trmb. 1.3. Gr.c.
(tr)

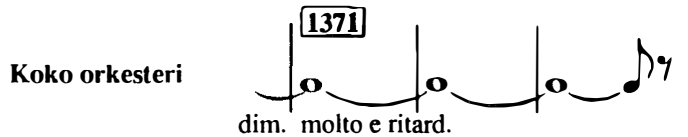
Tam tam grande

Vla., Cb.

Tauko erottaa ahtokulkuvaiheen ja huipun toisistaan. Jälkimmäinen on tavallaan staattinen forte fortissimo -kohta ilman rytmistä liikettä.



Seestymisvaihe päättää taitteen pitkiin vähitellen hiljeneviin säveliin. Samalla tempo hidastuu. Säveltäjä onkin merkinnyt seestymisvaiheen alkuun termit dim. molto e ritard.



Termi seestymisvaihe ilmentää kontrastia nimenomaan ahtokulkuvaiheelle, jonka nimenä voisi kohdan luonteen puolesta loogisesti käyttää myös termiä kuohuntavaihe.

Kirveen heiton jälkeen soiva yhdeksän tahdin mittainen taite on monella tavalla kiintoisa. Se on ensinnäkin rytmisesti hyvin vaihteleva. Toiseksi sen dynamiikka on yksityiskohtia myöten viimeisteltyä. Kolmanneksi sen tonaalisena lähtökohtana on kromaattinen asteikko. Neljänneksi taitteen huippu on samalla sectio aurean leikkauskohta. Jo näistä yksityiskohdista muotoutuu kokonaisuus, joka on taiteellisesti ehyt, voimakas ja huomiota herättävä kohta tässä oopperassa.

Paavon monologi edustaa kuudennen kohtauksen lyyristä puolta, sillä tunnelma on pysähtynyt, Paavo pohtii hänelle tärkeitä asioita, ja orkesteri myötäilee rauhallisesti hänen sanojaan. Soittimista käytetään voittopuolisesti puupuhaltimia ja jousia. Tosin pientä dramaattista nousua voidaan havaita esimerkiksi siinä, missä Paavo haluaa ajaa hevosellaan yhä nopeammin ja nopeammin. Muun muassa vasket tuovat taitteen dramaattisen sävyn (ks. esim. tahdit 1428 - 1431).




Varsinainen kirveen heittäminen (tahti 1365) jakaa kohtauksen negatiivisesti sectio aurea -suhteessa siten, että kohtauksen alku (tahdit 1240 - 1365) toimii pienempänä sekä orkesteriryöppy ja Paavon monologi (tahdit 1365 - 1489) suurempana jako-osana (suhde 0,396: 0,604).

Kuudennen kohtauksen kirveenheitto ja Paavon monologi muodostavat itsenäiset kokonaisuutensa, jotka voidaan tulkita terassimuodoiksi. Myös lyhyt interludium VI on kaksiosainen terassimuoto.


TAULUKKO 17. Kuudennen kohtauksen ja interludium VI:n rakenne

Tasot Tahdit


Kirveenheitto

1. 1240 - 1312 Messuvariantti, puoliaskelvuorottelu ja Juhanan aihe hallitsevat. Aineiston variointia. Rytmiaihe: (Tr, Vla, Vc). 
2. 1312 - 1373 Puoliaskelaihe hallitsee. Riitta kiihtyy ja heittää kirveen kohti Paavoja. Rytmiaiheet  ja  jatkuvat. Harpun arpeggiot. Huipennus taitteen lopussa.

Paavon monologi

1. 1373 - 1385 "Ovi on teljetty." Koko- ja puoliaskelaiheet.
2. 1386 - 1402 "Minä olen tuulen koira." Puoliaskelaihe. Kahdeksasosasyke: Fag, C. Fag, Vc ja Cb.
3. 1403 - 1423 "Tuolla tulevat hakuveneet." Soutuaihe:  (VI I - II). Puoliaskelaihe.
4. 1424 - 1489 "Aisakellossa ajetaan." Puoliaskelaihe. Dynaaminen huipennus (1434). Sekstolikuviota, kvintoleita ja jousien sävelkenttiä. Teksti kertaa menneitä.


Interludium VI

1. 1490 - 1503 L'istesso Tempo; g-b-as-tyyppinen aihe. Jousien liikkuva sävelkenttä.
2. 1504 - 1511 Moderato; Trumpettien soittama kylän naisten rytmiaihe: Jousilla originaalimuodon duurrivariantti. 

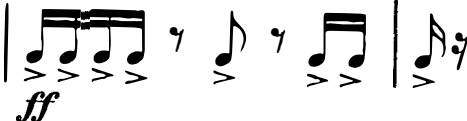
Seitsemännestä kohtauksesta on tarpeen tarkastella kahta huomiota herättävää nousua, jotka sijoittuvat kohtauksen loppuun, sen dramaattisimpaan osaan. Ensimmäinen nousu alkaa Riitan ihmettelevällä repliikillä: "Miksi tulitte tänne? Näittekö myllykuormaa?" Trumpettien, pasuunoiden ja joidenkin lyömäsoittimien terävästi iskutetut rytmiaiheet enteilevät jotakin pahaa.

Tr., Trmb.
Timp. Gr.c.

1576



Kylän naiset ilmoittavat Riitalle heillä olevan asiaa. Orkesteri reagoi jälleen pahaa enteillen. Kaikki puhaltimet ovat nyt mukana.

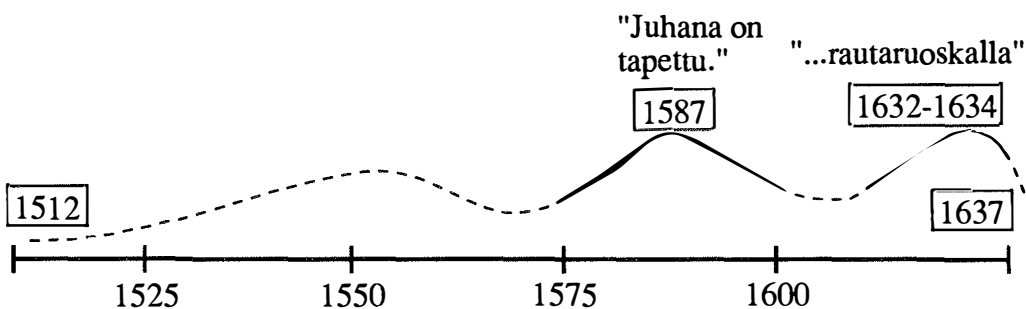


Vuorokeskustelu Riitan ja kylän naisten välillä jatkuu ja huipentuu tyrmistyttävään viestiin: "Juhana on tapettu." Myös dynamiikka huipentuu tähän dramaattiseen lopputekstiin. Orkesterin crescendo on nopea ja vaikuttava. Metallipuhaltimien ja joidenkin lyömäsoitinten rytmikuvion alkuosa on saanut aiheensa tekstistä "Juhana on--"



Orkesterin sävelet aivan ruoskivat Riittaa iskuillaan. Dynaaminen huipennus kuvaa kylän naisten sensaationhaluista kiihkoa. He suorastaan huutavat ilmoille murheellisen viestinsä: "Juhana on tapettu." Dynaamisen nousun ohella mainittu kohta sisältää runsaasti intensiteettiä.

KAAVIO 14. (7. kohtaus)



Myös kohtauksen rakenteellinen periaate korostaa tietynlaista tunnelman tiivistymistä. Ensimmäinen dynaaminen huippu jakaa kohtauksen kahteen osaan kultaisen leikkauksen periaattein (suhde 0,615: 0,385). Kohtauksen loppu onkin hyvin dramaattinen, mikä ilmenee orkestroinnin, dynamiikan ja intensiteetin alueilla.

Toinen tarkastelun kohteena oleva nousu alkaa kylän naisten jäljittelynomaisesta taitteesta: "Miksi et puhu Paavo Ruotsalainen?" (ks. nuotiesimerkki 57). Puupuhaltimet ja naiskuoro käyttävät samaa motiivista aihetta. Crescendo huipentuu Paavon repliikin aikana: "Jumala on minua koiraa koko elämäni iän lyönyt rautaruoskalla--" Dynaaminen nousu huipentuu sanaan "rautaruoskalla". Crescendoon liittyvät myös orkesterin staccatomaiset ruoskan iskut, ja niitä voi verrata vastaaviin virren esiintymisen yhteydessä soiviin iskulyönteihin (I: 121 - 128). Nousu päättyy sekä tekstin että musiikin osalta varsin dramaattisesti. Se on samalla teoksen vaikuttavimpia kohtia, koska sen dynaaminen ilme on huomiota herättävä ja voimakas.

Seitsemännen kohtauksen ja sen molemmin puolin soivat välisoitot voidaan tulkita kaarimuotoiseksi kokonaisuudeksi, jossa interludiumit edustavat periaatteessa ääriosia (A = alkuosa ja A1) ja varsinainen kohtaus sekä sitä edeltävän interludiumin temaattisesti samanlainen loppuosa keskimmäistä taitetta (B), joka puolestaan jakautuu kahteen terassimaiseen osaan.

KAAVIO 15. (Interludium VI, 7. kohtaus ja interludium VII)

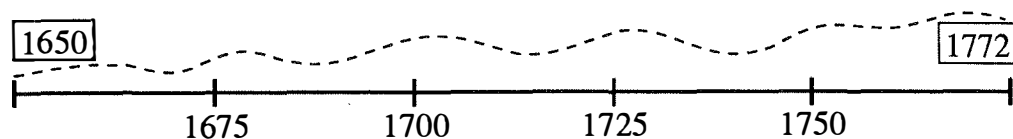
Interl. VI alku	loppu + 7. kohtaus	Interl. VII
A	B	A1
Jousien kenttä	Kylän naisten rytmiaihe Kuoron ja solistien vuorottelua	Jousien kenttä "Oi Herra ilo suuri" -sitaatti

TAULUKKO 18. Seitsemännen kohtauksen rakenne

Taso	Tahdit	
1.	1512 - 1588	Kohtauksen alkupuoli tähtää surmanviestin kertomiseen. Kohtaukseen tematiikkaa korostavat 1) Kylän naisten 1. aihe ja trumpetilla soitettu rytmiaihe, jotka vuorottelevat keskenään, 2) Kylän naisten 2. aihe "Siinäpä on kirveenjälki", oopperan aiheen originaalimuodon duurivariantti, 3) terssiaihe (p3), joka vuorottelee kylän naisten 2. aiheen kanssa sekä 4) Paavon virren sitaattit: "Paavo lähti seuramatkalle" ja "Se on ollut minulle tarpeellista"
2.	1589 - 1637	Surmaviestin aiheuttamat reaktiot. Kuoro-osia, mm. kaksi fugatomaista taitetta. Huipentuu Paavon valitukseen.

Kahdeksas kohtaus on siksi erikoinen, että se ei sisällä yhtään suurta dynaamista nousua eikä voimakkaita fortissimokohtia. Siksi kohtauksen dynaaminen profiili on melko tasainen.

KAAVIO 16. (8. kohtaus)



Kohtauksen dynamiikka vaihtelee pianissimon ja mezzoforten välillä. Yleisenä ilmeenä on piano. Elämän merkinä voidaan pitää sitä vastoin pientä aaltoilua, jota kuitenkin paikoin esiintyy. Crescendo luo yleensä jännitystä, diminuendo laukaisee sitä. Miksi kahdeksas kohtaus ei sisällä yhtään suurta nousua? Vastauksen voi löytää draamasta. Kohtaus kuvaa Riitan viimeiset hetket. Hän on valmis lähtemään. Puomikin on jo au-kaistu. Siksi orkesteri ilmentää omalla tavallaan Riitan tuntemaa rauhaa kuoleman lähetessä. Universaalitasolla kysymys on pelastusvarmuudesta Jumalan ja ihmisten edessä.

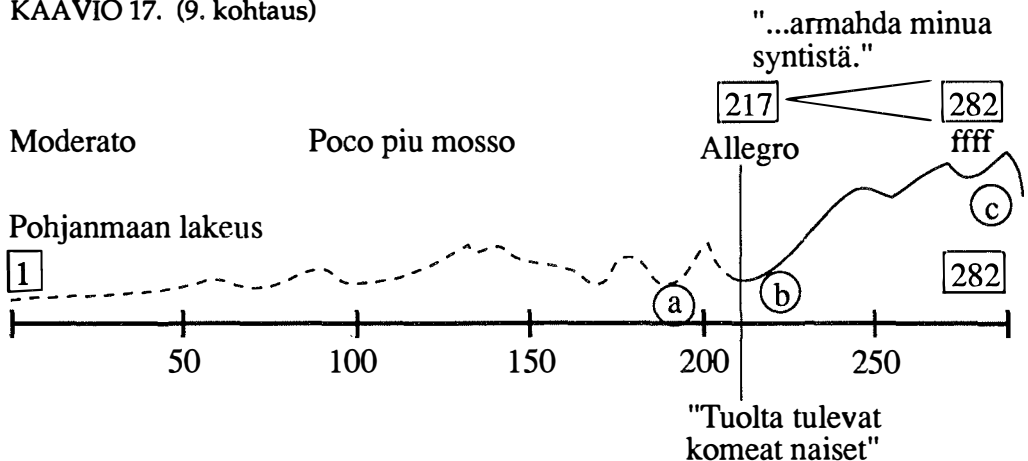
Kahdeksas kohtaus, ensimmäisen näytöksen päätös, voidaan tulkita terassimuodoksi, koska samat aiheet esiintyvät variantteina eri tasoilla, mutta niistä ei kasva uutta temaattista aineistoa. Kohtaus perustuu kolmeen temaattiseen aiheeseen: 1) "Oi Herra, ilo suuri" -koraalin säveliin 3-4-5-6, terssiaihe (a-c-h-d), jota käytetään Riitan repliikkien yhteydessä, 2) oopperan aiheeseen ja 3) sekuntiaiheeseen.

TAULUKKO 19. Kahdeksannen kohtauksen rakenne

Taso	Tahdit	
1.	1650 - 1734	Paavo ja Riitta keskustelevat.
2.	1735 - 1741	Riitta haluaa kiittää. " <i>Lue minulle kiittämisestä!</i> " Orkesteri hiljenee.
3.	1741 - 1765	Juhana "tulee" ja laulaa kiitospsalmin katkelman.
4.	1766 - 1722	Riitan kuolema. Ensin jousien, sitten koko orkesterin kenttä.

Yhdeksäs kohtaus (toinen näytös) alkaa Kalajoen käräjistä aiheensa saaneella kohtauksella. Orkesteri kuvaa aluksi Pohjanmaan lakeutta. Tästä syystä säveltäjä on sijoittanut suuret dramaattiset taitteet ja dynaamiset vaihtelut kohtauksen loppuun.

KAAVIO 17. (9. kohtaus)



Tarkasteltavana olevan nousun voi jakaa kolmeen vaiheeseen: a) informaatio, b) crescendo ja c) huippu. Informaatio valmistelelee varsinaista nousua. Kun kiusaajat eivät saa Paavoja haluamaansa satimeen, he turvautuvat lopulta muihin keinoihin: viulunsoittoon ja tanssiviiniin. Molemmat liitettiin heränneiden keskuudessa maalliseen iloon, ja niitä pidettiin synnillisinä. Säveltäjä kuvaa tilannetta kahdella tavalla. Sordinoitdut trumpetit ja jotkut lyömäsoittimet esittävät fanfaarimaisia kuviota.

Tr., Timp.
Tamb.picc.

Fanfaarit ilmoittavat paljaskäsivartisten tanssivien naisten saapuvan. Myös toinen tapa kuvata tilannetta liittyy orkesteriin. Jouset aloittavat taitteen täsmälleen samaan aikaan kuin kiusaaja kehottaa pelimannia aloittamaan soiton: "Viulu soimaan--" Myös jouset esittävät aluksi fanfaarikuvia. Orkesteri soittaa informaatiotaitteen hiljaa (p). Vain fanfaarit se aloittaa kovaa (f), mutta hiljentää viimeisen sävelen kohdalla. Metallipuhaltimien crescendo alkaa vasta taitteen lopussa, jossa se ennakoi varsinaista nousua.

Crescendo alkaa erään kiusaajan huutaessa: "Tuolta tulevat komeat naiset paljaine käsivarsineen." Tempo vaihtuu Poco più mossosta Allegroksi. Viulu alkaa soittaa polkkaa ja naiset aloittavat tanssin. Lisää soittimia tulee mukaan: ensin oboe, sitten klarinetti. Musiikin voima alkaa vähitellen lisääntyä. Tämän ulkoisen voiman ohella nousu sisältää suuren intensiteettilatauksen, jonka lähtökohtana on draama. Nousu syntyy kahden vastakkaisen maailman kohdatessa toisensa. Paavon edustama hengellinen elämänasenne joutuu hyökkäyksen kohteeksi. Tanssi kiihtyy. Nousun alkuosa huipentuu kuoron laulamaan tekstiin: "Tanssikkaa virret pihan hiekkaan, polkekaa rukoukset nurmen sekaan. Hätäiskää hänen kilvoituksensa." Viimein kiusaajat päätyvät Paavon persoonan pilkkamiseen. He yrittävät saada Paavon uskomaan, että hänen nimensä muisto voidaan tällä tavoin tallata maahan ja halventaa. Huippu sisältää Paavon epätoivoisen rukouksen: "Herra Jeesus Kristus Jumalan poika, armahda, armahda minua syntistä." Rukouksen päätyttyä Paavo kaatuu maahan, ja orkesteri reagoi siihen vielä nopealla crescendolla.

Kultainen leikkaus ei toteudu tässä kohtauksessa dynaamisen tai dramaattisen huipun sijoittumisena edes *sectio aurea* -hakuisesti. Positiivisena jakopisteenä on sen sijaan talon poikain resitatiivi, puolustuspuhe.

Yhdeksäs kohtaus jakautuu temaattisen muotonsa puolesta kahteen laajaan osaan: alkupuoli (tahdit 1 - 210) on terassimuotoinen, jossa alun kvartti- ja septimiaiheista muotoutuu erilaisia pitkälle meneviä variantteja ja uusia aiheita; kohtauksen loppu (tahdit 211 - 282) muodostaa yh-

den suuren aallon, joka sisältää kaksi nousua ja codamaisen päätöksen. Aalto muodostuu yhden tanssirytmien (polkka) etenemisestä dynaamisesti vaihtelevassa kentässä.

TAULUKKO 20. Yhdeksännen kohtauksen rakenne

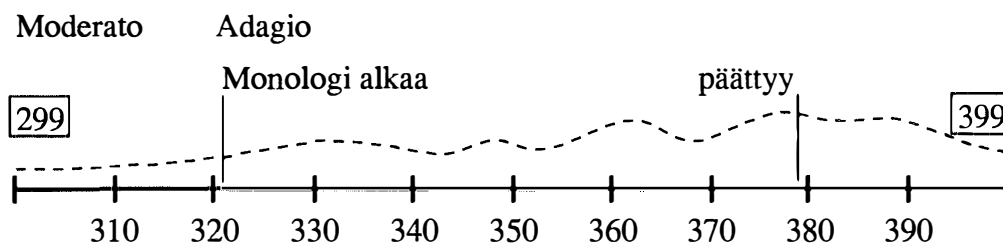
Taso	Tahdit	
Terassimuoto		
1.	1 - 46	Moderato. Kvartti- ja septimiaiheita. Kiusaajat keskustelevat.
2.	47 - 71	Paavon yksinpuhেলা.
3.	72 - 84	Orkesteri enemmän mukana.
4.	85 - 99	Poco più mosso. Paavo huomaa kiusaajat. Puupuhaltimien ja jousien crescendo.
5.	100 - 158	Paavo ja kiusaajat keskustelevat. Orkesterin aaltoilua.
6.	159 - 163	Talonpoikain puolustus. Resitatiivi g-sävelellä. Jousien sävelkenttä.
7.	163 - 179	<i>"Nimeni muisto on vääristynyt"</i>
8.	180 - 181	Pappien puolustus. Resitatiivi d-sävelellä. Jousien sävelkenttä. Harpun arpeggiot (gliss. ad. lib.)
9.	182 - 210	a Tempo. <i>"Hävitkää täältä. Tahdon kuulla virren vyöryvän yli lakeuden. Miksi ei kukaan aloita virttä. Yksin on taivoaan puomille meno."</i>
Aaltomuoto		
1. nousu	211 - 252	<i>"Odota, Paavo. On meillä vielä muutakin. Viulu soimaan. Naiset tänne."</i> Polkkarytmi. Jouset hallitsevat.
2. nousu	253 - 274	<i>"Kahisuttakaa silkkejänne."</i> Polkkarytmi. Koko orkesterin crescendo.
Coda	274 - 282	Doppio più lento (Andante). Paavon epätoivoinen rukous.

Kohtauksen jälkeen interludium VIII:n paikalla veisataan Paavon virren yksi säkeistö herännäisseurojen tapaan ilman säestystä. Virsi voidaan tulkita yhdeksi aalloksi tai perinnäisen analyysin mukaan parilausekkeeksi.

Kymmenes kohtaus sisältää Riitan ja Paavon keskustelua sekä Paavon toisen suuren monologin. Kohtauksessa ei ole suuria nousuja. Sen

dynamiikka muodostuu lähinnä pienistä aaltoilevista taitteista, joiden voima liikkuu yleisimmin vain pianissimosta mezzoforteen. Kohtauksen dynaaminen profiili on tämän vuoksi melko tasainen.

KAAVIO 18. (10. kohta)



Pieni dynaaminen aaltoilu saa taustavoimansa Paavon sisäisistä tunnoista, hänen haaveistaan puhua vielä kerran Suomen kansalle sekä hänen innostaan esiintyä ihmisten kalastajana ja elävän Kristuksen todistajana. Musiikki häipyä kohtauksen lopussa. Kaikessa on Helsingin promootiojuhlan odotusta.

Kymmenes kohta jakautuu kolmeen osaan: johdantoon, Paavon monologiin ja codaan. Kohtausta on ilmeinen aaltomuoto, jossa sama motiivinen aineisto kertaantuu melkein sellaisenaan.

TAULUKKO 21. Kymmenennen kohtauksen rakenne

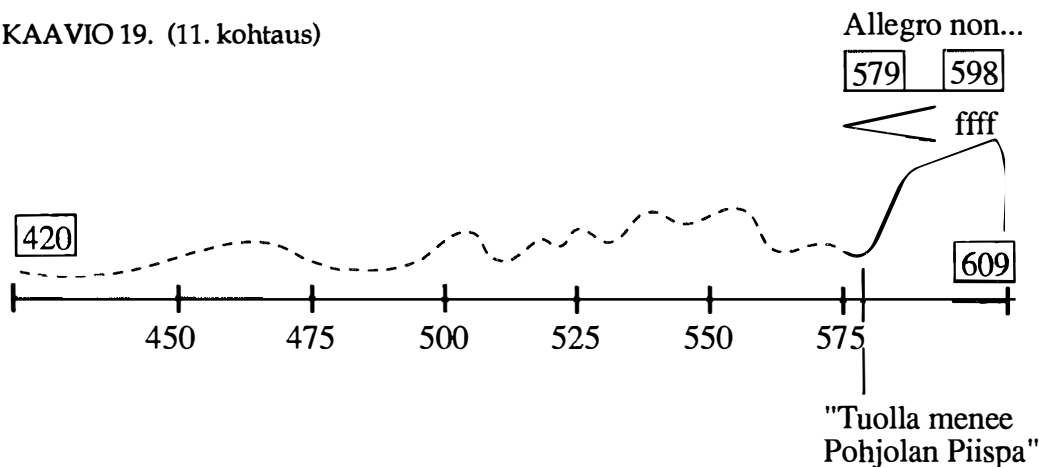
Taso	Tahdit	
1. = Johdanto	299 - 319	Paavo ja Riitta keskustelevalat. Kvartti- ja septimiaihe sekä puoliaskel.
2. = Paavon monologi		
1. aalto	320 - 354	"Heitän keskelle ihmismerta tulisen verkon." Puoliaskel ja kvarttiiihe.
2. aalto	355 - 380	"ja puhelisin hiljaa Jumalalle." Puoliaskel ja kvarttiiihe.
3. = Coda	381 - 399	Paavo ja Riitta keskustelevalat. Puoliaskel, kvartti, kvintti ja septimi.

Paavon monologia seuraa lyhyt interludium DX, jonka voi jakaa kahteen terassimaiseen taitteeseen. Alkupuolella (Moderato, tahdit 400 - 414) tavoitteena on oopperan aiheen originaalimuodon jatkuva muuntuminen uusiksi aiheiksi. Loppu osaa (Allegro non troppo, tahdit 414 - 419) hallitsee viulujen staattinen sävelkenttä.

Yhdennentoista kohtauksen alussa kiusaajat odottelevat Paavoja Helsingin tuomiokirkon edessä. He pohtivat jälleen, kuinka saisivat saarnamiehen satimeen ja pystyisivät nolaamaan hänet aivan perusteellisesti. Ilmasa on siis odotuksen tuntua, ja orkesteri "käyttäytyy" sen mukaisesti. Orkesterointi pohjautuu suurelta osin jousien käyttöön. Puhaltimet myötäilevät kuitenkin kiusaajien ja Paavon vuorosanoja. Tunnelma on voittopuolisesti lyyrinen vielä silloinkin, kun Paavo kyselee kutsuvieraiden paikkoja tai kun hän luettelee lukemiaan kirjoja. Dramaattisuus lisääntyy Paavon kysytyä "Riittääkö?" (tahti 517). Teos alkaa saada enemmän dynaamista vaihtelua, ja sen intensiteetti lisääntyy huomattavasti. Dramaattisuus kasvaa jatkuvasti lukuunottamatta Paavon saarnayritystä, joka on luonteeltaan leppoisa ja rauhallinen. Tempokin on vaihtunut Andanteksi.

Kohtauksen suurin nousu alkaa erään kiusaajan kuiskattua: "Tuolla menee Pohjolan piispa." Paavo reagoi nopeasti: "Pohjolan piispa! Minä menen sinne--" Orkesteri on mukana yhtä nopeasti, sen fortissimo seuraa tunnelmaa ja syntynyttä tilannetta.

KAAVIO 19. (11. kohtaus)





Paavon ripeä toiminta herättää myös juhlaväen huomion: "Täällä on mies, joka tahtoo sotkea juhlamenot." Pasuunan glissandomaiset nopeat crescendoit kuvaavat ihmisten narkäystästä ja kiukkua.

NUOTTIESIMERKKI 136.

Trmb.1. 584 gliss.
 f f f f f

Iskun ja crescendon siirtyminen jälkimmäisessä tahdissa kuvaa, kuinka juhlamenot ovat menossa sekaisin. Juhlamenojen ohjaaja on aivan "hätää kärsimässä": "Tulkaa apuun. Tarttukaa kiinni." Orkesteri korostaa tilannetta kahdella tavalla ja myös kahdella tasolla. Virsi tukee Paavon pyrkiä. Se kuvastaa samalla hänen haluaan tuoda hengellinen sanoma myös Helsingin promootiojuhlaan. Orkesterin reaktioita voi tarkastella myös juhlien järjestäjien näkökulmasta. Heidän hätäntymisensä näkyy kahden rytmiaiheen esiintymisenä: matalien soittimien (Fag, Vc ja Cb) alaspäisinä kuudestoista osina sekä trumpetin ja yhden lyömäsoittimen daktyylirytmien korostumisena.

Fag., Vc., Cb. 

Tr., Tamb.picc.  jne.

Nousun dynaaminen voima alkaa entisestään kasvaa. Tämä tapahtuu siinä vaiheessa, kun juhlaväki yrittää saada otteen Paavosta mutta ei oikein onnistu: "Auttakaa, hän karkaa--" Orkesteri ilmentää tilannetta monella tavalla. Kuudestoistaosakuviot aaltoilevat ylös ja alas. Pasuunoiden lyhyet crescendot herättävät huomiota. Orkesterin voima huipentuu mahtavaan pauhuun, samalla kun Paavo riuhtaisee itsensä vapaaksi. Vain jouset jäävät soimaan. Taistelu on päättynyt. Orkesteri on ollut "henkivaltojen temmelyskenttänä". Paavo tuntee maailman runnelleen häntä, minkä vuoksi hän huutaa jälleen armoa. Samaan aikaan ainoastaan puupuhaltimien ja harpun pitkät pianissimosävelet soivat taustalla.

Yhdestoista kohtaus, tyylitelty kuvaus promootiojuhlasta, sisältää viisi jaksoa, jotka voidaan parhaiten tulkita erilaisista motiiveista muodostuneiksi aalloiksi. Aiheet kasvavat, niitä varioidaan, ne kiteytyvät, pelkistyvät ja erottuvat paikoin hallitsevina hahmoina, mutta varsinaisesti uutta temaattista materiaalia niistä ei synny.

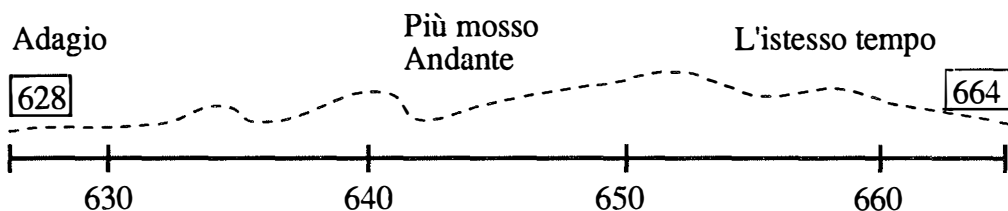
Interludium X on jousien hallitsema taite, jonka kuudestoistaosasekstolit antavat jälleen mielikuvan oopperan myrsky kohtauksista. Taitteen fortissimokohdassa puu- ja metallipuhaltimet tulevat mukaan. Interludium on aalto, jonka päätöksensä soi neljän tahdin Adagio, siirtymävaihe kahteentoista kohtaukseen.

Kahdestoista kohtaus on luonteeltaan lyyrinen. Siinä ei ole yhtään suurta crescendoa eikä myöskään fortekohtaa. Tämän vuoksi sen dynaaminen profiili on hyvin tasainen.

TAULUKKO 22. Yhdennentoista kohtauksen rakenne

Taso	Tahdit	
1. aalto	420 - 526	<i>"Meidän on voitettava Paavo täällä." - "Olen minäkin oppinut mies, opin kuusivuotiaana lukemaan—" Messuvariantti muunnoksineen, oopperan aiheen variantteja, kvartti, terssi. Dynaaminen nousu. Jouset hallitsevat.</i>
2. aalto	527 - 554	<i>"Herra Ruotsalainen, juhlakulkue lähestyy."</i> Paavon virsi marssin tapaan soitettuna. Metallipuhaltimet hallitsevat paikoin.
3. aalto	555 - 577	Andante. <i>"Ystäväät, nöyrytkää. Ylistäkää hänen pyhää nimeänsä."</i> Paavon saarnayritys. Puoliaskel, kvartti, kvintti, g-as-b-a-aihe.
4. aalto	578 - 598	Allegro non troppo. <i>"Tuolla menee Pohjolan piispa."</i> Paavon virsi, puoliaskel, kvartti. Suuri dynaaminen nousu.
5. aalto (Coda)	598 - 608	Moderato. Paavon epätoivoinen rukous. Juhanan aiheen rapumuoto.

KAAVIO 20. (12. kohtaus)



Kohtauksen teksti sisältää Riitan ja Paavon vuoropuhelun.

- Riitta: "Tule Saareen, Paavo --"
 Paavo: "En jaksa enää."
 Riitta: "Tule Saareen, Paavo."
 Paavo: "Otetaanko minut enää vastaan?"
 Riitta: "Itsehän sanoit: Vaikka hevosen hakija korvessa veisatkoon, sekin otetaan vastaan, kun se oikein veisaa. Tule Saareen."
 Paavo: "Minä tulen. Tulen vaivaisena ja syntisenä alimmaiseksi porraskuusi."

Kohtauksen dynaamisena yleisilmeenä on piano. Sen ympärillä tapahtuu vähäistä voiman vaihtelua pianissimosta mezzopianoon. Vain yhdessä kohdassa jouset ja käyrätorvi soittavat kohtalaisen voimakkaasti (mf), mutta ainoastaan yhden tahdin ajan. Kohtauksessa ei käytetä lainkaan trumpetteja eikä pasuunoita. Metallipuhaltimista on mukana vain edellä

mainittu käyrätorvi, joka aloittaa osuutensa vasta puolivälin jälkeen. Tämä lyyrinen kohtaus sopii luonteensa puolesta erinomaisesti dramaattisen promootiokohtauksen jälkeen.

Interludium XI jatkaa samaan sävyyn. Riitta julistaa nyt Paavolle evankeliumia. Soittimista mukana ovat vain jouset, osa puupuhaltimista sekä kaikki neljä käyrätorvea. Myös celesta ja harppu antavat oman sävynsä tähän tunnelmaltaan rauhalliseen välisoittoon. Orkesteri soittaa koko ajan aivan hiljaa.

Kahdestoista kohtausta ja interludium XI muodostavat kiinteän aaltomaisen kokonaisuuden, jonka tematiikka perustuu messu variantin erilaisiin muunnelmiin ja puoliaskelen korostuksiin.

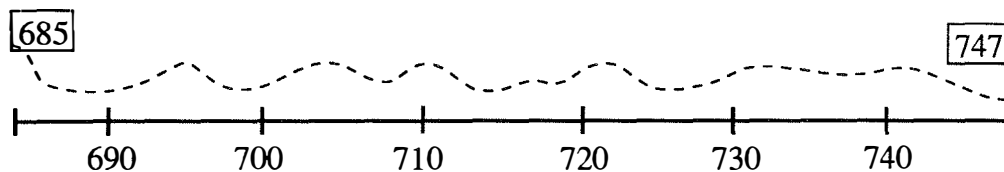
TAULUKKO 23. Kahdennentoista kohtausten ja interludium XI:n rakenne

Taso	Tahdit	
1. aalto	628 - 664	"Tule Saareen, Paavo." Riitan ja Paavon keskustelua. Messuvariantti ja puoliaskel.
2. aalto	665 - 684	Interludium XI. Riitan laulama psalmikatkelma: "Hän antaa kaikki syntisi anteeksi ja parantaa kaikki sairautesi--" Messuvariantti ja puoli askel.

Kolmastoista kohtausta on luonteeltaan edellisen kohtausten kaltainen. Siinä ei ole yhtään suurta nousua, joten sen dynaaminen profiili on myös tasainen.

KAAVIO 21. (13. kohtausta)

L'istesso tempo



Kohtausta on suhteellisen lyhyt. Sen kesto on vain neljä minuuttia 12 sekuntia. Tästä huolimatta sen aikana lauletaan tavaton määrä tekstiä. Kohtauksessa ei ole tilaa yhdellekään soitinvälikkeelle, vaan siinä keskitytään tekstiin ja samalla tärkeisiin hengellisiin asioihin. Tässä yhteydessä tarkastellaan vain tärkeintä tekstimateriaalia ja sen yhteyttä musiikkiin, lähinnä dynamiikkaan.

Kohtauksen alussa Paavo rukoilee: "Oi sinä kaikkein armollisin--". Orkesterin pianissimo myötäilee rukousta. Mukana ovat jouset, harppu, celesta, kellopeli ja englannintorvi (sekä timpani ja tam-tam grande). Suu-

rin osa puupuhaltimista ja kaikki metallipuhaltimet puuttuvat. Rukous on näin ollen aivan kuin hiljaista huokausta.

Rukouksen jälkeen Seppä ilmestyy rajan takaa ja laulaa: "Kaikki kiusaukset johtuvat itsevanhurskaudesta ja omahyväisyydestä. Ne estävät Kristusta pääsemästä sisälle--". Ennen Sepän esiintymistä celesta ja harppu soittavat ikään kuin pienen viestin tuonpuoleisesta. Muu orkesteri on hyvin pidättyväinen. Soittimia on vain muutamia, ja nekin soittavat pianissimossa. Sepän laulaessa syyllisyydestä tulevat trumpetit ja pasuunat mukaan. Taitteen lopussa jousien pitkät puolinuotit piirtävät "bachmaisena" sädekehän Sepän ylle. Hän edustaakin tietynlaista Kristushahmoa Paavon silmissä. Taite päättyy piano pianissimoon.

Myös Riitta tuo viestin rajan takaa: "Kiitä Herraa, minun sieluni, ja kaikki, mitä minussa on, hänen pyhää nimeänsä". Puupuhaltimien mezzoforte korostaa Riitan tuntemaa kiitosmieltä. Metallipuhaltimien pitkät piano pianissimona soivat sävelet korostavat puolestaan Kristuksen pyhää nimeä. Taitteen päätyttyä klarinetin ja käyrätorven sävelet enteilevät Juhanan saapumista.

Juhanan laulama Isä meidän -rukous on hyvin vaikuttava. Orkesteri säestää koko ajan pianissimossa. Sen pitkät sävelet luovat kohtaan levollisen tunnun. Puupuhaltimet, celesta ja harppu myötäilevät kahta ensimmäistä säettä. Tekstiä "--tulkoon sinun valtakuntasi--" ilmennetään puolestaan jousilla.

Kohtaus päättyy Paavon vaikuttavaan pyyntöön: "Antakaa Herran toimittaa asiansa, tämä on minun osani." Orkesteri soittaa jälleen aivan hiljaa. Vain fagotti, kontrafagotti ja sello ovat mukana. Jousien hiljainen aaltoilu päättää kohtauksen.

Kohtauksen sävelvoima perustuu suurelta osin eri soitinten ja soitinryhmien vuorotteluun. Crescendon ja diminuendon synnyttämää aaltomaista liikettä on hyvin vähän. Kaiken dynaamisen vaihtelun lähtökohdaksi on pianissimo. Näin lyyrinen kolmastoista kohtaus valmistaa tietä oopperan vaikuttavalle loppunousulle.

Interludium XII merkitsee siirtymistä irreaaliselta tasolta reaalitasolle. Dynamiikan kannalta välisoitolla on ainoastaan yksi tehtävä: kuvata myrskyä, joka alkaa aivan hiljaa (pp) mutta yltyy viimein täyteen raivoonsa (ffff).

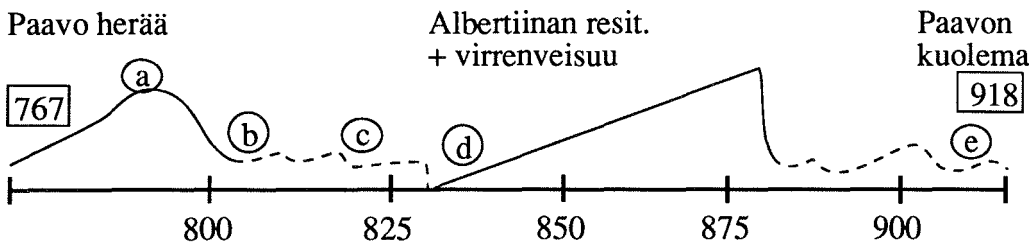
Kolmastoista kohtaus ja sitä seuraava interludium (XII) muodostavat kokonaisuuden, joka vie oopperan tapahtumat kohti loppukohtausta. Utta tematiikkaa ei enää synny, nyt palataan entisiin tuttuihin aiheisiin. Tästä myös johtuu, että kohtaus sisältää useita pieniä aaltoja ja interludium yhden. Kohtauksen alkupuolen osakokonaisuutta voi nimittää kolmiaalloksi ja jälkipuoliskoa pariaalloksi.

Kahdestoista ja kolmastoista kohtaus ja niiden välinen interludium muodostavat yhtenäisen laajan suvantopaikan. Interludium XII ja sitä seuraava neljästoista kohtaus ovat luonteeltaan dramaattisia. Kohtaus on täynnä nousuja ja laskuja niin dynaamisella kuin psykologisellakin tasolla. Sen dynaaminen profiili on hyvin vaihteleva.

TAULUKKO 24. Kolmannentoista kohtauksen ja interludium XII:n rakenne

Taso	Tahdit	
Kolmiaalto		
1. aalto	685 - 693	"Oi sinä kaikkein armollisin--" Paavon virren runkosävelet Fibonaccin lukusarjaan sijoitettuina. Jousien sävelkenttä.
2. aalto	694 - 711	Seppä: "Kaikki kiusaukset johtuvat itsevanhurskaudesta ja omahyväisyydestä--" Puoliaskel sekvenssinä (kromaattinen variantti).
3. aalto	712 - 730	Riitan laulama kiitospsalmi: "Kiitä Herraa minun sieluni--" ja Juhanan Isä meidän -rukouksen alku. Resitointiaihe: e-fis-d ja g-as-b-a-aihe.
Pariaalto		
1. aalto	731 - 741	Seppä. Paavo. Riitta. Juhana. - "Siinä on kirja-- viikate--- kirves-- ohjasperät." Oopperan aihe ja e-fis-d-aihe.
2. aalto	742 - 747	"Antakaa Herran toimittaa asiansa, tämä on minun osani." Sitaatti sellokonsertton hitaasta osasta (Adagio). Oopperan aihe.
Interludium XII aalto 748 - 766		Myrskykuvaus. Koko orkesterin voimakas dynaaminen nousu. Oopperan tapahtumat siirtyvät reaalitasolle. Jousien kuudestoistaosat ja sekstolit hallitsevat. Harpun arpeggioita. Paavon virsi ja puoliaskel.

KAAVIO 22. (14. kohtaus)



Paavon viimeisiä vaiheita käsittelevän kohtauksen voi jakaa viiteen osaan: a) Paavon herääminen, b) Paavo yrittää tunnistaa kotiväkeään, c) Tilinteko, d) Albertiinan resitatiivi ja virren veisuu sekä e) Paavon viimeiset hetket ja kuolema.

Kohtauksessa on kaksi suurta nousua. Ensimmäinen sijoittuu Paavon heräämisen yhteyteen. Hän on vielä täysin promootiokohtauksen tunnelmissa, ja siksi sen musiikki soikin hänen korvissaan. Crescendo nousee juuri tästä tilanteesta. Dynaamiset vaihtelut ja intensiteetti kasvavat siis jälleen draamasta. Seuraavassa tekstissä on kaikkein dramaattisimmat Paavon repliikit.

Paavo: "Minä menen Pohjolan piispan perään. Minä menen, minä menen, minä menen, minä menen. - - Minun paikkani on Pohjolan piispan perässä. - - Laskekaa, ne soittavat minun virttäni."

Musiikki kuvaa monella tavalla Paavon sisäistä kiehuntaa ja intoa rynnätä Pohjolan piispan perään. Näitä korostavat esimerkiksi seuraavat seikat:

- Orkestericrescendo, joka ilmenee sävelvoiman kasvuna ja soittimien asteettaisena mukaantulona.
- Virsi marssiksi muunneltuna.
- Jousisoittimien kuudestoistaosakuviot.
- Puhaltimien rytmikuviot.




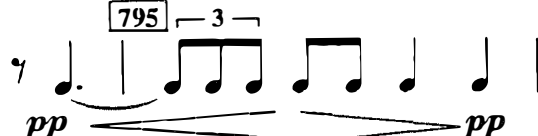
- Tihentyminen, jota esiintyy sekä Paavon repliikissä että soittimien osuuksissa.

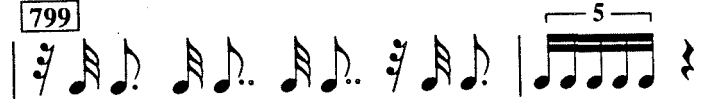
Paavo: 
Mi - nä me - nen mi-nä me-nen, mi-nä menen, minä me-nen

Tr. 

Paavo lopettaa vähitellen riehumisen mutta ei herää vielä kokonaan. Tämä ilmenee orkesterin levottomana liikehdintänä ja Paavon virren maininkeina. Seuraavat rytmiaiheet kuvaavat Paavon levottomuutta:

Fl., Ob., Cl., Tr. 
mf dim. *PPP*

VI.I - II 
pp *pp*

Timp. 

Crescendo - diminuendo-aaltoilua esiintyy orkesterissa silloinkin, kun Paavo yrittää tunnistaa kotiväkeään. Aiheet ovat tuttuja teoksen alkupuolelta. Tilinteon aikana orkesteri on vaihtanut.

Kohtauksen vaikuttavin nousu, Albertiinan resitatiivi johtaa oopperan viimeiset tapahtumat kahdelle tasolle. Paavo menettää lopullisesti tajuntansa ja siirtyy jälleen irreaaliselle tasolle. Kotiväki elää omaa arkeaan reaalisella tasolla. Virrenveisuun jälkeen "kaikki häviää". "Vain seisomaan noussut Paavo jää valoon." Musiikki etenee rauhallisesti kohti teoksen lopputahtaja. Dynaamisia vaihteluja ei enää ole, tai ne ovat varsin vähäisiä. Sävelvoiman yleisenä ilmeenä on pianissimo. Suuret crescendot ovat Paavon elämässä päättyneet. Erämaan profeetta on astunut olotilaan, jossa ei myrsky pauhaa - ei ulkona eikä sisällä.

Kuten edellä on mainittu, oopperan viimeinen kohta jakautuu viiteen osaan, muotokokonaisuutena viiteen aaltoon.

TAULUKKO 25. Neljänentoista kohtauksen rakenne

Taso	Tahdit	
Paavon herääminen		
1. aalto	767 - 794	"Minä menen Pohjolan piispan perään." Paavon virsi marssin tapaan soitettuna. Kvartti ja kvintti. Matalien jousien (Vla ja Vc) kuudestoistaosasekstit hallitsevat.
Paavo yrittää tunnistaa kotiväkeään		
2. aalto	795 - 835	Orkesteri hiljenee. Puheosia (Anna Loviisa ja Albertiina). "Synti on sanottava synniksi--" Temaattiset aiheet palaavat; motiivit tiivistyvät: a) kylän naisten 1. aihe ("-- olen vanhin tyttärenne."), b) 2. kohtauksen huiluaihe, liittyy Riitaan ("--nuorin tyttärenne."), c) Juhanan aihe ("Tässä on mieheni."), d) kylän naisten 2. aihe ("Eihän tässä kelpaa, kun ei osaa lukea.") ja puoliaskelaihe.
Tilinteko		
3. aalto	TACET	Puheosia. Orkesteri vaikenee täysin.
Albertiinan resitatiivi ja virren veisuu		
4. aalto	836 - 885	e-fis-d-aihe, jota vain alttoviulu ja sello myötäilevät. Paavon virsi. Orkesteri mukana.
Paavon viimeiset hetket ja kuolema		
5. aalto	886 - 918	Jousien sävelkenttä. "Tule Saareen" (g-as-b-a-aihe). "Ole sinä, Vapahtaja kiitokseni Taivaallisen Isäni edessä" (e-fis-d-aihe). Puoliaskel. Paavon virren sävelet 2 - 7. E-duurisointu.

Joonas Kokkosen muotoajattelu oopperassa Viimeiset kiusaukset on monitahoinen ja verraten komplisoitu. Se pohjautuu säveltäjän aikaisemmille kokemuksille ja on jatkuvasti kehittynyt prosessiiviseen suuntaan. Luopuminen tietyistä yksikkömuodoista tapahtui jo varhain 1950-luvulla. *Aalto-, kaari- ja terassimuodon* ideat ovat oopperassa keskeisiä, ne hän pohjautuvat saman- ja erikaltaisuuden vuorotteluun sekä paluun vaikutelmaan. Oopperan alkuperäinen rakenneidea: dramaattisen ja lyyrisen aineksen vuorottelu on nähtävä myös vaihtelevuuden ideana. Kohtaukset ovat voittopuolisesti joko dramaattisia tai lyyrisiä. Useimmissa kohtauksissa on vain yksi suuri huippu, harvoin useita (ks. 3. kohta). Huippukohtat sijoittuvat yleensä kohtausten lopulle (ks. kohtaukset 2, 4, 5, 9 ja 11), harvemmin alkupuolelle (ks. 1. kohta), keskelle kohtausta ei kertaakaan kuudennen kohtauksen kirveen heittoa lukuun ottamatta. Puhasta lyyrisiä kohtauksia on kaikkiaan neljä (ks. kohtaukset 8, 10, 12 ja 13). Myös viides kohta on lyyrinen, vaikka sen lopussa on pienehkö nousu. Lyyriset kohtaukset eivät luonteensa puolesta välttämättä tarvitse huippukohtaa, joka aivan kuin säästetään dramaattisempaan tilanteeseen. Koska melkein koko ooppera on Paavon unen kuvausta (paitsi kohtaukset 1 ja 14), myös dramaattisuus ja lyyrisyys nousevat viime kädessä Paavon varhaisista kokemuksista, kamppailuista itsensä ja lähimmäisensä kanssa, ristiriidoista, vastakohtaisuuksista, ylpeydestä, epäuskosta ja epätoivosta - sanalla sanoen Ukko-Paavon "viimeisistä kiusauksista". Dynaamisten huippukohtien tarkastelu osoittaa kohtausten sisällä tapahtuvan aaltoliikkeen, jota voi kuvata Heiniön sanaparilla staattisuus-dynaamisuus, vaikka niiden sisällöt eivät ole identtisiä.

Muodon tarkastelun toinen puoli sisältää temaattis-motiivisen dimension. Heiniön polaariset termit repetitiivisyys-prosessiivisyys sopivat joidenkin kohtausten tai taitteiden taustamalleiksi. Puhdas imitointi tai toisto on kuitenkin Kokkoselle verraten harvinaista, ainakin Viimeisissä kiusauksissa. Kysymys on useimmiten temaattisen aineiston muuntelusta, joka tapahtuu periaatteessa kahdella tavalla: 1) samaa motiivia (tai useita) varioidaan, mutta motiivin hahmo ei muutu toiseksi (*aaltomuoto*) ja 2) motiivista kehittyä metamorfoosin kautta uusi aihe, jota sitten jälleen varioidaan (*terassimuoto*). Määriteltäessä näitä oopperan prosessiivisiä muotoja on usein ollut pakko päätyä tulkintaan, joka on syntynyt kompromissina tietynlaisista rajatapauksista. (Periaatteessa jokaisen kohtauksen motiivit voidaan palauttaa teoksen perusmotiiveihin.) Terassimuoto-termiä on lisäksi käytetty kuvaamaan eri soitinsektioiden vaihteluita "tasolta toiselle", vaikka motiivinen aineisto olisi sama. Oopperan kokonaismuoto toteuttaa motiivisella tasolla Bogenform-idea siinä mielessä, että säveltäjä palaa kolmessa viimeisessä kohtauksessa (kohtaukset 12, 13 ja 14) tematiikan alkulähteille. Kokkonen käyttää sanontaa "motiivit alkavat tiivistyä teoksen lopussa". Viimeisten kiusausten temaattinen prosessi noudattaa aiemmin esiteltyä hypoteettista ideaa (ks. s. 21) *esittely-toisto-kehittely-metamorfoosi-paluu*. Huomattavaa on vielä, että musiikin tiheys ja

kultainen leikkaus tuovat muodon ongelman ratkaisuun omat merkittävät lisänsä.

4.3.2 Musiikin tiheys

Tiheys on vaikeasti määriteltävä ilmiö musiikissa, eikä termiä sellaiseen paljon käytetä. Muun muassa teorian oppikirjoissa puhutaan yleensä vain nuottitekstuurin tihentämisestä tai tihentymisestä. Sillä voidaan kuitenkin ymmärtää musiikillista tapahtumatiheyttä, jota nuottikuva ilmentää. Vuosisatamme musiikin yhteydessä tiheyden käsitettä on alettu käyttää musiikillisena parametrina enemmän ja moniulotteisemmin. Tässä tutkimuksessa tiheyttä tarkastellaan pääasiassa Joonas Kokkonen näkökulmasta. Kuinka Kokkonen käsittää musiikillisen tiheyden ennen muuta Viimeisten kiusausten yhteydessä, kuinka hän sitä käyttää ja mitä se hänelle merkitsee? Mikä on musiikin tiheyden musiikillinen merkitys?

Ensinnäkin Joonas Kokkonen kokee tiheyden tapahtumaksi, jota hän tarkastelee lähinnä psykologisella ja volyymin tasolla. Psykologisen tason yhteydessä säveltäjä puhuu tunnelman tiivistymisestä (Kokkonen 3.4.1978), joka usein merkitsee verrattain laajaa ja monivivahteista musiikillista ja näyttämöllistä tapahtumaketjua ja joka yleensä johtuu oopperan henkilöiden välisistä konflikteista tai johtaa niihin. Prosessi keskittyy silloin yleensä draamaan; musiikilla on kyllä suuri osuus, mutta voittopuolisesti intensiteetin tasolla. Orkesteri saattaa vaieta melkein kokonaan tai soittaa mukana aivan hiljaa. Se ottaa kuitenkin intensiivisesti osaa tapahtumien kulkuun, ja tiheyden psykologinen taso syntyy oopperan kokonaistilanteesta.

Toisena tiheyden dimensiona on Kokkonen mukaan volyymin taso, jossa voimainvaihtelujen, pitkän orkestericrescendon ja fortissimon avulla saadaan aikaan musiikillisen tiheyden huippukohta. Silloin ovat mukana koko orkesteri, kuoro ja solistit. Musiikki pauhaa ja etenee nopeina aaltoliikkeinä synnyttäen teokseen suuren jännityksen. Kokkonen saattaa rakentaa musiikillisen tiheyden etenkin pienten taitteiden yhteyteen myös tihentämällä nuottitekstuuria vähitellen. Tihein kohta esiintyy silloin nopeana ahtokulkuna, jolloin siihen yleensä liittyy crescendo ja fortissimo.

Musiikin tiheyden Kokkonen käsittää joko lisääntyvänä tai vähenevänä suurena, ja säveltäjä puhuukin suuresta tai pienestä tiheyden asteesta. Tiheys on pienimmillään silloin, kun oopperan tapahtumat etenevät hyvin verkkaisesti, tempo on rauhallinen, orkesteriosuuksissa on runsaasti taukoja, tuntuu aivan kuin odotettaisiin jotakin, suuria nousuja ei esiinny lainkaan ja koko tunnelma on hyvin leppoisa (Kokkonen 3.4.1978.) Tiheyden asteen ja siihen johtavien syiden määrittely saattaa olla melko vaikeata. Aina ei tarkalleen tiedetä, mistä tiheyden määrä

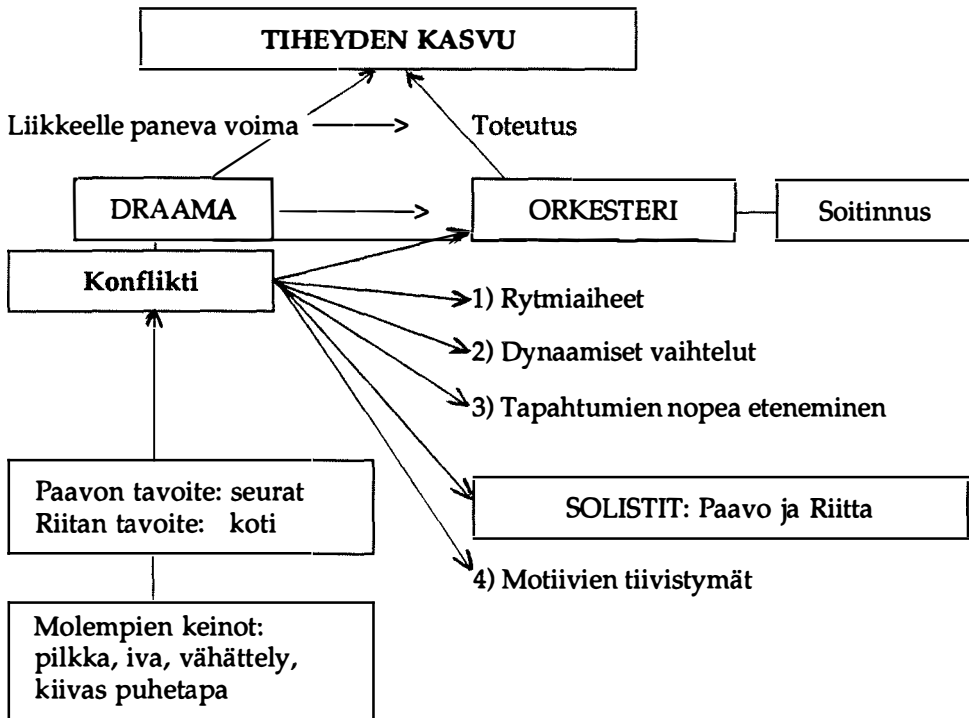
kulloinkin johtuu. Jo yksistään kohtausten taustailmiöt muodostavat kompleksisen osa-alueen. Tiheys on Kokkoselle vain yksi oopperan rakenteen tarkastelutapa. Sen avulla säveltäjä jakaa teoksensa erilaisiin taitteisiin ja laajahkoihin osakokonaisuuksiin. Sävellysprosessin aikana tiheydellä on suurin merkitys musiikillisten hahmojen luomisessa.

Viimeisten kiusausten orkesterijohdantoa tarkasteltaessa (ks. s. 111) oli puhe siitä, kuinka tiivis osakokonaisuus teoksen avaus on. Siinä on koko ooppera aivan kuin pähkinänkuoressa: osa tematiikkaa, dynamiikka, soitinnus, orkesteriväri, polytonaalisuus, polyfonia, nyanssit, tihentäminen, kultainen leikkaus jne. Johdannossa säveltäjä osoittaa, kuinka tiivistä on hänen musiikillinen ilmaisunsa. Viimeisissä kiusauksissa musiikin tiheys käyttäytyy dynamiikan tavoin, se nimittäin kasvaa ja vähenee. Sen vastakkaiset ääriasteet ovat suuri ja pieni tiheysaste. Musiikin suuri tiheys merkitsee oopperassa useimmiten tiivistä motiivien käyttöä, suurta crescendoa ja fortissimoa, nopeasti etenevää ja luonteeltaan kiihastusta keskustelua, draamassa tapahtuvaa tunnelman tiivistymistä ja samalla suurta intensiteettiä. Nämä ovat musiikillisen tiheyden tärkeimmät ja selvimmät havaittavat ilmenemismuodot. Lisäksi on myös huomattava, että tiheyden määrän kasvuun tarvitaan parhaimmillaan vain yksi tehokkaasti käytetty osatekijä, mikäli vastakkaiset tekijät ovat vähäisiä tai niitä ei ole lainkaan. Toisaalta monet samansuuntaiset osatekijät antavat eri tavoin aikaan saadun vaikutelman tiheyden kasvusta tai vähenemisestä. Kysymys on aina taiteellisesta kokonaisuudesta, jossa näitä osatekijöitä voidaan havaita sekä tietoisesti että alitajuisesti niin partituurista lukien kuin kuulovaikutelman perusteella. Seuraavassa tarkastellaan musiikin tiheyden eri asteita ennen muuta psykologisen, dynaamisen ja osittain myös motiivisen tason näkökulmasta.

Ensimmäisenä tarkastellaan kirveenheittokohtauksessa (kuudes kohta) esiintyvää tiheyden kasvua. Kohtauksen henkiset juuret ovat aviopuolisoiden erilaisissa elämänasenteissa ja tavoitteissa. Paavon elämän tärkein asia oli lähimmäisten auttaminen heidän hengellisissä ongelmassaan. Riitan maailmana olivat lapset ja koti. Siksi hän vastusti Paavon alituisia puhujamatkoja, joiden vuoksi kotiasiat jäivät hoitamatta ja puute kurkisteli nurkkapielistä. Viimeisen leivän ottaminen evääksi oli se Paavon teko, joka oli Riitalle liikaa. Hänen sisunsa kuohahti ja hän nousi naarastiikerin tavoin puolustamaan lapsiaan. Kirves halkaisi tuvan henkisen ilmapiirin kahtia: Paavon maailmaan ja Riitan maailmaan. Kaaviossa nro 23 esitellään tiheyden kasvuun liittyviä osatekijöitä ja niiden välisiä yhteyksiä kuudennessa kohtauksessa.

Tunnelman tiivistymisen ja samalla musiikin tiheyden kasvun kannalta tärkeimmät osatekijät ovat rytmi, dynaamiset vaihtelut, tempo ja motiivien tiivistymät. Kohtauksen alusta aina Riitan dramaattiseen purkaukseen saakka eri orkesteri soittimissa soi rytmiaihe, joka luo hyvin kiihkeän tunnelman Paavon ja Riitan vuorosanojen yhteyteen.

KAAVIO 23. (6. kohta)



Tämä aihe (joskus myös kuudestatoistaosina) etenee soittimissa siten, että Paavon sanoja korostavat voittopuolisesti puhallimet (mm. trumpetit) ja lyömäsoittimet (ks. tahdit 1241 - 1242, 1251, 1264 - 1267, 1280 ja 1296 - 1297), Riitan sanoja useimmiten jouset (ks. tahdit 1244 - 1250, 1252 - 1253, 1268 - 1272, 1280 - 1282, 1297 - 1306, 1349 - 1353 ja 1362 - 1363).

Dynaamiset vaihtelut liittyvät kiinteästi rytmiaiheiden esiintymiseen ja samalla koko orkesterin toimintaan. Niiden taustana on kuitenkin draama, joten ne voidaan yhdistää Paavon ja Riitan repliikkeihin. Seuraavien vuorosanojen yhteydessä esiintyy huomiota herättävä, nopea crescendo:

- Paavo: "Kontti tänne."
 Riitta: "Sinä et tule aikuiseksi koskaan." "Siinä olisi vastasana maailman pilkalle." "-- tällainen talo, ovi, pöytä, rahi." "Onpa siinä miehen työtä."
 Paavo: "Tästä evästä konttiin."
 Riitta: "Herran tähden, sitä et ota."
 Paavo: "Eväs pitää olla, on pitkä matka."
 Riitta: "Älä vie viimeistä leipää."

Suurin dynaaminen nousu esiintyy heti kirveen heittäamisen jälkeen. Lyhydestään huolimatta se on koko kohtauksen vaikuttavin taite.

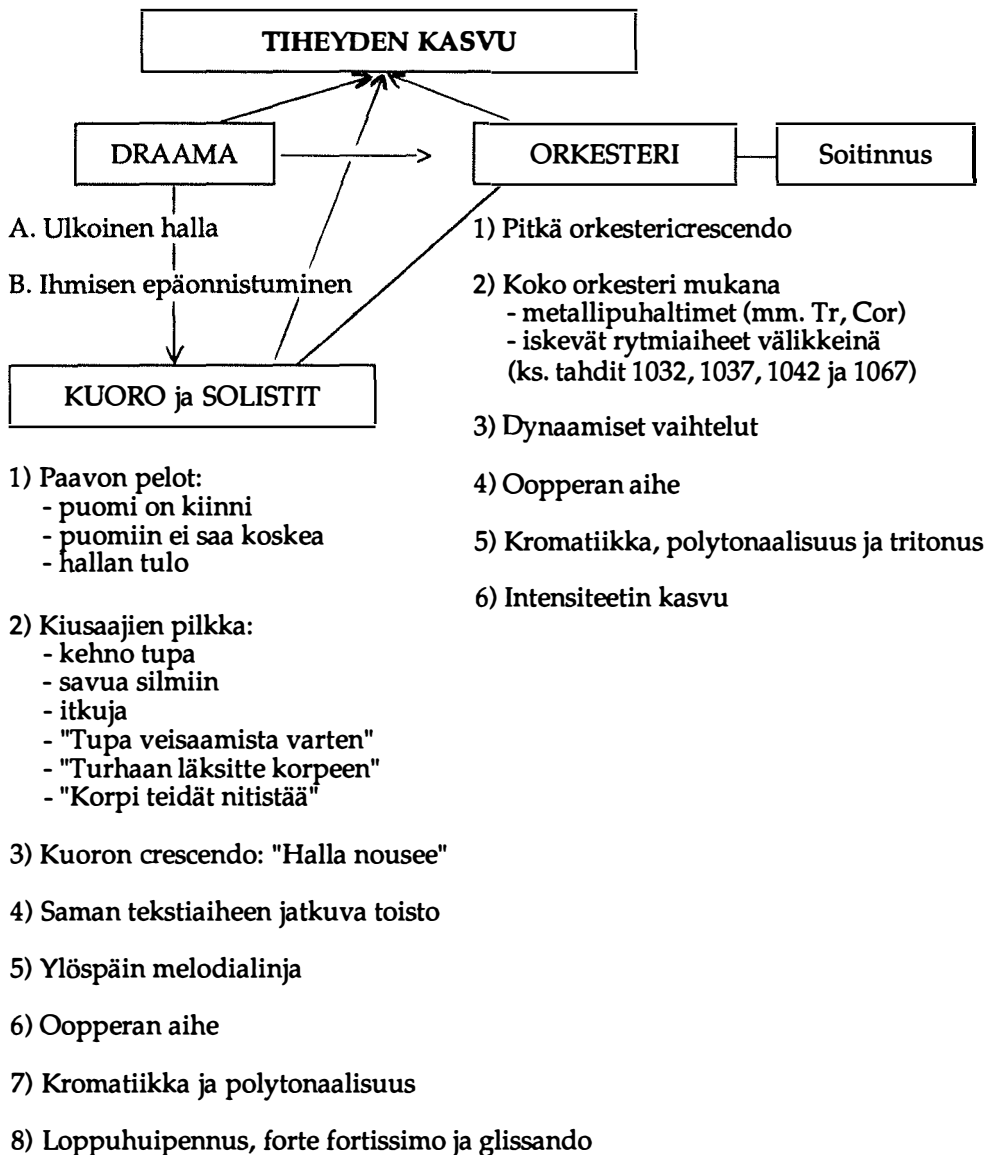
Tempolla on oma osuutensa tunnelman tiivistymiseen. Draama etenee nopeasti, ja orkesteri myötäilee tapahtumien kulkua kiinteästi. Sisäinen jännitys ja voima johtuu suurelta osalta juuri tekstin ja orkesterin välisestä yhteydestä. Tempon kiivaus koskettaa niin Paavon ja Riitan vuorosanoja kuin soittimien äkillisiä mukaan tuloja. Riitan havaittua Paavon "kataluuden", hänen kiivastuksensa heijastuu soittimiin, mutta ennen muuta se vaikuttaa hänen omiin repliikkeihinsä.

Motiivien tihentymät ja intervallien supistuminen liittyvät Riitan vuorosanoihin. Mitä pitemmälle kohtausta etenee, sitä pienemmiksi Riitan laulamatta temaattiset intervallit tulevat. Lopulta Riitan repliikit keskittyvät vain puoliaskelvuorotteleen lähinnä "Älä vie viimeistä leipää" -tekstin yhteydessä. Triolikuviot korostavat tihentynyttä tunnelmaa. Riitan "sisäinen räjähdys" tapahtuu valtavan hypyn (noin kaksi oktaavia) voimalla sanoilla "Minä tapan". Musiikillisen tiheyden kasvu ilmenee myös draamaattisuuden ja intensiteetin kasvuna. Kaikki osatekijät muodostavat yhdessä tiiviin kokonaisuuden, jonka kuvaaminen verbaalisesti on vain varjo soivasta todellisuudesta.

Seuraava esimerkki (kaavio 24) on otettu neljännessä kohtauksesta, jossa halla tuhoaa viljan Paavon pellolta. Hallan tulo ja sitä seurannut katastrofi edustavat samalla Viimeisten kiusausten suurinta nousua. Tunnelman tiivistyminen saa alkunsa kiusaajien pilkasta ja Paavon omista pelkotiloista.

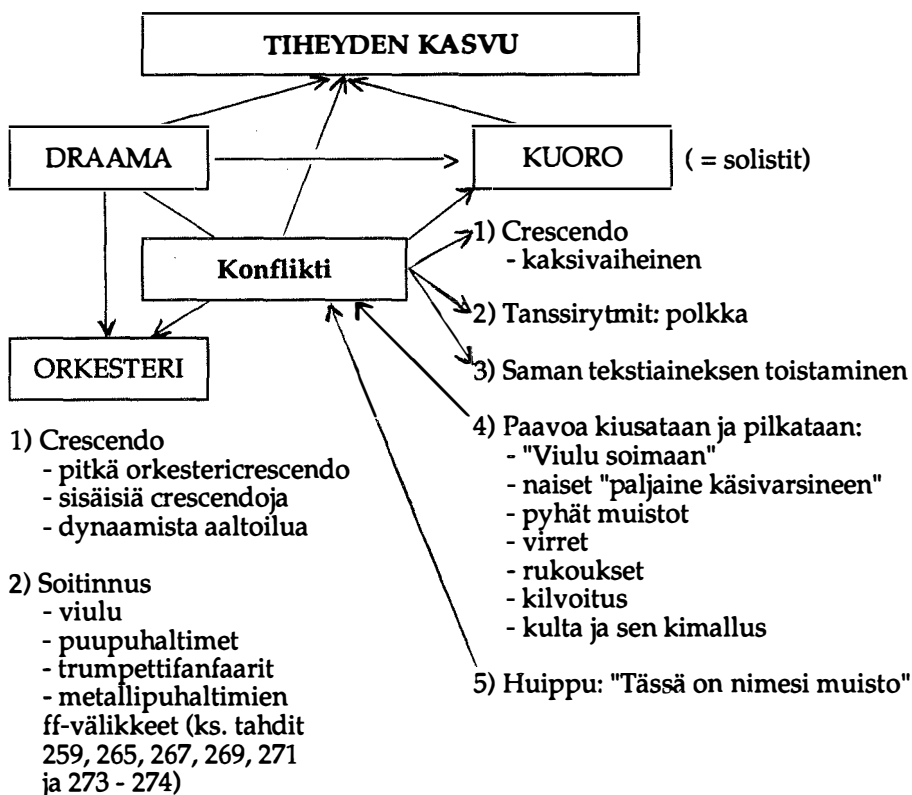
Pitkä ja intensiivinen orkesterin ja kuoron crescendo on tärkein tiheyden kasvun osatekijä hallan nousun kuvauksessa. Mukana ovat orkesterin kaikki soittimet, kuoro ja solistit (= kiusaajat). Myös Paavon ja Riitan vuorosanat lisäävät kohtauksen intensiteettiä. Dynaamiset vaihtelut ovat osa crescendon muodostumista, mutta niissäkin voidaan kokea jatkuva sisäinen voima, jota kuoron ylöspäinen melodialinja ja saman tekstiaiheen jatkuva toisto lisäävät ja korostavat. Kysymyksessä on kaksidimensioinen kuvaus: syyskesän hallan tulo viljapellolle ja tähkääpöytä taittuminen sen kourissa sekä toisena symbolinen kuvaus ihmisen jaloimpienkin pyrkimysten epäonnistumisesta ulkoisten paineiden ristiaallokossa. Paavoon kohdistuvat ulkoiset paineet on otettava huomioon kohtauksen intensiteettiä ja tiheyden kasvua arvioitaessa.

KAAVIO 24. (4. kohtaus)



Kalajoen käräjätalon pihamaalla Paavo keskustelee joidenkin miesten kanssa, kunnes hänelle selviää, että siinä ovatkin hänen vihamiehensä jotka haluavat vääristää hänen nimensä muiston hänen omassa sydämessään. Paavo suuttuu eikä tahdo olla missään tekemisissä näiden kanssa: "Hävitkää täältä. Tahdon kuulla virren vyöryvän yli lakeuden. Miksi ei kukaan aloita virttä? Yksin on taivaan puomille meno." - Pitkä ja intensiivinen nousu alkaa kiusaajan (*I Mies*) ehdotuksesta: "Odota, Paavo. On meillä vielä muutakin. Viulu soimaan. Naiset tänne."

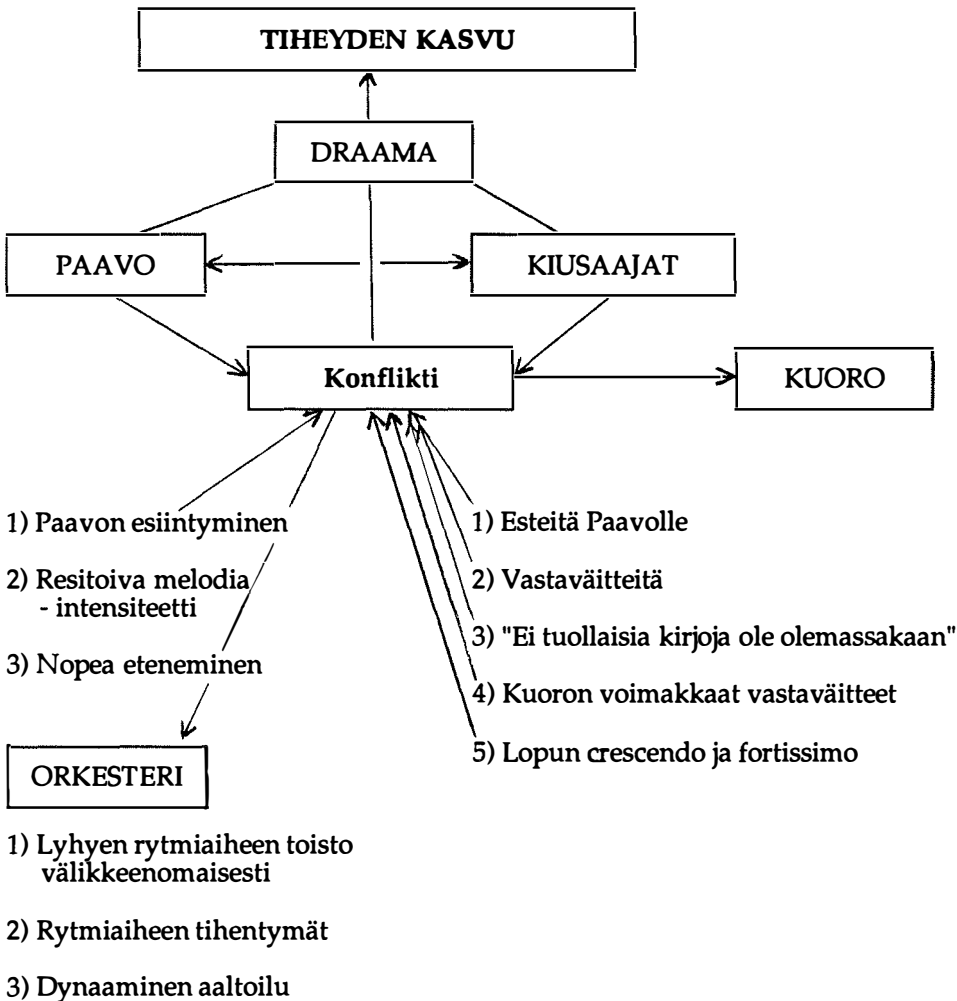
KAAVIO 25. (9. kohta)




Tärkeimpänä tiheyden kasvu osatekijänä on konflikti Paavon ja kiusaajien välillä, mikä ilmenee samalla maailmallisuuden ja hengellisyyden vastakkainasettelua. Konfliktin seurauksena syntyy kuoron ja orkesterin toteuttama tiheyden määrän lisääntyminen, jossa huomattavimmat osatekijät ovat nimen omaan kuoron crescendo, sen laulamat tanssirytmit ja saman tekstiaineksen toistaminen sekä kuoron ja orkesterin toimintojen kiinteä yhteys. Musiikin tiheyden aste on suurimmillaan tarkasteltavan alueen huippukohdassa eli siinä, missä kuoro toistaa ajatusta "Tässä on nimesi muisto" (ks. tahdit II: 266 - 274). Siinä yhdistyvät psykologinen ja dynaaminen taso ja ne muodostavat eri osatekijöistä synteettisen kokonaisuuden.

Seuraavana tarkastelun kohteena on tilanne yhdennestätoista kohtauksesta, jossa Paavo luettelee lukemansa kirjallisuuden juhlamenojen järjestäjille. Hän haluaa nimittäin todistaa oppineisuutensa, koska häntä väheksytään ja hänet luokitellaan tavalliseen kansaan kuuluvaksi. Musiikin tiheys kasvaa vähitellen, mutta volyyymilla ei ole nyt niin suurta merkitystä kuin aikaisemmin.

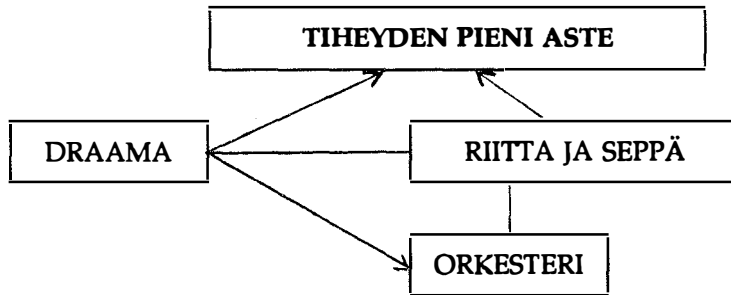
KAAVIO 26. (11. kohtaus)



Kohdan alkupuolen tärkein tiheyden kasvun osatekijä on Paavon resitoiva melodia, joka etenee hyvin nopeasti ja sisältää suuren määrän intensiteettiä. Mukaan tulee myös eri soittimien esittämä lyhyt rytmiaihe , joka toistuu välikkeen tapaan ja tihentyy loppua kohti. Kiusaajien ja kuoron osuuden sisäinen ja ulkoinen voima kasvaa huipukohtaan tultaessa, jossa Paavosta tehdään melkein valehtelija väittämällä, ettei "tuollaisia kirjoja ole olemassakaan". Tiheyden kasvu tapahtuu suurelta osalta Paavon, kiusaajien kuoron ja orkesterin vastakainasettelussa, jossa on runsaasti samansuuntaisia intensiteettiä kohottavia tekijöitä.

Viimeisenä esimerkkinä on oopperan kolmas kohtaus, jossa intensiteetti ei kasva kuin vain hetkittäin ja jossa tiheyden aste on kauttaaltaan pieni.

KAAVIO 27. (3. kohta)



- 1) Temaattinen aineisto levittäytyy hyvin laajalle - oopperan aihe
- 2) Keskustelu etenee hyvin hitaasti
- 3) Rungas pianissimon käyttö
- 4) Ei suuria dynaamisia nousuja
- 5) Ohut soitinnus
- 6) Rungas taukojen käyttö
- 7) Orkesterin osuus etenee voittopuolisesti puupuhaltimien ja jousien varassa
- 8) Toistoja vältetään
- 9) Rytmisiä harvennuksia esiintyy
- 10) Melodioiden liike tasaista tai niiden suunta on voittopuolisesti alaspäin
- 11) Sectio aurean, dynaamisen huipun ja temaattisen aineiston sijoittuminen hyvin kauaksi toisistaan
- 12) Intensiteetti verraten pieni

Viimeisten kiusausten kolmas kohta, joka on sijoitettu Sepän luokse, on siitä erikoinen, että sen tapahtumat etenevät hyvin verkkaisesti jopa aivan liian hitaasti. Seppä suorastaan jähkailee vastauksen antamisessa Riitan kysymykseen. Säveltäjä on tähän kohtaukseen koonnut lähes kaikki ne osatekijät, jotka pienentävät tiheyden astetta. Kohtauksessa kehittyy kuitenkin Riitan ja Sepän kesken konflikti, ja tämän vuoksi intensiteetti kasvaa ja tiheyden aste suurenee myöhemmin. Tämä ilmenee Riitan kiivaina vuorosanoina ja Sepän suuttumisena sekä orkesterin dynaamisena reaktiona. Kohtausta on siitä huolimatta kokonaisuutena tiheydeltään oopperan pienimpiä.

Sepän kohtauksen verkkaisen tempon ja runsaiden taukojen käytön seurauksena kuulija odottaa joka hetki jotakin. Kysymys on Tarastin

mainitsemasta odotusparadigmasta, sillä varsinkin kohtauksen alkupuolella jännitys kasvaa pitkän odotuksen myötä, eikä kuulija välttämättä tiedä, mitä tuleva musiikillinen tilanne tuo tullessaan. Toisaalta Sepän kohtaukseen tultaessa on teoksen temaattinen aineisto esitelty. Muistiparadigma ei kuitenkaan ole laajimmillaan, vaikka kuulija odottaakin motiivien toistuvan joko sellaisenaan tai variantteina. Odotuksen toteutuminen on riippuvainen kohtauksen implikaatiivisista suhteista, jotka Meyerin mukaan on ymmärrettävä retrospektiivisesti.

Musiikin tiheyttä on tässä luvussa tarkasteltu kokonaisuutena, jonka osatekijät ilmenevät lähinnä psykologisella, dynaamisella ja motiivisella tasolla. Useimmissa kohtauksissa ja taitteissa korostuu nimenomaan psykologisen ja dynaamisen tason synteesi, motiivisen tason tiheyden aste esiintyy piilevämpänä ja liittyy yhteen parhaiten psykologisen tason tekijöiden kanssa, mutta etenkin rytmisinä tihentyminä se voi liittyä myös dynaamiseen tasoon. Tiheyden asteen muutokset ovat yleensä samansuuntaisia intensiteetin muutosten ja dynaamisten vaihteluiden kanssa, sillä tiheys on musiikillisen tapahtuman jännitystila, jota voidaan kuvata eräänlaisena kasautumisprosessina. Tiheyden suuri tai pieni aste esiintyy Viimeisissä kiusauksissa kultaisen leikkauksen kanssa yhtenä merkittävänä rakenteen osatekijänä, joka yhdistää, jakaa ja erottelee oopperan taitteita erilaiseen hierarkiseen järjestykseen ja antaa samalla teokselle tarvittavaa vaihtelua.

Musiikin tiheys on periaate, joka on yleinen Kokkosen tuotannossa jo 1950-luvun teoksissa, korostuu yhä enemmän 1960-luvun lopulla ja 1970-luvun alussa ja huipentuu sekä oopperassa että oopperan jälkeen sävelletyissä teoksissa. Saman kaltaisuuden ja erikaltaisuuden vuorottelu muodon ongelman ratkaisuihin on antanut aiheen etenkin dynamiikan ja intensiteetin alueelle mutta myös motiivien tasolle menevän tiheyden periaateen käyttöön.

4.3.3 Kultainen leikkaus

Kultaisen leikkauksen käyttöä Viimeisissä kiusauksissa tarkastellaan esimerkkien avulla. Ensimmäisenä kiinnitetään huomiota suuriin kokonaisuuksiin tai osakokonaisuuksiin, jonka jälkeen tutkitaan *sectio aurea* käyttöä melodialinjan jakajana. Sitten otetaan vielä erilaisia kultaisen leikkauksen sovellutuksia samaan kaavioon sijoitettuina. Suhteen käytön syiden pohdinnan jälkeen seuraa pieni katsaus leikkauksen käyttöön Kokkosen muussa tuotannossa.

Pohtiessaan tekeillä olevan oopperansa rakennetta Joonas Kokkonen kertoi oivaltaneensa, että koko teoksen rakenteen lähtökohtana tulisi olemaan kultaisen leikkauksen sääntö. Säveltäjällä tuohon käyttöön liittyi vankka näkemys, "visio", jonka perusteella hän päätyi siihen, että toisen näytöksen suhde ensimmäiseen olisi sama kuin ensimmäisen näytöksen

suhde koko oopperaan. Teos kestää kaikkiaan 127 minuuttia, ja säveltäjä laski, että ensimmäisen näytöksen tulisi kestää 78 minuuttia 30 sekuntia ja toisen näytöksen vastaavasti 48 minuuttia 30 sekuntia. Toisen näytöksen suhde ensimmäiseen olisi silloin 0,618 (Kokkonen 3.6.1976).

KAAVIO 28.

I NÄYTÖS	II NÄYTÖS
78 min 30 s	48 min 30 s = 127 min
0,618	0,382

Sekä elävästä esityksestä mitattuna että partituurista laskien saadaan likiarvo, joka ei ole aivan näin lähellä ihannetta, mutta kun kysymyksessä on pitkä ajanjakso, niin pienempikin tarkkuus riittää.

Kun säveltäjä oli saanut näkemyksen kultaisen leikkauksen käyttämisestä oopperassaan ja laskenut näytösten ihannesuhteet, hän turvautui *sectio aurea*n vähän toiseltakin kannalta katsoen. Hän otti nimittäin käyttöön Fibonaccin lukusarjan, sillä hänen oli löydettävä jokin käytännön periaate, josta lähtisi liikkeelle, koska hallittavana oli varsin suuri kokonaisuus. Oopperan kohtaukset seuraavatkin toisiaan tietynlaisina lukusarjoja. Kohtaukset ovat pituudeltaan 3, 5, 8 tai 13 minuutin luokkaa. Johonkin kohtaukseen kuuluu mukaan interludium, jossakin taas pelkkä kohtaus muodostaa leikkauksen osan. Seuraavasta taulukosta saa käsityksen oopperan periaatteellisesta aikajajako.

TAULUKKO 26. Oopperanaikajako

I NÄYTÖS

1. kohtaus	noin 8 min	interludiumI	noin 3 min
2. kohtaus	noin 8 min	interludiumII	noin 2 min
3. kohtaus	noin 13 min	mukana interludiumIII	
4. kohtaus	noin 8 min	interludiumIV	noin 1 min 30 s
5. kohtaus	noin 5 min	interludiumV	noin 1 min
6. kohtaus	noin 12 min	mukana interludiumVI	
7. kohtaus	noin 5 min	interludiumVII	noin 1 min
8. kohtaus	noin 8 min		

II NÄYTÖS

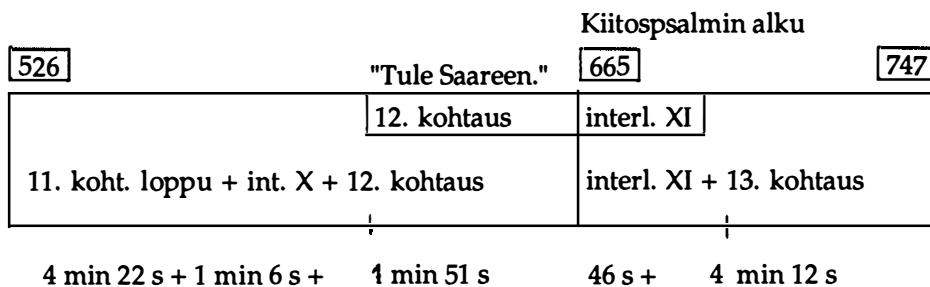
9. kohtaus	noin 13 min	interludiumVIII	noin 1 min
10. kohtaus	noin 8 min	mukana interludiumIX	
11. kohtaus	noin 10 min	mukana interludiumX	
12. kohtaus	noin 3 min	mukana interludiumXI	
13. kohtaus	noin 5 min	mukana interludiumXIII	
14. kohtaus	noin 12 min		

Ajan jakamisesta näytösten ja vierekkäisten kohtausten kesken säveltäjä eteni osakokonaisuuksien ajan jakamiseen. Ensimmäisessä näytöksessä erottuu volyyminsa ja intensiteettinsä puolesta neljännen kohtausten hallan nousu. Säveltäjä halusi siitä huipun, joka jakaisi näytöksen *sectio aurea*-suhteessa (Kokkonen 3.6.1976). Kultaisen leikkauksen kannalta kohta sijoittuu näytökseen vähän liian aikaisin. Tämä osoittaa sen, ettei säveltäminen ole Kokkosella pelkkää matematiikkaa, eikä hän ole pakottanut sävellysprosessia mihinkään kaavaan, eikä ole tehnyt rakennussuunnitelmasta itsetarkoitusta. Niin tämä kuin moni muukin kohta Viimeisissä kiusauksissa osoittaa, että säveltäjä olisi voinut käyttää periaatteessa muutakin tyydyttävän loppuratkaisun antavaa lukusarjaa kuin Fibonaccin lukuja. Hallan nousun sijainti kuitenkin rikkoo symmetrian, mikä lienee perimmäinen tarkoitus.

Vastaavasti toisen näytöksen suurin dynaaminen huippu sijoittuu yhdenteentoista kohtaukseen, jossa Paavon saarnayrityksen jälkeen alkaa suuri nousu. Paavo aikoo mennä "Pohjolan piispan perään", mutta väkijoukko estää sen. Crescendo ja suurin fortekohta sijoittuvat aivan kohtauksen loppuun ennen Paavon epätoivoista rukousta. Tahdissa 598 esiintyvä suurin forte fortissimo -kohta voidaan ottaa *sectio aurean* jakopisteeksi. Kohtauksen loppu eli Paavon rukous muodostaa loogisen kokonaisuuden ennen interludiumia ja voi näin ollen olla leikkauksen pienempi osa. Suurempi osa alkaa Allegrosta tahdista 578 eli suuren nousun alusta. Koko toista näytöstä ajatellen jakopiste sijoittuu hallan nousun tavoin *sectio aurea* -hakuisesti ja rikkoo symmetrian.

Eräät oopperan viereiset kohtaukset voivat muodostaa kultaisen leikkauksen kannalta kiintoisia kokonaisuuksia. Seuraava kaavio osoittaa kolmen kohtauksen keskinäiset yhteydet toisessa näytöksessä:

KAAVIO 29.



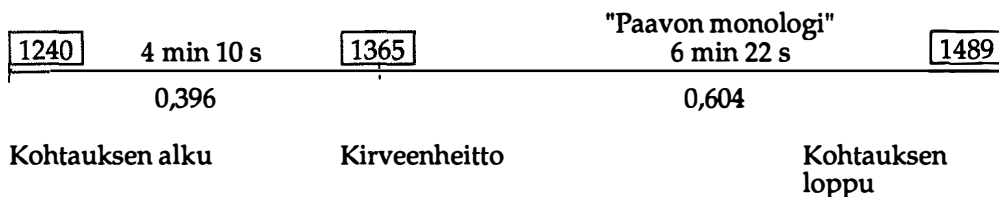
"Herra Ruotsalainen, juhla-kulkue lähestyy--" Suurempi leikkaus 0,6
Pienempi leikkaus 0,4



Huomattavaa on, että interludium XI:ssä olevan kiitospsalmin alku jakaa kokonaisuuden lähes kultaisen leikkauksen suhteessa. Sen sisälle jäävä osajako: 12. kohtaus ja interludium XI on kuitenkin tarkempi ja edustaa näin paremmin kultaisen leikkauksen periaatteita.

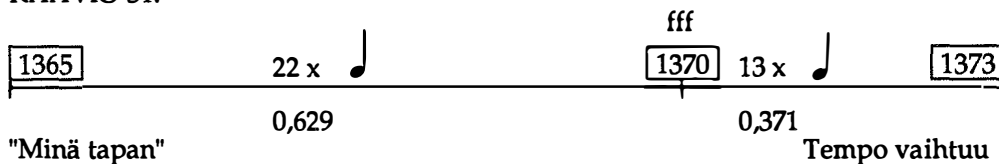
Kuudennessa kohtauksessa kirveen heitto jakaa kohtauksen kultaisen leikkauksen periaattein.

KAAVIO 30.



Leikkaus toimii erinomaisesti siitäkin huolimatta, että se on negatiivinen. Tässä on lisäksi esimerkki leikkauksen sisään jäävästä osakokonaisuudesta. Kun Riitta on heittänyt kirveen kohti Paavoja, orkesterissa alkaa crescendo, joka huipentuu forte fortissimoon ja häipuu vielä nopeammin pianissimoon. Tämä yhdeksän tahdin mittainen taite toimii aivan kultaisen leikkauksen tapaan ja on sitä paitsi kuulijankin tajuttavissa. Tällaisia osakokonaisuuksia muodostuu kohtausten sisälle jatkuvasti, mikä on *sectio aurea*lle hyvin ominaista (Ks. Hofmann 1973, taulukko 2). Seuraava kaavio on kirveen heiton aiheuttamasta osakokonaisuudesta.

KAAVIO 31.



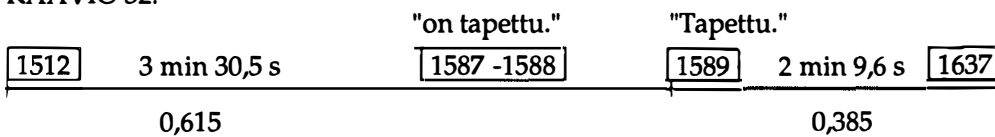
Poikkeamaa ihanteesta on vain yhden neljäsosan verran. Kirveen heitto on hyvin tehokas, sillä orkesterin forte fortissimo ja draaman kohokohta yhdessä aiheuttavat suurta jännitystä. Juuri vähän ennen kirveen lentämistä vain patarumpu soittaa hyvin hiljaa. Kirveen halkoessa tuvan ilmaa orkesterin aloittama nopea crescendo yhä vain kasvaa, mikä kuvaa Riitan kiihtynyttä mielialaa.

*Sectio aurea*n mukaisen jaon voi muodostaa myös draamassa tapahtuva tunnelman tiivistyminen, jännitys tai ristiriita tilanne. Juuri sellainen on Riitan ja Sepän "kinastelu" kolmannessa kohtauksessa. Kohtauksen dramaattisin paikka on Sepän kysymys "Mikä asia sinulla oli?" Orkesteri korostaa tilannetta pelkillä metallipuhaltimilla ja patarummuilla. Riitta on tätä ennen valitellut elämänsä ja moittinut Paavoja. Kohta jakaa teks-

tin kahteen täysin erilaiseen aihepiiriin: inhimilliseen arkielämään ja uskonnollisiin kysymyksiin. Musiikillisestikin kohtaaus jakautuu kahteen osaan, joiden suhde on tarkalleen 2: 3.

Toisena esimerkkinä mainittakoon tilanne seitsemännestä kohtauksesta. Kohtauksen huippukohta on Juhanan surmanviestin tuominen Riitalle ja Paavolle. Tunnelma tiivistyy kylän naisten sanoihin "Juhana on tapettu". "Tapettu", toistaa Riitta tyrmistyneenä. Orkesterikin hiljenee suuren crescendon jälkeen. Forte fortissimo ja Riitan epätoivoinen toteamus ainoan pojan menetyksestä jakavat kohtauksen kahteen osaa kultaisen leikkauksen suhteessa. Leikkaus on positiivinen, jossa alkuosa merkitsee tunnelman tiivistymistä, jälkimmäinen osa eli pienempi leikkaus ilmentää viestin seurauksia.

KAAVIO 32.



Juhanan surmaviestin ohella teoksessa on useita vaikuttavia konfliktitilanteita, joissa oopperan päähenkilöt "iskevät" yhteen. Kultaisen leikkauksen sovellutusten kannalta huomattavimpia on jo aikaisemmin esitelty kirveenheittokohtaus.

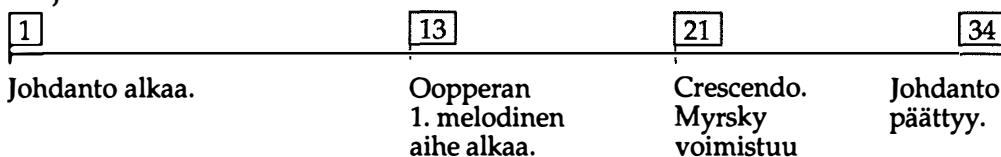
Jos tarkastellaan orkesterijohdantoa kultaisen leikkauksen näkökulmasta, voidaan todeta kolme huomion arvoista seikkaa:

- a) Koko johdanto sisältää 34 neljäsosaa ja päättyy yhdeksännen tahdin toiselle tahtiosalle, jossa kaikki liike pysähtyy.
- b) Kuudennen tahdin alusta alkaa teoksen ensimmäinen suuri crescendo, johon ottavat osaa kaikki muut soittimet paitsi viulut ja alttoviulu. Siitä lähtien myös myrsky voimistuu. Neljäsosia on siihen mennessä ollut 21, mikä on tarkalleen sectio aurean suhde kokonaisuuteen nähden.
- c) Oopperan ensimmäinen melodinen aihe alkaa neljännen tahdin alusta eli 13. tahtiosalta. Tämä merkitsee negatiivista leikkauskohtaa koko johdantoon nähden.

Seuraava kaavio havainnollistaa vielä edellä mainitut seikat:

KAAVIO 33.

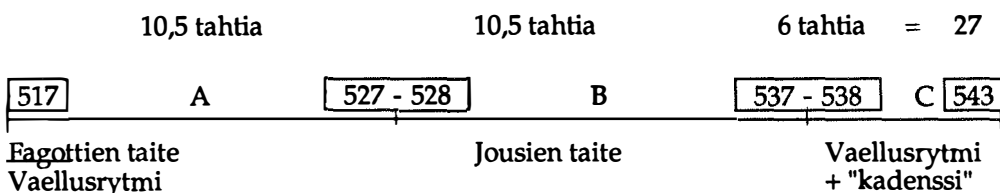
Neljäsosia



Orkesterijohdanto sisältää pääosan Viimeisten kiusausten motiivista aineistoa, ja myös kultaisella leikkauksella näyttää olevan yhteyksiä tähän materiaaliin.

Seuraavaksi on syytä kiinnittää huomio toiseen interludiumiin, joka kuvaa Paavon ja Riitan vaellusta Sepän luokse. Kyseisen välisoiton voi jakaa kolmeen taitteeseen.

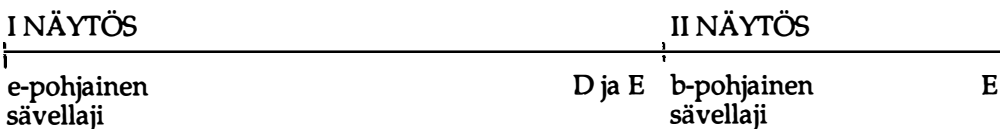
KAAVIO 34.



Taitteet ryhmittyvät omiksi osakokonaisuuksiksi. A-taite muodostuu temaattisesti fagottien soittamasta oopperan aiheesta. B-taitteessa aihe siirtyy jousille eri tavalla käsiteltynä. Taitteessa muun muassa ennakoidaan Sepän yhteydessä esiintyvää g-as-b-a-aihetta. Leikkauskohtaan tultaessa Paavon virren ensimmäinen säe esiintyy harvennettuna huilun, klarinetin ja kellojen soittamana. Samaan aikaan oopperan aiheen runkosävelet soivat ensi viulussa melkein ostinaton tapaan (I: 534 - 538). C-taite toistaa fagottien aiheen. Käyrätorvi aloittaa tahdista 538 täysin samalla variantilla, joka soi jo interludiumin alussa. Välisoiton taitteilla on omat karakterinsa, mutta tärkeintä on kuitenkin se, että toinen interludium on kiinteä ja looginen kokonaisuus, jossa tematiikka on ryhmitelty *sectio aurea*n periaatteiden mukaan.

Oopperan sointumotiivien näkökulmasta voidaan tarkastella näytösten alku- ja päätössointuja ja samalla mainittujen kohtien tonaliteettia. Ooppera alkaa e-pohjaisella tonaliteetilla (= ei puhtaasti duuria eikä mollia) ja päättyy E-duurisointuun. Ensimmäinen näytös päättyy sointumotiiveihin, sillä Riitan kuolemaa sävyttävät kirkkaat D- ja E-duurisoinnut. Toisen näytöksen alussa soi puolestaan b-pohjainen sävellaji.

KAAVIO 35.



Sävel b kuuluu motiivisesti käytettyyn Es-duurisointuun, mutta tässä se edustaa nimenomaan tritonussävellajia, johon E-duurista siirrytään. Näin näytösten tonaalisissa suhteissa esiintyy bartókmaisen akselijärjestelmän kaltaista käyttöä juuri leikkauskohdassa.

Joonas Kokkonen on käyttänyt Viimeisissä kiusauksissa kultaista leikkausta myös melodialinjan jakajana. Lakisävel sijoittuu hyvin usein tarkalleen suhteen jakopisteeseen. Ensimmäinen esimerkki on oopperan käräjäkohtauksesta.

NUOTTIESIMERKKI 137.

Paavo

Tu- lin kat - so- maan tä - tä kuu - - lu - a pi - haa.

Melodia sisältää 13 neljäsosaa, ja laki sijoittuu kahdeksannen neljäsosan kohdalle. Fibonaccin lukusarjan mukainen jako sattuu jälleen lakipisteeseen: $0,618 \times 13 = 8,03$. Melodia on hienosti rakennettu. Molemmissa säkeissä on samanlainen kaari, mutta ei kuitenkaan symmetrisesti. Epäsymmetria onkin tyypillistä tälle pienelle taitteelle, vaikka säkeitä voidaan verrata toisiinsa hyvinkin pitkälle.

Toinen esimerkki on käräjäkohtauksen lopusta.

NUOTTIESIMERKKI 138.

Paavo

Ju - ma - lan poi - ka, ar - - mah - da,
ar - mah - da mi - nu - a syn - - tis - tä.

Sekä laskemalla saatu että todellinen leikkauspiste sattuvat saman lakisävelen kohdalle. Huomattavaa on lisäksi, että lakisävel alkaa iskutomolla tahtiosalla. Tämä on Kokkonen melodian muodostuksen yksi periaate.

Kokkoselle on tyypillistä myös temaattis-melodisten aineiden ja rytmiarvojen tihentäminen. Seuraava näyte on Paavon rukous kolmannestatoista kohtauksesta:

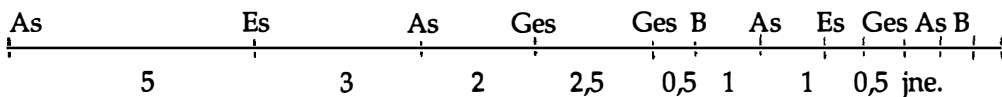
NUOTTIESIMERKKI 139.

II : 687

Paavo: Oi si - nä kaik-kein ar-mol-li-sin ris - tiin - nau - lit - tu
 Her - ra Jee - sus Kris - tus. Ar - mah - da,
 ar - mah - da mi - nu - a vai - vais - ta syn - tis - tä.

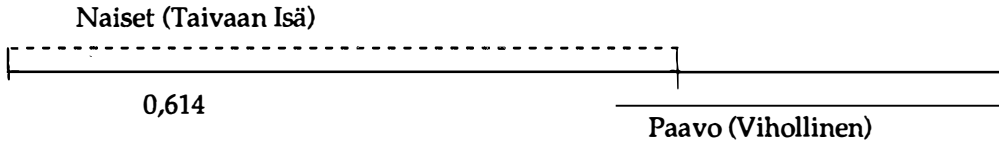
Tämä Paavon virren runkosävelistä tehty taite on kultaisen leikkauksen kannalta aivan ihanteellinen. Runkosävelet nimittäin esiintyvät Fibonaccin lukusarjan mukaisena tihentymänä. Jos lasketaan, kuinka monta neljäsosaa jää runkosävelen ensimmäisen esiintymisen ja seuraavan runkosävelen väliin, saadaan hyvin lähellä Fibonaccin lukusarjaa oleva esiintymistiheys.

KAAVIO 36.



Seuraava esimerkki sectio aurean käytöstä on otettu Paavon virren yhteydestä. Ensimmäisessä kohtauksessa Paavon toinen vaimo Anna Loviisa ja palvelijatar Albertiina aloittavat virren. Paavo yhtyy virteeseen, ja naiset jatkavat vielä pari sanaa. Sen jälkeen Paavo laulaa yksin: "Sun kasvot multa peittää--" Kohta, jossa Paavo jatkaa yksin, jakaa melodian kahteen osaan kultaisen leikkauksen suhteessa. Myös teksti muuttuu. Naiset laulavat taivaallisesta Isästä: "Jos sallit Isä vanhaksi ja heikoksi mun tulla, myös silloin ole tukeni ja sauva vahva mulla." Paavo nousee vuoteellaan istumaan ja alkaa laulaa ensin yhdessä naisten kanssa: "Vihollinen, petollinen" ja jatkaa yksin: "Sun kasvot multa peittää. Se tahtoo mun, ahdistetun, ain epätoivoon heittää." Sun-sanasta alkaen Paavo siis laulaa yksin. Laskemalla neljäsosanuottien lukumäärä saadaan suhde, joka on hämmästyttävän lähellä ihannetta.

KAAVIO 37.



Leikkauskohta ei tämän tarkemmin voi sattua. Jaon suuremmissa osassa on 44 neljäsosaa ja pienemmässä 27 neljäsosaa. Silloin $27:44 = 0,614$.

Paitsi virren melodiassa myös basson liikkeissä esiintyy Fibonaccin luvuille ominaisia intervaleja, ja mikä parasta, pelkästään niitä. Paavon alkaessa laulaa "Vihollinen-" orkesteri siirtyy puupuhaltimien (Fl, Ob ja Fag) säestyksestä metallipuhaltimien (Cor, Tr ja Trmb) säestykseen. Bassosoitinien intervallit liikkuvat pelkästään Fibonaccin luvuissa 1, 2, 3 ja 5, jotka ilmoittavat samalla intervalliin sisältyvien puoliaskelten määrän.

NUOTTIESIMERKKI 140.

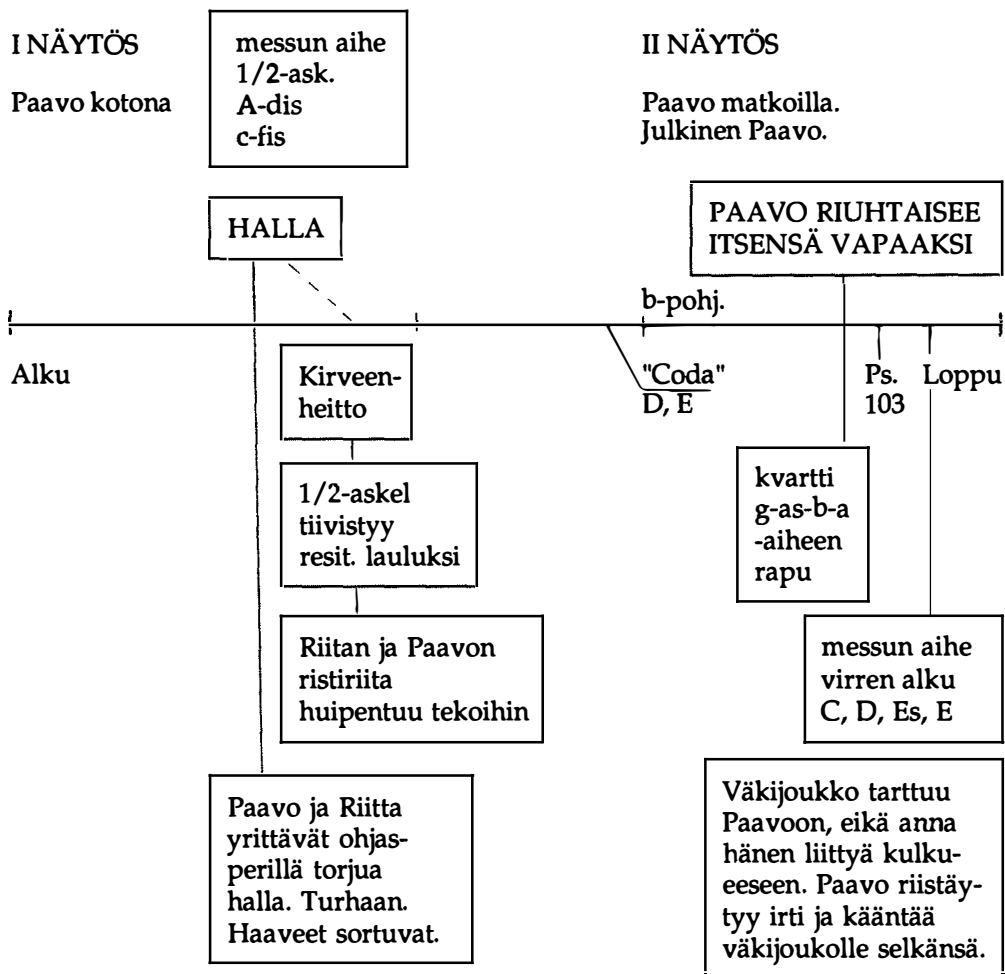
121

Kultainen leikkaus esiintyy Paavon virressä monella eri tasolla: melodialinjan jakamisessa ja laulajien vuorottelussa, melodian intervaleissa ja orkesterissa basson intervaleissa, jonkin verran myös ylimpien orkesterisoitinten kuluissa. Intervalleilla ja soinnuilla ei kuitenkaan ole paljoa merkitystä - ei Paavon virressä eikä koko oopperassa. Oopperan temaatinen aineisto tosin sisältää Fibonaccin sarjan mukaisia intervaleja ja Kokkonen käyttää sointuja, joissa sävelen oktaavikertaus soi ylinouseva-

na. Useimmiten kysymys on kuitenkin vain intervalleista, joiden lukuarvot ovat 1, 2 tai 3. Sitä paitsi säveltäjä sovelsi sectio aureaa alun perin pääasiassa vain ajan jakamiseen.

Viimeisten kiusausten sectio aurea -ratkaisuja on kiintoisa tarkastella myös samassa kaaviossa.

KAAVIO 38.



Näytösten rajakohdan lisäksi kaaviossa on neljä tärkeätä taitekohtaa, nimittäin hallan nousu, kirveen heitto, Paavon riistäytyminen irti väkijoukosta ja kiitospsalmin (Ps. 103) alku. Rakenteen ja samalla myös dynamiikan kannalta huomattavimmat kohdat ovat hallan nousu ja Paavon riistäytyminen. Jälkimmäinen edustaa volyymin huippukohtaa ohella myös toisen näytöksen psykologista huippua, jota vastaa ensimmäisen näytöksen kirveen heitto. Yhteistä näille kaikille huipuille on motiivien tiivistyminen joko aivan leikkauskohtaan tai sen lähialueelle. Syy, miksi

temaattisen aineiston käyttö korostuu usein juuri kultaisen leikkauksen rajakohdissa, voidaan löytää Kokkosen sävellystekniikasta. Säveltäjä esittelee uuden motiivisen variantin yleensä kohtauksen alussa ja toteuttaa tätä periaateita joskus pientenkin muotoyksiköiden kohdalla. Periaate ei esiinny matemaattisen tarkasti, mutta se on kuitenkin niin hallitseva, ettei sitä voi sivuuttaa. Motiivien "tilapäinenkin" esiintyminen *sectio aurea* periaatein tihentää kultaisen leikkauksen käytön verkostoa.

Joonas Kokkonen on käyttänyt oopperansa rakenteessa kultaista leikkausta aivan tietoisesti, jopa suunnitelmallisesti. *Sectio aurea* on säveltäjälle vain väline, jonka avulla hän pyrkii taiteellisesti ehjään lopputulokseen. Se ei ole mikään *deus ex machina* (ks. s. 206), vaan keino hallita suuri kokonaisuus nimenomaan teoksen tekovaiheessa. Lisäksi se ei ole Kokkoselle ainoa muodon hallinnan keino; kyllä hän kykenee muillakin tavoin ratkaisemaan teoksensa muodon ongelmat. Monet Viimeisten kiusausten *sectio aurea* -ratkaisut todistavat sen, että säveltäjä pystyy absoluuttisen korvan ja erinomaisen muistin avulla hahmottamaan hyvin pitkiä ajanjaksoja. Kultaisen leikkauksen käytön periaateita tarjoaa ikään kuin kehykset teoksen motiivisen aineiston käytölle. Näinkin jo oopperaan syntyy kahden tason yhteenliittymä.

Hyvin keskeinen ja tärkeä periaate on symmetrian rikkominen. Tämä periaate liittyy polyfoniaan yhtenä sen tärkeimmistä laeista, mutta samalla se liittyy kiinteästi "lineaarikko" Kokkosen sävellyspeeriaateisiin. Viimeisissä kiusauksissa periaateita käsittää koko teoksen hyvin monikerroksisesti ja monella eri tasolla lähtien suurista kokonaisuuksista ja päätyen pieniin yksityiskohtiin. Osittain siitä seuraa, että kultainen leikkaus koskettaa myös dramatiikkaa.

Oopperan dramaattiset ja lyyriset kohtaukset vuorottelevat usein juuri *sectio aurea* -hakuisesti. Myös psykologinen näkökulma on otettava huomioon. Kuulija jaksaa seurata suhteellisen pitkän ensimmäisen näytöksen varsin intensiivisesti. Tässä nimenomaan näytösten keskinäisellä positiivisella jaolla on huomattava käytännön merkitys. Tämä näkökulma sisältää myös kysymyksen: Voiko kuulija tajuta kultaisen leikkauksen olemassaolon, ja miten siihen vaikuttaa hänen senhetkinen vastaanotto-kykynsä? Millainen osuus on teoksen kiinnostavuudella? Viimeiset kiusaukset on koettu yleensä hyvin kiinnostavaksi teokseksi. Onhan sitä esitetty melkein 200 kertaa. Orlovin teorian mukaan kiinnostava teos ja sen osat koetaan lyhyempänä kuin ne itse asiassa ovat. Tätä tukee se ohjaaja Sakari Puurunen toteamus, että Viimeisten kiusausten toinen näytös on pitempi kuin miltä se tuntuu (Puurunen Kokkoselle 1970-luvun lopulla). Toteamus koskettaa jossakin määrin teoksen ja myös kultaisen leikkauksen esteettistä merkitystä. Mikäli *sectio aurea* eri osat koetaan taiteellisesti vaikuttavina ja miellyttävinä, niin suhde toimii kuulijankin kannalta aivan tarkoituksenmukaisesti.

Kultainen leikkaus sai Suomessa osakseen suurta huomiota lähinnä Joonas Kokkosen oopperan sekä säveltäjän kirjoitusten ja lausuntojen

vaikutuksesta. Vuosikymmenen vaihtuessa syntyi keskustelua suhteen käytöstä, sen tarpeellisuudesta ja tutkimuksesta. Ilkka Oramo kirjoitti 1982 artikkelin *Kultainen leikkaus musiikissa*, joka on samalla "Kriittinen katsaus esteettisen normaalisuhteen teoriaan" (Musiikki 1982: 4, 247 - 292). Tekijä esittää kritiikkiä muun muassa Lendvain Bartók-tutkimuksia kohtaan ja osittain myös Szentkirályyn sekä Bachmannin ja Bachmannin tutkimuksia vastaan. Kritiikki kohdistuu sekä metodeihin että varsinaiseen analyysiin. Oramo päätyy Bartókin kohdalla näkemykseen, että kultaisen leikkauksen "suhteet eivät ole Bartókin musiikille tunnusomainen erotteleva piirre" (Oramo 1982, 271). Oramo väittää *sectio aurean* -periaatteen olevan "niin yleinen, että se kuvaa erotuksetta lähes kaikkea musiikkia" ja on näin ollen "tyhjä, sisällyksetön" (Id.).

Oramon mukaan (1982, 248) "Kokkoselle kultainen leikkaus on eräänlainen *deus ex machina*, joka ratkaisee ongelman silloin, kun rakenteen hahmottaminen muulla tavoin on vaikeaa". Oramo ei missään mainitse, että *sectio aurea* on Kokkoselle vain yksi tapa ratkaista muodon ongelmia, ei suinkaan ainoa. Oramo ottaa kantaa myös kultaisen leikkauksen tutkimiseen. Vähän poleemiseen tapaan hän esittää: "Kultaisesta leikkauksesta uneksivat musiikinteoreetikot ovat uusplatonilaisuuden aitoja jälkeläisiä. Heidän mielessään näyttää kangastelevan kuva hyvin järjestetystä taiteesta, jossa vallitsee sopusuhta ja harmonia, ja löytäessään etsimänsä matemaattisen suhteen sävelteoksesta he uskovat selvittäneensä sen suuruuden salaisuuden, ylistävät säveltäjän neroutta ja tuntevat kenties antiikin filosofien tavoin itsekin samaistuvansa siihen harmoniaan, joka on heidän tarkastelunsa kohteena." (Oramo 1982, 250.) Mainittakoon, ettei Oramo millään lailla todista väitettään oikeaksi.

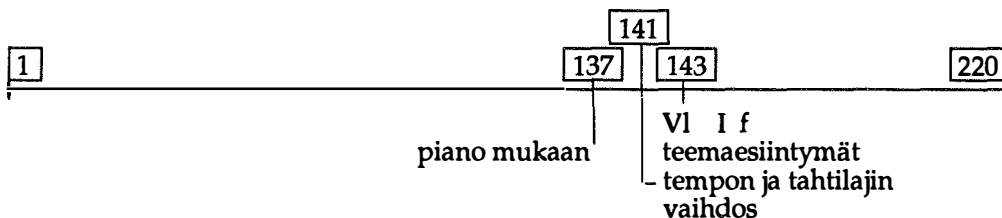
Kaikesta huolimatta Oramokin arvostaa sellaista kultaisen leikkauksen käyttöä, joka on tietoista tai jossa suhde on teoksen rakenteellinen perusta. Hän puhuu "poeettisesta periaatteesta" mutta ei tarkemmin mainitse, mitä hän sillä tarkoittaa. Silloin kuitenkin kultaista leikkausta "ei voida epäillä pelkästään analyytikon illuusioksi" (Oramo 1982, 281). Suhteen tietoisien käytön yhteydessä Oramo ei pidä lainkaan tutkimisen arvoisena sitä, miten kultaista leikkausta on teoksessa käytetty (Oramo 1982, 281 - 282). Mikko Heiniö on samaa mieltä. Hänen mukaansa "asian tutkiminen sadoilla samanlaisilla laskutoimituksilla on silkkaa nollatutkimusta, jossa humanistisen tieteen spekulatiivinen perusluonne unohtuu kvantitatiivisten taulukoiden lumossa". (Heiniö 1980, 8.) Mainittakoon jälleen, ettei Heiniö esitä lainkaan kritiikkiä Risto Niemisen artikkelia *Tredicia ja sen suhde Mikko Heiniön muihin sävellyksiin* kohtaan, vaikka kirjoittaja tarkastelee nimenomaan sitä, kuinka Heiniö on kultaista leikkausta käyttänyt (Nieminen 1979, 4 - 9). Heiniö peräänkuuluttaa myös musiikillisen ajan ongelmien tutkimista. Sekä Oramo että Heiniö päätyvät kultaisen leikkauksen esteettisen merkityksen tarkasteluun. Heiniö kyselee: "Kuinka tarkkaan erilaisten pitkäköjen kestojen suhteet ylipäänsä voidaan kokea? Omaammeko edes joltisella tarkkuudella toimivan sisäi-

sen kellon, tiedostetun tai tiedostamattoman? Missä määrin kiinnostuneisuus, ikävystyneisyys, odotus ym. subjektiiviset asenteet vääristävät ajantajua?" Hän on myös sitä mieltä, että "musiikin kompleksisuus, koherensso ja identiteetti, toisin sanoen informaatiomäärä, voivat vaihdellesaan muuttaa ratkaisevasti ajan elämystä: teos siis itsessään jo voi tarjota erilaisia aikaelämyksiä, vaikkamme vielä edes ajattele kuulijoiden vaihtelevaa kykyä vastaanottaa erilaisia informaatiomääriä". (Heiniö 1980, 8.)

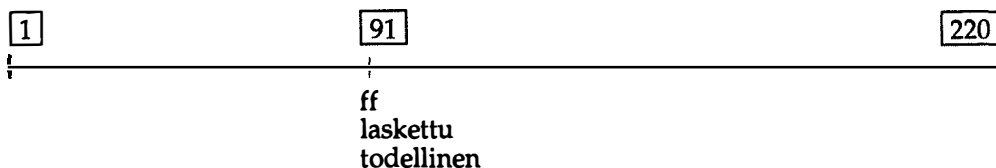
Kokkonen on myös julkisuudessa maininnut käyttäneensä oopperassaan kultaisen leikkauksen jakoa. Suhteen käyttöä tutkimalla voi löytää kuitenkin sellaisia puolia, joita säveltäjä ei ole edeltäpäin kertonut. Mikäli jokin asia jätetään tutkimatta siitä syystä, että sen olemassaolo tiedetään etukäteen, ei kannattaisi tarkastella Bachin fuugatekniikkaa, ei Beethovenin soinnutusta, ei Schönbergin tonaliteettia eikä monta muuta asiaa. Suhteen yleisyys ei myöskään sulje sitä pois tutkimuksen piiristä. Sitä paitsi maailmassa on runsaasti musiikkia, josta ei hakemallaakaan löydy *sectio aurea* -jakoa, vaikka tutkijana olisi kuinka näppärä analyttikko tahansa. Kaikkein tyhmin ratkaisu olisi ollut jättää kultaisen leikkauksen käyttö Viimeisissä kiusauksissa kokonaan käsittelemättä.

Ooppera Viimeiset kiusaukset ei suinkaan ole ainoa teos, jossa Joonas Kokkonen on soveltanut kultaisen leikkauksen periaatteita. Suhde esiintyi jo ennen oopperan säveltämisaikajaksia eli 1950-luvun teoksissa. Varhainen esimerkki on vuoden 1953 *Pianokvintetto*, jossa voi löytää *sectio aurea* mukaisia jakoja. Näytteeksi otettu toinen osa (*Allegro*) on neljän tahtilajin (5/4, 3/4, 3/2 ja 7/4) alituista vuorottelua. Siitä syystä kaikille yhteisenä mittayksikkönä käytetään neljäsosaa. Suuremman leikkauksen kohta saadaan laskemalla $0,618 \times 1160 (\text{♩}) = 717 (\text{♩})$. Näin päädytään tahtiin 137. Pianon mukaan tulo sattuu tarkalleen tähän laskettuun leikkauskohtaan. Tempon vaihdos takaisin *Allegro*on ja tahtilajin 3/2 → 5/4 ovat kultaisen leikkauksen kannalta lähes ainoita huomiota herättäviä tapahtumia. Ne sijoittuvat neljä tahtia laskettua leikkauskohtaa myöhemmin. Uusi tempo ja tahtilaji sekä teoksen motiivien esiintyminen paria tahtia myöhemmin (tahti 143) sävyttävät alkavan taitteen luonnetta parhaiten.

KAAVIO 39.



Pienempi leikkauspiste näyttää sattuvan osan alkupuolen suurimpaan fortissimoon (tahti 91). Tähän ihanteelliseen leikkauskohtaan päädytään myös laskemalla: $0,382 \times 1160 (\text{♩}) = 443 (\text{♩})$ eli tahti 91.



Leikkauskohta on huomiota herättävä siitäkin syystä, että piano soittaa siinä ostinatoaihettaan jousien pitkien sävelien kontrastina. Neljä tahtia myöhemmin alkaa sekä uusi tempo (*Poco più lento*) että uusi tahtilaji (3/2).

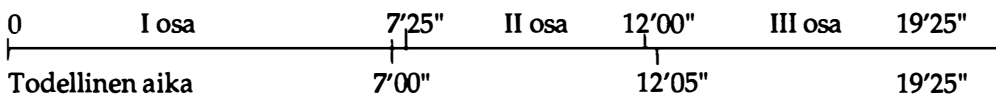
Muista 1950-luvun teoksista mainittakoon *Duo* (1955), *Jousikvartetto* nro 1 (1959) ja *Lintujen tuonela* (1959). Kaikissa näissä teoksissa kultaisen leikkauksen käyttö on alitajuista tai tiedostamatonta, ehkä myös sattumalla on osuutensa. Ajan jakaminen on säveltäjällä kuitenkin ollut *sectio aurea* -hakuista symmetrian välttämistä.

Tietoisesti Joonas Kokkonen on soveltanut kultaista leikkausta vasta vuoden 1966 *jousikvartetossaan* (nro 2) (Kokkonen 3.4.1978). Teoksen ensi osan, *Passacaglian*, rakenteen lähtökohtana on Fibonaccin lukusarja. Paavo Heinisen mukaan (1972, 173) "ensi osan *passacaglia* on Kokkonen weberniläisintä sävelajattelua. Sen tärkein rivi on neljän kolmisävelmotiivin kiteytymä monine symmetrioineen, sen variaatioiden tahtiluvut seuraavat sarjaa 3-5-8-13-8-5-3, siinä on itsenäisen rytmimotiivin (| | . | |) kontrapunktista käsittelyä, joka lähenee rytmistä sarjallisuutta" (ks. myös Heiniö 1986, 119 - 120). Kokkonen ei ole soveltanut osaan perinteistä *passacagliamuotoa*: samaa bassomelodiaa, joka etenee eri tonaalisilla tasoilla. Fibonaccin lukusarjan avulla säveltäjä on välttänyt nimenomaan osan jonomaisen rakenteen.

Kokonaismuodon kannalta kultaisen jaon periaate toimii tarkoituksenmukaisesti myös neljännessä sinfoniassa, jonka eri osille saadaan seuraavat elävästä esityksestä mitatut kestot (*Radionauha*): ensi osa 7 minuuttia, toinen osa 5 minuuttia 5 sekuntia ja kolmas osa 7 minuuttia 2 sekuntia. Kun osien kestot sijoitetaan aikajanelle, saadaan vertailu todellisen ja *sectio aurean* periaatteen lasketun aikajakauman välille.

KAAVIO 44.

Laskettu aika



Sinfonian kokonaisstruktuurin kannalta on huomionarvoista, että toinen osa päättyy suureen huipennukseen. Kohta sijoittuu koko teoksen positiivisen jaon leikkauspisteeseen ja toteuttaa jo näinkin kultaisen leikkauksen

periaatteen hämmästyttävän tarkasti. Kokkonen on käyttänyt *sectio aurea* -prinsiippiä myös pienempien osakokonaisuuksien ajan jakamisessa.

4.4 Musiikillinen karakteristiikka

Viimeisten kiusausten aihepiiri on hyvin kiitollista aluetta musiikilliselle luonnehdinnalle. Motiivien muuntuminen ja niiden erilaiset metamorfoosimaiset muodot sopivat hyvin kuvaamaan tällaisen uniaiheisen oopperan yksityiskohtia. Joonas Kokkonen on käyttänyt luonnehdintaa hyvin moni-ilmeisenä eri tasoilla. Siitä voidaan erottaa useita dimensioita: a) hengellinen, b) luontoon liittyvä, c) liikettä ilmaiseva, d) motiiveihin perustuva ja e) muu luonnehdinta.

4.4.1 Hengellinen elämänasenne

Hengellinen luonnehdinta havainnollistaa jotakin hengellisen elämän aluetta tai tuo mieleen perimmäisiä kysymyksiä, niiden ongelmia ja ratkaisuja. Se antaa mielikuvia oopperan henkilöiden elämästä, heidän hengellisistä periaatteistaan ja pyrkimyksistään. Hengellinen luonnehdinta liittyy myös oopperan motiiviseen aineistoon. Monet luonnehdinnat kuuluvat kahteen tai useampaan ryhmään. Tekstillä on merkittävä osuus, sillä henkilöiden vuorosanat paikallistavat luonnehdinnan oopperan tapahtumiin.

Siirtyminen kuoleman rajan yli ja siihen liittyvä *pelastuskysymys* on Viimeisten kiusausten keskeisimpiä ongelmia. Myös "aikaisemmin kuolleet" henkilöt ilmestyvät tai heistä puhutaan. Avausrepliiikissään Paavo huutaa edesmennyttä vaimoaan Riittaa. Samanaikaisesti celestan ja harpun sävelkuviot ja impressionistinen sävy luovat mielikuvan tuonpuoleisesta maailmasta.

NUOTTIESIMERKKI 141.

Cel. I : 10

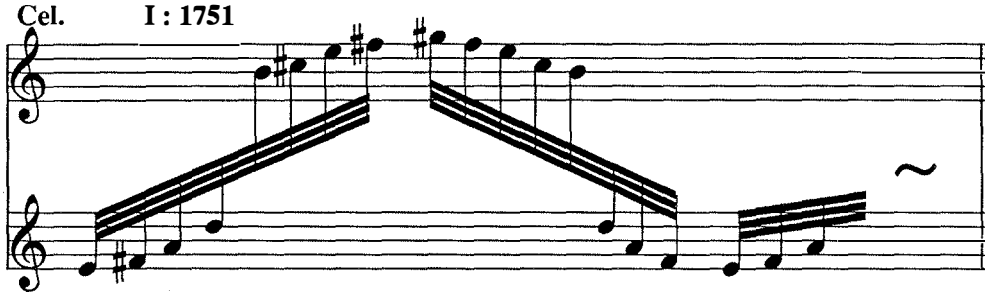
Duurisoinnut liittävätkin mielteen oopperan motiiveihin ja ilmentävät samalla taivaan kirkkautta. Celestalla ja harpulla sekä toisinaan kelloilla ja kellopelillä onkin tuonpuoleista kuvaava funktio, sillä mainitut soittimet esiintyvät hyvin kuuluvasti tai muuten huomiota herättävästi nimenomaan silloin, kun kuolleet henkilöt ilmestyvät Paavolle tai kun heistä puhutaan. Myös temaattiset duurisoinnut esiintyvät usein. Anna-Loviisa ihmettelee: "Vai huusi Paavo Riittaa." Repliikkiä seuraa heti celestan osittain polytonaalinen taite. Soittimen tyypillinen sointiväri ja temaattiset soinnut ilmentävät jälleen taivaan kirkkautta (I: 63 - 64). Samoin on laita Anna-Loviisan ja palvelijattaren keskustelun yhteydessä: "Albertiina ei taida teitääkään, että tulin tähän taloon Riittaa hoitamaan." Celesta ja sointuaiheet esiintyvät jälleen (I: 70 - 72). Riitan karkeloidessa tanssipaikalla kylän naiset kehottavat: "Naura, Riitta." Samaan aikaan celesta tuo tuulahduksen rajan takaa (I: 236 - 243). Celesta ja harppu esiintyvät varsin vaikuttavasti myös silloin, kun Paavo houkuttelee Riittaa luokseen: "Tuolta ilmalta voit tulla (I: 354 - 356). Lähde mukaani." (I: 377 - 387). Kolmannessa kohtauksessa Riitta kertoo Sepälle: "Olen kuollut, tiedätkö sen?" Heti Riitan repliikin jälkeen celesta, harppu ja kellot soittavat neljän tahdin mittaisen muistuman, joka vie ajatukset kuoleman rajan taakse (I: 564 - 567). Myös tämä taite liittyy kiinteästi tematiikkaan. Sepän kohtauksen mystinen tunnelma perustuu osittain juuri celestan, harpun sekä toisaalta kellojen ja kellopelin käyttöön. Riitan kysyessä "Oletko sinä se Seppä" celesta ja harppu erottuvat muista soittimista selvästi (I: 546 - 547). Celesta, harppu ja kellopeli luonnehtivat erityisesti kuolemaa siinä, missä Riitta selittää Sepälle: "Otin näitä viikaterautoja. Pitäisi jo suunnitella heinäntekoa ja elonkorjuuta." Mainittujen soittimien osuus huipentuu sanaan elonkorjuuta (I: 615), joka hengellisessä kielessä yleisesti tarkoittaa juuri kuolemaa. Harppu enteilee kuolemaa myös dramaattisessa kuudennessa kohtauksessa, jossa Riitta uhkaa tappaa Paavon (I: 1354 - 1366).

Huomiota herättävimpiä kohtia on Juhanan saapuminen Riitan kuolinkohtauksessa. Vähän ennen Riitan näynomaista toteamusta "Juhanan tulee tuolla" celesta, harppu, puupuhaltimet, käyrätorvi ja jouset soittavat yhden pitkän soinnun aivan kuin fanfaarina Juhanan saapuessa (I: 1741). Juhanan laulaessa kiitospsalmia celestan arpeggiokuviot ilmentävät kohtauksen taivaallista tunnelmaa. Kokkosen käyttämä e-miksolyydinen sävellaji aivan kuin enteilee taivaan kirkkautta, johon Riitta on juuri siirtymässä (I: 1751 - 1760).

Huomattavaa on, että Paavon siirtymistä rajan yli ilmennetään kirkkaalla E-duurisoinnilla. Kahdeksas kohtaus ja samalla ensimmäinen näytös päättyy kellopelin, celestan ja harpun bitonaaliseen sointuun (I: 1772). Kahdennessatoista kohtauksessa Riitta kutsuu Paavo: "Tule Saareen, Paavo." Celesta ja harppu kuvaavat Riitan lähettämää rajantakaista kutsua (II: 629 - 634 ja 636 - 639). Viimeisen kohtauksen alussa celestan ääni on vaimennut. Oopperan tapahtumat ovat siirtymässä reaalitasolle. Virren aikana celesta soittaa kolmitahtisen katkelman, ja kohtauk-

sen lopussa sen sävelet kuuluvat jälleen. Celesta ja harppu myötäilevät Paavon kiittäessä Vapahtajaa (II: 891 - 896), samoin kuin hänen siirtyessään avonaisesta puomista taivaan kirkkauteen (II: 917). Edellä esiteltyissä esimerkeissä nimenomaan celestan ja harpun sointiväri ilmentää nimenomaan kuoleman rajan takaa tulleita henkilöitä, viestiä tuonpuoleisesta tai oopperan henkilön siirtymistä kirkkauteen.

NUOTTIESIMERKKI 142.



Joissakin kohdissa säveltäjä on käyttänyt karakterisoivina soittimina vain kelloja ja kellopelejä. Neljännessä kohtauksessa Riitta toteaa: "Nyt on pyhäpäivä." Samaan aikaan kellot soittavat aivan *kirkonkellojen* tapaan. Säveliäkin on vain muutama - kaikki virren alusta peräisin.

NUOTTIESIMERKKI 143.



Kirkonkellot tulevat mieleen silloinkin, kun Paavo käräjäkohtauksessa toteaa: "Lakeudella kuuluvat kellot kauas" (II: 56 - 58). Neljännessä kohtauksessa Paavo valittaa Riitalle: "Sinä olet jo siellä (= taivaassa). Minä vielä täällä (= maailmassa)." Kellot ja kellopele antavat kuulijan mielikuville tietyn suunnan. Tässä kohdassa symboloidaan *taivasta* muillakin tavoin. Nuottikuva myötäilee tekstiä ylöspäisenä ja alaspäisenä kaarroksesta siten, että *siellä*-sanalla on melodian lakipiste.

NUOTTIESIMERKKI 144.

I: 931

P: Si- nä o- let jo siel- - lä. Mi- nä vie- lä tääl- lä.

Edellä esitetyillä soittimilla on Viimeisissä kiusauksissa toki muitakin funktioita. Esimerkiksi harpun arpeggiosävelet soivat nimenomaan silloin, kun on kysymys *Pyhän Hengen tuulesta ja herätyksen eteenpäin menosta*. Näin on laita käräjäkohtauksessa, niin sanotun pappien puolustuksen yhteydessä: "Herran ihmeellinen tuuli puhalsi yli maan--" (II: 180 - 181). Harppu liittyy Riitan ja Sepän keskusteluun paitsi tuonpuoleisesta myös taivaan porttia luonnehtivana soittimena.

Riitta ehdottaa: "Kuule, Seppä, meidän on hyökättävä *taivaan puomille--*" Harpun ohella jousien trillit kuvaavat puomin aavemaista värinää (I: 687 - 691). Harppu kuvaa puomia silloinkin, kun Seppä vakuuttaa Kristuksen aukaisevan sen. Ylöspäinen arpeggiokuvio ilmentää liikettä taivaan puomin auetessa (I: 734). Harppu herättää huomiota myös oopperan lopussa myrskykuvauksen yhteydessä. Sen soittamat arpeggio sävelet kuvaavat rajuilman aaltoilua oopperan tapahtumien palatessa takaisin reaaliselälle tasolle (II: 755 - 760).

NUOTTIESIMERKKI 145.

Arpa II: 755

Pelastuskysymys kuuluu oopperan keskeisimpiin problemeihin. Nimenomaan Paavo kamppailee juuri tämän ongelman parissa. Hänen taivasikävänsä kuvaa jo aiemmin esillä ollut neljännen kohtauksen repliikki: "Sinä olet siellä. Minä vielä täällä." Paikoin Paavo aivan kuin alistuu kohtaloonsa. Kahdennessatoista kohtauksessa hän toivoo pääsevänsä taivaaseen, jos ei muuksi, niin vaikka alimmaiseksi porraspuuksi. Alaspäin suuntautuva nuottikuva (II: 654 - 664) muodostaa askelmia muistuttavan profiilin.

Riitalle kuolema ja pelastuskysymys ovat paljon valoisampia asioita kuin Paavolle. Kuolinkohtauksessaan hän mainitsee puiden latvusten piirtävän "ilmaan kirkkaita ristejä."

NUOTTIESIMERKKI 146.

Riitta I : 1670

- maan kirk - kai - ta ris - te - jä

Sävelet muodostavat ristikuvion, jossa gis-g edustaa vaakasuoraa ja b-f pystysuoraa ristinpuuta (vrt. esim. J. S. Bachin *Himmelskönig, sei willkommen* -kantaatin tenoriaarian *Kreuz*-luonnehdintaa). Riitan kokemaa rauhaa ja iloa kuvataan tuonnempanakin, kun hän esittää Paavolle pyynnön: "Lue minulle kiittämisestä." Riitan laulama melodia on sitaatti virren "Oi Herra ilo suuri" alusta.

NUOTTIESIMERKKI 147.

I : 1735

R: Lu - e mi - nul - le kiit - tä - mi - ses - tä.

Paavon lukiessa "Kiitä Herraa, minun sieluni" huilu soittaa jälleen saman sitaatin (I: 1737 - 1739). Kyseinen virsi esiintyy kohtauksessa usein, ja se luonnehtii Riitan tuntemaa iloa ja kiitollisuutta elämänsä viimeisinä hetkinä.

Julistus ja evankelioiminen olivat Paavon hengellisen työn näkyvimät ja keskeisimmät toimintamuodot. Yhdennessätoista kohtauksessa Paavo laulaa: "Sun voimas tahdon julistaa." Edelleen Paavo julistaa: "Suuri on taivas ja maa." Tematiikkaan palautuva nouseva melodialinja korostaa Paavon julistusta (II: 534 - 536 ja 567 - 573). Toisessa suuressa monologissaan Paavo kuvailee, kuinka hän heittää "keskelle ihmismerta tulisen verkon". Orkesterin ilmentämä aaltojen liike kuvaa Paavon halua olla Pietarin tavoin ihmisten kalastaja, ja tätä jo itse monologitekstikin edustaa.

NUOTTIESIMERKKI 148.

VI.I II : 321

p < > < > < > < > < > < > < > < >

"Kalastajamonologiissaan" Paavo toivoo, että hänen sanansa koskettaisi tuntoja "ja sydämen täyttäisi vavistus". Kohdan triolikuviot ilmentävät vapinaa - syntisen ihmisen oikeata asennetta Kristuksen edessä (II: 338 - 340). Paavo koki elämässään *Jumalan kurittavan käden* usein hyvinkin raskaana. Vaikuttavimpia kohtia oopperassa ovat orkesterin soittamat "ruoskaniskusoinnut". Ne esiintyvät kaksi kertaa nimenomaan Paavoon kohdistuvina: ensin oopperan alussa virren loppupuolella Paavon laulussa vihollisesta (I: 121 - 128), sitten Juhanan surmanviestin yhteydessä (I: 1626 - 1634). Samoin kun Paavo oopperan alussa luulee Jumalan hylänneen hänet kokonaan, hän toistaa kauhuissaan palvelijattarensa sanoja: "Isäntä pimeään." Vaiti ollut orkesteri ulvahtaa soimaan melkein aavemaisena. Huomiota herättää yksinomaan matalien soittimien (Cl, Cl-b, Fag, Cor, Trmb, Vla, Vc ja Cb) mukana olo. Kaikki kirkkaat ja korkeat soittimet kuten huilu, oboe ja viulut puuttuvat (I: 129 - 131). *Helvettiä* kuvataan matalilla soittimilla ja alaspäin suuntautuvilla melodia-aiheilla, ja kun Paavo luulee Saatanan tulevan ja kaatavan kynttilän hännällään, melodian suunta on silloinkin alaspäinen ja melodia päättyy matalaan E-hen. Myös Riitan repliikissä esiintyvää "murhehuonetta" kuvataan alaspäisillä hypyillä ja matalalla e-sävelellä.

Alaspäisellä melodialinjalla on muitakin vertauskuvia kuin edellä mainitut. Monet Paavon repliikit päättyvät alaspäiseen hyppyyn. Alaspäisen suunnan voi yleisellä tasolla ajatella kuvaavan erämaan profeetan omaksumaa "*alatien kristillisyyttä*". Edelleen toisessa kohtauksessa Paavo laulaa: "Voimani ovat vähentyneet." Repliikin melodialinja on alas päinen, samoin sitä säestävän orkesterin melodiat. Lisäksi edellinen taite päättyy useimmilla soittimilla pianissimoon; soittimiakaan ei ole kuin muutama. Paavon *voimien väheneminen* on kuultavissa ja siten hyvin selvästi koettavissa (I: 338 - 340). Kuudennessa kohtauksessa Paavo jo melkein luovuttaa taistelun ja toteaa: "En jaksa enää." Alaspäinen puoliaskel, joka voidaan tulkita temaattisestikin, kuvaa *tuskaa, toivottomuutta, väsymystä ja kilvoituksesta luopumista* (I: 1417 - 1418).

Viimeisten kiusausten musiikki sisältää runsaasti hengellistä luonnehdintaa. Ne ilmentävät Paavon sisäistä elämää, hänen taisteluaan, epätoivoaan ja tuskaansa - juuri niitä viimeisiä kiusauksia, joita erämaan profeetta myös todellisuudessa joutui kokemaan. Musiikillisen luonnehdinnan keinoin ne välittyvät moni-ilmeisinä ja ikään kuin eri puolilta tarkasteltuina. Niissä on kysymys Paavon levottomasta unesta ja houreista.

4.4.2 Luontoon liittyvät kuvaukset

Luontokuvaukset muodostavat luokittelun toisen suuren ryhmän. Huomattavin niistä on *myrskykuvaus*, joka esiintyy suurimmillaan oopperan alussa mutta myös lopussa. Myrsky kuvaa sekä ulkoista rajuilmaa että

Paavon sisäistä kuohuntaa. Nimenomaan jälkimmäinen liittyy piilofunktiona parhaiten teoksen hengellisiin vertauskuviin.

Toinen merkittävä luontoa kuvaava vertauskuva on *hallan nousu* neljännessä kohtauksessa. Luonnonkuvauksen ohella halla merkitsee ihmisen parhaiden pyrkimysten murskaantumista ulkoisten ja sisäisten paineiden keskellä. Pitkä crescendo ja mahtava huippukohta korostuvat hallan nousussa selvemmin kuin myrskyssä. Nousu päättyy huipennukseen, jossa laulajien glissando kuvaa viljan lopullista taittumista hallan kourissa (I: 1069 - 1070). Oopperan lopulla kahdennessatoista kohtauksessa pelko hallan tulosta antaa Paavolle aiheen kysymykseen: "Nouseeko halla?" Ylöspäinen astekulkumelodia kuvaa nousua hyvin sattuvasti (II: 737 - 738, sävelet a-b-c-des-es).

Järven yhteyteen liittyy helposti havaittavaa luonnehdintaa. Neljännessä kohtauksessa Paavo ja Riitta keskusteleivat. Paavo: "Tuossa on järvi." Riitta vastaa: "Siinä oli järvi." Samanaikaisesti harppu soittaa viiden tahdin ajan aaltomaista liikettä. Viulujen säännöllinen yöspäinen sivusävelliike kuvaa *aaltojen liplatusta*, jota alituinen crescendo ja diminuendon vuorottelu vielä korostaa.

NUOTTIESIMERKKI 149.

Arpa I : 835

VI.I

VI.II

jne.

Edelleen alttoviulun pitkän trillin voi tulkita kuvaavan *usvan tuloa järveltä* pellolle (I: 848 - 852). Hallan nousun yhteydessä ensimmäinen mies kehuu omia maitaan. "Meillä on vahvat tekomaat suurten selkien rannoilla." Kaikkien jousien ja ensimmäisen miehen laulamat pitkät sävelet sekä käyrätorvikvartetin metallinhohteinen sävy tuovat todella mieleen järvien silmäkantamattomat ulpat (I: 1046 - 1048).

Tuulen puhaltamista kuvataan muuallakin kuin myrskyn yhteydessä. Ensimmäisessä suuressa monologissaan Paavo laulaa: "Tuuli vihelsi minua vuorten taakse." Samanaikaisesti ensiviulu soittaa pieniä, tuulenvireitä kuvaavia kuudestoistaosa kuvioita, joiden crescendo ja diminuendot tuovat mieleen tämän luonnonilmiön (I: 1396 - 1399). Monologissa kuvataan tuulta etenkin huilun ja viulun nopeilla, aaltoilevilla kuvioilla.

Paavon nimittäessä itseään tuulen koiraksi mainitut soittimet ilmentävät tekstiä (I: 1389 - 1391). Edelleen huilu korostaa kuudestaosillaan seuraavaa Paavon repliikkiä: "Täällä vuoren kupeella haukuin tuuleen" (I: 1394 - 1395). Monologin lopulla Paavo valittaa: "Tuuli vei saunan lämmön." Huilun ja viulun lisäksi myös harpun kahden oktaavin laajuinen aalto-mainen liike kuvaa tuulen etenemistä (I: 1466 - 1468). Orkesteri ilmentää levottomalla liikehdinnällään Paavon sisäistä rauhottomuutta.

4.4.3 Liikettä ilmaiseva luonnehdinta

Kokkonen luonnehtii liikettä usein askelrytmin avulla kuvaten *kävelyä*, *juoksua* tai tanssinomaista *hyppelyä*. Huomiota herättävimpiä askelrytmin käyttöjä esiintyy toisessa interludiumissa, jossa kuvataan Paavon ja Riitan matkaa Jyväskylän sepän luo. Tässä yhteydessä voidaan puhua aikaisemminkin esillä olleesta *vaellusrytmistä*, joka saadaan aikaan nimen omaan rauhallisella ja tasaisella neljäsosasykkeellä (I: 517 - 527 ja 538 - 540). Orkesterissa esiintyy samanlaista askelrytmiä silloinkin, kun kiusaajat rauhattomina odottelevat Paavoja käräjien muistopaikalle ja tuumivat: "Taitaa olla askel lyhempi ja kontti raskaampi" (II: 14 - 16). Harpun toistuva 28 tahdin mittainen neljäsosaliiike luonnehtii Paavon vaellusta Kalajoen käräjäpaikalle. Rauhallisen neljäs osarytmin ohella esiintyy myös nopeampi kahdeksasosaliiike.

Helppoisin havaittava kuvaus - myös kuulijan kannalta - lienee Sepän kohtauksessa, jossa Riitta valittaa: "Paavo juoksi seuramatkoillaan--" ja päättää hermostuneena: "Ihme, ettei koko perhe kuollut nälkään, kun mies juoksenteli ympäri Suomenmaata." Vähän ennen Riitan repliikin alkua jouset aloittavat kiihkeän kahdeksasosasykkeen.

NUOTTIESIMERKKI 150.



Orkesterin (lähinnä jousien) noin 23 tahdin mittainen kahdeksasosasyke päättyy asta Sepän tiuskaisuun: "Älä huuda--" Tempon vaihdos Andantesta Doppio movimentoksi korostaa erämaan profetaan rauhottomuutta ja alituista seuroissa kiertelyä (I: 579 - 602). Hänellä kun oli aina "lieska jaloissaan." Riitta syyttää Paavoja näillä sanoilla aivan kirveenheittokohtauksen alussa. Matalien jousien (Vla ja Vc) samanaikaisesti toistuvat kuudestaostaosakuviot ilmentävät Paavon kiihkeää halua lähteä jälleen saarnamatkalle (I: 1247 - 1250).

Kuudennen kohtauksen monologissa sellon ja kontrabasson toistuva kahdeksasosaliike kuvaa myös juoksua. Paavo kysyy: "Juoksenko vuoren kuvetta" (I: 1413 - 1416)? Samassa monologissa säveltäjä luonnehtii *hevosen laukkaa* Paavon laulaessa.


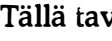
NUOTTIESIMERKKI 151.

I: 1426

P: Ai - sa - kel - los - sa a - je - taan. No - pe - (ammin...)

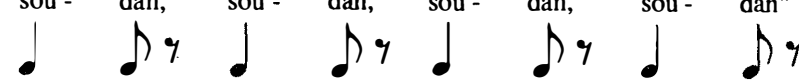
VI.I jne.

Säveltäjä on käyttänyt aluksi kahta rytmikuviota, nimittäin tasaista kahdeksasosaliikettä (Cl, C-fag, Vc ja Cb) ja daktyyliä. Hevosen kiihdyttäessä juoksuaan myös kuudestoistaosat tulevat mukaan ilmentämään tätä draaman kohtaa (I: 1425 - 1431). Viidennessä kohtauksessa esiintyy myös Juhanan yhteydessä kaksi erilaista rytmiaihetta: tasainen neljäs osakuvio tihennyksineen ja daktyyli. Juhana laulaa: "Juoksen nuorilla jaloilla" (I: 1152 - 1153). Riehakkaasti käyttäytyvä Juhana ottaa muutamia tanssiaskelia kiusoitellakseen äitiään.

Daktyylin ja vastadaktyylin käyttö askelrytmin yhteydessä tulee vielä korostetummin esille varsinaisissa tanssia kuvaavissa kohdissa. Toisessa kohtauksessa rytmit soivat nuorten houkutellessa Riittaa tanssin pyörteisiin (I: 414 - 438), ja käräjäkohtauksessa kiusaajat ovat jälleen vauhdissa: "Tanssikkaa Paavolle pyhien muistojen polkka" (II: 226 - 229). Yksi kiusaajista esittelee tanssivaa nuorisoa: "Tuolla tulevat komeat naiset paljaine käsivarsineen." Jousien kolme erilaista rytmikuviota ( ja ) luonnehtivat naisten tanssia (II: 221 - 222). Tällä tavoin askelrytmi liittyy myös oopperan tanssikuvauksiin.

Tämän jälkeen on tarpeen viitata kahteen Viimeisissä kiusauksissa esiintyvään *soutukuvaukseen*. Riitan ja Juhanan kohtauksessa Juhana kertoo veistävänsä "valkoisen venosen". Sillä hän sitten soutaa nuoruuden innolla. Teksti "soudan, soudan, soudan, soudan" on kahden tahdin mittainen (I: 1154 - 1155), jossa jokaisen sanan kohdalla orkesteri (Fl, Ob, Tr ja jouset) myötäilee aivan kuin kuvaten soutuliikkeitä dynamiikan avulla.

"sou - dan, sou - dan, sou - dan, sou - dan"

jouset: 

p < *mf* > *p* < *mf* > *p* < *mf* > *p* < *mf* >

Näin aikaan saadut tehokkaat crescendot on helppo mieltää tässä tapauksessa juuri soutamiseen. Soutuliikkeen loppu nykäisytkin voi selvästi tuntea. Toinen Viimeisten kiusausten soutukuvaus on Paavon ensimmäisessä monologiassa (kuudes kohtaus): "Tuolla tulevat hakuveneet, monisoudut kiskovat pitkin järven pintaa." Nopeasti toistuvat crescendot kuvaavat jälleen soutuliikkeitä. Vain loppuriuhtaisu puuttuu (I: 1403 - 1410).

Hallakohtauksessa Paavo ja Riitta *heiluttavat ohjasperiä* viljavainiolla, koska "halla ei tartu liikkuvaan viljaan". Puhtaista kvarteista muodostunut melodialinja ilmentää pelkästään visuaalisestikin ohjasperien aiheuttaman liikeradan profiilia.

NUOTTIESIMERKKI 152.

I :1022

P: Hei - lu - ta, hei - lu - ta, hei - lu - ta, hei - lu - ta

Samanlainen *aaltomainen liike* esiintyy myös hallakohtauksen alussa, jossa Paavo ja Riitta muistelevat menneitä. Riitta laulaa: "Nukkuu, nukkuu, lapsi nukkuu." Samoin Paavo: "Kontti heilui salossa" (I: 822 - 825). Riitan laulama melodia muodostaa samanlaisen profiilin kuin ohjasperien heiluessa. Lapsi nukkui kontissa, joka teki omaa rytmikästä liikettään Paavon selässä. Vastaavanlaista prinsippiä käytetään myös silloin, kun kiusaajat teeskentelevät rukoilevansa Paavon tullessa käräjäpaikalle. Profiililla on nyt vain tietty suunta: laaja alaspäinen hyppy melodiassa kuvaa kiusaajien *polvilleen* menoa.

NUOTTIESIMERKKI 153.

I Mies II : 24 I Mies 39

langet-kaa pol - vil - len - ne Käy-kää pol-vil- len-ne

I Mies 42

Nyt nup - pi nur - meen.

Viimeinen liikettä kuvaava vertauskuva liittyy Paavon alkoholin käyttöön. Kalajoen kärkeä muistopaikalle saavuttuaan Paavo kaivaa kontistaan pullon, *ottaa ryyppyn*, jopa toisenkin ja sulkee pullon. Ensimmäistä ryyppyn tulosta pullosta luonnehditaan viulujen, huilun, oboen ja klarinetin vuorottaisilla nopeilla alaspäisillä kuvioilla. Toista ryyppyä ilmentää ksylofonin vastaavansuuntainen *ryöpsähtelevä liike*. Seuraavassa nuottiesimerkissä esitellään molemmat kuvaukset:

NUOTTIESIMERKKI 154.

Esimerkki on erinomainen näyte täydellisen kromaattisen asteikon käytöstä. Sävelet liikkuvat suppealla alueella ja antavat hyvin intensiivisen vaikutelman oopperan senhetkisistä tapahtumista.

4.4.4 Motiiveihin perustuva karakteristiikka

Tämä luonnehdinta yhdistää oopperan sävelaineiston ja draaman kiinteästi toisiinsa. Tärkeimmät aiheet ovat Paavon virsi, sitaatti virrestä "Oi Herra ilo suuri", oopperan aiheen varianteista lähinnä Juhanan aihe ja osittain messuvariantti sekä puoliaskelaihe ja soinnuista vain E-duuri sointu. *Paavon virsi* on näistä aiheista huomattavin, ja lisäksi osa sen edustamista luonnehdinnoista liittyy enemmänkin Paavon rooliin.

Koska kysymyksessä on nimenomaan Paavon virsi, on ensinnä tarpeen esitellä ne oopperan kohdat, jotka selvimmän luonnehtivat Paavon persoonaa. Helsingin promotiojuhlaa kuvaavassa kohtauksessa Paavo esittelee itsensä: "Olen Paavo Ruotsalainen, eräs vaivattu syntinen."

NUOTTIESIMERKKI 155.

Virren kvarteista tulee nyt *Paavon persoonaan* liittyvä "tavaramerkki", ja koko koraalin sävelaineisto pyrkii luonnehtimaan *Paavon hengellisiä periaatteita, hänen julistustoimintaansa ja luottamustaan Jumalaan*. Paavo kertoo lukeneensa Raamatun 16. ikävuoteen mennessä kolmeen kertaan; kiusaajien mielestä tosin sillä tavalla ei vielä tulla oppineeksi: "Ei riitä, herra Ruotsalainen." Samaan aikaan jotkut orkesterisoittimet toistavat Paavon virren kvartteja - jopa kuoron bassoääni laulaa mainitut kvartit (II: 518 - 520, ks. myös Fl ja Vc). Virren käyttö seuraa paikoin johtoaihetekniikan periaatteita. Käräjäkohtauksessa kiusaajat kertovat Paavon tulleen paikalle: "Paavo Ruotsalainen on täällä." Ensiviulu soittaa sitaatin virren alusta (II: 150 - 151 ja sitaatti 153 - 154). Virsi luonnehtii tässä nimenomaan Paavo.

Virren metamorfoitu muoto neljännessä kohtauksessa edustaa varianttia, joka luonnehtii kiusaajien suhtautumista Paavoon. He *pilkkaavat* hänen hengellistä toimintaansa ja saarnamatkoja, joiden vuoksi uusi pirtti jäi tekemättä: "Tupa veisaamista varten". Samantapaista muistumaa säveltäjä käyttää myös promootiokohtauksessa. Vääristynyt virsi kuvaa sitä, kuinka Paavo tekee itsensä *naurettavaksi* esiintyessään akateemisessa juhlassa.

Paavo halutaan kertakaikkisesti vaientaa. Kaikkein halpamaisimpia kiusaajien juonia esiintyy käräjäkohtauksessa, jossa kiusaajat suunnittelevat: "Sitten hirtämme hänet omiin sanoihinsa." Yhtä mittaa soivat virren kvartit muodostavat aivan kuin kehän (ks. esim. bassoklarinetti II: 26 - 28). Tuo kehä voisi luonnehtia vaikka *hirttosilmukkaa*. Paavon sanoina olivat juuri Raamatun sana ja virret.

Herännäisseurojen keskeisimpiä toimintamuotoja ovat *sanan julistus ja -selitys* sekä *virrenveisuu*. Seurat ovat myös Viimeisten kiusausten yksi luonteenomainen alue. Parhaimmillaan virsi esiintyy tässä mielessä nimenomaan käräjäkohtauksessa. Säveltäjä käyttää sen motiiveja esimerkiksi silloin, kun Paavo on juuri saapunut käräjien muistopaikalle: "Kirkonkelloja soitetaan. Kansaa soitetaan yhteen veisaamaan ja rukoilemaan--" Edelleen kohtauksen loppupuolella Paavo kyselee virtensä melodiaa käyttäen: "Miksi ei kukaan aloita virttä?"

NUOTTIESIMERKKI 156.



II : 205

P: Mik-si ei ku-kaan a-loi-ta virt-tä?

Vähän aikaisemmin on Paavo julistanut: "Tahdon kuulla virren vyöryvän yli lakeuden." Näiden motiivisten sitaattien jälkeen virsi kajahtaa kokonaan heti kohtauksen päätyttyä. Seuraavan interludiumin muodostaa

nimittäin yksinomaan Paavon virsi, jonka yksi säkeistö veisataan ilman säestystä.

Paavon virsi esiintyy *seurojen* yhteydessä oopperan muissakin kohtaauksissa. Kylän naisten pilkattua Riittaa tämä kertoo Paavon lähteneen jälleen puhujamatkalle: "Paavo meni taas seuramatkalle." Repliikin melodia on helppo tunnistaa Paavon virren variantiksi ja mieltää siten seuroihin ja veisuuseen. Kuudennessa kohtaauksessa Riitta moittii Paavoaa liiasta seuroissa juoksemisesta: "Juostaan seurapaikkoihin, syödään ja juodaan." *Seurapaikkoihin*-sanana melodia on tarkka Paavon virren sitaatti. Jälleen Riitta ojentaa Paavoaa: "Tuo kivikkomäki on sinun kilvoituksesi." Virsi luonnehtii jälleen seuroja mutta samalla myös *kristityn kilvoitusta*. Säveltäjä on ilmentänyt sanoja "sinun kilvoituksesi" nimenomaan virren aiheilla. Turhaan ei tätä virttä ole luonnehdittu Paavon kilvoitusvirreksi (Kurki-Suonio 1977, 198). Neljännen kohtauksen alkupuolella Riitta järjesteleä kotiaan: "Pois tästä kirves, nyt on pyhäpäivä." Kelloilla soitettu virsimelodia vie ajatukset seurojen pitoon, kenties *sunnuntain jumalanpalvelukseen* (I: 924 - 926). Myös promootiokohtauksessa virsi luonnehtii muun muassa hengellistä puhetta seuroissa, kun Paavo huutaa: "Seis, pysähtykää, pysähtykää--" Paavo aikoo puhua, jolloin hänen repliikkinsä alkaa virren ensimmäisen säkeen variantilla.

Käräjäkohtauksen jälkeen laulettu seuravirsi luonnehtii muutakin kuin seurojen pitoa. Sitä seuraava interludium merkitsee äärimmäistä kontrastia edellisen kohtauksen lopulle, nimittäin sen tanssille. Virsi liittyykin usein juuri hengelliseen elämänasenteeseen, tanssi maalliseen tai paremminkin maailmalliseen. Paavo oli kutsuttu *Kristuksen todistajana* hengelliseen työhön. Toisessa monologiissaan hän sanoo sen selvästi: "Tahdon olla elävän Kristuksen todistaja." Säveltäjä on käyttänyt virren kvartteja luonnehtimaan Paavon kutsumusta, joka ilmenee muun muassa haluna todistaa Kristuksesta. Myös kuudennen kohtauksen monologiissa virren motiivinen aineisto liittyy Paavon hengellistä toimintaa kuvaaviin tilanteisiin. Hän valittaa heikkouttaan, sillä hän haluaisi auttaa kiusattuja lähimmäisiään. Toivottomana ja masentuneena hän toteaa: "En voinut auttaa heitä."

NUOTTIESIMERKKI 157.

I : 1464



P: En voinut auttaa heitä.

Virren materiaalia on vähän tyyllitelty: kokoaskeleesta on tullut puoliaskel, sävelet a ja e ovat muuttuneet alennetuiksi säveliksi, ja koko sävelaineisto on ryhmittynyt lähinnä rapuliikkeen tapaan. Viidennessä koh-

tauksessa Juhana suree sitä, ettei saa lähteä isän lailla matkalle. Siksi hän laulaa sitaatin Paavon virrestä: "-- iltavirren itkettäjä".

NUOTTIESIMERKKI 158.

1186

J: ... il - ta - vir - ren it - ket - tä - mä

Virsi esiintyy aivan kuin sukupolven takaisena perintönä Paavolta Juhanelle. Sen variantti luonnehtii *Paavon kutsumusta, matkojen* ja inhimillisen *vaellushalun* ohella. Pieni vääristymä säkeen lopussa ilmentää Juhanan kaipauksen epätodellisuutta. Helsingin promootiojuhlassa Paavo luulee soitettavan virttään. Ihmeissään hän toteaaakin: "Minun virttänihan soitetaan ja vähän myöhemmin: "Osaavat soittaa minun virttäni" (II: 532 - 533 ja 544 - 545). Kun Paavolle sanotaan Pohjolan piispankin olevan kulkeessa, hän innostuu: "Pohjolan piispa! Minä menen sinne, minun paikkani on siellä." Estelyistä huolimatta Paavo aikoo väkisin rynnätä kulkeeseen: "Minä menen virtteni mukaan."

NUOTTIESIMERKKI 159.

II : 580

P: Poh-jo-lan piis-pa! Mi-nä me-nen sin-ne.

II : 591

P: Laskekaa... Mi-nä me-nen vir-te-ni mu-kaan.

Vääristyykö Paavon omassa sydämessä myös hänen kutsumuksensa tai julistajan toimintansa? Tätä kiusaajat ainakin toivovat.

Virsi merkitsee Paavolle myös *taisteluasennetta maailmaa vastaan*. Hän turvautuu siihen vaikeina hetkinään. Monologisäärnässään oopperan alussa Paavo sanoo: "Me tahdomme kerjätä ja huutaa elämän Herraa --" Virren ensimmäinen säe kuuluu matalien jousien soittamana vähän ennen Paavon osuutta ja sitten koko saarnan ajan (I: 33 - 56). Heti saarnan jälkeen käyrätorvi ja sello soittavat vielä hyvin selvästi erottuvan virren sitaatin. Myös varsinainen saarna sisältää tärkeitä virren aineksia, jopa

sen ensimmäisen säkeen. Näin virsi toimii vertauskuvallisena *välittäjänä* Paavon jumalasuhteessa. Sen kvartit ilmentävät *pelastusajatusta* kyseisten sanojen kohdalla. Taistelllessaan maailmaa vastaan ja turvautuessaan Jumalaan Paavo tietää, että vain Kristus voi pelastaa hänet pimeyden vallasta. *Armo* kuuluu olennaisena osatekijänä Jumalan pelastussuunnitelmaan, ja siihen Paavokin turvautuu. Aivan kolmannentoista kohtauksen alussa Paavo rukoilee armoa. Säveltäjä on tehnyt virren ensimmäisestä säkeestä hyvin peitetyn, metamorfoidun muodon. Siinä virren runkosävelet ja siten koko virsi luonnehtivat Jumalan armoa ja Paavon nöyryymistä tuon armon alle. Virren sävelaineisto liittyy armoon muuallakin. Toisessa näytöksessä Riitta ilmestyy ja laulaa: "-- lunastaa ja kruunaa sinut armolla." Samanaikaisesti toinen käyrätorvi soittaa virren ensimmäiset sävelet (II: 676 - 678). Sävelet soivat muutetussa järjestyksessä, joten virsi on hyvin peitetty. Siitä huolimatta virren voi tulkita ilmentävän Jumalan armoa Paavon elämässä.

Monin paikoin tulee selvästi esille, että armo ja *nöyryminen* kuuluvat yhteen. Nöyryymistä Jumalan tahtoon luonnehtivat nekin virren sävelet, jotka säveltäjä on sijoittanut Paavon repliikkiin: "Antakaa antakaa Herran toimittaa asiansa". Paavo nöyryyy silloinkin, kun hän tuntee Jumalan ruoskan elämässään. Hän toteakin nöyränä: "Se on ollut minulle tarpeellista". Vaikka kiusaajat yrittävät saada Paavon tuntemaan olevansa kadotettu syntinen, he eivät lopultakaan onnistu. Aina tiukan paikan tullen hän turvautuu ja luottaa Jumalaan.

Monet virren esiintymät ilmentävät juuri tätä luottamusta. Teos päättyy käyrätorven soittamaan virren alkusäveliin. Vielä kerran soi Paavon hengellinen ydinajatus: *Sinuhun turvaan Jumala*. Hänen lunastuksensa on Kristuksessa. Niinhän Juhana lauloi jo kiitospsalmin sanoin: "-- joka lunastaa henkesi tuonelasta." Siinä virren sävelmateriaali liittyy lunastukseen, tai jos henkilöä ajatellaan niin Kristukseen.

Aikaisemmin on jo monta kertaa mainittu, kuinka selvästi virsi esiintyy promootiokohtauksessa. Siinä se luonnehtii parhaiten *promootiokulkuetta*, mutta myös *Pohjolan piispaa*, *Paavon asemaa hengellisessä hierarkiassa*, hänen *persoonansa* ja *julistustaan* sekä *Jumalan voimaa*. Paavoä sanottiin kahden hiippakunnan piispaksi: Hän tunsu tiettyä ylpeyttä julistus-tehtävästään. Hänen asenteensa on jopa ylimielinen Helsingin juhllilla: "Missä ovat kutsuvieraiden paikat?" Virren sävelet aivan kuin vahvistavat hänen asemaansa hengellisessä hierarkiassa (ks. nuottiesimerkki 26). Virren sävelin Paavo julistaa Jumalan voimaa suurelle ihmisjoukolle (ks. nuottiesimerkki 27c). Marssin tapaan soitettu virsi luonnehtii promootiokulkuetta - ei ainoastaan kyseisessä kohtauksessa - vaan myös oopperan lopussa, jolloin Paavo luulee olevansa vielä Helsingin juhllilla. Oopperan lopussa Paavolle selviää, että sielunvihollinen on "seulonut" häntä koko yön. Nyt hän on vakuuttunut siitä, että hän on *voittajan* puolella. Viimeisessä repliikissään Paavo laulaa vielä kerran virtensä sävelin: "Voitin, voitin toki." Virren ensimmäinen säe (*Sinuhun turvaan, Jumala*) sym-

boloi nyt sitä voittoa, jonka Paavo Kristuksessa saavutti. Virren käyttö on monipuolista, mutta samalla se on nähtävä Paavon unen läpi, kuolevan saarnamiehen kuumehoureista käsin. Näin on ajateltava ja tulkittava silloinkin, kun virsi liittyy Riitan tai Juhanan vuorosanoihin.

Viimeisten kiusausten toinen herännäisvirsi "Oi Herra, ilo suuri" liittyy ennen muuta Riitan persoonaan. Virren sitaatti soi ainoastaan Riitan kuolinkohtauksessa ja sitä edeltävässä interludiumissa. Sen melodia on valoisa, ilmava ja lyyrinen. Jo sellaisenaan se ilmentää *Riitan luonnetta*. Jos Paavon virttä voi pitää jyhkeänä ja kulmikkaana, niin Riitaan liittyvä herännäisvirsi on naisellinen ja melodiakaareltaan selvästi pyöreämpi. Kyseinen virsi oli Paavo Ruotsalaiselle hyvin läheinen, yksi niistä viidestä virrestä, joihin Paavo kiinnitti erityistä huomiota (Kurki-Suonio 1977, 191). Virsi liittyy Paavon avioliiton alkuvaiheisiin eli vuoden 1800 tienoille. Se merkitsi hänelle tietynlaista "voitonvirttä", jota hän veisasi silloin, kun kiitosmieli valtasi hänen sisimpänsä (Ibid., 194 - 195). Virsi soikin kahdeksannessa kohtauksessa nimenomaan *kiitosvirtenä*. Kokkonen on oopperassaan liittänyt virren kuitenkin Riitan persoonaan. Onhan kysymys joka tapauksessa Paavon unesta. Oopperassa virsi luonnehtii Riitan *iloa ja kiitollisuutta* kuoleman lähestyessä. Puutteesta ja vastoinkäymisistä huolimatta moni asia on Riitan elämässä sittenkin ollut kiittämisen arvoista.

Vähän ennen Riitan kuolemaa Paavo ja Riitta muistelevat yhteistä taivaltaan. Riitta laulaa ensin Paavon virren sävelin: "Sinä veisasit, kun saatiin kevätkalaa" ja jatkaa sitten tekstinään "Oi Herra ilo suuri" (I: 1700 - 1704). Virren sitaatti soi silloinkin, kun Riitta laulaa: "Kaikki kuulin, minäkin hyräilin, lapset saivat ruokaa."

NUOTTIESIMERKKI 160.

Riitta 1708

mi - nä - kin hy - räi - lin, lap - set sai - vat ruo - kaa

Virren sävelet luonnehtivat nyt nimenomaan Riitan kiitosmieltä, joka ilmenee tällä luonnollisella tavalla. Riitta toteaa: "Miksi en olisi kiittänyt?" (I: 1710 - 1712). Monin paikoin virren sävelet tai yksityiset motiivit liittyvät Riitan kiitolliseen mielialaan. Kaikissa tapauksissa virren funktiona on luonnehtia kiittämistä. Tämä temaattisesti uusi aihe on samalla Paavon epäuskon ja kiittämättömyyden kontrasti.

Kahden herännäisvirren jälkeen seuraava temaattinen alue on *oopperan aihe*. Säveltäjä on luonut siitä yhden muita tärkeämmän variantin, jota hän on käyttänyt vertauskuvallisesti läpi koko teoksen. Aihe on aikai-

semmin monta kertaa esillä ollut *g-as-b-a-aihe*. Kuten aiemmin on käynyt ilmi, siitä voidaan käyttää useita nimityksiä: *b-a-c-h-aihe*, *Sepän aihe*, *Juhanan aihe* ja *Kristus-aihe*. Jo tämä nimitysten runsaus ja osittain kirjavuuskin osoittaa, ettei säveltäjä ole käyttänyt aihetta tiukan johtoaiheperiaatteen mukaisesti. Aikaisemmin on tullut esille, kuinka aihe liittyy ensin Sepän yhteyteen kolmannessa kohtauksessa ja sitten Juhanaan viidennessä kohtauksessa. Vaikka hengellistä elämänasennetta ja siihen liittyviä tekijöitä on esitetty jo tässä luvussa, on kyseiseen alueeseen vielä palattava. Yhteisenä nimittäjänä on nyt tematiikka, tarkemmin sanoen *g-as-b-a-aihe*, joka voidaan palauttaa alkuperäiseen oopperan aiheeseen. Yhteisen nimittäjän näkökulmasta tarkastellaan ensin oopperan hengellistä puolta. Seuraavassa on luettelo niistä tärkeimmistä vuorosanoista, joihin aihe aivan välittömästi liittyy. Kursivoidut sanat lauletaan aiheen sävelin.

kolmas kohtaus

- Seppä: "*Yksi sinulta puuttuu ja sen ohessa kaikki -- Kristuksen sisällinen tunteminen*".
 Riitta: "*Annoitko hänelle tämän kirjan, Hunajapisaran*" (I: 650 - 651)?
 Seppä: "*Pane kirja kainaloosi, Paavo tarvitsee sitä*" (I: 657 - 659).
 Riitta: "*Olen joutunut sen opin kanssa vaikeuksiin*" (I: 668 - 670).
 Seppä: "*Tunnustuksesi jokaista säiettä koetellaan*" (I: 723 - 725).
 Seppä: "*Kristus aukaisee sen (puomin)*" (I: 732 - 733).
 Seppä: "*Sitä, joka minun tyköni tulee, minä en heitä ulos, minä en heitä ulos*" (I: 741 - 745).

neljäs kohtaus

- Paavo: "*Minä en saa sitä auki, en uskalla koskea*" (I: 908 - 911).
 Riitta: "*Pois tästä kirves, nyt on pyhäpäivät*" (I: 923 - 926).

kuudes kohtaus

- Paavo: "*Jumalan ja ystävien*".
 Riitta: "*Siinä olisi vastasana maailman pilkalle*".

yhdeksäs kohtaus

- Paavo: "*Minun on tunnettava Kristus*" (II: 142 - 144).

kymmenes kohtaus

- Paavo: "-- antaa toivoa Kristuksessa".
 Paavo: "-- ja laskisin uimaan turvalliseen veteen" (II: 375 - 379).

yhdestoista kohtaus

- Paavo: "*Ylistäkää hänen pyhää nimeänsä*" (II: 559 - 561).
 Paavo: "*Herra Jeesus Kristus, Jumalan poika, armahda minua syntistä*" (Aiheen rapuliike).

kolmastoista kohtaus

- Juhana: "*Tulkoon sinun valtakuntasi*".

neljästoista kohtaus

- Riitta: "*Tule Saareen*" (II: 888 - 890).

Perusteltua on myös nimitys Kristus-aihe. Aihe liittyy Vapahtajan persoonaan ja häneen yhdistyvään hengelliseen puoleen ensinnäkin Sepän repliikin kautta. Aikaisemmin on jo tullut esille, että Paavon unimaailmassa Seppä edustaa eräänlaista Kristus-hahmoa. Paavo ei ole lainkaan varma, onko hänen edessään Seppä vai Kristus. Seuraavat Sepän repliikit viittaavat nimenomaan Kristukseen:

"Kristuksen sisällinen tunteminen."
 "Kristus aukaisee sen."
 "Minä en heitä ulos."

Kristukseen viittaavana aihe esiintyy myös Paavon ja Juhanan osuuksissa:

Paavo: "Jumalan ja ystävien."
 "Minun on tunnettava Kristus."
 "Ylistäkää hänen pyhää nimeänsä."
 "Herra Jeesus Kristus, armahda minua."
 Juhana: "Tulkoon sinun valtakuntasi."

Kristus-luonnehdinnan kontrastina säveltäjä on käyttänyt aihetta myös sielunvihollisen yhteydessä. Ensimmäisessä kohtauksessa Paavo komentaa talon naisia: "Viekää pois se (= herrain antama kynttilä), muuten saatana tulee ja kaataa sen hännällään." Tämänkin aiheen kontrastoiva käyttö osoittaa jälleen, ettei säveltäjä ole tavoitellut tiukkaa johtoaihekäyttöä tässä oopperassa.

Tärkeä oopperan aiheen variantti on myös *messuvariantti* (vaikka temaattisesti se voidaan palauttaa myös eräisiin sointukombinaatioihin), joka selvimmin esiintyy ensi kertaa vasta toisessa kohtauksessa, jossa aiheella on huomiota herättävä funktio: *Paavon sielunelämän kahtiajakoisuus*. Kyrie eleison -ajatus ja tanssirytmii samaan motiiviseen aiheeseen yhdistettyinä kuvaavat Paavon senhetkistä tilaa. Samalla aihe esiintyy kiusaajien pilkan yhteydessä koko kohtauksen ajan. Lisäksi Kyrie eleison kuvaa Paavon sisimmässä kytevää *kaipuuta Jumalan puoleen*. Aihe esiintyy muuallakin. Kahdennessatoista kohtauksessa Riitta kutsuu Paavo: "Tule Saaren, Paavo."

NUOTTIESIMERKKI 161.

II : 630

R: Tu - le Saa - reen...

Messun aihe aivan kuin yhdistää Paavon ja Riitan. Yhteisenä pyrkimyksenä on päästä osalliseksi *Jumalan armosta* ja periä *taivaan valtakunta*. Ylöspäinen kvartti *Saari*-sanon yhteydessä ilmentää ja korostaa tätä pyrkimystä - merkitseehän Saari tässä oopperassa nimenomaan taivasta. Oopperan aiheen messuvariantti esiintyy siis monin paikoin juuri hengellisten asioiden yhteydessä. Kolmannessa kohtauksessa se liittyy tekstiin "*Kristuksen sisällinen tunteminen*". Yhdennessätoista interludiumissa Riitta laulaa aiheen sävelin: "Hän antaa kaikki *syntini anteeksi* ja parantaa kaikki sairauteni." Messuvariantti esiintyy sekä melodioina että sointuina. Selvimmin se soi E- ja C-duurisointujen sävelinä. Soinnut liittyvät kuitenkin usein D-duurin ja Es-duurin ohella celestan, harpun ja kellojen yhteyteen, jolloin kyseiset soittimet ovat nimenomaan kuulijan kannalta monin verroin tärkeämmät kuin niiden yhteydessä esiintyvät sointuaiheet. Itse soinnuilla on kuitenkin myös merkityksensä. Promootiokohtauksessa Paavo esittelee itsensä ensin oman virtensä sävelin: "Olen Paavo Ruotsalainen", sitten messun aiheen sointusävelin: "-- vaivattu syntinen." Transponoidut C-As -soinnut palauttavat jälleen mieliimme Paavon tunteman armon tarpeellisuuden.

Sointukombinaatiosta voidaan vielä erottaa *E-duurisointu* omaksi kokonaisuudekseen. Se merkitsee Kokkoselle tietynlaista "tavamerkkiä", sillä varsin monet hänen teoksistaan päättyvät E-duurikolmisointuun. Viimeisissä kiusauksissa tämä sointu luonnehtii *taivaan kirkkautta* Paavon elämässä. Kun Paavo oopperan lopussa vihdoin pääsee sisälle taivaan puomista, orkesteri soittaa pitkän E-duurisoinnun. Näin E-duuri esiintyy samalla sen *pelastuksen symbolina*, joka lähtee Kristuksen tuntemisesta. Sehän Paavolle oli tärkein asia myös hänen viimeisinä hetkinään.

4.4.5 Muu musiikillinen karakteristiikka

Viimeiseksi lajiksi voidaan luokitella kaikki ne muut luonteenomaiset ilmaisut, jotka eivät suoranaisesti liity mihinkään edellä esiteltyihin.

Tunteiden alueelta mainittakoon esimerkkeinä ilo, ikävä, suru ja itku. *Iloa* Kokkonen kuvaa oopperassaan monella tavalla. Tyypillisiä ovat nopeahkon tempon ohella muun muassa seuraavat tanssimaiset rytmiaiheet:

- a) 
- b) 
- c) 
- d)  tai 

Näiden lisäksi Kokkonen käyttää iloa kuvaamaan muun muassa staccatoa, ylöspäin suuntautuvaa melodiaa, ohutta soitinnusta, huilujen kirkkautta sekä celestan ja harpun arpeggioita.

Viidennessä kohtauksessa Juhana laulaa: "Nauru helkkää laipioissa, sydän sykkivi iloissa" (I: 1162 - 1165). Juhanan esittämä rytmiaihe on seuraavanlainen:



Samanaikaisesti trumpetti soittaa omat elokuvionsa.



Myös celestan, harpun ja klarinetin säännölliset kuudestoistaosa-aiheet kuvaavat iloa. Edelleen samassa kohtauksessa Juhana toteaa: "Minusta on mieluista tehdä tätä (= korjata konttia). Erityisesti *mieluista*-sanalla soi jälleen tyypillinen ilomotiivi.



Säveltäjä on antanut aiheen toisen viulun ja alttoviulun esitettäväksi (I: 1120). Edellä esiteltyjä elokuvia on sijoitettu myös kiusaajien repliikkeihin. Käräjäkohtauksessa I Mies ilkkuu Paavolle: "On ilo nähdä sinut täällä." Vaikka kiusaajien ilo on Paavon näkökulmasta katsoen selvästi teeskentelyä, orkesteri soittaa kuitenkin kahta elokuvia. Huilu, pasuuna ja ksylofoni esittävät tanssimaisen daktyylimuunnelman.



Jousien aiheen lähtökohtana on puolestaan kuudestoistaosakuvio.



Nimenomaan teeskentelyä kuvannee kiusaajien alaspäinen melodia.

NUOTTIESIMERKKI 162.



I M: On i - lo näh - dä si - nut taas tääl - lä.

Iloa kuvataan myös toisen kohtauksen alussa, jossa kuulakkaana kesäiltana soi tanssimainen huiluteema - onhan kylän nuoria kerääntynyt tutulle tanssipaikalle (I: 196 - 201).



Edellä esiteltyjä ilomotiiveja ei kuitenkaan esiinny aina, kun joku oopperan henkilö puhuu ilosta. Esimerkiksi aivan teoksen alussa Paavo laulaa: "Luomakunta iloitsee." Orkesteri soittaa pitkiä, rauhallisia säveliä Paavon toteamuksesta huolimatta.

Ilon vastakohtana esiintyvät *itku, ikävä, suru, murhe, masennus, alakuloisuus, huokaukset* jne. Vastausta siihen, kuinka Kokkonen kuvaa näitä tunteita, on lähdeittävä etsimään tarkastelemalla niitä oopperan kohtia, joissa puhutaan näistä tunteista tai joiden tunnelma on niihin viittaava.

Toisessa kohtauksessa naiset kehottavat tanssipaikalla Riittaa nauramaan: "Naura, Riitta, olet itkenytkin." *Itkenytkin*-sanan kohdalla rytmikkäät, iloiset kuviot ovat päättyneet. Tilalla on tasainen neljäsosaliike, ja sen lisäksi melodian suunta on alaspäinen alkaen valittavalla puoliaskelkululla (I: 240 - 242). Alaspäinen suunta ja osittainen puoliaskel kulku kuvaavat itkua vielä selvemmin neljännessä kohtauksessa, jossa naisten laulamien melodiat liikkuvat kauttaaltaan samaan suuntaan.

NUOTTIESIMERKKI 163.

I: 965 1.N.

Paa - von tu - vas - sa saa sa - vu - a sil - miin.

Naiset
On it - ku - ja Paa - von tu - vas - sa

Säe ilmentää mainiolla tavalla savun aiheuttamaa *kyynelehtimistä*. Toisaalta kylän naiset vihjailevat muihinkin itkun aiheisiin Riitan elämässä. Eihän hän nähnyt edes sitä tupaa, jonka Paavo lupasi hänelle rakentaa. Juhanan surmaviestin yhteydessä kylän naiset kyselevät: "Miksi et itke, Riitta?" Riitta antaa selityksen: "Kolme vuotta itkin. Ei tullut kesää, järvestä nousi halla." Repliikin alku liikkuu ylöspäin. Ainoan pojan menettämisestä aiheutuneen surun johdosta Riitalle ei tullut kesää vain halla nousi järvestä. Kromaattisväritteinen melodialinja laskeutuu alaspäin.

NUOTTIESIMERKKI 164.

I: 1618

R: Ei tul-lut ke-sää, jär-ves-tä nou-si hal-la.

Vain jouset ovat mukana, muu orkesteri on vaiti.

Säveltäjä ilmentää monia *surua* ja *tuskaa* kuvaavia kohtia alaspäisellä puoliaskelkululla. Joskus riittää vain yksi sävelväli, toisinaan tarvitaan monta kromaattisen asteikon säveltä. Koska tämä sivuaa jo aikaisemmin esiteltyä tuskamotiivia, riittänee kyseiseltä alueelta vain muutama esimerkki. Seppä kysyy Riitalta, mikä tämän tappoi. Riitta vastaa lyhyesti: "Suru." Alaspäiset sävelet des-c myötäilevät Riitan yksikantaista vastausta. Huomattavaa on, että orkesterista vain jouset ovat jälleen äänessä (I: 572). Samaan kategoriaan kuuluu edelleen Riitan Sepälle esittämä ajatus: "Perhe siitä kärsii." Sepän antamassa kirjassa on Riitan mielestä väärää oppia, ja koko perhe on joutunut sen kanssa vaikeuksiin. Sävelten des-c vuorottelu korostaa Riitan huolta lapsistaan.

NUOTTIESIMERKKI 165.

I: 671

R: Per-he sii-tä kär-sii.

Ikävää, huokauksia, jopa *synnin surua* säveltäjä kuvaa hyvin usein melismaattisella sävelkielellä. Viidennessä kohtauksessa Juhana valittaa äidilleen: "Täällä on ainainen ikävä" (ks. nuottiesimerkki 86). *Ainainen ikävä*-sanoja korostavat nimenomaan melismaattinen, valittava sävelkieli, alaspäinen melodialinja ja matalat soittimet (Cl, Fag, Arpa, Vc). Juhana jatkaa surkutteluaan: "-- kun huokaukset tulevi--". Kiemurteleva melodia ilmentää yksinäisen pojan kaipuuta maailmalle. Monologissaan (kymmenes kohtaus) Paavo käyttää valittavaa, melismaattista sävelkieltä esittäessään ajatuksia lähimmäisen auttamisesta: "-- ja puhelin hiljaa Jumalalle, että jouduttaisiin katumukseen, parannukseen ja synnin suruun, salaiseen itkunuikutukseen" (II: 355 - 365).

Jo muutamien esimerkkien avulla on voitu todeta, että itkua ja ikävää sen eri muodoissa kuvaavat Viimeisissä kiusauksissa muun muassa puoliaskelkulku, alaspäinen melodialinja, melismaattisuus, hidas tempo, pitkät aika-arvot, vähäinen dynamiikka ja matalat soittimet.

Musiikillinen luonnehdinta on Viimeisissä kiusauksissa hyvin rikas-

ta. Se aivan kuin kietoo oopperan tapahtumat tietynlaiseen symboliikan verkkoon. Kokkosen tyyppiselle säveltäjälle tällaisten ilmaisujen käyttö on varsin luontevaa, sillä tällä tavalla musiikki elää omien sisäisten laikiensa mukaan.

VALOKUVIEN TEKSTIT

KUVA 8. (s. 232)

"Sinuhun turvaan, Jumala." Paavo kuolinvuoteellaan (1. kohtaus). Martti Wallén (Paavo), Marita Nordberg (Anna Loviisa) ja Liisamaija Laaksonen (Albertiina). Esitys 9.9.1975.

KUVA 9. (s. 233)

"Otin näitä viikaterautoja. Pitäisi jo suunnitella heinäntekoa ja elonkorjuuta." Sepän luona (3. kohtaus). Ritva Auvinen (Riitta), Matti Lehtinen (Seppä) ja Martti Wallén (Paavo). Esitys 9.9.1975.

KUVA 10. (s. 234)

"Juhana on tapettu." Juhanan surmaviesti (7. kohtaus). Ritva Auvinen (Riitta), Raija Määttänen-Falck, Maija Lokka ja Eini Liukko-vaara (kylän naisia). Esitys 9.9.1975.

KUVA 11. (s. 235)

"Keitä siinä on rähmällään?" Käräjien muistopaikalla (9. kohtaus). Jaakko Ryhänen (Paavo), Jaakko Hietikko ja Eero Erkkilä (edessä; kiusaajia). Esitys 2.9.1977.

KUVA 12. (s. 236)

"Paavo, ystävä, olemme järjestäneet sinulle juhlan." Käräjien muistopaikalla (9. kohtaus). Jaakko Ryhänen (Paavo), Jorma Falck, Kalevi Koskinen ja Jaakko Hietikko (kiusaajia). Esitys 2.9.1977.

KUVA 13. (s. 237)

"Tanssikkaa Paavolle pyhien muistojen polkka." Käräjien muistopaikalla (9. kohtaus). Martti Wallén (Paavo) ja tanssiteatteri Raatiko. Esitys 9.9.1975.



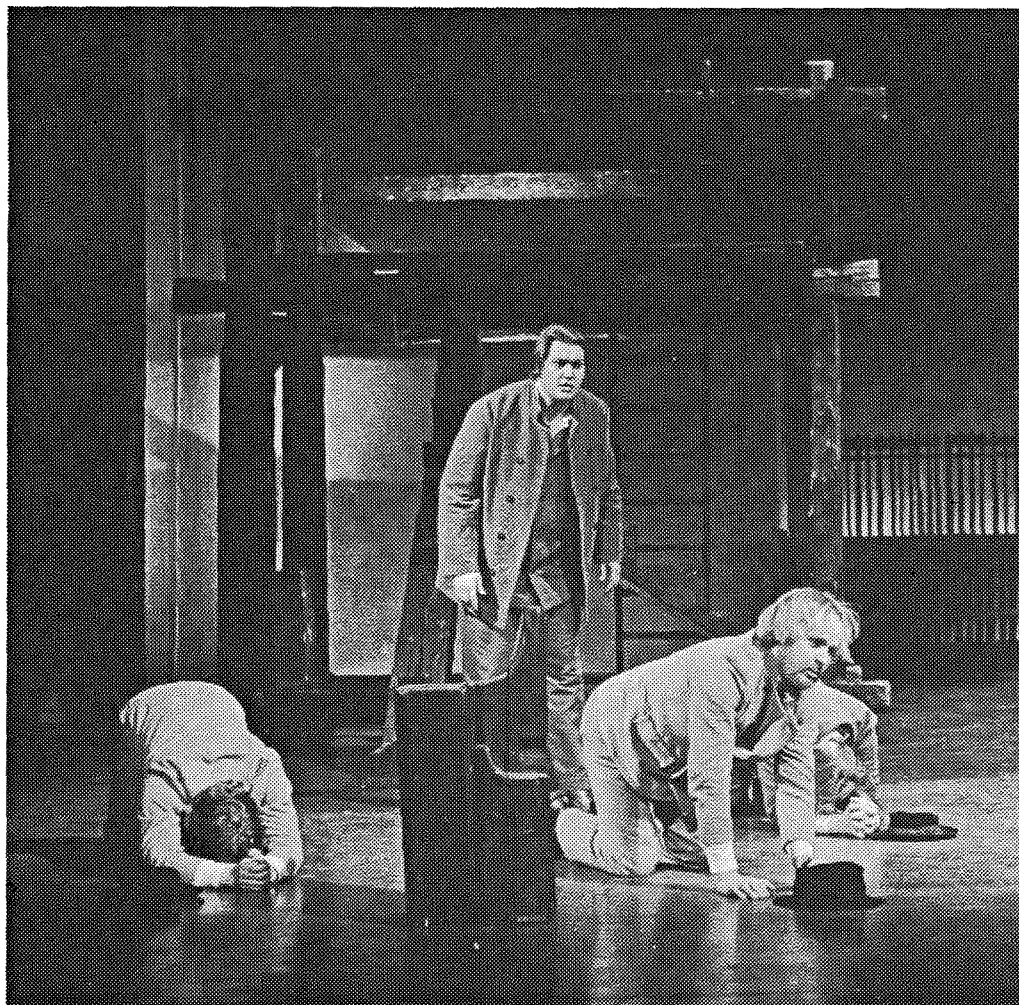
KUVA 8.



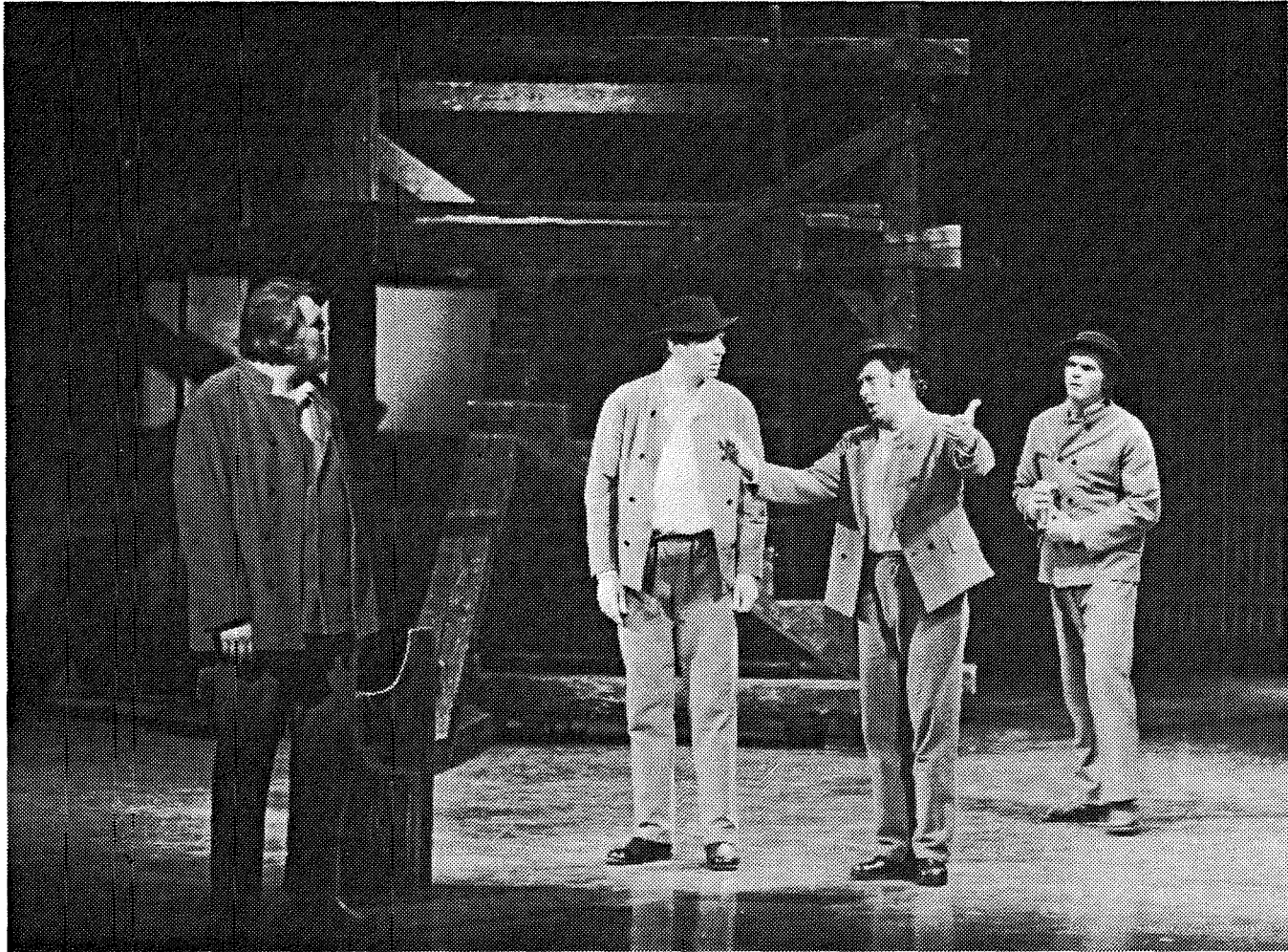
KUVA 9.



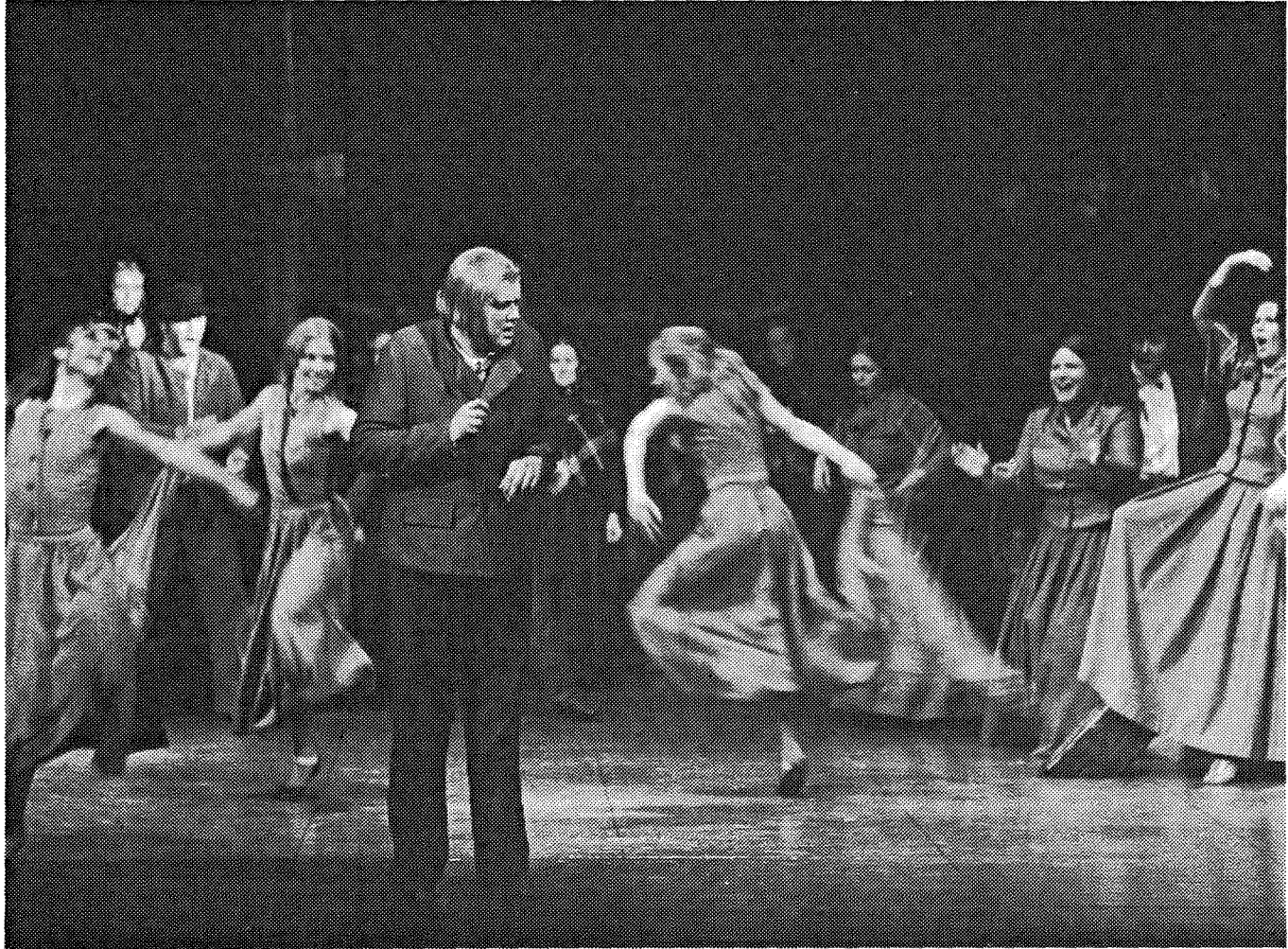
KUVA 10.



KUVA 11.



KUVA 12.



KUVA 13.

5 VIIMEISTEN KIUSAUSTEN SUHDE OOPERAN JÄLKEEN SÄVELLETTYYN TUOTANTOON

5.1 Oopperavaikutteinen kausi 1976 - 1981

Viimeisten kiusausten valmistumisen jälkeen Kokkonen piti säveltämises-
sä muutaman kuukauden tauon. Sen jälkeen hän kirjoitti *sellosonaatin*,
kolmannen jousikvartetton ja "... durch einen Spiegel ...". Näissä teoksissa myös
oopperan läheisyys näkyy selvimmin.

Sonaatti sellolle ja pianolle (1976) valmistui 22.3.1976 (ks. partituuri), ja
Arto Noras yhdessä sveitsiläisen Hodassa Schwimmerin kanssa soitti sen
kantaesityksen Baselissa saman vuoden huhtikuussa (Kokkonen
7.1.1981). Teoksen motiivien kasvualustana on kromaattinen asteikko,
jota säveltäjä käyttää horror vacui -periaatteen mukaan. Esimerkiksi ensi
osan sellon osuudessa asteikko esiintyy 36 kertaa melkein aina eri järjes-
tyksessä. Joskus asteikosta jää puuttumaan sävel tai useita, jotka saattavat
soida pianon osuudessa esimerkiksi urkupisteenä (kaksoisurkupisteenä),
mutta toisinaan puuttuvalla sävelellä on jokin muu funktio. Se voi aloit-
taa esimerkiksi seuraavan säkeen tai taitteen, jolloin sen funktio korostuu.
Tyypillinen Kokkosen sävellystekniikalle on tilanne, joka syntyy ensi
osan puolivälin tienoilla. Sello päättää osuutensa tahdin 86 iskulle, jota
seuraa kolmen tahdin mittainen tauko. Kromaattisesta asteikosta jäävät
puuttumaan sävelet h-gis-b-a, jotka sitten aloittavat seuraavan säkeen ja
jotka toistuvat monta kertaa peräkkäin. Sävelet esiintyvät motiivisesti
koko ensi osan ajan. - Toinen aihe, jota säveltäjä käyttää tässä osassa, on
as-b-a -aihe. Paikoin siihen liittyy vielä sävel g, jolloin oopperasta tuttu
Juhanan aihe soi kokonaan. Oopperan aiheen muutkin variantit (ori-

ginaalimuoto ja messuvariantti) esiintyvät temaattisina aiheina sellosonaatin ensi osan ajan. Esiintymistä kiteytyy osan ydinmotiivi, joka eri tasoille siirrettynä on tuttu myös oopperaa edeltävästä tuotannosta. Itse asiassa ensi osa alkaa ydinaiheen transpositiolla e-f-es ja jatkuu oopperan aiheen originaalimuodon permutaatiolla es-cis-d-h. Puuttuva c-sävel soi pianon urkupisteenä.

Sellosonaatin toinen osa (Adagio) alkaa täsmälleen samoilla sävelillä kuin ensi osa. Kuuden sävelen aihetta täydennetään sävelellä b sekä sävelillä c-g-gis-h, jotka puolestaan muodostavat messuvariantin rapumuodon.

NUOTTIESIMERKKI 166.

Osan alkupuolen harmonia perustuu sekunti- ja terssisukuisten duuri-sointujen käyttöön. Selkeän 12-tahtisen taitteen sointusarjat ovat seuraavat: C-A-C-E, D-E-B-A, C-D-B-A, C-A-C-E ja C-A-C-E. Kombinaatio C-E myötäilee aina messuvariantin esiintymää. Osan keskivaiheille säveltäjä on kirjoittanut komplisoidumpia sointuja, joten satsi vaikuttaa paikoin bitonaaliselta ja metamorfoidulta, vaikka soinnituksen perusrunko säilyy. Osan lopussa on kolmen tahdin mittainen codamainen paluu tematiikan ja sointukombinaatioiden alkulähteille. Osa päättyy sointuihin C-A-C-E. Dynaamisesti Adagio polveilee piano pianissimon ja forte fortissimon välillä. Suuri nousu sattuu tahteihin 31 - 34 ja forte fortissimo alkaa täsmälleen sectio aurean positiivisesta leikkauskohdasta (tahti 31; laskettu jako 30,9). Myös sointusatsi muuttuu neljäsosin eteneväksi tahdeissa 31 - 32. Lisäksi osan motiivinen aihe alkaa uudelleen tahdissa 31.

Kolmas osa, sonaatin finaali (Allegretto mosso) alkaa sellon uudella melodia-aiheella. Pianon osuus on varioitua Adagio-osan tematiikkaa, ja varsinkin aiheen loppu c-g-gis-h (messuvariantin rapumuoto) on tutuksi käynyt aihe, joka soi myös sellon pitkinä sävelinä perusmuodossa (h-gis-g-c) tahdeissa 38 - 40. Pianon osuus on tehty rytmiostinaton periaattein, jossa rytmiaihe ($\frac{6}{8}$ γ $\text{♪♪♪♪$ ♪♪ | ♪ ♪ ♪♪ γ) toistuu tahtilajien vaihtuessa erilaisina variantteina, tihentyy, vuorottelee viulun kanssa, muuttuu kuudestoistaosiksi, palaa uudelleen, häipyä, palaa lyhennettynä vielä kerran ja häipyä tultaessa osan loppuun. Kolmas osa muistuttaa ainakin alkupuolella passacagliaa, mutta säveltäjä rikkoo symmetrian ennen jonomaisen vaikutelman syntyä. Oopperaan osan tematiikka viittaa parhaiten messuvariantin kautta, mutta myös Juhanan aihe esiintyy paikoin hyvin selvästi.

Rakenteen puolesta Kokkosen periaatteita edustaa parhaiten nimenomaan hidas osa. Siinä temaattinen aineisto, melodia ja soinnut, esitellään kolmessa ensimmäisessä tahdissa. Osan viimeisissä tahdeissa aineisto palaa kaarimuodon tapaan takaisin aivan kuin muistuttaen kuulijaa alun aiheista. Osan voi tulkita kuitenkin parhaiten aaltomuodoksi, sillä se on kokonaisuudessaan saman motiiviaineiston elämistä eri tavoin.

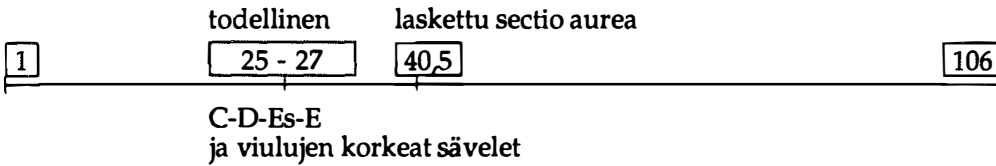
Kokkonen kirjoitti yhtä aikaa sellosonaatin kanssa *kolmatta jousikvartettoa*, jonka kantaesityksen Finlandia-kvartetti soitti Helsingin juhlaviiikoilla elokuun lopulla 1976 (Kokkonen 1979, 155). Jousikvartetto jatkaa "tonaalista kromatiikkaa". Oopperan jälkeen kirjoitettu kamarimusiikki vie Kokkosen tyyliä kromaattisempaan suuntaan. Jousikvartetton kaikista kolmesta osasta voidaan löytää oopperan heijastamaa motiiviaineistoa jopa ihan sellaisenaan, sillä kolmannen osan (Adagio) motiivit sisältävät messuvariantin sävelet rapumuodossa: es-b-h-d. Aiemmin esiintyneen b-a-h-tyyppisen solun käyttö on kvartetossa myös yleistä. Paikoin esiintyy lisäksi Juhanan aiheen permutaatiomuotoa muun satsin keskellä. Tapansa mukaan Kokkonen palaa osien lopulla alun temaattisiin kuvioihin. Kvartetton ensimmäinen ja kolmas osa noudattavat tätä prinssiippiä tarkimmin. Adagio-osan Kokkonen on nyt sijoittanut teoksen loppuun, sellosonaatissa se on keskimmäisenä. Adagio alkaa sävelten pitkinä aika-arvoina, trioliaiheen myötä satsi tihenee ja huipentuu tahteihin 34 - 39 tultaessa. Kuudestoistaosatriolit sattuvat forte fortissimo -kohtaan tahdin 38 iskulle, joka on myös hyvin lähellä laskettua kultaisen leikkauksen jakopistettä (39,5). Adagio antaa myös vaikutelman henkisestä sukulaisuudesta Viimeisten kiusausten kanssa. Alaspäiset puoliaskelmotiivit korostavat osan melankolisuutta. Adagion voi tulkita yhdeksi suureksi aalloksi, joka päättyy "Kokkosen tonaaliseen tavaramerkkiin": E-duurisointuun.

Kolmas suoranaisesti oopperavaikutteinen teos on "... durch einen Spiegel ..." (1977; toiselta nimeltään Metamorfooseja 12 jouselle ja cembalolle). Se on Luzernin musiikkijuhlien tilaus ja omistettu juhlien taiteelliselle johtajalle Rudolf Baumgartnerille (Kokkonen 1979, 159). - Yhteydet Viimeisten kiusausten maailmaan ovat lähinnä kolmella tasolla: 1) säveltäjä on käyttänyt teoksessa oopperan sointumotiiveja C-D-Es-E, 2) kultainen leikkaus esiintyy jälleen tietoisena rakenteellisena ratkaisuna niin teoksen kokonaisrakenteessa kuin osien sisällä ja 3) keskeistä on lisäksi soitinväriin muotoa luova merkitys. (Kokkonen 1979, 158 ja 160.)

"... durch einen Spiegel..." on neliosainen teos, jossa vain kolmannen ja neljännen osan välillä on selvä tauko, muut osat soitetaan yhteen. Oopperan temaattisia sointuja käytetään ensimmäisessä, toisessa ja neljännessä osassa, kolmannen osan cembalo on solistinen. Viulujen huilumaiset korkeat sävelet kontrastoivat aina cembalon sointusarjoja, joiden käyttö rajoittuu kolmeen kohtaan: ensimmäisen osan tahdit 25 - 37, toisen osan tahdit 220 - 239 ja neljännen osan tahdit 381 - 384 (385). Soinnut jakavat ensi osan kahtia *sectio aurea* -suhteessa siten, että huilumaisin viuluäänin

kontrastoitu sointusatsi päättää negatiivisen jako-osan seuraavan kaavion mukaan:

KAAVIO 42.

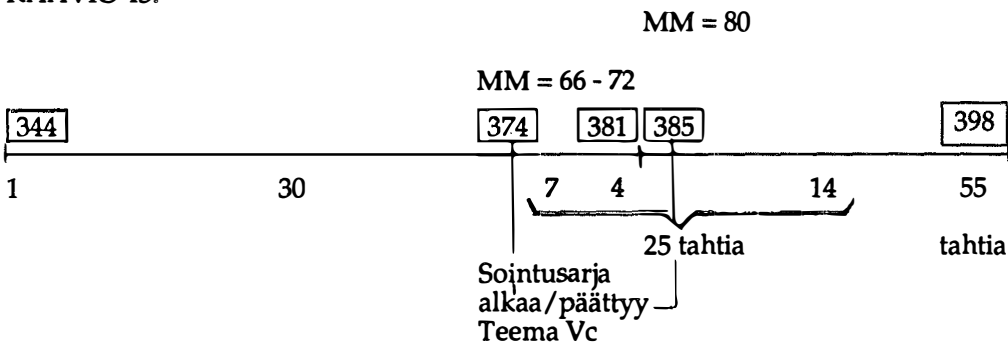


Kuten aiemmin mainittiin, kultainen leikkaus ja erilaiset soitinvärikkontrastit esiintyvät teoksen rakennetta hahmottavina tekijöinä.

Toisen osan cembalosarja saa jälleen seurakseen viulujen nousun korkeisiin huiluaäniin. Tahdista 220 alkava sointusarjate edustaa teoksen suurinta dynaamista huippua, joka jakaa sekä koko teoksen että toisen ja kolmannen osan mittaisen osakokonaisuuden sectio aurea -hakuisesti. Taite sijoittuu toisen osan loppuun ennen codamaista rallentandoa. Sointusarjaa edeltää pitkä taite, jonka jouset soittavat con sordino. Taite luo teokseen muuta ympäristöä kontrastoivan ja erikoisen tunnelman, ja sillä on säveltäjän mukaan "tietty rakennetta kannattava funktio. Se jakaa Allegron selvästi kahteen osaan". (Kokkonen 1979, 160.)

Neljännän osan sointusarja jakaa osan hyvin erottuvasti kahtia ja näin saatujen jako-osien pituudet myötäilevät jälleen kultaisen leikkauksen periaatetta. Viulujen huilumaisten sävelten kontrastoima cembalosuuden hidas tempo (*Poco larga mente*) korostaa sointutaitteen erottelevaa funktiota. Seuraava kaavio havainnollistaa osan aikajakaon:

KAAVIO 43.



Myös kuulijan on helppo havaita sointusarjan erotteleva funktio, mutta sectio aurean jakopiste jää muistinvaraisessa havainnossa epäselväksi. Sen sijoittaneen kuulovaikutelman perusteella johonkin sointusarjan kohtaan.

Oopperan sointuaiheiden käyttö korostuu cembalon osuuksien lisäksi muuallakin, erityisesti neljännessä osassa. Se päättää teoksen poly-

tonaaliseen sointumuodostelmaan, nimittäin yhtä aikaa soiviin sointuihin E-D-C. Mutta yhtä selvästi sointuaiheiden käyttö korostuu neljännen osan teemassa, jonka kolme ensimmäistä säveltä ovat es-d-e ja teeman viimeinen sävel c (vrt. sointuaiheet Es-D-E-C).

NUOTTIESIMERKKI 167

Adagion teema

VI.I

es - d - e -solu

messuvariantti

Teeman alku esittelee jälleen Kokkosen motiivisten aiheiden ehkä yleisimmän solutyypin, joka usein esiintyy kvinttiä ylempää ja jota on aiemmin nimitetty b-a-h-tyyppiseksi soluksi. Oopperassa solu esiintyy melkein maneerinomaisesti, mutta saa seurakseen runsaasti muutakin temaattista materiaalia. Teeman alku soi usein muodossa es-d-g, joka erilaisina transpositioina on yleisimpiä Kokkosen käyttämiä motiiveja. On todennäköistä, että säveltäjä on saanut idean tekstistä Soli Deo Gloria Kvartti ja puoliaskel ovat joka tapauksessa useimpien teemojen kantavia intervaleja niin oopperaa edeltävässä tuotannossa kuin itse oopperassa. Neljännen osan teema sisältää lisäksi tarkan messuvariantin (sävelet a-fis-f-c), aiheen, joka tuli Kokkosen tuotantoon 1950- ja 1960-lukujen taitteessa. Viimeisissä kiusauksissa sillä on hyvin keskeinen funktio.

"... durch einen Spiegel..." on sinfoninen teos, jonka temaattiseen aineistoon sisältyvät Paavon virttä lukuunottamatta kaikki oopperan motiiviset aiheet variantteineen. Muotoa korostavina ja luovina tekijöinä esiintyvät jo mainittujen lisäksi jousien sävelkentät, eri tavoin tihennetyt taitteet, dynaamiset huiput ja motiivien toistot, metamorfoosit ja paluu. Selvimpiä muotoratkaisuja edustaa finaalin Adagio, jonka voi perustellusti tulkita aaltomuodoksi yhden teeman esiintymisen perusteella. Tonaalisissa suhteissa Kokkonen pitäytyy edelleen horror vacui -periaatteen mukaiseen kromaattisen asteikon käyttöön, mikä korostuu erityisesti kolmannen osan alkupuolella (ks. esim. tahdit 252 - 253), mutta myös koko teos on kauttaaltaan kromatiikan elävöittävä. "Spiegel" vie Kokkosen sävellystekniikkaa kromaattisempaan suuntaan, mutta tietty henkinen sukulaisuus Viimeisiin kiusauksiin säilyy. Osa siitä on todistettavissa, osan voi vain vaistota, eikä sitä kykene musiikkitieteen keinoin aina selvittämään.

Samana vuonna "... durch einen Spiegel..." -teoksen kanssa Kokkonen muokkasi orkesteriteoksen *Interludeja oopperasta Viimeiset kiusaukset* (1977) ja muutamaa vuotta myöhemmin sovituksen *Ukko-Paavon virrestä*

lapsikuorolle ja orkesterille (1980). Muita huomattavia tämän kauden teoksia ovat *Iuxta crucem* uruille (1979) ja *Requiem* säveltäjän Maija-vaimon muistolle (1981). Näistä teoksista lienee Requiem henkisesti lähimpänä Viimeisiä kiusauksia.

Requiemin tonaliteetti perustuu Kokkoselle tyypillisiin keinoihin, joita ovat peräkkäisten duurisointujen käyttö, kromaattisen asteikon ja horror vacui -periaatteen yhdistäminen, puoliaskelvuorottelu ja puhtaille kvarteille perustuva kvarttisoinnutus (ks. esim. Sanctus-osa: fis-h-e-a). Kokkonen käyttää paikoin myös Viimeisten kiusausten temaattisia aiheita, joita ovat oopperan aiheen originaalimuoto, messuvariantti ja Juhanan aihe, kvartti-sekunti-aihe sekä E-C- kombinaatio. Teoksen yksittäiset osat päättyvät useimmiten E-duurisointuun. Kokkosen Requiem poikkeaa perinnäisestä requiemtekstistä siten, että Dies irae on jäänyt pois ja tilalle on tullut In Paradisum. Säveltäjä mainitsi vierastaneensa ajatusta säveltää vaimonsa muistolle tekstiä "vihan päivä kauhistava" (Kokkonen 13.9.1986). In Paradisum ja teoksen finaali, Lux aeterna muistuttavat luonteeltaan Viimeisten kiusausten Riitan kuolinkohtausta. Kummassakaan ei ole suuria nousuja, yleissävy on lyyrinen, osat etenevät rauhallisesti ja teos päättyy E-duurisointuun sanalla Lux (valo). Kun Erik Ta-waststjerna viittaa (1976, 198) E-duurin olevan Viimeisissä kiusauksissa pelastuksen symboli, niin yhtä hyvin samaa vertausta voi käyttää myös Requiem kohdalla.

5.2 Myöhäiskausi 1982 - 1987

Kokkosen viimeiseen kauteen kuuluvat *Improvvisazione* viululle ja pianolle (1982), *Sormin soitti Väinämöinen* mieskuorolle (1985) ja *Il Paesaggio* (Maisema) orkesterille (1987). Il Paesaggio on sävelletty Järvenpää-talon vihkiäisiin, ja sen virikkeenä on Tuusulajärven maisema (Kokkonen 15.4.1988), vaikka teosta ei voi pitää ohjelmallisena. Teos valmistui sitä paitsi tammikuussa (23.1.1987). Il Paesaggio alkaa samalla tavalla kuin Requiem, nimittäin pitkinä aika- arvoina soivilla sekuntidissonansseilla. Ensimmäinen motiivi des-c-d (tahdit 3 - 4) on Kokkoselle luonteenomainen b-a-h- tyyppinen solu, joka ilmestyy tässä teoksessa sekuntia ylemmäksi huiluteeman säveliksi es-d-e (tahdit 6 - 8), jotka puolestaan muistuttavat "... durch einen Spiegel..." -teoksen Adagio-osan teeman alkua. Messuvariantti on oopperassa esiintyvistä aiheista yleisin.

Variantin kvartti-puoliaskel-motiivi soi teoksessa hyvin usein. Kvartti korostuu jälleen sekä motiivisena intervallina että imitoinnin siirtymäintervallina (ks. Allegretto tahdit 86 - 88, jouset a-d-g-c-f). Orkesterin soitinsektiot ryhmittelevät ja jaksottavat teosta sekä antavat sille rakenteellista ominaispainoa. Muutamat sävelkentät korostavat eri tavoin

NUOTTIESIMERKKI 168.

Fag. 29 messuvar.

ajan jakamista. Mainittakoon vain staattinen puupuhallinkenttä (tahdit 28 - 36) ja sekstoleina liikkuva jaettujen viulujen kenttä (tahdit 37 - 48). Myös sectio aurealla on oma osuutensa ajan jakamisessa. Teoksen loppua kohti tultaessa sävelten aika-arvot suurenevat ja satsi rakentuu melkein yksinomaan puolinuoteista. Viimeisiin säveliin Kokkonen on kirjoittanut "oman nimensä" aivan kuin päätökseksi (?) koko tuotannolle. Jouset soittavat nimittäin sävelet a-as-es-e, jotka ovat säveltäjän nimen "soivat kirjaimet". Teoksen loppuun Kokkonen on tapansa mukaan piirtänyt kirjaimet S. D. G. - L. D. (Soli Deo Gloria. Laus Deo.).

Viimeisten kiusausten jälkeen sävelletyssä tuotannossa erottuvat oopperan temaattisista aiheista sointukombinaation ohella ennen muuta oopperan aiheen originaalimuoto, messuvariantti ja Juhanan aihe. Seuraava luettelo tarkentaa näiden aiheiden esiintymiä:

Originaalimuoto

Sellosonaatti	(1976)	I: 3 - 4 (Vc) c puuttuu, 6 - 7, 31 - 32, 35 - 36, permutaatio: 77 - 78, 80 - 81, 82 - 83, 100 - 101, 102 - 103, 158 - 159, III: permutaatio: 22 - 27, 47 - 50
Jousikvartetto nro 3	(1976)	I: permutaatio: 2 - 3, 139 - 140 II: permutaatio: 64, 76, 77 - 78
"... durch einen Spiegel..."	(1977)	I: 61 - 62 (VI) II: 143 - 144 (VI) III: 1, 327 - 329 (VI) sekä useita permutaatiomuotoja
Requiem	(1981)	I: 8 - 9 (Ob 2.), 21 (S), 22 (A) II: 150 - 151 (Bar), 174 - 175 (B) IV: 324 - 325 (Tr l.), 372 - 374 (S) V: 415 - 416 (Fl)

VI: 536 - 539 (S), 566 - 567 (S)
VIII: 691 - 692 (VI I)

- Improvvisazione (1982) 4 - 5 (VI), 20 - 22 (VI), 80 - 81 (VI) sekä useita permutaatiomuotoja
- Sormin soitti Väinämöinen (1985) vajaanuotoja
128 - 129 (duuri)
- Il Paesaggio (1987) I: permutaatio: 18 - 19

Messuvariantti



- Sellosonaatti (1976) II: rapu: 2 - 3, 9 - 10, 11 - 12, 32 - 33, 38 - 39, 49 - 50
II: rapu: 4, 14 - 15, perusmuoto: 38 - 40, 69 - 71, 77 - 78 / 79 (rapu)
rapu: 103 - 104, 109 - 110 / 114 - 115 (molli)
- Jousikvartetto nro 3 (1976) I: rapu: 55, 59, 67, 67 - 68, 73 (Vla), 93 - 94, 116 (VI I), 150 (VI II), 158 - 159 (VI II)
III: 10 - 11 (VI I, rapu)
useita e-cis-c-muotoja
- "... durch einen Spiegel..." (1977) I: 26, 28, 67 (Arpa)
III: 277 - 278 (VI), 292 - 293 (VI) useita e-cis--c-muotoja
IV: 346 - 348 (VI), 352 - 353 (Vc), 377 (Vc), 387 - 388 (Vla), 391 - 393 (Vla, perm.)
- Requiem (1981) I: 80 (S)
III: 204 - 206 (S, VI I)
IV: 329 (Trmb)
VIII: 694 - 695 (VI I - II) 695 (Cor)
- Improvvisazione (1982) 7 - 9, 10 - 11, 13 - 17, 21 - 22, 31 - 32, 37, 38 - 39 (VI) 44 - 45, 150 - 152 (Pf)
- Sormin soitti Väinämöinen (1985) 60 - 61, 73 - 74, 86 - 90
- Il Paesaggio (1987) I: 4 - 5 (VI II, Vla, Vc, Cb), 8 - 9 (VI II), 29 - 30, 30 (Fag, Vc, Cb), 34 - 35 (Cb, perm.), 42 (Fl), permutaatio: 44 - 45 (Cor), 48 - 49 (Vla), 53 - 54 (VI I) / 59 - 60 (VI I), 67 - 68 (Ob, Vla, Vc, Cb), 84 (Ob), 85 (Ob, rapu)
II: 90 - 91 (Cl), 113 - 114 (Cor, e-cis-c-muoto), 130 - 132 (VI I)

Juhanan aihe

- Sellosonaatti (1976) I: as-b-a-solu yleinen 21 - 22 (Vc, Pf, perm.), 24 - 25 (perm.), 73 - 74, 75 - 76, 78 - 79 (rapu)
II: permutaatio: 14, 25 - 26
III: 13 (perm.)
- Jousikvartetto nro 3 (1976) a-b-g-as-muoto yleinen
I: permutaatio: 18 - 19, 48, 77 - 78, 126 - 128, 165 - 167, rapu: 67, 151
II: 18 - 19 (perm.), 63
III: 17 - 18, 19, 20 - 21 (perm.), 40 (perm.)
- "... durch einen Spiegel..." (1977) I: a-b-g-as- ja as-g-b-a-muodot yleisiä 4 - 5, 9 - 10, 55 - 56
II: a-as-b-g-muoto yleinen 164 - 165, 186 - 188
III: 249
- luxta crucem* (1979) 31, 45 - 48 (rapu), 85 (rapu)
- Requiem (1981) g-as-b-a-muoto:
V: 415 - 416, 418 - 420 (Fl), 419 - 420 (S), 423 - 424 (Fl, T), 470 - 472 (Trmb), 474 - 474 (Trmb, S)
IX: 744 - 745 (S)
- a-as-b-g-muoto: I: 9 (Fl, Trmb)
as-g-a-b-muoto: I: 21 (VI I)
VII: 636, 641 - 642 (S)
g-a-as-b-muoto: I: 23 (VI II, rapu)
a-g-b-as-muoto: IV: 359 (VI I), 360 - 361 (Bar), 373 (A)
a-g-as-b-muoto: VI: 529 - 533 (S)
VIII: 697 - 698, 714 - 716, 720 - 721 (kuoro, sol.)
b-as-g-a-muoto: VI: 587 - 588, 596 - 598 (Bar)
g-a-b-as-muoto: IX: 737 (Bar), 737 - 748 (VI I, S), 751 - 752 (Camp. tub.), 755, 761 - 763 (S)
- Improvvisazione (1982) 104 - 105 (VI), 113 (Pf, rapu), 136 - 137 (VI, Pf), 139 - 140 (VI, Pf), 145 (Pf)

Tultaessa 1980-luvulle Kokkosen teoksissa on havaittavissa etääntymistä Viimeisten kiusausten maailmasta. Vielä Requiemissa on temaattisia heijastumia ja muistumia oopperasta, mutta sen jälkeen voi löytää vain satunnaisia aiheita, jotka eivät sinänsä ole pelkästään oopperan materiaalia vaan niitä pysyviä motiivisia yksityiskohtia, jotka ovat säilyneet Kokkosen tuotannossa 1950- ja 1960-lukujen taitteesta saakka ja jotka yhdessä muodostavat Kokkosen sävellystyylin ytimen. Sellaisia ovat ainakin 1)

kromaattinen lähtökohta, 2) sekunti- ja terssisuhteisten duurisointujen käyttö, 3) kvartti-sekunti-aiheet ja 4) b-a-h-tyyppiset solut. Jo oopperassa Kokkosen musiikillinen sanonta oli paikoin pelkistynyttä, ja oopperan jälkeen säveltäjä jatkaa samaan suuntaan. Teokset syntyvät - oopperan tavoin - hyvin suppeasta temaattisesta materiaalista, josta Kokkonen luo yhtenäisen, orgaanisesti hallitun teoksen. Hänen mieltymyksensä Adagiotyyppisiin osiin säilyy, ja hän pyrkii usein yhdistämään hitaan osan ja finaalin aineksia tai kirjoittamaan hitaan osan teoksen viimeiseksi osaksi. Ehkä näistä pyrkimyksistä johtuu, ettei myöhäistuotanto sisällä runsaasti hyvin nopeita osia.

Teosten ulkoisessa rakenteessa korostuvat yhä enemmän sointiväri ja sävelkentät. Molempien merkitys kasvoi jo 1960-luvun lopulla ja oopperassa varsinkin väritekijöillä on huomattava osuus. Näihin liittyvät luonnollisesti myös musiikin tiheyden eri dimensiot sekä dramaattisten ja lyyristen taitteiden vuorottelu ja vuorovaikutus. Kultaisella leikkauksella ei Viimeisten kiusausten jälkeen ole enää sitä merkitystä kuin oopperassa, mutta sectio aurean mukainen ajan jakaminen kuuluu kyllä Kokkosen teosten rakenteellisiin aspekteihin. Säveltäjä on jo 1960-luvun lopulta saakka yhä enemmän kiinnittänyt huomiota teostensa muotoon. Prosesiivinen muoto on Kokkosen ominta ajattelua. Sen vaikutuksesta syntyvät aalto- ja terassimuoto esiintyvät milloin selvempänä milloin peitetymmin. Motiivinen työskentely synnyttää Kokkosella tarpeen palata teoksen lopulla johonkin tai joihinkin keskeisiin aiheisiin. Näin saadaan aikaan paluun vaikutelma, joka oopperassa on erittäin voimakas, ja joka Kokkosen teoksissa on tärkeä koossa pitävä voima.

6 TULOSTEN TARKASTELU

Oopperan tutkiminen tuo mukanaan runsaasti erilaisia ja eri tasoisia ongelmia, sillä kysymyksessä on oikeastaan kahden taidemuodon, näyttämötaiteen ja musiikin synteessin tutkimus. Meidän vuosisadallamme syntynyt kirjallisuusoppera on ammentanut parhaan elinvoimansa korkeatasoisesta puhenäytelmästä tai romaanista. Koko oopperan historian ajan on puhuttu "sanan ja sävelen" suhteesta. Jokainen aikakausi ja säveltäjä on pitänyt sitä elintärkeänä ongelma-alueena. Vaikka sana ja sävel-termejä on käytetty edustamaan vastaavia laajoja kokonaisuuksia, usein sana on merkinnyt vain tekstiä libretton synonyyminä. Kysymys on kuitenkin draamasta ja sen taustailmiöistä, sillä draama on vain joidenkin elämänvaiheiden, tilanteiden, tunteiden tai mielenliikkeiden kirjallinen ja näyttämöllinen asu, joka toteutumisvaiheessaan sisältää erilaisten taustatekijöiden tulkinnan tai tulkintaa, mutta joka parhaimmillaankin on vain heijastuma syvyyksiä luotaavista myllerryksistä draaman taustalla. Viimeisten kiusausten kohdalla on helppo yhtyä siihen Dahlhausin ajatukseen (1980, 89), että kaava "sana ja sävel" on ollut tuhoisa oopperakäsitykselle. Hänen mukaansa mikään ei johda enemmän harhaan kuin ennakkoluulo, että dramaattinen tekijä oopperassa olisi yksinomaan teksti. Ratkaisevia eivät siis ole vain sanan ja sävelen suhteen yksityiskohdat, pienet detaljit, vaan se yleisvaikutelma, joka syntyy musiikin, puhutun kielen ja näyttämötapahtumien synteessinä (Dahlhaus 1983, 17). Sanoja ratkaisevampi tekijä oopperassa on se konkreettinen ja selvästi aistittava tilanne, josta libretton teksti kasvaa. Viimeisten kiusausten musiikki kasvaa paitsi edellä mainituista lähtökohdista myös siitä taustasta, jota sävyttävät Paavon uskonnolliset periaatteet, kokemukset ja ennen muuta monet kiusaukset.

Niiniluodon mallin mukaan tutkijalla voi olla tutkimuksen kohteesta ennakkokäsityksiä, jotka ovat muodostuneet traditiosta käsin. Juuri

esiymmärryksen hyväksi käyttöön perustuu tämän tutkimuksen perusasetelma Kokkosen musiikin *implikoivista* suhteista. Leonard B. Meyerin teorian mukaan ennen Viimeisten kiusausten musiikillista tapahtumaa esiintyneet tyyli- ja rakenneaineokset Kokkosen tuotannossa ovat luoneet *odotuksia* myös oopperan toteutukseen. Tämänkaltaiset esiymmärrykseen perustuvat implikoivat suhteet on käsitelty sekä *retrospektiivisesti*, taaksepäin suuntautuvasti että *prospektiivisesti*, tulevaan musiikilliseen tapahtumaan suuntautuvasti.

Ilkka Niiniluodon mallin mukaan Viimeisiä kiusauksia on lähestytty ensin *tulkitsijan merkityksen* näkökulmasta, joka korostaa teoksen asemaa tietyllä ajalla. Tässä tapauksessa kysymys on suomalaisen oopperataiteen nousukaudesta, jonka huippukohtia elettiin 1970-luvun puolivälissä. Vuonna 1967 vietettiin kansakuntamme itsenäisyyden 50-vuotisjuhlia. Suomen Kansallisooppera juhli näyttävästi, ja Savonlinnan Oopperajuhlat aloittivat toimintansa uudelleen. Vuoden 1973 oopperataiteemme 100-vuotisjuhlat vahvistivat tuntuvasti kansallisen oopperamme asemaa. Tullessa Sallisen Ratsumies-oopperan (1974) ja Kokkosen Viimeisten kiusausten (1975) aikoihin, oopperaa ei enää pidetty niin paljon eliittitaitteena kuin aikaisemmin. Se näkyi erityisesti Viimeisten kiusausten suosiona ja oopperayleisön koostumuksena.

Edellistä tärkeämpiä lähestymistapoja tälle tutkimukselle ovat olleet Niiniluodon mallin mukaiset *tekijän merkitys* ja *piilevä sisäinen merkitys*. Molempia on pyritty havainnollistamaan Göran Hermerénin tulkintavariaabelien avulla. Viimeiset kiusaukset *tulkinnan kohteena* on noussut keskeiseksi, ja *tulkinnan aspekti* on korostanut kyseisen oopperan asemaa Kokkosen tuotannossa. Hermerénin kolmas tärkeä variaabeli, *tulkinnan päämäärä* on kiinnittänyt huomiota Kokkosen teosten rakenteisiin, prosesseihin ja eritasoihin yhteyksiin.

Viimeisten kiusausten suppeasta temaattisesta aineistosta mielenkiintoisin on *Paavon virsi* osittain funktionsa vuoksi, mutta myös siksi, että sen sävelet eivät ole Kokkosen luomia. Virsi on konstruoitu yksinomaan oopperaa varten, mutta sen melodia perustuu neljään vuosisadan vaihteen kansanvarianttiin. Se ei myöskään ole puhtaasti suora laina, sillä oopperaversiossa on eri varianteista otettuja kohtia. Paavon virsi ei ole myöskään mainittujen varianttien tiivistymä eli yhteensulautuma, sillä suurin osa koraalimelodiaa esiintyy jokaisessa kansanvariantissa. Parhaiten oopperaversioon voinee tulkita *tiivistymän kaltaiseksi siirtymäksi*, sillä sen koko naiskonstruktio on lähellä siirtymää, mutta siinä on paikoin yhteensulautuman piirteitä.

Paavon virttä ei tavata Kokkosen muussa tuotannossa. Edestakaisen kvartin ja suuren sekunnin yhdistelmää ei sellaiseksi voi laskea, vaikka siihen on aiemmin viitattukin, sillä kvartti-sekuntikombinaatio on melko yleinen säveltäjän käyttämä motiivi. Selvimmin virren sävelaineisto esiintyy Trion (1948) hitaan osan teemoissa (ks. s. 103 nuottiesimerkkeineen), joista muutaman sävelen paikan vaihdolla saa rekonstruoiduksi Paavon

virren melodian. Kokkosen sävellystyylille on alusta lähtien ollut ominaista doorisen melodia-aineuksen käyttö. Oopperassa sitä esiintyy muualakin kuin virren yhteydessä.

Paavon virsi sisältää Viimeisten kiusausten musiikin ytimen. Salmenhaara puhuu suorastaan ydinteemasta (1978, 220), jonka vaikutus säteilee melkein koko oopperan musiikilliseen kudokseen. Virren sulautuminen Kokkosen *vapaatonaaliseen* tyyliin on mahdollista, sillä tyyli sisältää aineksia modaalis-tonaalisesta aina totaaliseen kromatiikkaan saakka. Motiivisen työskentelyn välineenä (vrt. Reti ja Rydman) Kokkonen käyttää pääasiassa virren ensi säettä (ks. s. 101 - 102 ja liite 1). Usein sekin esiintyy kiinteänä teemakokonaisuutena.

Oopperan aiheen originaalimuoto lienee kulkeutunut Viimeisiin kiusauksiin Kokkosen sävelkielen myötä. Originaalimuodon voi tulkita syntyneen *kahden aiheen yhteensulautumana* seuraavalla tavalla:

NUOTTIESIMERKKI 169.



transpositio b-a-h -tyyppisen solun inversiosta

Molemmat solut kuuluvat Kokkosen sävelkielen yleisimpiin motiivisiin soluihin. Motiivinen kvartti esiintyy puhtaana (e-h) tai vähennettynä (es-h). Huomattava on vielä, että lopullisen aiheen, originaalimuodon sointupohjana ovat oopperan temaattiset soinnut järjestyksessä Es-D-E-C. Perusmuotoinen originaali aihe on Kokkosen tuotannossa melko harvinaisen, permutaatiomuodot ovat sen sijaan käytettympiä.

Monista seikoista voi päätellä, että *Missa a cappella* -teoksen (1963) kolme ensimmäistä tahtia on Viimeisten kiusausten yhtenä lähtökohtana. Ensinnäkin sen sopraanoaihe eli messu variantti on rytmisesti varioitu siirtymä oopperaan. Toiseksi messun alun sointupohja E-C-Es-D esiintyy sellaisenaan oopperassa erityisesti originaali aiheen taustana. Kolmanneksi messun alku sisältää useita Kokkosen musiikin motiiveja tai motiivisia soluja, nimittäin Juhanan aiheen, kvarttisekuntiaiheen, e-d-es-solun, es-d-solun ja ylinousevana priiminä esiintyvän puoliasekelen. Neljänneksi messun kaksi ensimmäistä tahtia sisältää Kokkosen musiikin tärkeimmän tonaalisen lähtökohdan: kromaattisen asteikon. *Missa a cappella* on teos, jolla nimen omaan temaattisella ja henkisellä alueella on hyvin suuri implikaatioarvo Viimeisiin kiusauksiin nähden.

Juhanan aihe on kaikkein ongelmallisin Viimeisten kiusausten motiiveista siinä mielessä, että se lienee yleisin Kokkosen käyttämistä aiheista tai ainakin se sisältää eniten käytettyä materiaalia. Aiheen implikaatioarvo on oletettavasti suurin ja sen luomat odotukset lienevät myös suurim-

pia Kokkosen tuotannossa. Juhanan aiheen etuna on olla variantti Kokkosen paljon käyttämästä b-a-c-h- aiheesta, jollaisena se esiintyy jo muun muassa Musiikkia jousiorkesterille -teoksen (1957) imitoivissa taitessa (ks. nuottiesimerkki 94), mutta ennen muuta Sinfonia da cameran (1962) ainoana motiivisena lähtökohtana. Varsinaisesti muodossa g-as-b-a aihe esiintyy useimmissa Kokkosen teoksissa, selvimmin muun muassa Sinfonia luonnoksia -teoksen (1968) ensi osan teemana (ks. nuottiesimerkki 88) ja neljännen sinfonian alun viuluaiheena (ks. nuottiesimerkki 90). Juhanan aihe sisältää koko oopperan ydinmotiivin, joka on *b-a-h-tyyppinen solu* ja joka esiintyy eri kontrapunktimuodoissa monena transpositiiona. Paitsi Juhanan aiheessa ydinmotiivi on näkyvänä oopperan aiheen originaalimuodossa ja duurisointujen Es-D-E liikkeessä. Aiheen symbolinen merkitys on Viimeisissä kiusauksissa huomattava, sillä sen sävelet soivat Juhanan lisäksi myös Sepän yhteydessä, jotka molemmat merkitsevät Paavolle teologisessa mielessä Kristuksen sijaista.

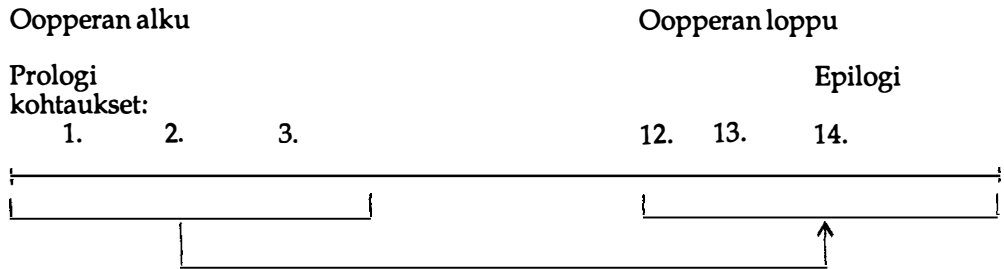
Viimeisten kiusausten temaattinen materiaali on varsin suppea ja rajattu, mikä merkitsee sen käytölle ankaraa ekonomista keskityksen ja tiivistyksen vaatimusta. Teoksen vapaa tonaalinen tyyli ohjaa tiettyjen keskisävelalueiden (e-b, e-fis-d, b-a-h, cis-c, as-g ja es-d) määrätymistä ja kääntäen tietyt polaariset alueet ja niiden järjestelmällinen käyttö tekee teoksesta vapaatonaalisen. Tonaliteettia ohjaavat toisaalta terssi- ja sekuntisuhteisten duurisointujen käyttö ja niiden ohessa lineaariset temaattiset aiheet, toisaalta yleisilme, joka pohjaa varsin pitkälti totaaliseseen kromatiikkaan. Oopperan sävellajisuhteita voi luonnehtia edellisten lisäksi myös bartókmaisen, tritonussuhteisen e-b-akselin käytöllä. Teos alkaa e-pohjaisella tonaliteetilla ja päättyy E-duurisointuun, toinen kohtaus alkaa b-pohjaisella sävellajilla. Samanlaisia akselijärjestelmän tapaisia kohtia oopperassa on useita, esimerkiksi hallan nousun yhteydessä esiintyy a-dis-polariteetti. Myös horror vacui -periaatteen käyttö liittyy säveltäjän tonaaliseen yleisnäkemykseen.

Oopperan motiivien käytön periaatteena oli, että säveltäjä muokkasi jokaista kohtausta varten melodia- ja sointuaiheiden lisäksi myös kuhunkin kohtaukseen sopivat rytmiaiheet. Oopperaa edeltävän tuotannon erottuvimmat rytmimodukset ovat trokee ja anapesti johdannaisineen, marssimaiset rytmit sekä nopeat kuudestoistaosakuviot variantteineen. Näillä rytmimoduksilla ja niiden moninaisilla varianteilla on erittäin hyvä implikaatioarvo. Modukset esiintyvät Viimeisissä kiusauksissa valtarytmeinä. Polkat ja polskat sekä eräät balkanilaisrytmit erottuvat muusta materiaalista parhaiten. Viime mainittua edustaa toisen kohtauksen "tanssiaihe".

Viimeisten kiusausten säveltämisen lähtökohtana oli puhenäytelmän rakenne. Säveltäjä kiinnitti ensinnä huomiota *saman- ja erikaltaisten elementtien vuorotteluun*. Sävelteoksen muoto ja rakenne ovat aina merkinneet Kokkoselle tärkeitä musiikillista parametria. Jo 1960-luvulta lähtien erityisesti teosten muotoratkaisut ovat askarruttaneet Kokkosta.

Oopperaa edeltävän tuotannon perusteella on tähän tutkimukseen saatu ajatus siitä, että Viimeiset kiusaukset heijastaa säveltäjän periaatteita myös muodon alueella. Edellä on esitelty oopperan kohtausten muototulkintoja (ks. s. 186). Seuraavassa tarkastellaan ideaa oopperan kokonaisuudesta:

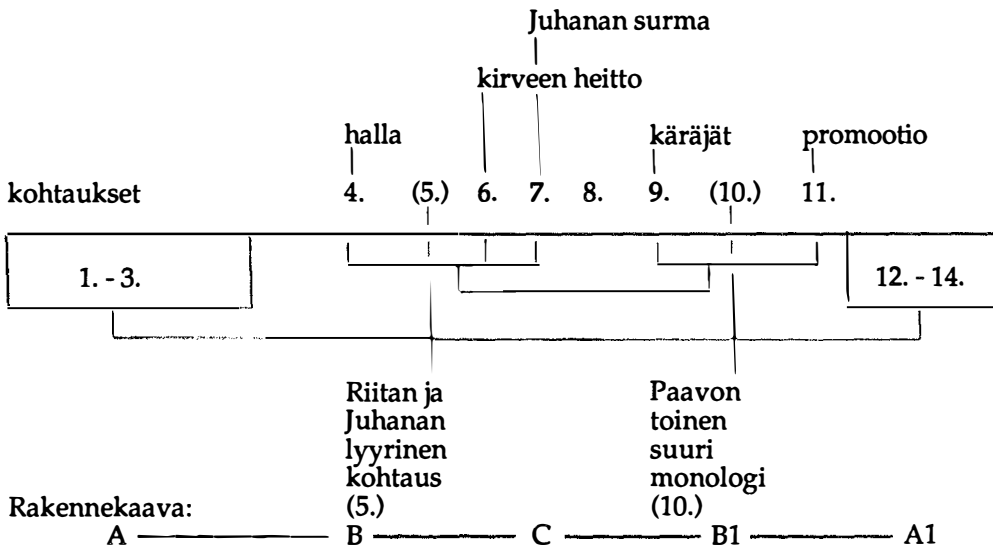
KAAVIO 44. (Oopperan "esittely" ja "paluu")



- | | |
|--|---|
| a) Reaalinen kohtaus (1.) | a) Reaalinen kohtaus (14.) |
| b) Tematiikan esittely
(1., 2. ja 3.) | b) Tematiikan paluu
(12., 13. ja 14.) |
| c) e-pohjaisuus | c) E-duurisointu (14.) |
| d) e-fis-alku | d) Albertiinan resitatiivi
e-fis-d (14.) |
| e) avaushenkilöt
Anna-Loviisa ja Albertiina. Puheosuudet. | e) koko perhe, puheosuudet |
| f) virsi kokonaan | f) virsi kokonaan |
| g) "Minä lukisin isännälle." | g) Albertiina lukee. |
| h) kohtaukset voittopuolisesti
lyyrisiä | h) kohtaukset voittopuolisesti
lyyrisiä |

Kaavio osoittaa selvästi, kuinka Bogenform-idea toteutuu Viimeisissä kiusauksissa. Oopperan "keskiosan" kohtaukset edustavat voimakasta kontrastia "ääriosille".

KAAVIO 45. (Oopperan dramaattinen "keskus")



Kaavioissa oopperan alku (A = kohtaukset 1 - 3) ja loppu (A1 = kohtaukset 12 - 14) vastaavat toisiaan siten, että paluun vaikutelma on hyvin voimakas teoksen lopussa. Kaavio 44 selvittää, mitkä osa-alueet vastaavat toisiaan. Kaaviossa 45 kiinnitetään huomio myös dramaattisten ja lyyristen kohtausten vuorotteluun ja vastaavuuksiin (B = kohtaukset 4 - 7 ja B1 = kohtaukset 9 - 11). Lyyriset kohtaukset (5. ja 10.) sijoittuvat dramaattisten väliin. Kuudennen ja seitsemännen kohtauksen "välissä" on Paavon ensimmäinen suuri monologi kuudennen kohtauksen lopussa. Riitan kuolinkohtaus (C = 8. kohtaus) näyttää jäävän eräänlaiseksi "symmetriakeskukseksi". Musiikin tiheyden eri tasot ja kultainen leikkaus korostavat eri huippujen merkitystä oopperan jaksottamisessa. Kaikki tämä nivoutuu yhteen temaattisen työskentelyn kanssa. Teoksen kokonaismuoto on riippuvainen yhtä paljon motiiviaineuksen sisäisestä elämästä, varioinnista, metamorfoosista ja paluusta kuin ulkoisista rakennetekijöistä. Viimeiset kiusaukset on *sinfoninen teos*, jonka kokonaismuoto vastaa aiemmin esiteltyä Bogenform-ideaa ja jota voi nimittää *prosessiiviseksi kaarimuodoksi*.

Kuten mainittiin prosessiivinen kaarimuoto sisältää eri tavoin jaksotettuja musiikillisia tapahtumaketjuja, jotka etenevät samankaltaisuuden ja erilaisuuden periaattein sekä ryhmittyvät musiikin tiheyden ja kultaisen leikkauksen näkökulmasta eri tasoihin huippukohtiin. *Musiikin tiheys* ilmenee Kokkosen teoksissa *psykologisella, dynaamisella ja motiivisella tasolla*. Tiheyden asteen muutokset ovat yleensä samansuuntaisia musiikin sisäisen jännityksen muutosten ja dynaamisten vaihteluiden kanssa, sillä tiheyden ainekset näyttävät Kokkosen teoksissa usein kasautuvan

musiikillisen tapahtuman jännitystilaksi. Sellaisena se on merkittävä rakenteen hahmottaja.

Kultainen leikkaus toimii samansuuntaisesti musiikin tiheyden kanssa. Oikeastaan molemmat merkitsevät ajan jakamista vähän eri periaattein. Näihin liittyy vielä varsinkin Viimeisissä kiusauksissa *dramaattisten ja lyristen kohtausten ja taitteiden vuorottelu*, sillä se tapahtuu usein juuri *sectio aurea* -hakuisesti. Kultaisen leikkauksen käyttö tarjoaa myös kehykset teoksen motiivisen aineiston jaksottamiseen. Viimeisissä kiusauksissa on useita näiden tasojen yhteenliittymiä. Kokkonen on käyttänyt kultaista jakoa oopperassa seuraavilla tavoilla: 1) leikkauskohta sattuu taitteen, kohtausten tai osan suurimpaan *dynaamiseen huippuun* (esim. hallan nousu), 2) leikkauskohta on säkeen, taiteen tai kohtausten *rajakohta*, alku tai loppu (esim. kiitosvirren alku), 3) psykologisesti *tihentynyt tunnelma* draamassa esiintyy leikkauskohtana (esim. kirveen heitto), 4) *teksti yhdessä musiikin kanssa* jakautuu kultaisen leikkauksen suhteessa (esim. Paavon virsi), 5) *melodian lakisävel* sattuu kultaisen leikkauksen jakopisteeseen (esim. yksi sinulta puuttuu --) ja 6) *intervallit* noudattavat kultaista jakoa (esim. Paavon virren ensi esiintymän bassokulku). Kultaisen leikkauksen jakoja on oopperassa säveltäjän mukaan (3.6.1976) kolmenlaisia: *tietoisia, alitajuisia ja osittain tietoisia*. Varmasti myös *sattumalla* on oma osuutensa *sectio aurean* käytössä.

Viimeisenä oopperan osa-alueena on *musiikillinen karakteristiikka*, jota voisi paikoin nimittää symboliikaksi. Karakteristiset kuvaukset perustuvat Schweitzerin ja Cooken viitoittamaan teoriamalliin, jonka mukaan sanallinen ilmaisuja sitä vastaava musiikillinen ilmaisu toistuessaan saavat aikaan lähes symbolisen merkityksen. Esimerkiksi celestalla ja harpulla on oopperassa taivaan porttia tai tuonpuoleista kuvaava funktio, joka perustuu näiden soittimien säännölliseen esiintymiseen tietyn tekstin tai tapahtuman yhteydessä. Samalla tavalla syntyvät muutkin musiikilliset kuvat: toistuvasta yhteydestä määrättyyn tekstiin. Syy, miksi säveltäjä on käyttänyt tietynlaista luonnehdintaa, lienee peräisin tarpeesta kiinnittää huomio joihinkin oopperan tärkeisiin yksityiskohtiin, jotka muuten ehkä jäisivät huomiotta.

Edellä olevassa tutkimuksessa tulkinnan aspekti on korostanut sitä, millaisena tulkinnan kohde on haluttu kuvata. Multilateraali lähestymistapa, monitasoiset heijastumat, muistumat ja siirtymät sävyttävät Viimeisten kiusausten musiikillista sisältöä. Säveltäjän aiempien musiikillisten ideoiden implikoivat suhteet toteutuvat oopperassa usein odotusten mukaan. Hermerénin tulkinnan päämäärästä lienee suurin osa saanut lisävalaistusta tai suorastaan toteutunut. Musiikillisten yhteyksien luominen on koettu tärkeänä haasteena tässä työssä. Siihen liittyen piilevien struktuurien ja prosessien selvittäminen on antanut runsaasti lisätietoa Joonas Kokkosen säveltäjäkuvaan.

Joonas Kokkosen tuotannossa on halki vuosikymmenien säilynyt joitakin elementtejä ja periaatteita, jotka muodostavat hänen *sävellysty-*

linsä ytimen. Sellaisia ovat 1) kromaattinen lähtökohta, joidenkin kirkkosävellajien liittyminen duuriin ja molliin, tritonus-suhteiset soinnut ja sävellajit, 2) temaattis-motiivisen aineiston (usein hyvin suppean) esiintyminen heti teoksen alussa ja paluu osan tai teoksen lopussa, teoksen päättyminen usein E-duurikolmisointuun, 3) b-a-h-tyyppiset solut, kvartti-sekunti-aiheet, sekunti- ja terssisukuisten duurisointujen käyttö, trokeen, anapestin ja daktyylin sekä joidenkin tanssinomaisten rytmimoodien käyttö, 4) variointi, kehittäminen ja metamorfoosi, 5) horror vacui -periaate, 6) ajan jakamisen symmetrisesti (sectio aurea -hakuisuus), tiheyden eri asteet, musiikilliset vastakohtaisuudet, joista dramaattisen ja lyyrisen aineksen vuorottelu on keskeistä, 7) sointiväri ja sävelkentät. 8) musiikillinen logiikka ja sinfoninen ajattelu (sama temaattis-motiivinen aineisto menee läpi koko teoksen) sekä prosessiivinen muotoidea, 9) uskonnon ja Adagio religioson keskeinen merkitys sekä 10) traditioon perustuva yleisilme.

DIE OPER "LETZTE VERSUCHUNGEN" ALS SPIEGEL VON JOONAS KOKKONENS SCHAFFEN

1 Einführung

Joonas Kokkonen, geboren 1921, zählt zu den führenden Gestalten im finnischen Musikleben. Sein Studium der Musikwissenschaft an der Universität Helsinki schloß er 1948 als Fil. kand. (M.A.) ab. An der Sibeliusakademie studierte er Klavierspiel bis zum Diplom 1949. Er setzte dann sein Studium in Österreich, der Bundesrepublik Deutschland, Italien und der Schweiz fort. Von 1950 bis 1959 unterrichtete Kokkonen Musiktheorie und -geschichte an der Sibeliusakademie. Von 1959 bis 1963 war er dort Professor für Komposition und wurde 1963 zum Mitglied der Finnischen Akademie ernannt. Kokkonen hat zahlreiche Aufgaben im Bereich der staatlichen Kulturverwaltung und im Musikvereinsleben wahrgenommen. Darüber hinaus war er mehrfach Vorsitzender der Jury bei nationalen und internationalen Musikwettbewerben. 1972 wurde Joonas Kokkonen zum Mitglied der königlich schwedischen Musikakademie ernannt.

Kokkonens Schaffen als Komponist stammt aus den Jahren 1948 bis 1987. Es läßt sich in fünf Perioden einteilen: 1) Frühwerk (1948-1957), 2) Zwölftonperiode (1958-1966), 3) Neutonale Periode (1967-1975), 4) eine von der Oper beeinflusste Periode (1976-1981) und 5) Spätwerk (1982-1987).

Im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung steht die Oper "Letzte Versuchungen" (1975). Darum ist ein kurzer Rückblick auf die vorangegangene finnische Opernproduktion unumgänglich. Im Jahre

1967 feierte Finnland den fünfzigsten Jahrestag seiner Unabhängigkeit, und die Finnische Nationaloper führte im Herbst ungewöhnlich viele finnische Opern auf. Im Sommer desselben Jahres wurden die Opernfestspiele in Savonlinna nach längerer Unterbrechung wieder aufgenommen. Einen weiteren Anlaß zur Feier gab es wenige Jahre später als die Finnische Nationaloper 1973 hundert Jahre alt wurde. Die Festlichkeiten trugen zur schnelleren Popularisierung der finnischen Oper bei und veranlaßten bei den Komponisten auch rege Aktivität. Die Fertigstellung von Joonas Kokkonens Oper "Letzte Versuchungen" (1975) fällt zeitlich in diesen finnischen Opernboom hinein.

2 Fragestellungen, Probleme und Methoden der Untersuchung

Das Verständnis eines Musikwerkes bedarf zur Unterstützung vor allem einer sprachlichen Interpretation seines geistigen Gehalts. Darin wird der musikalische Ausdruck in Begriffe und Wörter verwandelt. Aufgabe der sprachlichen Interpretation ist es, die in den musikalischen Formen verborgene Bedeutung und den geistigen Gehalt zu eruieren. Das setzt die Berücksichtigung verschiedener Deutungsvariablen voraus. Davon gibt es nach Göran Hermerén fünf:

1) der Interpret (Variable X), 2) der Gegenstand der Interpretation (Variable Y), 3) die Interpretationsperspektive, 4) der Rezipient der Interpretation (Variable U) und 5) das Interpretationsziel (Variable V).

Daraus ergibt sich für Hermerén die Formel: X interpretiert Y als Z für U, um V zu erreichen.

Als wichtigste Variable sieht Hermerén das Interpretationsziel an. Ihre Aufgabe ist es: a) das Werk verständlich zu machen, b) die Aufmerksamkeit auf verborgene Strukturen und Prozesse zu lenken, c) Schlußfolgerungen zu begründen, d) Ideen und Werte zu beleuchten e) Verständnis für den Produzenten des Interpretationsgegenstands zu erreichen, f) Verbindungen herzustellen sowie g) aufzeigen, warum der Interpretationsgegenstand als bedeutsames Kunstwerk anzusehen ist.

Mit den wissenschaftlichen Fragestellungen, die sich aus verschiedenen Interpretationszusammenhängen ergeben, hat sich auch Ilkka Niiniluoto beschäftigt. In Anlehnung an Niiniluotos Modell unterscheide ich drei Arten von Bedeutung: 1) Die Bedeutung für den Produzenten; das ist die inhaltliche Bedeutung, die der Produzent dem Werk mitgeben wollte, 2) die verborgene innere Bedeutung; dazu zählen alle vom Komponisten und seinen Stellungnahmen unabhängigen Ergebnisse, Schlußfolgerungen und Deutungen. Eng verbunden mit dieser Bedeutungsart sind die Begriffe der offenen und der verborgenen

Funktion. Die dritte Bedeutungsart 3) ist die Bedeutung für den Rezipienten; diese betrifft die Stellung und Bedeutung für eine bestimmte Epoche oder ein bestimmtes Publikum.

Joonas Kokkonens Ansicht von der Struktur des Werkes ist zweischichtig. Das Werk hat eine innere und eine äußere Struktur. Die innere Struktur beinhaltet die Motivtechnik, die Entstehung, das Wachstum, die Entwicklung, die Variation, die Metamorphose und die Rückkehr zum ursprünglichen Motiv. Auch die musikalische Charakteristik gehört zur inneren Struktur des Werkes. Die äußere Struktur umfaßt drei Dimensionen: der Wechsel zwischen dramatischen und Lyrischen Elementen, die musikalische Verdichtung und der goldene Schnitt. Mein Modell für die Analyse der inneren Struktur basiert teilweise auf eine Anwendung von Rudolf Retis Grundmethodik thematischer Arbeit und Kari Rydmans Idee von den Grundmöglichkeiten der Variation und des organischen Wandels. Im Falle von Kokkonens Kompositionstechnik kann man ein hypothetisches Modell aufstellen, wonach die zu erfassende Gesamtidee in der sogenannten bogenförmigen Vorstellung von der festen Beziehung zwischen der Erscheinung der Motive und ihrer Wiederkehr besteht. Den thematischen Prozeß versuche ich unter dem Aspekt seines fünfphasigen Aufbaus zu untersuchen: *Erscheinung - Wiederholung - Entwicklung - Metamorphose - Wiederkehr*.

Das Ziel der Untersuchungen ist herauszufinden, was für eine Oper "Die letzten Versuchungen" von der inneren und der äußeren Struktur her betrachtet sind, wie die Oper Kokkonens frühere Produktion widerspiegelt und wie sich das später komponierte Werk zu den "Letzten Versuchungen" verhält.

3 Joonas Kokkonens Entwicklung als Komponist in den Jahren 1948-1974

In seiner Frühphase war Kokkonens Denkweise überwiegend linear, sogar kontrapunktisch. In den verschiedenen Werken oder ihren Sätzen ist das thematische Material begrenzt. Die andauernde Variation erweckt den Eindruck einer metamorphosierenden Kompositionstechnik. Die Musik dieser Periode ist vom allgemeinen Eindruck her tonal, basiert in der Regel auf Durdreiklängen und stützt sich ferner auf Quart- und Quintintervallen. Die Werke enthalten viele Ostinatos und ostinate Fragmente, als deren Subjekt oft Motive des Themas auftreten. Gegen Ende der Frühphase tritt die Chromatik vermehrt in Erscheinung.

In der Zwölftonphase zeigt sich Kokkonen am chromatischsten. Das gipfelt in den dunklen Tönen der zweiten Sinfonie. Als tonalen und thematischen Ausgangspunkt dient fast ausnahmslos die chromatische

Tonleiter oder ein Teil davon. Der Einfluß der Tonreihentechnik ist von zentraler Bedeutung, und der Stellenwert des thematischen Stoffes für das ganze Werk nimmt ständig zu. Der an Bach erinnernde Gedanke von der Verbindung zwischen der vertikalen und der horizontalen Ebene bleibt erhalten und gewinnt noch an Bedeutung. Die Polyphonie ist frei, der Satz kontrapunktisch und motivzentriert. Der Fortgang der Musik gründet auf Wiederholung, Variationen, Entwicklung und Metamorphosen. Im Zusammenhang mit den Werken dieser Periode insbesondere kann man schon mit gutem Grund von sinfonischem Denken sprechen.

In seiner neotonalen Periode kehrte Kokkonen zu einer tonaleren Kompositionsphilosophie zurück. Den thematischen Ausgangspunkt bildete weiterhin die chromatische Tonleiter, die Kokkonen nach dem Prinzip des Horror vacui einsetzte. Neben den Akkordformationen erschienen in den Werken Quartharmonien und aus fragmentarischen Tonreihen gebildete dodekaphonische Akkorde. Die Satztechnik ist durch verminderte Polyphonie und vermehrte Tonfelder gekennzeichnet. Die erhöhte Tonalität macht sich wiederum im vermehrten Gebrauch von Tonfeldern, die aus Durakkorden gebildet sind, sowie in der Vereinfachung und Reduktion der musikalischen Aussage bemerkbar. Die Werke dieser Periode sind ferner gekennzeichnet durch eine neue Bewegungsenergie, den ausschließlichen Gebrauch von Viertelnoten, die Betonung des Streichersatzes sowie die Erweiterung des Farbspektrums.

Kokkonens Formsprache entwickelte sich zwischen 1948 und 1974 vom Prinzip der Einzelform in einer prozeßhaften Richtung fort, die der dem Komponisten naheliegenden sinfonischen Denkweise entspricht. Kokkonen benutzte ähnliche und entgegengesetzte Elemente, konfrontierte Lyrisches mit Dramatischem, setzte den goldenen Schnitt und verschiedene Stufen musikalischer Verdichtung ein. Seine Formsprache fand vor allem auf der Motivebene Ausdruck im Gebrauch der Wellen- und Terrassenform sowie der Bogenform.

4 Die Oper "Letzte Versuchungen"

Die Anfänge der Oper gehen auf den Sommer 1959 zurück, als der Schriftsteller Lauri Kokkonen seinem Vetter, dem Komponisten, sein soeben fertiggestelltes Drama "Die letzten Versuchungen" vorstellte. Damals entstand die Idee einer Oper. Lauri Kokkonen verfaßte das Libretto nach den Vorstellungen des Komponisten. Die Oper wurde im April 1975 fertig. Das Werk erzählt vom inneren Todeskampf Paavo Ruotsalainen, eines Führers der finnischen Erweckungsbewegung. Der fiebernde Prediger kehrt im Traum zu den wichtigsten Ereignissen seines

Lebens zurück und sieht jetzt alles im falschen Licht. - Die anderen Hauptpersonen der Oper sind Riitta (Paavos erste Frau), sein Sohn Juhana und der Schmied Högman (Paavos religiöser Erwecker).

Das thematisch-motivische Material der "Letzten Versuchungen" ist durchaus begrenzt. Es behinhaltet nur drei motivische Stoffkreise: 1) Paavos Choral, 2) das sogenannte Opernmotiv, und 3) die Akkordmotive. Kokkonen setzte Paavos Choral (Notenbeispiel 19) aus vier Volksvariationen, die schon im 19. Jahrhundert in Savo und Ostbotnien gesungen wurden, zusammen. Die gesamte Chormelodie erklingt in den "Letzten Versuchungen" nur dreimal. Meistens erklingt nur die erste Strophe oder ein Teil davon. Insgesamt ziehen sich jedoch Motive, die ihren Ausgangspunkt im Choral haben, wie ein dichtes Netz durch das ganze Werk. Mal sind es schlichte Wiederholungen, mal Variationen oder metamorphosenartige Motive. Die Chormelodie wird, trotz ihrer Bezeichnung, nicht wie ein Wagnersches Leitmotiv eingesetzt, sondern wird außer in Paavos Rolle auch im Zusammenhang mit Riitta und Juhana eingesetzt.

Der zweite Motivkreis der "letzten Versuchungen" wird vom sogenannten Opernmotiv gebildet. Diese erklingt außer in der ursprünglichen Form auch in zwei Varianten, dem Messevarianten, und dem Juhana-Motiv (Notenbeispiele 42, 62 und 80). Diese Varianten sind bereits aus früheren Werken bekannt. Der Messevariant spielt als Motiv eine Rolle in der *Missa a capella* von 1963 und das Juhana-Motiv erklingt als Motiv des ersten Satzes der Sinfonischen Skizzen von 1968. Insgesamt belebt das Juhana-Motiv die Klangsprache von ganzen 16 Werken zwischen 1953 und 1974. Außerdem stellt das Motiv eine Permutationsform der Töne b-a-c-h dar.

Der dritte thematische Stoffkreis der "Letzten Versuchungen" enthält vier Durakkorde: C-D-Es-E (Notenbeispiel 95). Die Akkordkombination erscheint stellenweise vollständig, an andern Stellen erklingt nur ein Akkordpaar, meistens E-C, deren Töne h-gis-g-c dieselben sind wie im Opernmotiv eine Quarte höher. Die Verbindung aller vier Akkorde wird in jeder Szene der Oper als Hintergrund zur anderen Thematik benutzt. Das Grundprinzip von Joonas Kokkonens Motivtechnik in den "Letzten Versuchungen" ist, daß er die erwähnten Grundmotive variiert, damit sich für jede Szene passende, naturgemäße melodische, rythmische und harmonische Stoffe herauskristallisieren. Seinen Gebrauch des thematisch-motivischen Materials nennt Kokkonen die innere Struktur der Oper.

Zu den Form- und Strukturprinzipien der "Letzten Versuchungen" zählen außer der Thematik primär drei Dimensionen: 1) der Wechsel von dramatischen und lyrischen Stoffen, 2) die musikalische Verdichtung, 3) der goldenen Schnitt. Diese bezeichnet Kokkonen als die äußere Struktur des Werkes. Die erstgenannte Dimension war der Ausgangspunkt für die Komposition der ganzen Oper. Die Oper besteht aus zwei Akten mit ins-

gesamt 14 (8 + 6) Auftritten. Die meisten Auftritte enthalten mindestens einen dramatischen Höhepunkt, doch einige sind rein lyrisch. Dazu zählen der 8. Auftritt mit Riittas Tod, sowie der 12. und der 13. Auftritt, in denen Paavos Innenleben klarere Züge zu gewinnen beginnt. Die einzelnen Auftritte sind in der Regel wellen- oder terrassenförmig. Bei der Wellenform tritt dasselbe Motiv in Variationen wellenförmig auf, während bei der Terrassenform neue Motive oder neuartig behandelte Variationen auf verschiedenen Ebenen eingeführt werden.

Die musikalische Verdichtung ist ein weiterer Faktor der äußeren Struktur. Sie läßt sich in der Oper von drei Seiten beobachten. Das sind die psychologische, die dynamische und die motivische Ebene. Die psychologische Ebene wird generell durch die Verdichtung der Stimmung gekennzeichnet. Die dynamische Ebene umfaßt wiederum die musikalische Textur, die durch den Wechsel unterschiedlicher Kräfte erreicht wird. Die Zunahme der Intensität ist mit beiden fest verbunden. Bei der motivischen Verdichtung tritt das thematische Material in einer dichten Folge auf wie zum Beispiel bei einer Engführung. Die Verdichtung stellt insgesamt einen Spannungsraum für das musikalische Geschehen dar, den man als Art Häufungsprozeß bezeichnen könnte.

Der goldene Schnitt oder *sectio aurea* ist die Grundidee, die das Werk zusammenhält. Darauf stützte sich der Komponist bereits in der Planungsphase des Werks. Die Verteilung der beiden Akte entspricht dem goldenen Schnitt so, daß der zweite Akt in demselben zeitlichen Verhältnis zum ersten steht wie der erste zur ganzen Oper. Kokkonens Verwendung des goldenen Schnitts in der Oper geht noch weiter. Die Dauer der Auftritte ist nach Fibonaccis Zahlenreihe verteilt. Sie dauern also jeweils 3, 5, 8 bzw. 13 Minuten. Der goldene Schnitt bedeutet für die "Letzten Versuchungen" vor allem den Bruch mit der Symmetrie. Er ermöglicht die Plazierung der dynamischen Höhepunkte an den Schnittstellen bzw. in Annäherung an den goldenen Schnitt, die Gruppierung der Auftritte, der Kunst- und Kompositionsgattungen, und die Koordinierung der höchsten Töne der Melodien mit den Schnittstellen. Zusammen mit dem motivischen Stoff, der Dramatik und der musikalischen Verdichtung trägt der goldene Schnitt zur Bildung von Höhepunkten bei, die an Intensität ihresgleichen suchen. Als Beispiel sei hier nur der Frosteinbruch im vierten Auftritt erwähnt, wo diese strukturellen Elemente vereint auftreten.

Die Thematik der "Letzten Versuchungen" ist ein dankbares Feld für musikalische Charakterisierung und den Gebrauch von Symbolik aller Art. Die Abwandlung der Motive und ihre verschiedenen Metamorphosen eignen sich gut zur Darstellung der Ereignisse und Einzelheiten einer solchen Oper, die an der Grenze zur Traumwelt spielt. Ich nenne einige Beispiele: Von den thematischen Motiven der Oper hat Paavos Choral mehrere ähnlich tendierende Funktionen. Es erscheint im Zusammenhang mit den Versammlungen, dem Choralgesang, der

geistlichen Rede und der Person Ruotsalainen. Das Juhana-Motiv erklingt im Zusammenhang mit der Bibel, der Lehre, dem Chatechismus, dem Himmel, dem Reich Gottes und dem Heiland. Von den Akkorden des Motivs kommt dem E-Dur-Akkord die Funktion zu, die Klarheit des Himmels und das Heil darzustellen. Von den Instrumenten werden die Harfe und die Celesta als Symbole des Jenseits eingesetzt. Eine abfallende melodische Linie schildert Müdigkeit, Hoffnungslosigkeit, Verzicht und Mißerfolg wie auch die allgemeine Einstellung der Erweckungsbewegung; ein unterwürfiges Christentum. - Insgesamt spielt die symbolische Darstellung eine wesentliche Rolle in der ganzen Oper.

5 "Die Letzten Versuchungen" und Ihr Verhältnis zum Späteren Werk

Der Einfluß der "Letzten Versuchungen" ist am deutlichsten in Werken der Jahre 1976 und 1977 zu spüren, der Cellosonate von 1976, dem dritten Streichquartett (1976), und "...durch einen Spiegel..." sowie im monumentalen Requiem des Jahres 1981. Das Opernmotiv in seinen drei Formen, der Originalform, der Messevariation und dem Juhanamotiv, ist als motivischer Stoff in Kompositionen der Jahre 1976 und 1977 weit verbreitet. Im Requiem erklingen diese Variationen ebenfalls durch das ganze Werk. Insbesondere das Juhanamotiv ist eines der zentralen Motive im Requiem.

Das Akkordmaterial der Oper tritt ebenfalls wieder in Erscheinung. Im zweiten Satz der Cellosonate gründet die Harmonie auf dem Gebrauch von sekund- und terzverwandten Durdreiklängen. In "...durch einen Spiegel..." haben die thematischen Akkorde der Oper eine nahezu tragende Funktion. In demselben Werk spielen auch der goldene Schnitt sowie die Klangfarbe eine wichtige Rolle bei der Formgestaltung. Die Requienteile "In paradisum" und "Lux aeternae" erinnern wiederum an Riittas Todesszene in der Oper. In beiden bleiben große Erhebungen aus, ist der allgemeine Eindruck lyrisch, schließen die Teile ruhig aneinander an, und in beiden endet das Werk mit dem E-Dur-Akkord auf dem Wort "lux" (Licht).

Abgesehen vom Requiem entfernt sich der Komponist in den achtziger Jahren von der Welt der "Letzten Versuchungen". Im sogenannten Spätwerk nach dem Requiem gibt es nur noch vereinzelt Stellen, die auf die Oper Bezug nehmen. Dagegen werden verschiedene Aspekte der Klangfarbe, die Tonfelder und die motivische Arbeit in der äußeren Struktur der Werke immer mehr betont. Von den Parametern der Oper hat der goldene Schnitt nunmehr die geringste Bedeutung. Gegenwärtig ist Kokkonens letztes vollendetes Werk das Orchesterstück "Il Paesaggio" (1987).

Schlussbemerkung

In Joonas Kokkonens Werk haben sich über die Jahrzehnte bestimmte Elemente herausgebildet und erhalten, die den Kern seines Kompositionsstils ausmachen. Dazu zählen 1) der chromatische Ausgangspunkt, 2) der Gebrauch von sekund- und terzverwandten Durdreiklängen, 3) Quart-Sekund-Motive, 4) Zellen von der Art b-a-h, 5) asymmetrische Zeitaufteilung (die Annäherung an den goldenen Schnitt und das Horror-vacui-Prinzip), 6) Verschiedene Grade der Verdichtung, 7) musikalische Gegensätze, von denen der Wechsel von Lyrischem und Dramatischem der wichtigste ist, 8) Klangfarbe und Tonfelder 9) eine feste Beziehung zwischen der Einführung und dem Wiederkehr von thematisch-motivischem Material, sowie 10) sinfonisches Denken und eine prozeßhafte Formgestaltung.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

1 Tutkimuksessa käytetyt Joonas Kokkosen sävellykset

Kokkonen, Joonas

- 1948 *Trio* pianolle, viululle ja sellolle. Käsikirjoitus.
- 1953 *Pianokvintetto*. Käsikirjoitus.
- 1955 *Duo* pianolle ja viululle. Käsikirjoitus.
- 1955 "*Illat*", kolme laulua Katri Valan runoihin (pianolle). Käsikirjoitus.
- 1957 *Musiikkia jousiorkesterille*. Fazer, Helsinki 1983.
- 1959 *Jousikvartetto* nro 1. Käsikirjoitus.
- 1959 *Lintujen Tuonela*. Laulusarja P. Mustapään runoihin. Käsikirjoitus.
- 1960 *Sinfonia* nro 1. Käsikirjoitus.
- 1961 *Sinfonia* nro 2. Käsikirjoitus.
- 1962 *Sinfonia da camera* 12 jouselle. Kirjapaino Universad Oy, Helsinki 1964.
- 1963 *Missa a capella* sekakuorolle. Oy R. E. Westerlund Ab, Helsinki 1963.
- 1963 *Sammakon virsi sateen aikana* mieskuorolle. (P. Mustapään runoon) Oy R. E. Westerlund, Ab, Helsinki.
- 1964 *Opus sonorum* orkesterille ja pianolle. Yleisradio, Helsinki 1966.
- 1966 *Jousikvartetto* nro 2. Käsikirjoitus.
- 1966 *Laudatio Domini* sekakuorolle ja sopraanolle. Fazer, Helsinki 1967.

- 1966 *Joululauluja lapsille*
 1. Jouluna (1956; Johannes Suomalaisen runoon)
 2. Aattoiltana (1958; Ester Aholaisen runoon)
 3. Metsänjoulu (1966; Oiva Paloheimon runoon)
 4. Legenda (1966; Jaakko Haavion runoon)
 Fazer, Helsinki 1969.
- 1967 *Sinfonia* nro 3. Fazer, Helsinki 1968.
- 1968 *Sinfonia luonnoksia* orkesterille. Käsikirjoitus.
- 1968 *Hääsoitto* uruille. Fazer, Helsinki 1983.
- 1969 *Surusoitto* uruille. Fazer, Helsinki 1983.
- 1969 *Viisi bagatellia* pianolle. Fazer, Helsinki 1982.
- 1969 *Sellokonsertto*. Fazer, Helsinki 1972.
- 1969 *Erekhteion*. Kantaatti Turun yliopiston 50-vuotisjuhlaan (teksti Arvi Kivimaa). Käsikirjoitus.
- 1971 *Sinfonia* nro 4. G. Schirmer, New York / London 1977.
- 1971 *Inauguratio* orkesterille. Käsikirjoitus.
- 1973 *Sub rosa*. Laulusarja Eeva-Liisa Mannerin runoihin (pianolle). Käsikirjoitus.
- 1973 *Puhallinkvintetto*. G. Schirmer, New York / London 1977.
- 1974 *Lux aeterna* uruille. Fazer, Helsinki 1976.
- 1975 *Viimeiset kiusaukset*. Ooppera (libretto Lauri Kokkonen). Käsikirjoitus.
- 1976 *Sellosonaatti*. Fazer, Helsinki 1977.
- 1976 *Jousikvartetto* nro 3. G. Schirmer New York / London 1980.
- 1977 *"... durch einen Spiegel ..."* Metamorphosis for 12 Strings and Harpsichord. G. Schirmer New York / London 1980.
- 1979 *Iuxta crucem* uruille. Fazer, Helsinki 1981.
- 1980 *Ukko Paavon virsi* lapsikuorolle ja -orkesterille.
- 1981 *Requiem*. Käsikirjoitus.
- 1982 *Improvvisazione* pianolle ja viululle. Käsikirjoitus.
- 1985 *Sormin soitti Väinämöinen* mieskuorolle. Käsikirjoitus.
- 1987 *Il Paesaggio* kamariorkesterille. Käsikirjoitus.

2 Painetut lähteet

2.1 Joonas Kokkosen musiikkia käsittelevä kirjallisuus

Aho, Kalevi

- 1971 Joonas Kokkosen musiikillisesta ajattelusta kolmannen sinfonian ensiosassa. *Musiikki* 1971: 3.

- Aho, Kalevi
1891 Joonas Kokkonen, Requiem. Teosarvostelu. Musiikki 1981: 3 - 4.
- Aromäki, Juhani
1980 Elämäni on musiikki. Tunnetut musiikkimiehet kertovat. Porvoo.
- Baumgartner, Rudolf
1981 Einige Bemerkungen zu der Sinfonia da camera und der Metamorphosen "...durch einen Spiegel...". Teoksessa Kuvastimessa ...durch einen Spiegel... Joonas Kokkonen. Juhlakirja Joonas Kokkoselle 13.11.1981. Toimituskunta Timo Mäkinen, Lassi Nummi ja Timo Teerisuo. Savonlinna.
- Heininen, Paavo
1972 Joonas Kokkonen. Musiikki 1972: 3 - 4.
- Heiniö, Mikko
1981a Aikamme suomalaiset säveltäjät ja heidän taustansa. Musiikki 1981: 1.
- Heiniö, Mikko
1981b Suomalaisten säveltäjien "esikuvat" heidän lausuntojensa valossa. Musiikki 1981: 3 - 4.
- Heiniö, Mikko
1984 Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan. Acta Musicologica Fennica 14. Diss. Helsinki.
- Heiniö, Mikko
1986 Kokkonen: kromaattinen totaali ja "sinfonisuus". Musiikki 1986: 3 - 4.
- Heiniö, Mikko
1991 Joonas Kokkonen's Opera The Last Temptation. Finnish Music Quarterly 1991: 3. Helsinki.
- Karjalainen, Elina
1981 Joonas Kokkonen - näköaloja luovuuteen ja ihmisyyteen. Porvoo.
- Kokkonen, Joonas
1966 Joonas Kokkonen. Teoksessa Suomen säveltäjiä II. Toim. Einari Marvia. Porvoo.
- Kokkonen, Joonas ja Mäkinen, Timo
1979 Joonas Kokkonen ja Timo Mäkinen keskustelevat musiikista ja elämästä. Savonlinna.
- Kokkonen, Lauri
1960 Viimeiset kiusaukset. Näytelmä. Jyväskylä.
- Kokkonen, Lauri
1976 Viimeiset kiusaukset. Libretto. Savonlinna.

- Kurki-Suonio, Erkki
1977 Paavon virret. Teoksessa Paavo Ruotsalainen 1977 - 1852. Juhlakirja. Toim. Olavi Tarvainen. Lapua.
- Kuokkala, Pekka
1977 Kultainen leikkaus. Muotoanalyysiä Joonas Kokkosen oopperasta "Viimeiset kiusaukset". Kirkkomusiikki 1977: 3.
- Kuokkala, Pekka
1979 Viimeiset kiusaukset ja kultainen leikkaus. Savonlinnan Oopperajuhlat 1979. Juhlakirja. Toim. Jarmo Kokkonen. Savonlinna.
- Kuokkala, Pekka
1979b Sectio aurea Joonas Kokkosen oopperassa Viimeiset kiusaukset. Teoksessa Ihminen musiikin valtakentässä. Juhlakirja Timo Mäkiselle 6.6.1979. Toim. Reijo Pajamo. Jyväskylä Studies in the Arts 11. Jyväskylä.
- Kuokkala, Pekka
1981a Joonas Kokkonen 60-vuotias. Kirkkomusiikki 1981: 9-10.
- Kuokkala, Pekka
1981b Motiivitekniikasta Joonas Kokkosen oopperassa Viimeiset kiusaukset. Teoksessa Kuvastimessa ...durch einen Spiegel... Joonas Kokkonen. Juhlakirja Joonas Kokkoselle 13.11.1981. Toimituskunta Timo Mäkinen, Lassi Nummi ja Timo Teerisuo. Savonlinna.
- Kuokkala, Pekka
1986 Kultainen leikkaus Joonas Kokkosen oopperassa Viimeiset kiusaukset. Dimensio 1986: 7. Matematiikka-sarjan artikkeli nro 18. Hyvinkää.
- Kuokkala, Pekka
1991 Joonas Kokkonen 70-vuotias. Kirkkomusiikki 1991: 8.
- Lehtonen, Tiina-Maija ja Hako, Pekka
1987 Kuninkaasta kuninkaaseen eli suomalaisen oopperan tarina. Juva.
- Nieminen, Ari
1978 Joonas Kokkonen: "... durch einen Spiegel..." Teosarvostelu. Musiikki 1978: 4.
- Nummi, Seppo
1963 Joonas Kokkonen - lineaarikko, sinfonikko, mystikko. Rondo 1963: 5.
- Nordgren, Pher Henrik
1991 Joonas Kokkonen - Symphonist. Finnish Music Quarterly 1991: 3. Helsinki.
- Rydman, Kari
1963a Joonas Kokkosen ja Erik Bergmanin orkesterimusiikista. Pieni Musiikkilehti 1963: 1.

- Salmenhaara, Erkki
1968 Joonas Kokkonen, romantisoituva klassikko. Teoksessa Suomen musiikin vuosikirja 1967 - 1968.
- Salmenhaara, Erkki
1978 Kansanmusiikin käytöstä uudessa suomalaisessa taidemusiikissa. Musiikki 1978: 4.
- Salmenhaara, Erkki
1979 Kansanmusiikin käytöstä uudessa suomalaisessa taidemusiikissa. Teoksessa Ihminen musiikin valtakentässä. Juhlakirja Timo Mäkiselle 6.6.1979. Toim. Reijo Pajamo. Jyväskylä Studies in the Arts 11. Jyväskylä. (Artikkeli julkaistu myös teoksessa Musiikki 1978: 4).
- Salmenhaara, Erkki
1981 Analyyttisiä huomioita Joonas Kokkosen 3. jousikvartetosta. Teoksessa Kuvastimessa ... durch einen Spiegel ... Joonas Kokkonen. Juhlakirja Joonas Kokkoselle 13.11.1981. Toimituskunta Timo Mäkinen, Lassi Nummi ja Timo Teerisuo. Savonlinna. (Artikkeli julkaistu myös teoksessa Musiikki 1977: 2.)
- Savolainen, Pentti
1980 Savonlinnan Oopperajuhlat Aino Acktésta Martti Talvelaan. Savonlinna.
- Savolainen, Pentti
1987 Savonlinnan Oopperajuhla 75 vuotta. Savonlinna.
- Savonlinnan Oopperajuhlat
1973 Juhlakirja. Toim. Aila Gothoni. Savonlinna.
1977 Juhlakirja. Toim. Jarmo Kokkonen. Savonlinna.
1978 Juhlakirja. Toim. Jarmo Kokkonen. Savonlinna.
- Talvela, Martti
1979 Syyllisyydestä Boris Godunovin ja Paavo Ruotsalaisen roolien pohjavirtoina. Teoksessa Ihminen musiikin valtakentässä. Juhlakirja Timo Mäkiselle 6.6.1979. Toim. Reijo Pajamo. Jyväskylä studies in the Arts 11. Jyväskylä.
- Tawaststjerna, Erik
1976 Viimeiset kiusaukset suurta-paus. Teoksessa Esseitä ja arvosteluja. Helsinki. (Ks. myös HS 4.9.1975.)

2.2 Muu kirjallisuus

- Aho, Kalevi
1977 Motiivit ja motiivien muuntuminen. Musiikki 1977: 4.
- Aho, Kalevi
1982 Musiikin muotoanalyysistä. Teoksessa Musiikin soivat muodot. Toim. Eero Tarasti. Jyväskylä.

- Ansermet, Ernest
1961 Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein. München.
- Ansermet, Ernest
1973 Die Grundlagen Der Musik. München.
- Bergström, Matti
1988 Music and the Living Brain. London.
- Götze, Heinz und Wille, Rudolf
1985 Musik und Mathematik. Berlin.
- Cooke, Deryck
1959 The language of Music. London.
- Dahlhaus, Carl
1980 Musiikin estetiikka. Suom. Ilkka Oramo. Helsinki.
- Dahlhaus, Carl
1983 Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neuem Operngeschichte. München - Salzburg.
- Einstein, Alfred
1951 Grösse in der Musik. 2. Aufl. Zürich & Stuttgart.
- Erk, L. - Böhme, F.M.
1894 Deutscher Liederhort III. Leipzig.
- Fransén, Nat.
1940 Koralbok Till Then Swenska Ubsala Psalmboken 1645. Liturgia Suecana. Ser. B. Vol. III: 2. Stockholm.
- Freud, Sigmund
1968 Unien tulkinta. Suom. Matti Puranen. Jyväskylä.
- Freud, Sigmund
1981 Johdatus psykoanalyysiin. Suom. Matti Puranen. 3. painos. Jyväskylä.
- Gasparow, Boris
1982 Eräitä musiikin semantiikan deskriptiivisiä ongelmia. Teoksessa Musiikin soivat muodot. Musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä. Toim. Eero Tarasti. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 2. Jyväskylä.
- Haapalainen, [T.] Ilmari
1972 Några bidrag till proveniensbestämningen av 1600-talets nordiska koraler. Institutionen för praktisk teologi vid Åbo Akademi Skrifter nr 3. Åbo.
- Haapalainen, T. I.
1976 Die Choralhandschrift von Kangasala aus dem Jahre 1624. Die Melodien und ihre Herkunft. Acta Academiae Aboensis, ser A. Humaniora. Diss. Åbo.
- Haapalainen, T. I.
1977 "Ukko-Paavon koraalin" lähteistä. Muuan virsikirjamme lankavyhti. Kirkkomusiikki 1977: 6.

Haapalainen, T.I.

- 1981 Mies ja hänen koraalinsa. Paavon virren sävelmähistoriaa. Teoksessa Kuvastimessa ... durch einen Spiegel ... Joonas Kokkonen. Juhlakirja Joonas Kokkoselle 13.11.1981. Toimittuskunta Timo Mäkinen, Lassi Nummi ja Timo Teerisuo. Savonlinna.

Hagenmaier, Otto

- 1963 Der Goldene Schnitt. Heidelberg.

Heikinheimo, Seppo

- 1979 Martti Talvela. Jättiläisen muotokuva. Keuruu.

Heiniö, Mikko

- 1979 Aspekteja orkesteriteoksesta Tredicia. Synkooppi 1979: 5.

Heiniö, Mikko

- 1980 Säveltämisen estetiikasta. Musiikki 1980: 3.

Heiniä, Mikko

- 1984 Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan. Acta Musicologica Fennica 14. Diss. Helsinki.

Heiniö, Mikko

- 1989 Lähtökohtia oopperatutkimukseen. Teoksessa Musiikkitiede 2. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos. Helsinki.

Heinonen, Yrjö

- 1990 Psykoanalyttinen lähestymistapa sävellysprosessin tutkimuksessa: musiikillisen muuntelun suhde primaari- ja sekundaariprosesseihin. Teoksessa Musiikintutkimuksen rajoilla. Toim. Jukka Louhivuori. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 4. Jyväskylä.

Hermerén, Göran

- 1978 Tulkinta: tyyppejä ja kriteereitä. Teoksessa Taide ja filosofia. Toim. Markus Lammenranta ja Arto Haapala. Helsinki.

Hofmann, Wolfgang

- 1973 Goldener Schnitt und Komposition. Wilhelmshaven.

Ingman, Olavi

- 1959 Lineaarinen rakenneanalyysi Mozartin g-molli -sinfonias-ta. K.V. - N:o 550. Diss. Jyväskylä.

Jalas, Jussi

- 1955 Sibeliuksen sinfoniat ja "Kultainen leikkaus". Uusi Musiikkilehti 1955: 9.

Karjalainen, Kauko

- 1991 Leevi Madetojan oopperat Pohjalaisia ja Juha. Teokset, tekstit ja kontekstit. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis 2. Diss. Helsinki.

- Kauko, Olavi
1981 Sibelius ja aika. Teoksessa Kuvastimessa ...durch einen Spiegel... Joonas Kokkonen. Juhlakirja Joonas Kokkoselle 13.11.1981. Toimituskunta Timo Mäkinen, Lassi Nummi ja Timo Teerisuo. Savonlinna.
- Kokkonen, Joonas
1961 Onko enää olemassa soinnun ongelmaa? Pieni Musiikki-lehti 1961: 1.
- Kokkonen, Joonas
1971 Eräitä piirteitä Bartókin melodiikassa. Musiikki 1971: 3.
- Kokkonen, Joonas
1976 Mozartin pianosonaatit ja sectio aurea. Teoksessa Juhlakirja Erik Tawaststjernalle 10.10.1976. Toim. Erkki Salmenhaara. Acta Musicologica Fennica 9. Keuruu.
- Kurth, Ernst
1922 Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie. Berlin.
- La Rue, Jan
1970 Guidelines for style analysis. New York.
- Lendvai, Ernő
1957 Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks. Bartók, Weg und Werk, Schriften und Briefe. Red. von Bence Szabolcsi. Budapest.
- Lorenz, Alfred
1924 Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. I Band, Des musikalische Aufbau des Bühnenfestspieles der Ring des Nibelungen. Berlin.
- Lorenz, Alfred
1926 Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. II Band, Der musikalische Aufbau von Richard Wagners Tristan und Isolde. Berlin.
- Magdeburg, J.
1572 Christliche und Tröstliche Tischgesänge.
- Meyer, B. Leonard
1971 Musiikin merkitys ja informaatioteoria. Suom. Inari Teinilä. Teoksessa Nykyestetiikan ongelmia. Toim. Irma Ranta-vaara.
- Meyer, B. Leonard
1973 Explaining Music. Essays and Explorations. Chicago.
- Mincoff-Marriage, Elizabeth
1922 Souterliedekens. Een nederlandsch Psalmboek van 1540. 1. Näköispainos vuodelta 1540. Gravenhage.
- Murtomäki, Veijo
1983 Wagnerin oopperat musiikkianalyttisena ongelmana. Synteesi 1983: 2. Jyväskylä.

- Murtomäki, Veijo
1990 Sinfoninen ykseys. Muotoajattelun kehitys Sibeliuksen sinfonioissa. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 4. Diss. Helsinki.
- Mäkinen, Timo
1978 Mozartin Taikahuilu. Ihminen niinkuin sinäkin. Savonlinna.
- Nieminen, Risto
1979 Tredicia ja sen suhde Mikko Heiniön muihin sävellyksiin. Synkooppi 1979: 3 - 4.
- Niiniluoto, Ilkka
1983 Tieteellinen päättely ja selittäminen. Helsinki.
- Noske, Frits
1977 The signifier and the signified. Studies in the operas on Mozart and Verdi. The Hague.
- Oramo, Ilkka
1977 Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartókin kromatiikasta. Acta Musicologica Fennica. Diss. Helsinki.
- Oramo, Ilkka
1978 Motiivi ja muoto Sibeliuksen toisessa sinfoniassa. Musiikki 1978: 1.
- Oramo, Ilkka
1982 Kultainen leikkaus musiikissa. Kriittinen katsaus esteettisen normaalisuhteen teoriaan. Musiikki 1982: 4,
- Orlov, Henry F.
1979 The Temporal Dimensions of Musical Experience. The Musical Quarterly LXV, nro 3, July. New York.
- Penttilä, Kustaa
1921 Wanhan Wirsikirjan Sävelmiä Lapualta ja Nurmosta. Lapua.
- Pylkkänen, Tauno
1953 Oopperavaeltaja. Helsinki.
- Reti, Rudolf
1961 The Thematic Process in Music. London.
- Rydman, Kari
1963b Sibeliuksen neljännen sinfonian rakenneongelmista. Teoksessa Suomen Musiikin Vuosikirja 1962 - 1963. Helsinki.
- Salmenhaara, Erkki
1970 Tapiola. Sinfoninen runo Tapiola Sibeliuksen myöhäistyylin edustajana. Acta musicologica Fennica 4. Helsinki.
- Salmenhaara, Erkki
1979 Tutkielmia Brahmsin sinfonioista. Acta musicologica Fennica 12. Helsinki.

- Schalin, Olav D.
1946 Kulthistoriska studier I. Till belysande av Reformationens genomförande i Finland. Helsingfors.
- Schenk, Hellmut
1959 Der Goldene Schnitt. Augsburg.
- Schweitzer, Albert
1960 J. S. Bach. Wiesbaden.
- Siionin laulut
1977 Nuottipainos. Suomen Rauhanyhdistysten Keskusyhdistys. Toim. Pentti Liukkonen ym. Pieksämäki.
- Stefani, Gino
1985 Musiikillinen kompetenssi. Miten ymmärrämme ja tuotamme musiikkia. Suom. Heikki Nylund. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 3. Jyväskylä.
- Suomen evankelis-luterilaisen kirkon koraalivirsikirja
1943/63 Hyväksytty viidennessätoista yleisessä kirkolliskokouksessa vuonna 1943 ja yhdeksännessätoista yleisessä kirkolliskokouksessa vuonna 1963. Helsinki 1964.
- Suomen evankelis-luterilaisen kirkon virsikirja
1986 Hyväksytty kirkolliskokouksen ylimääräisessä istunnossa 13. helmikuuta 1986. Pieksämäki 1988.
- Suomen kansan sävelmiä I
1898 Ensimmäinen jakso. Hengellisiä sävelmiä. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia (68. osa). Jyväskylä.
- Tarasti, Eero
1978 Myth and Music. A semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. Acta Musicologica Fennica 11. Diss. Helsinki.
- Tarasti, Eero
1983 Tuleminen ja aika. Synteesi 1983: 3 - 4.
- Tarvainen, Olavi
1967 Paaavo Ruotsalaisen opinkäsitys. Vaasa.
- Teerisuo, Timo
1970 Aarre Merikannon ooppera Juha. Diss. Helsinki.
- Timerding, H.E.
1929 Der Goldene Schnitt. Leipzig.
- Tolonen, Jouko
1971 Protestanttinen koraali ja Bachin fuugateemat teoksessa Das Wohltemperierte Klavier I. Acta Musicologica Fennica V. Helsinki
- Vorobev, N. N.
1961 Fibonacci numbers. Oxford.

Yxi Tarpelinen Nuotti-Kirja

1702 Prändätty Stockholmis Henrich Keysarilda Cuningaliselda Kirjanpräntäjälä Anno 1702.

Zahn, J.

1889-93 Melodien der deutschen evangelischen Kirchenliede I - VI. Gütersloh.

2.3 Sanomalehdet

Aamulehti 21.10.1967

4.9.1973 (Sisko Ramsay)

Die Welt 25.7.1973 (Klaus Geitel)

Hamburger Abendblatt

23.7.1973 (Carl-Heinz Mann)

Helsingin Sanomat (HS)

18.11.1967 (Seppo Heikinheimo)

17.7.1967 (Seppo Heikinheimo)

13.7.1973 (Seppo Heikinheimo)

4.9.1975 (Erik Tawaststjerna)

Suomenmaa 22.10.1967 (Leo Ståhlhammar)

Uusi Suomi (US)

18.11.1967 (Seppo Nummi)

30.8.1973

19.7.1975 (Heikki Aaltoila)

3 Painamattomat lähteet

3.1 Arkistolähteet

Suomen Kansallisoopperan arkisto, Helsinki.

Alfons Almin kirjelmä Suomen Kansallisoopperan Säätiön Hallitukselle 6.10.1971.

Eino S. Rahikaisen kirja Roger Lindbergille 27.12.1973.

Suomalaisen oopperaosakeyhtiön johtokunnan kokouspöytäkirjat vuosilta 1916 ja 1917.

Suomen Kansallisoopperan Säätiön Hallituksen kokouspöytäkirjat 1967 - 1969 ja 1973.

Suomen Kansallisoopperan Säätiön Hallituksen toimintakertomukset 1966 - 1967, 1967 - 1968 ja 1972 - 1973.

Suomen Kansallisoopperan taiteellisen neuvottelukunnan kokouspöytäkirjat 1972.

Viimeisten kiusausten esityksiin liittyviä valokuvia.

3.2 Esitelmät

Joonas Kokkosen esitelmä Viimeisten kiusausten rakenteesta. Pidetty Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen (Musican) vihkiäisjuhlassa 19.9.1976.

Martti Talvelan esitelmä Paavon roolista. Pidetty Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen (Musican) vihkiäisjuhlassa 19.9.1976.

3.3 Keskustelut

Joonas Kokkosen ja Pekka Kuokkalan keskustelut vuosina 1975 - 1992.

T. Ilmari Haapalaisen ja Pekka Kuokkalan keskustelut vuosina 1985 - 1992.

3.4 Tutkimukset

Heinonen, Yrjö

1989 Kaksi näkökulmaa musiikillisen kommunikaation tutkimiseen. Lisensiaattitutkielma. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen laitos.

Karttunen, Hillevi

1983 Joonas Kokkonen: Sellokonsertto. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen laitos.

Kuokkala, Pekka

1975 Rakenneanalyysi Joonas Kokkosen teoksista Missa a cappella ja Laudatio Domini. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen laitos.

Kuokkala, Pekka

1978 Kultainen leikkaus oopperassa Viimeiset kiusaukset. Lisensiaattintyö. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen laitos.

Okkonen, Jukka

1982 Musiikin ja libreton välisistä suhteista oopperassa Viimeiset kiusaukset. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Musiikkitieteen laitos.

Pokkinen, Ilmo

1982 Analyyttinen vertailu Joonas Kokkosen sävellyksistä Duo pianolle ja viululle sekä Sonata per violoncello & piano-forte. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen laitos.

276

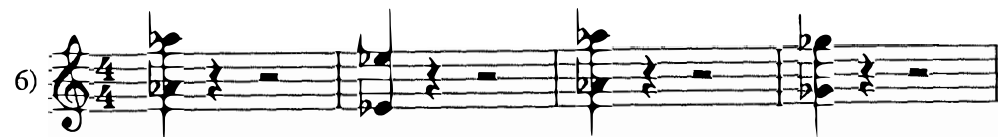
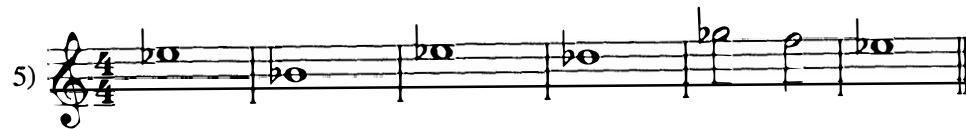
Pokkinen, Ilmo

1988

Joonas Kokkonen: Requiem. Musiikkitieteen lisensiaatintyö. Helsingin yliopisto. Musiikkitieteen laitos.

LIITE 1

PAAVON VIRREN VARIANTIT OOPPERASSA

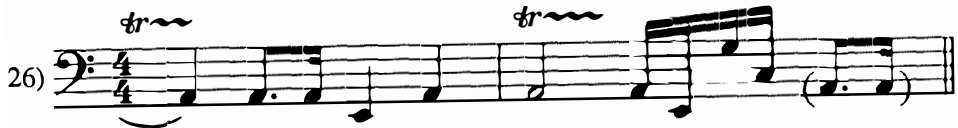






24) 

25) 

26) 

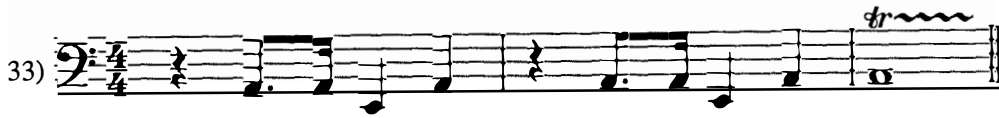
27) 

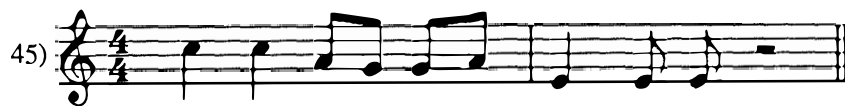
28) 

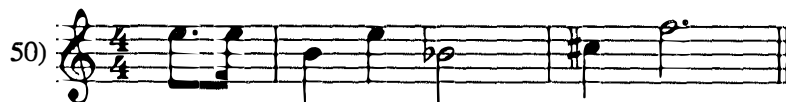
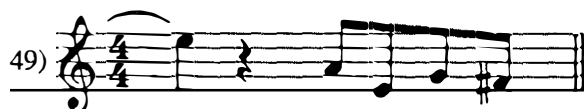
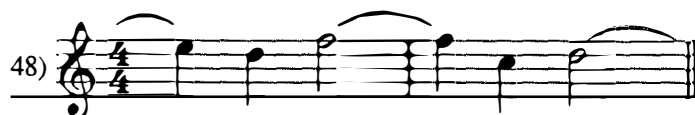
29) 

30) 

31) 







62)  

Exercise 62 is written in treble clef with a 4/4 time signature. The first system consists of two staves. The first staff begins with a key signature of one flat (Bb) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (F#) in the third measure. The second staff continues the melody with eighth notes and ends with a quarter rest.

63)   

Exercise 63 is written in bass clef with a 4/4 time signature. The first system consists of two staves. The first staff begins with a key signature of two flats (Bb, Eb) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with eighth notes and ends with a quarter rest. The third system consists of one staff with a melodic line of eighth notes and ends with a quarter rest.

64) 

Exercise 64 is written in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of a single staff with a melodic line of eighth notes and a half note, ending with a quarter rest.

65) 

Exercise 65 is written in treble clef with a 6/8 time signature. It consists of a single staff with a melodic line of eighth notes and a half note, ending with a quarter rest.

66) 

Exercise 66 is written in treble clef with a 6/8 time signature. It consists of a single staff with a melodic line of eighth notes and a half note, ending with a quarter rest.



LIITE 2

JOONAS KOKKOSEN KÄSIALANÄYTE

PAAVO

Mis-sä kut-su-vie-raat o-vat?

The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes.

unis.

arco

mf

p

The string ensemble part consists of five staves, each labeled 'arco'. The music is written in the same key signature and time signature as the vocal part. Dynamics include *mf* and *p*. The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks.

The first part of the string ensemble notation, showing the initial measures with treble clefs and a key signature of one flat. The time signature is 2/4.

The second part of the string ensemble notation, showing the continuation of the piece with treble clefs and a key signature of one flat. The time signature is 2/4. A *mp* dynamic marking is present.

ITA

Tu-le Saa-neen, Paa-vo, Tu-le Saa-neen Paa-vo.

630

The vocal line for 'ITA' is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. A boxed number '630' is written below the first measure.

Handwritten musical score for a piece, page 288. The score consists of 11 staves. The top staff is a vocal line with various ornaments (trills, grace notes) and a fermata. The lower staves are for piano accompaniment, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings such as "ff" and "p". The piece concludes with a "Tantum ergo" section marked "p".

Ad maiorem Dei gloriam
 Haus Do. 19.4.1975,
 Thomas Kaczmarek

HENKILÖ- JA TEOSLUETTELO

- Aaltoila, Heikki 17
 Aho, Kalevi 10, 20, 34, 50
 Almi, Alfons 11, 13
 Ansermet, Ernest 21, 22
 Attaignant, Pierre 82
- Bach, J.S. 28, 29, 37, 66, 131, 207, 213
 - Die Kunst der Fuge 43
 - Himmelskönig, sei willkommen 213
 - H-mollimessu 28
- Bachmann ja Bachmann 206
- Bartók, Bela 37, 40, 206
 - Jousikvartetot nro 1 - 6 41
 - Jousikvartetto nro 6 40
- Baumgartner, Rudolf 44, 240
- Beethoven, Ludvig 13
 - Fidelio 13
- Bergman, Erik 9
- Bergström, Matti 21, 22
- Borg, Kim 14
- Britten, Benjamin 30
- Böhme, F.M. 82
- Colliander, Zachris 83
 Cooke, Deryck 29, 30, 31, 36, 254
- Dahlhaus, Carl 248
 Dufay, Guillaume 30
- Einstein, Alfred 22
 Erk, L. 82
- Fibonacci, Leonardo 26, 48, 62, 183, 196, 197, 202, 203, 208
 Freud, Sigmund 22

Gasparow, Boris 20, 28
Geitel, Klaus 15

Haapalainen, T. Ilmari 82, 84
Haavikko, Paavo 17
Hako, Matti 11
Heikinheimo, Seppo 12, 13, 15, 16
Heininen, Paavo 10, 34, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 55, 56, 60,
61, 62, 208
Heiniö, Mikko 21, 40, 42, 43, 46, 47, 49, 51, 52, 55, 75, 186, 206, 207, 208
Heinonen, Yrjö 22
Hermerén, Göran 18, 33, 153, 249, 254
Hofmann, Wolfgang 26, 198

Ingman, Olavi 20

Johansson, Bengt 17
Järviluoma, Artturi 75

Kallas, Aino 75
Kamu, Okko 58
Karjalainen, Elina 37
Karttunen, Hillevi 10, 55
Kauhanen, Kai 13
Kauppi, Emil 75
- Nummisuutarit 75
Kianto, Ilmari 75
Kivi, Aleksis 75
Kivimaa, Arvi 55
Krohn, Ilmari 84, 85
Kurki-Suonio, Erkki 96, 221, 224
Kuokkala, Pekka 10
Kokkonen, Lauri 75, 76
Kokkonen, Maija 243
Kokkonen, Joonas 9, 10, 17, 21, 31-37, 39-57, 61-66, 75-76, 83-84, 86, 99,
103-104, 106, 111, 116, 118, 123, 125-128, 131-137, 139, 143, 153-155,
186-188, 195-197, 201, 203, 205-210, 224, 227, 229, 231, 238, 240-244,
246-247, 249-254
- Etydi klassiseen tyyliin 37
- Tuomi kukkii 39
- Yli maiden ja metsien käy 39

- Sans paroles 39
- Neljä laulua Uno Kailaan runoihin 40
- Trio 39, 40, 103, 127, 249
- Pianosonaattini 40
- Pianokvintetto 39, 131, 134, 135, 207
- Duo 10, 40, 127, 208
- "Illat"
- Musiikkia jousiorkesterille 40, 41, 127, 128, 134, 136, 251
- Jousikvartetto nro 1 41, 42, 126, 128, 134, 208
- Lintujen Tuonela 41, 42, 127, 134, 139, 208
- Sinfonia nro 1 42, 43, 50, 58, 127, 134
- Sinfonia nro 2 42, 43, 44, 50, 58, 128, 134
- Sinfonia da camera 42, 44-46, 58, 135-136, 251
- Missa a capella 10, 42, 46, 51, 52, 56, 118, 126, 127, 134, 139, 250
- Sammakon virsi sateen aikana 48
- Opus sonorum 47, 58-59, 133-134
- Jousikvartetto nro 2 48, 53, 128, 134, 135
- Laudatio Domini 10, 46, 51, 126, 134, 140
- Legenda 54
- Sinfonia nro 3 10, 49, 50, 51, 52, 54, 58, 70, 126, 128, 134
- Sinfonisia luonnoksia 10, 52, 53, 54, 58, 59, 60, 132, 135, 251
- Hääsoitto 55
- Surusoitto 54, 125-126, 140
- Viisi bagatellia 54
- Sellokonsertto 10, 54, 55, 125, 135
- Erehteion 55, 58-59, 104, 135, 140
- Sinfonia nro 4 58, 59, 60, 61, 62, 63, 126, 128, 133, 135, 251
- Inauguratio 56-58
- Sub rosa 135
- Puhallinkvintetto 63, 126-127
- Lux aeterna 64, 133, 135
- Viimeiset kiusaukset 10, 17, 31-36, 42, 46, 51, 52, 55, 56, 60, 61, 63, 64, 75, 76, 82, 84, 87, 97, 100, 103, 104, 111, 117, 123, 124, 126, 131, 137, 139, 140, 143, 155, 186-188, 195, 200, 201, 204, 205, 207, 209, 212, 218, 220, 227, 230, 238, 240, 242, 243, 244, 246-248, 249-252, 254
- Sellosonaatti 10, 238-240, 244-246
- Jousikvartetto nro 3 10, 57, 238, 240, 244-246
- "... durch einen Spiegel ..." 10, 50, 238, 240, 242-246
- Iuxta crucem 243, 246
- Interludeja 242
- Ukko Paavon virsi 242
- Requiem 10, 243-246
- Improvvisazione 243, 245-246
- Sormin soitti Väinämöinen 243, 245
- Il Paesaggio 243, 245

Laine, Edwin 12
Lehtinen, Matti 14, 15
Lehtonen 11
Lendvai, Ernö 26, 206
Lindberg, Roger 17
Linko, Ernst 39
Linna, Väinö 75

Madetoja, Leevi 12, 39, 75
- Pohjalaisia 12, 16, 75
- Juha 75
Magdeburg, J. 82, 83
Mann, Carl-Heinz 15
Marttinen, Tauno 11
- Kihlaus 75
Merikanto, Aarre 11, 12, 13, 75
- Juha 11, 12, 13, 75
Merikanto, Oskari 75
- Elinan surma 75
Meyer, Leonard, B. 20, 24, 25, 195, 249
Minncoff-Marriage, Elizabeth 82
Mozart, W.A. 14, 15, 37
- Taikahuilu 14, 15, 17
Murtomäki, Veijo 34, 155
Musorgski, Modest 16
- Boris Godunov 16, 17
Mustapää, P. 41
Mäkinen, Timo 10, 15

Nieminen, Ari 10
Nieminen, Risto 206
Niiniluoto, Ilkka 18, 19, 32, 33, 153, 248, 249
Noras, Arto 238
Nummer, G. von 75
Nummi, Seppo 9, 12, 42, 46

Okkonen, Jukka 10
Oramo, Ilkka 19, 21, 27, 206
Orlov, Henry F. 27, 205

- Palestrina, Giovanni Pierluigi da 46
Palmgren, Selim 75
- Daniel Hjort 75
Penttilä, Kustaa 84, 85, 86
Pokkinen, Ilmo 10
Prokofjev, Sergei 16
- Kivinen kukka 16
Puurunen, Sakari 205
Pylkkänen, Tauno 11, 12, 75
- Ikaros 11
- Mare ja hänen poikansa 75
- Tuntematon sotilas 11, 12, 75
- Rahikainen, Eino 17
Ramsay, Sisko 16
Rautavaara, Eino Juhani 12, 15, 16
- Apollo ja Marsyas 12, 15, 16
Reti, Rudolf 19, 20, 34, 250
Rossini, Gioacchino 16
- Sevillan parturi 16
Rydman, Kari 9, 21, 41, 42, 250
- Sallinen, Aulis 17, 75, 249
- Punainen viiva 75
- Ratsumies 17, 249
Salmenhaara, Erkki 9, 10, 12, 17, 20, 46, 47, 50, 52, 54, 250
- Portugalin nainen 12
Salomaa, Pekka 11
Savolainen, Pentti 13, 14, 15, 16, 17
Schenck, Hellmut 26
Schweitzer, Albert 28, 29, 30, 36, 254
Schwimmer, Hodassa 238
Schütz, Heinrich 30
Schönberg, Arnold 207
Segerstam, Leif 13
Sermisy, Claudin 82, 83
Sibelius, Jean 40, 47, 66
- Tapiola 20
Similä, Aapo 11
- Lemmin poika 11
Sonninen, Ahti 12, 17
- Haavruuva 12
Šostakovitš, Dmitri 39

- Strauss, Richard 13
- Salome 13
Stravinski, Igor 47
- Psalmisinfonia 47
Stålhammar, Leo 12
Szentkirályi 206
Söderblom, Ulf 13, 14, 15
- Talvela, Martti 13, 14, 15, 16
Tarasti, Eero 23, 24, 194
Tawaststjerna, Erik 243
Teerisuo, Timo 154
Tolonen, Jouko 19
Twardowski, Romuald 14
- Tragedia 14
- Wagner, Richard 16
- Tristan ja Isolde 16
Webern, Anton 44
Wecksell, Y.J. 75
Verdi, Giuseppe 13, 14
- Don Carlos 16
- Kohtalon voima 16
- Rigoletto 14
- Trubaduuri 13, 16
Vorobev, N.N. 26
- Zahn, Johannes 82