

81

Jarmo Anttila

Aulis Sallisen Ratsumies ja Punainen viiva

Oopperaa, musiikkiteatteria ja
kulttuuriradikalismia



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2002

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 81

Jarmo Anttila

Aulis Sallisen *Ratsumies* ja *Punainen viiva*

Oopperaa, musiikkiteatteria ja
kulttuuriradikalismia

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston vanhassa juhlasalissa (S212)
elokuun 24. päivänä 2002 kello 12.



JYVÄSKYLÄ 2002

Aulis Sallisen *Ratsumies* ja *Punainen viiva*

Oopperaa, musiikkiteatteria ja
kulttuuriradikalismia

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 81

Jarmo Anttila

Aulis Sallisen *Ratsumies* ja *Punainen viiva*

Oopperaa, musiikkiteatteria ja
kulttuuriradikalismia



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 2002

Editors
Matti Vainio
Department of Musicology, University of Jyväskylä
Pekka Olsbo, Marja-Leena Tynkkynen
Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

URN:ISBN:978-951-39-7877-8
ISBN 978-951-39-7877-8 (PDF)
ISSN 0075-4633

ISBN 951-39-1206-X
ISSN 0075-4633

Copyright ©2002, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä 2002

ABSTRACT

Anttila, Jarmo

Ratsumies and Punainen Viiva by Aulis Sallinen. Opera, Music Theatre and Cultural Radicalism.

Jyväskylä: University of Jyväskylä 2002, 252 p.

(Jyväskylä Studies in the Arts,

ISSN 0075-4633; 81)

ISBN 951-39-1206-X

Summary

Diss.

The objects of this study are Aulis Sallinen's first two operas, *Ratsumies* (premiered in 1975) and *Punainen Viiva* (premiered in 1978). The libretto for *Ratsumies* was written by Paavo Haavikko. The libretto for *Punainen Viiva* was written by the composer and is based on Ilmari Kianto's novel of the same name. The aim of the study is, on one hand, to examine the narrative overall message of these operas, and, on the other, to survey the development of Sallinen's compositional techniques between the years 1960 and 1976. The operas are studied as signification systems. As a theoretical frame of reference, theories about signification systems by Jakobson (1971), Nattiez (1991) and Padilla (1997), are used. The works are examined semiotically, as entities comprised of text, music and theatrical expression (Barthes 1984). Musical signification is studied on the basis of the core motif – body motif – character motif classification devised by Kalevi Aho (1977). The operas have been contextualized in two ways. In the cultural-historic context they can be seen as part of the boom of the Finnish opera in the 1970s, which is considered the most significant Finnish musical phenomenon since Sibelius. The other context comprises Sallinen's selected compositional works from the years 1960-1976. The study shows that Aulis Sallinen's style of composition has changed from the early 1960s expression influenced by dodecaphony to a more tonal style. The leading principle in Sallinen's compositional technique is to compose the piece deductively from one core motif, which will form into the compositional material of the whole work. In these operas the character motifs, which evolve directly from the core motif, are significant to the content. In *Ratsumies* these motifs are used to describe the relationship between man and woman. In *Punainen Viiva* the motifs evolving from the core motif describe the double meaning of the red line, the voting and blood, also evident in Kianto's novel. Sallinen's style of composition in these operas is a logical development from his previous works. Sallinen proceeds from neotonality and triads that are a second or third apart to aleatorics and clusters.

Key words: Aulis Sallinen, *Ratsumies*, *Punainen Viiva*, Finnish opera, music theatre, semiotics, neotonality

Author's Address Jarmo Anttila
Department of Musicology
University of Jyväskylä, Finland

Supervisor Professor Matti Vainio
Department of Musicology
University of Jyväskylä, Finland

Reviewers Doctor of Philosophy Pekka Kuokkala
Professor Pentti Savolainen

Opponent Doctor of Philosophy Pekka Kuokkala

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	11
1.1	Tutkimuksen kohde	11
1.2	Tutkimusongelmat ja -materiaali	15
2	TEOREETTINEN VIITEKEHYS	17
2.1	Ooppera-analyysin erityiskysymyksiä.....	17
2.2	Merkkiensiirtomalleista	20
2.3	Signifikaatioprosessi oopperassa	26
2.3.1	Oopperan koodi	26
2.3.2	Merkin määritelmä	28
2.3.3	Musiikin merkki	28
2.3.4	Tekstin merkki	30
2.3.5	Visuaalinen merkki	31
3	AULIS SALLINEN.....	33
3.1	Salmin ja Uudenkaupungin aika	33
3.2	Opinnot Helsingissä	35
3.2.1	Merikannon ja Kokkosen oppilaaksi	35
3.2.2	Konsertto kamariorkesterille op. 3	35
3.3	Intendenttiaika	37
3.3.1	Persoonatyöli muotoutuu	37
3.3.2	Mauermusik op. 7	38
3.3.3	Cadenze op. 13	41
3.3.4	Variations sur Mallarmé	42
3.3.5	Viulukonsertto op. 18	47
3.4	Päätöimiseksi säveltäjäksi	50
3.4.1	Vapaatonaalinen kausi	50
3.4.2	Chorali op. 22 ja Chaconne op. 23	51
3.4.3	Ensimmäinen sinfonia op. 24	54
3.4.4	Toinen sinfonia op. 29	56
3.5	Ooppera kutsuu	57
3.5.1	Musiikkiteatteria sen olla pitää	57
3.5.2	Teatteri uuden oopperaohjauksen taustalla	59
3.5.3	Realistinen musiikkiteatteri	64
3.5.4	Kansallisoopperan näyttämökoulutusprojekti	67
4	RATSUMIES OP. 32.....	69
4.1	Synopsis	69
4.2	Libretto syntyy	71
4.3	Paavo Haavikko	76
4.4	Ratsumies — historiallinen kertomus, anakronismi vai vallankumousdraama ?	77
4.5	Laulusarja Neljä laulua unesta — oopperan sävellystyö alkaa.....	82
4.6	Ratsumiehen alkutilanne.....	83
4.6.1	Ratsumiehen ydinmotiivi ja runkomotiivit, musiikin kolme pääjuonta	83
4.6.2	Ratsumiehen visuaalisista merkeistä	87
4.6.3	Prologin ongelma	89

4.7	Ennustus	90
4.7.1	Oopperan musiikin kehys	90
4.7.2	Ennustus	92
4.7.3	Hymni	96
4.7.4	Kohtalo	98
4.7.5	Hyökkäys Liistonsaareen	103
4.7.6	Kehtolaulu kuolleelle Ratsumiehelle	106
4.7.7	On kolme unta sisäkkäin	108
4.7.8	Kauppias	110
4.7.9	Unesta tehty mies	116
4.7.10	Kansa ja Ratsutilallinen	119
4.7.11	Jos mun tuttuni tulisi	121
4.8	Rituaali	
4.8.1	Karhurituaali	123
4.8.2	Dialogimotiivi	129
4.9	Virta	132
4.9.1	Ei mikään virta — naiseus ja mieheys	133
4.9.2	Annan vaatimus	137
4.9.3	Tuomari	139
4.9.4	Nainen	141
4.9.5	Yölintu	142
4.9.6	Vankila	143
4.9.7	Matti Puikkanen	143
4.9.8	Hyökkäys	144
4.9.9	Liikkuva metsä	145
4.9.10	Saa nukkua	147
4.10	Ratsumiehen tutkimustulosten tarkastelua	148
4.10.1	Merkkijärjestelmien suhteista Ratsumiehessä	148
4.10.2	Ratsumiehen harmonisesta struktuurista	151
4.11	Kolmas sinfonia op. 35	152
5	PUNAINEN VIIVA OP. 46.....	155
5.1	Synopsis	155
5.2	Oopperan syntyvaiheet	156
5.3	Kiannon romaani Punainen viiva	158
5.4	Romaanin ja libreton suhde	160
5.5	Teoksen alkutilanne	163
5.5.1	Musiikin ydinmotiivi ja runkomotiivit	163
5.5.2	Visuaalisista merkeistä	165
5.6	Karhu	167
5.6.1	Ensimmäinen karhumotiivi	167
5.6.2	Riikan ja Topin repliikit 1. kohtauksessa	168
5.6.3	Koirat haukkuvat, kertova kuoro	169
5.6.4	Loppukohtaus	171
5.7	Topin ja Riikan elämänpiiri	174
5.7.1	Vestmanviikin balladi	174
5.7.2	Topin tiedotus	178
5.7.3	Toinen karhumotiivi	179
5.7.4	Tukkisavotta	179
5.7.5	Rovasti.....	180
5.7.6	Keisari	182
5.7.7	Puntarpään äänestyskehotus	183
5.7.8	Riikan odotus	185
5.7.9	Topin kehtolaulu karhulle	185
5.7.10	Toruminen	186

5.7.11	Metsälinnut	186
5.7.12	Tanssi	187
5.7.13	Alistuminen	187
5.7.14	Järkytys	189
5.7.15	Katuminen	190
5.8	Pelastautumisyrietykset	191
5.8.1	Topin vastustus	191
5.8.2	Lähtö.....	191
5.8.3	Ennustus ja kehtolaulu kuolleille lapsille	193
5.9	Agitaatio	195
5.9.1	Simanan tervehdys	195
5.9.2	Simanan hyräily	197
5.9.3	Lasten motiivi	198
5.9.4	Köyhälistön päivänkoitto	200
5.9.5	Puntarpään agitaatio	201
5.9.6	Puntarpää-kohtauksen päätösmarssi	202
5.9.7	Toisen näytöksen kuorokohtaus	202
5.9.8	Äänestysmarssi	206
5.9.9	Puntarpään tervehdysmotiivi ja Marseljeesi-sitaatit	207
5.10	Puherepliikit	208
5.11	Punainen viiva, äänestys – veri	214
5.12	Merkkijärjestelmien suhteista Punaisessa viivassa	215
5.13	Oopperaa kaikille, kaikille, kaikille	218
6	TUTKIMUSTULOSTEN TARKASTELUA.....	227
6.1	Huomioita Ratsumiehen ja Punaisen viivan narratiivisesta kokokonaissanomasta	227
6.2	Piirteitä Sallisen sävellystekniikan kehityksestä 1959—1978	230
6.3	Epilogi	234
	SUMMARY	235
	TEOS- JA HENKILÖHAKEMISTO	239
	LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	243

ALKUSANAT

Kiinnostukseni Aulis Sallisen musiikkiin heräsi jo yli kaksikymmentä vuotta sitten, kun tein Sibelius-Akatemiassa opiskellessani pienen muotoanalyysitutkielman Sallisen *Chaconne*-sävellyksestä. Sallisen musiikkia kuulin tuolloin myös monissa konserteissa, aavistamatta ollenkaan, että saisin viettää myöhemmin hänen teostensa parissa huomattavan osan aikaani. Tuolloin kuulemiani teoksia olivat mm. vavahduttava *Punainen viiva* -ooppera Kansallisoopperan vanhassa oopperatalossa Bulevardilla sekä toisen ja kolmannen sinfonian esitykset Finlandia-talossa. Onnistuin kuulemaan myös mm. Taru Valjakan ja Meri Louhoksen esittämänä laulusarjan *Neljä laulua unesta*.

Valitessani Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksessa aihetta pro gradu -työlleni, mieleeni tulivat edellä mainitut henkilökohtaiset kokemukset Sallisen musiikista. Olin tutustunut vokaalimusiikkiin toimiessani opetustyöni ohessa korrepetiittorina, ja siksi nimenomaan oopperamusiikki tuntui läheiseltä. Graduni aiheeksi valikoituikin Sallisen *Punainen viiva*. Osansa aihevalintaan oli epäilemättä myös musiikkitieteen laitoksen silloisella vs. professorilla Erkki Pekkilällä, joka totesi, että Sallisen musiikkia oli itseasiassa tutkittu huomattavan vähän verrattuna hänen suosionsa säveltäjänä. Sen lisäksi, että Erkki Pekkilä vaikutti tutkimusaiheeni valintaan, olen hänelle hyvin kiitollinen kannustavan myönteisestä asenteesta aloittelevaa tieteenharjoittajaa kohtaan.

Lisensiaatintyöni aiheena oli edelleen *Punainen viiva*. Kun aiemmin olin keskittynyt oopperan kokonaisrakenteeseen, liittyi näkökulma lisensiaatintyössäni enemmän musiikkianalyysiin. Tarkastelutavassani oli aineksia myös semiotiikasta, sillä tarkastelin lisensiaatintyössäni kaikkien oopperan merkkijärjestelmien eli musiikin, näyttämöilmäilman ja tekstin kokonaismerkitystä. Kun oopperatutkimuksessa on perinteisesti etsitty tekstin ja musiikin yhteyksiä, houkutti oopperan kaikkien kolmen merkkijärjestelmän – myös näyttämöilmäilman – analysointiin ennen kaikkea se, että *Punainen viiva* oli vahvasti myös ohjaaja Kalle Holmbergin ooppera.

Nyt käsillä oleva tutkimustyö laajeni käsittelemään *Punaisen viivan* lisäksi myös Sallisen ensimmäistä oopperaa *Ratsumiestä*. Vaikka kyseiset oopperat olisivat jo sinänsä muodostaneet riittävän laajan tutkimusalueen, huomasin, että oli tarpeellista tarkastella myös Sallisen aiempaa tuotantoa: oopperoita tarkastellessa alkoi tuntua siltä, että luin jatkokertomusta, jonka alkupuolesta minulla ei ollut riittävää käsitystä. ”Tarinan alun” selventämiseksi tässä tutkimuksessa luodaan siis katsaus myös Sallisen ensimmäisiä oopperoita edeltävään tuotantoon.

Tämän tutkimuksen tekemiseen ovat vaikuttaneet monet henkilöt. Kaikille heille haluan lausua lämpimät kiitokseni. Suuri kiitos kuuluu professori Aulis Salliselle. Olen saanut kokea monia rikkaita hetkiä tehdessäni tutkimusmatkaa hänen tuotantoonsa. Aulis Sallinen suostui ystävällisesti haastateltavaksi, sekä luovutti käyttöni teostensa taustamateriaalia. Akateemikko Paavo Haavikko antoi luvan tutustua *Ratsumiehen* libreton käsikirjoituksiin, sekä kertoi arvokkaita tietoja *Ratsumies*-libreton syntyvaiheista. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen professori Matti Vainio on ymmärtävällä ja kannustavalla asenteellaan merkittävästi edesauttanut työni sujumista. Haluan lämpimästi kiittää myös Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen muuta henkilökuntaa, joka monin tavoin on tukenut minua työssäni.

Joensuun yliopiston emeritusprofessori Hannes Sihvoa kiitän kommentista jotka koskivat Haavikon *Ratsumies*-tekstin lähdeaineistoa. Niin ikään

Joensuun yliopiston professori Hilikka Seppälää kiitän ortodoksiseen kirkkolauluun liittyvistä huomioista. Professori Pentti Savolaista, Savonlinnan oopperajuhlien pitkäaikaista entistä johtajaa, kiitän työni esitarkastusvaiheessa 70-luvun oopperaan liittyvistä kommentteista. Arkistonhoitaja Heikki Jauhiaista haluan kiittää siitä, että sain tutustua *Punaiseen viivaan* liittyvään materiaaliin Kansallis-oopperan arkistossa.

Dosentti Pekka Kuokkalaa kiitän siitä intensiivisestä kiinnostuksesta, jota hän on osoittanut tutkimusaiheeni kohtaan työni viimeistelyvaiheessa. Kiitos myös Jyväskylän yliopistolle, joka julkaisee tämän tutkimuksen *Jyväskylä Studies in the Arts* -sarjassaan. Lopuksi kiitokset kaikille läheisilleni, jotka ovat jaksaneet ymmärtää – Haavikkoa mukailen – ”unesta tehtyä miestä” koko pitkän ja paljon vapaa-aikaa vieneen tutkimustyöni aikana.

Seinäjoella 4.6.2002

Jarmo Anttila

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen kohde

Tämän tutkimuksen kohteena ovat Aulis Sallisen ensimmäiset oopperat *Ratsumies ja Punainen viiva*, jotka kuuluvat suomalaisen oopperataiteen nousukauden menestysteoksiin. Suomalaisen oopperan nousuun liittyvää ns. oopperabuumia pidetään kenties merkittävimpana suomalaisen musiikin ilmiönä Sibeliuksen jälkeen (Heiniö 1999, 15). Sen lisäksi että 70-luvun kotimaiset oopperat nauttivat ennennäkemätöntä yleisön suosiota ja herättivät uutta kansainvälistä kiinnostusta suomalaista musiikkia kohtaan, oli Sallisen kahdella ensimmäisellä oopperalla Suomessa myös kauaskantoisia kulttuuripoliittisia vaikutuksia: Sallisen oopperat vauhdittivat huomattavasti julkista keskustelua uuden oopperatalon tarpeellisuudesta (ks. mm. Heikinheimo 1978c).¹

Aulis Salliselle Olavinlinnan 500-vuotisjuhlaopperana Savonlinnan oopperajuhlilla 17. heinäkuuta 1975 kantaesitetty *Ratsumies* (libretto Paavo Haavikon) merkitsi kansallista läpimurtoa. Absoluuttisen musiikin säveltäjistä, joka oli aiemmin jopa esittänyt käsityksiä, ettei tekstiä pidä ollenkaan sekoittaa musiikkiin, tuli *Ratsumiehen* myötä täysverinen oopperasäveltäjä. Heikki Aaltoila toteaa: "Kaksituhantinen ensi-iltayleisö oli tajunnut eläneensä uuden äärimmäisen merkittävän historiallisen tapahtuman." *Ratsumies* liittyy "huomattavana merkkiteoksena nykyään elävän ihmiskunnan vahvimpiin kulttuurisaavutuksiin". (Aaltoila 1975.) *Ratsumies* levytettiin välittömästi kantaesityksensä yhteydessä. Kesällä 1976 teoksesta tehtiin kuvatalenne, joka esitettiin TV-2:ssa 3.4.1977.

Ratsumies on esitetty Savonlinnan lisäksi myös mm. Saksassa, Kielin oopperassa 1980. Saksan esityksen merkittävyttä korostaa se, että ooppera toteutettiin saksan kielellä. Esitys valmistettiin pääosin saksalaisin voimin, mutta oopperan naispääroolia, Annaa esitti jo Savonlinnassa saman roolin laulanut

1 Vaikka oopperatalohanke oli 70-luvulla runsaasti esillä julkisuudessa, ehti *Punaisen viivan* ensi-illasta kulua vielä päivälleen viisitoista vuotta ennen kuin oopperan pääjohtaja Walton Grönroos saattoi 30. marraskuuta 1993 toivottaa juhlayleisön tervetulleeksi "Suomen ensimmäiseen oopperataloon". Uuden oopperatalon vihkiäisteoksena oli Aulis Sallisen *Kullervo*-ooppera, ja läsnä ollut juhlakansa saattoi todeta suomalaisen oopperan vihdoin, monen vuosikymmenen odotuksen jälkeen, saaneen arvoisensa puitteet. Odotus oli ollut todella pitkä: ensimmäiset suunnitelmat oopperatalosta olivat jo vuodelta 1916. (ks. mm. Kuokkala 1992, 11).

Taru Valjakka. *Ratsumiehen* Kielin esitys kuvaa teoksen saamaa kansainvälistä arvostusta: ennen *Ratsumiestä* ainoastaan Aarre Merikannon *Juha* on toisen maailmansodan jälkeen esitetty ulkomaisen musiikin suhteen kovin vaateliaaksi tunnetussa Saksassa.² (Arni 1984, 36.)

Suomen Kansallisoopperan tilaama *Punainen viiva*, joka kantaesitettiin 30. marraskuuta 1978 (libretto säveltäjän Ilmari Kiannon samannimisen romaanin pohjalta), merkitsi säveltäjälle murtautumista laajaan kansainväliseen tietoisuuteen. Laadullisesti korkeatasoisena teoksena *Punainen viiva* todettiin nopeasti edustuskelpoiseksi näytteeksi suomalaisen kulttuurin voimasta. Tästä kertoo mm. vuonna 1979 tapahtunut Kansallisoopperan vierailu Lontoossa, jonne teos päätettiin ennakkokaavailuista poiketen ottaa mukaan sen kotimaassa saavuttaman suosion perusteella. *Punaisen viivan* Lontoon esitysten reseptiossa todettiin mm. Sallisen olevan ”yksi jännittävimmistä säveltäjistä, jotka tällä hetkellä työskentelevät teatterin parissa” (Opera-lehden referaatti, Anon. 1979). *Punaisen viivan* arvostuksesta kertovat mm. vierailut Moskovaan ja New Yorkin *Metropolitan* -oopperaan vuonna 1982. Savonlinnan oopperajuhlilla *Punaista viivaa* esitettiin kesinä 1982–83.

Tähän mennessä Sallisen tuotantoon kuuluu kaikkiaan kuusi oopperaa. *Ratsumiehen* ja *Punaisen viivan* jälkeen Lontoon *Govent Garden* -ooppera, Savonlinnan oopperajuhlat ja BBC tilasivat Salliselta *Kuningas lähtee Ranskaan* -oopperan (sävelletty 1983, libretto Paavo Haavikon). *Kuningas* kantaesitettiin Savonlinnan oopperajuhlilla 7. heinäkuuta 1984. Kansallisoopperan uuden oopperatalon vihkiäisiin Sallinen sävelsi *Kullervo*-oopperan (säv. 1986–1988, säveltäjä laati oopperaan libretton Kalevalan ja Aleksis Kiven näytelmän pohjalta). Oopperatalon valmistumisen viivästymisen johdosta *Kullervo* kantaesitettiin Los Angelesissa 27. helmikuuta 1992. Saksalaisten Irene Dischen ja Hans Magnus Enzensbergerin librettoon perustuva *Palatsi*-ooppera kantaesitettiin Savonlinnan oopperajuhlilla 26. heinäkuuta 1995. *Kuningas Lear* (sävelletty 1998–1999, libretto säveltäjän Shakespearen aiheen pohjalta) kantaesitettiin Suomen kansallisoopperassa 15. syyskuuta 2000.

Oopperabuumin taustalla voi nähdä joukon tärkeitä tapahtumia. Vuonna 1963 Suomen kansallisooppera sai oman orkesterin. Samana vuonna esitettiin Lahdessa ensimmäistä kertaa jo neljä vuosikymmentä aikaisemmin syntynyt Aarre Merikannon *Juha*. *Juha* nähtiin myös Kansallisoopperassa 1967 ja Savonlinnassa 1970 ja Helsingin Juhlaviikoilla 1972, jolloin se myös levytettiin (Heiniö 1999, 16–17). Vuonna 1967 herätettiin uudestaan henkiin Savonlinnan oopperajuhlat. Erityisesti Mozartin *Taikauiulun* suosio oli eräs oopperajuhlien menestystekijä. Matti Lehtisen mukaan *Taikauiilu* on ”voittanut Suomen teatteria rakastavasta kansasta merkittävän osan oopperaa rakastavaksi” (Savolainen 1987, 142). Savonlinnan *Taikauiulun* merkitys oopperataiteen popularisoijana oli suuri: vuonna 1973 ensi-iltansa saaneen oopperan oli vuoteen 1997 mennessä nähnyt Savonlinnassa yli 200 000 katsojaa. *Taikauiilu* on kaatanut raja-aitoja ja voitannut puolelleen henkilöitä, joissa jo ooppera-nimitys on herättänyt aiemmin skeptisiä tunteita (Savolainen 1999, 224, 225).

Vuosi 1967 oli Savonlinnan oopperajuhlien lisäksi muutenkin merkittävä oopperabuumin kannalta. Kansallisooppera halusi juhlistaa Suomen itsenäisyyden 50-vuotisjuhlaa syksyn 1967 näytäntökaudella kolmella kotimaisella ensi-illalla. Ne olivat Leevi Madetojan *Pohjalaisia*, Aarre Merikannon *Juha* sekä itsenäisyyden juhluvuoden pääteoksena Tauno Pylkkäsen *Tuntematon sotilas*. Kaikki nämä oopperat koettiin kansallisesti merkittävinä. Merikannon *Juhaa*, jota pidet-

2 Aarre Merikannon *Juha* esitettiin Hagenissa vuonna 1976 (Arni 1984, 36).

tiin siihenastisen suomalaisen oopperakirjallisuuden merkittävimpanä teokse-
na, oli saatu odottaa Kansallisoopperaan 45 vuotta, kun taas Madetojan *Pohjalai-
sia* oli ollut yleisön suosikkina 20-luvulta alkaen. (Kuokkala 1992, 12.)

Itsenäisyyden juhluvuoden esityksistä Tauno Pylkkäsen *Tuntematon sotilas*
toi ensimmäistä kertaa oopperanäyttämölle sodan, aiheen, jota pidettiin jopa
mahdottomana oopperan kielelle käännettäväksi (ibid). *Tuntematon sotilas* nou-
sikin erityisen merkittäväksi oopperabuumin kannalta. Pylkkäsen oopperan lib-
retto perustui Edvin Laineen ja Olavi Veistäjän Pyykinin kesäteatterille teke-
mään teatteridramatisointiin.³ *Tuntemattoman sotilaan* myötä oopperanäyttämöl-
le astui ensimmäisen kerran kotimainen kansankuvaus, joka kansallisesta ai-
heestaan huolimatta oli myös kriittinen itsenäisen Suomen valtiota kohtaan.
Lauletun *Tuntemattoman sotilaan* menestys oli jatkoa kipeän aiheen terapeutti-
selle käsittelylle elokuvassa ja kesäteatterissa. Kansallisooppera liittyi kansallista
yhtenäisyyttä rakentavien teattereiden joukkoon, ja oopperaan taidemuotona
siirtyi mahdollisuus kansalliseen identiteetinmuodostukseen ja terapiaan.
(Suutela 1999, 25–27.)

Tärkeä tekijä oopperabuumin taustalla oli suomalaisten teatteriohjaajien
kiinnostus oopperaa kohtaan. Aulis Sallisen luotto-ohjaajan Kalle Holmbergin
lisäksi näitä ohjaajia oli Ralf Långbacka, jonka *Wozzeck*-ohjauksessa vuonna
1967 nähtiin oopperaa jäytäneiden maneerien, ”oopperamaisuuden”, sijasta to-
dellista musiikkiteatteria (Heiniö 1999, 19). Yhteistä Långbackalle ja Holmber-
gille oli oopperan kulinarismin vastustus:⁴ Brecht kritisoi kulinaarista oopperaa
kulttisesseessään *Moderni teatteri on eepistä teatteria. Merkintöjä oopperasta Maha-
gonnyn nousu ja tuho*. Brechtin mukaan ooppera oli kulinaristista nautintoainet-
ta. Oopperan tehtävänä oli pelkästään viihteen tuottaminen, vaikka oopperan
tulisi Brechtin mukaan olla opetusväline (Brecht 1965a, 13, 18).

Kun Långbackan teatterikäsitysten isänä voidaan pitää Brechtin eepistä
teatteria, mainitsee Långbacka oopperaohjaustensa esikuvaksi berliiniläisen Fel-
sensteinin *Komische Operin*. Kulinaarinen ooppera merkitsi Långbackalle *opera
concertantea*, jossa musiikki on hallitseva ja jossa näyttämöilmaisuus on vain kulis-
si tai se muodostaa musiikin kehykset. *Opera concertanten* vastapainoksi Lång-
backa muotoili idean *realistisesta musiikkiteatterista*, jota hän pitää omalta koh-
daltaan ainoana kiinnostavana tapana lähestyä oopperaa. *Realistinen musiikki-*

3 Edvin Laineen ohjaamaa *Tuntematon sotilas* -näytelmää esitettiin Pyykinin kesäteatterissa
täysille katsomoille 1961–1970. Romaani *Tuntematon sotilas* ilmestyi vuonna 1954, ja jo
vuotta myöhemmin valmistui niinkään Edvin Laineen ohjaama elokuva. *Tuntemattoman*
esitysten myötä teatterille tuli mahdolliseksi voimakkein taiteellisin keinoin käsitellä suo-
malaisen yhteiskunnan keskeisiä padottuja jännitteitä. Pyykinin kesäteatteriesitysten yh-
teydessä ei ole haettava puhua kansakunnalle tärkeästä sosiaalisesta rituaalista joka ratkai-
sevasti muutti teatteriesitystä koskevien odotusten tasoa (Suutela 1999, 25).

4 Oopperan kulinarismin vastustus sai julkisia muotoja Savonlinnan oopperajuhlilla, kun
Kalle Holmberg, ohjatessaan Aarre Merikannon *Juha*-oopperaa vuonna 1970, osallistui
oopperataidetta vastaan pidettyyn torikokoukseen kiivaan palopuheen pitäjänä. Heikin-
heimon mukaan Holmberg teki myöhemmin yksilötason täyskäännöksen eikä enää ole
sahannut omaa oksaansa, vaan on ollut vahvasti myötävaikuttamassa sekä *Ratsumiehen*,
että *Punaisen viivan* saamaan menestykseen (Heikinheimo 1978c). Holmbergin näkökul-
masta asiaa tarkasteltaessa kysymys ei ollut ”takinkäännöstä”, vaan oopperan tarkaste-
lun uudesta ja erilaisesta näkökulmasta: Holmberg halusi tehdä selvän eron ”valheelli-
sen” ja ”realistisen” oopperan välillä. Savolaisen mukaan oopperajuhlat ohjelmapolitiik-
kallaan ja erityisesti *Taikahuilu*-oopperalla vaiensi nämä äänekkäästi ja sinnikkäästi tais-
telleet protestilaulajat, jotka yrittivät Savonlinnassa koota joukkonsa ”viimeiseen tais-
toon” eliittitaiteen kaatamiseksi (Savolainen 1999, 224, 225).

teatteri pyrkii kulinarismiin sijasta tarjoamaan katsojille todellisuuden kuvauksia. Realistinen musiikkiteatteri on teatteria, joka kykenee tarjoamaan oopperan keinoin ja ilmaisutavoin kuvauksia todellisuudesta, kuvauksia, jotka saavat tunnustamaan todellisuuden ja mahdollisesti saavat aikaan halun tarttua omaan todellisuuteemme ja muovata se uudelleen. Musiikkiteatterissa näyttämöilmaisu nähdään musiikin kanssa samanarvoisena ja musiikki-ilmaisua syventävänä. (Långbacka 1982, 264–267.)

Merkittävä ohjaaja oopperabuumiin kannalta oli Holmbergin ja Långbackan lisäksi myös Kokkosen *Viimeiset kiusaukset* -oopperan ohjaaja Sakari Puurunen, joka enemmän poliittisista kuin esteettisistä syistä suhtautui jyrkän kielteisesti Brehtiin. Puurunen ohjausote perustui stanislavskilaiseen analyttiseen ja pelkistettyyn teatteriin ja psykorealistiseen, sisäistä aitoutta korostavaan näyttelijäntyyliin. 1970-luvun oopperassa kysymys teatterin tehtävästä kulminoituihin poliittisesti ja esteettisesti kysymykseen Brechtistä. Kun Ritva Arvelo vaati 50-luvulla, että teatteria ei saa pitää kuvitettuna näytelmäkirjallisuutena, oli 70-luvun oopperabuumissa ohjaustyön osalta kysymys analogisesta asiasta, oopperan palauttamisesta musiikkiteatteriksi. Niin kuin teatterin tuli olla muutakin kuin näytelmän lukemista, oopperakaan ei saanut olla pelkkä konsertti. (Suutela 1999, 144, 145.)

Ohjausideologialtaan lähellä Holmbergia ja Långbackaa oli Ilkka Bäckman, joka ohjatesaan vuonna 1973 *Pohjalaisten* uusintaensi-illan suomalaisen oopperataiteen 100-vuotisjuhlan⁵ yhteydessä, irrotti jo kansallisoopperan maineen saavuttaneen teoksen pohjalaisesta ja suomalaiskansallisesta kontekstistaan ja halusi antaa sille universaalien, vallan ja vapauden teemaan liittyvän sisällön ja etsi uuden mallin vanhan draamatekstin tulkitsemiseksi oman aikansa yleisölle (Karjalainen 1991, 215 – 217, 222).

Oopperabuumin taustalla voi nähdä myös eräitä henkilövalintoja. Kansallisooppera valitsi ylikapellimestariksi vuonna 1973 Ulf Söderblomin, joka yhdessä ensimmäistä kauttaan oopperan pääjohtajana vuosina 1974 – 83 toimineen Juhani Raiskisen kanssa vaikutti ratkaisevasti uusien suomalaisten oopperoiden esiintuloon. Eri puolilla Suomea syntyneet alueoopperat, vuonna 1968 perustetun Suomen Oopperaliiton solistipankki ja Jorma Panulan Ilmajoen musiikkijuhlille säveltämät speaktaakkelimaiset ”kansanoopperat” olivat kaikki omalta osaltaan vahvistamassa oopperan suosiota (Heiniö, 1999, 17–18).

Oopperabuumin siihenastisena huippuvuotena voi pitää vuotta 1975, jolloin kaksi merkittävää kotimaista oopperaa sai ensi-iltansa. Nämä oopperat olivat Aulis Sallisen *Ratsumies*-ooppera Savonlinnan oopperajuhlilla, sekä Joonas Kokkosen *Viimeiset kiusaukset* -ooppera Helsingin juhlaviikoilla.

Heiniön mukaan oopperabuumissa oli valtaosaltaan kysymys siitä, että se antoi suomalaisille mahdollisuuden tarkastella omaa suomalaisuuttaan oopperan kautta (Heiniö 1999, 281). Siten oopperabuumilla oli samankaltainen merkitys suomalaisen identiteetin vahvistajana kuin kulttuuripiirien harrastamalla ”Suomi-kuvan kirkastamisella” on ollut jo 1900-luvun alusta lähtien (Vainio 1991, 4).

Oopperabuumia ei kuitenkaan voi selittää pelkästään suomalaisten kiinnostuksena omaa identiteettiään kohtaan, vaan on otettava huomioon myös ne muutokset, jotka tapahtuivat itse oopperassa. Eräs merkittävimmistä muutok-

5 Suomalaisen oopperataiteen 100-vuotisjuhlaa voi niinkään pitää merkittävänä virstanpylväänä oopperabuumin taustalla. Juhlallisuuksiin liittyvän sävellyskilpailun voittanut Einojuhani Rautavaaran ooppera *Apollo ja Marsyas* avasi juhlakauden 30.8.1973. *Pohjalaisten* sekä *Apollo ja Marsyas* -oopperan lisäksi juhlavuoden ohjelmaan kuului mm. *Don Carlos*, *Trubaduuri* ja *Tristan* (Kuokkala 1992, 15, 16).

sista oli tietysti eturivin säveltäjiemme herännyt kiinnostus oopperaa kohtaan: 60-luvun lopun vapaatonaaliset virtaukset toivat oopperaan postmodernin musiikkikäsitteiden, säveltäjien ilmaisuskaala monipuolistui ja tuli yleisölle paremmin ymmärrettäväksi. Ooppera ei enää ollut ääniakrobatiaa vaan ilmaisua. Tämä yhdessä ohjaustyön kvaliteetin kasvun ja suomalaisille läheisten aiheiden kanssa, sai aikaan sen, että oopperassa ryhdyttiin puhumaan tavallisten ihmisten kieltä.

Oopperabuumia ei voi tarkastella muusta taiteesta irrallisena ilmiönä, vaan kiinnostus oopperaan kasvoi osittain siitäkin syystä, että yleinen kiinnostus taiteeseen lisääntyi. Paavolainen on nähnyt syyn suomalaisten kiinnostuksen kasvun taidetarjontaa kohtaan ensisijaisesti yhteiskunnan rakennemuutoksessa: esimerkiksi teatterissa kävijöiden määrä kasvoi lähes samaa tahtia kuin palveluammateissa työskentelevien määrä. Kaupunkien palveluammatteihin siirtyneet suuret ikäluokat kävivät teattereissa sopeutuakseen ja omaksuakseen kaupunkilaisia elämänmuotoja. Myös työpaikkavierailut lisäsivät mahdollisuuksia osallistua kulttuuritarjontaan. Toisaalta suurten ikäluokkien vanhemmat vapautuivat lastenhoidosta, maatalous koneellistui ja peltoja paketoitiin, joten tälle vanhemmalle ikäryhmälle jäi aikaa teatteriharrastukseen ja -matkailuun. (Paavolainen 1992, 25, 30.)

1.2 Tutkimusongelmat ja -materiaali

Tässä tutkimuksessa on irtauduttu partituurikeskeisestä analyysistä ja lähdetty etsimään *Ratsumiehen* ja *Punaisen viivan* narratiivista kokonaismerkitystä tarkastelemalla teoksia kokonaisvaltaisesti, myös näyttämökuva huomioon ottaen. Tähän näkökulmaan houkuttivat ennen kaikkea Sallisen omat käsitykset oopperasta. Ooppera ei saa olla ”puvustettua konserttia” tai ”museaalinen vanha muoto”, vaan oopperan pitää olla musiikkiteatteria (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001). Salliselle niin tärkeä teatterinomaisuus ei käy täysin ilmi vielä oopperan libretosta ja musiikista, oopperan partituurista, vaan vasta sitten kun ooppera välittyy kokonaisuutena oopperan vastaanottajalle, myös näyttämökuva huomioonottaen. Oopperoiden narratiivisen kokonaissanoman etsiminen tapahtuu siten, että tarkastellaan semioottisesti oopperaesityksen eri merkijärjestelmiä, musiikkia, tekstiä ja näyttämötoiminnan merkkejä sekä näiden merkijärjestelmien suhdetta toisiinsa.

Näkökulma tutkia oopperaa kokonaistaideteoksena huomioimalla myös sen näyttämötoteutus tuo nopeasti mukaan radikaaliohjaaja Kalle Holmbergin ilmeisen näkyvän vaikutuksen *Ratsumieheen* ja *Punaiseen viivaan*. Aulis Sallinen oli tutustunut Kalle Holmbergiin Helsingin kaupunginteatterissa, jossa Holmberg ohjasi Paavo Haavikon näytelmän *Agricola ja kettu*. Sallisen mukaan Holmbergilla ja hänen ohjaustöillään Turussa 1971–77 oli suuri vaikutus Sallisen teatteri-innostukseen. Myös Långbackan ohjauksiin Sallinen oli tutustunut Turussa, lisäksi säveltäjä oli nähnyt Långbackan *Wozzeck*-ohjauksen. Kun Sallinen vielä ennen *Ratsumiestä* oli suhtautunut sängen torjuvasti ja jopa kielteisesti oopperaan ja yleensä laulumusiikkiin, oli Holmbergin ja Långbackan ohjausideologialla ratkaiseva merkitys säveltäjän kiinnostukseen oopperamusiikin säveltämisestä kohtaan.

Koska Sallisen musiikin perustutkimus on vasta aluillaan, vaikutti siltä, että oopperoiden musiikista ei muodostu luotettavaa kuvaa, ellei tarkastella Sallisen aikaisempaa tuotantoa. Siksi tässä tutkimuksessa tarkastellaan vertailu-

materiaalin avulla Sallisen sävellystekniikan muuntumista ensimmäisistä oppilastöistä aina toiseen oopperaan, *Punaiseen viivaan* saakka. Tämä aikakausi on Sallisen tuotannossa varsin merkittävä: tuona aikana nuoresta sävellyksen opiskelijasta kasvoi kansainväliset mitat täyttävä oopperasäveltäjä. Sallisen tuotannosta on valittu ne teokset, joiden voi ennako-oletuksen perusteella olettaa kertovan säveltäjän sävelkielen muutoksen olennaiset piirteet. Koska varsinaisena tutkimusmateriaalina ovat oopperat, on vertailumateriaali myös valittu eräitä yksittäisiä poikkeuksia lukuunottamatta orkesterimusiikin piiristä. Näin tutkimukseen on saatu vertailukelpoista materiaalia mm. orkestroinnista.

Edellä esitetyn perusteella nousee esiin tämän tutkimuksen kaksi pääongelmaa:

1. Millainen on Sallisen kahden ensimmäisen oopperan *Ratsumiehen* ja *Punaisen viivan* narratiivinen kokonaissanoma?
2. Millä tavalla Sallisen sävellystekniikan kehitys näkyy kyseisissä oopperoissa ja niitä edeltävissä valikoiduissa teoksissa vuosilta 1959–1975?

Lisäksi tutkimuksen sivuongelmina pyritään selvittämään seuraavat seikat:

1. Mikä on *Ratsumiehen* ja *Punaisen viivan* partituurin ja näyttämötoteutuksen suhde?
2. Millainen rakenne Sallisen musiikissa on?

Tutkimusmateriaalina käytetään *Ratsumiehen* ja *Punaisen viivan* orkesteripartituureja sekä näihin liittyviä käsikirjoituksia. Lisäksi tutkimusmateriaalina ovat oopperoiden kantaesitysproduktioista tehdyt kuvatallenteet: *Ratsumiehen* esityksestä TV 2:n Savonlinnan oopperajuhlilla kesällä 1976 tehty tallenne. TV 2 esitti *Ratsumiehen* 3. huhtikuuta 1977, sekä Kansallisoopperan tekemä *Punaisen viivan* kantaesitysproduktion päiväämätön kuvatallenne.

Ratsumiehen päärooleissa olivat Matti Salminen *Ratsumiehenä*, Taru Valjakka Annana, Eero Erkkilä Novgorodilaisena suurkauppiaana, sekä Anita Vätkki Kauppiaanrouvana. Ohjaus oli Kalle Holmbergin. Musiikin johtajana oli Ulf Söderblom. *Punaisen viivan* päärooleissa olivat Jorma Hynninen Topina, Ritva Auvinen Riikana sekä Kalevi Koskinen Agitaattori Puntarpäänä. Ohjaus oli Kalle Holmbergin ja musiikin johto Okko Kamu.

Varsinaisena vertailumateriaalina tutkimuksessa ovat seuraavat Sallisen teokset: *Concerto for Chamber Orchestra* (1959–60), *Mauermusik* (1962) *Cadenze* (1965), baletti *Variations sur Mallarmé* (1967), viulukonsertto (1968), *Chorali* (1970), *Chaconne* (1970), ensimmäinen sinfonia (1971), toinen sinfonia (1972), *Neljä laulua unesta* (1972–73) ja kolmas sinfonia (1975). Lisäksi tutkimuksessa on viittauksia useisiin muihin Sallisen teoksiin.

2 TEOREETTINEN VIITEKEHYS

2.1 Ooppera-analyysin erityiskysymyksiä

Ooppera koostuu varsin erilaisten merkkijärjestelmien yhteisvaikutuksesta. Ilman näyttämötoteutusta ooppera koostuu notaatioon liittyvistä merkeistä sekä tekstistä. Tällöin koko teos on luettavissa partituurista. Oopperanäytännöissä teoksen vastaanottaja kokee notaation sävelinä sekä odottaa kokevansa sävelten ja sanojen lisäksi vielä jotain väreinä, eleinä ja muotoina (Tarasti 1990, 258).

Traditionaalinen oopperatutkimus on keskittynyt ensisijaisesti tekstin ja musiikin yhteyden selvittämiseen eli siihen, millä tavalla musiikilla viitataan draamaan, vaikka usein hedelmällisempi lähtökohta olisikin tarkastella teoksen vastaanottajalle viestitettävää kokonaisuutta, jossa myös näyttämötoteutus on otettu huomioon (ks. mm. Sivuoja-Gunaratnam 1989, 164). Ooppera on monen ilmaisukielen yhteistoimintaa. Tämä on musiikin tutkijoille niin itsestään selvää, että se usein unohtuu (Heiniö 1989, 67). Carl Dahlhaus on todennut musikin kielen tulevan rikkaammaksi ja eriytyneemmäksi, kun se on pakotettu seuraamaan tekstiä yksityiskohtia myöten. Hänen mukaansa ei draamaa ja tekstiä pidä kuitenkaan sekoittaa toisiinsa: Wagnerin kaava sana ja sävel on ollut tuhoisa oopperasävellykselle.⁶ Oopperan dramaattisuus ei johdu siitä, miten paljon se antaa oikeuksia tekstille, koska oopperan draamallinen ja näyttämöllinen merkitys ei piile yksinomaan tekstissä, vaan se paljastuu vasta ”musiikin, kielen, näyttämön ja eleen yhteisvaikutuksesta.” (Dahlhaus 1980, 89.)

Oopperamusikin alueella tekstin ja musiikin vastaavuuksista ovat eri aikakausien säveltäjillä luoneet analyysimetodeja mm. Frits Noske (1977) ja Deryck Cooke (1981). Noske tarkastelee musiikillisdramaattisia merkkejä semioot-tisessa tutkimuksessaan Mozartin ja Verdin oopperoissa. Anne Sivuoja-Gunaratnam (1989) soveltaa Nosken menetelmää tutkimuksessaan Rautavaaran *Thomas*-oopperasta. Musiikin ja tekstin välisiä suhteita ovat suomalaisessa oopperatutkimuksessa tarkastelleet tutkimuksissaan mm. Timo Teerisuo (1970) Aarre Merikannon *Juha*-oopperasta, Kauko Karjalainen (1991) Leevi Madetojan *Juha ja Pohjalaisia* -oopperoista sekä Pekka Kuokkala (1992) Joonas Kokkosen *Viimei-*

⁶ Wagnerin mukaan sanan ja sävelen suhde on äärimmäisen läheinen, jopa siinä määrin, että musiikillinen rakenne ei voi kertoa itsessään mitään. Wagnerilaisen käsityksen mukaan absoluuttinen musiikki on naisellinen organismi, joka kykenee synnyttämään todellisen, elävän melodian vain milloin runoilijan ajatus hedelmöittää sen (Wagner 1907, 314–316).

set *kiusaukset* -oopperasta. Lied-musiikin alueella tunnettuja ovat Eric Samsin (1975, 1983) tutkimukset Robert Schumannin ja Hugo Wolfin lauluista.

Kun tarkastellaan oopperan merkkijärjestelmien kokonaisuutta ei voi sivuuttaa Richard Wagnerin yhteistaideteoksen ideaa (ks. mm Heiniö 1989, 67). Wagner tarkoitti *Gesamtkunstwerk*-termillään teosta, joka esimerkiksi kreikkalaisen tragedian muodossa oli astunut julkiselle areenalle ja poliittiseen elämään. Se oli taiteellinen vastine aidosti yhteisölliselle elämälle, joka tuhoutui kreikkalaisen yhteiskunnan rappion mukana. Yhteistaideteoksen ideaan liittyi myös ajatus tanssin, musiikin ja runouden alkuperäisen ykseyden palauttamisesta. Vastakohtana italialaiselle oopperalle, jossa yleisö kuuntelee kunnolla vain yksittäisiä numeroita, Wagner peräänkuulutti taidetta, jota yleisö seuraa tarkkaavaisesti kaiken aikaa (Borchmeyer 1991, 65–72; Bacon 1995, 376).

Yhteistaideteos-ideaa siinä merkityksessä, että säveltäjä todella ”ohjaa” teoksen partituurista käsin, on käyttänyt Bernd Alois Zimmermann oopperassaan, *Die Soldaten* jonka *Regienotenbuch*-partituuriin on tallennettu näyttämötoiminnan ohjeet pieniä yksityiskohtia myöten: Teoksen partituurissa Zimmermann on vienyt eri parametrien kontrollin äärimmäisen pitkälle. Esitysohjeet, esittäjistön sijoittelu, lavojen mitat ja jopa sotilaiden kahvilakohtauksessa kilistelemät astiat on viimeistä piirtoa myöten määritely (Otonkoski 1987, 38).

Oopperatutkimuksessa draaman ja näyttämötoteutuksen suhteita on tarkastellut mm. Joseph Margolis, jonka mukaan ilman konkreettista esitystä ei ole mahdollista antaa oopperasta täydellistä kuvausta (Margolis 1980, 118–119; Paavola 1993, 11):

”The crucial point is that a full description of a work of art - in music, drama or dance cannot be provided by a critic who merely studies score or text; only an actual performance of the work would allow for such a description.”

Tässä tutkimuksessa seurataan Margolisin näkemystä: sekä musiikilla, että näyttämöilmallisella voi olla oopperan tekstiä täydentävä tai jopa aivan itsenäinen funktionsa. Oopperan narratiivinen kokonaissanoma ei siis selviä tarkastelemalla pelkkää tekstiä ja musiikkia vaan vasta tutkimalla kaikkia kolmea merkkijärjestelmää kokonaisuutena.

Margolisin näkemyksistä poikkeaa täysin Vesna Pistotnikin (1985, 680) tulkinta, jonka mukaan partituurista nouseva draaman esityspotentiaali on ainoastaan tulosta omista odotuksista ja projektoista, jotka ovat draamamääritelmien mukaisia.⁷ Koska tämän potentiaalisuuden ei siis voida katsoa olevan läsnä itse tekstissä, ei ole syytä olettaa, että lukemamme näytelmä on ”epätäydellinen” vaikka emme ota huomioon näyttämöproduktion vaikutuksia (Paavola 1993, 9).

Oopperaohjaajat ovat ymmärrettävästi halunneet korostaa oopperan merkkijärjestelmien kokonaisuutta. Långbackan oopperaohjausten esikuvan, berliiniläisen *Komische Operin* ohjaajan Walter Felsensteinin mukaan oopperaesityksessä ”kaikki näkyvä on yhtäläillä musiikkia kuin kaikki kuultava tulee tapahtumaksi” (Heiniö 1989, 79). Sakari Puurunen vertaa luennossaan *Draaman dynamiikka ohjaajan kannalta eli draaman dynamiikasta esityksen rytmiin* oopperaesityksen eri ilmaisumuotoja toisiinsa. Ilmaisumuodot ovat Puurunen mukaan käännettävissä merkkijärjestelmästä toiseen: puheilmaisuus on musiikin sointiväri, näyttelijän liike vastaa sävelkulkua. Pikemminkin kuin varsinaisesta syneste-

⁷ Kun oopperaa tutkitaan pelkästään partituurista käsin, joutuu tutkija joka tapauksessa jossain määrin visualisoimaan näyttämötoteutusta. Goodman (1988, 83–92) on tarkastellut näitten, ns. ”näkyvättömien näkyjen” ongelmaa. (Paavola 1993, 7.)

siasta kyse on metaforisesta kielenkäytöstä Puurusen ajatusten taustalla voi nähdä symbolisteille keskeisen ekvivalenssin käsitteen, jonka mukaan taide- muodot voivat vastata toisiaan. (Suutela 1999, 147.) Ralf Långbacka korostaa näyttämöilmaisun merkitystä musiikin kanssa samanarvoisena ja musiikki-ilmaisua syventävänä ideassaan *realistisesta musiikkiteatterista*. Vastakohtana musiikkiteatterille Långbacka näkee *opera concertanten*, jossa musiikki on hallitseva ja jossa näyttämöilmaisuus on vain kulissi tai se muodostaa musiikin kehykset. (Långbacka 1982, 266–267.)

Puheteatterin piirissä on perusteltu näyttämötoteutuksen tutkimisen tarvetta. Salosaaren mukaan on hedelmätöntä keskustella siitä onko teatteriesitys, joka useimmissa tapauksissa on ollut olemassa kirjoitettuna näytelmänä jo ennen esitystä, pelkästään toisarvoista toteuttavaa toimintaa, jonka tutkimukselle ei voida myöntää itsenäistä tieteen asemaa. Näytelmää voidaan tutkia kummasakin tilassa, koska näytelmä voi olla olemassa kahdella tavalla, kirjallisuutena ja teatteriesityksen ainesosana. (Salosaari 1989, 8.) Analogisesti myös ooppera on olemassa partituurina ja näyttämöllä.⁸

Aristoteleesta asti on alan teoriaa hallinnut draamakeskeinen näkemys. Vasta 1700-luvulla virisi teoreettinen keskustelu näyttelijäntyöstä, mutta oli odotettava 1800-luvun alkuun asti, ennenkuin teatteriesityksiä alettiin varsinaisesti kuvailla: syntyi teatterihistoria, joka oli ennen kaikkea teatterilaitosten ja teatteritalojen historiaa, ohjaajien ja lavastajien työn kirjaanvientiä. Teatterin ilmaisullisten piirteiden tutkimisesta tuli vertailevaa tyylioppia. Kulttuuri- ja taidehistoriasta saadun mallin mukaan ilmiöt hahmotettiin toisiaan seuraavina tyylikausina. Edellisestä poikkeavaa lähestymistapaa edustaa vasta 1960-luvulla syntynyt teatterisosiologia, joka on tuonut mm. katsojien havaitsemiskokemusten arvioimisen mukaan teatteritutkimukseen. Katsojien haastattelututkimusta vaikeuttaa kuitenkin ongelma, joka ei ole saanut vielä selkeää ratkaisua: mitä teatteriesityksen kokonaistapahtumassa on oikeastaan mitattava. (Salosaari 1989, 10.)

Samanaikaisesti ovat tekniset keinot esitysten tallentamiseksi parantuneet ratkaisevasti. Vuosisadan alussa syntynyt mykkä filmi tallensi jo runsaasti aineistoa tuon ajan teatterista. 1920-luvulta lähtien on äänielokuva tuottanut visuaalista aineistoa teatterin alalta. Vihdoin videonauhoitusten kehittyminen 1970-luvun alussa teki mahdolliseksi tallentaa mikä tahansa teatteriesitys. Näillä näkymillä on mahdotonta puolustella kantaa, jonka mukaan teatteri olisi hetken sidottua taidetta, joka katoaa esitysten päätyttyä.⁹ Tutkimus on kuitenkin pitkään arastellut käyttää hyväksi tallennustekniikan tarjoamia mahdollisuuksia, niinpä draamantutkimuksen laajentamiseksi teatteritutkimuksen puolelle on käytetty eräänlaista epäsuoraa menetelmää. Näytelmäteksti on nähty päätutkimuskohteena, mutta sen alta on etsitty näyttämöllistä rakennetta. Aarne Kin-

8 Tässä tutkimuksessa lähtökohtana on se, että mikä koskee puheteatterin näyttämöilmaisun tutkimista, on analogisesti sovitettavissa myös musiikkiteatteriin ja oopperaan. Tämä näkemys on perusteltua siitä syystä, että teatterihistorian kannalta tarkasteltuna musiikkiteatteri on teatterin yläkäsite. Tässä yhteydessä voi viitata mm. Joseph Kermanin käsitykseen, jonka mukaan ooppera on draaman musiikillinen muoto (Kerman 1956, 194).

9 Käsitystä, jonka mukaan itse esitys on tutkijan ulottumattomissa edustaa mm. Suutela, joka on tutkinut *Viimeiset kiusaukset* -oopperan näyttämötoteutuksia. Suutelan mukaan oopperan näyttämöllepano on hetken taidetta ja tutkimuskohteena välittömästi katoava. Siksi esityksen tyyliä voidaan tutkia ainoastaan siitä jäljellä olevien dokumenttien, kriittikien, pääkirjojen ja tutkijan muistiinpanojen avulla. Suutela toteaa kuitenkin samassa yhteydessä, että esitystä voidaan tutkia myös videotallenteista. (Suutela 1999, 132.)

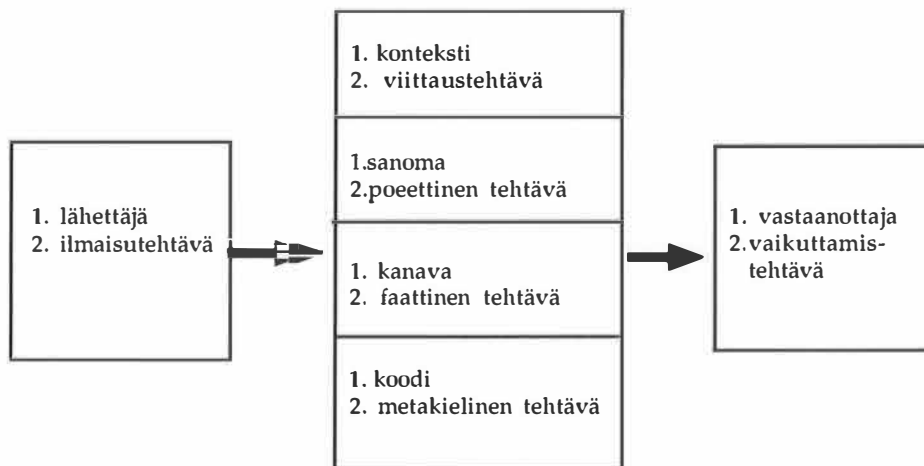
nunen kritisoi tätä näkemystä korostaen, että draamateksti on liian avointa, jotta voitaisiin tehdä ehdottomia päätelmiä siihen olennaisesti kuuluvista esityskoneistoista. (Kinnunen 1977, 62–68; Salosaari 1989, 10).

2.2 Merkkiensiirtomalleista

Jakobson (1971) on esittänyt merkkiensiirtomallin, joka vaikuttaa soveltuvan oopperaesityksen tutkimiseen erityisesti siitä syystä, että Jakobson on mallisanaan kiinnostunut merkityksen ja sanoman sisäisen rakenteen tapaisista kysymyksistä (Fiske 1994, 55).

Jakobsonin mallissa merkkien välitys toimii yhdensuuntaisesti suoraan lähettäjältä vastaanottajalle ja teoksen dekodauksen onnistumiseksi täytyy tekijällä ja vastaanottajalla olla ”tietty sopimus käytettävistä koodeista” (Tarasti 1978b, 192). Jakobsonin malli on kaksitasoinen (Jakobson 1971, 353, 357). Ensimmäisellä tasolla hän mallintaa ne kuusi perustekijää, joita ilman viestintä ei olisi mahdollista (TAULUKKO 1, taso 1.). Toisella tasolla hän mallintaa ne funktiot tai tehtävät joita viestintäteko toteuttaa kunkin kuuden tekijän osalta (TAULUKKO 1, taso 2.).

TAULUKKO 1



Ilmaisutehtävä (emotive function) kuvaa lähettäjän suhdetta sanomaan. Voidaan sanoa, että viestissä lähettäjä ilmaisee itseään (Jakobson 1971, 354). Oopperaesityksessä *ilmaisutehtävä* voidaan jakaa kahteen vaiheeseen. Ensimmäisessä vaiheessa ilmaisutehtävä on libretistillä ja säveltäjällä, jotka valmistavat oopperan libretoksi ja orkesteripartituuriksi. Partituuri on välttämätön, jotta oopperaa voidaan yleensäkin mallintaa näyttämölle. Toisessa vaiheessa ilmaisutehtävä on ohjaajalla, kapellimestarilla, lavastajalla, valosuunnittelijalla, puvustajalla, eli kaikilla niillä jotka partituurin perusteella valmistavat esityksen näyttämölle.

Prosessin vastapäätä löytyy *vaikuttamistehtävä* (conative function). Se kuvaa sanoman vaikutusta vastaanottajaan (Jakobson 1971, 355). Oopperaesityksessä tämä tehtävä on yleisöllä, kriitikoilla, musiikintutkijalla, eli heillä, jotka vastaanottavat oopperan merkkijärjestelmien kokonaisuuden.

Sanomalla on mallissa *poeettinen tehtävä* (poetic function). Tällöin sanoma on suhteessa pelkästään itseensä. Esteettisessä viestinnässä tämä tehtävä on varsin keskeinen (Jakobson 1971, 357). Oopperaesityksessä poeettinen tehtävä merkitsee viestinnän siirtymistä *taideteoksena*. Esityksellä on arvoa itsessään, taide-elämyksenä ja esteettisenä kokemuksena.

Kontekstilla Jakobson tarkoittaa sitä, että viestinnän on viitattava johonkin muuhunkin kuin itseensä. Kontekstilla on *viittaustehtävä* (referential function) joka esteettisessä viestinnässä jää taka-alalle. Sen sijaan objektiivisessa asiaviestinnässä, jossa viestin suhde todellisuuteen eli tarkkaan vastaavuuteen esitettävän asian kanssa, on viittaustehtävä keskeinen. (Jakobson 1971, 353.) *Viittaustehtävä* tässä tutkimuksessa on oopperoiden yhteiskunnallisella ja kulttuuripoliittisella merkityksellä, joka etenkin *Punaisessa viivassa* nousee merkittäväksi. Sen lisäksi, että teokset vastaanotettiin esteettisinä elämyksinä, niiden yhteydessä käytiin merkityksellistä yhteiskunnallista ja kulttuuripoliittista keskustelua. Koska on mahdotonta ajatella oopperoita irrallaan Sallisen muusta tuotannosta, tutkimuksessa tutustutaan myös Sallisen tuotantoon ennen *Ratsumiestä*. Tässä yhteydessä viitataan jossain määrin myös säveltäjän elämäkertatietoihin.

Kanavalla tarkoitetaan lähettäjä ja vastaanottaja yhdistävää fyysistä ja psyykkistä kanavaa. Kanavalla on *faattinen tehtävä* (phatic function) joka varmistaa viestintäkanavien aukipysymisen. Se pitää yllä lähettäjän ja vastaanottajan suhdetta ja varmistaa viestinnän sujumista (Jakobson 1971, 355). *Faattinen tehtävä* oopperaesityksessä on ensinnäkin sillä fyysisellä tilalla, jossa oopperaesitys tapahtuu. Tärkein *faattinen tehtävä* on tietysti itse esityksellä ja koko sillä esityskoneistolla, jonka avulla viesti siirtyy lähettäjältä vastaanottajalle. Mielenkiintoinen kysymys oopperaesityksessä on se, onko oopperan taiteellisella henkilökunnalla, laulajilla ja muusikoilla, jotka toteuttavat oopperan näyttämöllä pelkästään *faattinen tehtävä*, viestinnän siirtymisen varmistaminen lähettäjältä vastaanottajalle. Vai onko esityksen taiteellisella henkilökunnalla myös *ilmaisu-tehtävä*, jolloin esityksen näyttämöllä toteuttava henkilökunta olisi lähettäjätaison kolmas vaihe? Jakobsonin mallissa voidaan ajatella molemmilla tavoilla, eli esityksen taiteellista henkilökuntaa voi pitää sekä *lähettäjänä* että *kanavana*. Sensijaan pelkästään *faattinen tehtävä* esityksessä on sillä teknisellä henkilökunnalla, joka varmistaa esityksen sujuvuuden itse varsinaisesti osallistumatta esitykseen.¹⁰

Viimeinen ja tärkein perustekijä Jakobsonin viestintäjärjestelmässä on *koodi*, jolla Jakobson tarkoittaa yhteistä merkitysjärjestelmää, jota käyttäen viesti on rakennettu. *Koodilla* on *metakielellinen* tehtävä, jolla viitataan käytettävän koodin tunnistamiseen ja analyysiin (Jakobson 1971, 356). Oopperaesityksessä *koodilla* tarkoitetaan itse sitä merkitysjärjestelmää, jonka avulla lähettäjä siirtää oopperaesityksen vastaanottajalle. Oopperan koodi, eli merkitysjärjestelmä on tässä tutkimuksessa se narratiivinen kokonaisuus, joka koostuu oopperan tekstistä, musiikista ja näyttämötoteutuksesta.

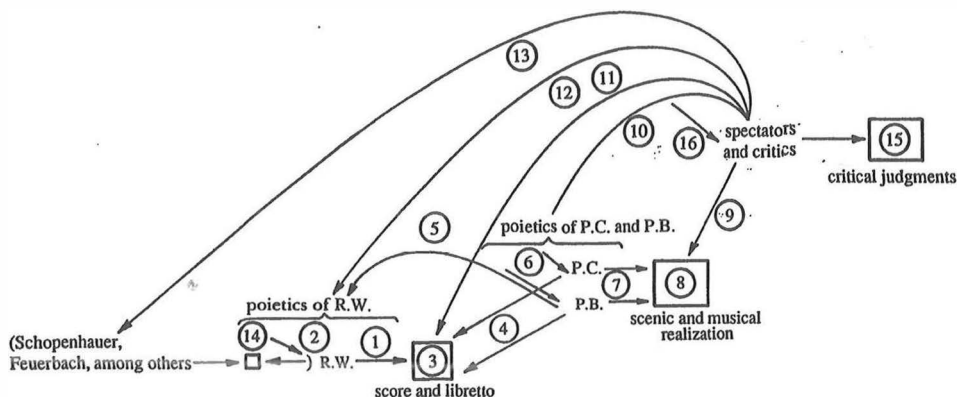
Musiikintutkimuksen alalla Jakobsonin kaltaisen kommunikaatiomallin käyttö on yleistynyt, mutta Tarastin mukaan pelkkää kommunikaatioprosessia kuvaavaa mallia ei voi pitää vielä semioottisena mallina. Tämä siksi, että koko kommunikaatioprosessi lähettäjiineen, kanavineen ja vastaanottajineen muodostaa vasta ulkoiset kommunikaatio-olosuhteet suhteessa siihen, mitä oikeastaan kommunikoidaan. Semioottisen mallin tulisi kyetä kytkemään nämä ulkoiset prosessuaaliset olosuhteet itse viestiin ja sen merkityksiin. (Tarasti 1978b, 188.)

¹⁰ Faattista tehtävää voi laajentaa lähes rajattomasti: tällainen tehtävä on luonnollisesti mm. myös sillä organisaatiolla, joka tuottaa oopperaproduktion.

Myöskään Jean-Jacques Nattiez'n mukaan strukturalistinen malli ei voi tyydyttävästi selittää musiikillista merkkien siirtoprosessia. Musiikkiteoksen koko merkitys selviää vasta tarkastelemalla sitä sen luomis- ja vastaanottoprosesseista käsin (Nattiez 1990). Musiikki ei ole rakennekokonaisuus, jonka olemus selviäisi tutkimalla pelkkää teosta.

Nattiez tarkastelee merkkiensiirtoprosessia Wagnerin *Ring*-produktion yhteydessä vuonna 1976.¹¹ Produktion kapellimestarina oli Pierre Boulez, ohjaajana Patrice Chéreau. Nattiezin mukaan teoksen esitys sisältää monta symbolitasoa, joista yksi, kapellimestarin ja ohjaajan esitykseen tuoma tulkinta, on sikäli merkityksellinen että se sisältää ensimmäisen, jonkinlaisen "tulkinnallisen etuoikeuden" säveltäjän teokseen. Kapellimestarin ja ohjaajan luomaa esityksellistä panosta voidaankin tarkastella kahdella tavalla: osana teoksen symbolikonaisuutta, neutraalin tason *immanentin* analyysin avulla tai tarkastelemalla kapellimestarin ja ohjaajan panosta *poiesis*-tasolla. Jälkimmäisellä tavalla saadaan esiin kapellimestarin ja ohjaajan alkuperäinen käsitys teoksesta. Katsojat ja kriitikot tarkastelevat sekä musiikillista että näyttämöllistä realisaatiota *aesthesis*-tason kautta. Kommunikaatioprosessia selventää seuraava malli (ibid., 75, 76, TAULUKKO 2):

TAULUKKO 2



Säveltäjä luo teoksen (1), muotoillen sen filosofisesta, kirjallisesta ja musiikillisesta taustasta (2). Tämä poiesis-prosessi konkretisoituu libretoksi ja partituuriksi (3), jonka esittäjät ottavat vastaan (4) ja tulkitsevat teoksen sen tietämyksen mukaan, mikä heillä on säveltäjästä (5), ja liittävätkin mukaan omat poiesis-prosessinsä (6). Teos tulee esitettäväksi (7) symbolisessa muodossa (8). Katsojat ja kriitikot muodostavat suhteen, ei ainoastaan tähän produktioon, vaan myös siihen (9) mitä he tietävät ohjaajasta ja kapellimestarista (10) partituurista ja libretosta (11), säveltäjän luomistaustasta (12) ja siitä, mitä he tietävät säveltäjään vaikut-

11 Nattiez'n tapaan myös Alfonso Padilla näkee musiikkiteoksen luonteen prosessina esitellään dialektista analyysimetodiaan. Dialektisen ajattelun perusolemuksena on asioiden ja ilmiöiden käsittäminen prosesseiksi, jotka ovat hyvin kompleksisia, ristiriitaisia, jatkuvassa liikkeessä, tilanteesta riippuvaisia ja monimutkaisissa suhteissa muihin ilmiöihin. (Padilla 1996, 233.)

taneista henkilöistä (13). Kaikesta tästä voi muodostaa kolmikantaisen semioot-tisen analyysin (14). Yleisö muodostaa enemmän tai vähemmän huolellisesti laadittuja analyyttisiä artikkeleita, kirjoja ym. (15), sekä muodostaa käsityksen-sä teoksesta myös omien poiesis-prosessiensa varassa (16).

Kohdassa 14 esitettyyn kolmitahoiseen malliin sisältyvät tekijän taso, eli *poiesis*, teoksen taso, *neutraali eli immanentti taso*, sekä vastaanottajan taso, eli *aisthesis* (TAULUKKO 3).

TAULUKKO 3



Nattiez on selittänyt mallitasojaan seuraavasti:

a) poiesis

Jopa niissä tapauksissa, jolloin tekijällä ei ole mitään intentiota teoksensa suh-teen eli *poiesis*-taso on tyhjä kaikista tekijän aikomista merkityksistä, muodos-tuu teoksen symbolinen muoto *luomisprosessista*, jota voidaan kuvailla ja jossain määrin rekonstruoida.

b) aisthesis

Nattiez´n käsitys *aisthesis*-tasosta poikkeaa ratkaisevasti strukturalistisesta, yh-densuuntaisesta merkkien välityksestä. Nattiez´n mukaan jopa termi vastaanot-taja on *aisthesis*-tasosta puhuttaessa harhaanjohtava. Hänen mallissaan ei ole en-sisijaisesti kysymys siitä, että annettu sanoma vastaanotetaan, vaan kysymys on enemmänkin vastaanottajan suorittamasta sanoman *konstruktiosta*. Aisthetis-taso merkitsee siis Nattiez´lle *aktiivista havaintoprosessia*” (Nattiez 1990, 12).

c) immanentti-taso

Nattiez´n mukaan *neutraalin*, eli *immanentin tason*, teoksen symbolisen muodon analyysi merkitsee sitä, että sekä *poiesis*- että *aisthesis*-dimensio on ”neutraloitu”: analysoija ei päätä, kummalta suunnalta katsottuna saadut tutki-mustulokset ovat relevantteja (ibid., 13). Teoksen symbolinen muoto ei ole teki-jältä yleisölle suunnattu aikomuksien välittäjä kommunikaatioprosessissa, vaan se on kompleksisen, teokselle muodon ja sisällön antavan *luomisprosessin tulos*. Vastaanottajan näkökulmasta katsottuna teos on kompleksisen, viestiä kons-truoivan *havaintoprosessin* päätepiste (ibid., 17).

Analyysillä on Nattiez´n mallissa kolme kohdetta:

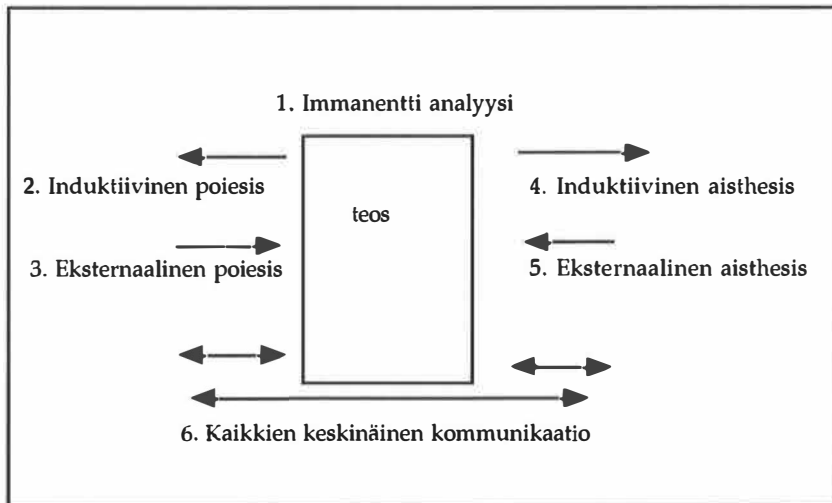
1. Poiesis-prosessit.
2. Aisthesis-prosessit.
3. Teoksen materiaallinen realisaatio (elävä produktio, partituuri, painettu teksti).

On huomattava, että kaksi ensimmäistä tutkimusaluetta ovat *prosesseja*. Immanentti taso analyysin kohteena organisoituu *struktuureiksi* tai *kvasi-struktuureiksi*. Nattiez'n mukaan on kuitenkin varottava käyttämästä teoksesta sanaa "struktuuri", jos sillä tarkoitetaan sitä, että teos irrotetaan luomisensa historiallisesta kontekstista (ibid., 15).

Immanentti neutritason analyysi merkitsee teoksen havainnointia ilman kontekstia. Erityisesti etnomusikologiassa on paljon keskusteltu siitä, voiko tai pitääkö tutkia musiikkia sinänsä, kontekstistaan irrotettuna ilmiönä, vai kulttuurin osana ja suhteessa kulttuuriin. Tätä keskustelua käytiin erityisesti Yhdysvalloissa 1950-luvulla vastauksena ja kritiikkinä saksalaista vertailevaa musiikkitiedettä kohtaan, jossa analysoitiin musiikin rakennetta kulttuurikontekstista irrallaan (Padilla 1997, 136). Myös mm. Heiniön mukaan jonkinasteinen kontekstualisoiminen on aina välttämätön, koska jos halutaan sanoa musiikin tietystä osa-alueesta jotain, on samalla pakko viitata joko johonkin laajempaan kokonaisuuteen tai toiseen osa-alueeseen. (Heiniö 1992, 69, 70.) Neutritason olemassaolo ja sen analyysin mahdollisuudet onkin Nattiez'n mallin hankalin ongelma. Monet tutkijat ovatkin kyseenalaistaneet neutritason analyysin pätevyyden. (ks. mm. Padilla 1997, 150.)¹²

Semioottinen analyysi *poiesiksen*, *neutraalin* tason ja *aisthesis*-tason välillä voi tapahtua kuudella tavalla (TAULUKKO 4), joille Nattiez antaa kullekin oman nimityksen (ibid., 140–141).

TAULUKKO 4



¹²

Neutritason analyysi sivuutettiin myös lisensiaatintyössäni (Anttila 1997), jossa tarkasteltiin *Punaisen viivan* kantaesitysproduktiota. Tällöin käytössä oli kolme Nattiez'n mallin kuudesta merkkiensiirtoketjun osa-alueesta: 1) *Eksternaalinen poiesis*, jossa tarkasteltiin teoksen luomisprosessia tekijöistä kertovien dokumenttien avulla. 2) *Induktiivinen poiesis*, jossa analysoitiin oopperan näyttämötoteutusta partituurin ja kantaesityksen kuvataktioiden avulla. 3) *Eksternaalinen aisthesis*, jossa tutkittiin *Punaisen viivan* ensi-illan ja Kansallisoopperan vuonna 1979 tapahtuneen Lontoon-vierailun esitysten reseptiä.

Immanentti, neutraali analyysi tarkoittaa teoksen läsnä olevan hahmon analyysiä ilman viittauksia luomis- ja vastaanottoprosesseihin. Kysymyksessä on siis pelkästään teoksen kronologinen uudelleenluku ilman uudelleenahmotusta (1). Immanentista analyysistä on mahdollista edetä tekemään johtopäätöksiä *poiesis*-dimensiosta, jolloin kysymyksessä *induktiivinen poiesis* (2). Tämä onkin useimmin vastaan tuleva tilanne musiikkianalyyseissä: teoksesta tai sen rakenteesta löydetään niin monta toistuvaa menettelytapaa, että on vaikea uskoa, etteikö säveltäjä olisi asiaa siten ajatellut. Tällaista työskentelytapaa on mm. Reti noudattanut analyyseissään Debussyn teoksesta *la Cathédrale engloutie*. Analyysi ilmaisee teoksen sisältämien kvinttien, kvarttien ja terssien perustavaa laatua olevan merkityksen teoksen temaattisena ytimenä ja osoittaa ne koko teoksen perusmotiiveiksi (ibid., 140–141). Seuraavassa tapauksessa, jota Nattiez kutsuu nimellä *eksternaalinen poiesis* (3), analyysijärjestys on käänteinen: tekijöistä kootua materiaalia, haastatteluja, kirjeitä, luonnoksia käytetään valaisemaan teosta.

Myös *aisthesis*-tasolla voidaan nähdä kahdensuuntaiset tapaukset. *Induktiivinen aisthesis* (4), on kaikkein yleisin tapaus: analyysin tulosten katsotaan noudattavan myös vastaanottajan käsitystä teoksesta. On mahdollista kerätä materiaalia kuulijoilta, jotta ymmärrettäisiin, miten teos on hahmotettu. Tällöin kysymyksessä on *eksternaalinen aisthesis* (5). Analyysi voi tapahtua myös kaikkien kolmen tason välillä (6). (ibid.)

Tarasti on kritisoinut Nattiez'n mallia. Tarastin mukaan musiikillinen kommunikaatio merkityksiä välittävänä prosessina saattaa osoittautua mahdottomuudeksi, jos *poiesis* ja *aisthesis* ovat niin erillään toisistaan kuin Nattiez olettaa ja analysoitaessa sävellystä näiltä molemmilta kannoilta päädyttäisiin ratkaisevasti erilaisiin tuloksiin. (Tarasti 1978b, 192.) Toisaalta Tarastin mukaan Nattiez'n malli pitää siinä mielessä paikkansa, että samanlainen muotopiirre saattaa saada kokonaan eri merkityksen eri yhteyksissä. Niinpä patarummunisku fortessa saattaa olla akustisesti täysin samanlainen esiintyessään Haydnin sinfoniassa tai Verdin oopperassa, ja silti se merkitsee aivan eri asioita näissä yhteyksissä. (ibid., 194.)

Padilla on tarkastellut esittäjän roolia Nattiez'n mallissa ja päättyy samaan lopputulokseen, joka todettiin Jakobsonin mallin yhteydessä: esittäjän rooli on kaksitahoinen. Esityskoneisto toisaalta konkretisoi, realistaa ja tavallaan jatkaa teosta (Padilla 1997, 153).¹³ Toisaalta juuri siksi, että esittäjä "akustisesti aktuaalistaa" teoksen, hänen roolinsa liittyy läheisesti immanenttiin neutritasoon. Esittäjän toiminta on neutritasoa (Padilla 1997, 153–154). Tällöin esittäjä tai esityskoneisto toimii jakobsonilaisena kanavana, jolla on faattinen tehtävä, viestinnän siirtymisen varmistaminen lähettäjältä vastaanottajalle.

Padilla on laajentanut edelleen Nattiez'n kolmitasoisesta mallista¹⁴ viisitasoiseksi. *Poiesis*-tason, *immanetin* tason ja *aisthesis*-tason lisäksi mallissa on *integroi-va taso*, jossa kokonaisuuteen oleellisesti kuuluva aines tai tutkimusosa huomioidaan, niistä etsitään säännönmukaisuuksia ja ne luokitellaan, sekä *synteesiä luova taso*, jossa pienemmistä osista luodaan kokonaisuuksia (Padilla 1997, 154).

13 Tässä tapauksessa esityskoneistolla on Jakobsonin mallin mukainen lähettäjätason ilmaisu-tehtävä. Esityskoneisto tulkitsee teoksen uudelleen.

14 Nattiez ei kehittänyt yksityiskohtaisempia metodeja kullekin mallinsa tasolle, minkä hän tunnustaa avoimesti (Padilla 1997, 153). Samantapainen yksityiskohtaisten metodien puuttuminen koskee myös Jakobsonin mallia.

2.3 Signifikaatioprosessi oopperassa

2.3.1 Oopperan koodi

Kun tarkastellaan oopperaesityksen merkkijärjestelmiä, oopperan koodia, on ensin syytä tarkastella musiikin ja tekstin suhdetta. Tarina ja musiikki voivat olla suhteessa toisiinsa viidellä eri tavalla (Tarasti 1978a, 56–59; ks. myös Tarasti 1994b, 46–53). Ensimmäisessä tapauksessa musiikki ja tarina manifestoituvat yhtenevästi (Tarasti 1978a, 56):

1.		
teksti	A...B... C... D... E... F	
musiikki	A...B...C ... D...E... F	

Toisessa tapauksessa musiikki ja tarina eivät kuulu yhteen kuin osittain. Musiikilla on joissain kohdin itsenäinen, tarinaa kannatteleva funktio. (ibid., 57.)

2.		
teksti	A ...B D ...EG	
musiikki	A ...B ...C D ... E ...F.... G	

Wagnerin johtoiheteoppiikka tuottaa tapausten 1. ja 2. kaltaisen tuloksen. Kolmannessa tapauksessa musiikki voi korvata tarinasta puuttuvia funktioita. Tällöin kysymyksessä on näyttämömusiikki. (ibid., 57.)

3.		
teksti	A ... B DF G	
musiikki C E.....	

Neljännessä tapauksessa musiikilla ei ole mitään kosketuskohtaa kerrottavaan tekstiin. Tapaus kuvaa italialaista oopperatyylä ennen Gluckia. Gluck vaati, että musiikki oli joka kohdassa liitettävä draaman sisältöön, ja musiikin oli aikaisempaa aktiivisemmin osallistuttava draaman eteenpäin viemiseen. Näin tarkasteltuna Gluckin oopperauudistus tulee oopperan historiassa erittäin merkittäväksi. (ibid., 58.)¹⁵

4.		
teksti	A ... B... C... D ... E ... F	
musiikki	X ... X' ... Y ... Y' ... Z ... X'' Z	

Viidennessä tapauksessa teksti on kadonnut itse musiikin rinnalta ja jäänteinä siitä on vain säveltäjän kirjoittama ohjelma. Tällaisia ovat mm. Lisztin ja Sibeliusen sinfoniset runoelmat ja Berlioz'n *Fantastinen sinfonia*, (ibid., 59)

5.		
teksti	
musiikki	A ... B...C...D...E....F.....G	

¹⁵ Tosin jo Monteverdin *Orfeo* (1607) ennakoii johtoihemetodia: musiikki otti osaa tapahtumien kulkuun jousisoitinten kuvatessa aurinkoa ja maanpäällistä elämää, puhallinsoitinten symbolisoidessa manalaa.

Kun edellä on tarkasteltu pelkästään tekstin ja musiikin suhdetta, on oopperaesitystä tarkasteltaessa syytä lisätä mukaan myös näyttämöilmaisu, jolloin oopperaa tarkastellaan kolmen merkkijärjestelmän yhteistuloksena. Ooppera on merkkijärjestelmien muodostama symbolikokonaisuus, jopa siten että on mahdollonta ajatella oopperateoksen kokonaisanalyysiä ilman näyttämöllisen toteutuksen huomioimista. Pidettäköön mielessä esimerkiksi Dahlhausin toteamus, jonka mukaan oikeauskoisen wagneriaanin erottaa kerettiläisestä ei niinkään hänen suhtautumisensa musiikkiin, kuin hänen uskonsa *Parsifal*- tai *Ring*-esitysten kulttiluonteeseen. Dahlhausin mukaan on myös väärin odottaa, että oopperan uudistumisen tulisi aina olla yhteydessä pelkästään musiikin kielen syvään muuttumiseen. Koska ooppera on yhdistetty taidemuoto, "uusi, historiallista kehitystä edistävä voi perustua sekä musiikkiin, että myös tekstiin ja näyttämöilmaisuun tai näiden ainesten väliseen suhteeseen." (Dahlhaus 1980, 88, 90, 91.)

Sekä musiikilla, että näyttämöilmaisulla voi olla oopperan tekstiä täydentävä tai jopa aivan itsenäinen funktionsa. Oopperan koodi, sen narratiivinen kokonaissanoma, ei siis selviä tarkastelemalla tekstiä ja musiikkia, vaan vasta tutkimalla kaikkia kolmea merkkijärjestelmää kokonaisuutena.

6.	
teksti	A..... C.....E.....
musiikki	A...B...C...D.....
näyttöilmaisu	A.....D...E...F

Ooppera-analyysi voi tapahtua siten, että musiikkianalyysiä pidetään ensisijaisena: ensin tarkastellaan teoksen sävelkieltä ja rakennetta säveltäjän näkökulmasta. Sen jälkeen seuraa säveltäjän ratkaisujen ja draaman yhteyden tarkasteleminen (Heiniö 1989, 81).

Koska mielekkäästi sävelletyssä oopperassa musiikin ja tekstin välillä täytyy olla tietty yhteys, säveltäjä ei ole säveltänyt oopperaa tekstistä irrallaan, vaan tekstiin tukeutuen, on järkevää tarkastella musiikkia ja tekstiä, Jakobsonin mallin mukaista ensimmäistä lähettäjävaihetta yhtäaikaaisesti. Näin on Gasparow tehnyt semioottisessa ooppera-analyysissään Wagnerin oopperasta *Tristan ja Isolde*. Gasparow tutkii teoksen motiivien esiintymistä erilaisissa tekstikontakteissa. Gasparowin mukaan motiivien herättämien assosiaatioiden avulla ilmaistaan henkilöiden käyttäytymisen tiedoton¹⁶ taso. Gasparow puhuukin "motiivien muodostamasta juonesta", joka antaa verbaaliselle tekstille uusia ulottuvuuksia, tuoden mukaan uuden tulkinnan joka ei sellaisenaan sisälly tekstiin. (Gasparow 1982, 57.)¹⁷

Sekä *Ratsumiehen*, että *Punaisen viivan* analyysissä oli vaihe, jolloin pyrin analysoimaan teosten musiikkia kronologisesti. Teoksissa oli kuitenkin hyvin

16 Gasparow käyttää sanaa *tiedoton*, vaikka kuvaavampaa olisi puhua *tiedostamattomasta* tai *alitaajuisesta*.

17 Tarasti kutsuu motiivien muodostamaa juonta nimellä *isotopia*, joka merkitsee musiikissa vallitsevaa pakottavaa sisäistä voimaa, joka rakentaa musiikin yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Isotopia muodostaa "keskeisen tekijän musiikillisen signifiikaation analyysissä. Isotopiat ovat signifiikaation tasoja, mutta ne eivät ole staattisia yksiköitä. Enemminkin ne ovat liikkuvia, kasvavia tai häipyviä itsenäisiä kokonaisuuksia, jotka voidaan kuvailla musiikkiteoksen sisäisiksi jännitteiksi tai sen kerronnallisiksi ilmaisuiksi" (Tarasti 1994a, 31).

vahva musiikillinen logiikka, joka ohjasi analyysiä kulkemaan yhä enemmän oopperan musiikin dramaturgian,¹⁸ motiivien muodostamien juonten mukaan. Siksi oli perusteltua luopua kronologisesta analyysistä ja lähteä seuraamaan analyysissä musiikin dramaturgiaa. Samanaikaisesti musiikin analyysin kanssa tarkastellaan myös tekstiä sekä Jakobsonin mallin mukaisen toisen lähettäjävaiheen eli näyttämön visuaalisen toteutuksen merkkejä.

Oopperoiden kokonaisrakenteen analyysissä käytetään tässä tutkimuksessa Vladimir Proppin funktiomallia sekä siihen liittyvää aktanttimallia, jonka avulla kyetään selvittämään draaman keskeiset rakenneosat ja rakenteelliset henkilöahmot (Propp 1968). Vaikka venäläisen folkloristin Vladimir Proppin funktioanalyysi on tarkoitettu alunperin kansansatujen analyysiin, on se yleisesti hyväksytty erääksi tuloksellisimmista tavoista ymmärtää narratiivisia rakenteita. Jakobsonin mukaan Proppin urauurtava tutkimus osoittaa, miten tämä yhdenmukaisesti syntaktinen lähestymistapa voi olla paras tapa lähestyä juonirakenteita ja paljastaa niiden taustalla olevat lainalaisuudet (Jakobson 1971, 323). Berger käyttää proppilaista mallia mm. analysoidessaan Ian Flemingin romaania *Dr. No* (Berger 1992, 22–26; Proppin analyysistä ks. myös Apo 1974).

2.3.2 Merkin määritelmä

Oopperan merkkijärjestelmien tarkastelun metakieli löytyy semioottisesta merkin käsitteestä. Merkki muodostuu kahdesta osasta, ilmaisusta (*signifier*) ja sisällöstä (*signified*) (ks. esim. Barthes 1984, 108, 114). Merkki on tässä tutkimuksessa visuaalinen tai auditiivinen rajattu yksikkö, jolla on sisällöllinen vastineensa draaman tapahtumissa. Visuaalinen merkki on näyttämöele, valo tai muoto, joka havaitaan teoksen näyttämötoteutuksesta. Auditiivinen merkki on tekstiä tai musiikkia, joka havaitaan sekä partituurista, että näyttämötoteutuksesta.

2.3.3 Musiikin merkki

Vaikka *merkin* käsite on tullut musiikkitieteeseen vasta musiikkisemiotiikan mukana¹⁹, jo perinteisessä musiikkitieteessä mm. Rudolf Retí on käsitellyt analyysissään toisaalta musiikin teknistä *signifier*-aspektia sekä sen esteettistä *signified*-aspektia puhuessaan kahdesta musiikissa vaikuttavasta voimasta (Retí 1961, 109; Tarasti 1994a, 8).

Keskeisin ja tärkein musiikin merkki²⁰ on sävelkuvio, ja niiden havainnointi muodostaa Ian Bentin mukaan musiikin vastaanottamisen oleellisen periaatteen. Hyvin usein mieli valikoi musiikillisesta informaatiosta ainoastaan tiettyjä silmiinpistäviä yksityiskohtia, jotka järjestyvät sisällöltään merkitykselli-

18 Musiikin dramaturgiasta ks. mm. Padilla 1997, 185.

19 Frits Noske (1977) on käsitellyt musiikillis-dramaattisia merkkejä Mozartin ja Verdin oopperoissa. Nosken mukaan musiikin merkin täytyy toistua. Toiseksi merkki voi viitata teoksessa eteen tai taaksepäin. Kolmanneksi merkin viittauskyky riippuu sen havaitavuuden asteesta. (Noske 1977, 316–319.) Anne Sivuoja-Gunaratnam (1989) tarkastelee musiikin ja tekstin välisiä kytkeitä osittain Nosken luoman periaatteen mukaan artikkelissaan Einojuhani Rautavaaran *Thomas*-opperasta.

20 Musiikin merkki on metakäsite. Tässä tutkimuksessa merkistä käytetään nimitystä *motiivi* tai laajemman yksikön ollessa kyseessä nimitystä *aihe*.

siksi kuvioiksi, (Gestalt, figure) jättäen muun musiikillisen informaation taka-alalle. Osa musiikillisesta viestistä jäsentyy muita tärkeämmäksi musiikilliseksi viestiksi, jolloin se "ymmärretään" osan jäädessä vähemmän merkitykselliseksi taustaksi. (Bent 1987, 38.) Tästä syystä musiikillisen kuvion, olkoon sen nimi *motiivi*, *ele*, (*gesture*), *aihe*, *teema*, *topos* tai jokin muu, voi tulkita musiikillisen hahmottamisen perusyksiköksi, eli musiikin merkiksi.²¹

Motiivi-nimitystä käytetään vaihtelevassa merkityksessä temaattisen analyysin ja fraasianalyysin yhteydessä. Se esiintyy usein pienenä, karakteristisena musiikillisena ideana sävellyksen alussa. Motiivi ymmärretään yleisimmin *melodiseksi* yksiköksi. *Rytminen motiivi* on pieni, usein taukoja sisältävä, aksentoitu tai ei-aksentoitu karakteristinen sekvenssi. Se voi kuulua läheisesti melodiseen ideaan, kuten Beethovenin viidennen sinfonian alussa, tai esiintyä pelkkänä rytmisenä ideana, jolla on ainoastaan pieni melodinen merkitys. Jälkimmäisestä voidaan mainita esimerkkinä *Nibelungein* vasarointi-motiivi *Reininkulta*-oopperan kolmannessa näytöksessä. Harmoniat tai harmoniset rakenteet eivät yksinään muodosta motiivista merkitystä ilman melodisen tai rytmisen aspektin mukanaoloa (Bent 1987, 122, 123). Retin määritelmän mukaan motiiviksi voi kutsua mitä tahansa musiikillista elementtiä, melodista fraasia tai fragmenttia tai jopa pelkkää rytmistä tai dynaamista hahmoa, jota alituisesti kerrataan ja varioidaan läpi teoksen tai sen osan (Retí 1961, 11, 12).

Sallisen musiikin analyysiin tuntuu erityisen sopivalta Kalevi Ahon (1977) käyttämä motiivien jako *luonnemotiiveihin*, *runkomotiiveihin* ja *ydinmotiiveihin*. *Luonnemotiivi* on jokin melodinen aihe, jolla on tietty rytmi ja tietty sävelkorkeus. Luonnemotiivi voi olla myös karakteristinen sointuyhdistelmä tai jokin muu harmoninen kulku. Rytminen luonnemotiivi on kysymyksessä silloin kun se esitetään lyömäsoittimilla tai samalla sävelellä. Luonnemotiivina saattaa olla myös uudessa musiikissa karakteristinen sointiväri. *Runkomotiivi* on käsitteenä abstraktimpi kuin luonnemotiivi. Nimensä mukaan runkomotiivi on kokonaisen säkeen tai yksityisen luonnemotiivin melodinen runko. Tämä runko saadaan kyseisen melodisen aihehahmotuksellisesti tärkeistä sävelistä. *Ydinmotiiviksi* kutsutaan puolestaan kokonaisen sävellyksen tai sen osan tärkeimmistä teemoista toistuvaa samaa runkomotiivia. On huomattava, että ydinmotiivi ei suinkaan aina ole pienin sävellystekninen yksikkö, vaikka mm. Sibeliuksen 4. sinfonian ydinmotiivi koostuu vain kahdesta tritonuksen päässä olevasta sävelestä. Ahon mukaan 12-sävelteknikalla sävellettyjen sävelysten ydinmotiivina on kaikista kromaattisen asteikon sävelistä koostuva sävelrivi. (Aho 1977, 15–17).

Rudolf Retí (1961) kutsuu reduktiivisessa analyysimetodissaan teoksen te-

21 Itse asiassa myös musiikin merkit on nähty elekielenä. Roland Barthesin mukaan musiikki perustuu enemmän kehon sisäisiin liikkeisiin kuin mielen hallintaan. Musiikissa keho alkaa puhua. Ihmisääni voidaan johtaa musiikilliseksi eleiksi, jotka erityisesti romanttisisessa musiikissa voidaan siirtää myös instrumentaalimusiikkiin. Wilson Coker esittelee gestuurin muotoyksikkönä ja listaa kymmenen tapaa sen transformaatioon. Näitä tapoja ovat vanhaan kontrapunktiin perustuvat inversio, augmentaatio, diminuutio, jne. (Tarasti 1994a, 14). Robert Hatten hakee määritelmässään eleelle (*gesture*) perinteisen motiivin funktiota, mutta Hattenin mukaan musiikin eleet voidaan havaita myös musiikkiesityksestä. Eleillä voi olla temaattinen merkitys ja niitä voidaan kehittää kehittyvän variaation (*developing variation*) tapaan. Eleet voivat olla myös hierarkisia, suuremmat eleet voidaan jakaa pienempiin ja että niillä on selkeä alku ja loppu. (Hatten 1994.) Eleeteoriat ovat kohdanneet myös vastustusta, erityisesti silloin kun Theodor Adorno on väittänyt tutkimuksissaan Wagnerin johtoaiheista, että eleitä ei voi kehittää vaan ainoastaan toistaa. (Tarasti 1994a, 14).

maattisia perusyksiköitä *perussoluiksi* (prime cell). Hän käsittelee tutkimuksensa musiikkia alkaen Dufaysta ja Palestrinasta aina Debussyhin saakka. Retín johtoajatus on pelkistää reduktion avulla musiikki perussoluiksi, jotka muodostavat sävellyksen temaattisen ytimen. Nämä perussolut ovat kahden tai kolmen intervallin muodostamia sävelhahmoja, jotka ovat alkumuodossaan rytmittömiä. Retí osoittaa kymmenien esimerkkien avulla, miten eri aikakausien säveltäjät rakentavat teoksensa näistä pienistä musiikillisista ydinahmoista.²² Säveltäjä näkee teoksensa Retín mukaan ei niinkään teoreettisena rakennelmana vaan lineaarisena prosessina, jossa säveltäjä antaa musiikillisen motiivin, perussolun kasvaa rakenteellisena transformaationa, transponoinnin, inversion, parafrasien, jatkuvan toistelun ja variaation avulla. Sävelteos nähdään musiikillisena improvisaationa, muutaman motiivin ympärille rakentuvana todellisena temaattisena lauluna. (Bent 1987, 85.)

Vaikka musiikin motiivien havainnointi muodostuu analyysissä keskeiseksi, on analyysin kohteena tässä tutkimuksessa muitakin musiikin parametreja. Näitä ovat musiikin harmonia, soitinnus sekä teoksen muoto. Muoto on nykymusiikin hankalimpia käsitteitä. Voidaan jopa väittää, ettei nykymusiikissa toisteta muotoja, vaan jokainen teos luo omansa. Muoto-oppi on heikentynyt 1900-luvulla, ja sen tilalle on tullut rakenneanalyysi, joka kohdistuu ainutkertaiseen, erityiseen ja toistumattomaan teokseen. (Padilla 1997, 183.) Musiikkianalyysi tarvitsee muodon käsittelyssä uuden termistön. Varsin keskeinen nykymusiikin selittämässä voi olla Charles Rosenin (1980) termi *dramaturgia*, jota hyvin lähellä on Sivuoja-Gunaratnamin greimaslaiseen semiotiikkaan perustuva käsite *narratiivisuus*. Padillan mukaan *dramaturgia* on käsitteenä näistä kahdesta parempi, koska termi narratiivisuus herättää liikaa kerronnallisia assosiaatioita (Padilla 1997, 185)

2.3.4 Tekstin merkki

Sekä *Ratsumiehen* että *Punaisen viivan* tekstit sisältävät runsaasti ilmauksia, joilla on monitasoinen merkitys. Kullakin kirjailijalla on ”yläkielensä”, joka on tavallisen kielen takana, niihin sisältyy poikkeavia merkitysvivahteita. Keino analysoida tekstiä on huolellisesti tarkastella sitä tapaa, jolla nämä ”yläkielen” kuvat²³ sijoittuvat omaan ympäristöönsä, sekä sitä miten ne sijoittuvat ajatusyhteyksiinsä, jotka niiden kautta kulkevat. Keskeinen kysymys ei olekaan mitä tapahtuu, vaan mitä merkitsee (Kinnunen 1977, 22–28).

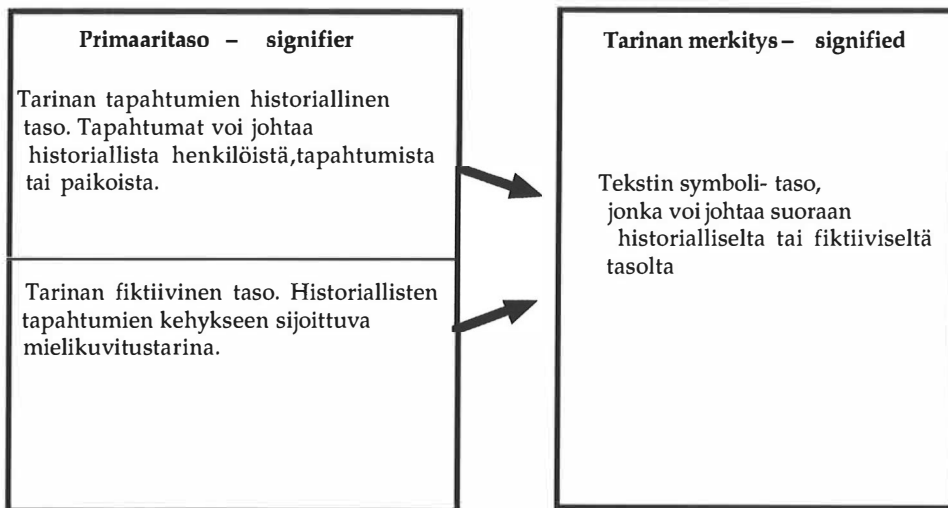
Ylimartimo (1975) on esittänyt Haavikon tekstien kaksitasoisen analyysimallin. Ylimartimon mukaan historiallinen aines muodostaa tekstin erään primaaritason. Tutkittaessa tätä tasoa voidaan tapahtuma analysoida sellaisenaan

²² Sekä Ahon, että Retín analyysimetodi, jossa musiikin motiivit analysoidaan kokonaisuudesta esiin, vastaa Padillan mallin *integroivaa* tasoa. Tässä tutkimuksessa käytetään lisäksi Padillan mallin *synteesiä luovaa* tasoa, jossa motiivit järjestetään ydinmotiivista ja runkomotiivista muodostuviksi juoniksi. Musiikin merkkien lisäksi myös oopperan muita merkkitasoja, visuaalisia merkkejä ja tekstin merkkejä käsitellään samalla tavalla.

²³ Kirjallisuuden kuvakieli on metaforista kieltä, jolle tyypillistä termistöä ovat *kuva*, *metafora* ja *symboli*. *Kuvasta* voidaan sanoa kerran, että se on metafora, mutta jos kuva toistuu jatkuvasti ja se sekä presentoi, että representoi, siis sekä esittää ja ilmentää että edustaa, se muuttuu *symboliksi*. Symboli on toistuva kuva joka on olennainen osa teoksien motiivien ja tematiikan kannalta. Onnistunut symboli antaa vaikutelman jostakin itseään suuremmasta: rajalliseen sisältyvästä rajattomasta ja konkreettiseen sisältyvästä aistein tavoittamattomasta. (Ylimartimo 1995, 22.)

ts. erottaa se lähde josta kirjailija on tapahtuman tai henkilön irrotanut. Sekundarisen tason, eli sen, mitä teksti itse asiassa tarkoittaa muodostaa "historiallisten kuvien fiktiivinen merkitys." (Ylimartimo 1975, 142, 143.) Ylimartimon mallissa lähtökohta on se kaikki elementit tekstistä voidaan johtaa historiallisista kuvista. Ylimartimon teoriasta voi johtaa mallin (TAULUKKO 5), jossa tarinan juonen (signifier-tason) muodostavat sekä historiallinen että fiktiivinen taso. Se mitä teksti tarkoittaa (signified-taso), nousee suoraan edellisistä.

TAULUKKO 5



2.3.5 Visuaalinen merkki

Näyttämöilmaisu on esineiden, liikkeiden, asentojen ja eleiden visuaalista kieltä, edellyttäen, että niiden merkitystä laajennetaan, kunnes ne muodostavat merkkejä. Kuvat liikkeet, tanssit, riitit, musiikki, tuottavat näytännön, jonka kielipöytä on löydettävissä. On mahdollista luoda keinot tämän kielen muistiinmerkitsemiseksi, siten kuin nuottikirjoitus tallentaa musiikin. (Salosaari 1989, 26.)

Tutkijat ovat nähneet visuaalisen ilmaisun metaforisena kielenä, jota voi tarkastella sekä *metaforina* että *metonymioina*. Visuaalinen *metafora* on tapa nostaa esiin jokin piirre kuvattavasta kohteesta kiinnittämällä huomio tuon piirteen ilmenemiseen jossakin toisessa kohteessa, nähdä asia jonakin toisena. Tässä mielessä metaforaa voidaan pitää uudelleen kuvauksen instrumenttina. (Bacon 2000, 161). Kun metafora-käsitettä pidettiin klassisen filosofian näkökulmasta käsitteellisenä hullutuksena, löydettiin 1900-luvun jälkipuoliskolla kirjallisuustieteessä ja filosofiassa uusia näkökulmia metaforan käsitteeseen. Opittiin tämän oudon kielikuvan kykyä tarjota alati uusia tapoja tarkastella ja ymmärtää maailmaa. On jopa väitetty, että kymmene käyttäjä ja ennen kaikkea uudistaa metaforia tai metaforisia ilmaisuja määrittää mahdollisuutemme oppia, ymmärtää ja välittää tietoa. Jo Platon toteaa *Timaeus*-dialogissaan "Otamme jotain, joka on vähemmän tunnettu, ja vertaamme sitä johonkin toiseen, joka on paremmin tunnettu, niin että tästä vertauksesta kasvaa yksi huomio, johon nämä molemmat sisältyvät. Aristoteles puolestaan kirjoittaa *Runousopissaan*: "Kaikkein tärkeintä on luoda hyviä metaforia. Vain sitä ei voi oppia muilta ja se on osoitus luontaisesta lahjakkuudesta, sillä hyvien metaforien havaitseminen on samaa

kuin samankaltaisuuksien havaitseminen.” (Bacon 2000, 160–161.)

Kun metafora toimii siirtämällä ominaisuuksia todellisuuden yhdeltä tasolta toiselle, toimii *metonymia* assosioimalla merkityksiä samalla tasolla. Perusmääritelmänsä mukaan metonymia saattaa osan edustamaan kokonaisuutta. Katukuvan tarkoitus ei ole edustaa kyseistä katua, vaan toimia tietynlaisen kaupunkielämän - kaupungin sisäosien likaisuuden, esikaupunkialueen arvokkaan ilmeen tai keskustan hienostuneisuuden - metonymiana (Fiske 1994, 127).

Jakobsonin mukaan visuaalinen kieli on ennen kaikkea *metonyymistä* sekä narratiivisesti, että tilan hahmottamisen tasolla. Metonymialla viitataan kohteeseen jonkin siihen ajallisessa, paikallisessa tai käsitteellisessä yhteydessä olevan esineen tai asian kautta. Tämän ilmiön piiriin voi laskea senkin, että henkilöt saattavat edustaa kokonaisia ihmisryhmiä, mm. Bertoluccin elokuvan 1900 kolme miespäähenkilöä edustavat selvästi maanomistajia, työväestöä ja fasisteja. (Bacon 2000, 162, 163.)

Kun puhuttu kieli on läpikotaisin metaforien läpätunkema, voi kysyä, onko visuaalinen metafora mahdollinen vai onko visuaalinen metafora vain kielellisen metaforan kuvitusta? Edellä esitetyt esimerkit perustuvat perinteisille käsityksille metaforasta ja metonymiasta. Metaforassa on kysymys ennen kaikkea kontekstista, joissa tiettyjä merkityksiä muodostuu. Siten jo pelkkä miljöö, jossa henkilöiden nähdään liikkuvan, saattaa saada aikaan metaforisia ulottuvuuksia henkilöiden mielentilan ilmaisuna. (Bacon 2000, 163, 164.)

Näyttämöilmäyksen kieli on Ralf Långbackan mukaan *gestistä*, *eleellistä* kieltä. Brechtin mukaan *gestus* on keino saada ”ihmisen sosiaalinen tilanne – – käymään ilmi yhdellä silmäyksellä” (Haikara 1992, 508). Roland Barthes on todennut gestuksen käsitteen olevan yksi selkeimmistä ja älykkäimmistä mitä draaman teoria on tuottanut ja ihmettelee, miksi vanhoillinen kritiikki on suhtautunut siihen ironisesti (Barthes 1977, 73–76). Gestisyydessä on kysymys ”oikeiden asetelmien löytämisestä jokaiseen kohtaukseen: miten ihmiset ovat suhteessa toisiinsa, näyttämöllä käytettyihin esineisiin ja liikkumamahdollisuuksiin”. Gestinen kieli tarkoittaa kieltä, jossa on ilmaisumahdollisuuksia, gestisyyttä (v. Bagh & Milonoff 1977, 193).

Näyttämöilmäyksen visuaalinen kerronta on ennen kaikkea *metaforinen prosessi*, joka uudistaa mahdollisuuksiamme havaita ja ymmärtää asioiden välisiä suhteita (Bacon 2000, 168).

3 AULIS SALLINEN

Aulis Sallinen syntyi 9.4.1935 Salmin pitäjässä Laatokan rannalla luovutetussa Karjalassa. Hän opiskeli sävellystä Sibelius-Akatemiassa Aarre Merikannon ja Joonas Kokkosen johdolla. Sävellyksdiplomi 1960. Aulis Sallinen on saanut lukuisia arvostettuja palkintoja sekä arvonimiä. Pohjoismaiden neuvoston musiikkipalkinto 1978 *Ratsumies*-oopperasta. Wihurin Säätiön kansainvälinen Sibelius-palkinto yhdessä Krzysztof Pendereckin kanssa. Ruotsin Kuninkaallisen Musiikkiakatemian jäsen vuodesta 1979. Helsingin ja Turun yliopiston kunniatohtori. Professori vuodesta 1976 lähtien. Aulis Sallisella on myös useita keskeisiä luottamustehtäviä. Radion Sinfoniaorkesterin johtokunnan jäsen 1960–1970. Suomen Säveltäjät ry:n sihteeri ja hallituksen jäsen 1958–1973, puheenjohtaja 1971–1973. Teoston hallituksen jäsen 1970–1984, puheenjohtaja 1988–1990. Lisäksi Aulis Sallinen on toiminut useita vuosia Suomen Kansallisoppe-
ran hallituksen jäsenenä.

3.1 Salmin ja Uudenkaupungin aika

Aulis Sallisen lapsuutta varjosti sota, jonka pommitukset hän joutui kokemaan henkilökohtaisesti. Sotaa hän ei kuitenkaan osannut pelätä, ja hän oli aina ensimmäisenä juoksemassa pois pommisuojusta. Sallinen kertoo joskus katselleensa pellonojasta, kun pommit irtosivat kiiltäväkylkisten pommikoneiden pohjasta. Syy suureen turvallisuudentunteeseen oli äiti: sota olisi saattanut vaikuttaa ahdistavasti, mutta äiti loi perheeseen turvallisuudentunteen, vaikka keskellä yötä piti lähteä pommisuojaan. (Sallinen, Pekka Hakon tekemä haastattelu 17.–18.12.1990)

Sodan jatkuessa perhe muutti evakkoon Uuteenkaupunkiin, jossa Sallinen eli ”nuoruuden dynaamisimman ajan”. Uudenkaupungin ajoilta ovat peräisin myös varhaisimmat musiikilliset virikkeet. Isä halusi, että nuori Sallinen ryhtyy soittamaan viulua, ja jo tällöin syntyi suhde tähän Salliselle läheisimpään soittimeen. Uudestakaupungista ei opettajaa löytynyt, mutta Sallinen suhtautui opintoihinsa määrätietoisesti ja käytti koululaisten silloisen ainoan vapaapäivän, sunnuntain, matkustamalla Turkuun, Turun kaupunginorkesterin konserttimestarin Irma Nissisen viulutunneille. Sallinen kertoo että varhaisiän viulunsoiton opinnoilla on ollut hänelle hyvin suuri merkitys (ibid.):

Minulle on ollut paljon hyötyä siitä, että tunnen yhden soittimen sisältäpäin. Säveltäjälle on hyvä, että tuntee jonkin soittimen sielun. Instrumenttia ei opi opettelemalla, vaan sitä pitää itse soittaa. Viulu on orkesterissa keskeinen soitin, ja sen tuntemus sisältä päin auttaa ymmärtämään viulun lisäksi myös selloa ja alttoviulua (ibid.).

Nuorella iällä syntynyt kiinnostus jousisoittimiin heijastuu Sallisen koko tuotantoon. Sekä viululle että sellolle on syntynyt konsertto: viulukonsertto op. 18 vuonna 1968 sekä sellokonsertto op. 44 vuonna 1976. Soolosellolle ja orkesterille on syntynyt myös *Kamarimusiikki III*, lisänimeltään ”*Don Juanquixoten yölliset tanssit*”. Valtaosa soolosoitinteoksista on kirjoitettu jousisoittimille. Jousikvarrettoja on Sallisen tuotannossa tällä hetkellä viisi, ja suuressa osassa muutakin kamarimusiikkia jousisoittimilla on keskeinen rooli.

Sallisen nuoruuden aikaan Uudessakaupungissa kuului myös kevyt musiikki ja jazz-musiikki, jota hän improvisoi pianolla. Kaikki oppiminen tapahtui matkimalla radiosta kuunneltua musiikkia. Sallinen improvisoi myös klassiseen tyyliin. Kysymyksessä oli enemmänkin musiikin tunnelmien jäljittely, joka tapahtui Sallisen mukaan täysin persoonattomasti, esikuvina mm. Chopin, Liszt ja Debussy. Varsinaista pianonsoiton opetusta ei Sallinen ole koskaan saanut. Niinpä suhde pianoon on säilynyt ainoastaan käytännön tasolla, ja piano on läheisin ”työkaluna”. (Sallinen, Pekka Hakon tekemä haastattelu 17.–18.12.1990.) Sävellyksiä soolopianolle on syntynyt vain yksi: vuonna 1966 sävelletty *Notturmo* op. 14. Soolosoitinsävellykset *Notturmoa* ja uruille sävellettyä *Chaconnea* op. 23 (1970) lukuun ottamatta on tehty jousille. Kamarimusiikissakin piano on harvinaisuus ja esiintyy lähinnä vokaaliteosten säestyssoittimena. Laajoissa orkesteriteoksissa Sallinen haluaa kuitenkin käyttää pianoa percussiosoitimena harpun, vibrafonin ja celestan seurana (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001).

Ensimmäinen kantapään kautta tapahtunut tutustuminen teoriaan ja soitinnukseen tapahtui myös Uudessakaupungissa paikallisessa big-bandissa, jota Sallinen johti ja jossa hän soitti itse pianoa. Kokoonpanona oli neljä saksofonia, kaksi trumpettia, kaksi pasuunaa ja komppiryhmä. Vaikutteita otettiin myös BBC:n jokasunnuntaisesta ”Tanssitunti”-ohjelmasta. (Sallinen, Pekka Hakon tekemä haastattelu 17.–18.12.1990.) Ensimmäiset harjoitelmasävellykset syntyivät 14–15-vuotiaana, ja 16-vuotiaana hän kirjoitti ensimmäisen varsinaisen teoksensa, *Rapsodian pianolle ja orkesterille* (Sallinen, kirjoittajan tekemä Aulis Sallisen haastattelu 12.9.2001).

Klassiseen musiikkiin Sallinen tutustui suhteellisen myöhään. Sinfoniaorkesteria hän kuuli ensimmäisen kerran vasta 16-vuotiaana. Teos oli Schubertin *Keskeneräinen sinfonia* (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001). Sibelius kasvoi tämän jälkeen Salliselle merkittäväksi säveltäjäksi mutta ei sävellystekniikan puolesta, vaan suhde Sibeliukseseen oli enemmänkin tunneside kuin professionelli säveltäjien suhde. Muista säveltäjistä Sallinen haluaa mainita Uno Klamin, joka ”kolahti aina.” Se johtui Uno Klamin musiikin helppotajuisuudesta ja värikyydestä. Aarre Merikantoa Sallinen kertoo jumaloineensa. Merikannon jälkeen tuli tämän vuosisadan musiikki 12-säveltekniikkoineen. (Sallinen, Pekka Hakon tekemä haastattelu 17.–18.12.1990.)

3.2 Opinnot Helsingissä

3.2.1 Merikannon ja Kokkosen oppilaaksi

Sallinen kirjoittautui vuonna 1955 Sibelius-Akatemiaan Aarre Merikannon sävellysoppilaaksi. Samaan aikaan musiikkiopintojen aloittamisen kanssa Sallinen kirjoittautui myös opettajakorkeakouluun, josta hän valmistui opettajaksi 1958 (Sallinen, Pekka Hakon tekemä haastattelu 17.–18.12.1990).

Merikanto oli ankara ja vaativa opettaja. Korostaessaan työn merkitystä oli Merikanto itse paras esimerkki: "30 prosenttia lahjakkuutta ja 70 % työtä, silloin voi miehestä tulla jotakin" oli Merikannon mielilauseita. Vaativuudestaan huolimatta opettaja halusi jättää tilaa oppilaan omille ajatuksille. Sallinen muistelee (Sallinen 1958, 30):

"-- jos yrittää etsiä hänen opettajankuvastaan sen ehkä olennaisimman piirteen, tulee ensimmäisenä mieleen hänen myönteinen suhtautumisensa luovan taiteen rajoittamattomaan vapauteen. Koskaan hän ei tietoisesti tyrkyttänyt omia mielipiteitään, vaan jätti täyden etsimisen ja yrittämisen vapauden. Eihän Aarre Merikanto omassa säveltäjän-työssäänkään tunnustanut muita musiikin "dogmeja " kuin omat itselleen asettamat, ja tuo sama vapaus kuvastuu hänen opettajantyössäänkin. - - Saman vapauden ulotti Aarre Merikanto musiikin muotoonkin; en muista hänen koskaan käyttäneen vakiintuneita muotonimityksiä. Kerran hän vertasi sattuvasti musiikillista ajatusta kasvin siemeneen, joka itää, orastuu, kasvattaa varren ja lehdet ja lopuksi kukan ja joka sitten kyllä pysyy pystyssä - jos pysyy, kuten hän hymy silmänurkassa lisäsi".

Merikannon sairaus ja kuolema katkaisi opettaja-oppilas suhteen. Vuonna 1958 Sallinen siirtyi Joonas Kokkosen oppilaaksi, ja Kokkosen johdolla syntyi diplomityö *Konsertto kamariorkesterille* (1959–60). Aloittaessaan Kokkosella olivat Sallisen teoreettiset opinnot vielä pahasti kesken. Kun Kokkonen nimitettiin vuonna 1959 Sibelius-Akatemian sävellyksen professoriksi, tuli kontrapunktiopetuksen painopistealueiksi Palestrinan ja Bachin tyylin ohella 12-säveltekniikka (Heiniö 1995, 109). Kokkosen oppi olikin Sallille erittäin hyödyllistä, hänellä kun olivat tekemättä mm. kontrapunkti, soinnutus, ym. perusaineet. Sallinen kertoo (Sallinen, Pekka Hakon tekemä haastattelu 17.–18.12.1990.):

"Kokkosen aikana syntyi sävellystekniikkani ydin. Merikanto ei opettanut, totesi vain, tämä on roskaa. Olin joutunut liian aikaisin kokemattomana Merikannon oppiin. Olisin saanut siitä enemmän irti, jos olisin ollut kokeneempi. Kokkosen johdolla perehdyimme perusteellisesti kaikenlaiseen musiikkiin aina 1500-luvulta alkaen."(ibid.)

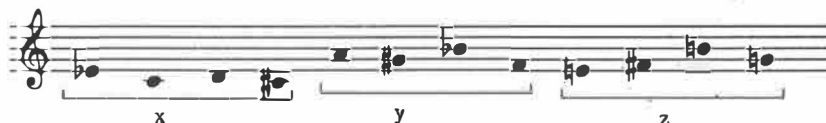
3.2.2 Konsertto kamariorkesterille op. 3

Ensimmäiset sävellyksensä Sallinen sävelsi dodekafoniseen tyyliin. Vuonna 1958 sävelletty *Jousikvartetto 1* oli ankaran dodekafoninen, mutta jo *Konsertto kamariorkesterille* -teoksen (op. 3, 1959–60) sävellystekniikka oli vapaampi, vaikka teos haki edelleen esikuvia rivitekniikasta. Teos julkaistiin vuonna 1984 nimellä *Concerto for Chamber Orchestra* (Novello). Orkestraatioon kuuluvat jouset ja pieni puhallinsektio huilu (piccolo), oboe, klarinetti, bassoklarinetti, fagotti ja korno.

Konsertto kamariorkesterille -teoksen ydinmotiivina on 12-sävelrivi (ESIMERKKI 1, seuraavalla sivulla). Rivistä erottuu kolme runkomotiivia (x, y,

z), joita säveltäjä käyttää teoksen materiaalina yhdessä rivin kanssa.²⁴ Tässä suhteessa Sallinen ei poikennut muista suomalaisista 50–60-luvun taitteessa rivitekniikka käyttävistä suomalaisista säveltäjistä. Tekniikka, jossa riveistä irrotettiin 4–6 sävelen mittaisia soluja,²⁵ joille annettiin motiivista merkitystä, oli yleisin suomalaisten säveltäjien tapa käyttää rivitekniikkaa. Kokonaisen rivin juoksuttaminen polyfonisen teoksen eri äänissä oli sen sijaan harvinaista (Heiniö 1995, 84).

ESIMERKKI 1



Konsertto kamariorkesterille -teoksen rivissä näkyy jo Sallisen mieltymys sekunti-intervalleihin. Sallinen puhuu mielellään hiljaisuuden ja soivan äänen kontrastista. Hiljaisuus on sinänsä tärkeä asia. Kun hiljaisuus rikotaan yhdellä sävelellä, on se jo vallankumous, ja "mikä valtavuus onkaan, kun tuo yksi sävel liikahdaa" (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001). Sekunti-intervalli edustaa Sallille sävellysteknistä perusyksikköä, joka on läsnä lähes kaikkien teosten perusmateriaalissa.

Vaikka Sallinen löysi 60-luvun alussa nopeasti oman persoonallisen sävelkielensä, on tässä Joonas Kokkosen opissa syntyneen diplomityön rivissä piirteitä, jotka ovat samankaltaisia Kokkosen sävellysten perusmateriaalin kanssa. Kokkosen tuotannossa voi erottaa soluja, jotka esiintyvät useasti teosten sävellysteknisenä perusmateriaalina. Tällaisia soluja on mm. b–a–h-aihe, joka esiintyy usein myös muodossa b–a–c–h (Kokkosen teosten perusmateriaalista ks. Kuokkala 1992, 65). Sallisen *Konsertto kamariorkesterille* -teoksen runkomotiivi x (es–c–d–cis) on b–a–c–h-aiheen permutaatio. B–a–h-aihe sisältyy runkomotiivi y:n alkuun (a–gis–b). Kokkosen musiikissa esiintyy usein myös kvartti-sekunti-yhdistelmä fis–e–f–b, jonka rapuliike on Sallisen rivissä runkomotiivi y:n kahdella viimeisellä ja runkomotiivi z:n kahdella ensimmäisellä sävelellä. Kun sekunti pysyy tässä tutkimuksessa tarkasteltujen Sallisen teosten perusmateriaalina kautta koko tuotannon, jäävät kvartti-sekunti-yhdistelmät harvinaisiksi Sallisen myöhemmissä sävellyksissä.

24 Motiivien organisoinnissa seurataan Padillan analyysimetodia, jossa Nattiez'n mallia on laajennettu siten, että teoksen analyysi tapahtuu kahdella tasolla: 1) integroivalla tasolla jossa kokonaisuuteen oleellisesti kuuluva aines huomioidaan ja niistä etsitään säännönmukaisuuksia, sekä 2) synteisiä luovalla tasolla, jossa pienemmistä osista luodaan kokonaisuus (Padilla 1997, 153–154; ks. myös tämän tutkimuksen sivut 23–26).

25 Sallisen musiikin yhteydessä on relevantimpaa kutsua rivin osia solujen sijasta *runkomotiiviksi* Kalevi Ahon (1977) luoman motiivijaottelun mukaisesti. Rivin osilla on *Konsertto kamariorkesterille* -teoksessa selvä *runkomotiivin* funktio, koska ne muodostavat varsinaisten musiikissa esiintyvien *luonnomotiivien* melodisen rungon *Rivi-solu*-terminologia ei ole luontevaa Sallisen musiikin analyysissä siitäkään syystä, että Sallisen musiikki lähti 60-luvun alussa nopeasti erkanemaan sarjallisesta tekniikasta.

Konsertto kamariorkesterille -teoksen ensimmäinen osa Prelude alkaa ydinmotiivin (rivin) esittelyllä alttoviulussa ja I- ja II-viulussa. Äänenkuljetus *Prelude*ssa niin kuin teoksen muissakin osissa on itsenäistä, jokainen ääni muodostaa yleensä oman temaattisen ja rytmisen yksikkönsä. Sallisen myöhemmälle tuotannolle hyvin tyypillistä, soitinkuoroihin perustuvaa soitinnusta ei vielä esiinny. Ydinmotiivin ja runkomotiivien kehittämisessä vältetään schönbergiläisen estetiikan mukaisesti kolmisointumuodostelmia ja sävelten kaksinnuksia.²⁶ Ei kuitenkaan täysin poikkeuksetta: *Prelude*-osassa (t. 227–) esiintyvät puupuhaltimien ja kornojen ylöspäiset polyrytmiset kolmi- ja nelisointuyhdistelmät. *Prelude*-osa on kehittylyltään kaikkein vapain, mutta varsin merkittäväksi muodostuu z-runkomotiiviin perustuva sävelyhdistelmä e–fis–h–g.

Toisen osan, *Divertimenton* klarinetin ja bassoklarinetin motiivi perustuu x- ja y-runkomotiivien ensimmäisille ja neljäsille sävelille: es, des, (cis), a ja f. Aiheen kehittelyyn sisältyy jo muunnelmaperiaate, joka muodostuu myöhemmin tyypilliseksi Salliselle. Runkosäveliin (es–des–a–f), liittyy sekuntisivusävel (as–a). Runkosävelien ornamentointia ylä- tai alapuolisilla sivusävelillä Sallinen käyttää myöhemmin varsin runsaasti.

Finale-osassa kehittelyn kohteena on runkomotiivi x. Osa alkaa runkomotiivista muodostetulla huilun trioli-aiheella. Trioli-aiheen inversio x1 (e, g, f, fis) esiintyy samaan aikaan alttoviululla (ESIMERKKI 2a, seuraavalla sivulla). Huilu jatkaa samaa inversiomuotoa tahdeissa 4 ja 5. Tahdissa 19 (ESIMERKKI 2b) x-runkomotiivista muodostuva aihe on huilussa, klarinetissa ja II-viulussa, inversioon x1 perustuva aihe on samaan aikaan rytmisesti identtisenä oboessa ja I-viulussa. Teos päättyy rivin rapuliikkeeseen I-viulussa (ESIMERKKI 2c).

Konsertossa kamariorkesterille on jo mukana muotoajatus, joka toistuu lähes kaikissa tässä tutkimuksessa tarkastelluissa Sallisen teoksissa: sävellyksen alussa esiintynyt materiaali kertautuu enemmän tai vähemmän muunneltuna sävellyksen lopussa.

3.3 Intendentti-aika

3.3.1 Persoonatyöli muotoutuu

Valmistuttuaan opettajaksi vuonna 1958 Sallinen toimikin jonkin aikaa opettajan tehtävissä Vantaalla. Radion sinfoniaorkesteriin perustettiin uusi intendentin virka, johon Sallinen siirtyi vuonna 1960. Sallisen mukaan työpaikan vaihdos oli suuri käännekohta, koska se merkitsi kääntymistä ”harharetkiltä ammattimuusikoksi.” Henkilökohtaisesti intendenttiaika merkitsi Salliselle tilaisuutta tutustua merkittäviin musiikkipersoonallisuuksiin, mm. Igor Stravinskiin. Tuona aikana Sallinen pääsi sisälle sinfoniaorkesterin koneistoon. Tuolloin säveltäjällä oli tilaisuus kuulla paljon musiikkia: ”saatoin paikata sivistyksen ammottavaa aukkoa” 25:n ja 30 ikävuoden välillä. (Sallinen, Pekka Hakon tekemä haastattelu 17.–18.12.1990.)

Intendenttiaikaan tapahtui myös sävellystyössä suuri muutos. Voi sanoa, että juuri tuolloin Sallinen löysi persoonallisen tapansa säveltää. Sen jälkeen

²⁶ Schönbergin mukaan kaksintaminen merkitsi painottamista ja ”painotettu sävel saatettaisiin tulkita pohjasäveleksi tai jopa toonikaksi. Vain vähäinen muistuma tonaalisesta harmoniasta olisi häiritsevää, koska se loisi jatkumista koskevia vääriä odotuksia.” (Schoenberg 1984, 219.)

muutos on Sallisen mukaan ollut hidasta. Sallinen tunsi tarvetta muutokseen, koska 60-luvun alussa sarjallisuus alkoi säveltäjän mukaan mennä huonoon suuntaan, se "rupesi narisemaan, maistumaan kuivalle puulle". Persoonallisen tyylin löytymisen eräs keskeinen seikka olivat ne vaikutteet, jotka Sallinen sai ns. puolalaiselta koulukunnalta tutustuttuaan koulukunnan edustajien Lutoslawskyn ja Pendereckyn musiikkiin, mm. Pendereckyn vuonna 1960 sävellettyyn *Anaklasis*-teokseen. Sallisen mukaan Puolan koulukunta toi mukaansa musiikin emotionaalisen elementin. "Koko sointimaailma, musiikin kielioppi oli uutta."(ibid.)

ESIMERKKI 2

The image displays three musical staves labeled a), b), and c).
 a) Top staff: Flute (fl) part, measures 1-3. Bottom staff: Violin (vle) part, measures 1-3. A bracket labeled 'x1' spans measures 1-3 under the violin part.
 b) Top staff: Flute and Clarinet (fl,kl) part, measures 19-21. Bottom staff: Violin 2 (vl 2) part, measures 19-21. A bracket labeled 'x1' spans measures 19-21 under the violin 2 part.
 c) Top staff: Violin I (vl I) part, measures 6-10. A bracket labeled 'x1' spans measures 6-10.

3.3.2 Mauermusik

Sallisen läpilyöntiteos oli *Mauermusik* (op. 7, 1962). Tämä sinfoniaorkesterikoonpanolle sävelletty teos on omistettu Berliinin muurille kuolleen nuorukaisen muistolle. Sallisen mukaan ohjelmallisesta nimestä huolimatta kyse ei kuitenkaan ollut ohjelmamusiikista: teoksen nimi ei ohjannut sävellystyötä, koska sävellystyö oli jo pitkällä, kun idea nimestä syntyi (Sallinen, kirjoittajan tekemä Aulis Sallisen haastattelu 12.9.2001). *Mauermusik* kantaesitettiin Radion sinfoniaorkesterin sinfoniakonsertissa 23.3.1964. Teoksen johti Ulf Söderblom.

Sallinen kommentoi teostaan (1964):

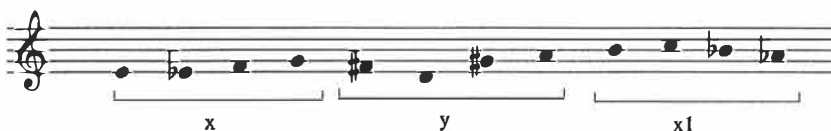
"Mauermusik ('Erään nuoren saksalaisen nuorukaisen muistolle') on sävelletty Kölnissä vuonna 1962. Teos on orkesterielegia niille inhimillisesti katsoen järjestöille olosuhteille, jotka sallivat ihmisen virallisen surmaamisen eurooppalaisen kulttuurin sydämessä; se on elegia kuolevan nuorukaisen avunhuudoille, jotka Berliinin muurilta turhaan kaiuivat itseään sivistyneeksi nimittämälle maailmalle."

Mauermusikin ydinmotiivina on 12-sävelrivi *Konsertto kamariorkesterille* -teoksen tapaan, mutta sävellystekniikassa on schönbergiläisyyteen viittaava estetiikka jäänyt taakse ja teos sisältää jo oktaavikaksinuuksia ja kolmisointuja. Todellise-

na antiteesinä dodekafoniale teokseen sisältyy myös jousisoitinten mikrointer-
valleja. Puolan koulukunnan vaikutusta lienee sävellysteknisten seikkojen li-
säksi myös kuulijan reaktioiden ohjaaminen tiettyyn suuntaan antamalla teok-
selle ohjelmallinen nimi.²⁷ 60-luvun alussa Sallinen 60-luvun alun tuotantoon
kuuluu toinenkin teos, jolle säveltäjä antoi ohjelmallisen nimen. Tämä teos on
soolosellolle kirjoitettu *Elegia Sebastian Knightille* op. 10 (1964). Nimi viittaa kir-
jailija Vladimir Nabokovin suomeksi vuonna 1960 julkaistun *Sebastian Knightin*
todellinen elämä -romaanin päähenkilöön.²⁸

Mauermusiikin ydinmotiivista (ESIMERKKI 3) muotoutuu kolme runko-
motiivia (x, y ja x1). Runkomotiivien erikoispiirteenä on se, että sekunti-inter-
valleja sisältävä runkomotiivi x1 on runkomotiivi x:n inversio. Näiden väliin si-
joittuu runkomotiivi y (fis, d, gis, a), josta kasvaa teokseen kolmisointuhahmoi-
sia aiheita.

ESIMERKKI 3



Sallinen kutsuu mielellään teoksen ydinmotiivia *alkusoluksi*. Alkusolu on yksin-
kertaisesti teoksen sävellysprosessin lähtökohta, perusmateriaali, olkoonkin se
millainen hyvänsä (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001).

Sallinen pitää erityisesti käsitteestä solu, koska hän käsittää sävellyksen orgaa-
niseksi rakennelmaksi, jonka pienin persoonallinen yksikkö on juuri solu. Salli-
sen mukaan tämä rinnastus "antaa kantavuutta sävellystapahtumaan, se rin-
nastaa sen itse elämään, orgaaniseen kasvuun" (Sallinen 1976, 145). Sallinen mu-
kaan perusmateriaalin kanssa täytyy elää. Se kypsyy sekä säveltäjän mielessä,
että paperilla. Materiaalia täytyy kypsytää niin kauan, että se saa oman elämän
ja tahdon. Jos materiaali on riittävän voimakas, materiaali on sisäistynyt, se an-
taa vahvan mahdollisuuden improvisoinnille. Aikajänne kypsytää materiaalin
alitajuisesti. (Sallinen, Pekka Hakon tekemä haastattelu 17.-18. 12. 1990.)

Säveltäjän mukaan alkusolun, alkuidun löytäminen on hänelle sävellys-
työn piinallisin ja eniten aikaa vievä vaihe. Ei siksi, että materiaalista olisi puu-
tetta, päinvastoin, sitä on aina liikaa. Säveltäjä pitää oikeanlaisen ydinsolun löy-
tymistä tärkeänä: "Luullakseni juuri tässä valinnan vaiheessa tarvitaan enem-
män sävellysteknistä oivallusta kuin koskaan myöhemmin teoksen tekemisen
aikana". On oltava varma siitä, että valittu materiaali suostuu taipumaan ja li-
sääntymään tekijän käsissä hänen ohjaamaansa suuntaan. Kun on valinnut al-
kuidun, on valinnut ja ratkaissut jo paljon. "Tunne on sama, kuin valitsisi
kumppania autiolle saarelle." (Sallinen 1976, 144.)

Vaikka Sallinen mielellään puhuu sävellyksestä ja musiikin merkityksestä
yleisellä tasolla, hän ei useinkaan kerro teostensa sävellysteknisistä yksityiskoh-
dista. Tämä johtuu siitä, että motiivikonstruktiolla on hänelle itselleen ainoas-

27 Vrt. Pendereckin teos *Valituslaulu Hiroshiman uhreille* (1960).

28 Tapa nimetä teokset ohjelmallisilla nimillä toistuu myös Sallinen myöhemmässä tuotan-
nossa: 5. sinfonia on lisänimeltään "*Washington Mosaics*" ja 7. sinfonia "*Gandalfin unet*"
J.R.R. Tolkienin *Taru sormusten herrasta* -romaanin henkilön mukaan.

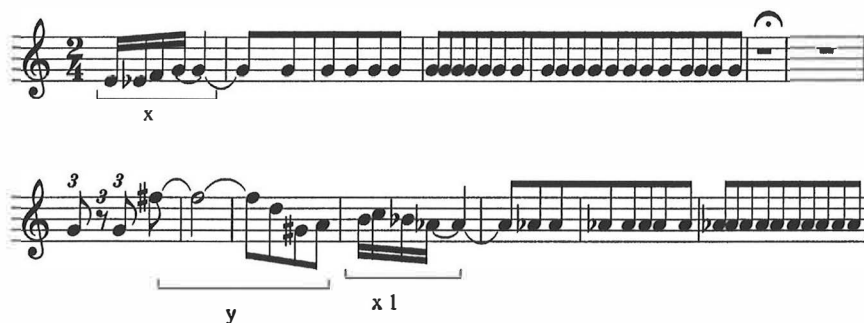
taan "rakennustelineiden arvo". Nämä rakennustelineet on Sallisen mukaan syytä purkaa heti kun rakennus on valmis. Toisaalta samassa yhteydessä Sallinen toteaa, että sävellyksen melodis-harmonisten elementtien kehittymisen tarkastelu on "ainoa sävellyksen tapahtuman osa-alue, josta on mielekästä tarkemmin puhua." (Sallinen 1976, 145.)

Myös sävellyksen muoto löytyy ydinsolun työstämisen avulla. Teoksen muodon kehittymisen Sallinen rinnastaa elävään organismiin, soluun, joka lisääntyy ja kasvaa, sekä muodostaa elastisia, eläviä ja muuntuvia muotorakenteita. Alkusolun on pystyttävä palvelemaan lähestulkoon mitä tahansa fantasiaan sävellystyön aikana esiinheittämiä ideoita (Sallinen 1976, 144). Sallisen sävellystekniikkaa voi kutsua *orgaaniseksi*, deduktiiviseksi tekniikaksi, jossa koko teoksen materiaali kehitellään tarkoin rajatusta temaattisesta perusmateriaalista.²⁹

Muodoltaan *Mauermusik* on yksiosainen väljä a-b-a1-muoto, jossa a- ja a1-taiteissa soolosoitinten, usein alttoviulun ja huilun repetitiiviset aiheet esiintyvät neljäsosäsävelaskelittain nousevien ja klustereita sisältävien jousisoitinten soitintublokkien päällä. Taite b on rakenteeltaan passacaglia-muunnelmamuoto. *Mauermusikissa* Sallinen luopuu polyfonisesta sävellystekniikasta ja puupuhaltimet, vasket ja jouset muodostavat ajoittain rytmisesti ja temaattisesti homogeenisiä soitinkuoroja.

Mauermusikin a-taite (1–105) on ilman tempomerkintää. Jos teoksen musiikista haluaa löytää ohjelmallisuutta, voi helposti kuvitella, että nimenomaan teoksen alku on pakotilanteen musiikillinen kuvaus: matalien jousien neljäsosäsävelaskelittain nousevien uhkaavien soitintublokkien yläpuolella esiintyy teoksen ydinmotiivista muodostuva aihe, jossa ovat mukana alttoviulun ja huilun repetitiot. Käsitystä ohjelmallisuudesta tukee optinen notaatio, jossa g- ja as-sävelillä tapahtuvien repetitioiden tihentyvän tekstuurin saattaisi kuvitella kuvaavan pelokkaita, tihentyviä sydämenlyönnejä (ESIMERKKI 4).

ESIMERKKI 4



²⁹ Orgaanisuus nostettiin 60-luvulla sinfonisen musiikin keskeiseksi tunnusmerkiksi. Kaikki ne sinfonisen musiikin tuntomerkit, joita 60-luvulla tähdennettiin olivat mukana jo vuonna 1940 Eino Roihan kirjoituksessa *Sibeliuksensinfonisesta tyylistä*. Teoksen muoto ei enää merkinnyt sinfonisuutta vaan pikemminkin tekotapa, joka tarkoitti temaattisen materiaalin tarkkaa käyttämistä, orgaanisuutta ja monumentaali-teoksen rakentamista lyhyehköistä teemoista. Orgaanisuus, muodon kasvaminen yhdestä siemenestä oli Aarre Merikannosta lähtien oli myös Joonas Kokkosen, Einar Englundin ja Usko Meriläisen lempililmaisuja. (Heiniö 1995, 65.)

Mauermusikin vapaarytmiset repetitiot muistuttavat *Ratsumiehen* ensimmäisen näytöksen kiinniottomotiivia (ESIMERKKI 5), joka kuvaa myös pakotilannetta. Kiinniottomotiivi esiintyy *Ratsumiehessä* tilanteessa, jossa Kauppias houkuttelee Annaa luokseen yöksi ja Anna yrittää paeta. Yhtäläisyys *Ratsumiehen* kiinniottomotiivin ja *Mauermusikin* alun välillä tuo väistämättä mieleen sen, että myös *Mauermusikin* alkuun sisältyy ohjelmallisia piirteitä.

ESIMERKKI 5



Mauermusikin keskitaite b (*Poco piu animato* t. 106–287) on passacaglia-muunnelmamuoto, jossa runkomotiiveja varioidaan 10–25 tahdin jaksoissa.

Poco piu lento -taitteessa a1 (t. 288–361) teoksen alun repetitiot palaavat jousten pitkälinjaisten klusterien ja kolmisointupohjaisten unisono-melodioitten joukkoon. Teos päättyy huilun ja kontrafagotin vapaarytmiseen dialogiin (ESIMERKKI 6). Huilun loppukuvio on rakennettu x-runkomotiivin transpositiosta. Teoksen lopussa tapahtuva aiheiden kertaus muodostuu Salliselle yhä hallitsevammaksi rakenneperiaatteeksi.

ESIMERKKI 6

3.3.3 Cadenze op. 13

Sallisen asenne säveltämiseen on ollut alusta alkaen hyvin käytännöllinen. Esitysvälineellä on ollut usein huomattava vaikutus sävellysprosessiin: "-- materiaalin aina lopulta täytyy muovautua soittimelle luonteenomaiseksi, hyväksi. Soittimellisuus on minulle niin tärkeä, että monissa tapauksissa materiaali on

selvästi saanut alkunsa instrumentista käsin.” Näin on mm. sooloviululle sävelletyssä teoksessa *Cadenze* op. 13, (1965) joka voitti ensimmäisen palkinnon I kansainvälistä Jean Sibelius-viulukilpailua varten järjestetyssä sävellyskilpailussa. (Sallinen 1976, 144.)

Nimi *Cadenze* viittaa epäilemättä klassisten konserttojen soolokadensseihin ja tästä antaa viitteitä teoksen kirjoitusasu: teoksessa ei ole konserttokadenssien tapaan tahtiviivoja, vaikka nuottien aika-arvot onkin merkitty tarkasti perinteisen nuottikirjoituksen tapaan. *Cadenze*-nimi saattaa viitata myös teoksen kolme säveltä sisältävään kadenssaaliseen ydinmotiiviin, jonka voi tulkita perussäveleksi, alennetuksi teräsäveleksi ja johtosäveleksi (ESIMERKKI 7). Ydinmotiivi esiintyy myös varioituna: variantissa x1, on johtosävel alennettu. Variantissa x2 on johtosävelen tilalla alennettu perussävel ja variantissa x3 on sävelten järjestys vaihtunut: variantti päättyy perussäveleen. Valtaosa kaksisivuisen teoksen materiaalista koostuu ydinmotiivin transpositioista ja rytmisistä varianteista.

ESIMERKKI 7

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains a sequence of notes with four brackets underneath labeled 'x', 'x', 'x1', and 'x2'. The second staff contains a sequence of notes with three brackets underneath labeled 'x', 'x', and 'x3'. The notation includes various note values and accidentals, illustrating the variations of a core motif.

3.3.4 Variations sur Mallarmé

Sallinen oli kiinnostunut muunnelmamuodosta jo kuusikymmentäluvun alussa, jolloin syntyivät *Variaatioita sellolle ja orkesterille* op. 5 (1960-1961) sekä Klemetti-opiston nuoriso-orkesterille sävelletty tilausteos *Variations for Orchestra* op. 8 (1963).

Kuusikymmentäluvun lopulla valmistuivat muunnelmateokset baletti *Variations sur Mallarmé* (1967) ja 3. jousikvartetto *Aspekteja Peltoniemen Hintriikin surumarssista* (1969). Nämä molemmat edustavat Sallisen tuotannossa variaatiomuotoa tyypillisimmillään: selkeästi esiteltä teemaa seuraavat variaatiot, joissa jokaisessa teemaa tarkastellaan uudesta näkökulmasta. Lähtökohdiltaan nämä teokset ovat kuitenkin hyvin erilaisia. Baletissa Sallinen ottaa askeleen kohti sävellysuran alkuaian dodekafoniaa: baletin ydinmotiivina on teoksen alussa esiintyvä 12-sävelrivi. Kolmannen jousikvartetton teemana on puolestaan tuttu kaustislainen kansanmelodia.

Yleisesti *Ratsumiestä* pidetään Sallisen ensimmäisenä näyttämöteoksena, mutta tosiasiaassa baletti *Variations sur Mallarmé* (1967, ilman opusnumeroa)³⁰ on säveltäjän ensimmäinen sävellys näyttämölle. Teos kantaesitettiin Suomen

³⁰ *Variations sur Mallarmé* -balettia ei ole julkaistu. Tässä tutkimuksessa teosta lainataan säveltäjän luvalla.

kansallisbaletissa Helsingissä lokakuun toisena päivänä vuonna 1969 nimellä *Sensuelleja muunnelmia*.

Ajatuksen baletin säveltämisestä esitti Pentti Karhumaa, joka myös laati ranskalaisen Stéphéné Mallarmén runouteen pohjautuvan synopsiksen teoksen libretoksi. Teos kuvaa runoilijan ja muusan suhdetta. Runoilijan ja etäisen muusan suhteen kuvana on baletin ydinmotiivin, ja siitä muodostuvan muusamotiivin dialogi.

Baletin rakenteellisena ideana on passacaglia-muunnelmamuoto.³¹ Teemana (ESIMERKKI 8) on sellon ja kontrabasson neljäsosittain etenevä ydinmotiivi (x), joka ensimmäisen kerran esiinnyttyään jatkuu välittömästi tritonus-transpositiossa (x1). Hapuileva ja alakuloisen tumma sellon ja kontrabasson teema kuvaa nuorta runoilijaa haaveissaan: "Liha on surullinen ja kaikki kirjani olen jo lukenut." (Anon. 1969). Ydinmotiiviin x sisältyy neljän sävelen ryhmä (runkomotiivi y), joka tritonus-transpositiossa toistuessaan (y1) saa seurakseen celestan muusamotiivin, joka koostuu y1-runkomotiivin tapaan kahdesta alaspäisestä puolisävelaskeleesta ja yhdestä kokosävelaskeleesta (a-gis-g-f).

ESIMERKKI 8

Mallarmé-baletin muusamotiivin muuntelulla on suuri merkitys Sallisen myöhemmälle tuotannolle. *Mallarmé*-baletissa Sallinen käyttää ensimmäistä kertaa muuntelutekniikkaa, joka muodostuu hallitsevaksi sävellystekniikaksi myöhemmissä tässä tutkimuksessa tarkastelluissa sävellyksissä. Saatuaan alkunsa runkomotiivista (y1) muusamotiivin kehittelyä voi nimittää motiivin *generaatioksi*. Asteikkomuotoisen motiivin perusstruktuuri säilyy *generaatiossa* koko ajan identtisenä runkomotiivin kanssa. Muusamotiivi kehittyi lähinnä rytmisen

31 Kahdeksanosaisen teoksen osat ovat 1. Tema (Adagio inguieto), 2. Moderato gelato, 3. Allegro Passionato 4. Perdendosi sublimato, 5. Andante voluptuoso, 6. Allegretto-erotico, 7. Pas de deux, 8. Finale (Allegro vivace, Vivacissimo-Misterioso).

muuntelun ja orkestroinnin avulla. Saavutettuaan motiivisen kasvun huipun seuraa motiivin *degeneraatio*.

Generaatio–degeneraatio-prosessi merkitsee ydinmateriaalin tarkastelua eri kulumista, eräänlaista motiivien personointia. *Mallarmé*-baletissa vain muusamotiivia kehitellään *generaatio–degeneraatio*-periaatteella, mutta myöhemmissä teoksissa, erityisesti *Ratsumiehessä*, aiheiden kehittäminen koskee useampia laajan teoksen aiheita. Koska motiivien uudet muodot perustuvat aina johonkin jo ennestään tunnettuun, kasvaa motiiveille vähitellen oma selkeästi tunnistettava identiteetti. *Mallarmé*-baletin musiikki jäsentyy lähinnä aaltomuodoksi, musiikki muotoutuu kehittyvän muusamotiivin ja välikkeenomaisen rivin vuorotteluna.³² Motiivin ja välikkeen dialogi muistuttaa näytelmän henkilöitten vuoropuhelua: aiheet ovat ikään kuin roolihahmoja näytelmässä. Näin muodostuva musiikki on hyvin narratiivista: musiikki jo itsessään sisältää draaman. Narratiivisessa musiikissa tapahtumat asettuvat tiettyyn järjestykseen, syntagmaattiseksi jatkumoksi, jolla on alkunsa ja loppunsa ja näiden väliin kaareutuva kehityksensä (Heiniö 1988, 16). Näin luonnehditun narratiivisuuden edellytyksenä on sisäisiin viittaussuhteisiin (toisto, kertaus, variaatio) nojaava muotodramaturgia. Narratiivisuus aiheuttaa usein ohjelmallisuuden illuusion, vaikka musiikki ei olisikaan varsinaisesti ohjelmallista. Narratiivisuus puuttuu sarjallisuudesta juuri serialismille tyypillisen tapahtumien palautumattomuuden ja ennustamattomuuden takia. (Heiniö 1988, 16.)

Motiivien generaatiomuodoille Sallisen tuotannossa voi löytää yhteisiä piirteitä:

1. Motiiville löytyy selvästi osoitettava alku, joko ydinmotiivi tai runkomotiivi.
2. Motiivista esiintyy useita generaatiomuotoja, joissa motiivi muuntuu erilaisilla musiikillisen muuntelun keinoilla. Motiiveja tarkastellaan eri näkökulmista ja niille luodaan vähitellen oma identiteetti, oma persoona.
3. Motiivi väistyy, antaa tilaa muille motiiveille ja palaa sitten uudessa generaatiomuodossa.
4. Generaatiomuodot esiintyvät usein transpositioissa.
5. Motiivien muuntumisen ja laajenemisen lisäksi myös orkestraatio laajenee. Orkestraatiolla luodaan crescendon vaikutelma.

Kun motiivinen kasvu on saavuttanut huippunsa alkaa aiheen *degeneraatio*, rappeutuminen. Motiivien degeneraatiomuotojen tyypillisiä piirteitä ovat seuraavat:

1. Degeneraatiomuodot saattavat olla muodoltaan generaatiomuotojen kaltaisia.
2. Degeneraatiomuodot esiintyvät usein transpositioissa.
3. Degeneraatiomuodossa aiheen ambitus saattaa muuttua.
4. Orkestrointi "ohenee", muuntuu generaatiomuotojen orkestroinnin mukaisesti ja saa aikaan vaikutelman aiheen diminuendosta. Motiivi esiintyy eräänlaisena jälki-kommenttina tai muistumana.

³² Aalto- ja terassimuodosta ks. Heininen 1972, 159.

Teoksen muoto on nykymusiikin hankalimpia ongelmia (ks. s. 30) ja oikeampaa onkin puhua teoksen rakenteesta. Heinisen käsitepari aalto- ja terassimuoto on varsin käyttökelpoinen työkalu nykymusiikin rakenteen analyysiin. Sallisen generaatio–degeneraatio-prosessi ei jäsennyt suoranaisesti aaltomuodoksi, mutta ei myöskään terassimuodoksi. Heinisen määritelmän mukaan aaltomuoto edustaa teeman ja vaihtelevan välikkeen vuoropuhelua sekä saman karakterimateriaalin *kasvua* yhä laajemmiksi ja tehokkaammiksi sekä intervallirakenteeltaan yhä kiinteämmiksi ja jäsentyneemmiksi muodoiksi. Terassimuodon tasot edustavat puolestaan saman intervallirakenteen *muuntelua* yhä uusiksi karaktereiksi. Terassimuodossa kaikki tasot ovat yhtä ”täysikasvuisia” laajuuden, jäsentymisen ja kiinteyden suhteen (Heininen 1972, 159). Sallisen musiikille tyyppillistä on *kasvun, generaation* idea, yhtä hyvin kuin huippuvaiheen jälkeen seuraava *rappautuminen, degeneraatio*. Siksi Sallisen musiikin rakennetta voi kuvailla lähinnä aaltomuotoiseksi, kuitenkin sillä varauksella, että Sallisella ei useinkaan ole kysymys teeman ja välikkeen vuorottelusta vaan enemmänkin useiden samanarvoisten teemojen kehittelystä. Lähempänä aaltomuotoa Sallisen musiikki on siitäkin syystä, että motiivien *metamorfoosimainen* kehittely³³ on Sallisen tuotannossa äärimmäisen harvinaista.

Generaatio–degeneraatio-prosessiin liittyy myös orkestrointiperiaate, josta voi löytää tiettyjä säännönmukaisuuksia. Vaikka tämä periaate esitetään seuraavassa hyvin kaavamaisesti, on tämän tyyppinen orkestrointitapa tarkastelluissa sävellyksissä siinä määrin hallitseva, että sitä voi pitää Sallisen orkestroinnin eräänä peruseriaatteena. Taulukossa x edustaa motiivin ensimmäistä generaatiomuotoa (TAULUKKO 6).

TAULUKKO 6

GENERAATIO →					
x celestaharppu vibrafoni	x1 huilu celestaharppu vibrafoni	x2 puu- puhaltimet	x3 puu- puhaltimet korkeat jouset	x4 puu- puhaltimet kaikki jouset	x5 tutti
DEGENERATIO →					
x4 puu- puhaltimet kaikki jouset	x3 puu- puhaltimet korkeat jouset	x2 puu- puhaltimet	x1 huilu celestaharppu vibrafoni	x celestaharppu vibrafoni	

Erityisesti celesta on Sallisella soitin, joka esiintyy johdonmukaisesti ensimmäisenä generaatiosoittimena, eli instrumenttina, jolla motiivin kehitys alkaa. Generaatiosoittimena saattavat toimia myös matalat soittimet sello, kontrabasso ja fagotti. Tällöin generaation edetessä orkestraatio laajentuu kohti sävelalaltaan

33 Motiivin *metamorfoosimaisella* kehittelyllä tarkoitetaan tässä sitä, että motiivista kehittyvä toinen karakteriltaan täysin erilainen motiivi näille molemmille yhteisen välivaiheen kautta. Heinisen terassimuoto-käsitteeseen sisältyvä motiivien muuntelu uusiksi karaktereiksi viittaa juuri metamorfoosimaiseen motiivien muunteluun.

korkeampia soittimia. Kaaviossa *tutti* ei merkitse välttämättä koko orkesteria. Täysi orkesteri esiintyy suurta dramatiikkaa vaativissa jaksoissa. Tutti-jaksossa voi puupuhaltimien ja jousien lisäksi olla mukana esim. trumpetti. Usein generaation huippua, aiheitten täysikasvuista muotoa, vahvistaa lyömäsoittimet isorumpu tai sotilasrumpu. tai molemmat. Sallisen mukaan kuvaturunlainen orkestrointi luo vaikutelman musiikin crescendosta ja diminuendosta (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001).

Kun *Mallarmé*-baletin muusamotiivi on esitelty ydinmotiivin yhteydessä, on motiivin seuraava esiintymä *Moderato gelato* -osassa (28–132) muusa-motiivi esiintyy huilulla (ESIMERKKI 9, t. 41). Runoilija näkee unelmiensa muusan hiuksiaan kampaamassa. Kylmä nainen torjuu runoilijan. Torjumista kuvaavat muusamotiivin kuudestoistaosaryöpsähdykset, jotka esiintyvät ensin huilulla, mutta vahvistuvat myöhemmin huilun, klarinetin ja oboen aggressiiviseksi fortissimoiksi.

ESIMERKKI 9



Allegro passionato -osassa (133–223) runoilija yrittää kiinnittää prinsessan huomion puoleensa villisti tanssien, mutta prinsessa määrää runoilijan teloitettavaksi. Muusamotiivi esiintyy pasuunan alaspäisissä asteikkokuvioissa (ESIMERKKI 10 t. 142). Tanssi kuvataan villinä 7/8 ja 2/4-tahtien vuorotteluna.

ESIMERKKI 10



Muusamotiivin täydellinen muoto (ESIMERKKI 11, seuraavalla sivulla) esiintyy *Finale*-osassa (*Allegro vivace*) (t. 492–725), joka kuvaa rakastavaisten täydellistä antautumista toisilleen. Finalen tempo kiihtyy hurjaksi vivacissimoksi. Muusamotiivi esiintyy polyrytmisesti puupuhaltimilla (huilu, piccolo, oboe I–II, klarinetti I, bassoklarinetti, fagotti I, kontrafagotti). Tällainen motiivin "monistaminen" muodostuu hyvin tyypilliseksi Sallisen keinoksi kuvata motiivin kasvun huippukohtaa. Tässä tutkimuksessa tarkastellussa materiaalissa Sallinen käyttää tätä tekniikkaa viulukonsertossa, ensimmäisessä sinfoniassa, sekä erityisesti *Ratsumiehessä*.

Esimerkkiin on otettu mukaan muusamotiivin täydellisen muodon soittimista fl 1, piccolo, oboe I ja II (t.546–). Ykköshuilulla motiivi alkaa c3-sävelestä. Ensimmäisen esiintymän sävelet ovat c3–h2– b2 ja as2. Seuraava esiintymä alkaa välittömästi as2-sävelestä: as2, g2, fis2. Tämän jälkeen seuraa ylöspäinen oktaavi-siirtymä ja motiivin viimeinen sävel on e3. Motiivi kertautuu saman periaatteen mukaan edelleen 1-huilussa. Piccolossa motiivin alkusävelenä on yk-

köshuilun tapaan c3. I- ja II-oboella alkusävelet ovat e3 ja g2.

Muusamotiivin täydellisen muodon esiinnyttyä *Vivacissimo*-jaksossa alkaa motiivin degeneraatio. Degeneraatio esiintyy mm. tahdistta 613 eteenpäin oboella, huilulla ja celestalla. Viimeinen degeneraatiomuoto (ESIMERKKI 12) esiintyy teoksen lopussa, jossa motiivi on jaettu kahden sävelen (ges-f ja e-d) fragmenteiksi pianolle, harpulle ja celestalle.

ESIMERKKI 11

ESIMERKKI 12

3.3.5 Viulukonsertto op. 18

Sallisen ensimmäinen varsinainen konsertin, viulukonsertto op. 18 (1968) syntyy oli kaksi ratkaisevasti vaikuttanutta taustatekijää. Toinen oli Oleg Gaganin säveltäjälle osoittama pyyntö säveltää jokin laajamuotoinen sävellys viululle

Cadenzen jälkeen. Toinen taas oli Yleisradion julistama sävellyskilpailu viidelle nuorelle säveltäjälle: Sallinen otti osaa kilpailuun viulukonsertollaan, jonka Radion nykymusiikkiyhtye kantaesitti Ritarihuoneella 8.4.1970. Sallinen piti teostaan laajasti ottaen muodoltaan perinteellisenä kolmiosaisena teoksena, vaikka toinen ja kolmas osa liittyvät saumattomasti toisiinsa (Sallinen 1970). Olennaisena piirteenä viulukonsertossa on saman perusmateriaalin ulottuminen kaikkien kolmen osan yli.

Tapa soitintaa sävellys siten, että soitinryhmät, jousisoittimet, puupuhaltimet vaskipuhaltimet ja lyömäsoittimet muodostavat omat kuoronsa, oli orastamassa jo *Mauermusikissa*. Viulukonsertossa tämä musiikin selkeyttä lisäävä tekniikka on jo johdonmukaisena periaatteena läpi sävellyksen. Musiikissa ei käydä dialogia enää yksittäisten soittimien vaan soitinryhmien välillä. Tämä periaate tuntuu muodostuvan teos teokselta yhä hallitsemammaksi soitinuseriaatteenksi.

Viulukonserton ydinmotiivina on kahdeksan sävelen rivi x, jonka kolmesta viimeisestä sävelestä muotoutuu runkomotiivi y (ESIMERKKI 13) Kokonainen ydinmotiivi esiintyy konsertossa muunneltuna useita kertoja, siten että siitä muotoutunutta aihetta voi pitää jopa teoksen *ydinmotiiviaiheena*. Tämä aihe esiintyy jo aivan teoksen alussa, sooloviulun laulavassa, *andante sostenuto* -tempoisessa avauksessa.

ESIMERKKI 13

Johdantomaisen *Andante sostenuto* -alun jälkeen konserton ensimmäisen osan tempo kiihtyy tahdissa 64 jossa tahtilajit 3/8 ja 2/8 vuorottelevat.³⁴ Tällöin ydinmotiivin transpositiosta muodostuu sellon aihe, joka esiintyy yhdessä viulun ja huilun y-runkomotiivista muodostetun aiheen kanssa (ESIMERKKI 14, seuraavalla sivulla). Kombinaatiolla on vahva kadensaalinen identiteetti: x- ja y-motiiveista muodostettujen aiheiden yhdistyessä syntyy g-molli-kadenssi: I-V6-I6-I. Näin vahva tonaalisuus on täysin uutta Sallisen tuotannossa. Sallisen tuotantoa kronologisesti tarkasteltuna on kehitys johtanut dodekafoniasta kohti tonaalisempaa ilmaisua. Kuusikymmenluvun lopussa ja seitsemänkymmentäluvun alussa Sallinen valikoi teoksiinsa perusmateriaalia, joka antoi mahdollisuuden sekä tonaaliseen, että atonaaliseen ilmaisuun.

³⁴ Uutta tempomerkintää ei säveltäjä ole tälle jaksolle antanut, mutta metronomimerkintä kahdeksasosalle on ca 200. *Andante sostenuto* -johdannossa metronomimerkintä neljäsosalle on ca 60.

ESIMERKKI 14

Tonaaliset piirteet viulukonsertossa ennakoivat myöhemmin erityisesti oopperoissa esiintyvää tonaalisen materiaalin käyttöä.³⁵ Viulukonsertton jälkeen syntynyt kolmas jousikvartetto *Aspekteja Peltoniemen Hintrikin surumarssista* oli puolestaan teos joka sisälsi ensimmäisiä suuria sävellainoja Sallisen tuotannossa. Sitaattimateriaalin sijoittaminen säveltäjän oman materiaalin joukkoon, oli myös piirre, joka vahvistui *Ratsumiehessä* ja *Punaisessa viivassa*.

Konsertton toisen osan, *Larghetto*n alussa sooloviulun avausaihe alkaa y-runkomotiivin rapuliikkeellä (y1, alk. t. 7, ESIMERKKI 15).

ESIMERKKI 15

Kolmannessa osassa (*Allegro giocoso*) on kehittelyn pohjana ydinmotiivi, usein siten, että ydinmotiivi ja sen inversio esiintyvät yhtä aikaa eri transpositioissa. Inversio on lähes aina yhtä säveltä vajaan, kuten esimerkki tahdeista 81–82 osoittaa (ESIMERKKI 16, seuraavalla sivulla). Sellossa esiintyy ydinmotiiviaiheen perusmuoto x, viulussa inversio x1, josta puuttuu viimeinen sävel (a). Vaikuttaa siltä, että inversion viimeinen sävel on jätetty pois tonaalisen selkeyden lisäämiseksi: aihe alkaa ja päättyy unisonoon.

Ydinmotiiviaiheen täydellinen muoto esiintyy teoksen huippukohtassa, joka sijaitsee III osassa *Allegro giocoso* -tempo kiihdyttyä prestoksi. Sen lisäksi, että täydellinen muoto esiintyy teoksen tempollisessa huippukohtassa, se on myös teoksen dynaaminen huippukohta. Täydellinen muoto esiintyy yhtäaikaan 10 soittimella³⁶, joilla kaikilla aihe esiintyy eri transpositioissa. Huippukohta on

35 Vokaalimusiikin yhteydessä tonaalisen aineksen käyttämiseen oli Sallisella esteettisten syiden lisäksi myös käytännöllisiä syitä: "Tonaalisuuteen päin minua on vetänyt myös sääli laulajia kohtaan. Monet modernin musiikin keinot eivät ole balanssissa ihmisäänen fysiologian kanssa." (Kuusisaari 1993.)

36 Soittimet ovat fl, ob, cl, fag, cor, tr, trb, piano, arpa, cb.

siten äärimmäisen atonaalinen, ja se muodostaa suuren kontrastin konserton alun tonaalisille aineksille. Huippukohtaa vahvistavat sotilasrummun iskut. Viulukonserton huippukohtaan sävellystekninen ratkaisu on tuttu jo *Mallarmé*-baletista. Tällainen aiheen "monistaminen" teoksen huippukohtassa esiintyy Sallisella myös mm. ensimmäisessä sinfoniassa, jossa esiintyy aiheen eri transpositioiden lisäksi myös aiheen inversio "monistettuna".

ESIMERKKI 16

Ydinmotiivin täydellinen muoto on ydinmotiivin laajentuma (ESIMERKKI 17, III osa, t. 237, fl). Motiivi alkaa ydinmotiivin kuudella ensimmäisellä sävelellä (x2). Motiivin lopussa esiintyy y-runkomotiivin duurimuunnos (y2).

ESIMERKKI 17

Teoksen loppu on alkuakin tonaalisempi, ja teos päättyy puhtaaseen E-duuri-sointuun. Ilmeisesti säveltäjä tarkoittaa juuri teoksen materiaalin tonaalista labiiliutta, kun hän kertoo pyrkimyksenään olleen yhdistää mitä heterogeenisimpiä musiikkiaineksia yhteen muotokokonaisuudeksi, jonka vaikutelma on homogeenisempi kuin osatekijät oikeastaan edellyttävät (Sallinen 1970).

3.4 Päätoimiseksi säveltäjäksi

3.4.1 Vapaatonaalinen kausi

Koko kuusikymmentäluvun Sallinen oli toiminut viikonloppusäveltäjänä intendentin toimensa ohessa. Vuosikymmenen vaihteessa hän teki päätöksen ryhtyä säveltämään päätoimisesti. Sallisen mukaan tämä merkitsi hyppyä tuntemattomaan. Ammatinvaihdoksen mahdollisti 5-vuotinen apuraha. Päätös oli merkittävä koska muita päätoimisia säveltäjiä ei tuohon aikaan ollut. (Sallinen, Pekka Hakon tekemä haastattelu 17.–18.12.1990.) Päätökseen rohkaisivat myös tilaus-

sävellykset, jotka vaativat yhä enemmän aikaa.

Ratkaisu heittäytyä vapaaksi säveltäjäksi osoittautui oikeaksi. Seitsemänkymmentäluvun alku oli Salliselle varsin tuottelias. Runsaan pienimuotoiseman tuotannon lisäksi syntyivät nopeaan tahtiin kaksi sinfonia. Ensimmäinen vuonna 1970 ja toinen sinfonia vuonna 1972. Toista sinfoniaa seurasi välittömästi *Ratsumies*-ooppera.

3.4.2 Choralin op. 22 ja Chaconne op 23

Sallisen laajamuotoisesta sinfonisesta tuotannosta ei voi puhua, ellei mainita ensimmäistä sinfoniaa edeltävää kahta teosta *Choralia* sekä *Chaconnea* (Weitzman 1985, 29). *Choralin* op. 22 (1970) on Helsingin juhlatuokkien tilaus-teos. Teoksen pelkistetty ja harras sävy selittyy sillä, että säveltäjä on omistanut *Choralin* vanhempiansa Anha ja Armas Sallisen muistolle. Sallisen vanhemmat eivät enää olleet elossa kun hän ryhtyi päätoimiseksi säveltäjäksi. Sallisen mukaan jotain kohtalonomaista oli siinä, että vanhemmat eivät nähneet poikansa menestystä. Isä oli seurannut tarkasti poikansa uraa, koska jäämistöstä löytyi tarkasti saksittuja lehtileikkeitä. Sallisen vanhemmat asuivat vanhoilla päivillään Savonlinnassa, ja Sallinen sanoo olevansa ”kohtalolle katkera” siitä etteivät he ehtineet nähdä Savonlinnassa kantaesitettyä *Ratsumies*-oopperaa. (Sallinen, Pekka Hakon tekemä haastattelu 17.–18.12.1990.) Kolmekymmentäkaksi puhalinta, mm. nelinkertaiset puupuhaltimet ja kuusi käyrätorvea, lyömäsoittimet sekä Salliselle niin tyyppilliset harppu ja celesta kuuluvat *Choralin* erikoislaatuiseen soitinkokoonpanoon.

Sallisen tähänastisista teoksista *Choralin* on materiaaliltaan kaikkein tiivistynein. Sekä vertikaalinen, että lineaarinen materiaali on johdettu tiukasti samasta ydinmotiivista. *Choralin* ydinmotiivina on kymmenen sävelen sävelrivi x, joka jakautuu kahteen runkomotiiviin y ja z (ESIMERKKI 18).

ESIMERKKI 18



Kun suhtautuminen tonaalisuuteen oli vielä viulukonsertossa (1968) tietyllä tavalla ambivalentti, voi *Choralia* luonnehtia tässä tutkimuksessa tarkastellussa Sallisen tuotannossa ensimmäiseksi vapaatonaaliseksi teokseksi.³⁷ Runkomotiiv-

³⁷ *Vapaatonaalisuus* oli 60-luvun lopussa asteittaisen tyylikehityksen tulos sillä säveltäjäsukupolvella, joka oli läpikäynyt dodekafonisen tyylikauden. Ratkaisevaa vapaatonaalisuuden ideologiassa on se, että säveltäjä on halunnut vapautua paitsi perinteisestä tonaalisuudesta, myös atonaalisuudesta ja 12-sävelteknikasta. Vapaatonaalisuus on luopunut kolmi- ja nelisointujen funktionaalisista suhteista, muttei näistä soinnuista itsestään. *Vapaatonaalisuus* on syytä erottaa *uustonaalisuudesta* *Uustonaalisuus*-määritelmällä on luontevinta kuvata sitä musiikkia, jossa esiintyy selvää sävellajisuutta. (Heiniö 1995, 191–193.)

veista y ja z muodostuu kaksi keskeistä harmoniaa: b-duurin sekstisointu (runkomotiivista y) sekä fis-(ges-)sävelestä alkava vähennetty sointu (runkomotiivista z). Melodia-aiheita syntyy myös poimimalla rivistä säveliä, jotka eivät ole peräkkäisiä. Keskeinen melodia-aihe syntyy runkomotiivien rapuliikkeen ensimmäisestä ja kolmannesta sävelestä: z-runkomotiivin rapuliikkeestä sävelet c-a, sekä y-runkomotiivin rapuliikkeestä b-f (runkomotiivi q). Runkomotiivien y ja z ensimmäisistä ja kolmansista sävelistä syntyy runkomotiivi p.

Chorali on tonaalisesti stabiili. Aiheet esiintyvät transpositioissa vain poikkeustapauksissa. Aiheille varataan oma "tonaalinen reviiiri" ja näin ennakoidaan oopperoissa käytettävää tapaa käyttää tonaalisuutta johtoaiheenomaisesti, narratiivisen kerronnan ilmaisuna.

Teoksen alun asteikkoaiheiden jälkeen hallitseviksi tulevat runkomotiiveista q ja p kasvavat aiheet (ESIMERKKI 19). Runkomotiivi q:sta johdettu aihe esiintyy huilulla ja harpulla, runkomotiivi p:stä johdettu aihe klarinetilla ja fagotilla.

ESIMERKKI 19

Sävellyksen huippukohtaa lähestyessä y- ja z-runkomotiiveista muodostuvat aiheet, jotka aiemmin ovat esiintyneet puoli-, ja neljäsosanuotteina, tihentyvät kuudestoistaosiksi sekä kahdeksasosa- ja kuudestoistaosatrioleiksi. Samalla soitinnus vahvenee ja dynamiikka nousee kohti ff- ja fff-tehoja. Sävellyksen huippukohtassa esiintyvät molemmista runkomotiiveista johdetut aiheet vastaliikkeessä (ESIMERKKI 20, seuraavalla sivulla). Runkomotiivista z johdettu aihe esiintyy ylöspäisinä huilun, oboen, klarinetin ja kornon kuudestoistaosina. Runkomotiivi y esiintyy huippukohtassa rapuliikkeessä, fagotilla, pasuunalla ja tuuballa. Runkosävelet ovat muuntuneet: b:n tilalla on enharmoninen sävel ais ja e-sävelen tilalla on sävel es.

ESIMERKKI 20

The musical score for Example 20 is written in 2/2 time. The top staff, labeled 'fl, ob, cl', contains a melodic line with accents and a 'z' marking above it. The bottom staff, labeled 'fag, trb', contains a bass line with triplets and a 'y1' marking below it. The score is divided into four measures, each with a 'z' marking above it. The bottom staff also has a '3' marking under a triplet of notes.

Degeneraatiojakson ja koko teoksen päättyminen osoittaa säveltäjän taipumusta häivyttää aiheet äärimmilleen. Teos päättyy pelkistyneesti z- ja y- runkomotiivien alkusäveleihin: kellon d- ja huilun fis-säveleen

Uruille sävelletyn *Chaconnen* op. 23 (1970) rakenteellinen idea on varsin toonaalinen: F-sävelestä alkava oktaavi on jaettu neljään pieneen terssiin, ja tästä jaosta muodostuu sointusarja f-molli, as-molli, h-molli ja d-molli. Myös *Chaconnen* ydinmotiivi on johdettu tästä sointusarjaan liittyvästä rakenteellisesta ideasta (ESIMERKKI 21): ydinsoluna on heti teoksen alussa esiintyvä molliterssin sisältämä aihe (a). Ydinmotiivi nousee varioituna kromaattisesti nousevan bassolinjan mukana (b). Bassolinjan ja ydinmotiivin muunnosten ylöspäinen liike pysähtyy sävelillä as, h, d ja f siten, että bassolinja luo pienterssi-ambituksisen passacaglia-tyyppisen teeman.

ESIMERKKI 21

The musical score for Example 21 consists of two parts. Part (a) is a treble clef staff showing a melodic line with a series of eighth notes. Part (b) is a bass clef staff showing a bass line with a series of eighth notes, illustrating a chromatic ascent.

F-sävelestä alkava, oktaavin neljään osaan jakava f-, d-, as- ja h-sävelille rakennettu sointusarja on perusmateriaalina myös *Ratsumies*-oopperan *Ei mikään virta*-laulussa ja muodostaa myös oopperassa sekä etenkin sen toisessa näytöksessä keskeisen harmonisen elementin. Täsmälleen samanlaisina eivät sointusarjat kuitenkaan esiinny: *Ei mikään virta*-laulussa samoin kuin oopperassa kullekin sävelle rakentuu mollisoinnun lisäksi myös duurisointu ja sointujen järjestys on päinvastainen (TAULUKKO 7, seuraava sivu). Sallinen pitää sointusarjojen samankaltaisuutta täysin sattumana (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001).

TAULUKKO 7

<u>Chaconnen sointusarja</u>		<u>Ei mikään virta -laulun sointusarja</u>
f-molli	←→	f-molli
as-molli	↙↘	D-duuri
h-molli	↘↙	d-molli
d-molli	↙↘	F-duuri
f-molli	←→	f-molli

3.4.3 Ensimmäinen sinfonia op. 24

Sallisen ensimmäinen sinfonia (op. 24) valmistui vuonna 1971. Teos voitti Helsingin kaupungin julistaman sävellyskilpailun, jossa etsittiin sävellystä Finlandia-talon avajaisjuhlaan. Teoksen kantaesitti Helsingin kaupunginorkesteri Jorma Panulan johdolla joulukuun 2. päivänä 1971. Teoksella oli suuri julkisuusarvo, ja se merkitsi Sallisen uralle epäilemättä hyvin paljon, olihan Sallinen ensimmäisellä sinfoniallaan näyttävästi esillä juuri silloin kun vuonna 1972 valittiin Olavinlinnan 500-vuotisjuhlaopperan sävellyskilpailun osanottajia.

Sallinen kommentoi ensimmäistään seuraavasti (Sallinen 1976, 145):

“- -huomasin, että kudos tahtoo aina palata fis-säveleen tai kieppua sen ympärillä. Annoin sen tapahtua, jopa liioittelin sitä, ja tuloksena oli oikeastaan kuusitoista minuuttia pitkä, lähes katkeamaton fis-sävelelle rakennettu urkupiste.”

Yksiosainen teos alkaakin jousien fis-mollin kvarttisekstisoinnun päällä itsepintaisesti toistuvalla huilun ja kellopelin etuheleen tapaisella fis-g- vuorottelulla. Tahdissa 12 alkaa sellon aihe, joka sisältää ylinousevan priimin (c-cis) yläpuolelle rakentuvan pienen terssin (cis-e) ja suuren terssin (e-gis). Enharmonisesti tulkittuna kyse on johtosävelen sisältävästä mollikolmisoinnusta. Tätä intervalliyhdistelmää voi pitää ensimmäisen sinfonian ydinmottiivina (ESIMERKKI 22).³⁸

ESIMERKKI 22



38 Saariahon mukaan koko sinfonian olennaisin motiivi on kolmannessa tahdissa ensimmäisen kerran esiintyvä ylöspäinen piensekuntiliike (fis-g). Saariaho ei ole kuitenkaan täysin ratkaissut sitä, voiko tätä sekuntia pitää teoksen ydinmottiivina (Saariaho, s. a., 1, 9)

Säveltäjä rakentaa tästä intervalliyhdistelmästä ja sen kerrannaisista melodisen ketjun, josta muodostuu koko sinfonian merkittävin aihe. Aihtetta on kutsuttu myös bassoaiheeksi (ks. Meriö 1975, 24). Weitzman nimeää tämän aiheen ensimmäisen sinfonian keskeiseksi aiheeksi (Weitzman 1985, 30).

Ketjun edellisen soinnun kvintti on uuden soinnun johtosävel. Näin muodostuu sointusarja, jossa oktaavi jaetaan kolmeen osaan suurten terssien avulla. Selloaihe perustuu *Chaconnen* ja *Ratsumiehen virta*-aiheen tapaan kolmisointujen "päättymättömälle" sarjalle: ensimmäisen sinfonian selloaiheen soinnut ovat toisiinsa suurterssisuhteessa (cis-molli–a-molli–f-molli), joka sointusarjan ulottuessa yli oktaavin jatkuu enharmonisesti ajateltuna edelleen suurterssisuhteisena, vaikka notaatiossa sointuketjuun muodostuu väistämättä vähennetty kvartti (f-molli–cis-molli).

Sallinen oli 70-luvulla ilmiselvästi mieltynyt tämän tyyppisiin sointusarjoihin, koska myös *Punaisen viivan* kolmannessa kohtauksessa lasten repliikkien yhteydessä esiintyvä lasten aihe, perustuu a-molli–f-molli–cis-molli-sointusarjalle. *Ensimmäisessä sinfoniassa* sointusarja esiintyy myös transpositiona, jolloin soinnut ovat fis-molli–d-molli–b-molli.

Selloaiheessa tahdissa 42 sointusarjaan cis-molli–a-molli–f-molli perustuva melodia esiintyy peräti neljä kertaa. Aihe esiintyy myös inversiona, kuten esimerkissä tahdistä 191 (ESIMERKKI 23).

ESIMERKKI 23

The image displays three staves of musical notation in bass clef. The first two staves are in 4/4 time, and the third is in 9/4 time. The notation includes notes, rests, and dynamic markings (cis, a, f) with brackets indicating intervals. The first staff shows a sequence of notes: cis, a, f, cis, a, f. The second staff shows: (f) cis, a, f, cis, a, f. The third staff shows: f, a, cis, f, a, cis.

Ensimmäisen sinfonian huippukohta on toteutettu samoin kuin *Mallarmé*-balletissa ja viulukonsertossa: teoksen keskeinen aihe moninkertaistetaan eri instrumenteilla (ESIMERKKI 24, t. 342, seuraavalla sivulla). Kun viulukonsertossa aihe esiintyy ainoastaan transpositioissa, on 1. sinfoniassa uutta on se, että huippukohdassa aihe esiintyy yhtä aikaa myös inversiona.

ESIMERKKI 24

Degeneraatio on varsin lyhyt. Ydinmotiivista johdettu aihe esiintyy puolinuotteina ja kahdeksasosatrioleina. Sinfonian päättyessä ydinmotiivista on jäljellä ainoastaan ensimmäinen intervalli, puoliaskel f_3 – fis_3 huilulla ja I-viululla.

3.4.4 Toinen sinfonia op. 29

Vuonna 1972 valmistui 2. sinfonia, Norrköpingin orkesteriyhdistyksen tilausteos *Sinfoninen dialogi solistiselle lyömäsoittajalle ja orkesterille*. Okko Kamu johti Norrköpingin sinfoniaorkesteria kantaesityksessä helmikuun 25. päivänä 1973.

Toinen sinfonia on ensimmäisen tapaan yksiosainen. Teoksen ydinmotiivina on asteikkoaihe x , jonka ambitus on puhdas kvartti. Tämä aihe kertautuu heti teoksen alussa tahdeissa 1–24 vibrafonin avausaiheessa siten, että se esiintyy myös tritonusmuotoisena $x1$ (ESIMERKKI 25). Asteikkoaiheen alussa esiintyy ensin kaksi puhdasta alaspäistä kvarttia f_2 – c_2 ja h_1 – fis_1 . Kolmen tahdin tauon jälkeen aihe alkaa puoli sävelaskelta alkusäveltä korkeammalta ja laskeutuu asteittain alaspäin (fis_2 – c_2 ja h_1 – f_1). Asteikkoaihe etenee 6/8-rytmissä yleensä tahdeittain.

ESIMERKKI 25

Asteikkomotiivin lisäksi teoksen toinen keskeinen motiivi on kolmisointumuo-
toinen fanfaarimotiivi, joka muotoutuu ydinmotiivin 1., 4. ja 6. sävelestä.

Fanfaarimotiivi koostuu kahdesta, yleensä puolisävelaskeleen päässä toi-
sistaan esiintyvistä perättäisestä duurin sekstisoinnusta, joista ensimmäinen on
ylöspäin ja toinen alaspäin. Joissain muodoissa sekstisointua edeltää
kvartti-intervalli, kuten tahdista 254 alkaen (ESIMERKKI 26).

ESIMERKKI 26



Degeneraatiossa ydinmotiivi palaa harpun fragmentaarisisa neljäsosina, jotka
esiintyvät usein kahden sävelen ryhmissä, mm. tahdista 418 alkaen: a2–g2,
g2–f2, f–es2. Fragmenttien välissä on neljäsosatauko. Tahdista 429 eteenpäin,
aivan teoksen lopussa, harpun kahden sävelet fragmentit jatkuvat oktaavin
matkan alaspäin alkaen sävelestä f3.

3.5 Ooppera kutsuu

3.5.1 Musiikkiteatteria sen olla pitää

Vuonna 1972 Sallinen kutsuttiin Olavinlinnan 500-vuotisjuhlaopperan sävel-
lyskilpailuun yhdessä Bengt Johanssonin kanssa. Sallinen voitti kilpailun *Ratsu-
mies*-oopperallaan.³⁹

Sallinen piti valintaansa sangen uhkarohkeana tekona (Aulis Sallisen kirje

³⁹ Olavinlinnan 500-vuotisjuhla vietettiin vuonna 1975, ja jo viisi vuotta aiemmin, vuonna 1969 oli Kulttuurirahasto julistanut Savonlinnan oopperajuhlatoimikunnan aloitteesta ideakilpailun Olavinlinnan 500-vuotisjuhlilla esitettävän uuden kotimaisen oopperateok-
sen aiheen tai juoni-idean löytämiseksi. Kilpailun päätyttyä 30.09. 1969 järjestäjille oli lähe-
tetty yli sata ehdotusta, ja kilpailulautakunta puheenjohtajanaan Joonas Kokkonen sai
ennakko-odotuksia huomattavasti vaikeamman tehtävän (Savolainen 1987, 149). Kilpai-
lutoimikunta päätti jakaa kilpailussa kolme palkintoa. Ensimmäiselle sijalle valittiin toi-
mittaja Sirkka Tuomisen Tot-suvun vaiheita käsittelevä kertomus. Toisen palkinnon sai
Kansallisoopperan kuoronjohtajan Georg Buckbeen puhtaasti mielikuvituksellinen, 1500-
luvulle sijoittuva, Olavinlinnan pihlajaan ja vedenneitoon liittyvä aihe. Kolmannelle sijal-
le valittiin säveltäjä Jouko Linjama jonka idean pohjana oli Kiven näytelmä *Olviretki
Schleusingenissä*. Kilpailun jatkotoimenpiteitä varten Savonlinnan kaupunginhallitus aset-
ti toimikunnan, joka päätti järjestää sävellyskilpailun kutsukilpailuna, johon kutsuttiin
yksimielisesti säveltäjät Aulis Sallinen ja Bengt Johansson (Savolainen 1987, 150). Ooppe-
rajuhlien taiteellisen toimikunnan pitkäaikainen jäsen Ulf Söderblom muistelee Sallisen
olleen nousemassa suosioon juuri silloin aivan ratkaisevasti (Arni 1984, 12). Sallisen me-
nestyneistä teoksista Söderblom mainitsee ensimmäisen sinfonian, jolla Sallinen saavutti
voiton Finlandia-talon vihkiäisten sävellyskilpailussa. Ensimmäisellä sinfoniolla lienee
ollut ratkaiseva vaikutus Sallisen osallistumiseen Olavinlinnan kilpailuun. Bengt Johans-
son valittiin mukaan siitä syystä, että hän oli Söderblomin mukaan mielenkiintoisin kuo-
ro- ja vokaalisäveltämme. (ibid.)

Pentti Savolaiselle 27.4. 1979, Savolainen 1987, 150–151):

”Nostan hattua minut kilpailuun valinneille henkilöille heidän rämäpäisyydestään. Lähtöasemani musiikkidraaman tekemiseen olivat hälyttävän epävarmat.”

Koko Sallisen siihenastinen tuotanto koostui lähes kauttaaltaan instrumentaali-musiikista. Hän oli esittänyt jopa julkisuudessa ajatuksia, joiden mukaan tekstiä ei pidä sekoittaa musiikkiin. Sallinen kertoi olevansa puhtaana musiikin lipunkantaja ”--minä olisin mieluiten kirjoittanut ensimmäiseni vähin äänin, ilman sen suurempaa julkisuutta, ilman paineita, ja jos olisin nähnyt työn sujuvan kehnosti, olisin sen yhtä vähin äänin haudannut pöytälaatikon kätköihin”. (ibid.)

Sallisen mukaan hänen oopperasäveltäjäuransa oli sattumaa, hän ei sitä tietoisesti valinnut. Oopperasäveltäjäksi ei Sallisen mukaan ryhdy kuin ”nuori ja hullu ihminen”. Sallisen ensimmäiset sinfoniat olivat kahdenkymmenen minuutin pituisia, ja nyt piti syntyä kahden tunnin ooppera (Sallinen, Pekka Hakon tekemä haastattelu 17.–18.12.1990).

Jo *Ratsumiehen* sävellystyön alkaessa Sallisella oli vakaa käsitys siitä, että oopperan tuli olla musiikkiteatteria (Aulis Sallisen kirje Pentti Savolaiselle 29.4. 1979, Savolainen 1999, 230):

”-- ooppera oli minulle varsin vieras - sanoisinko vieroksuttava- taidemuoto hamaan siihen saakka, kunnes jouduin oman työn kautta tutkimaan sen - ja musiikkiteatterin - perimmäistä olemusta” (Aulis Sallisen kirje Pentti Savolaiselle 29.4.1979, Savolainen 1999, 230).

Musiikkiteatterikäsitykseen vaikutti ennen kaikkea se, että Sallinen oli nähnyt Holmbergin ohjaaman Haavikon näytelmän *Acrigola ja kettu* sekä Långbackan ohjaaman Alban Bergin *Wozzeck*-oopperan. Sallisen mukaan:

”- - silloin elettiin aikaa, jolloin puheteatterin puolella tuli hyvin jännittäviä ilmiöitä ainakin omalta katsantokannaltani. Oli Holmbergin teatteri, Långbackan teatteri. Se oli voimakasta teatteria, joka toimi teatterin keinoin. Tässä oli sitten rinnalla oopperataide, joka usein vaikutti pölyttäneeltä ja teennäiseltä. Minulla on ihan selviä maamerkkejä. Ensimmäkin Haavikon *Acrigola ja Kettu* Kaupunginteatterin pikku näyttämöllä. Olin aivan lumoutunut siitä tavasta lähestyä teatteria. Ja sitten hiukan ennen tai jälkeen Ralf Långbacka ohjasi Kansallisoopperaan *Wozzeckin* joka oli ensimmäistä kertaa. aivan niinkuin silmät avautuivat, että oopperataide voi olla jotain tällaista, näin vahvaa teatterimelessä. Nämä kaksi asiaa minulla nivoutuivat yhteen. Sen takia rupesin puhumaan siitä teatterin vaatimuksesta oopperassa, että siinä on jotain järkeä.” (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001):

Sallinen oli tutustunut Holmbergiin myös tämän Turun kaudella ja oli käynyt katsomassa lähes kaikki hänen ohjaamansa näytelmät Turun kaupunginteatterissa. Säveltäjä toteaaakin Holmbergin tehneen hänestä teatteri-ihmisen. Siksi Holmberg tuntui luontevalta valinnalta esikoisopperan ohjaajaksi. (ibid.).

Sallista Holmbergin ohjaustavassa viehätti erityisesti tämän tapa tuoda puhenäyttämön keinoja manerisoituun oopperaohjaukseen, näin katsoja saattoi eläytyä oopperan sanomaan. Vanhahtavia oopperantekeleitä seurattaessaan katsoja ei tiennyt milloin itkeä, milloin nauraa. Näyttämön ja katsomon välinen kontakti syntyy elämyksen kautta. Teatteri ja elokuvakaan ei mene perille, ellei katsoja pysty samaistumaan siihen (Pyysalo 1978).

Sallisen ja Holmbergin oopperakäsityksessä oli paljon samaa: ooppera tar-

vitsi uudistusta, joka lähtee elämyksellisyydestä ja vanhan muodon uudistamisesta. Holmbergin mukaan Mozart ja Verdi ei ollut heidän ajattelunsa vastakohta. Vastakohta oli paremminkin se, kun "Mozartin ja Verdin taakse mennään piiloon että voitaisiin puhua oopperasta, liikkumattomasta vanhasta muodosta." (Holmila & Rossi 1979.)

Holmbergin mukaan Sallisella oli sitä dramaturgista näkemystä, jota säveltäjällä tulee olla. Oopperayhteistyö Sallisen kanssa on osoittautunut molemmin puolin hedelmälliseksi: Holmberg on kokenut oppineensa musiikista ja Sallisen dramaturgiasta. (v. Bagh & Milonoff 1977, 95.) Vaikka vahva näyttämötoiteutus, eli teatterillisuus on Salliselle tärkeä, hän ei kuitenkaan koe säveltäessään "ohjaavansa" musiikkia näyttämölle, kuten mm. Zimmerman menettelee oopperassaan *Die Soldaten* kirjoittamalla partituurin pieniin yksityiskohtiin meneviä esitysohjeita. Sallisen mukaan hän ei näe sävellyshetkellä näyttämöä. "Ooppera ei ole minulle visuaalinen taide, vaan akustinen." Salliselle teoksen jännitteet ovat ennen kaikkea tekstin ja musiikin välisiä jännitteitä ja musiikin sisäisiä jännitteitä. Sallisen suhde kirjallisuuteen onkin läheinen, "olen lukenut ja kirjoittanut paljon". Sallisen ollessa vasta kaksitoistavuotias julkaistiin hänen kirjoittamansa kertomus "Korkeajännitysarjassa". (Sallinen, Pekka Hakon tekemä haastattelu 17.–18.12.1990.) Sävellyksiin liittyviä sanoitustekstejä on syntynyt mm. laululle ja pianolle sävellettyyn *Simppeli-Simme ja Hamppari-Hamme* op. 40 (säv.1975) ja lapsikuorolle sävellettyyn *Anthem for Ants* (Hymni muuraisille) -lauluun (säv.1987).⁴⁰

3.5.2 Teatteri uuden oopperaohjauksen taustalla

Koko 70-lukua suomalaisessa teatterielämässä voidaan kutsua kolmen ohjaajan, eli Kalle Holmbergin, Ralf Långbackan ja Jouko Turkan ajaksi. Tuon vuosikymmenen alkua siivitti usko ihmisen muutettavuuteen ja poliittis-sosiaaliseen edistykseen. 1970-luvun jälkipuoliskolla näiden totuuksien suhteellisuus alkoi paljastua. (Paavolainen 1992, 4.) Kun 1960-luvun puolivälin teatterin muotia olivat termit protestilaulu ja protestiteatteri, joista kasvoivat oppositioteatteri ja poliittinen teatteri, 1970-luvulle tultaessa puhuttiin "kansanteatterista" ja "taiteellisesta teatterista", jota pidettiin edistyksellisen laitosteatterin ihanteena. Teattereiden ohjelmistopolitiikassa ei ole olleenkaan liioiteltua puhua teatterisodasta, jossa kysymyksessä oli "taistelu asemista kentällä, jossa monet edustivat hyvin suvaitsematonta teatterikäsitystä. Taisteluun kuuluivat linnoittautuneet asemat: vain yksi näkemys on oikea, vain tämän reseptin mukaan tehty teatteri on hyvää. (ibid., 66.) Brechtin innoittamana tuotiin teatterielämään väite, jonka mukaan kaikki teatteri on poliittista, myös se jonka "taidetta taiteen vuoksi" -ihanteen kannattajat väittivät tarjoavan vain suurta taidetta tai rentouttavaa viihdettä (ibid., 121). Voitiin puhua jopa kahdesta kansanteatterista: toisaalta vallitsevasta kansanteatterista, jonka keskeinen, vuosikymmenien vaihteluja uhmaava piirre on sovinnollisuus, toive harmoniasta ja paremmasta tulevaisuudesta. Toisesta kansanteatterista tuli uuden teatterisukupolven ohjelma, joka perustuu kansan kasvattamiseen viihdyttämisen sijasta. Tämä edistyksellinen

⁴⁰

Sallisen läheinen suhde tekstiin näkyy myös oopperalibretoissa. *Ratsmiehen* libreton Sallinen lyhensi Haavikon libretosta. *Punaisen viivan* libreton Sallinen muokkasi Kiannon romanista, sekä muista lähteistä. *Punaiseen viivaan* hän kirjoitti osan tekstiä myös itse. *Kuningas lähtee Ranskaan* -oopperan libreton Sallinen muokkasi Haavikon teksteistä. *Kullervo*-oopperan libreton Sallinen laati Kalevalan ja Aleksis Kiven näytelmän pohjalta, sekä *Kuningas Lear*-libreton Shakespearen näytelmän pohjalta. Alkujaan saksankielisen *Palatsi*-oopperan libreton Sallinen käänsi suomeksi.

teatteri haki esikuviaan Venäjän vallankumouksen jälkeisestä joukkoteatterista, Brechtin määritelmistä oikeasta ja väärästä kansanomaisuudesta, sekä eräiden eurooppalaisten ohjaajien näkemyksistä *demokraattisesta kaupunginteatterista* (ibid., 210, 211.)

Suomessa aitona brechtiläisenä tunnettiin erityisesti Ralf Långbacka, jonka työ on ollut neljännesvuosisadan kestänyttä yritystä toteuttaa käytännössä ja viedä eteenpäin sitä, mitä Brecht edusti tai edustaa (Långbacka 1982, 12.) Långbackan ja Holmbergin välillä oli voimakas opettaja-oppilassuhde. Holmberg toteaa suhteensa Långbackaan olevan hyvin läheinen: ”Kaiken sen mitä olen teatterikoulutuksesta saanut, sen olen suurimmaksi osaksi saanut Ralfilta.” (v. Bagh & Milonoff 1977, 237.)

Vuonna 1971 Kalle Holmberg ja Ralf Långbacka, jo aiemmin toisensa hyvin tunteneet ohjaajat, valittiin Turun kaupunginteatteriin. Koko Turun *ensemblen* teatterityön juuret olivat vahvasti brechtiläisessä teatterissa. Näkemys välityi myös näyttelijöihin, joiden mukaan Turun teatterin ja ortodoksisen Brecht-teatterin, *Berliner Ensemblen* tarjoamien teatterielämysten välillä ei voi nähdä olennaista eroa (Långbacka 1982, 119).

Tiiviissä ensemble-työssä Turussa tehdyn ns. *realistisen teatterin* täytyi murtaa porvarillinen teatteriperinne, jonka mukaan teatteri on pelkkää banaalia ajanvietettä tai sitten korkeaa taidetta jolla ei ole mitään yhtymäkohtaa arkipäivän todellisuuteen. Myös teatteria täytyi ajatella yhteiskunnallisena ilmiönä jonka tarkoituksena oli luoda esitystilanne jossa yleisö oli tärkeänä osana. Yleisö ei saanut jäädä passiiviseksi katsojaksi vaan sen piti todella ottaa kantaa esitettävään todellisuuteen (v. Bagh & Milonoff 1977, 200.)

Långbackan mukaan Turun teatterin perusmenetelmänä oli ihmisten muuttaminen.⁴¹ Tämä ideologinen työskentelytapa onnistui siksi, että Turun kaupunginteatteri oli ainoa suurempi teatteri, jossa näyttelijöiden enemmistön voidaan sanoa olevan edistyksellisiä. (ibid., 189.)

Teatterin uudistajat halusivat uudistuksen piiriin myös oopperan, *musiikkiteatterin*, kuten sitä haluttiin kutsua. Musiikkiteatterille, joka koettiin tärkeäksi teatterin lajiksi, täytyi löytää uusi funktio. Musiikkiteatterin uudistus tuli kuitenkin tehdä puheteatterin ehdoilla (Niemi 1978).

Merkittävä ohjaaja oopperabuumin kannalta oli Långbackan ja Holmbergin lisäksi Joonas Kokkosen *Viimeiset kiusaukset* -oopperan ohjaaja Sakari Puurunen, joka enemmän poliittisista kuin esteettisistä syistä suhtautui jyrkän kielteisesti Brehtiin. Puurunen ohjausote perustui stanislavskilaiseen analyttiseen ja pelkistettyyn teatteriin ja psykorealistiseen, sisäistä aitoutta korostavaan näyttelijäntyöhön (Suutela 1999, 140, 141).

Kysymys brechtiläisestä tai stanislavskilaisesta teatterista oli keskeisenä

41

Näin ei ajateltu vain Turun teatterissa, vaan ajatus kuului olennaisesti vasemmistolaiseen teatterikäsitteeseen: teatterin tehtävänä ei ollut tarjota ihmisille valmiita ja loppuunkaluttuja malleja ja ihmiskäsityksiä, vaan inhimillistä materiaalia, jonka katsoja joutuu itse järjestämään (Niemi 1969, 142). Näin ollen teatterin ensisijainen tehtävä oli ottaa kantaa yhteiskunnan epäkohtiin (Niemi 1978). Ylioppilasteatteri, joka 1960-luvulla toimi teatteriradikalismien lipunkantajana erityisesti Kalle Holmbergin ohjaaman Arvo Salon ja Kaj Chydeniuksen *Lapualaisoopperan* esityksillä, taisteli kulinaristista nautintoa vastaan myös 1970-luvulla. Teatteriin mennään usein vain ”esteettisen massuttelun” vuoksi. Teatteri ei kuitenkaan saa olla yhteiskunnasta vierotettu erillinen ilmiö, vaan sen tulee näyttää samalta kuin ulkopuolinen todellisuus. (Louhikari 1978.)

kysymyksenä 50-luvulla. Kirjoituksessaan *Brecht contra Stanislavski* Ritva Arvelo vaati, ettei teatteria pidettäisi "kuvitettuna näytelmäkirjallisuutena". 1970-luvun oopperabuumissa oli kysymys analogisesta asiasta, oopperan palauttamisesta musiikkiteatteriksi. Oopperakaan ei saanut olla pelkkä konsertti, samoin kuin teatterin tuli olla muutakin kuin näytelmän lukemista. (Suutela 1999, 145.)

Kun puheteatterin ja oopperan yhteiset juuret barokin aikana olivat tiukasti kiinni presentaation ideassa, alkoi musiikin hallitsevuus oopperassa viedä näyttelijäntyötäkin entistä enemmän presentaation suuntaan, kun taas teatterin piirissä syntynyt ajatus todellisuuden imitoinnista vei puheteatteria kohti yhä tärkeämpää representaation ihannetta.⁴² Keskeisin representaatioteorian kehittäjä oli Konstantin Stanislavski, joka korosti nimenomaan roolihahmoksi muuntumista, ja tämä sopi erityisesti kasvavan elokuvateollisuuden tarpeisiin. Usein unohdettu seikka on se, että kehittäessään metodologiaan Stanislavski toimi oopperastudion ohjaajana ja opettajana. Teoriallaan hän halusi saada presentaatioajatukselle perustuvaa maneereihin kangistunutta oopperailmaisua kohti rooli-työn sisäistämistä ja realismia painottavaa teatteria. Stanislavskin merkitys oopperan uudistajana unohdetaan usein, koska metodin tulokset koituivat puheteatterin hyödyksi. (Suutela 1999, 140–141.)

Ohjausideologialtaan lähellä Holmbergiä ja Långbackaa oli Ilkka Bäckman, joka ohjatesaana vuonna vuonna 1973 *Pohjalaisten* uusintaensi-illan suomalaisen oopperataiteen 100-vuotisjuhlan yhteydessä, irrotti jo kansallisoopperan maineen saavuttaneen teoksen pohjalaisesta sekä suomalaishkansallisesta kontekstistaan ja halusi antaa sille universaalien, vallan ja vapauden teemaan liittyvän sisällön ja etsi uuden mallin vanhan draamatekstin tulkitsemiseksi oman aikansa yleisölle. Ohjaajan mukaan "tällaisen draamatekstin 'modernisointi' ei vaadi tekstin muutoksia tai tapahtumien eri ympäristöön sijoittamista, vaan selkeitä ilmaisu- ja muotoja, roolihenkilöitten tarkkaa analysointia sekä tilanteiden toiminnallisuutta niin pitkälle kuin Madetojan musiikki antaa myöten". Bäckmanin uustulkinta herätti yleisön mielenkiinnon: ohjaus sai aivan ilmeisesti aikaan uutta kiinnostusta jo museaaliseksi kuviteltua draamaa kohtaan. (Karjalainen 1991, 215–217, 222.)

Sallisen ja ehkä koko oopperabuumin kannalta tärkeimpänä ohjaajana voi pitää kuitenkin Kalle Holmbergiä, jonka nopea urakehitys suomen kielen opiskelijasta Helsingin ja Turun kaupunginteatterien ohjaajaksi ja teatterikoulun rehtoriksi oli ehkä nopein, näkyvin ja eniten Suomen teatteriin vaikuttanut urakehitys. Holmbergissä henkilöityi teatterin uusi voima, hänestä tuli Ralf Långbackan rinnalla suurten ikäluokkien teatterikäsityksen toinen luoja. Hänen ohjaustyönsä oli "dramaturgisen ja näyttämöllisen hahmottamisen selkeyden ja voiman manifesti". Holmbergin ohjaustyylille oli ominaista näyttämön valtaaminen: siellä ei oltu anteeksipyydellen, vaan sinne hypättiin ja se otettiin haltuun, kaadettiin pahviseinät ja noustiin laualattialle: katsokaa tässä ollaan. Holmbergin teatteri oli tietoinen omasta voimastaan ja lietsoi samalla yleisön

42

Oopperan ja puheteatterin erot kulminoituvat viime kädessä kysymykseen *presentaatiosta* ja *representaatiosta*. Kaikki esittäminen, tapahtui se sitten teatterissa, konserteissa tai urheilukilpailussa, opetustilanteissa tai seremonioissa on luonteeltaan presenttiivista. Draaman esittäminen puhe- tai oopperanäyttämöllä mahdollistaa myös representaation, jonakin toisena (fiktiivisenä) hahmona esiintymisen. (Suutela 1999, 140.) Oopperan presentaatioluonne esiintyy kärjistyneimmillään oopperatähtien megakonserteissa. Oopperoiden tähtisolstit eivät esitä aarioihin sisältyviä roolihahmoja, vaan esiintyvät itsenään. Oopperaesitykseenkin yleisö menee usein mieluummin kuuntelemaan suurta laulajakuu- luisuutta, kuin itse teosta.

omaa voimantuntoa. Holmbergin esitykset hahmottivat hyvin tarkkaan yleisön parhaillaan elämää asemien valtauksien draamaa ja "taistelua oikeudesta omiin totuuksiin". (Paavolainen 1992, 64.)

Kalle Holmbergilla on teatterityössään kokonaisvaltainen lähtökohta. Teksti sinänsä ei merkitse hänelle mitään, tärkeämpää on tekstin tuoma kokemuksellisuus. Hän ei halua esitellä klassikkojen teoksia pelkästään löytääkseen niihin uuden ohjauksellisen tai dramaturgisen näkökulman.

Ohjaaminen merkitsee Holmbergille tulkintaa eikä esittelyä. Ohjaustyössään Holmberg haluaa nähdä selvän linjan: siinä analysoidaan suomalaista identiteettiä, kulttuurihistoriaa, otetaan niihin näkökulmaa. Lähestytään kansallisia arvoja uudella tavalla, arvioidaan niitä (v. Bagh & Milonoff 1977, 137, 138).

Holmbergin tarkoituksena on löytää esityksestä dramaturgisesti näyttämöltä ilmaistava *ele*, jota ei ole valmiina tekstissä, vaan se syntyy ohjaustyön kuluessa. Tuntuu siltä, että juuri tämän kielen eleellisen analyysin kautta on esittävän ilmaisun, elokuvan ja teatterin, mahdollista löytää aivan uutta ilmettä ja vaihtoehtoja ilmaisuun, joka on tällä hetkellä selvästi kielellisesti kangistunut, manerisoitunut ja ohjelmallistunut. Holmbergin ohjaustyössä onkin havaittavissa voimakkaasti dramaturginen, aiheesta käsin lähtevä purkaminen, usein myös toisesta muodosta, esim. epiikasta lähtevä uuden kertomistavan etsiminen. Holmberg käyttää työssään myös elokuvien leikkaustekniikkaa. Lähtökohdiana on aiheen ja omien kokemusten synteesi (v. Bagh & Milonoff 1977, 138, 143).

Holmberg ei halua koskea määrätynlaiseen ilmaisumateriaaliin, mm. perinteinen operetti on hänelle mahdoton ajatus ohjattavaksi. "Kun katson, millä tavalla teatteriyleisö tappelee *Marizan* lipuista ja ottaa vastaan siellä tarjottua iloa, niin tulenpa tavattoman pessimistiseksi". Holmbergin mukaan Suomessa yleensä ajatellaan, että teatteriohjaajan skaalan pitäisi ulottua kaikkeen. Holmberg ilmaisee asian tapansa mukaan karkeasti: teatteriohjaajat ovat "predestinoituneita antamaan persettä joka suuntaan", kun muissa taiteen lajeissa, kuvataiteessa ja elokuvassa, linjassa pysyminen on hyväksyttävää. (v. Bagh & Milonoff 1977, 137.) Holmbergin operettivihamielisyys selittyy operetin staattisella olemuksella, operetti ei kestä muutosta realistiseen suuntaan. Paavolaisen mukaan operetti on kokonaisuus, jonka jotain elementtiä ei voi muuttaa radikaalisti toiseksi, ilman, että sen koko merkitys muuttuu (Paavolainen 1992, 99).⁴³

Kun operetti ei suostu uudelleentulkintoihin menettämättä omaa identiteettiään, sama ei päde oopperaan. Holmbergin mukaan ohjaajalla saattoi olla työhönsä näkökulma, joka muuttaa vanhan klassikkoteoksen luonteen. Esi-merkkinä Holmberg mainitsee kaksi Mozartin *Taikahuilun* ohjaustyötä, toinen Savonlinnassa ja toinen Ingmar Bergmanin filmiohjaus. Holmbergin mukaan suurta menestystä saavuttanut ja nimenomaan *teatterina* pidetty Savonlinnan *Taikahuilu* oli valhetta alusta loppuun, tuota naturalistista tyyliä, vikkelyyttä ja kepeyttä, visualisointia ja tyylikästä puskateatteria. Sen sijaan Bergmanin *Taikahuilu* on selvästi näkemyksellinen, totuudelliseen ilmaisuun perustuva

⁴³ Poikkeuksena radikaaliohjaajien operettivihamielisyudessa ovat Långbackan ohjaukset operetista *Irma la Douce* Ruotsalaisessa Teatterissa: tällöin Långbacka halusi muuntaa operettia "realistiseen" ja "järkevempään" suuntaan (Paavolainen 1992, 249). Långbacka itse toteaa valmistaneensa Turun Ruotsalaisessa Teatterissa myös Loesserin musikaalin *Enkeleitä Broadwaylla* Holmberg valmisti Turussa Offenbachin operetin *Kaunis Helena*, jota "kurjempaa esitystä" hän ei omien sanojensa mukaan tehnyt. (v. Bagh & Milonoff 1977, 92–93.)

(v. Bagh & Milonoff 1977, 109–110). Bergman pyrki realistiseen, ilmaisuun tuomalla Taikahuiluun nuorta tulta, nuorta intohimoa, nuorta leikkimielisyyttä. Miehitämällä *Taikahuilun* roolit keski-ikäisillä tähdillä saadaan Bergmanin mukaan aikaan lopputulos, joka on "naurettava, pelkästään naurettava" (Bergman 1987, 205).

Musiikkiin oopperassa Holmberg suhtautui Felsensteinin tapaan: musiikki toimii esitystä jäsentävänä, kommentoivana ja kontrapunktisena (v. Bagh & Milonoff 1977, 92). Holmbergin ja Långbackan ajatukset klassikkoteosten uudelleentulkinnasta ovat yhteneväisiä Hanns Eislerin käsitykselle musiikin uudesta lukutavasta. Wagner-kriittikinsä yhteydessä Eisler esittää, että "työläislaulajien ja -muusikkojen on hyödyllistä käyttää kriittishistoriallista metodiamme myös klassisen musiikkikauden suurten mestariteosten yhteydessä, jotka taiteellisen mittavuutensa puolesta ovat ajan kuluessa puolustaneet paikkaansa Wagneria paremmin".⁴⁴ Eisler haluaa osoittaa muutamien valittujen esimerkkien avulla, miten työläisten on uudelleentulkintojen avulla itse vallattava klassinen musiikki itselleen. Kun he ovat voittaneet, ovat he suuren klassisen musiikin perijöitä ja hallitsijoita (Eisler 1980, 72, 73). Uuden tulkintatavan esimerkeiksi Eisler nostaa mm. Mozartin *Figaron häät* -oopperan, joka suuntautui harvalukuisten suurtilallisten ja muiden rikkaiden tyhjäntoimittajien harjoittamaa kansan määrätöntä sortoa vastaan. Erityisen rohkeaa ja vallankumouksellista on Eislerin mukaan *Don Giovanni* -oopperan loppukohtaus jossa Komtuurin henkiin herännyt patsas vaatii Don Giovannia katumaan tekojaan. Kun päähenkilö uhmaa "Jumalan lähettilään" kehotusta ja kieltäytyy katumasta, oli tämä niinä aikoina uutta ja rohkeaa ja teki vallankumouksellisen vaikutuksen, sillä tuolloin hallitseva luokka, feodaaliaatelisto, väitti olevansa vallassa Jumalan armosta. J. S. Bachin suuret kuoroteokset *Matteus-passio*, *Johannes-passio*, *h-molli-messu* jne. voidaan käsittää 30-vuotisessa sodassa puoliksi tuhotun kansan kärsimysten ilmaukseksi. Nämä teokset antavat aiheen puhua jo tapahtuneiden ja tulevaisuudessa uhkaavien sotien kauhistuttavista seurauksista työtätekevälle kansalle. (Eisler 1980, 71–73.)

Oopperamusiikin valtaamisesta uudelleentulkintojen avulla oli kysymys, kun Kalle Holmberg halusi yhdistää oopperan muuhun tuon ajan kulttuuriin. Holmbergin mukaan oopperaa ei saa nähdä erillisilmionä ja se ei saa kohota erityiselle portaalle, jolta käsin unohdetaan koko muu kulttuuriryö, mikäli kliseemäisestä oopperasta ei luovuta, ollaan kehittämässä valheellista kulttuuripolitiikkaa. Tavoitteena on pyrkimys oopperassa parempaan, rehellisempään ilmauskieleen, joka tulee vaikuttamaan myös teatteriin sinänsä. (Nyytäjä 1979.) Holmbergilla on totuudellisuuden vaatimus kaiken taiteen suhteen, niin myös oopperan. Ooppera ei saa olla elämän vastakohta, niinkuin ei teatterikaan. Tunteet on vaadittava aitoina, niin pitkälle kuin rahkeet kestää ja naamioiden taakse ei saa mennä pakoon. Holmberg tunsi itsensä kuitenkin teatteriohjaajaksi, joka vain vierailee oopperan piirissä: Kohtuudella nautittuna ooppera on teatteriohjaajalle suurenmoinen kokemus. (Eteläpää 1978.)

Holmbergin mukaan hänen kiinnostuksensa oopperaan on ollut teatterihimisen kiinnostusta siihen korkeammanasteiseen tyyllittelymahdollisuuteen, jonka ooppera tarjoaa. Teatterissa ja televisiossa tuotetun "sekulin ja rihkaman" seasta on todella vaikea löytää aitoa tunnetta. Sen sijaan oopperassa aidon tunteen etsiminen ja ilmaiseminen musiikin keinoin on paljon jännittävämpää.

⁴⁴ Klassisen musiikkikauden pääteoksilla Eisler tarkoittaa "Bachin, Händelin, Mozartin, Haydnin, Beethovenin ja Schubertin pääteoksia" (Eisler 1980, 72, 73).

(Holmila & Rossi 1979) Aitoa tunnetta Holmberg ei kuitenkaan löydä vanhasta oopperamuodosta. Vanhan oopperan yhteydessä Holmberg puhuu taiteellises- ta fossilisoitumisesta ja siitä, kuinka vaarallista on, kun oopperataide muumioi- tuu tai näivettyä kuolleeksi museotavaraksi (Arni 1984, 52).

3.5.3 Realistinen musiikkiteatteri

Långbackan 60-luvulla virinneet ajatukset uudesta oopperasta kiteytyivät yli kymmenen vuotta myöhemmin ideaksi *realistisesta musiikkiteatterista* joka mer- kitsi teatterin gestisen, fyysisen ja konkreettisen, *realistisen* ilmaisun siirtämistä myös oopperaan⁴⁵

Ensimmäisiä musiikkiteatterin periaatteita noudattavia esityksiä Suomes- sa oli Sallisen mainitsema Ralf Långbackan *Wozzeck*-ohjaus Kansallisoopperassa vuonna 1967. Kriitikot kiittivät esityksen ajankohtaisuutta ja voimaa: "ooppera- maisuuden" sijasta saatiin Bulevardilla nähdä todellista musiikkiteatteria" (ks. mm. Heiniö 1995, 30). Holmbergin ohjaustöistä Merikannon *Juha*, jonka Holm- berg ohjasi Savonlinnan oopperajuhlilla vuonna 1970 ja vieläpä *Ratsumieskin* oli- vat Holmbergin mukaan enemmän "perinteisiä" oopperaohjauksia. Vasta *Pu- nainen viiva* toi esille Holmbergin ohjaustyössä teatterin (Holmila & Rossi 1979).

Långbacka toteaa taiteen realismin olevan aina jotain muuta kuin todelli- suus - se on tapa esittää todellisuutta, tarjota kuvauksia todellisuudesta. Siksi niinkin "luonnoton" taidelaji kuin ooppera voi saada realistisen ilmaisun, aivan samoin kuin maalaus tai veistos voidaan toteuttaa realistisesti kankaalle tai marmoriin. (Långbacka 1982, 264.)

Kun Långbackan teatterikäsitysten isänä voidaan pitää *Berliner Ensemble* -teatteria, mainitsee hän oopperaohjauksensa esikuvaksi berliiniläisen, niinkään brechtiläisiin⁴⁶ käsitelyksiin työnsä perustavan Walter Felsensteinin *Komische Ope- rin*.⁴⁷ Långbacka kertoo (Långbacka 1982, 266):

"-- kohtasin Berliinissä myös musiikkiteatterin, joka oli muuttava ratkaisevasti asennetta- ni oopperaan, nimittäin Felsensteinin *Komische Operin*, jonka esitykset merkitsivät samaa huikeaa ahaa-elämystä, mitä *Berline Ensemblen esitykset* olivat olleet. Olin aikaisemmin nähnyt monia oopperaesityksiä, joiden laulajat olivat loistavia, lavasteet suurenmoisia ja orkesterit mainioita, mutta ensi kertaa koin oopperan musiikkiteatterina, jonka näyttä- mö- ja musiikki-ilmaisu tuntui samasta puusta veistetyltä, orgaanisesti toisiinsa sidotuil- ta, näyttämöilmaisu tuntui ainoalta mahdolliselta tavalta esittää tätä musiikki-ilmaisu".

⁴⁵ Ralf Långbacka esitelmöi aiheesta vuonna 1979 Ruotsissa järjestetyssä oopperaohjausse- minaarissa. Esitelmä sisältyy Långbackan kirjaan *Muun muassa Brechtistä* (1982).

⁴⁶ Brechtin oopperakäsityksessä musiikki selittää ja ottaa kantaa tekstiin, sekä esittää käyt- täytymistä mieluummin kuin kuvittaa tapahtumia tai maalailee sieluntilaa. Samaa vaati- mus koskee myös muita esityksen elementtejä, tekstiä ja kuvaa. Vanhan oopperan näivet- tävästä, nautintoon sulautuvasta kulinarismista on Brechtin oopperakäsityksessä luovut- tu, ja katsoja ei joudu "kokemaan, vaan äänestämään, ei eläytymään, vaan erottautumaan" (Brecht 1965a, 19).

⁴⁷ *Komische Oper* on uskollinen perinteilleen: Harry Kupfer, *Komische Operin* ohjaaja 90-lu- vulla toteaa kasvaneensa sodanjälkeisessä Itä-Berliinissä, Walter Felsensteinin ja Bertolt Brechtin henkisessä kodissa uskomaan siihen, että taiteen tehtävä on saada ihmiset ajatte- lemaan. Ooppera pelkkänä kulinaarisena nautintona on Kupferille kauhistus. Kupferille *Komische Oper* edustaa oopperan tekemisen ideaalia, totaalisen musiikkiteatterin ajatusta. (Kuusisaari 1996.)

Lähemmin tarkasteltuna Långbacka saattoi todeta etteivät *Komische Operin* laulajaresurssit eivät aina olleet maailman huipputasoa ja että ooppera liikkui hie-
man suppean ohjelmiston parissa, mutta tästä huolimatta Långbacka toteaa,
että kokemukset *Komische Operista* olivat hänen musiikkiteatterinäkemyselleen
aivan ratkaisevia "ilman niitä ei oopperaesityksen tekeminen olisi ikinä juolah-
tanut mieleeni." (Långbacka 1982, 266)

Vaikka Långbackan mukaan moni oopperan rakastaja tulee julistamaan,
ettei ooppera ole, ei voi, halua eikä sen tule olla realistista teatteria, on realisti-
nen teatteri hänen kohdallaan ainoa kiinnostava tapa lähestyä oopperaa. Tätä
lähestymistapaa Långbacka kuvaa *realistiseksi musiikkiteatteriksi*, jolla hän tar-
koittaa teatteria, joka kykenee tarjoamaan oopperan keinoin ja ilmaisutavoin
kuvauksia todellisuudesta, kuvauksia, jotka saavat meidän tunnistamaan todel-
lisuuden ja mahdollisesti saavat meihin halun tarttua omaan todellisuuteemme
ja muovata se uudelleen. (Långbacka 1982, 264.)

Realistisessa musiikkiteatterissa näyttämöilmaisu nähdään musiikin kans-
sa samanarvoisena ja musiikki-ilmaisua syventävänä. Vastakohtana musiikki-
teatterille Långbacka näkee *opera concertanten*, jossa musiikki on hallitseva ja jos-
sa näyttämöilmaisu on vain kulissi tai se muodostaa musiikin kehukset. Lång-
backan mukaan määritteet ovat akselin ääripäitä. Oopperaesitykset eivät ole
puhtaasti jompaan kumpaan kategoriaan kuuluvia. (ibid., 266–267.) Långbacka
on määritellyt *opera concertanten* ja *musiikkiteatterin* ominaisuuksia seuraavasti.
(TAULUKKO 8, seuraavalla sivulla).

Kun *opera concertantessa* vastaanottajan huomio kiinnittyi pääasiassa mu-
siikkiin ja teksti sekä tapahtumat olivat tunnettuja ja muuttumattomia, *realisti-
nen musiikkiteatteri* nosti näyttämötoteutuksen ja lavastuksen samanarvoiseksi
musiikin rinnalle. Kun yleisö menee oopperaan kuullakseen "tutut kauniit me-
lodiit, nauttiakseen värikkäistä kohtauksista ja tyypeistä ja saa sen katartisen
koko sielua värähdyttävän kokemuksen, jonka suuri musiikkidraama voi an-
taa" (Salmenhaara 1987b, 220), ei Långbackan mukaan oopperan pitänyt tarjota
esteettisiä elämyksiä, vaan todellisuudenkuvauksia. Realistisen näkemyksen
mukaan ooppera ei siis saanut olla pelkästään libretistin ja säveltäjän luomus,
jonka ohjaaja siirtää näyttämölle mahdollisimman identtisenä säveltäjän näke-
mysten kanssa, vaan teos välitetään yleisölle mahdollisesti uudelleen tulkittu-
na. Visuaalinen toteutus tuo teokseen oman ratkaisevan panoksensa, joka saat-
taa jopa muuttaa teoksen aiempaa sisältöä. Ohjaajan suorittama teoksen analy-
sointi ei koskenut siten ainoastaan näytelmän tai libreton tarkastelua vaan oh-
jaajan "täytyy analysoida myös oma aikansa, oma tilanteensa". (Långbacka
1982, 207.)

Ohjaajan tärkein tehtävä oli oikean lukutavan eli *tämän päivän ihmisille so-
pivan lukutavan* löytäminen myös klassikkoteoksille. (ibid., 273) Eislerin mukaan
uuden oopperan tuli sisältää ennen kaikkea yhteiskuntakritiikkiä ja tapojen ku-
vausta ja toimia totunnaisten oopperavaikutusten ja -tunnelmien hävittäjänä
(Eisler 1980, 98–99). Långbacka ja Eisler yhtyvät siis siihen oopperan kulinari-
sin vastustukseen, jonka Brecht esittää jo *Mahagonny*-esseessään (Brecht 1965a).
Kun Ferruccio Busoni ja Jean Custeau halusivat ohjelmajulistuksillaan antitee-
sinä Wagnerille kääntyä pois romantiikan kompleksikkaasta harmonisesta ajat-
telusta takaisin Bachiin, rytmin ja melodian yksinkertaiseen linjakkuuteen ja
jopa banaalien musiikillisten aineiden käyttöön (Tarasti 1994a, 240), oli Brechtin
ja Weilin paolla romanttisesta metafysiikasta syvästi yhteiskunnallinen merki-
tys: näistä lähtökohdista lähtien teatteri on fyysistä, havainnollista, ei verbaa-
listaa, älyllistä, henkevä. Brecht osoitti, miten marxilaisen dialektiikan avulla

kuvata todellisuutta. Teatterilla voi olla ainoastaan yksi lähtökohta, materialistinen filosofia, joka pitää todellisuutta ensisijaisena (v. Bagh & Milonoff 1977, 200).

TAULUKKO 8

opera concertante	musiikkiteatteri
näyttämöilmaisu toissijaista musiikin rinnalla	näyttämöilmaisu samanarvoista ja musiikki-ilmaisusta syntyvää
peruslähtökohta: musikaalinen täydellisyys laulajain äänikvaliteetti	peruslähtökohta: kokonaiskuva laulajain ääni mutta myös heidän fyysiset ja psyykkiset edellytyksensä
lavastus koristeellinen, tausta "oopperamainen"	lavastus osallistuu näytelmään, aktiivinen
teksti ja sisältö oletetaan tunnetuksi	teksti ja sisältö välitetään yleisölle
solistiesityksiä	ensemble
kiinnostus keskittynyt tiettyihin huippukohtiin, suuriin aarioihin, korkeisiin säveliin	kiinnostus suuntautuu ihmissuhteiden kuvaamiseen, henkilöhahmojen "uskottavuuteen", tapahtumisen "uskottavuuteen"
oopperan "taidearvo" ooppera välittää taidetta	realismi, ooppera välittää todellisuuden kuvauksia

Brechtin eppinen teatteri, josta Felsenstein ja Långbacka hakivat esikuvansa, merkitsi ohjaustyössä monimutkaisinkin tapahtuman ilmaisemista näyttämöllä fyysisesti, eli näyttämötapahtuman on oltava konkreettista, kouriintuntuvaa, ilmaistavissa olevaa - ihmisten ajatukset, tunteet ja käyttäytyminen täytyy voida

selittää ja sitten näyttää konkreettisesti tapahtumina, liikkeinä eleinä ja ilmeinä (ibid.). Wagnerilaisen oopperan kritiikkiin yhtyy myös Karl Dahlhaus. Kun perinteisen draaman ainoa tunnusmerkki, josta kaikki esteetikot ovat yhtä mieltä, on sen antiteesin luonne, alkaen karkeasta räikeästä kontrastista päätyen mutkikkaaseen dialektiikkaan, on oopperassa vaara tehdä kontrasteista pelkästään keino rikastuttaa musiikillista nautintoa vaihtelun viehätöksellä (Dahlhaus 1980, 89). Dahlhausin mukaan Brechtin vastine wagnerilaiselle yhteistaideteokselle oli ajatus musiikkiteatterista, jossa teksti, musiikki, ele ja näyttämö olivat itsenäisiä elementtejä, jotka mitätöivät ja "vieraannuttivat" toinen toisensa. Tämän vieraannuttamisen tarkoituksena oli tehdä tavanomaisesta ja yleisinhimillisestä huomiota herättävää. Yleisinhimillinen ei ollut Brechtin mukaan muuta kuin "sellaisen historiallisen asiantilan naamio, joka on kyllin kurja oikeuttaakseen tahdon sen muuttamiseen". (ibid., 91.)

Aulis Sallinen ei itse ollut tutustunut Långbackan ajatuksiin realistisesta musiikkiteatterista, vaikka myöntääkin ajatelleensa 70-luvulla hyvin samansuuntaisesti. Lähes kolmekymmentä vuotta myöhemmin Sallinen pitää näitä käsityksiä jo historiallisina, kun hän toteaa (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001):

"Tämä [Långbackan musiikkiteatteri-idea] vaikuttaa jo vähän historialliselta. Kun katson tätä, niin olisin seitsemänkymmentäluvulla ajatellut näin. Kyllä ymmärrän mihin Ralf pyrki tällä, mutta en usko että Ralfkaan ajattelee tällä tavalla enää."

Uudemmassa tuotannossaan Sallinen on pyrkinyt omaan "oopperamaisempaan" atmosfääriin. Sallinen mukaan *Kullervossa* on jo paljon *opera concertantea* (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001):

"Olen pyrkinyt pois siitä, että ooppera matkii puheteatterin lavailmaisua ja siinä on vain musiikki lisänä. Ei niin, vaan että ooppera luo täysin oman näyttämöllisen atmosfäärin. Musiikin takia tai musiikin ansiosta oopperalla on mahdollisuus ilmaista asioita paljon rikkaammin ja monipuolisemmin ja niukemmalla näyttämöilmaisulla kuin puheteatterissa konsanaan."

3.5.4 Kansallisoopperan näyttämökoulutusprojekti

Oma osansa oopperan kulinarismin vastustuksessa oli 70-luvulla Kansallisoopperan pääjohtaja Juhani Raiskisen käynnistämällä näyttämötyön koulutusprojektilla.

Juhani Raiskisen tarkoituksena oli modernia oopperaa suosivan ohjelmistopolitiikan lisäksi muuttaa oopperan näyttämöilmaisua realistiseen suuntaan. Suomen Kansallisoopperan säätiön hallituksen kokouksessa 19.8.1975 Juhani Raiskinen esitteli osan suunnittelemaansa. Tämä osa oli "koulutussuunnitelma jatkokoulutuksen nykyäkymistä". Koulutussuunnitelmaan kuului kahdeksan luennon *Studia Generalia* -sarja, johon kaavailtiin luennoitsijaksi mm. Kalle Holmbergiä, sekä toimeksianto "erityiselle näyttämöilmaisun työryhmälle", jonka tehtäväksi tuli muodostaa käsitys SKO:n näyttämöilmaisun nykytilasta ja määritellä korjausmenetelmät. Työryhmään kaavailtiin mm. Ilkka Bäckmannia, jonka tehtäväalueena oli "näyttämöilmaisun soveltaminen lauluun ja musiikkiin", sekä Marja Korhosta (improvisointi) sekä Matti Tapiota ja Eero Melasniemeä. SKO:n hallitus hyväksyi Raiskisen esityksen "sellaisenaan" (SKO:n Säätiön hallituksen pöytäkirja 19.8.1975).

Raiskinen oli laatinut suunnitelman näyttämöilmaisun kampanjasta val-

miiksi jo ennen edellä mainittua elokuun kokousta,⁴⁸ mutta ei esitellyt sitä kokonaisuudessaan SKO:n hallitukselle vielä tuolloin. Kun Raiskinen kuukautta myöhemmin, 16.9.1975 pidetyssä hallituksen kokouksessa esitteli suunnitelmansa kokonaisuudessaan, siihen suhtauduttiin jo epäilevämmiin: ”näyttämöilmaisu-kampanjasta vaihdettiin mielipiteitä varsin vilkkaasti, minkä jälkeen asia jätettiin johtajiston edelleen kehitettäväksi ” (SKO:n Säätiön hallituksen pöytäkirja 16.9.1975).

Raiskisen näyttämö-ilmaiskampanjan tavoitteena oli ”riisua oopperan (miksei baletinkin) n[äyttämö] -ilmaisu clichéistä, joilla ilmeisistä vastaväitteistä huolimatta ei ole musiikillisia tai muuta ”ulkonäyttämöllistä” syytä. Tämän prosessin sivutuotteena saattaa olla mahdollista hahmotella omaperäisen (so. esim. ei Bolshoita, Metropolitania yms. matkivan) musiikkiteatterin kehittämismahdollisuudet ja suunta SKO:ssa”. Raiskinen oli jo koonnut työryhmän, jonka tehtävänä oli seurata Kansallisoopperan esityksiä, muodostaa käsitys nykytilasta ja ”määritellä puhtaan n[äyttämö]-ilmaisuuden kannalta akuutit vinoutumat (so. oikeat ”oopperamaisuudet”) ja korjattavissa olevat (väävät ”oopperamaisuudet”) sekä määritellä korjaus-menetelmät. (SKO:n Säätiön hallituksen pöytäkirja 16.9.1975.)

Aulis Sallista ymmärrettävästi kiinnosti käyty keskustelu, niinpä hän oli paikalla SKO:n hallituksen varajäsenenä molemmissa mainituissa kokouksissa, vaikka hän ei muuten vuosina 1975 ja -76 täysin säännöllisesti kokouksiin osallistunutkaan.

Musiikkiteatterikysymykseen palattiin Kansallisoopperan hallituksessa uudelleen 22.10.1976, kun Suomen Oopperaliitolta oli tullut aloite ”valtakunnallisen musiikki-teatteri-solistikunnan aikaansaamiseksi”. Kokous totesi aloitteen periaatteessa hyödylliseksi ja antoi Raiskiselle valtuudet neuvotella jatkosta. Hanke ei kuitenkaan saanut aiheuttaa lisäkustannuksia (SKO:n säätiön hallituksen kokouspöytäkirja 22.10.1976.)

Raiskisen ohjelmistolinja ja musiikkiteatteri-idea eivät saaneet varauksentonta tukea oopperan laulajien keskuudessa. Jorma Hynnisen mukaan musiikkiteatteri-ideologiaan liittyvä näyttelijäkoulutus oli sinänsä tervetullutta oopperalaulajille. Raiskinen teki omalta osaltaan oopperahistoriaa ja musiikkiteatteri tuli suomalaisen oopperaan jäädäkseen. Tultuaan Raiskisen pääjohtajakauden jälkeen Kansallisoopperan taiteelliseksi johtajaksi, Hynninen koki kuitenkin, että musiikkiteatteri-tiellä ei päästy enää eteenpäin. Koska Raiskisen ohjelmistosta puuttuivat lähes täysin perinteiset *bel canto* -oopperat, ei laulajien, jotka Hynnisen mukaan muodostivat oopperatalon ytimen, kunto päässyt kehittymään siten, kuin useat laulajat olisivat itse halunneet. ”Ohjaajien ylivallan” jälkeen Kansallisoopperan ohjelmisto muuttuikin Hynnisen kaudella selvästi klassisempaan suuntaan. Ohjaajien ylivallalla Hynninen ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kukaan seitsemänkymmentäluvun huippuohjaajista olisi näyttämötoiminnan tärkeyttä korostaessaan toiminut musiikkia vastaan (Hynninen, kirjoittajan tekemä haastattelu 28.2.2002). Hynninen ei myöskään ole vieroksunut uutta suomalaista oopperaa, vaan on mm. johtotehtävissään Kansallisoopperassa ja Savonlinnan Oopperajuhlilla toiminut useiden uusien suomalaisten oopperateosten tilaajana.

⁴⁸

Raiskinen oli päivännyt suunnitelmansa kokousta edeltäneelle päivälle 18.8.75.

4 RATSUMIES op. 32

4.1 Synopsis

Sävellys: Aulis Sallinen
Libretto: Paavo Haavikko
Kantaesitys Savonlinnan oopperajuhlilla 17.7. 1975
Olavinlinnan 500-vuotisjuhlaopperana
Musiikin johto: Ulf Söderbom
Ohjaus: Kalle Holmberg
Lavastus: Ensio Suominen

Henkilöt:

Ratsumies, baritoni. Anna, hänen vaimonsa, sopraano. Kauppias, tenori. Kauppiaanrouva, altto. Tuomari, basso. Nainen, mezzosopraano. Ratsutilallinen, baritoni. Matti Puikkanen, basso

I näytös (Pääsiäinen Novgorodissa)⁴⁹

1. kohtaus (t. 1–208)

Novgorodilaisen suurkauppiaan talo pääsiäisyönä. Kauppias ei saa unta, ja hän tapaa Annan, joka miehensä Ratsumies Antin kanssa on talossa orjana. Kauppias haluaa Annan itselleen yön ajaksi. Anna suostuu. Hän uskoo siitä koituvan hyötyä sekä itselleen että Ratsumiehelle.

2. kohtaus (t. 209 – 298)

Ratsumies etsii vaimoaan kauppiaan talosta. Suurkauppiaan rouva haluaa, että tämä ryhtyisi karhuksi, joka vanhan perinteen mukaan kulkee talosta taloon, etsii itselleen neitsyttä ja ennustaa talon väelle. Ratsumies joka aavistaa vaimonsa kohtalon, alistuu tähän nöyryytettynä ja vihansa kätkien.

⁴⁹ Synopsis on pääosiltaan lainattu *Ratsumiehen* kantaesityksen yhteydessä tehdyn levytyksen libretosta (Finlandia Records FA 101 LP3). Kyseisessä synopsiksessa on yhdistetty eräitä kohtauksia. Ensimmäisessä näytöksessä on yhdistetty 4. ja 5. kohtaus. Samoin on yhdistetty 2. näytöksen 3. ja 4. kohtaus sekä 3. näytöksen 2. ja 3. kohtaus. Näiltä osin synopsis on tähän tutkimukseen muutettu vastaamaan partituurin kohtausmäärää.

3. kohta (t. 299 – 700)

Kauppias ja Anna tulevat. Kauppias antaa Ratsumiehelle neuvoja karhuna olemista varten. Ratsumies ennustaa kierolla tavalla Kauppiaan kuoleman. Anna varoittaa miestänsä siitä, että novgorodilaisilla on tapana hirttää sivu suunsa puhuva karhu. Ratsumies katkeroituu arvatessaan tästä tiedosta maksetun hinnan. Kauppiaanrouva alkaa pelätä syntyneen tilanteen seurauksia ja vaatii miestänsä tappamaan orjat. Kauppias syyttää vaimoaan julmuudesta ja alkaa epäillä tämän pettäneen häntä karhun kanssa. Hän käskää karhua sitomaan Kauppiaanrouvan kädet. Niin tapahtuu, mutta Ratsumies kietoo samaan köyteen myös kauppiaan. Talo sytytetään palamaan. Ennen kuolemaansa Kauppias ehtii kuitenkin ennustaa Ratsumiehelle, että tästä tulee suuri kuningas, jonka kruunajaisissa sytytetään kaksisataa erilaista kynttilää, kuningas, jota kruunattaessa metsä kulkee ja puut kävelevät.

4. kohta (t. 701– 714)

Pako Novgorodista. Murhapoltosta järkyttyneenä Ratsumies houraillee, näkee näkyjä. Ratsumiehellä on kuolleet ja elävät sekaisin ja hän luulee myös Annan kuolleen tulipalossa.

5. kohta (t. 715– 769)

Ratsumies ja Anna ovat epätietoisia tulevasta. Ratsumies on mustasukkainen. Hän ei saa mielestään sitä, mitä Annalle tapahtui Novgorodissa.

II näytös (Oikeudenkäynti Olavinlinnassa)

1. kohta (t. 1– 136)

Oikeuden istuntosali. Tuomari syyttää Naista siitä, että tämä on synnyttänyt aviottoman lapsen, tappanut ja kätkenyt metsään. Nainen tunnustaa teon, mutta syyttää viettelemisestään tummaa tuntematonta miestä.

2. kohta (t. 137 – 246)

Ratsutilallinen on tullut vaatimaan oikeudelta itselleen pihalla seisovaa hevosta ja väittää sitä samaksi, jonka hän lähetti sotaan erään ratsumiehen mukana. Hevosen omistuksesta syntyy kiistaa, koska Tuomarikin väittää sitä omakseen.

3. kohta (t. 247–337)

Anna on saapunut oikeudenkäyntiin ja pyytää, että hänet julistettaisiin leskeksi. Hän väittää miehensä kuolleen ja ilmestyvän hänelle unessa. Tuomari julistaa tuomion, jonka mukaan leskeys voidaan myöntää yön ja vuoden jälkeen.

4. kohta (t. 338–517)

Anna kuvailee miehensä ilmestyvän hänelle unessa. Kansa nousee puolustamaan Annaa ja vaatii tälle oikeudenmukaisuutta.

5. kohta (t. 518–815)

Vanhukseksi naamioitunut Ratsumies astuu esiin ja toistaa Annan miehen kuolleen. Tuomarin kysyessä miehen henkilöllisyyttä alkaa kansa kiivaasti syyttää Ratsumiestä rosvoksi. Nainen on näkevinään hänessä viettelijänsä, Ratsutilallinen puolestaan miehen, jonka lähetti sotaan, ja Tuomari miehen, jolta osti hevosen. Kun kansakin alkaa vaatia miehen nimeä, Anna lopulta murtuu ja tunnustaa. Ratsumies ja Anna kertovat oikeudelle tarinansa ja myöntävät, että leskeys yritettiin hankkia Antin jälkien peittämiseksi.

6. kohtaus (t. 816–956)

Olavinlinnan vankiluola. Tuomari, jossa Naisen olemus oikeudenkäynnin aikana herätti kiihottavia muistoja, ei voi olla tulematta vankiluolaan. Nainen houkuttelee Tuomarin luokseen. Vangitut ovat kuitenkin vapaita, he riistävät Tuomarilta avaimet, sitovat hänet ja pakenevat.

III näytös (Hyökkäys)

1. kohtaus (t. 1–93)

Anna, Ratsumies, Nainen ja Ratsutilallinen asuvat Matti Puikkasen luona Säamingin metsässä. Mustasukkaisuus vallitsee.

2. (t. 94–227)

Matti Puikkanen kertoo murhanneensa kolme ihmistä, vaimonsa, vaimon sisaren ja sisaren miehen.

3. kohtaus (t. 228–282)

Paikalle saapuu Ratsutilallisen kutsumana väkeä. Matti esittää kysymyksen valasta.

4. kohtaus (t. 283–370)

Anna yrittää saada Ratsumiestä lähtemään kanssaan pois, mutta tämä tuntee olevansa jo pala sotaa eikä voi pakenemalla muuttaa kohtaloaan.

5. kohtaus (t. 371–591)

Ratsutilallinen esittää suunnitelmansa vallata Liistonsaaren kuninkaankartano. Kansa haluaa kuitenkin Ratsumiehen johtajaksi. Vastahakoisesti Ratsumies ottaa johtajuuden vastaan.

6. kohtaus (t. 592–813)

Ratsumiehellä on suunnitelma, jonka mukaan naiset yrittävät valituksellaan saada vartijoita avaamaan kartanon portit, samalla kun miehet lähestyvät varustusta ”liikkuvan metsän” suojassa. Näin tehdäänkin. Miehet lähestyvät kartanoa tietämättä, että suunnitelma on paljastunut kartanossa, jossa on Laatokan meriväkeä 50 miestä. Alkaa ammunta. Miehet kuolevat. Ratsumies muiden mukana.

7. kohtaus (t. 814–862)

Anna laulaa kehtolaulun kuolleelle Ratsumiehelle. Sen jälkeen saapuvat tappotantereelle Nimismies ja sotilaat, jotka paremmin nähdäkseen sytyttävät maahan omituisia, rotansyömiä kynttilöitä.

4.2 Libretto syntyy

Sallinen päätti hylätä Olavinlinnan 500-vuotisjuhlaopperan ideakilpailuun tulleet aiheet ja ryhtyi etsimään libretistiä. Sallinen perustelee menettelytapaansa seuraavasti (Aulis Sallisen kirje Pentti Savolaiselle 27.4. 1979; Savolainen 1987, 150):

”Oopperasävellyskilpailun varhaisimpiin vaiheisiin liittyi sokkosyöksähtelyä, josta näky-

vin oli kilpailu librettoaiheen saamiseksi. On vaikea ymmärtää, ettei jo alunperin tajuttu tähän kilpailuun pantujen rahojen menevän hukkaan. Maailma on täynnä aiheita kenen tahansa noukittavaksi -- ei aiheita voi säveltää. Siihen tarvitaan sopiva kirjallinen muoto ja oikea dramaturginen rakenne. Siis ei aiheita vaan tekstiä, tekstiä.”

Libretistiä valitessaan Sallisella oli mielessään monia vaihtoehtoja, ensimmäisenä Lassi Nummi ja Juha Mannerkorpi. Mannerkorpea Sallinen kysyikin tehtävään, mutta tämä kieltäytyi vedoten vanhuuteensa. (Pekka Hakon tekemä Aulis Sallisen haastattelu 17.–18.12.1990.) Paavo Haavikon näytelmä *Agricola ja Kettu* oli tehnyt Salliseen niin suureen vaikutuksen, että hän päätti kysyä Haavikkoa libretistiksi. (Sallinen kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001). Sallinen ajatteli, että Haavikko tuntisi vetoa aiheeseen siitäkin syystä että Haavikko ”on kotoisin sieltä päin tai ainakin hänellä on Säämingissä kesäpaikka.” (Sallinen, Pekka Hakon tekemä haastattelu 17.–18.12.1990.)⁵⁰

Haavikko kertoo, että myös toinen Olavinlinnan juhlaooopperan sävellyskilpailuun osallistunut säveltäjä Bengt Johansson pyysi Sallisen tietämättä Haavikolta librettoa; asia jota ei ole usein julkisuudessa mainittu. Haavikon Johanssonille tarjoama teksti oli *Sulka*-näytelmä. Johansson ei kuitenkaan hyväksynyt *Sulkaa*, vaan valitsi Aarni Koudan *Linna*-tekstin. Kaksikymmentä vuotta *Ratsumiehen* kantaesityksen jälkeen Haavikko oli pahoillaan siitä, ettei Johansson valinnut *Sulkaa*, koska se olisi sopinut oopperaksi jopa paremmin kuin *Ratsumies*. Haavikko piti vahinkona sitä, että tämä ilotteleva, aiheensa ja äänikokoelmansa puolesta hyvin ajankohtainen ja oopperan alaa karvahattuopperasta salonkikelpaiseen, koomiseen oopperaan päin suuntaava teksti ei koskaan saanut ääntä. Johansson ei ehkä ymmärtänyt kevyttä ilomielistä näytelmää, vaan katsoi sen loukkaavan oopperan synkkää arvostusta. Haavikon käsityksen mukaan *Sulka* olisi merkinnyt käännettä suomalaisessa oopperaelämässä, koska se olisi saattanut ratkaisevasti viedä oopperaa ajankohtaisten aina merkitsevien ja keskeisten kysymysten suuntaan. (Haavikko 1995, 58.)⁵¹

Saatuana tietää molempien Olavinlinnan 500-vuotisjuhlien sävellyskilpailuun osallistuvien säveltäjien tilanteen Haavikolta libreton, sekä Sallinen että Johansson ottivat Haavikkoon yhteyttä kummastellen tilannetta. Haavikko toteasi molempien säveltäjien lähtökohtien olevan ”sama ja hyvä kun kummankin oopperan pohjana on yhtä hyvä teksti samalta tekijältä”. (Haavikko 1995, 58.)

Haavikon tekstiin Sallinen mieltäytyi siitä syystä, että se on vaikeaa, mutta samalla tiivistä ja ”mahdottoman antavaa”. Oopperateksti tarvitsee ennen kaik-

50 Paavo Haavikon juuret kylläkin olivat vahvasti Helsingissä, sen sijaan Haavikon vaimo Marja-Liisa Vartio (s. 1924 – k. 1966) oli kotoisin Säämingin Kommerniemeltä. Haavikko palasi Marja-Liisa Vartion synnyinmaiseisiin vuonna 1963, kun he ostivat Säämingin Ahvensalmen kylästä järven rannalla sijaitsevan tilan päärakennuksen (Haavikko 1994, 252–253). Säämingin metsiin Haavikko palaa myös *Ratsumiehen* kolmannessa näytöksessä. Haavikon Savonlinnan aika kesti lähes neljäkymmentä vuotta: jäähyväiset Savonlinnalle ja Säämingille Haavikko jätti vuonna 1989 kirjoittaessaan Savonlinnan kaupungin 350-vuotisjuhliin tilatun juhlarunon (Haavikko 1995, 212).

51 *Sulkaa* arvostettiin myös näytelmänä: sen kepeän eroottista sävyä pidettiin peräti uutena aluevaltauksena suomalaisessa dramatiikassa (Kinnunen 1977, 53). Haavikon toive *Sulka*-näytelmästä oopperana toteutui, kun Tapani Länsiö sävelsi Sibeliuksen Akatemian tilauksesta *Sulka*-näytelmän pohjalta tehdyn oopperan. Ooppera esitettiin keväällä 2001 Helsingissä, Musica Nova -tapahtumassa. Libreton on kirjailija tehnyt itse näytelmää tiivistämällä. Länsiö oli hyvin ihastunut Haavikon tekstiin ja piti sitä monitasoisena ja rikkaana (Länsiö, kirjoittajan tekemä puhelinhaastattelu 24.11.1999.)

kea väriä, tilanteita, voimaa, ei arkirealismia. Haavikon teksti antoi säveltämiin tarvittavan vastuksen. Sallisen mukaan säveltäjä säveltää laajemmin kaaroksin, ei pelkkää tekstiä. Sallinen ajattelee oopperaa sinfonisena freskona, jossa teksti leijuu musiikin lomassa. Vahva teksti antaa musiikille tilaa elää omaa elämänsä. Heikko teksti ei anna riittävästi tilaa tai vastusta musiikille. Heikkoa tekstiä täytyy ikäänkuin paikkailla musiikilla. Haavikon teksti ei ole Sallisen mukaan koskaan arkipäiväistä ja liikkuu aina jonkinlaisen henkistymisen asteella. Haavikon maailma on Salliselle hyvin arvoituksellinen maailma. "Löydän hänen tekstistään lauseita joita en ymmärrä ollenkaan. Haavikolla on aina taustamaisema josta teksti kumpuaa esiin". (Sallinen, Pekka Hakon tekemä haastattelu 17.–18.12.1990.)

Hyvänä esimerkkinä Haavikon tekstin suodattumisesta ja tiivistymisestä "taustamaisemasta" Sallinen pitää *Kuningas lähtee Ranskaan* -näytelmän apinaa, joka vaikuttaa näennäisesti olevan täysin irrallaan taustayhteydestään. Apina liittyy Englannin historiaan. Uskotaan että Gibraltar pysyy Englannin hallussa niin kauan kuin siellä elää villiapinoita. Englannin budjetissa on vuosittain määräraha näiden apinoiden ruokkimiseen. Sallisen mukaan on aivan mahdollista ymmärtää apinan merkitystä *Kuninkaassa* tuntematta tätä kertomusta. Haavikon teksti vilisee näitä historiaan liittyviä viittauksia Haavikon teksti on kuin "sanaristikko, joka täytyy saada kohdalleen", se on sekä ohjaajalle että säveltäjälle vaikea. (ibid.)

Paavo Haavikko koki *Ratsumiehen* kirjoittamisen itselleen hyvin läheiseksi. *Ratsumies* oli Haavikon ensimmäinen oopperalibretto ja uusi muoto innosti kirjailijaa. Toinen syy oli vieläkin henkilökohtaisempi. Oopperan kolmannen näytöksen tapahtumapaikat Liistonsaarella ja Säamingin metsissä sijoittuvat Haavikon vaimon Marja-Liisa Vartion suvun asuinseudulle. Marja-Liisa Vartion äiti oli kotoisin Säamingin Kommerniemeltä, jossa sijaittivat mm. Ruotsin ja Venäjän välisen rajan muinaiset rajakivet. Myös kolmannen näytöksen tapahtumapaikka Liistonsaari liittyy läheisesti Marja-Liisa Vartion suvun historiaan. Haavikon mukaan *Ratsumies* on näistä syistä hänelle erityisen rakas, hänet liittivät teokseen "vahvat emotionaaliset siteet." (Haavikko 2002, puhelinkeskustelut kirjoittajan kanssa 28.–29.5. ja 1.6. 2002.) Henkilökohtaisten siteiden lisäksi Haavikko koki, että *Ratsumiehellä* ja oopperan yhteydessä käydyllä keskustelulla, jossa teosta pidettiin uutena suomalaisena kansallisoopperana,⁵² oli suuri merkitys hänen uralleen kirjailijana (Haavikko 1995, 29):

"Haavikon asema on hitaan, mutta johdonmukaisen kehityksen tulos. Aluksi osin leikki-mieliset sanonnat 'kansallisrunoilijasta' mutta myös *Ratsumiehestä* 'kansallisoopperana' alkoivat kasvattaa korkoa sille kansallisen näkijän ja oraakkelin hahmolle, joka hänestä sitten tuli. Hänen ensin vähätellyt arvionsa historian, politiikan ja talouden alalla osoit-tautuivat kiusallisen oikeiksi, kun ne ehkä aluksi olivat näyttäneet vain tarkoituksella erisuuntaiselta ajattelulta."

Paavo Haavikon kirjoittama *Ratsumiehen* ensimmäinen librettoversio (Haavikko

52 Kansallisooppera-käsitteen muodostumiseen vaikutti kansallisvaltion kulttuurinen tarve, oli luotava kansallisooppera kansallisen identiteetin vuoksi. Kansallisoopperoiksi on kutsuttu mm. Madetojan *Pohjalaisia*-oopperaa (Karjalainen 1991, 168, 176, 180), sekä Aarre Merikannon *Juhaa* (mm. Heiniö 1995, 308).

1972a) on nelinäytöksinen.⁵³ Tutustuttuaan tähän ensimmäiseen versioon, Sallinen halusi Haavikon muuttavan näytösten järjestystä siten, että Novgorod-kohtaus tulisi librettoon ensimmäiseksi näytökseksi. (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001.) Haavikko ryhtyikin työhön, ja 30.11. 1972 päivätyssä kirjeessä hän kirjoitti Sallille (Haavikko 1972b):

”Säveltäjä Aulis Sallinen

H.V.

Pääsin tiistaina alkamaan tämän libretton puhtaaksi (uudelleen?)⁵⁴ kirjoittamista, ja olen nyt tehnyt niin, että olen kirjoittanut 14 liuskaa, eli melkein 2. näytöksen. Virkavapauteni päättyy huomenna, ja lauantaina ja sunnuntaina yritän saada alkuun 3. näytöksen kirjoittamisen. 1. näytökseksi olen siirtänyt entisen 2. näytöksen, eli Novgorod-kohtauksen. Sen teen viimeksi. Teksti nyt tihentyy, selkeytyy, tulee runoksi, mutta ei paljon lyhene. Niin, että sitä pitää lyhentää – – Siis toimitan valmiin libretton ennen joulua. En viitsi sitä ennen lähettää mitään, ettei työ katkea.

Terve Paavo H.”

Joulukuussa 1972 valmistunut Paavo Haavikon libretto (Haavikko 1972c) oli kolminäytöksinen, ja sen rakenne ja sisältö oli sama kuin valmiissa oopperassa. Kuten Haavikon kirjeestä ilmenee, 2. näytöksen Novgorod-kohtaus siirtyi 1. näytökseksi. Ensimmäiseen näytökseen Haavikko lisäsi lisäksi Prologin, sekä Ratsumiehen ja Annan paon Novgorodista. Kolmanteen näytökseen Haavikko lisäsi kohtauksen, jossa Anna pyytää Ratsumiestä pakenemaan Säamingin metsistä.

Ratsumies-libretossaan Haavikko halusi välttää oopperalibrettoihin tavallisesti kuuluvan tarinan ”ohuuden” rakentamalla jokaisesta näytöksestä itsenäisen draamallisen kokonaisuuden. Samat päähenkilöt esiintyvät eri ympäristöissä ja kukin näytös muodostaa oman itsenäisen tarinansa. (Haavikko, puhelinkeskustelut kirjoittajan kanssa 28.5., 29.5. ja 1.6. 2002.)

Haavikon libretto oli 57 sivun pituinen, ja kuten Haavikko oli arvellutkin, se oli oopperalibretoksi liian pitkäksi. Sallinen karsi pois toistoa, sekä pääjuonen kannalta epäoleellista tekstiä. Karsinnan perusteella Sallinen kirjoitti itse tekstin, jota kutsuu nimellä ”säveltäjän työlibretto”. (Sallinen 1972.) Haavikon libretton 57 sivua oli tiivistynyt Sallisen librettoversiossa 24 liuskaan. Työlibretto oli jo valmis, kun Sallinen huomasi, että Ratsumiehen viimeinen repliikki juuri ennen laulua *Kehtolaulu kuolleelle ratsumiehelle* oli kovin synkkä, ja siksi hän pyy-

53 *Ratsumiehen* tekstin käsikirjoituksia on kaikkiaan neljä. Paavo Haavikon ensimmäinen librettoversio (Haavikko 1972a) on päivätty valmistuneeksi 7.5.1972. Saman vuoden lopulla syntyi Haavikon toinen librettoversio (Haavikko 1972c), josta Sallinen lyhentämällä työsti ns. ”säveltäjän työlibretton” (Sallinen 1972), joka lähes sellaisenaan on myös lopullinen oopperalibretto. Kaikki nämä kolme käsikirjoitusta liittyvät siis *Ratsumies*-oopperaan. Neljäs käsikirjoitus on varsinainen *Ratsumies*-näytelmä, jonka Haavikko kirjoitti vuotta myöhemmin (Haavikko 1973). *Ratsumies*-näytelmä on merkitty valmistuneeksi 20.11.1973.

54 Suluissa oleva, kysymysmerkillä varustettu huomautus (uudelleen?) kuuluu Paavo Haavikon kirjeeseen.

si Haavikkoa muotoilemaan oopperan lopun uudelleen.⁵⁵ Haavikko lähettikin ennen joulua Sallille tekstin, joka toi oopperan loppuun valoisamman ilmeen.⁵⁶ (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001.)

Se miksi Haavikko antoi Sallisen käsittelä tekstiään vapaasti saattaa liittyä Haavikon tapaan pyrkiä luopumaan teoksistaan mahdollisimman nopeasti niiden valmistuttua. *Ratsumiehen* kohdalla oli kysymyksessä tietoinen valinta. Haavikko tiesi tekstin liian pitkäksi. (Haavikko, puhelinkeskustelut kirjoittajan kanssa 28.–29.5. ja 1.6.2002.) Haavikko mainitsee antaneensa myös ohjaajille hyvin vapaat kädet tekstiensä muokkauksen suhteen. Haavikon käsityksen mukaan ” - tekijään saa suhtautua kuin hän olisi jo kuollut niin että tekstiä saa mukaella. Kirjailijan työn jälkeen alkaa toteutuksen vapaus.” (Haavikko 1995, 205.)⁵⁷

Kaikkia ei miellyttänyt se, että Sallinen hylkäsi Kulttuurirahaston ideakilpailuun tulleet juoniehdotukset ja valitsi Paavo Haavikon tekstin.. Jostain syystä Savonlinnaan oli kulkeutunut Paavo Haavikon ensimmäisen käsikirjoitusversio (Sallinen, kirjoittajan tekemä Aulis Sallisen haastattelu 12.9.2001). Itse asiassa jopa Savonlinnan oopperajuhlatoimikunnassa oli henkilö, joka vastusti Haavikon libreton säveltämistä. Sallinen kertoo (Sallinen, Pekka Hakon tekemä haastattelu 17.–18.12.1990):

”Kun olin aloittanut sävellystyön, sain kirjeen Savonlinnasta eräältä oopperatoimikunnan jäseneltä, jonka nimeä en viitsi tässä mainita. Kirjeessä sanottiin, että teette suuren virheen valitessanne Haavikon eroottisen, seksuaalisesti sairaan tekstin. Teidän olisi pitänyt valita Krohnin hyvää tekstiä sen sijaan. Kirjoitin ja soitin välittömästi Savonlinnaan ja kerroin, että teidän toimikunnasta on tullut tällainen kirje. Jos toimikunta on tätä mieltä, sävellystyö loppuu tähän. Oopperan johto kehotti jatkamaan ja olemaan välittämättä kirjeestä.”

Pentti Savolainen kertoo, että kirjeen oli lähettänyt kilpailutoimikunnassa Olavinlinnan hoitokuntaa edustanut Juhani Auvinen, joka ei voinut hyväksyä sitä että ”novgorodilaista pornografiaa” käytetään Olavinlinnan 500-vuotisjuhlien

55 Kyseinen Haavikon teksti kuuluu:

RATSUMIES:

Mies etsii itseään, naista, jumalaa, hautaansa... Etsiessä menee aika, kohtalo loppuu sen löytämiseen. Mies hakee hautansa paikkaa, ei soisi löytävän. Ja löytää. Se on jo päätetty. (Haavikko 1972c, Sallinen 1972.)

56 Haavikon joulukuussa 1972 lähettämä teksti jäi valmiiseen oopperaan. Tämä teksti kuuluu:

RATSUMIES:

Kuin lintu kuolemaansa räpiköi, se koko ajan herää. Niin minäkin.

57 Mm. Kalle Holmberg tuskastui Haavikon tapaan olla puuttumatta tekstiensä käsittelyyn-*Acrigola ja kettu* -näytelmän yhteydessä. Holmberg kertoo: ”Muistan kun otin näytelmän ohjattavakseni niin minulla oli sellainen käsitys, että ohjaaja tekee kirjailijan kanssa yhteistyötä, eli ohjaaja pyytää kirjailijan kanssaan keskustelemaan, jolloin hän kyselee kirjailijalta, mitä tämä on tarkoittanut tekstillään. Haavikko hermostui minuun pian. Mitä minä sellaista kyselen. Hän on kirjoittanut tekstin, tee se. Olin kuitenkin itsepäinen, kun en ymmärtänyt. Ja se oli minulle aluksi niin kamalan sekavaa tekstiä - komeata tosin, mutta sekavaa. Siksi minä kysyin ja intin. Hän sanoi, että heitä paperikoriin jos se on noin vaikeata”. (Holmberg 1976, 88.)

aiheena. Tilanne kehittyi niin vaikeaksi, että suunniteltiin koko kilpailun peruuttamista. Kilpailutoimikunnan puheenjohtaja Pentti Savolaisen onnistui kuitenkin Joonas Kokkosen ja Savonlinnan kaupunginjohtajan Tauno Pulkin avustuksella selvittää lukkiutunut tilanne. Kilpailu järjestettiin suunnitelmien mukaan ja Juhani Auvinen erosi kilpailutoimikunnasta. (Savolainen 1999, 229, 230.)

4.3 Paavo Haavikko

Jo Paavo Haavikon⁵⁸ kolmas runokokoelma *Synnyinmaa* vuodelta 1955 osoitti hänen paikkansa suomalaisessa kirjallisuudessa. Kokoelman vaikutus moniin muihin kirjailijoihin oli suuri ja näkyvä (Haavikko 1994, 135). Mm. Aila Meriluoto löysi *Synnyinmaa*-kokoelmasta Haavikon tyylin keskeisen piirteen: "sinfonisen runon, kokonaisuuden, jossa kuvat assosiaatiot, älylliset solmut pe-laavat yhteen ja toteutuvat oikeastaan vasta lukijan mielessä, mikäli tällä on kykyä mieltää tuollainen asioitten ja yhteyksien ilotulitus." Meriluoto piti Haavikon tyyliä myös omana proosatavoitteenaan, ilmavaa, nopeaa tyyliä, joka rivien välissä, viitteinä ja miellelyhtyminä sanoo painavimman sanottavansa. (Meriluoto 1980, 196, 197.) Kokoelma näytti modernin runon täydet mahdollisuudet. Jouko Tyyri nimesi Haavikon runoilijaksi kaikkien runoilijoiden joukossa. Haavikon mukaan *Synnyinmaa*-kokoelman merkitsi jäidenlähtöä: sen kirjan jälkeen ei suomalainen lyriikka enää ollut entisellään. Runojen kokonaisvaltainen rytmi ja mahtava koko ajan etenevä kuvasto oli tehnyt vaikutuksensa." (Haavikko 1994, 135.) Paavo Haavikkoa pidetäänkin juovuttavan keskeislyriikan mestarina, jonka kieli houkuttelee mukaansa mielen oikulliseen liikkeeseen (Tarkka 1989, 41).

Haavikon näytelmissä voi kirjata kaksi yhteistä piirrettä: vahva filosofia ja kielen ja draamallisten elementtien rajattomuus. Haavikko ei ole sitoutunut yhteen kieleen. Runo, laulu ja kertomus esiintyvät rinnan monologin ja dialogin kanssa. Kielen asteikko yltyä kansanrunosta ja murteiden eri vivahduksista Raamattuun, nykypäivän puhekieleen ja erilaisiin vanhahtaviin kieliin (Kinnunen 1977, 8, 9). Näytelmät ovat yleensä kovin synkkiä, kolkkvoja raakoja, vähintäänkin vakavia. Synkän tarinan saattaa keskeyttää rahvaanomaisen huumori. Vakavan synkkä ja koominen sekoittuvat tavalla, joka tuottaa erityisiä tulkinnallisia hankaluuksia. (Kinnunen 1977, 21.)

Antiikin näytelmistä Haavikko on perinyt draamallisia peruseikkoja, tällaisia ovat mm. ennustus ja prologi, kuten *Ratsumiehessä* ja *Kuninkaassa*. *Ratsumiehessä* Kauppiaan rouvan maininta Odysseuksesta sekä Matti-kalakukko, joka on selvä Troijan puuhevososen toisinto, ovat viittauksia antiikin tarustoon. (Kinnunen 1977, 23.)

Rakenteeltaan Haavikon näytelmät ovat usein oikukkaita, näkökulman vaihtelu on rajua; näytöstä tai kohtausta saattaa seurata jakso, jolla ei näytä olevan yhteyttä edelliseen. Uskonnollinen problematiikka on monesti keskeinen, kuitenkin siten että uskonnollinen on uskonnollista vain pinnalta katsottuna.

⁵⁸ Paavo Haavikko (1931) syntyi Helsingissä. Otavan kirjallinen johtaja 1967–83, johtokunnan jäsen 1968–84. Perustamansa Art-House Oy:n toimitusjohtaja vuodesta 1986, Haavikko & Pietiläinen & Co:n toimitusjohtaja vuodesta 1985. Aleksis Kiven palkinto 1966. fil. tri., h.c. 1969 Neustadt kirjallisuuspalkinto 1984. Akateemikko 1994. Muun tuotantonsa ohessa Haavikko on kirjoittanut yli kolmekymmentä näytelmää, joista vuoteen 1976 mennessä oli valmiina yhdeksäntoista.

Uskonto merkitsee Haavikolle kaikkia radikaaleja uusideologioita, jotka uskovat ihmisen moraaliseen ja sosiaaliseen äkkikäännökseen. Uskonto ja uskonliikkeen johtajat esitetäänkin siten usein ironisina ja pelkistettyinä. (ibid., 21.)

Haavikon näytelmistä heijastuvassa maailmanmallissa itse ihminen on muuttumaton. Muuntelumahdollisuuksia syntyy vain, jos ihmistä tarkastellaan yhteisönsä erilaisissa rooleissa. Hän näyttäytyy kuin ”prismanä eri tahoilta”. Juuri tätä vastavuoroisten roolien verkostoa Haavikko tutkii näytelmissään. (Kalliola 1987, 55.)

Ensimmäisen näytelmän *Münchausenin* perintö näkyy Haavikon myöhemmissä näytelmissä. Melkein kaikissa esiintyvät Haavikolle tärkeät metsä, karhu, kettu, voimakas nainen ja heikko mies. Melkein kaikissa puhutaan metsästä tai puista ja melkein aina niillä on symbolinen merkitys. Kullakin kirjailijalla on yläkieli, joka on tavallisen kielen takana. Haavikolla näihin yläkielisiin ilmauksiin kuuluvat mm. nukke, kynttilä, metsä ja puu, Merkittävää on myös ihmisen toistuva vertautuminen eläimeen. (Kinnunen 1977, 27, 28.)

Jo *Talvipalatsi*-runoelman aikoihin, 50–60-luvun vaihteessa Haavikko halusi esittää aikansa kirjallisuudelle ohjelmajulistuksen, jonka mukaan runouden tulee olla elämänilmaa, joka on välttämätöntä vaikka se usein on paitsi yleisölle myös asiantuntijoille ”vain leivos, joka on syötävissä” (Haavikko 1994, 174, 175). Kaikenlaisen helpouden ja yksitasoisuuden välttämisen vuoksi Haavikkoa pidettiin vielä 60-luvulla vaikeasti lähestyttävänä yksityisten asioiden kirjaajana, mutta 1970-luvulla hän sai aseman kansallisena oraakkelinä, joka kirjoittaa kalevalaisaiheisen runokertomuksen, agenttiromaanin tai taloustieteellisiä aforismeja, sekä tilaustyönä oopperalibrettoja, tv-käsikirjoituksia ja yhtiöiden historioita (Tarkka 1989, 41). Juuri 1970-luvulla Haavikon maailmankuva joutui vasemmiston tavoitteiden ja ihanteenmuodostukseen perustuvan ajanhengen kanssa ristiriitaan. Haavikon oman käsityksen mukaan tämä vaikutti hänen tuotantoonsa hedelmällisesti. Vasemmiston vaatimukset hän koki haihattelevina, mutta vaarallisina. Tietynlainen naiivius teki hänelle vaikeaksi tajuta aikakauden ja ihmisten manipulointia ja vallantavoittelua. Haavikko tunsikin vasemmiston hallitseman aikakauden väliaikaiseksi ja halusi itse toimia valistuneen itsevaltiuden hengessä, suurta maailmanjärjestystä noudattaen (Haavikko 1995, 44). Haavikko taistelikin sitä käsitystä vastaan, jonka mukaan yhteiskuntaa muuttamalla voitiin muuttaa myös ihmistä. Hän korosti sekä valtarakenteiden, että ihmisen muuttumattomuutta. Inhimillinen ihminen on Haavikon mukaan sellainen, joka ei samaistu organisaatioonsa. (Soikkanen 1976, 46–47.)

Haavikko ei pitänyt itseään seitsemänkymmentäluvulla toisinajattelijana, vaikka olikin noussut ”likvidoitavien kulttuurihenkilöiden listalla siihen asemaan joka sille kuuluu, ensimmäiseksi”. Haavikon mukaan hänen asemansa ei johtunut suinkaan hänen omasta ajattelutavastaan, vaan siitä että hän oli ainoa, joka ajatteli: ”Suomi vain oli lakannut ajattelemasta. Se ei kyennyt siihen enää.” (Haavikko 1995, 47, 196.)

4.4 Ratsumies– historiallinen kertomus, anakronismi vai vallankumousdraama?

Koska *Ratsumiehen* libretto on Haavikon näytelmän rinnakkaisteos, voi libretton merkitystä selvitetessä lähtökohtana pitää *Ratsumies*-näytelmästä tehtyjä analyysejä. Lähtökohtana tässä tutkimuksessa käytetään lähinnä Haavikon omia

käsityksiä, sekä kolmea Haavikon tuotannon tutkimusta, nimittäin Paula Kalliolan tutkimusta *Mies, nainen ja parisuhde Haavikon näytelmissä* (Kalliola 1987), Arne Kinnusen kirjaa *Syvä nauru, tutkimus Paavo Haavikon dramatiikasta* (1977) sekä Hannes Sihvon tutkimusta *Soutu Bysanttiin* (Sihvo 1980). Haavikko itse on halunnut selvittää *Ratsumiehen* merkitystä sekä muistelmissaan (Haavikko 1995), että Kalliolan tutkimuksen liitteenä olevassa laajassa haastattelussa (Kalliola 1987, 164–198). Lähimmäksi Haavikon maailmaa on ehkä päässyt Paula Kalliola löytäessään Haavikon seitsemänkymmenluvun tuotannon keskeiseksi sisällöksi miehen ja naisen välisen parisuhteen ja sen eri variaatioiden kuvauksen. Kalliolan näkemysten oikeellisuuden myöntää myös Haavikko itse (Haavikko, puhelinkeskustelut kirjoittajan kanssa 28.5., 29.5. ja 1.6. 2002). Muistelmissaan Haavikko viittaa samaan: Kalliolan tutkimus on ”tärkeä ovi Haavikon maailmankuvaan” (Haavikko 1995, 92).

Paavo Haavikon 60-luvun lopun ja 70-luvun alun tuotanto koostuu kuunnelmista ja näytelmistä joissa hän kehitti anakronismin metodinsa ja maailmankuvan paradoksaalisuutensa huippuunsa (Sihvo 1980, 13). Kaikessa Haavikon tuon ajan tuotannossa kirjailijan maailma näyttäytyi saumattomana kuvana. Näytelmissä esiintyi lähes säännönmukaisesti joko miehen monivaimoinen avioliitto taikka sitten miehen avioliiton oheinen naissuhde. *Sulka* ja *Kuningas lähtee Ranskaan* ovat monivaimoisen elämän kuvauksia.⁵⁹ ”*Ne vahvimmat miehet ei ehjiksi jää* sekä *Ratsumies* taas kuvaavat jatkuvaa parimuodostusta ja sen muunnelmia, jotka säilyvät avoimina vaikka aikuisuuden kynnykselle asettuva parinmuodostuksen aika on jo ohi. (Haavikko 1995, 92.)

Ne vahvimmat miehet -näytelmän lähtökohtana oli jonkinlainen vapauden teema. Tämä teema kiteytyy näytelmän lauseessa: ”Jotta naisesta tulee ihminen, niin rakkaus ei saa olla sille ansa” (Haavikko, Paula Kalliolan tekemä haastattelu, Kalliola 1987, 197–198) Yleistäen näytelmä käsittelee erityisesti naistenlehdissä 60–70-luvulla puitua ongelmaa voiko rakkaus olla ”vapaata”, kuuluuko rakkauteen joitakin rajoituksia, pitääkö olla uskollinen parisuhteessa vai voisiko puolisoiilla olla useita partnereita tahollaan. Idean näytelmään Haavikko sai naistenlehdessä julkaistusta lukijakirjoituksesta. (Kalliola 1987, 79.) Näytelmässä on nähty yhtymäkohtia Haavikon omaan elämään, mm. maatila, jossa näytelmä tapahtuu, muistuttaa Haavikon omaa tilaa Länsi-Uudellamaalla. Holmbergin mukaan tuntuu siltä, että tämä on näytelmä Haavikosta itsestään (Holmberg 1976, 95, 96).

Haavikon mukaan miehen ja naisen välinen suhde on kysymys, johon kirjallisuuden on herkeämättä etsittävä vastausta, vaikka lopullista vastausta niihin ei löydykään (Haavikko 1984, 500). Kiinnostus käsitellä parisuhteen muunnelmia syntyi teeman ajankohtaisuudesta. Haavikko on halunnut tutkia 60–70-luvuilla muotiin tullutta vapaan rakkauden ajatusta. Haavikon mukaan on ollut pari sukupolvea, jotka eivät ole halunneet aikuistua, vaan jotka ovat jatkaneet murrosikänsä loputtomiin. Tämän on mahdollistanut rikas yhteiskunta, joka antaa jäsenilleen vapauksia. (Haavikko, Paula Kalliolan tekemä haastattelu, Kalliola 1987, 193.)

⁵⁹ *Sulka*-näytelmä perustuu tositapahtumiin 1700-luvulta: Joroisissa asuvalle upseeri Nils Hjelmannille oli tulossa yhtä aikaa neljä lasta kolmelta eri naiselta nimittäin Brita Katarina Hakkaraiselta, Leena Kinnuselta ja vaimolta kaksoset. Näytelmä ei Haavikon mukaan ole suotta parodia kasvatuksesta ja yhdessä elämisestä, sillä näytelmässä ”mies ja kolme vaimoa elävät säädynmukaista ja kirjoittamishetkellä ajanmukaista yhdyselämää”. (Haavikko 1995, 58.) Myös *Kuningas lähtee Ranskaan* -näytelmä käsittelee samaa teemaa. *Kuningas* ei osaa valita neljästä vaimoehdokkaasta, vaan valitsee nämä kaikki.

Ratsumies on Haavikon mukaan ensisijaisesti teema ja muunnelmat parisuhteesta, Haavikon mukaan "siinä on kaikki" (ibid., 194):

"Sehän alkaa kahden avioliiton [kuvauksella] Novgorodissa ja niitten välillä olevan suhteen kautta ja jatkuu sitten tommosena yleisenä irrallisen suhteen, monen ihmisen kollektiivin jne. [kuvauksena]."

Parisuhteen rappion Haavikko näkee hyvinvointiyhteiskuntaan liittyvänä ajan ilmiönä (Haavikko, Paula Kalliolan tekemä haastattelu, Kalliola 1987, 193):

"--- tää on kyllä semmonen ilmiö, joka on tullut tämän ajan mukana. Olipa aikuistuminen mitä tahansa, oli se toivottavaa tai ei, niin on ollut pari sukupolvea, jotka ovat jatkaneet teini-ikänsä loputtomiin minun silmillä katsottuna. Ei se ole mikään arvomaailma, mutta kuitenkin. Rikas yhteiskunta, niin se on mahdollista. Se ei ollut aikanaan mahdollista, täytyi aikuistua tahtoi tai ei."

Näissä mielipiteissä on havaittavissa yhtäläisyyttä niihin näkemyksiin, jotka nostettiin esiin suomalaisessa 1960-luvun seksuaalisosiologisessa keskustelussa. Näiden näkemysten mukaan aviollinen uskottomuus tuli hyväksyä omana instituutionaan. Sosiologit suosittivat persoonallisia ja kunkin omaan harkintavaltaan perustuvia ratkaisuja uskollisuutta korostavan ideamoraalin sijaan. Alex Comfort on teoksessaan *Sukupuolisuus ja yhteiskunta* (1967) esittänyt, että aviollinen uskottomuus on perheiden koossa-pitämiseksi hyväksyttävä väistämättömänä tosiasiana ja sovitettava kulttuurin muotoihin, koska tapa on laajalle levinnyt. Yhtymäkohtia Comfortin ajatuksien ja *Ne vahvimmat miehet* -näytelmän teeman välillä on helppo havaita (Kalliola 1987, 80), mutta yhtähyvin myös *Ratsumies* parinvaihtoleikkeineen käsittelee samoja teemoja.

Haavikko haluaa nostaa esiin *Ratsumiehestä* esiin myös muita teemoja. Sen lisäksi, että se kertoo "kaikista miehen ja naisen välisistä suhteista, kertoo se myös "kaikista valtakoneistoista, orjuudesta aina vapaiden metsässä eläjien kansalaisliittoon" (Haavikko 1995, 58). Haavikko koki, ettei oopperan sanomaa ymmärretty oikein. Niinpä hän päätti kirjoittaa *Ratsumiehestä* myös silloisen työpaikkansa Otavan mainoslehteen *Otavan uutisiin*, "kun ei sitä kukaan ymmärtänyt" (Paula Kalliolan tekemä Paavo Haavikon haastattelu, Kalliola 1987, 193). Haavikon mainitsema kirjoitus ilmestyi *Otavan uutisia*-lehden numerossa 5-6 *Ratsumiehen* kantaesitysvuonna 1975. Kirjoituksessa Haavikko nostaa Ratsumiehen keskeiseksi kysymykseksi parisuhdeteeman ohella valtakoneistojen kuvaukseen liittyvän kysymyksen: "kuka saa vallan, kun kansa sen saa?" (Haavikko 1975).

Vaikka Sallinen on tekstiä lyhentäessään pyrkinyt Haavikon tekstiä suora- viivaisempiin ihmissuhteisiin, korosti hän kuitenkin Ratsumiehen haavikkolaisia lähtökohtia: "teos on miehen ja naisen rakkaustarina ja piste" (Holmila & Rossi 1979). Sallinen ei ajatellut Ratsumiestä anakronismina, vaan halusi nähdä teoksen enemmän historiallisena kuvana. Mahdollisia Haavikon viittauksia kirjoittamishetkeen Sallinen pitää enemmänkin alitajuisina: (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001):

"En ajatellut tietoisesti ollenkaan 70-lukua. En tiedä, onko Haavikkokaan kovinkaan paljon ajatellut. Toinen asia on se, että ihminen joka elää juuri sitä aikaa ja saa informaatiota maailmasta, silloin ei ole ihme, että tekstiin livahtaa ajatusyhitymiä"

Holmberg puolestaan korosti Ratsumiehen yhteiskunnallista ulottuvuutta ja halusi nähdä teoksessa vallankumousdraaman piirteitä. Holmbergin mukaan

Ratsumiehellä ei ole historiallista perspektiiviä, vaan ”asia- ja kohtaloperspektiivi”. Suomalainen oli kuin entisaikojen torppari isoisten jaloissa. Kun nämä myivät ja pelasivat ja petkuttivat maitaan, sai torppari olla valmiusasemissa ja hänen oli pakko luovuttaa vähistä varoistaan loputkin. Holmberg näki teoksen kuvana suomalaisten vuosisatoja jatkuneesta taistelusta omien oikeuksiensa puolesta: ”Nuijasota, Pekka Vesainen, Sprengporten, Anjalan liitto”. Myös Narva, Porrassalmi ja Taipaleenjoki kuuluvat Holmbergin mukaan tähän kuvaan. (Holmberg 1976, 94.)

Ratsumies voidaan lukea historiallisena kertomuksena, parisuhdetarinana, jopa vallankumousdraamana, ilmiselvän monitasoisuuden takia teos voidaan tulkita monella tavalla. Lähimmäksi teoksen ydinsisältöä kuitenkin päästään, jos teos absurdilta vaikuttavine parinvaihtoleikkeineen nähdään kuvana 70-luvun tavasta käsitellä ihmisseiteitä. Tällaiseen ajatteluun rohkaisee Kalliolan tutkimus, mutta myös Haavikon omat kannanotot.

Kun verrataan *Ratsumiestä* Haavikon muuhun tuon ajan tuotantoon, herää kysymys oliko *Ratsumieheissä* parisuhde-anakronismien lisäksi jotain, joka viittaa laajemminkin 70-luvun yhteiskuntaan? Tämän kysymyksen herättää myös Haavikon tuotannon tutkimus. Sihvon mukaan Haavikon tutkimuksen ennakoasenteeksi on jo tullut: kirjoittaessaan historiasta, Haavikko kirjoittaa tästä ajasta (Sihvo 1980, 14–15). Anakronistisia tulkintoja tehtiin *Ratsumiehestä* jo teoksen reseption yhteydessä, kun mm. oopperan loppukohtaukseen sisältyvässä kuvassa kahdestasadasta rotansyömästä ja omituisesta kynttilästä nähtiin yhteyksiä kirjoitusajan poliittiseen tilanteeseen

Poliittisia anakronismeja Haavikko viljeli erityisesti Kekkosta kuvaavassa *Kuningas Harald* -kuunnelmasarjassaan. Haavikon mukaan *Harald*-sarja kuvasi ikääntynyttä, valtansa huipulla olevaa presidentti Kekkosta, miestä, joka vanheni vain 5 prosenttia suhteessa nuorempiin. Mitä nuorempi mies, sen nopeammin tämä vanheni. Sarja ei kuvannut yksinomaan Kekkosta, vaan laajemminkin poliittista elämää Kekkosen kaudella.⁶⁰ Mm. näytelmään *Kuningas Harald, jäähyväiset* sisältyvät henkilöt Jarl-ylimys ja Erik-ylimys olivat Haavikon mukaan Kekkosen seuraajaehdokkaana mainitut Ahti Karjalainen ja Johannes Virolainen. (Haavikko, puhelinkeskustelut kirjoittajan kanssa 28.–29.5. ja 1.6. 2002.) Myös muistelmissaan Haavikko kertoo saman seikan: ”Kuningas Harald oli ilmeisesti Kekkosen, ja ne kaksi lähintä miestä, jotka hän äkisti menetti juuri kun oli harkinnut luopua vallasta jommankumman hyväksi, olivat ilmeisesti Karjalainen ja Virolainen. Heidät hän menetti äkillisesti, kun joutui hirtättämään heidät” (Haavikko 1995, 47).⁶¹

Ajatuksia kynttilä-vertauksen anakronistisuudesta herättää myös se, että Kinnusen mukaan kynttilät kuuluvat Haavikon ”yläkieleen” ja niitä on kahdenlaisia. Hyvin muodostuneita kynttilöitä sytytetään entisinä aikoina valaistuk-

60 Viisiosaisen *Harald* -kuunnelmasarjan viimeinen käsittelee jo sitä aikaa kun Kekkonen oli luopunut vallasta. Kuunnelmassa *Tosi kertomus siitä, kun kuningas Harald näki unta* on päähenkilönä presidentti Mauno Koivisto (Haavikko 1995, 48)

61 Kohtaus sisältyy myös Haavikon näytelmäkokoelmassa julkaistuun tekstiin *Kuningas Harald, jäähyväiset* (Haavikko 1997, 258):

HARALD:

Elämänpuu oli suonut kuningas Haraldille kaikenlaista, ja siihen puuhun hän toisaalta oli ripustanut kaikkea joutavaa, josta hän tahtoi päästä eroon, hyvissä ajoin, siihen elämänpuuhun hän oli kaikkea sen kaltaista joutavaa ripustanut, kuten Jarl-ylimyksen ja Erik-ylimyksen.

seksi, nykyaikana juhlapöydän tunnelman juhlistamiseksi, kuten näytelmässä *Ne vahvimmat miehet*. Epämuodostuneet kynttilät esiintyvät *Ratsumiehen* lisäksi näytelmässä *Ylilääkäri*, jossa ylilääkäri haluaa juhlaillallisen valaistukseksi mielen terveydeltään järkkyneen potilaansa valmistamat kynttilät. (Kinnunen 1977, 25.)

Selitystä kynttilävertaukselle voi etsiä tarkastelemalla käsikirjoituksia. Oopperan lopun Liistonsaari-kohtauksessa esiintyvä kynttilävertaus sisältyy toukokuussa 1972 valmistuneeseen librettoversioon (Haavikko 1972a). Sen sijaan kolmannessa näytöksessä aiemmin sijaitseva teksti, jossa kynttilöitä verratetaan valitsijoihin, jotka parhaan miehen löydettyään sulavat omituisiksi, on mukana vasta joulukuussa 1972⁶² valmistuneessa Haavikon toisessa librettoversiossa (Haavikko 1972c):

KANSA:

Kun paras mies on löydetty
hänen edessään
valitsijat sulavat maahan
kuin lumiukot,
kuin kynttilät, jotka tarvittiin
valinnan ajan valoksi. Valuvat
kummallisiksi
vaha, kynttilät kun tuulee.

Haavikko sai siten idean verrata omituisia kynttilöitä valitsijoihin loppuvuodesta 1972, juuri samaan aikaan, kun Suomen poliittisessa historiassa näyteltiin täysin ainutlaatuista näytelmää, eli suunniteltiin presidentti Urho Kekkosen uudelleenvaltaa poikkeuslailla. Vaikka tätä keskustelua käytiin enemmän suljetuissa kabineteissa kuin julkisuudessa, käsitteli mm. *Uusi Suomi* poikkeuslakia pakinapalstallaan 1.12.1972. Poikkeuslaki runnottiin läpi eduskunnassa tammi-kuussa 1973. (Paavonsalo 1995, 153, 154, 157.)

Haavikon mukaan idea Liistonsaaren kynttilöistä syntyi, kun hän löysi niistä maininnan Liistonsaaren vanhoista inventaarioluetteloista (Haavikko, puhelinkeskustelut kirjoittajan kanssa 28.–29.5. ja 1.6. 2002). Kyseisiä luetteloita sisältää mm. Lappalaisen juuri 70-luvun alussa ilmestynyt laaja 2-osainen *Säämingin historia* (Lappalainen 1970 ja 1971). Haavikon mainitsema inventaarioluettelo on ilmeisesti Lappalaisen *Säämingin historia* -teoksen toiseen osaan (Lappalainen 1971, 95, 96) sisältyvä luettelo Liistonsaarella 1500-luvun lopulla vierailleen 50 Laatokan merimiehen kuluttamasta ruoka- ja muusta tarpeistosta. Luettelossa mainitaan myös miesten kuluttamat kynttilät, joita ei kuitenkaan oltu eritelty kappalemäärän, vaan painon mukaan, kynttilät painoivat ”kaksi naulaa”. Luettelo oli Haavikolle tuttu, koska libreton loppuun sisältyvä maininta viidestäkymmenestä Liistonsaarella majailevasta Laatokan merimiehestä, on todennäköisesti lainattu juuri kyseisestä Lappalaisen tekstistä.

Toisin kuin *Kuningas Harald* -sarjaa, jonka Haavikko toteaa avoimesti poliittiseksi satiiriksi, pitää hän *Ratsumiestä* lähtökohdiltaan aivan toisenlaisena: *Ratsumiehen* lähtökohdat ovat selvästi historialliset. Kynttilä-allegorian suoranaisten yhteyden kirjoittamishetken poliittisiin tapahtumiin ja nimenomaan Kekkosen uudelleenvalintaan poikkeuslailla Haavikko torjuu, mutta toisaalta hän ei halua sulkea täysin pois toisenlaisiakaan tulkintoja (Haavikko, puhelinkeskustelut kirjoittajan kanssa 28.–29.5. ja 1.6. 2002.)

62 Aiemmin lainattu Haavikon kirje (1972b), jossa hän kertoo aloittaneensa juuri *Ratsumiehen* kolmannen näytöksen kirjoittamista on päivätty 30.11.1972.

Liitettyinä *Ratsumies*-libreton kokonaisuuteen, kirjoittamisajankohtaan ja Haavikon muuhun tuon ajan tuotantoon, on kynttilä-vertauksen anakronistinen tulkinta ja yhteys kirjoittamishetken poliittiseen tilanteeseen enemmän kuin perusteltua.

4.5 Laulusarja *Neljä laulua unesta* – oopperan sävellystyö alkaa

Saatuana valmiiksi ”säveltäjän työlibreton” (Sallinen 1972) Sallinen päätti aloittaa oopperan sävellystyön toisesta näytöksestä, jota hän piti muodoltaan ehjimpänä (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001.) Epäilemättä toinen näytös kiinnosti säveltäjää myös siitä syystä, että siihen sisältyi kaksi jo aiemmin sävellettyä *Neljä laulua unesta* -laulusarjan laulua, *Unesta tehty mies* ja *Ei mikään virta*. Kolmas laulusarjaan kuuluva laulu *Kehtolaulu kuolleelle ratsumiehelle* kuului oopperan loppuun.

Laulusarja *Neljä laulua unesta* on Taru Valjakan tilaussävellys. Taru Valjaka valmisteli ensimmäistä soololevyään ja halusi siihen Salliselta jonkin suomalaisen tekstiin perustuvan laulusarjan. Sallinen ei ensin halunnut ryhtyä tehtävään, koska oopperan sävellystyö oli alkamassa. Mutta Valjaka oli sinnikäs, koska arveli oopperasta löytyvän sopivaa materiaalia laulusarjaa varten. Mietittyään asiaa Sallinen huomasi, että Valjakan ehdotus oli hyvä: oopperaan sisältyi neljä aihepiiriltään yhtenäistä tekstiä, jotka sopivat erinomaisen hyvin lauluteksteiksi. Kaikki laulut syntyivät ennen oopperaa pianoversioina; oopperaan Sallinen sitten orkestroi omat pianoversionsa. Oopperan sävellystyöhön ryhtyessään Sallisella oli siis jo valmiina kaksi suurta laulua toiseen näytökseen ja oopperan loppuunkin oli jo valmis. (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001). Sallinen piti *Neljä laulua unesta* -laulusarjaa oopperan kokonaisrakenteen hahmottumisen kannalta merkittävänä: lauluilla on oopperassa keskeinen tehtävä. Mainitut laulut muodostivat oopperan sävellystyössä keskeiset rakenteelliset elementit. (ibid.,):

”Ratsumiehessä minulla oli onnistunut tekniikka. Olin säveltänyt aiemmin *Neljä laulua unesta*, jotka sisältyivät näytelmään. Yhden näistä lauluista jätin sitten oopperasta pois. Oli kuin suuri kivi olisi pudotettu veteen, josta lähtevät renkaat laajenemaan. Laulut muodostivat musiikillisia keskiöitä, keskeisiä rakenteellisia yksiköitä.”

Laulusarjasta on olemassa kaksi versiota. Ensimmäisen, pianosäestyksellisen version kantaesitys oli jo ennen oopperan kantaesitystä huhtikuun 17. päivänä 1974. Laulusarjan esittivät sen tilaaja Taru Valjaka ja pianisti Meri Louhos. Orkesteriversio kantaesitettiin lähes vuosi oopperan ensi-illan jälkeen, toukokuun 25. päivänä 1976. Solistina orkesteriversiossa oli edelleen Taru Valjaka. Orkesterina toimi Radion sinfoniaorkesteri, jota johti Okko Kamu.

Laulusarjaan kuuluu neljä laulua: Sarjan ensimmäinen laulu *Unesta tehty mies* sisältyy oopperan toisen näytöksen neljänteen kohtaukseen, jossa Anna haluaa Novgorodin tihutyön jälkiä peittääkseen ilmoittaa miehensä kuolleen. Anna haluaa, että Tuomari julistaa hänet leskeksi. Toinen laulu *Kehtolaulu kuolleelle ratsumiehelle* sisältyy oopperan loppuun, kolmannen näytöksen seitsemänteen kohtaukseen. Hyökkäys Liistonsaaren kuninkaankartanoon on epäonnistunut. Anna laulaa kuolleelle miehelleen jäähyväislaulun. Kolmannen laulun *On kolme unta sisäkkäin*, piti alunperin sijoittua ensimmäiseen näytökseen toisen kohtauksen loppuun, mutta se jäi kuitenkin pois lopullisesta oopperaversiosta.

On kolme unta sisäkkäin laulun teksti on mukana vuoden 1973 lopussa valmistuneessa näytelmän käsikirjoituksessa (Haavikko 1973), jossa laulu on kirjoitettu Ratsumiehelle. *On kolme unta sisäkkäin* ei ole mukana kummassakaan libretton käsikirjoitusversiossa. Haavikko on ilmeisesti lähettänyt Salliselle laulun tekstin muussa yhteydessä, koska Sallinen on vuoden 1972 lopulla valmistuneeseen toiseen käsikirjoitusversioon (Haavikko 1972c) merkinnyt lyijykynällä ”3 unta?”, paikalle, missä laulun pitäisi olla. Säveltäjän työlibretossa (Sallinen 1972) ei laulun tekstiä myöskään ole, ei myöskään mitään mainintoja laulusta. Laulun teksti on kyllä mukana vuoden 1973 lopussa valmistuneessa näytelmän käsikirjoituksessa (Haavikko 1973).

Sallinen ei suoralta kädeltä muista, miksi laulu jäi pois oopperasta. Näemyksen, että laulu olisi ollut liian lyyrinen paikkaan, jossa valmistellaan Kauppiaan ja Kauppiaan-rouvan surmaamista Sallinen myöntää oikeaksi: laululle ei yksinkertaisesti löytynyt paikkaa valmiissa oopperassa. (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001).

Sarjan viimeinen laulu *Ei mikään virta* sisältyy toisen näytöksen viidenteen kohtaukseen. Tämäkään laulu ei ole oopperassa Annan laulama, vaan *Ei mikään virta*-laulun esittää Nainen, jota Olavinlinnan oikeudenkäynnissä syytetään lapsensa tappamisesta.

Neljä laulua unesta -laulusarjan tapaiset suuren teosten ”kylkiäisinä” syntyneet sävellykset eivät ole harvinaisia Sallisen tuotannossa. Oopperan yhteydessä sävelletty ja sen materiaalia hyväksi käyttävä teos Sallisella on myös *Kuningas lähtee Ranskaan*-oopperaan perustuva *Shadows Op. 52* (1983), jonka alaotsikona on *Preludi orkesterille*. Haavikon käsikirjoittaman tv-elokuva *Rauta-ajan* musiikin pohjalta syntyi myöhemmin *Rauta-aika* -sarja orkesterille op. 55 (1983). Aivan Sallisen uutta tuotantoa on Kansallisoopperan balettikoulun ja Sibelius-Akatemian orkesterin syksyllä 2001 kantaesittämä baletti *Hobbiti*, jonka musiikki perustuu Sallisen seitsemänten sinfoniaan *The Dreams of Gandalf*. Käsikirjoituksen balettiin ovat J. R. R. Tolkienin romaanin pohjalta laatineet koreografi Marjo Kuusela yhdessä ohjaaja Heini Tolan kanssa.

Ratsumiehen toinen näytös on päivätty orkesteripartituuriin valmistuneeksi 28.8.1973, kahdeksan kuukautta Haavikon toisen käsikirjoituksen saapumisen jälkeen. Koko oopperan Sallinen sai valmiiksi partituuriin kolmannen näytöksen loppuun tehdyn päiväyksen mukaan 14.5. 1974, seitsemäntoista kuukauden työn jälkeen.

4.6 Ratsumiehen alkutilanne

4.6.1 Ratsumiehen ydinmotiivi ja runkomotiivit, musiikin kolme pääjuonta

Ratsumiehen musiikki kehittyi Sallisen aiempien sävellysten tapaan ydinmotiivista ja runkomotiiveista (ESIMERKKI 27). *Ratsumiehen* ydinmotiivi on symmetrinen neljän sävelen ryhmä (c2– a1–as1–f1). Sen lisäksi, että ydinmotiivi sisältää puolisävelaskelen (ylinousevan priimin) a1–as1, sen voi tulkita myös terssi-konstruktioiksi, joka sisältää pieniä ja suuria terssejä. Ydinmotiivin alimmasta, f1- sävelestä lähtien muodostuu ylöspäin pieni terssi f1-as1, sekä suuri terssi f1–a1. Vastaavasti c2-sävelestä muodostuu alaspäin pieni terssi c2–a1 ja suuri terssi c2–as1. Perinteisesti tulkittuna ydinmotiivista voi rakentaa sekä F-fuuri-, että f-mollisoinnut.

ESIMERKKI 27

Ydinmotiivi



Runkomotiivit

x (Ennustus) y (Rituaali) z (Virta)



x1 y1 z1



x2 z2



x3



x4



x5



Ydinmotiivin tekee oopperassa poikkeuksellisen merkittäväksi se, että siitä muotoutuvat aiheet kuvaavat *Ratsumiehen* keskeistä teemaa, miehen ja naisen suhdetta. Ydinmotiivista varioituu kolme runkomotiivia, x, y ja z, joista yhdessä ydinmotiivin kanssa muodostuu koko teoksen musiikin temaattinen materiaali.

Runkomotiivi x:stä ja sen muunnoksista syntyneet motiivit ovat molli-muotoisia. Runkomotiivi x sisältää mollisoinnun terssin (c2), pohjasävelen (a1) ja kvintin, joka on siirtynyt pohjasävelen alapuolelle. Lisäksi runkomotiivi x sisältää a-mollin teräsävelen (h1). Runkomotiivi x1 koostuu molliasteikon viidestä ensimmäisestä sävelestä. Runkomotiivi x2 on x:n permutaatio. Runkomotiivi x3 sisältää pelkästään molliterassin a1–c2 ja niiden välisen sävelen h1. Runkomotiivi x4:ssä on x2:n kvartti e–a täytetty asteikkoliikkeellä. Runkomotiivi x5 sisältää runkomotiivi x4:n ensimmäisen, toisen ja neljännen sävelen.

Runkomotiivi y on ydinmotiivin duurimuotoinen asteikkomuunnos. Ydinmotiivin terssit on täytetty sekuntiliikkeellä. Runkomotiivi y1 on runkomotiivi y:n muunnos, jossa y:n sisältämiin duuriasteikon viiteen ensimmäiseen säveleen on lisätty duuriasteikon 6. ja 7. sävel.

Runkomotiivi z ja sen muunnokset on johdettu suoraan ydinmotiivista. Runkomotiivi z on ydinmotiivin keskustassa sijaitseva alaspäinen puolisävelas-

kel (a1-as1). Runkomotiivi z 1:ssä ydinmotiivin f-sävel on transponoitu oktaavin ylöspäin. Runkomotiivi z2 sisältää z1:n kolme ensimmäistä säveltä. Ensimmäinen sävel on muuttunut enharmonisesti sävelestä as säveleksi gis.

Osa runkomotiiveista esiintyy transpositioissa, kun taas osa on sidoksissa tiukasti ydinmotiivin originaalisäveliin. Nuottiesimerkkiin (ESIMERKKI 27) on merkitty runkomotiivit siihen transpositioon, jossa niihin liittyvät luonnemotiivit yleisimmin esiintyvät.

Ratsumiehen luonnemotiiveista muodostuu *juonia*, joilla on tiivis yhteys tekstiin. Siten juonille voi antaa tekstikontekstiin liittyvät nimet. Gasparow puhuu motiivien muodostamista juonista tutkimuksessaan Wagnerin *Tristan ja Idolde* -oopperasta. Gasparowin mukaan motiivien herättämien assosiaatioiden avulla ilmaistaan henkilöiden käyttäytymisen tiedon taso. Motiivien muodostamat juonet antavat musiikissa verbaaliselle tekstille uusia ulottuvuuksia. (Gasparow 1982, 57, 58.) Tässä suhteessa Sallisen oopperasävellystekniikka muistuttaa myöhäiswagnerilaista johtoaihetekniikkaa.

Ratsumiehen runkomotiivista x ja sen muunnoksista kasvavista aiheista kehittyi *ennustusjuoni*, johon kuuluvat motiivit liittyvät ensimmäisen näytöksen tapahtumiin Novgorodissa ja kolmannen näytöksen tapahtumiin Säämingin metsissä ja Liistonsaareissa. Kun ensimmäisessä näytöksessä ennustusjuoneen liittyvät motiivit esiintyvät vaihtelevasti eri transpositioissa, vakiintuu a-molli ennustusjuonen hallitsevaksi sävellajiksi kolmannessa näytöksessä⁶³ Runkomotiivista y kehittyvä *rituaalijuoni* esiintyy lähes täysin oopperan ensimmäisessä näytöksessä. Rituaalijuoneen liittyvät motiivit esiintyvät vuorotellen E-duurissa ja Es-duurissa. Suoraan ydinmotiivista, z-runkomotiivista ja näiden variaatioista kehittyi toisessa ja kolmannessa näytöksessä esiintyvä *virtajuoni*, joka sisältää oopperan keskeisen teeman, miehen ja naisen välisen suhteen musiikillisen kuvauksen.

Ratsumiehen motiivit esiintyvät aikaisempien sävellysten tapaan generaatio- ja degeneraatiojaksoissa. *Ratsumiehessä* motiivien generaatiomuodoissa 1) viitataan usein tapahtumaan tai henkilöön joka esiintyy tekstissä ja näyttämöllä vasta myöhemmin, 2) kerrotaan henkilön aavistuksesta tulevasta tilanteesta, 3) motiivin sävellajilla on usein narratiivinen merkitys. Generaatiomuodoissa aiheiden tonaliteetti etsii paikkaansa. Kun motiivin generaatio on ohi ja aihe on kasvanut täydellisen muotoonsa, myös tonaliteetti vakiintuu ja henkilö tai asia, johon motiivilla viitataan, on hyvin vahvasti esillä dramassa. Motiivien degeneraatiomuodot puolestaan viittaavat usein johonkin jo menneeseen tapahtumaan tai henkilöön. Sallisen johtoaiheenomaiset motiivit kuvastavat saman hahmon hienosyisempiä vivahteita. Motiivit kommentoivat henkilön tai tapahtuman kehitysvaiheita ja luovat musiikilliseen kerrontaan syvempiä psykologisia ulottuvuuksia.⁶⁴

63 Vaikka luonnemotiivit itsessään esiintyvät selvästi tonaalisina yksikköinä, ei musiikin kokonaisilme kuitenkaan ole tonaalista, koska Sallinen lisää usein motiivin tonaliteettiin kuulumatonta sävelmateriaalia sävelkudokseen motiivien ulkopuolelle. Esimerkiksi kolmannen näytöksen alun a-mollissa esiintyvää *kohtalomotiivia* ympäröi jousien kluster.

64 Johtoaihetekniikka on luonnollisesti ollut oopperan kehitykselle merkittävä. Samantyyppinen johtoaihetekniikka kuului myös Wagnerin jälkeisen ohjelmamusiikin hallitseviin muotoperiaatteisiin mm. Franz Lisztin ja Richard Straussin sinfonisissa runoissa. Johtoaihetekniikalla on ollut huomattava merkitys myös elokuvamusiikin kehittymiselle (ks. Adorno & Eisler 1994, 4).

Säveltäjä on sijoittanut *Ratsumiehen* musiikin perusmateriaalin teoksen alkuun Annan ensimmäisten repliikkien yhteyteen (ESIMERKKI 28, t. 39-):

ESIMERKKI 28



Kaikkien *Ratsumiehen* luonnemotiivien generaatiomuodot löytyvät tästä ns. Annan rivistä. Erityisen merkittäväksi Annan rivin tekee se, että myös teoksen ydinmotiivi esiintyy rivin lopussa. *Rituaalijuonen* ensimmäinen generaatiomuoto, h1-a1-g1-f1, esiintyy rivin alussa. Sävelet h1 ja a1 ovat Annan repliikkisäveliä, ne esiintyvät myös celestalla, Salliselle tyypillisellä generaatiosoittimella. Sävelet g1 ja f1 esiintyvät pelkästään celestalla. *Ennustusjuonen* perusmateriaalina on rivin viidennestä sävelestä alkava kolmisointu-yhdistelmä, josta muodostuu sekuntisuhteinen sointusarja c-molli-d-molli-cis-molli. Tämä on ensimmäisen näytöksen sisältyvän Kauppiaan motiiviin sisältyvä sointuyhdistelmä. *Virtajuonen* ensimmäinen generaatiomuoto on ydinmotiivissa, joka esiintyy Annan rivin lopussa.

Teoksen koko perusmateriaalin sijoittaminen Annan ensimmäisten repliikkien yhteyteen on draaman sisällön kannalta hyvin perusteltua. Anna on ainoa henkilö, joka esiintyy oopperan jokaisessa näytöksessä. Hänestä kasvaa oopperassa todellinen *magna mater* -hahmo. Anna-nimi viestii Haavikon tuotannossa biologisesti vahvasta naisesta, joka selviää millaisesta tilanteesta tahansa. Henkilöiden nimet muodostuvat *Ratsumiehessä* keskeisiksi tekstin merkeiksi. Nimet eivät ole pelkkiä nimiä, vaan niillä on vahva sisällöllinen merkitys. Anna-nimiä esiintyy Haavikolla runsaasti: heitä on päähenkilönä *Ratsumiehen* lisäksi myös *Sulka*-näytelmässä. Perusmuodossaan nimi esiintyy myös *Agricolassa ja ketussa*. *Kuningas lähtee Ranskaan* -näytelmässä esiintyvät kaimat Anne Strippari ja Anne Varas. Annika nimen on saanut *Ne vahvimmat miehet* -näytelmän vahva nuori nainen, Marjatan tytär. Anna on myös *Brotteruksen perhe* -näytelmässä vanhimman tyttären nimi. (Kalliola 1987, 42, 45.)

Haavikon näytelmissä nimillä onkin suuri merkitys, huomio kiinnittyy samannimisten henkilöihahmojen poikkeuksellisen suureen määrään. Voi sanoa, että Haavikon draamoissa nimen avulla voi tuntea henkilön persoonallisuuden: nimi on enne, joka avaa oven persoonan ominaislaatuun. (ibid.)⁶⁵

Anna-nimen alkuperästä on esitetty useita erilaisia otaksuja. Keskiajan pyhimyksenä Anna oli ”suuri kohtujen avaja”, rikkauksien antaja. Nimen takana on nähty myös kreikkalainen sana *armo* tai sanskriitin sana *ana*, joka tarkoittaa äitiä. Annassa on nähtävissä suuren äidin, *magna materin* ominaisuuksia. *Ratsumiehen* Anna jaksaa uupumatta hoivata vainajahenkien valtaan joutunutta miestänsä. Miehen uskottomuus ei saa *Sulka*-näytelmän Annaa pois tolaltaan, vaan hän käy voitokkaaseen sotaan kilpailijoitaan vastaan. *Kuningas lähtee Ranskaan* -näytelmän totaalisisessä sekasorrossa Annet, Anne Varas ja Anne Strippari

⁶⁵

Nimen ja persoonan yhteydestä kertoo Tallimestari Prinssille *Kuningas lähtee Ranskaan* -näytelmässä: ”Teille on vasta esitelty itsenne, niin te tiedätte jo sen miehen nimen, joka teistä tulee” (Haavikko 1997, 114, Kalliola 1987, 42).

varastavat tai elävät "raa'an lihan keinoilla".⁶⁶ Anna on hyvä-paha-nainen. Hän voi pettää miestänsä, mutta on silti syvästi tietoinen siitä, että parinvaihtoleikki sotii biologista sääntöä vastaan. (Kalliola 1987, 46.) Kaikkien Haavikon näytelmien valossa Annat ovat optimistisia, heitä vallitsee "a-historiallinen biologismi", joka merkitsee positiivista välinpitämättömyyttä instituutioista (Kinnunen 1977, 119).

4.6.2 Ratsumiehen visuaalisista merkeistä

Ratsumiehen näyttämökuvan analyysi TV-tallennusta apuna ei ole osoittautunut täysin ongelmattomaksi. Tämä johtuu ennen kaikkea Olavinlinnan näyttämön laajuudesta ja kameroiden rajallisista mahdollisuuksista tallentaa samanlaisesti edes osaa näyttämötoteutuksen yksityiskohdista.⁶⁷ Koska TV-ohjauksessa seurataan lähes pelkästään kutakin replikoivaa laulajaa, siinä eivät näy muiden henkilöiden reaktiot. Myös näyttämötoiminnan asemointien hahmottaminen jää TV-ohjauksessa vaillinaiseksi.

Ratsumiehen visuaalisessa toteutuksessa Olavinlinnan muuri muodostaa näyttämöä keskeisesti hallitsevan elementin. Muuria ei näyttämötoteutuksessa yritettykään peittää. Tämä on ymmärrettävää ja välttämätöntä esityksen tapahtuessa Olavinlinnassa. Olavinlinnan esitysten lavastuksissa linnaa ei voi sulkea pois. "Linna on niin voimakas, että sitä vastaan on aivan älytöntä lähteä taistelemaan" (Suutela 1999, 343).⁶⁸ Kun *Ratsumiehen* lavastaja Ensio Suominen kuvasi oopperan "kokonaistilannetta" sijoittamalla muurille suuret toisiaan vasten kääntyneet, lippuja kantavat hevosten selässä olevat sotilaiden silhuetit, on tällä

⁶⁶ *Kuningas lähtee Ranskaan* -näytelmässä Caroline Tammatukka kuvittelee, että Prinssi puuhaa häitä hänen kanssaan ja kertoo: "Minun häitäni tietysti. Hyvä Jumala, ette kai te kuvitelleet, että teillä edes alunperin oli mitään mahdollisuuksia saada häntä. Ei kai. Te pudistatte päätänne, mutta miksi te sitten olette niinkuin puusta pudonneita, niin sanoakseni? Oliko se teille yllätys? Ei minulle. Et kai sinä Anne Strippiari luullut, että sinä otat hänet noilla raa'an lihan keinoilla" (Haavikko 1997, 123.)

⁶⁷ TV-tallennuksessa on kysymys teoksen uudelleenohjauksesta, joka antaa teokselle uuden ilmeen. Suutela toteaa saman seikan: esityksen filmatisointi on teoksen muuntamista toiseen välineeseen, ei teknisestä uusintamisesta samalla tavalla kuin musiikkinauhoituksessa. Kameran näkökulma on vain yksi lukemattomista, se ei voi tallentaa koko näyttämön tapahtumia. (Suutela 1999, 17.) Ratsumiehen TV-ohjauksen painotukset on ollut pakko sivuuttaa tämän tutkimuksen kannalta toisarvoisina. Sallinen ei itsekään ollut tyytyväinen TV-ohjaukseen. Hyvin paljon Holmbergin rikkaasta ohjaustyöstä jäi kameran ulottumattomiin (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001). *Punaisen viivan* näyttämötoteutuksen analyysissä tilanne on oleellisesti toinen, koska käytössä oli yhdellä liikukumattomalla kameralla tehty Kansallisoopperan esityksen dokumenttitalenne joka pystyi tallentamaan yhtä aikaa koko näyttämön

⁶⁸ Myös *Punaisen viivan* ohjauksessa on käytetty samantyyppistä yhden näyttämökuvan hallitsemaa lavastusratkaisua. *Ratsumiehen* yhteydessä ratkaisun saneli esityspaikka, *Punaisessa viivassa* samaan lopputulokseen päädyttiin tietoisesti valitsemalla näyttämökuvaksi kokonaisuimaisema, joka mahdollisimman pienin muutoksin muuntautuu tarinan mukaan. Långbacka kutsuu tällaista yhden lavastuselementin hallitsemaa näyttämöä "kokonaisuimaisemaksi", jollaista hän käytti mm. ohjattaessa Suomen Kansallisteatterille Ibsenin *Peer Gynt*-näytelmän. Lavastuksessa pyrittiin etsimään muoto, joka hyvin pienin muutoksin voisi ilmentää "Peerin koko maailmankaikkeuden." (Långbacka 1982, 72.)

visuaalisella metaforalla sisällöllinen vastineensa draaman tapahtumissa. Rat-sastavat sotilaat ovat kuva *Ratsumiehen* perusasetelmasta: kahden suurvallan puristukseen joutunut pieni kansa taistelee olemassaolostaan. (Arni 1984, 22.) Suomen näkemys oli yhteinen ohjaaja Kalle Holmbergin kanssa: Sen lisäksi, että *Ratsumiehellä* sykkii voimakkaana miehen ja naisen eroottinen suhde, *Ratsumiehen* tapahtumakuvio " - - kattaa vuosisatojen historian ja kertoo kohtalon-hetkistämme, muistakin kuin Narvasta, Porrassalmesta, Taipaleenjoesta, mutta niistäkin, ennen kaikkea se kertoo mitä on olla suomalainen" (Holmberg 1976, 94). *Ratsumiehen* näyttämökuvan ja ohjaustyön perusasetelma kuvaa Holmbergin ohjaustapaa yleisemminkin: Ohjaustyössään Holmberg halusi nähdä selvän linjan: "Siinä analysoidaan suomalaista identiteettiä, kulttuurihistoriaa, otetaan niihin näkökulmaa. Lähestytään kansallisia arvoja uudella tavalla, arvioidaan niitä⁶⁹ (v. Bagh & Milonoff 1977, 137, 138.)

Kokonaismaiseman täydennykseksi näyttämökuvassa on haettu kullekin näytökselle omaa ilmettään. Ensimmäisen näytöksen näyttämökuvaa hallitsee näyttämön keskellä muurin kupeessa sijaitseva noin kolmen metrin korkuinen ja runsaan neljän metrin levyinen pylväikkö, jossa on kolme vaatteella verhotua sisääntuloaukkoa, joista keskimäinen on korkein. Pylväikkö muistuttaa ortodoksikirkon silhuetta. Pylväikön vasemmalle puolelle on jätetty paljaaksi muurissa oleva aukko. Pylväikön edessä on valkoisella liinalla verhoiltu pöytä, jossa on viinimaljoja ja syötävää, hedelmiä ym. Pöydän molemmilla puolilla on noin puolitoista metriä korkea lyhty. Vasemmanpuoleisen lyhdyn takana on ortodoksiristi, jota peittävät myöhemmin karhurituaalissa käytettävät karhupää ja -puku.

Toisessa näytöksessä näyttämöllä on edelleen pylväikkö, mutta sen ääri-viivat ovat muuttuneet suorakulmaisiksi. Pylväikön edessä on koroke, joka toimii Tuomarin oikeudenkäyntipaikkana. Korokkeen edessä on yhdistetty Tuomarin pöytä ja sen edessä tuoli. Oikeudenkäynnin väkijoukko on asettunut Tuomarin pöydän molemmille puolille.

Kolmannessa näytöksessä muurille oli levitetty kolme eläinten nahkaa, jotka olivat leikattu Suomen karttakuvan muotoisiksi. Nahkojen reunat oli vielä värjätty tummanpunaisella värillä muistuttamaan karttakuvan valtakunnanraja. Kolme karttamaista nahkaa kuvasivat Suomen mukaan libretossa esiintyvää "liikkuvaa metsää", sitä miten historia on työntänyt Suomea milloin sinne, milloin tänne (Arni 1984, 24). Myös Holmbergin mukaan *Ratsumies* on kuva siitä, miten "Suomi rajamaakuntana - - ja ryöstön kohteena sai muuttaa rajojaan vähän väliä. Suomi liikkui, kun kaksi suurvaltiota siirteli rajojaan" (Holmberg 1976, 93).

Oopperan henkilöohjausta tarkastellessa huomio kiinnittyy siihen, että oh-

69

Suomalaiskansalliset aiheet kiinnostivat Holmbergiä, mutta niihin hän halusi aina etsiä myös yhtymäkohtia nykyaikaan. Esitellessään ohjaustyötään Aleksis Kiven romaanista *Seitsemän veljestä* (esittelyteksti näytelmän Berliinin vierailua varten) hän toteaa sen olevan kertomus "yhteiskuntaa vastaan kapinoivista yksilöistä ja yhteiskunnan taktikasta käsitellä heitä "Holmbergilla on esityksessään myös hänelle tyypillinen näkökulma nykyaikaan. "Esitystä tehdessämme kysimme usein, miksi Jukola ja Impivaara jaettiin, miksi ei tehty kollektiivitalaa. Jukola ja Impivaara olisivat kollektiivitaloina saattaneet olla arvaamaton esimerkki myöhemmälle kehityksellemme. DDR on menestyksellisesti kaatanut yhteisen kaskan, kun taas Suomen kehitys kohti yhteistä Jukolaa on vielä kesken" (v. Bagh & Milonoff, 1977, 57-58). Radikaalit ohjaajat perustelivat teostensa voimakasta tulkintaa juuri tarpeella sanoa esitysten kautta "jotain ajassaan" tai "pyrkii muuttamaan maailmaa" (Paavolainen 1992, 68).

jauksessa on henkilöt jaettu yhteiskuntaluokkiin: herraluokkaan ja tavalliseen kansaan. Suomalainen oli kuin torppari isoisten jaloissa (Holmberg 1976, 94). Herraluokkaa edustavat Kauppias ja Tuomari: tämä näkyy siinä, että he käyttäytyvät aggressiivisesti, jopa korostuneen väkivaltaisesti. Herraluokan edustajat on myös puvustettu huomiota herättävästi: Tuomarin mustiin asusteisiin kuuluu suuri hattu, viitta ja kävelykeppi. Tavallinen kansa on puettu vaatimattomasti ja kansan käytös on alamaista ja nöyristelevää.

Ratsumiehen valta- ja alistussuhteita kuvaava ohjaus myötäilee 70-luvun teatteriohjauksen perusasetelmia, sillä vallan ja valta- ja alistussuhteiden kuvaaminen oli eräs 70-luvun teatterin keskeisiä kiinnostuksen kohteita. Vallan kuvaamiseen liittyvää gestiikkaa käyttivät ohjaustyössään mm. Taisto-Bertil Orsmaa ja Ralf Långbacka. Orsmaa ohjasi mm. vuonna 1978 J. J. Wecksellin näytelmän *Daniel Hjort* Vaasan kaupunginteatteriin. Korskeiden hallitsijoiden mekastaessa katsomon päälle rakennetulla sillalla, tunsi katsoja olevansa heidän surkea alamaisensa (Kyrö 1978). Långbacka kuvasi ohjauksessaan Brecht-Wuolijoen näytelmästä *Herra Puntila ja hänen renkinsä Matti* kahden yhteiskuntaluokan eroa asettamalla nämä näyttämöllä eri korkeustasoille. Lähtökohta oli Långbackan mukaan paitsi visuaalinen, "myös ideologinen" (Långbacka 1982, 190–191). Kansallisoopperan *Macbeth* -ohjauksessa Långbacka käytti visuaalisena perusajatuksenaan suurta näyttämön yläpuolella riippuvaa kruunua vallan ja vallanhaaveiden vertauskuvana (ibid., 271).

4.6.3 Prologin ongelma

Oopperan orkesteripartituuriin ei sisälly lainkaan 17 rivin mittaista Tuomarin repliikiksi merkittyä Prologia.⁷⁰ Prologi esiintyy Haavikon toisessa librettoversiossa, joka valmistui joulukuussa 1972 (Haavikko 1972c). Prologi oli mukana myös Sallisen muokkaamassa "säveltäjän työlibretossa" (Sallinen 1972) samoin kuin *Ratsumies*-näytelmän käsikirjoituksessa (Haavikko 1973). Oopperan kantesityksessä Prologi oli mukana, mutta se esitettiin puhen.

Sallinen ei itsekään osaa tarkalleen sanoa, miksi hän ei säveltänyt Prologia. Prologi vain tuntui tehokkaammalta ilman musiikkia, pelkästään puhuttuna. Vaihtoehtoisena toteutuksena olisi saattanut Sallisen mukaan tulla kysymykseen puheen taakse sijoitettu urkupistemäinen sävellysratkaisu (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu haastattelu 12.9.2001)

Prologi on oopperan sisällön kannalta keskeinen, ja se tempaa kuulijan ja katsojan heti mukaan teoksen maailmaan. *Ratsumiehessä* on Prologin lisäksi muitakin puhejaksoja. Sallinen käyttää puhedialogia mm. ensimmäisen näytöksen neljännessä kohtauksessa *Ratsumiehen* ja Annan paetessa Novgorodista, sekä toisen näytöksen viidennessä kohtauksessa Novgorodin tapahtumien kertauksessa. *Punaisessa viivassahan* on myös pelkkiä puherooleja. Lisäksi Sallinen käyttää *Punaisen viivan* laulurooleissa puheen ja laulun välimuotoja, rytmitettyä puhetta, puhetta annetulla sävelkorkeudella ja puhetta annetulla rytmillä.

Prologin mukaan *Ratsumies* on kertomus "miehestä ja naisesta, sodasta, hevosista, naisista, onnesta, kuolemasta...". Prologi esittelee lyhyesti oopperan tapahtumapaikat, Novgorodin, Olavinlinnan, Säamingin metsät Liistonsaaren edustalla sekä Kuninkaankartanon. Deterministinen henki on Prologissa vahvasti mukana. Ihmisten tarinat on jo valmiiksi kirjoitettu: "Sopimuksen mukaan käskettyinä olemme alttiina kynälle, joka kirjoittaa meidät ilmaan." Prologi tuo

⁷⁰

Prologi on eräs Haavikon tuotannon tunnusmerkkejä, Prologilla alkaa *Ratsumiehen* taapaan mm. myös *Kuningas lähtee Ranskaan*.

siis heti esiin erään *Ratsumiehen* keskeisen teeman: ihmisen ennustusten verkossa. Prologissa viitataan siihen, että sen lisäksi, että ihmisen kohtalo on jo kirjoitettu, on se niin tarkasti ja irtipääsemättömästi määrätty, että koko elämä ja kohtalo kirjoitettu hänen nahkaansa:

Miehen elämä mahtuu hänen nahkansa pinta-alaan.
Tiheällä käsialalla, miehen nahka riittää
hänen elämänsä kirjoittamiseen.
Se tulee kyllä täyteen.

Sama teema, astetta synkempänä, esiintyy *Kuninkaassa*, jossa asepalveluksesta vapautusta pyytävän sotilaan, englantilaisen jousimiehen vapautuskirja kirjoitetaan hänen nyljettyyyn selkänahkaansa. Kohtalo on niin tiiviisti sidoksissa ihmiseen, että siitä irrottautuakseen täytyy tuskallisesti luopua nahastaan. Sotilaan kohtalostaan jousimies ei kuitenkaan päässyt koskaan irti. Oltuaan hetken vapaudessa hän palasi takaisin sotilaaksi (Haavikko 1997, 149, 1 50, 155.)

Ratsumiehen Prologin esittää Tuomari, joka saapuu lavalle ennen oopperan alkua hiljaisuuden vallitessa. Hän sytyttää tulen näyttämöllä olevaan kahteen lyhtyyn. Siten Prologi sidotaan tuliteeman avulla oopperan muuhun kokonaisuuteen, Kauppiaan ja Kauppiaanrouvan murhapolttoon, sekä loppuratkaisuun, jossa esiintyvät kaksisataa palavaa kynttilää. Prologin ajaksi näyttämölle saapuvat myös kaikki tarinan neljä päähenkilöä. Tämä on näyttämöle, joka korostaa Prologin esittelevää luonnetta.

4.7 Ennustus

4.7.1 Oopperan musiikin kehys

Ennustusjuonen motiivit, ensimmäisen näytöksen ennustusmotiivi ja kolmannen näytöksen kohtalomotiivi muodostavat oopperan musiikin kehiksen. Tässä suhteessa *Ratsumiehen* rakenne muistuttaa *Punaista viivaa*, jossa musiikin kehiksenä, tosin *Ratsumiestä* vielä huomattavasti selvemmin, toimii karhumotiivi. *Ratsumiehen* ennustusjuonen motiivit pohjautuvat runkomotiiviin x, mutta yhtä hyvin tämän motiivin lähtökohtana voi pitää sävellainaa, josta muodostuu koko koko kolmannen näytöksen *cantus firmus*. Tämä sävellaina on kansanmelodia *Aa, aa, allin lasta*⁷¹ (ESIMERKKI 29, seuraavalla sivulla), jonka neljään ensimmäiseen säveleen perustuva motiivi esiintyykin helposti tunnistettavana kautta koko kolmannen näytöksen vieläpä aina samassa sävellajissa, a-mollissa. Kansansävelmän käyttöön Sallista innosti Haavikon tekstin kansanrunopoljento (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001).⁷² Kansansävelmään pohjautuvan motiivin esiintyminen ei rajoitu kuitenkaan pelkästään *Ratsumiehen* kolmanteen näytökseen, vaan sillä on selvä heijastusvaikutus myös ensimmäiseen näytökseen.

⁷¹ Kansansävelmä *Aa, aa allin lasta* on tallennettu mm. kirjassa *Kansanmusiikki 1, laulusävelmiä* (Sonninen ym. 1977).

⁷² Teksti, johon Sallinen viittaa, esiintyy *Kehtolaulussa kuolleelle Ratsumiehelle*. Kansanrunomainen teksti "hevonenki hengähtävi" ei tosiasiaassa ole Haavikon omaa tekstiä, vaan suora lainaus *Kalevalan* päätössäkeistä.

ESIMERKKI 29

AA, AA AL-LIN LAS-TA PIEN-TÄ LIN-NUN POI-KAA
EI O-LE I-SÄÄ EI O-LE ÄI-TI-Ä JO-KA HÄN-TÄ HOI-TAA.

Sallisen mukaan kansansävelmässä on jotain äärettömän kristallisoitunutta, joka ilmenee siten, että se on elänyt "ruosteen raiskaamatta satoja vuosia". Kansanmusiikki vaikuttaa tietynlaisena pohjavirtana, jota voidaan sanoa suomalaisuudeksi vaikkei sitä tietoisesti käytettäisi. Sallisen mukaan jokaisen säveltäjän olisi hyvä joskus mennä "tuon tavattoman kristallisoituneen, yksinkertaisen kiiteen luo ja katsoa mitä se sisältää" (Holmila & Rossi, 1979, 22).

Tunnetuin kansansävellainä⁷³ ennen *Ratsumiestä* Sallisen tuotannossa on vuodelta 1969, jolloin hän käytti kolmannessa jousikvartetossaan muunnelmamuodon teemana tuttua kaustislaista kansanmelodiaa *Peltoniemen Hintrikin surumarssia*. Kansanmusiikkisitaatin käyttöön oli teoksen tilaukseen liittyviä syitä. Tilauksen teki ruotsalainen Rikskonsert, joka tarkoitti teoksen esitettäväksi keväällä 1970 kouluissa eri puolilla Ruotsia. Havainnollistaakseen mahdollisimman selvästi teoksen muunnelmamuotoa Sallinen käytti muunnelmien pohjana tuttua kansanmelodiaa (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9. 2001).

Seuraavat laajemmat sitaatit ovat Ratsumiehen sävellainat: ensimmäisen näytöksen ortodoksihymni ja kolmannen näytöksen kansanmusiikkisitaatti. Laajaa kansanmusiikkisitaattia käyttää Sallinen myös Punaisessa viivassa jonka kolmannessa kohtauksessa sijaitee Simana Arhippainen laulama Vestmanviikin balladi.

Sallisen reflektiivistä tekniikkaa, jossa lainataan sitaatteja muusta musiikista tai käytetään tyylialluusia, voi kutsua postmoderniksi tekniikaksi.

Kolmatta jousikvartettoa voi pitää Sallisen ensimmäisenä varsinaisena postmodernina teoksena, vaikka jo viulukonsertossa on nähtävissä tonaalisen aineksen tunkeutuminen modernin materiaalin joukkoon. Kolmas jousikvartetto sävellainoinen on harvinaisuus Sallisen absoluuttisessa musiikissa yhdessä *Kamarimu-*

73

Se säveltäjäsukupolvi, joka halusi irrottautua sarjallisuudesta, kulki 60-luvun lopussa kohti vapaatonaalisuutta ja eklektisyyttä (Heiniö 1995, 191–193). Myös Sallinen lukeutuu tähän sukupolveen. Toisaalta eklektisyys ja siihen liittyvä sitaattitekniikka – myös kansanmusiikki – oli tabu jopa vielä 70–80-lukujen taitteessa niiden jälkisarjallista musiikkia säveltäneiden keskuudessa, jotka esittäytyivät mm. *Korvat auki*-ryhmittymänä. Vasta 90-luvun alussa mielipiteet alkoivat muuttua: vuonna 1991 järjestetyn Helsinki Biennalen yhteydessä Esa-Pekka Salonen ilmoitti, että paperimusiikin aika on ohi ja nykysäveltäjä voi jälleen huoletta käyttää kansanmusiikkia. (Heiniö 1992, 22, 23; ks. myös Salmenhaara 1987a)

siikki III : n kanssa. Tässä sellolle ja jousiorkesterille sävelletyissä teoksessa, jonka alaotsikkona on *Don Juanquioten yölliset tanssit*, Sallinen lainaa monenlaisia tanssirytmiejä tangosta jazziin.

Postmodernille ajalle on tyypillistä ranskalaisen filosofi Jean Francois Lyotardin mukaan se, että usko marxismiin tms. oppeihin, "suuriin kertomuksiin" on kuollut. Heiniön mukaan musiikin historian suurina kertomuksina voi pitää käsityksiä, että 1) jossain on avantgarden kärki 2) musiikin kehitys on lineaarista: modernia seuraa vielä modernimpi, 3) musiikin historia etenee niinkuin tieteen historia, sävellysteknisestä keksinnöstä toiseen. (Heiniö 1995, 244.)

Keskustelu postmodernismista lähti liikkeelle arkkitehtuurin piiristä 70-luvun puolivälissä ja siirtyi musiikin puolelle vasta kymmenen vuotta myöhemmin (Heiniö 1995, 243). Sallinen oli siten postmoderneine sävellystekniikkoinen 70-luvun alussa huomattavasti aikaansa edellä.⁷⁴

Postmodernismiin liittyvää eklektisyyttä, eli erityylisten musiikkien jyrkkää vastakkainasettelua on esiintynyt aina romantiikasta alkaen. Esim. Wolfin *Abchied*-laulussa kriitikon käyntiä runoilijan luona kuvataan lähes atonaalisella resitaatiolla, kunnes kriitikko heitetään ulos lennokkaan valssin tahdissa. Bachin koraali *Es ist genug* esiintyy Alban Bergin viulukonserton lopussa. Suomen kansallisromanttiset säveltäjät käyttivät kansanlauluja ja - tansseja ym. viittauksia omassa musiikissaan. Varsinaisesta viittaustekniikasta on suomalaisessa musiikissa kyse vasta Aarre Merikannon *Schott-konsertossa*, jossa keskellä esiintyy yllättäen borduunapohjainen tanhu. Sitaatti-, alluusio- ja kollaashiteknikaaltaan ylittämätön on Ivesin 4. sinfonia, joka on siinä määrin nykyaikainen, että sen reseptio saattoi alkaa vasta 60-luvulla. Tarasti pitää Richard Straussin teosta *Ariadne auf Naxos* sävellyksenä, jota postmodernimpaa teosta – ennen postmodernia – on vaikea kuvitella. (Heiniö 1988, 20, 22.)

4.7.2 Ennustus

Ennustusta kuvataan *Ratsumiehen* alun musiikissa kellojen ennustusmotiivilla. Oopperan alun orkestraatiota hallitsevat mieskuoron hymnin lisäksi celesta, harppu ja kellot, jotka luovat musiikkiin unenomaisen hauraan tunnelman. Yö-tunnelmaa lisää myös se, että musiikki leijuu pizzicatojen ja klissandojen varassa ilman selkeitä rytmisiä karaktärejä. Ennustusmotiivi on merkitty nuotteihin pelkästään sävelkorkeuksina ilman rytmia⁷⁵ ja sen ominaispiirteisiin kuuluu se, että se on orkestroitu aina samalla tavalla, kelloilla, ja aihe tuokin mieleen monilukuiset pääsiäiskellot. Ennustusmotiivin voi tulkita paitsi omaksi itsenäiseksi

74

Kun oopperabuumin keskeisten teosten postmodernia musiikki-ilmaisua pidettiin vanhanhaikaisena, katsottiin, että Paavo Heinisen modernit oopperat *Silkkirumpu* ja *Veitsi* olisivat olisivat modernilla sävelkielellään muodostaneet antiteesin näille ns. karvalakki-oopperoille. Suomessa Heinisen oopperat edustivatkin "modernilla" sävelkielellään uutta oopperaestetiikkaa. Ulkomaiset kriitikot pitivät kuitenkin *Veistä* jo vanhanaikaisena: "Veitsi on varmasti jotain uutta ja tarpeellista teillä, mutta täällä Keski-Euroopassa sen ilmaisukeinot eivät ole enää uutta. Niihin on totuttu" (Eberman 1989, lainattu Harri 1997, 141). "Heinisen musiikki vaikutti minusta oudon vanhanaikaiselta aikana, jolloin ooppera muuten on siirtymässä postmodernistiseen vaiheeseen." (Milnes 1990, lainattu Harri 1997, 141).

75

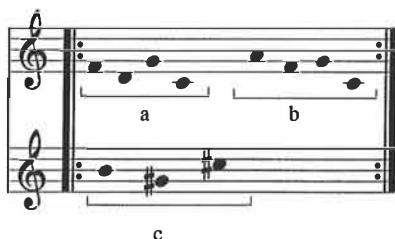
Samantyyppistä aleatorista tekniikkaa Sallinen käytti aiemmin mm. baletissa *Variations sur Mallarmé*. Myös myöhemmin *Ratsumiehessä*, toisen näytöksen takautumassa, jossa kerrataan Novgorodin tapahtumia, esiintyvät vapaapulsatiiviset sävelet.

motiiviksi, myös kolmannen näytöksen kohtalomotiivin generaatiomuodoksi. Transponoituva, luonteeltaan labiili, omaa identiteettiään hakeva ennustusmotiivi esiintyy kolmessa muodossa. Ensimmäisessä variantissa (a) molliterssi on kvintin sisällä (f–d–g–c). Variantti b on duuri- ja molliterssien yhteinen pohjana on F-duurin kvarttisekstisointu (a–f–g–c). Variantti c sisältää ainoastaan kolme säveltä (h, gis ja cis), eli kvintti-intervallin alin sävel (fis) puuttuu.

Ennustusmotiivin duuri-molliterssien vaihtelu luo motiiville häilyvän ilmeen ja tuo esille ennustuksen kaksi puolta; ennustus voi olla hyvä tai huono, ja aina se johtaa huonoon lopputulokseen.

Kun *Ratsumiehen* ennustus päättyy sanoihin ”Ja sinulla ja kuninkailla ei ole lopulta mitään eroa” jäävät ennustuksen sanoman tehostamiseksi ennustusmotiivin ennustusmotiivin kaikki variantit soimaan yhtäaikaan. Aihetta kerrataan ad libitum tahdissa 412 (ESIMERKKI 30). Ennustuskelloja voi pitää teoksen dramaturgian kannalta merkittävänä: kaikki muu musiikki ja näyttämötoiminta pysähtyy, vain tuhoa ennustavat kellot soivat.

ESIMERKKI 30



Kellojen ja mieskuoron hymnin sävyttämää alkua täydentää näyttämökuva, jota hallitsee näyttämön keskellä muurin kupeessa sijaitseva, ortodoksikirkon tornien sipulimaisia silhouetteja muistuttava pylväikkö. Pylväikön vieressä on ortodoksiristi. Näyttämökuva kuvaa ensimmäisen näytöksen tapahtumapaikkaa, Novgorodia uskonnollisilla viittauksilla. Novgorodin kuvaaminen ortodoksisuutta korostamalla on hyvin perusteltua. Sen lisäksi, että Novgorod oli keskeinen kauppapaikka, se oli jo 1000- ja 1100-luvuilla voimakkain ortodoksinen keskus aivan Suomen lähellä. Sitä voi verrata jopa Ruotsin suurin kirkollisiin vaikutuskeskuksiin Lundiin ja Upsalaan. Kirkkolaulun kannalta Novgorod oli merkittävä erityisesti siitä syystä, että se oli mongolien valloituksesta vähiten kärsineenä kyennyt tarkimmin säilyttämään kirkkolaulun bysanttilaisen luonteen. (Paavali 1979 348–349.) Olavinlinnan syntyaikoina Novgorod oli edelleen yhdessä Stoaaraja Ladogan, Aunuksen ja Valamon kanssa merkittävä ortodoksiskeskus (Kirkinen 1962, 25–29).

Näyttämökuvan kokonaisuus muuttuu hiukan kunkin näytöksen ominaispiirteiden mukaan. Vaikka näyttämökuvan muuntuminen seuraa yleensä näytösten vaihtelua, vaikuttaa kuitenkin siltä, että ennustusjuonella on vastaavuutensa myös visuaalisessa toteutuksessa: tuli esiintyy ennustuksen visuaalisena merkinä sekä oopperan alussa että lopussa. Tuomari, joka astuu näyttämölle ensimmäisenä sytyttää jo ennen Prologia tulen kahteen näyttämöllä olevaan lyhtyyn. Tuli esiintyy viitteellisesti myös Kauppiaan ja Kauppiaanrou-

van murhapoltossa. Tulen merkinä on näyttämön poikki pingotettu punainen kangas. Tuli esiintyy myös oopperan lopussa jossa hyökkäyksen yhteydessä esiintyvät huomattavasti liioitellut aseiden suuliekit. Lisäksi aivan oopperan lopussa kaksisataa ”rotansyömää” kynttilää jäävät valaisemaan näyttämöä.

Kellot esiintyvät toisen näytöksen viidennessä kohtauksessa Olavinlinnan oikeudenkäynnissä, jossa Ratsumies ja Anna paljastuttuaan kertaaavat Novgorodin tapahtumat. Kellojen sävelet a-as-fis-f-d-c on tällä kertaa poimittu osittain virta-sointusarjasta.

Kellot palaavat vielä kolmannen näytöksen lopussa Liistonsaaren ampumakohtauksen yhteydessä. Kelloja on käytetty musiikin dramaturgian kannalta samaan tapaan kuin ensimmäisessä näytöksessä ennustuksen päätyttyä. Rajun ampumakohtauksen jälkeen kellot jäävät soimaan yksinään. Sävelinä eivät kuitenkaan ole ennustusmotiivin sävelet, vaan ampumakohtauksessa hallitsevana esiintyvä tritonus e-b. Kellojen soitua sävelparin e-b yhdeksän kertaa, seuraa Ratsumiehen repliikki ”Tahdon herätä”. Kohtaus on dynaamisessa vaihtelevuudessaan äärimmäisen vaikuttava: ampumakohtauksen forte fortissimon jälkeen, esiintyvät kellot, joiden yhteydessä Ratsumies esittää repliikkinsä piano pianisimossa.

Ennen kuolemaansa Kauppias ennustaa Ratsumiehen tulevan suureksi kuninkaaksi, joka perustaa valtion Ruotsin ja Venäjän välille: ”Sinun kruunajaisissasi tapahtuu kummia: metsä kulkee, puut irtoavat ja kulkevat sinun edelläsi.”

Kauppiaan ennustuksen esikuvana⁷⁶ on ollut Shakespearen *Macbethissäkin* esiintyvä kansainvälinen tarina liikkuvan metsän suojassa tehtävästä hyökäyksestä (Sihvo 2000). Macbeth näkee näyn, jossa kruunattu lapsi ennustaa hänelle.

”-- olet voittamaton, kunnes Birnamin metsä
marssii sinua vastaan Dunsinanen kukkulalle.”

Kuningas Macbeth kuvittelee kokevansa luonnollisen kuoleman, koska metsän liikkuminen on hänen mielestään mahdotonta:

MACBETH

”Voiko metsää komentaa?

Totteleeko puu kun sen käskee nostaa juuret maasta.

Hyvin ennustettu. Kiitos. Eivät nouse kapinoivat päät --

suuri kuningas Macbeth saa elää määränsä

ja kuolee kun on aika luonnon saada saatavansa.”

(Shakespeare 1983, 77.)

Ennustus on *Ratsumiehessä* aina pelottava ja siihen joudutaan kuin verkkoon il-

76

Lainaustekniikka on eräs Haavikon tuotannon peruspiirteistä. (Haavikon lainaustekniikkaa selvittävät. mm. Tarkiainen 1961, Anhava 1973, Yimartimo 1975 ja Sihvo 1980). Sihvon mukaan Haavikko ”sosialisoi - tai paremminkin individualisoi, plagioi ja varastaa omiin tarkoituksiinsa kulttuurin yhteistä hyvää ja tekee siitä vielä parempaa, jos mahdollista. Kysymys ei ole juridinen, se on runousopillinen”. Sihvon mukaan Haavikon tuotannosta tehty aineistoselvitys on vielä pahasti kesken. Tämä lainaustekniikan selvitys paljastaisi Haavikon anakronismien, analogian ja ironian suuntaa. Sihvo nimittää Haavikon lainaustekniikkaa Haavikon brechtiläiseksi ongelmaksi, tämän ”kirjallisen mestarivaraan” mukaan. (Sihvo 1980, 12.)

man ulospääsyn mahdollisuutta. Hyvä tai huono ennustus ovat aivan yhtä pa-
hoja vaihtoehtoja. Tämä tulee esille Kauppiaanrouvan repliikissä, kun Kauppias
uhmakkaasti pyytää karhuksi pukeutunutta Ratsumiestä ennustamaan hänelle.
Sallinen on jättänyt tämän repliikin libretostaan pois.

KAUPPIAANROUVA

Älä anna sen ennustaa. Sen takia, että jos se on hyvä se on sitä jollakin hirveään
kierolla tavalla. Ja jos se on huono, sekin käy toteen (Haavikko 1972c).

Kuningas lähtee Ranskaan-näytelmässä Tallimestari vastaa Prinssin kysymyk-
seen, minkä takia ennustukset ovat niin vaikeasti tulkittavia:⁷⁷

TALLIMESTARI:

Ennustuksen täytyy olla oudon näköinen, ettei sitä tunne. Ettei pysty pakenemaan sitä,
eikä etsimään sitä. Ennustus pitää naamioida, ja kyllä se sen riisuu aikanaan (Haavikko
1997, 114).

Predestinaation ajatus on tekstissä mukana myös toisessa näytöksessä, kun Ola-
vinlinnan oikeudenkäynnissä pyydetään Ratsumiestä esittäytymään, Ratsumies
kieltäytyy paljastamasta henkilöllisyyttään.

Minä olen kirja johon elämäni on kirjoitettu,
enkä viitsisi lukea sitä toista kertaa”
(Ratsumies, II n. t. 720–725).

Hieman myöhemmin paljastuttuaan Ratsumies toteaa olevansa tarinaan sidot-
tu:

Se on se tarina oi korkea oikeus.
Ei siitä pääse irti, se kenet ottaa, sitä se kuljettaa.
(Ratsumies, II n. t. 788–791.)

Ennaltamääräytymisen ajatus tulee esille ensimmäisessä näytöksessä Kaup-
piaanrouvan repliikissä.

KAUPPIAANROUVA:

Vöitä ja valjaita on helppo avata, mutta meidät on sidottu kertomukseen johonkin sa-
tuun, tarinaan. Siitä tarinasta ei pääse irti. (Ratsumies I näytös t. 610–619).

Kauppiaanrouvan repliikissä esiintuleva sitomiskuva kuuluu samaan lajiin
Haavikon monissa näytelmissä esiintyvien köysi–silmukka–ansa-kielikuvien

⁷⁷

Kuningas-näytelmä sisältää myös liian helposti tulkittavissa olevan ennustuksen. Lapse-
na Prinssille oli ennustettu, että hän ottaa puolisoikseen joko Anne- tai Caroline-nimisen
tytön. Tällöin kaikki tytöt ristittiin Anneksi tai Carolineksi. ”Oikein kaukaa viisaat pani-
vat tyttärilleen molemmat nimet” (Prinssi *Kuningas lähtee Ranskaan*-näytelmässä Haaviko
1997, 115). Prinssin kumppaneina esiintyvätkin kaksi Annea, Strippari ja Varas, sekä
kaksi Carolinea, Tammatukka ja Iloinen. Tässä yhteydessä ei voi olla mainitsematta kenti-
es tahatontakin yhtäläisyyttä, joka vallitsee Haavikon Anna-kaksoishenkilön sekä Ber-
tolt Brechtin-Kurt Weilin ”balettiin” *Seitsemän kuolemansyntiä* sisältyvän Anna-kaksoisroo-
lin välillä. Tässä baletin nimellä kulkevassa laulunäytelmässä on päähenkilöinä kaksi An-
na- nimistä roolihenkilöä, Anna 1 ja Anna 2, jotka ovat itse asiassa sama henkilö mutta
edustavat tämän eri luonteenominaisuuksia.

kanssa. Henkilöt ovat antaneet "sita" itsensä ennustukseen, eivätkä pääse siitä pois. *Ratsumiehen* kaikki henkilöt ovat ennustuksen ja kertomuksen verkossa. Novgorodin Kauppiaan ja hänen rouvansa kädet sidotaan. Toisen näytöksen vankilakohtauksessa Tuomari sidotaan kiinni ja vangitut pakenevat.

Vahvin sitomiskuvaus löytyy *Ratsumiehen* kolmannelta näytöksestä, jossa hyökkäys tapahtuu verkkoon sidottujen puiden, "liikkuvan metsän" suojassa. Kinnusen mukaan koko *Ratsumiehen* tarina tosiasiallisesti päättyy tähän verkkoon, kuten *Harald pitkäikäinen*- näytelmä päättyy silmukkaan viikinkipäällikkö Haraldin hirttäessä mahdolliset seuraajansa (Kinnunen 1977, 171).

4.7.3 Hymni

Pääsiäiskellojen lisäksi oopperan alkuun kuuluu toinenkin tapahtumapaikan kuvaukseen liittyvä musiikillinen merkki: oopperan musiikki alkaa pelkistetysti mieskuoron näyttämön takana esittämällä melismaattisella yksiäänisellä sävelkuviolla, joka muistuttaa läheisesti ortodoksihymniä. Hymni on lainamateriaalia *Aa aa, allin lasta* -kansansävelmän tapaan, mutta se liittyy myös *Ratsumiehen* muuhun temaattiseen struktuuriin, runkomotiiviin x1.

Sen lisäksi että hymni on osuva tapahtumapaikan ja tilanteen kuvaus, oli Sallisella hymnin käyttöön myös henkilökohtaisia syitä: hänen äitinsä oli ortodoksi, ja "johonkin aivokuoren osaan" on jäänyt ortodoksihymni soimaan. Sallisen mukaan oopperan alun pääsiäisajan ortodoksihymni johtuu juuri näistä lapsuuden kokemuksista. (Sallinen, Pekka Hakon tekemä haastattelu 17.–18. 12.1990.)

Näyttää ilmeiseltä, että yksiääninen ja kieleltään venäjää muistuttava hymni ei kuitenkaan ole suora lainaus Sallisen synnyinseudulla, luovutetun Karjalan Salmisissa käytetystä jumalanpalvelussävelmistöstä, koska ortodoksiset jumalanpalvelukset Salmisissa toimitettiin vuodesta 1919 lähtien suomeksi (Seppälä 1999). Myös yksiäänisyydessään hymni on vieras karjalais-suomalaiselle ortodoksiselle kirkkolaululle. Suomalaisessa ortodoksisessa kirkkolaulussa ei käytetä missään yhteydessä yksiäänistä laulua, jolle oteta huomioon lähinnä papin resitatiivisia osia vaan kaikki varsinaiset lauluosuudet esitetään soinnutettuna. Suomalainen ortodoksinen lauluperinne nojaa etupäässä venäläiseen moniääniseen soinnutettuun perinteeseen. (Seppälä 1981, 165, 194.)

Hymnillä ei ole yhteyttä myöskään novgorodilaiseen ortodoksimusiikkiin, koska myös Novgorodissa käytettiin tsaari Iivana Julman ajoista lähtien moniäänistä ortodoksimusiikkia. 1500-luvun puolivälissä Novgorodissa oli maallinen lauluperinne, jossa harrastettiin myös 2–3-äänisiä lauluja. Kuultuaan tällaista laulua tsaari Iivana Julma teki vuonna 1551 kirkolliskokoukselle esityksen, että myös moniääninen laulu tulisi virallisesti hyväksytyksi kirkolliseen käyttöön. Novgorodilaisten moniäänisyys on kehittynyt siten, että kirkkolauluja ja ulkona ristisaatossa lauletaessa lauluun lisättiin säestäviä ääniä, kuten se oli tottunut kansanlauluissa tekemään. (Arkkipiispa Paavali 1979, 349.)

Vaikka hymniä ei voikaan paikallistaa Karjalaan tai Novgorodiin on *Ratsumiehen* hymni kuitenkin sitaatti ortodoksimusiikista: hymnin alku on melodiasitaatti Fjedor Krestjanin ylösnousemusstikiirasta.⁷⁸ Tämä stikiira on varsin tunnettu ja siitä on tehty useita levytyksiä. Hymni esiintyy mm. teoksessa *Fjedor Krestyan 1974, Canticles. Monuments of Russian Music, vol. 3. s. 66–67* (Seppälä

⁷⁸

Stikiira on ortodoksilauluun liittyvä toistuva säkeistö (tropari), joka lauletaan psalmija-keiden yhteydessä (Seppälä 1981, 259, 260).

1999). Ensimmäisen näytöksen tahdeissa 1–39 ja 57–64 hymni esiintyy Krestjanilta lainatussa muodossa (ESIMERKKI 31).

Hymnistä esiintyy kaksi muutakin muotoa. Toisessa muodossa hymnin sävelinä on a-gis-fis-e-dis-sävelistä muodostuva melodia. Tämä muoto esiintyy Kauppiaan monologin molemmin puolin tahdeissa 92–101, 209–225.

Hymnin kolmas muoto esiintyy Ratsumiehen vaikeasti tulkittavan ennustuksen yhteydessä. Ratsumies esittää monimielisen ennustuksensa yhteydessä Kauppiaalle kysymyksen: ”Mikä on makeinta maailmassa?” Juuri ennen kysymystä esiintyy ortodoksihymnin kolmas variantti. Tämä variantti on aikaisemmista yksinäisistä jaksoista poiketen kolmiääninen ja se sisältää kokosävelaskelittain nousevia dominantti-toonikapurkauksia, jotka luovat kasvavaa jännitettä, kunnes purkaukset päättyvät yhtä aikaa soivaan c-molli- ja d-molli sointuun. Hymnin purkauksia tukee samoin sävelin kolme pasuunaa ja sellot. Musiikin kokonaisvaikutelma ei kuitenkaan ole tonaalinen siitä syystä, että korkeat jouset tuovat tremolollaan jokaiseen kolmisointuun siihen kuulumattomia säveliä. Ennustuksen tehoa korostavat tummat isorummun lyönnit.

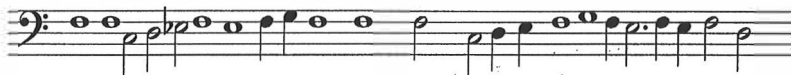
Purkausketjun saavutettua päätepisteensä tahdin 401 d-mollissa mukaan liittyy tahdissa 404 d-mollin kanssa yhtäaikaan soiva c-mollisointu. Hymni ei esiinny enää tämän jälkeen. Siten sakraali, juhlallisesti alkanut pääsiäisyön hymni päättyy Ratsumiehen ennustuksen yhteydessä täydelliseen ristiriitaan.

Hymnin dominantti-toonikapurkaukset t. 384 – 404.

t. 384.	t. 391.	t. 397	t. 401 t.	404
Es-> as	F-> b	G -> c	A-> d	d + c

ESIMERKKI 31

Krestjanin Pääsiäisstikiira



Ratsumies t. 1-4



Ratsumiehen hymnin teksti ei ole Krestjanin hymnistä. Sallinen kertoo luoneensa tekstin siten, että hän otti asiayhteyteen mitenkään liittymättömän venäjänkielisen tekstin ja kirjoitti sen tavuittain. Tämän jälkeen hän kirjoitti vaakasuorat tavurivit pystysuoraan ylhäältä alas. Hymnin tekstiksi hän valitsi vaakasuorille riveille näin syntyneet peräkkäiset sattumanvaraiset tavut, jotka hän yhdisti 2–3 tavun ryhmiksi. Kieli muistuttaa näyttämön taakse sijoitetun mieskuoron laulamaa venäjää tai kirkkoslaavia. (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001.)

4.7.4 Kohtalo

Kohtalomotiivi esiintyy kolmannessa näytöksessä niin hallitsevana, että motiivia voi pitää koko näytöksen *cantus firmuksena*. Motiivi esiintyy orkesterilla jo aivan näytöksen alussa sekä myöhemmin näytöksessä Ratsutilallisen ja väkijoukon repliikeissä. Kohtalomotiivi on mukana myös oopperan päättävässä *Kehtolaulu kuolleelle Ratsumiehelle* -laulussa. Kohtalomotiivi on *Ratsumiehen* motiiveista kaikkein selvimmin johdettu *Aa aa allin lasta* -sävelmästä. Sallisen omassa motiivihierarkiassa kohtalomotiivi liittyy runkomotiiviin x.

Kolmannen näytöksen alku tapahtuu Säämingin metsässä. Metsä on Haavikon yläkieleen kuuluva ilmaus ja toistuu melkein jokaisessa näytelmässä ja miltei aina sillä on symbolinen merkitys (Kinnunen 1977, 24, 25). Metsä on Haavikon kielessä alkuperäisyyden ja biologisen voiman symboli, jolla hän useimmiten kuvaa suomalaisuuden perusolemusta (Kalliola 1987, 92). Tässä merkityksessä metsää kuvataan myös *Ratsumiehessä*. Säämingin metsään perustetaan "vapaiden metsässä eläjien" kansalaisliitto (Haavikko 1995, 58).

Haavikon ajatuksen metsästä suomalaisuuden perustussyijana tuo julki oopperassa kolmannen näytöksen aloittava Ratsutilallinen, jonka mukaan metsäläiset eivät perusta valtiota, vaan kahden rosvovaltion välissä on asuinkollektiivi, jossa kaikki on yhteistä: "suuri, synkkä metsä onnellisten maa --Ei täällä kukaan omista toista eikä itseään. Ei täällä tehdä vääryyttä oikeutta jakamalla". *Ratsumiehen* metsäläisten asema tuo mieleen Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä* -romaanin veljesten tilanteen hiidenkivellä. He ovat tällöin kaikkein kauimpana muitten ihmisten yhteiskunnasta. Vaikka hiidenkivi ei ollutkaan mikään onnellisuuden saareke, kuten lintukoto Kiven samannimisen runon asukkaille, saa se Aapon puheissa jälkeensä onnen kiven määritelmän. Aapo määrittelee kiven laivaksi myrskyssä, tai linnaksi jota vihollinen, julmasti keihäillä varustettu vihollinen piirittää. (Niemi 1985, 98, 99.)

Metsän voi nähdä myös suomalaisten sosiaalisena ongelmana: metsäläisyys on muovannut negatiiviset piirteemme, joita taajama-asutuksen yleistyminen väistämättä tulee väkisin muuttamaan; suomalainen tempoilee metsän otteessa. Metsän luomina ominaisuuksina voi nähdä vaikeuden ilmaista tunteita, ujouden ja arkuuden sosiaalisissa kontakteissa, pidättyminen paljosta puhumisesta ja humalahakuisen juomistavan ja siihen liittyvän aggressiivisuuden. Suomalainen tuntee sammumatonta kaipuuta sinne, missä ongelmia eli muita ihmisiä ei ole, siis metsän yksinäisyyteen. Suomalainen palaa mielellään Impiväärään, jossa voi olla vapaa metsän poika. Ylikankaan mukaan metsän kuristusotteen tulee pakostakin hellittää ja suomalaiset oppivat sosiaalisen elämän normaalin kaavan. Muutos on hidas. Metsä on kuin jumala, joka kostaa lapsille kolmanteen ja neljanteen polveen. Yhdessä sukupolvessa ei pyyhkäistä noin vain pois sitä mentaliteettia, jonka metsä ja vuosisadat ovat meihin iskostaneet. (Ylikangas 1996, 35, 36, 41, 42.)

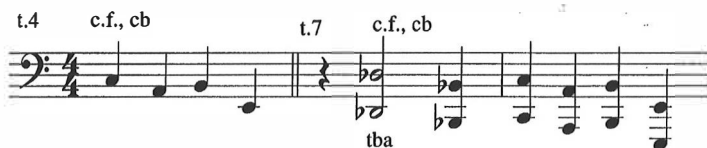
Ristiriita täydellisen vapauden ja sosiaalisen elämän välillä tuo särön "onnellisten maan" kollektiivin elämään; asukkaista ei muodostu tasapareja, vaan kolme miestä jakaa vahtivuorojen mukaan kahta naista. Parit syntyvät vain siten, että kukin miehistä on vuorollaan vahdissa. Novgorodin tapahtumat ovat rikkoneet Ratsumiehen mielen. Hän suostuu jakamaan vaimonsa metsäläisten kesken, koska ei Annan petoksen takia pysty kiinteään parisuhteeseen kenenkään kanssa. Tunneside Annan ja Ratsumiehen välillä on täysin katkenut, parittelua verrataan ratsastussuoritukseen. (Kalliola 1987, 75.) Tämä kolmannen näytöksen alun hevosallegoria ei sisälly oopperaan, mutta se on muka-

na Haavikon toisessa librettokäsikirjoituksessa.⁷⁹ Sallinen on jättänyt oopperaan välittömästi tämän jälkeen seuraavan Annan repliikin: "Sinä tahdot, että minä olen kenen hyvänsä kanssa. Sinä tahdot kostaa minulle sen mitä Novgorodissa tapahtui."

Visuaalisesti kolmannen näytöksen alun metsä on kuvattu näyttämöllä hyvin viitteellisesti: näyttämön taustalla toisessa näytöksessä ollut pylväikkö on kadonnut ja muurilla on punaisella reunamaalauksella varustettuja eläinten taljoja liikkuvan Suomen kuvana. Näyttämöllä on karkeasti rakennettu pöytä ja penkkejä. Ensimmäisessä kohtauksessa mukana ovat Ratsumies, Ratsutilallinen, Matti Puikkanen, sekä naiset Anna ja Nainen.

Sallinen luoma metsä on synkkä: kolmannen kohtauksen musiikki alkaa koko orkesterin klusterilla. Synkkää ilmapiiriä vahvistaa isonrummun tremolo. Tahdissa 4 (ESIMERKKI 32) esiintyy kohtalomotiivi kontrafagotilla ja kontrabassolla. Motiivi esiintyy hyvin samankaltaisessa muodossa koko kolmannen näytöksen ajan. Generaatio tapahtuu soitinnusta vahvistamalla. Tämä näkyy jo seuraavassa esiintymässä (t.7-) : motiivi toistuu välittömästi hieman muunneltuna tuuballa vahvistettuna. Kohtalomotiivi poikkeaa muista motiiveista sikäli, että se esiintyy normaalia useammin myös vokaaliosuuksissa.

ESIMERKKI 32



Kolmannen näytöksen replikoinnin aloittava Ratsutilallinen istuu karkeatekoisen pöydän ääressä ja kaluaa puukolla syötävää leipäviipaleesta. Ratsutilallisen repliikkien alla kohtalomotiivi esiintyy orkestroituna matalilla jousilla, fagotilla, harpulla ja vibrafonilla. Myös Ratsutilallisen repliikkien sävelet muodostuvat usein kohtalomotiivin sävelistä, mm. repliikki "Onnellisten maa" toistuu sävelillä h ja e.

Repliikin "Neljän nukkuessa yksi valvoo" taustalla on sellon ja II viulun kohtalomotiivi. Motiivin inversio esiintyy I-viululla, harpulla ja vibrafonilla juuri ennen Ratsutilallisen repliikkiä (ESIMERKKI 33, seuraavalla sivulla).

Kolmannen näytöksen neljännessä kohtauksessa Ratsutilallinen suunnittelee, että Liistonsaareen hyökätään suuren kalakukon avulla. Ratsutilallinen esittää suunnitelmansa lattiatasolta, toisin kuin Ratsumies, joka arvoaan korostaakseen nousee pöydälle omaa hyökkäyssuunnitelmaansa esittäessään. Holmberg käyttää 70-luvun teatteriohjausten tapaan myös oopperoissaan tasoja kuvaamaan henkilöitten arvoasetelmia (ks. mm. Kyrö 1978; Långbacka 1982, 190–191). *Punaisessa viivassa* Agitaattori Puntarpää nousee pöydälle sanojansa tehostaakseen. *Punaisen viivan* Rovasti, joka esiintyy Topin unessa, ei mahdu vallanhalussaan edes vanhan oopperatalon näyttämölle, vaan ohjaaja on sijoittanut hänet

⁷⁹

Haavikon toisessa librettoversiossa hevosallegoria kuuluu: "Te olette kuin veljekset, jotka jakaa yhtä naista, meitä kahta. Te haluatte silti että teille sanotaan: sinä se olet hyvä mies, hyvä kuin hevonen." (Haavikko 1972c.). Hevonen, joka oopperassa kuvaa liikkuvaa, levontonta miestä, sai Haavikon tekstissä vahvan seksuaalisen lisävärityksen.

presidentinaitioon. Näyttämötoteutuksessa Ratsumiehen kielteistä asennetta Ratsutilallista kohtaan kuvaa se, että Ratsumies ei nouse ylös väkijoukon mukana, vaan istuu Ratsutilallisen puheen aikana ja kääntää tälle mielenosoituksellisesti selkensä.

ESIMERKKI 33

RATSUTILALLINEN:

NEL - JÄN NUK-KU-ES-SA YK- SI VAL-VOO

vi 1

vi 2

vcl

cb

Jättiläimäisellä kalakukolla, jonka sisään piilotetaan mies, saattaa olla esikuvana Troijan puuhevonen, mutta esikuvia voi hakea myös suomalaisesta kansanperinteestä. Sihvon käsityksen mukaan Ritva Haavikko, (silloinen Rainio), on voinut pilajutuista kirjoittaneena kertoa Paavo Haavikolle tunnetusta isosta kalakukosta, jonka sisään on leivottu vaikka mitä. Myös *Seitsemässä veljeksessä* kerrotaan "Paltamon kissapiirakasta" eli haisevasta kalakukosta, joka tunnettiin Nurmijärvellä asti. (Sihvo 2000.) Mm. Suomen kirjallisuus I:een sisältyy Rainion artikkeli *Pilasadut ja kaskut* (Rainio 1963). Tähän artikkeliin ei kuitenkaan sisälly mainintaa isosta kalakukosta.

Väkijoukko innostuu ensin Ratsutilallisen suunnitelmasta, nousee ylös ja esittää kysymyksen "Tehdäänkö se suuri kalakukko?" (ESIMERKKI 34).

ESIMERKKI 34

SOPRAANO:

TEH-DÄÄN- KÖ SE SUU- RI KA- LA - KUK- KO

ALTO:

Kansa hylkää Ratsutilallisen hyökkäyssuunnitelman ja vaatii Ratsumiestä johtamaan heitä hyökkäyksessä Liistonsaareen (ESIMERKKI 35).

ESIMERKKI 35

ME TAHDOMME AN-TIN JOH-TA JAK-SI

Vaativuudesta vahvistetaan sotilasrummun iskuin ja väkijoukon Ratsumieheen kohdistuvilla kädenviittauksilla. Kohtalomotiivista esiintyy muunnos, jossa esiintyy ensimmäistä kertaa ylöspäinen tritonus b-e. Tämä viittaa oopperan lopun tritonusesiintymiin hyökkäyksen epäonnistuttua. Kohtalomotiivin kvinttisävel e esiintyy motiivin ylimpänä sävelenä, motiivi jatkuu alaspäisenä asteikkoliikkeenä. Toisessa vaatimuksessa kohtalomotiivi esiintyy d-mollitranspositiiossa kontrafagotilla, pasuunalla, sellolla ja kontrabassolla (ESIMERKKI 36).

ESIMERKKI 36

sopraano
ANT-TI TAH-TOO JOH-TAA MEI-TÄ JOH-TAA MEI-TÄ

altto
ANT-TI TAH-TOO JOH-TAA MEI-TÄ JOH-TAA MEI-TÄ

tenori
ANT-TI TAH-TOO JOH-TAA MEI-TÄ JOH-TAA MEI-TÄ

basso
ANT-TI TAH-TOO JOH-TAA MEI-TÄ JOH-TAA MEI-TÄ

cf, trb, vcl, cb

Sallinen ja Haavikko painottavat eri tavoin Ratsumiehen Antti-kutsumanimeä. Haavikko on toisessa librettoversiossaan (Haavikko 1972c) tietoisesti välttänyt Ratsumiehen kutsumanimen käyttöä. Sallinen sen sijaan käyttää Ratsumiehen erisnimeä kolmannessa näytöksessä...

Sallisen libretto	Haavikon libretto
KANSA	KANSA
Antin täytyy johtaa meitä,	Sinun täytyy johtaa meitä tässä yrityksessä.
Antti on sodassa käynyt.	Sinä olet sodassa käynyt.

Antti Ratsumiehen kutsumanimenä esiintyy Haavikon toisessa librettoversiossa ainoastaan kerran: toisessa näytöksessä, kun Tuomari kertoo, miten hän oli osannut nälkiintyneen hevosen mieheltä, joka oli tulossa Venäjän sodasta. Tuomarin mukaan tämä "sanoi nimekseen Antti, ratsumies". Ensimmäisessä librettoversiossa (Haavikko 1972a) ei erisnimi Antti esiinny lainkaan: Ratsumies on siellä "Ratsumies, jonka elämässä on ollut paljon hevosia". Sallisen mukaan ristimänimen käyttö kolmannessa näytöksessä on musiikin sanelema. Muodot "Antin täytyy johtaa meitä" ja "Me haluamme Antin johtajaksi" olivat yksinkertaisesti musiikin kannalta iskevempiä. (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001.)

Kun naisten nimet ovat Haavikolla useimmiten erisnimiä, ovat miesten nimet sidoksissa yleensä miehen ammattiin, miehen suoritukseen. Mm. eepoksessa *Kaksikymmentä ja yksi* esiintyvät nimet Nyrkki, Masto, Yölintu ja Kalastus ovat ruumiillistuneita kohtaloita, eivät niinkään persoonia. Heidän kohtalonsa on heidän luonteensa. Osa Haavikon kyseisessä eepoksessa käyttämistä nimistä löytyy Kalevala-seuran vuosikirjan nimistö tutkimukselle osoitetusta erikoisnumerosta vuodelta 1972.⁸⁰ Yölintuun viitataan myös *Ratsumies*-opperassa, vaikkakaan oopperassa yölintu ei esiinny kenenkään henkilön nimenä, vaan on yleisesti eroottisessa mielessä liikkuvan miehen kuva. (Sihvo 1980, 89, 90.) Samaan ruumiillistuneiden kohtaloiden joukkoon voidaan liittää myös *Ratsumies*-oopperan ammattinimikkeillä nimetyt henkilöt, päähenkilö Ratsumies, Kauppias, Ratsutilallinen, Tuomari ja Nimismies. Ratsumiehen nimeen sisältyy myös eroottinen vivahde: hevosella on Haavikon tuotannossa hyvin eroottinen merkitys. Toisen näytöksen lopussa käsikirjoitukseen sisältyy Naisen runollinen repliikki, jossa verrataan hevosallegorian avulla Tuomarin suhdetta Naiseen. Kolmannen näytöksen alkuun sisältyy niin ikään samantyyppinen allegoria. *Kuningas lähtee Ranskaan* -näytelmässä Prinssi vertaa itseään hevoseen, tuntiesseen eroottista mielenkiintoa imettävää Caroline Iloista kohtaan (Haavikko 1997, 146–147).

PRINSSI

Minä heräsin. Kuulin ääntä.
Näin unta. Ei se lakkaa.
Ihmettä hänen rintansa, ja ne nähtyäni
minä niinkuin hevonen pudistin päätäni, tahdoin saada silmäni,
mieleni, himoni tästä ansasta.

Pelkkä ammattinimike Ratsumies ilman etunimeä Antti korostaa Antti-Ratsumiehen kohdalla tulkintaa, että Ratsumies ei kasva suureksi kansanjohtajaksi

⁸⁰

Savolaissuvuista ks. Kuusi 1972

vaan on pikemminkin menettänyt kontrollin omaan elämänsä ja toteuttaa tahdottomasti hänelle ennustettua kohtaloa. Kohtalo vie Ratsumiehen mukanaan, koska parisuhteen rikkoutuminen on vienyt hänen otteensa elämään (Kalliola 1987, 77–78). Ajatus perustuu Wilhelm Reichin käsityksiin, joka teoksessaan *Fasismmin massapsykologia* esittää, että kieltäytyminen elämästä omaa reaalista ja rajallista elämää ja kiinnostua fasistisella tavalla jonkin suuren tekemisestä, pyrkii vaikuttamaan maailman tapahtumiin, merkitsee kielletyn seksuaalisuuden halun kompensointia. Parisuhteen rappio liittyy miehen taipumukseen liittyä "paratiiseja lupaileviin massaliikkeisiin" (Reich 1982, 55–57, Kalliola 1987, 79, 193).

Ratsumiehen rooli hyökkäyksessä on ennaltamäärätty: ei ole mitään yksinkertaista syy-seuraussuhdetta, jonka perusteella Ratsumies ryhtyy kansanjohtajaksi. Siihen eivät ole syynä Novgorodin onnettomat tapahtumat, "vaan se on maailma ja tilanne, joka vie." Siksi näytelmän loppu jää moniselitteiseksi. Samalla tavoin Prinssin valinnat ovat Haavikon mukaan *Kuningas lähtee Ranskaan* -näytelmässä "näennäisiä tai turhia". Prinssi valitsee kaikki neljä naista ja elää näitten kanssa. Prinssi ei valitse jotain tilannetta tai jotain naista, koska "se tilanne ja maailma on vahvempi." (Haavikko, Paula Kalliolan tekemä haastattelu, Kalliola 1987, 194–195.) Näyttämötoteutuksessa on korostettu Ratsumiehen tietoisista valintaa ryhtyä kansanjohtajaksi. Ratsumies nousee ase kädessä pöydälle esittämään hyökkäyssuunnitelmansa. Ratsumiehen valta-asemaa korostaa myös kansan käytös. Kansa ympäröi Ratsumiehen ja ryhtyy tarkasti kuuntelemaan hänen suunnitelmaansa. Aiemmin Ratsutilallinen oli ainoastaan käväissyt nopeasti pöydällä, mutta kansa pakottaa hänet alas. Varsinaisen hyökkäyssuunnitelman Ratsutilallinen esittää lattiatasolta. Hävittyään Ratsumiehelle Ratsutilallinen suhtautuu pilkallisesti tämän suunnitelmaan ja poistuu sivummalle. Kuvatalennuksesta saa käsityksen, että Ratsutilallinen pakenisi: hän ei siis osallistu lainkaan hyökkäykseen.

4.7.5 Hyökkäys Liistonsaareen

Hyökkääjät ovat päässeet Liistonsaaren portin eteen liikkuvan metsän suojassa. Naiset valittavat päästäkseen sisälle "Katsokaa mitä meistä on tullut metsän veljesten käsissä." Näyttämöllä hyökkäys on toteutettu yksinkertaisesti: naiset etenevät jonossa. Miehet seuraavat koivujen väliin pingotetun verkon suojassa.

Kohtalomotiivi esiintyy toistuvasti naiskuoron (sopraano, alto) repliikissä: "Katsokaa, katsokaa, mitä meistä on tullut metsän veljesten käsissä (ESIMERKKI 37).

ESIMERKKI 37

sopraano

alto KAT- SO - KAA KAT- SO- KAA

Naisten repliikkiin liittyvä soitinnus on ohut, mutta soitinnuksen ambitus on poikkeuksellisen laaja: aiheeseen liittyy jousten urkupiste, jossa ovat mukana kontrabasson suuri E sekä I- ja II-viulun huiluäänet e3 ja e4. Urkupistettä tukevat harpun yksittäiset, joka toisessa tahdissa yksittäisinä neljäosina esiintyvät kontra-E ja e4. Kohtalomotiivi esiintyy naisten Katsokaa, katsokaa -replikeissä

myös muodossa, jossa h-sävelen tilalla on b (t.735 -) Motiiviin muodostuva tritonus b–e ennakoi kolmannen näytöksen lopun kelloja, jotka soivat Liistonsaaren ampumakohtauksen jälkeen.

Kolmannen näytöksen lopun tapahtumapaikkana on Liistonsaaren kartano, jota kutsutaan libretossa ”kuninkaankartanoksi”. Tässä kartanossa majaili nimismies, joka johti Liistonsaaren puolustusta metsävaltion perustajien hyökäystä vastaan. Liistonsaaren kartanolla on oma historiallinen esikuvansa. Kartano sijaitsi samannimisessä, noin kymmenen neliökilometrin kokoisessa, Savonlinnasta lounaaseen sijaitsevassa Pihlajaveden saarella. Liistonsaareen kävivät tutustumassa oopperan ensi-iltaan valmistautuva taiteellinen henkilökunta, ohjaaja ja lavastaja jo vuosi ennen harjoituksia, sekä harjoitusten alkuvaiheessa myös Sallinen ja kapellimestari Ulf Söderblom. Kalle Holmberg kertoo (1976, 95):

”Lavastajan kanssa lähdimme vuotta ennen harjoituksia käymään Liistonsaarella. Olimme siellä koko päivän ja juttelimme vanhan Liistonsaarella 1500-luvulta asuneen suvun kanssa. Katselimme oletettuja kuninkaankartanon raunioita, missä ne ovat olleet ja miten mahdollisesti on hyökätty metsän suojasta. Valokuvattiin ja eläydyttiin oikein porukalla. Katsottiin kaikki vanhat kalasumput ja käytiin historiaa läpi. Se oli ikäänkuin akun lataamista. Olimme niin innostuneita, että puhuimme siitä myöhemmin sekä Salliselle että kapellimestari Söderblomille. He lähtivät viime kesän⁸¹ harjoitusten alkuvaiheessa käymään myös siellä.

Liistonsaaren kuninkaankartano-statuksesta ei ole täysin varmaa tietoa. Sen sijaan historiankirjat tuntevat täysin varmasti seikan, että seudun nimismiehet ovat 1500-luvulla asuttaneet saarta. Näitä nimismiehiä tunnetaan mm. Tönne Paavonpoika (tunnetaan myös nimillä Tuomas Meting tai Tuomas Meggingen), Heikki Jauhola, Olli Pouck ja viimeisenä Antti Munck.⁸² Tunnettujen nimismiesten virka-aika ulottuu Liistonsaarella vuodesta 1546 vuoden 1583–1584 vaihteeseen. Antti Munckin kuoleman jälkeenkin Liistonsaari pysyi Munck-suvun hallussa. (Lappalainen 1971, 97–101.)

Kun Liistonsaari selvästi oli nimismiehen asuinpaikka ei kuninkaankartano nimellä Liistonsaaren yhteydessä ole täysin yhtä vahvaa historiallista oikeutusta. Liistonsaareen kylläkin suunniteltiin kuninkaankartanoa, mutta sellainen se ei koskaan varsinaisesti ollut.

81 Holmberg tarkoittaa ensi-iltakesää 1975. Liistonsaareen pääsee myös maanteitse matkustamalla Sulkavalta etelään Imatralle johtavaa tietä. Kaksi kilometriä Vekarasalmen lossin jälkeen kääntyy tie vasemmalle Liistonsaareen. Mantereesta Liistonsaaren erottaa ainoastaan kapea, muutaman metrin levyinen ja nykyisin sillalla varustettu salmi. Salmen jälkeen tie johtaa kohti Liistonsaaren kylää, jossa nykyään laakean mäen päällä sijaitsevalla peltoaukealla on viitisen taloa. Saarelta aukeavat hyvät näköalat strategisesti tärkeän Pihlajaveden suurille selille.

82 Nimismies oli Kustaa Vaasan hallituskaudella 1500-luvulla pitäjän paikallishallinnon keskeisin virkamies joiden tehtävänä oli verosuoritusten perintä ja tilitys, mutta ennen muuta yleisten töiden, kuljetusten kyyditysten jakamista ja ohjailua. Työ oli myös ”loputonta kestausta kruunun verovarojen ja omienkin varojen turvin”. Virka vaati hallinnollisten kykyjen lisäksi myös vankkaa varallisuutta, joka ei horjahtanut suuristakaan kestituksista. Kruunun korvaukset eivät tulleet välittömästi peittämään ”särkyneitä ajopelejä, kyytimatkoille sortuneita ajopelejä tai ruoka-aittojen vajauksia.” Kovaotteisina tunnetut nimismiehet olivat usein entisiä sotilaita. (Lappalainen 1971, 102, 103, 107.)

KARTTA 1

Liistonsaaren kartano, jota Kustaa Vaasa suunnitteli kuninkaankartanoksi, sellaisena millaiseksi Lauritsa Röös sen 1643 piirsi. Itse talo on Kaartisen suvun vanhaa omistusta ja v. 1561 talon omisti vanhan nautinnon nojalla Heikki Antinpoika Kaartinen. Silti suurin osa saaresta jätettiin 1561 maaluetteloon merkitsemättä, koska se Röösin selityksen mukaan oli kruunun ikivanhaa omistusta. V. 1643 sekä kartano A-talo että B-talo, eli Mannikkala oli jo yhdistetty ja olivat silloin korpraali Antti Munckin hallinnassa. Liistonsaaren pellot olivat ajan säämiänsämittäisen mittapuun mukaan varsin suuret. (Lappalainen 1971, 61.)



Kuningas Kustaa Vaasa oli asettanut päämääräkseen lujan järjestyksen luomisen valtakuntaansa, ja yksi näistä oli kartanovoutilaitoksen kokeilu pienimpien hallintoalueiden rajoissa (Lappalainen 1971, 107). Kustaa Vaasan hallintokaudella (1523–1560) näytti valtakunnan koilliskolkka eli silloinen Sääminki olleen kovin tärkeä ja keskeinen kuninkaan suunnitelmissa. Niinpä kuningas halusi Liistonsaaren erääksi kuninkaankartanokseen. Kuninkaan kaavilujen mukaan piti hänen suunnittelemiensa kartanoiden soveltua mm. sijaintinsa puolesta sekä mallitaloiksi että kruununvoutikuntien keskuksiksi. Varsinaista kuninkaankartanoa ei saarella luultavasti koskaan ollut, sellaista kyllä suunniteltiin, mutta kuningas Kustaa Vaasa luopui hankkeesta rajan liiallisen läheisyyden vuoksi. Kuningas pelästyi kun Olavinlinnan isäntä Kustaa Fincke ja tämän apulainen Tuure Pietarinpoika Bielke esitellessään kirjeessä 4.12.1555 mahdollisia kuninkaankartanon sijoituspaikkoja. Liistonsaaren ohella näitä sijoituspaikkoja oli Partalan nimismiestalo Juvalla, samalla mainitsivat Savon rajaseuduilla ja rajojen sisälläkin parhaillaan riehuvasta sodasta, joka esti Olavinlinnan isäntiä tekemästä tarkempia havaintoja kuninkaan toivomista seikoista. Venäläiset olivat hyökänneet jopa Olavinlinnan ympäristöön ja saaneet aikaan suurta hävitystä varsinkin rajaseudulla, missä kylät oli poltettu. Sillä aikaa kun kuningas pohti asiaa, hänen käskynhaltijansa kiirehtivät kuninkaankartanon perustamista Liistonsaareen. Fincke ja Bielcke kuninkaalta saamiensa avoimien valtuuksien perusteella nimittivät Olavi Laurinpojan voudiksi Liistonsaaren kartanoon. Tämän he ilmoittivat kuninkaalle kirjeellä 2.2.1556. Nimitys oli kuitenkin ennenaikainen. Kuningas kirjoitti 26.5.1556 Savonlinnaan kirjeen jossa ilmoitti mm: "Emme kuitenkaan tahdo, että kartanoita perustetaan lähelle rajaa, vaan kauemmas sisämaahan. Ja koska meidän kartanomme Liistonsaareessa ei ole kauempana kuin kuuden peninkulman päässä rajasta, niin emme suinkaan halua, että sinne perustetaan kartano, vaan tyydymme siihen että Tuomas Meting saa tästä lähin niin kuin tähänkin saakka hallita samaa taloa." (Lappalainen 1971, 63–64.) Tuomas Meting mainitaan toisessa yhteydessä nimellä Tuomas Meggingen Liistonsaareessa asuneena nimismiehenä (Lappalainen 1971, 64).

Toukokuussa saamansa kirjeen perusteella Kustaa Fincke ilmoittaa 22.7.1556 päivätyllä kirjeellä kuninkaalle luopuneensa aiikeesta perustaa kuninkaankartano Liistonsaareen. Hän sanoo sensijaan perustavansa kartanon Rantasalmelle, missä oli löytänyt soveliaan paikan Suuren Savontien varrelta. Kyseessä oli Putkilahden kuninkaankartano Säamingin Hiltulassa. (ibid., 65.)

Lappalainen esittää toisessa yhteydessä otaksunan, ettei ole täysin pois suljettu myöskään se mahdollisuus, että Liistonsaari olisi ollut virallisestikin kuninkaankartano. Kustaa Vaasa läänitti nimittäin vuosina 1637–38 Savosta kaksi kuninkaankartanoa, 6.8.1538 päivätyllä läänityskirjeellä Rantasalmen kuninkaankartanon Thomas Uthermarckille sekä jo sitä ennen 31.10.1537 päivätyllä läänityskirjeellä nimeltä mainitsematta ”erään kuninkaankartanon Savonlinnan läänissä” Martti Laurinpojalle (Mårten Larsson). Lappalaisen mukaan on epäiltävissä, että kuninkaan tarkoittama Savonlinnan läänissä sijaitseva kuninkaankartano olisi tarkoittanut juuri Liistonsaarta. (Lappalainen 1971, 99–93.)

Kolmannen näytöksen lopussa viitataan Liistonsaareen majoittuneisiin 50 mieheen Laatokan meriväkeä. Tällekin tapahtumalle löytyy kirjallinen esikuva. Nimittäin vuodesta 1574 saakka talletettujen asiakirjojen mukaan Liistonsaareessa on todella ollut 1780 -luvulla majoittuneena 50 miestä Laatokan meriväkeä, Laatokan laivaston päällikkö Lasse Laurinpoka 50 miehensä kanssa (Lappalainen 1971, 95).

4.7.6 Kehtolaulu kuolleelle ratsumiehelle

Kehtolaulu kuolleelle ratsumiehelle on järjestyksessä toinen *Neljä laulua unesta* -laulusarjan lauluista. Laulu sisältyy oopperan loppuun, III näytöksen seitsemänteen kohtaukseen (814–). Hyökkäys Liistonsaaren kuninkaankartanoon on epäonnistunut miehet ovat kuolleet. Ratsumiehen kuoltua näyttämön lattiasta nousee lavetti, jonka mukana makaava Ratsumies nousee ylös. Anna ottaa Ratsumiehen puolittain syliinsä ja laulaa jäähyväislaulun.

Laulun teksti kuuluu:

Nukkuu se nyt nukuttamatta,
nukkuu unta näkemättä.
(Saa nukkua, saa nukkua)
Ei sitä uni herätä, ei hevonen,
ei kuningas, ei nainen, ei pelko,
(Saa nukkua, saa nukkua)
ei sitä uni herätä, ei unessa nähty hevonen,
ei unessa kuningas, ei unessa nainen eikä pelko.
Hevonenkin hengähtävi
matkan pitkän juostuansa,
rautanenkin raukenevi
kesäheinän lyötyähän,
(Saa nukkua)
vetonenkin vierähtävi
joen polven käytyähän,
tulonenkin tuikahtavi
yön pitkän palettuahan.

Runon alussa Anna suree miestänsä, jota mikään ei voi enää herättää. Runon loppuosa, ”Hevonenkin hengähtävi...”, on suora alluusio Kalevalan päätösru-

nosta (Sihvo 2000). Ainoastaan säe ”matkan pitkän juostuansa” on muunnettu, ja se kuuluu Kalevalassa ”matkan pitkän käytyänsä”.⁸³ Oopperassa lauluun liittyy naiskuoron siunaavat ”saa nukkua” -repliikit. Laulusarjassa repliikit luonnollisesti ovat poissa.

Laulussa kerrataan oopperan keskeisiä motiiveja. Laulun alkuun sijoittuu virta-juoneen kuuluvia motiiveja. Kohtalomotiivi esiintyy laulumelodiassa Kalevala-sitaatin yhteydessä yhdessä 1. ja 2. viulun pienterssisuhteisten soitujen kanssa (ESIMERKKI 38).

ESIMERKKI 38

ANNA: HE- VO- NEN- KI HEN- GÄH- TÄ- VI MAT-KAN PIT- KÄN JUOS-TU - A N- SA

Nimismies, joka ei esiinny oopperassa ollenkaan näyttämöhahmona vaan pelkästään äänenä, ilmoittaa sytyttävänsä kaksisataa ”rotansyömää” kynttilää. Näyttämötoteutus on analoginen tekstin kanssa: näyttämön etureunaan nousee lukuisia määriä erilaisia kynttilöitä. Kynttilöiden sytyttyä kohtalomotiivi esiintyy säveliltään aivan samankaltaisena kuin kolmannen näytöksen alussa. Degeneraatioajatus tulee esiin motiivin soitinnuksessa. Soitinnus on hieman kolmannen näytöksen alun esiintymää ohuempi: aihe esiintyy josten klusterin ja sotilasrummun tremolon kanssa pelkästään kontrabassolla ja kontrafagotilla, kun Säamingin metsä -kohtauksessa motiivissa on mukana lisäksi tuuba. Viittä viimeistä tahtia kerrataan ad libitum. Sävelet c ja a esiintyvät oopperan viimeisessä tahdissa kohtalomotiivin viimeisenä degeneraatiomuotona.

⁸³

Sihvon mukaan runo esiintyy myös teoksessa *Suomen kansan vanhat runot* 1902 (SKVR XIII, 1. runo) Lönnrotin muistiinpanona nimellä ”Laulajan loppusanat ”Heponenki hengähtävi”.

4.7.7 *On kolme unta sisäkkäin*

Sallinen lyhensi ensimmäisen näytöksen toisen kohtauksen alun parisuhdedialogia. Haavikon tekstissä (Haavikko 1972c) Ratsumies ja Kauppiaanrouva ovat lyöneet vetoa, onnistuuko Kauppias viettelemään Annan. Sallinen on jättänyt tämän vedonlyöntiin liittyvän dialogin pois, ja oopperan toinen kohta alkua siten, että Ratsumies etsii Annaa. Tämän tekstilyhennyksen lisäksi toisessa kohtauksessa on toinenkin lyhennys: kohtauksen loppuun aiottu *On kolme unta sisäkkäin* -laulu jäi pois lopullisesta oopperaversiosta viime hetkellä. Laulun teksti ei ole Haavikon libretossa kirjoitettu Annalle vaan karhuksi pukeutuneelle Ratsumiehelle. Syytä, miksi laulu jäi pois valmiista oopperasta voi etsiä laulun sisällöstä ja tunnelmasta. Herkkävireinen laulu olisi ollut liian maalaileva ja runollinen keskellä jaksoa, jossa valmistellaan ensimmäisen näytöksen draamatista huippukohtaa, Kauppiaan ja Kauppiaanrouvan surmaamista. Laululle ei yksinkertaisesti löytynyt paikkaa valmiissa oopperassa. (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001.)

Toinenkin, laulusarjan esityskäytäntöön liittyvä syykin saattaa olla. Taru Valjakalle omistettu ja yleensäkin vain naisten esittämä laulusarjakokonaisuus olisi kokenut esteettisen muodonmuutoksen, jos oopperassa yhden sarjaan kuuluvista lauluista olisi esittänyt mies. Tämä ei olisi vaikuttanut kovin luonteelta. Varsinaiseen juoneen ei laulun poisjättäminen vaikuta millään tavalla. Laulun teksti kuuluu:

On kolme unta sisäkkäin,
on kolme unta sisäkkäin, sylkkäin.
Unessa unesta tehty nainen nukkuu
pehmeästi, pehmeästi
lapsi nukkuu naisen sisällä syntymätön,
syntymätön näkee unta.
Kolme unta sisäkkäin, sylkkäin.
Mitä uni tarkoittaa?
Minun täytyy nähdä unta
Minun täytyy syntyä ja kuolla.
Kuka niin käski sanoa
Ei kukaan, ei kukaan
Itse piti keksiä, itse piti sanoa

On kolme unta sisäkkäin -runossa on kaksi teemaa: kolmen sisäkkäin olevan unen kuvaus, sekä kysymys, mitä uni tarkoittaa? Laulun alkuun sisältyviä raskauden kuvauksia esiintyy Haavikon näytelmissä runsaasti (Kinnunen 1977, 26). Raskaus- ja kohtu-kuvauksissa tulee esille naisen *magna mater* -ominaisuus, naisen rooli vahvana, elämää säilyttävänä ja luovana voimana.⁸⁴ Kirjallisuuden kohtu-kuvaukset liittyvät tapaan paeta ristiriitoja palaamalla alkuun. Etsitään mytologiaa, vaistoa, primitivismiä, henkistä alkuäitiä. Lyyrikoilla eräs alkuelämyksen etsimisen muoto on pako kohtuelämykseen, syntymisen tuolle puolen turvalliseen, pimeään suljettuun tilaan, jossa ei ole tietoa absurdista olemassaolosta (Ylimartimo 1975, 133).

Vaikka laulu *On kolme unta sisäkkäin* jäi oopperasta pois, on oopperaan jätetty kaksi paralleelitekstiä, jotka käsittelevät samaa aihetta. Kolmannen näy-

⁸⁴ Sisko Ylimartimo (1975) on tutkinut Haavikon *magna mater* -metaforaa ja sen ilmentämää kaksiarvoista "klassista kohtuelämystä".

töksen alussa Anna huomaa että Ratsumies haluaa kostaa Annan hairahduksen jakamalla Annan muiden miesten kanssa. Anna haluaa hyvittää tekonsa:

ANNA
Minä hautaan sinut minuun takaisin.
Ei kuolema tätä miestä löydä.
Ei hän ole vielä valmis.
Se kestää yhdeksän kuukautta, kymmenettä.

Toinen paralleeliteksti sijaitsee myös kolmannessa näytöksessä: hyökkäystä Liistonsaareen suunniteltaessa päätettiin leipoa suuri kalakukko, jonka sisään Matti Puikkanen piilotetaan. Kalakukko lahjoitettaisiin Liistonsaareen ja yön pimeydessä Matti päästäisi muut hyökkääjät kartanoon:

NAISET:
Tehdäänkö se suuri kalakukko?
Se mattikukko.
Matti on siellä sisällä, syntymätön, näkemätön.

On kolme unta sisäkkäin -laulun loppuosassa esitetään koko laulusarjan sisällön kannalta keskeinen kysymys. Mitä uni tarkoittaa? Uni on eräs Haavikon kielen tärkeä metafora; ihminen elää elämänsä unenkaltaisessa tilassa, kohtalonsa ohjaamana. *Ratsumiehessä* samoin kuin näytelmässä *Acrigola ja kettu* ihminen elää maailmassa unessa ja herää vasta kuoleman kynnyksellä (Kinnunen 1977, 132, 133). Ratsumiehen uneen vajoamisen syynä ovat Novgorodin tapahtumat. Ne hajottavat Ratsumiehen persoonan, hän toipuu, mutta jää silti tilaan, joka muistuttaa unta (Kalliola 1987, 77). Acrigola kertoo Kuolemajärven monologin alkuosassa "... minä olen nukkunut ja nyt minä olen unestani herännyt." Saman asian ilmaisee Ratsumies oopperan lopussa:

"Kun lintu kuolemaansa räpiköi,
se koko ajan herää.
Niin minäkin".

On kolme unta sisäkkäin -laulun musiikin perusideana on käyttää pianotekstuurissa ennustusmotiivia ja sen inversiota siten, että c-sävel toimii keskisävelenä. Näin syntyy musiikillinen kuva unesta ja reaali maailmasta, sekä niiden välisestä rajasta. Ennustusmotiivi esiintyy reaali maailmaa kuvatessaan perusmuodossaan ja reflektoituu sitten ylöspäin inversiona unimaailmaan c-sävelen toimitessa tiedostetun ja tiedostamattoman rajana (ESIMERKKI 39).

ESIMERKKI 39



4.7.8 Kauppias

Kauppiaan motiivi on muodostettu runkomotiivista x2, ja esiintyy vain teksti-konteksteissa, joissa Kauppias on läsnä tai joissa viitataan Kauppiaaseen. Motiivin keskeisenä tunnusmerkkinä on Annan rivissä horisontaalisena esiintyvän melodian muuntuminen sointusarjaksi c-molli, d-molli, cis-molli. Kalevi Ahon mukaan luonnemotiivi voi olla melodisen aiheelman lisäksi myös karakteristinen sointuyhdistelmä (Aho 1977, 15–17; ks. myös Retf 1961, 11, 12). Sointusarja sitoo Kauppiaan ja Annan musiikillisesti yhteen. Motiivin melodialinja ei enää ole sidoksissa runkomotiiviin x2, vaan sitä voi pitää sointusarjasta kehittyvänä metamorfoosuotona. Melodiaan sisältyy valtae: alun ylöspäisen sekstihypyn jälkeen esiintyvä alaspäinen melodialinja es2–d2–cis2–gis1. Alaspäinen melodia-liike vallan merkkinä esiintyy myös *Ratsumiehen* toisessa näytöksessä Tuomarin motiivissa ja *Punainen viiva* -oopperassa herraluokkaan kuuluvan Rovastin aiheessa, niinkuin myös *Punaisen viivan* karhumotiivissa. Samantyyppisen valtaeleen voi nähdä myös *Variations sur Mallarmé* -baletin muusamotiivin alaspäisessä melodialinjassa.

Kun tarkastellaan oopperan henkilöahmoja Vladimir Proppin (1968) luoman aktanttimallin avulla, voi todeta, että Kauppias on eräs *Ratsumies* -oopperan "rosvoista".⁸⁵ Viettelemällä tarinan päähenkilön, Ratsumiehen vaimon, Kauppias aiheuttaa tälle oopperan alkutilanteessa vahinkoa. Ratsumiehen "rosvoja" ovat Kauppiaan lisäksi myös muut herraluokkaan kuuluvat Tuomari ja Nimismies. Metajuonen tasolla molemmat analysoitavat oopperat ovat siinä suhteessa samankaltaisia, että niissä molemmissa on useita "rosvoja". Tosin *Punaisen viivan* rosvot ovat abstraktimpeja kun Ratsumiehen konkreettiset henkilöahmot. *Punaisessa viivassa* tarinan rosvoja ovat karhu, ankara luonto ja vanhoillinen yhteiskuntajärjestelmä, jotka kaikki yhdessä uhkaavat Topia.

Käyrätorvet esittävät Kauppiaan motiivin generaatiomuodon jo ensimmäisessä taitteessa tahdeissa 46–47 Annan rivin yhteydessä (ESIMERKKI 40, seuraavalla sivulla). Anna toteaa Kauppiaalla olevan omankin vaimon. Kauppias haluaa kuitenkin nukkua yönsä Annan kanssa. Kauppiaan motiivi esiintyy tässä yhteydessä käyrätorvilla joita tukee kontrabasson ja klarinetin c–d–e–cis–melodia. Kontrabasson mukanaolo tuo aiheen esittelylle poikkeuksellista merkittävyyttä, koska muuten oopperan alun kellojen, mieskuoron ja celestan avulla toteutetulle unitunnelmalle on ominaista jousisoitinten puuttuminen.

Novgorodin Kauppias on anakronismi, materialistin ajankuva, paljon enemmän kuin historiallinen henkilö. Visuaalisesti Kauppiaan asema rikkaana kauppiana ei tule esille niinkään esiin hänen olemuksessaan, Kauppias on jo parhaat päivänsä nähnyt ja olemus on rappeutunut. Hänet kuvataan myös juopuneena. Vauraus tulee esiin enemmän Kauppiaan repliikeissä ja näyttämöto-teutuksessa. Kauppiaan pöydällä on ylellisesti tarjolla ruokaa ja juomaa suurista astioista.

85

Tarinoiden metajuoneeseen sisältyy Proppin mukaan seitsemän rakenteellista henkilöahmoa, roisto, lahjoittaja, auttaja, etsinnän kohde, liikkeellelähettäjä, sankari ja valesankari. Kullakin henkilöllä on oma toiminnan piirinsä, joka koostuu niistä funktioista, joiden toimintaa kyseinen henkilö hallitsee. Siten esimerkiksi roiston toiminnan piiriin kuuluu vahingon aiheuttaminen sankarille, konnuus, taistelu tai muunlainen kamppailu sankarin kanssa, sekä takaa-ajo. (Propp, 1968, 79.)

ESIMERKKI 40

Ratsumies-oopperan Kauppiaalla ei ole erisnimeä: hän on ruumiillistunut kohtalo oopperan muiden ammattinimikkeellä varustettujen henkilöitten tapaan. Kauppias on tottunut saamaan kaiken, mutta siitä huolimatta ei ole tyytyväinen elämäänsä. "Minua onnellisempaa miestä ei olekaan ja se ei ole tämän enempää."

Kauppiaan ahneudelle ja häikäilemättömyydelle on annettu näyttämötoeutuksessa hyvin eroottinen ilme. Tämä ei ole ihme, sillä juuri eroottisuus oli piirre johon Holmberg *Ratsumiehessä* ihastui: "*Ratsumiehessä* sykkii voimakkaasti miehen ja naisen eroottinen suhde" (Holmberg 1976, 92). Tämä piirre ei koske pelkästään Annan ja Kauppiaan suhdetta vaan kulkee läpi koko oopperan sen kaikissa mies-nais-suhteissa. Koko kohtauksen ajan Kauppias yrittää pyydystää Annaa. Ohjaaja nostaa tavoittelun intensiteettiä koko kohtauksen ajan ja crescendon huippukohdassa kohtauksen lopun *Interludissa* Kauppias yrittää sitoa Annan pöytäliinan avulla, mutta Anna pakenee.

Kauppiaan ensimmäinen repliikki sisältää täyskäännöksen suhtautumisessa kohtaloon, maailmanjärjestykseen. Ensin Kauppias ei uskalla toivoa koska toive toteutuu, ei uskalla myöskään pelätä, koska pelosta tulee totta. Mieli muuttuu kuitenkin. Kauppias muistaa mahtavuutensa ja kaiken saavuttanut Kauppias päättää uhmata kohtaloaan. Repliikin aikana Kauppias polvistuu ja hyväilee Annan jalkoja:

KAUPPIAS

Minä tahdon toivoa ja pelätä samoja asioita.
Minä, yksin minä,
suuri, rikas, mahtava Novgorodin Kauppias,
Minä uskallan toivoa, pelätä samoja.

Toivo ja pelko ovat tekstissä syy- ja seuraussuhteessa: toivo luo pelkoa. Kauppiaan epäröinti viittaa aavistukseen siitä, että muutos ennalta määrättyyn maailmanjärjestykseen voi johtaa asiat vielä huonompaan suutaan. Toivominen on turhaa, koska se on kapinaa maailmanjärjestykseen vastaan. Haavikon runoepokseen *Kaksikymmentä ja yksi* sisältyy eräänlainen elämänviisauden kiteytymä, joka on täysin riisuttu toivon, pelon ja vihan kahleista. Siinä on "samanlaista riipaisevan ajatonta elämänviisautta, kuin Saarnaajalla tai Sinuhella jossa ei ole turhia kysymyksiä tai illuusioita." (Sihvo 1980, 138.)

Kun sinun ei tarvitse toivoa, ei tarvitse pelätä,
ei pelätä, ei vihata:
Kun sinun ei tarvitse pelätä, sinun ei tarvitse vihata,
eikä toivoa.
Kun sinun ei tarvitse vihata, ei tarvitse pelätä,
eikä toivoa.
Kun sinun ei tarvitse, sinun ei tarvitse toivoa,
eikä toivoa.

Samassa eepoksessa kerrotaan miten kävi bulgaarien, Bysantin vihollisten, jotka "toivovat aina". Runoilija vertaa toivovaa ihmistä sokeaan, jonka kasvat Ruhtinas silpoo julmasti veitsellä. Toivomisen turmiollisuudesta varoittaa myös Varksenpoika samassa eepoksessa (Sihvo 1980, 121):

Älä toivo!
Kaikista hirviöistä toivo kaikkein julmin katalin,
sitkein
pelko hyödyllisin, hybris kaiken tuhoava,
älä toivo!

Pelko on toimeentulemisen, selviytymisen ehto, hybris, ylimielisyys kaiken tuhon enne. Haavikon filosofia on selkää ja johdonmukaista. Samat ajatukset hän soveltaa myös kansojen ja kansakuntien tasolle, esim. *Kansakunnan linjassa*. (ibid.)

Ratsumiehen ensimmäiseen kohtaukseen kuuluva Kauppiaan monologi "Minä olen kauppias Novgorodista" (123–192) on aba1-muotoinen. Kauppiaan motiivin (ESIMERKKI 41) sävyttämän a-taitteen jälkeen seuraa, b-taite (t.156 – 172), joka on alakuloinen mietelmä rikkauten hinnasta: kauppias muistelee kauppatavaraa kuljettavia miehiä, jotka tielle kuoltuaankin uneksuvat edelleen pääsevänsä Novgorodiin.

ESIMERKKI 41

The musical score for 'ESIMERKKI 41' is presented in three staves. The top staff is the vocal line in 4/4 time, with lyrics: KAUPPIAS: MI-NÄ O-LEN KAUP- PI- AS NOV- GO- RO- DIS-TA. The middle staff is the piano accompaniment in 4/4 time, marked 'jouset, pizz.'. The bottom staff is the bass line in 4/4 time. The score is divided into five measures, with a key signature change from one flat to two sharps at the beginning of the fifth measure.

Monologin alku ja siinä esiintyvä Kauppiaan motiivi tuovat mukanaan oopperaan täysin uuden musiikillisen ilmeen. Kun aiemmin oopperan soitinnukselle oli ominaista lyömäsoitinten, harpun, celestan mieskuoron hymnin ja kellojen luoma pirstaleinen unimaailma, on Kauppiaan musiikille tyyppillistä koko jousiston pizzicato tasaisina neljäsosina esiintyvä kahdeksanääninen sointikudos. Rytmistä iskevyyttä korostaa maracasin vastadaktyylirytm. Kontrasti aikaisempaan on huomattava, unenomainen tunnelma muuttuu täsmällisen realistiseksi Kauppiaan monologi sisältää visuaalisen valta-elleen. Kauppias kiipeää pöydälle korostaakseen valtaansa. Valtaeleestä ei puutu tragikoomisiakaan piirteitä: ohjaaja kuvaa Kauppiaan niin humaltuneena, että tämä astuu ensin pöydän ohi yrittäessään kiivetä sille. Tämä ele olisi jossain muussa yhteydessä saattanut vaikuttaa pelkästään koomiselta, mutta tässä Kauppiaan hahmo luodaan niin väkivaltaiseksi, ettei huumorille ole sijaa.

Monologin b-taitteessa musiikki palaa uudelleen rytmikaraktääritään selkeästä Kauppiaan motiivista oopperan alun pirstaleiseen unimusiikkiin. Musiikki kuvailee "vastasyntyneiden henkien" ryntäilemistä harpun ja celestan klissandoilla ja klustereilla. B-taitteen alussa Kauppias tarttuu Annan kiinni ja heittää hänet selälleen pöydälle. Kauppias vaipuu ajatuksiinsa ja Anna pääsee pakenemaan.

Kauppiaan monologin b-taitteen musiikki viittaa jo Kauppiaan omaan kuolemaan, sillä musiikki koostuu elementeistä, jotka ilmestyvät myöhemmin murhapolttojaksoissa. Näitä sekä b-taitteessa että polttamisjaksoissa esiintyviä aiheita ovat celestan klusterit, joissa on pedaalilla yhdistettyjä sävelkimppejä f-g-a-h sekä ges-as-b trioleina ja kahdeksasosina. Samankaltaiset klusterit häivähtävät myös Sallisen kolmannessa sinfoniassa (III sinf. t. 79–81). Polttamisjaksoon viittaavat myös b-taitteessa esiintyvät oboen ja fagotin klusterit. Oboella sekstoleina esiintyvät sävelet ges-as-b sekä fagotilla kuudestoistaosina esiintyvät sävelet f-g-a. Kauppiaan monologin b-taitteen ennustusaspektia korostaa em. klustereiden lisäksi myös se, että tässä yhteydessä esiintyvät kaikki ennustusmotiivin kolme hahmoa ketjussa.

Kauppiaan monologin suppeassa kertaustaitteessa (a1), Kauppiaan motiivi esiintyy soitinnettuna puupuhaltimilla, kahdella oboella ja fagotilla. Vastadaktyylirytm on piccolohuilulla. Kertausjakson lopussa tahdeissa Kauppiaan motiivista on jäljellä enää piccolon ja maracassin vastadaktyyli.

Ensimmäisen kohtauksen lopussa on esitysohje, "Kauppias vie Annan pois". Holmberg on vauhdittanut kohtausta, sillä Kauppias ei pelkästään "vie" vaan Kauppias yrittää raahata Annaa. Anna pakenee. Kauppias yrittää pyydystää Annaa pöydältä riuhtaisemallaan liinalla. Anna pääsee irti liinasta ja pakenee portaikkoon. Kauppiaan ja Annan poistumista kuvataan musiikissa *Interludilla*, johon sisältyy Kauppiaan motiivin degeneraatiomuoto: motiivin sointusarja c-molli, d-molli, cis-molli on hajotettu intensiiviseksi ykkösviulun *cantilene*-melodiaksi (t.193–208), jota kakkosviulu tukee oktaavia alempana. Trumpetit, pasuunat ja tuuba tuovat mukaan voimakkaan dynaamisen nousun, joka ennakoii tulossa olevaa konfliktia. Käyrätorvet ja klarinetit soittavat Kauppiaan monologin ensimmäisen intervallin, pienen sekstin g-es, jousten ja trumpettien tukiessa staccatossa esiintyvällä c-mollisoinnalla, joka juuri ennen toisen kohtauksen alkua kääntyy cis-mollisoinnuksi. Tahdeissa 204–206, Kauppiaan ja Annan poistuessa Kauppiaan aihe esiintyy muodossa, jossa siirrytään suoraan c-mollista cis-molliin. Kauppiaan motiivin ensimmäinen intervalli ylöspäinen pieni seksti on nyt klarineteilla ja kornoilla.

Kauppiaan motiivi esiintyy uudelleen oopperan kolmannessa kohtauksessa (t. 299–). Kohtaus alkaa orkesterin välikkeellä, jossa esiintyy motiivin dege-

neraatiomuoto, käyrätorvien ja trumpettien fanfaarimainen ylöspäinen pieni seksti -intervalli, ennakoiden Kauppiaan saapumista. Tullessaan Kauppiaalla on kädessään pöytäliina joka viittaa toisaalta taaksepäin, jo tapahtuneeseen konfliktiin Annan ja Kauppiaan välillä sekä ennustaa myöhemmin tapahtuvaa Kauppiaan ja Kauppiaanrouvan sitomista.

Kauppiaan motiivin seuraava degeneraatiomuoto palaa vasta, kun Annan ja Kauppiaan petos on paljastumassa ja tapahtumat saavat dramaattisen käänteen. Tämä kulminaatiopiste on huomioitu myös musiikissa. Tahdista 460 alkaen, heti Ratsumiehen dramaattisen kysymyksen ”Ja mitä sinä olet maksanut tiedostasi? Nahkaa vai karvoja?” jälkeen, esiintyy orkesterin *Interludi*. Se koostuu Kauppiaan motiivin c-molli-d-molli- cis-molli sointusarjaan perustuvasta I-viulun, II-viulun ja alttoviulun paatoksellisen laulavasta unisono-melodiasta. Myöhemmin melodiaan liittyy myös sello. Melodian taustalla on matalien jousien ja fagotin urkupistemäinen cis-mollisointu. Melodia viittaa taaksepäin myös Annan ensimmäisten repliikkien yhteydessä esiintyvään sävelriviin. *Interludin* melodia muistuttaa lisäksi ensimmäisen ja toisen kohtauksen välistä jousimelodiaa. Sen lisäksi, että unisono-melodian pohjalla on sama sointusarja, ovat tahdit 196–197 ensimmäisen ja toisen näytöksen välisessä interludissa sekä tahdit 465–466 kolmannen kohtauksen interludissa melodialtaan täysin identtiset. Jälkimmäinen on ainoastaan orkestroitu täyteläisemmin. Annan ja Kauppiaan petoksen paljastumisen yhteydessä esiintyvällä Kauppiaan motiivin degeneraatiomuodolla on siis selvä johtoaihefunktio, motiivi viittaa taaksepäin 1. kohtauksen tapahtumiin.

Kolmannen kohtauksen *Interludi* pysäyttää replikoinnin, ja sekä näyttämötoiminta että teksti viittaavat musiikin tapaan 1. kohtauksen tapahtumiin. Kaikki reagoivat Annan ja Kauppiaan petoksen paljastumiseen voimakkaasti: Ratsumies, joka on edelleen karhun puvussa, nostaa aggressiivisesti kyntensä, Anna perääntyy pelästyneenä. Kauppiaan humalatila syvenee ja hän kaatuu maahan. Kauppiaanrouva retuuttaa Kauppiaan uudelleen pystyyn. Tapahtumat jatkuvat dramaattisina. Kun Ratsumies on esittänyt paljastavan repliikin ”Se on naiselle hyvä kauppa, kun hän pimeässä vaihtaa tukun karvoja karhun nahkaan” Kauppiaanrouva paiskaa Kauppiaan suuttuneena maahan.

Haavikon libretossa Kauppiaan ja Kauppiaanrouvan alistumista täysin ilman taistelua perustellaan kohtalolla: heidät on ”sidottu kertomukseen”.⁸⁶ Holmberg on realistisoinut kohtausta kuvaamalla Kauppiaan yhä enemmän humaltuneena. Hän jopa sammuu kesken kohtauksen. Näin näyttämön tapahtumiin tulee loogisuutta: humaltunut mies on helppo sitoa kiinni.

Kauppiaan ja Kauppiaanrouvan murhapolton näyttämötoteutuksen tuli kuvata näyttämölle levitetyllä punaisella kankaalla, jonka taakse Kauppias ja Kauppiaanrouva kätkeytyvät. Kauppiaan kuolemaa kuvataan tahdeissa 690 – 693 esiintyvällä Kauppiaan motiivin degeneraatiomuodolla, käyrätorvien ja

86

Haavikko paheksui ohjaajan ja lavastajan tapaa sijoittaa ensimmäinen näytös ”novgorodilaiseen olohuoneeseen”. Hän oli ajatellut, että näytös tapahtuu heiniä täynnä olevassa tallissa, jossa tulen nopea leviäminen olisi ollut loogisempaa. Paremmin ymmärrettäväksi olisivat tulleet näin myös hevosen valjaat, joilla Kauppias ja Kauppiaanrouva sidotaan kiinni. (Haavikko, puhelinkeskustelut kirjoittajan kanssa 28.–29.5 ja 1.6. 2002.) Itse asiassa Haavikon libretossa (Haavikko 1972c) mainitaan talli 1. näytöksen tapahtumapaikaksi Annan repliikissä juuri ennen polttamiskohtausta. Haavikon nopeaa irtautumista omista teksteistään kuvaa se, että hän mietti *Ratsumiehen* ensi-illassa, kuka ihme on voinut kirjoittaa näin epäloogista tekstiä, ”tällaista roskaa”, kunnes muisti, että hän on itse tekstin kirjoittanut. (I Haavikko, puhelinkeskustelut kirjoittajan kanssa 28.–29.5 ja 1.6. 2002)

trumpettien traagisena fanfaarina fortissimossa. Sointusarjan sävellajeina ovat e-molli-fis-molli ja f-molli (ESIMERKKI 42). Kauppiaan motiivia vahvistavat isorumpu, lautaset ja tamburiini.

ESIMERKKI 42

The musical score for Example 42 consists of two staves of music in 4/4 time. The music is characterized by frequent triplets, indicated by the number '3' above the notes. The score is divided into three sections by brackets below the staves, labeled 'e-molli', 'fis-molli', and 'f-molli'. The first section (e-molli) spans the first two measures, the second section (fis-molli) spans the next two measures, and the third section (f-molli) spans the final two measures. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major / E-flat minor).

Ensimmäisen näytöksen viidennessä eli viimeisessä kohtauksessa Anna ja Ratsumies muistelevat Novgorodin tapahtumia. Kauppiaan motiiviin palataan vielä uudelleen. Ratsumies on epävarma Annan petoksen jälkeen ja kysyy: "Haluatko sinä sitä karhua? Annan vastausrepliiikissä on tietoinen ristiriita musiikin ja tekstin välillä. Anna vastaa Ratsumiehelle: "Haluan. Jos minä en sitä haluaisi, en minä haluaisi sinua, ja sinua minä haluan." Musiikki kertoo kuitenkin toista. Annan repliikki on rakennettu Kauppiaan motiivin degeneraatiomuodosta (b-molli-c-molli-h-molli). Toisaalta musiikki viittaa myös Annan repliikkiriviin. Musiikista voi päätellä, että Anna tosiasiaa ajattelee Kauppiasta.

Kauppiaan motiivi heijastuu myös huilun ja klarinetin melodioihin ensimmäisen näytöksen lopussa (ESIMERKKI 43).

ESIMERKKI 43

The musical score for Example 43 consists of three staves of music in 4/4 time. The music features triplets, indicated by the number '3' above the notes. The score is divided into several sections by brackets below the staves, labeled with key signatures: 'b-molli', 'c-molli', 'h-molli', 'c-molli', 'd-molli', 'cis-molli', and 'h-molli'. The first staff (t. 732) shows the first three sections. The second staff (t. 745) shows the next three sections. The third staff (t. 768) shows the final section. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major / E-flat minor).

Tonaliteettina on edellämaitun b-molli-c-molli-h-molli-sointusarjan lisäksi myös sointusarja c-molli-d-molli-cis-molli. Ensimmäisen näytös päättyy oboen nousevaan h-mollimelodiaan (t. 768–769) Ratsumiehen kysyessä: "mitä me nyt teemme?" Tämän melodian voi tulkita toisaalta Kauppiaan motiivin degeneraatiomuodoksi, toisaalta h-mollimelodia viittaa jo toiseen näytökseen ja siellä esiintyvään unimotiiviin.

Toisessa näytöksessä Kauppiaan motiivi esiintyy vain kerran: toisen näytöksen ensimmäisessä kohtauksessa, jossa Kauppiaan motiivin degeneraatiomuoto esiintyy pasuunoilla ja käyrätorvilla Tuomarin kuvaillessa Annan kohta- loa Suomessa ja Novgorodissa (t. 287). Sointusarja on muotoutunut fragmentaa- risiksi kahdeksasosasoinnuiksi f-molli, g-molli, fis-molli (ESIMERKKI 44).

ESIMERKKI 44



4.7.9 Unesta tehty mies

Toisessa näytöksessä ennustusjuonen motiivit, runkomotiivista x3 muodostettu ja ryömivistä tersseistä koostuva Annan oikeudenkäyntimotiivi, sekä runkomo- tiivista x4 muodostettu, usein laulumelodiassa esiintyvä unimotiivi esiintyvät toisen näytöksen neljännessä kohtauksessa sijaitsevassa *Unesta tehty mies* -lau- lussa. Molempien motiivien generaatiomuodot esiintyvät jo toisen näytöksen toisessa ja kolmannessa kohtauksessa.

Toisen kohtauksen alussa (t.137) mustalla huivilla päänsä peittänyt Anna nousee seisomaan kansan joukossa. Anna kuuluu oikeudenkäynnissä mukana olevan kansan tavoin yhteiskunnalliseen alaluokkaan, tätä kuvaa Annan nöy- ristelevä asenne. Musiikki kuvaa Annan tilannetta pienistä tersseistä koostuval- la Annan oikeudenkäyntimotiivin generaatiomuodolla fagotilla, kontrafagotilla, sellolla ja kontrabassolla (ESIMERKKI 45). Tämä motiivi esiintyy usein myö- hemminkin toisessa kohtauksessa samankaltaisena matalien puupuhaltimien ja matalien jousien legatomaaisena mateluna. Anna ei kuitenkaan saa asiaansa esi- tettyä, kun hänet keskeyttää Tuomarin ja Ratsutilallisen kiistely hevosesta.

ESIMERKKI 45



Kolmannen kohtauksen aloittavan *interludin* (t. 247) aikana Anna nousee uudelleen ylös mutta ei jää väkijoukkoon, kuten toisessa kohtauksessa, vaan lähestyy keskellä näyttämöä sijaitsevaa Tuomarin koroketta. Annan oikeudenkäyntimotiivi kuvaa edelleen Annan nöyristelevää lähestymistä Tuomarin pöytää lähestyessään Annan rohkeus lisääntyy. Musiikki kuvaa Annan muuttuvaa asennetta siten, että oikeudenkäyntimotiiviin seuraavaan muotoon liittyy vahvistukseksi tuuba.

Kun Anna esittäytyy Tuomarille repliikillä "Minä olen Anna minun mieheni kuoli ja katosi viime kesänä", (t. 265–) soi Annan oikeudenkäyntimotiivin generaatiomuoto pelkästään alttoviulussa. Repliikin jälkeen alkaa oikeudenkäyntimotiivin täydellinen muoto, joka kuvaa jo rohkaistunutta Annaa hänen ryhdyttyään vaatimaan itselleen leskeyttä (t. 268–). Tällöin aihe on kirkastunut soitinnukseltaan ja siirtynyt I-, II- ja alttoviulun ja sellon rohkeiksi unisono-staccatoiksi, joiden esitysohjeena on *marcato*.

Unimotiivin ensimmäisenä generaatiomuotona voi pitää jo aivan ensimmäisen näytöksen lopussa esiintyvää aihetta, oboen nousevaa h-molli-melodiaa Ratsumiehen kysyessä: "Mitä me nyt teemme?" Kauppiaan motiivin yhteydessä tämä oboen melodia todettiin Kauppiaan motiivin degeneraatiomuodoksi, mutta yhtä hyvin kyseistä oboemelodiaa voi pitää unimotiivin generaatiomuotona. Jälkimmäinen tulkinta on paikallaan siitakin syystä, että uniaihe esiintyy usein juuri h-mollissa. Itse asiassa kysymyksessä on Sallisella harvinainen metamorfosimainen kehittäminen: Kauppiaan motiivista kehittyy uusi sisällöltään täysin erilainen unimotiivi molemmille yhteisen välivaiheen kautta.

Annan repliikin "Sitä tummaa tuntematonta miestä aina odottaisin" sisältävän unimotiivin tonaliteetti on sama h-molli kun ensimmäisen näytöksen lopun generaatiomuodossa (ESIMERKKI 46). Sama unimotiivi toistuu välittömästi b-mollissa repliikissä: "Minä odotin tähän saakka elävää miestäni."

ESIMERKKI 46

Unesta tehty mies -laulu aloittaa toisen näytöksen neljännen kohtauksen (t. 338–385). Tämä laulu on *Neljä laulua unesta* -laulusarjan avauslaulu. Anna haluaa Novgorodin tihutyön jälkiä peittääkseen ilmoittaa miehensä kuolleen ja pyytää Tuomaria julistamaan Annan leskeksi. Tuomari ei suostu Annan vaatimukseen suoralta kädeltä, vaan julistaa tuomion, jonka mukaan leskeys alkaa vasta, mikäli Ratsumies ei ilmaannu vuoden ja yhden päivän kuluessa. Anna laulaa:

Hän tulee unessa, unesta tehty mies.
Hän tulee yöllä unen kautta ja se on liian julmaa.
Hänen on kylmä, hänen on ikävä,
hän ei tule pyytämällä, eikä mene pyytämällä,
hän ei puhu puhuttamalla, hän ei nuku nukuttamalla.
Hänen on kylmä, hänen on ikävä.
Minä en voi käskää pois miestä, joka on kuollut.
Mitä minä teen miehelle joka tulee unessa?

Haavikon tekstille on yleisesti tyypillistä voimakas, joskus täysin epälooginenkin näkökulman vaihtelu (Kinnunen 1977, 11). Niinpä tätäkin laulua voi tarkastella sekä Annan, että Tuomarin näkökulmasta, jolloin se saa täysin eri merkityksen. Tuomarin näkökulmasta tarkasteltuna Anna kertoo, että hänellä ei ole enää miestä, koska tämä on kuollut. Annan kannalta laulun merkitys on toisenlainen: Anna on menettänyt täysin kosketuksen mieheensä. Ratsumies elää unenkaltaista elämää, toteuttaa tahdottomasti kohtaloaan.

Laulu kertoo jo *Agricola ja kettu* -näytelmään sisältyvän perusajatuksen siitä, miten ihminen elää elämänsä unessa, josta herää vasta kuolemansa hetkellä. Laulun keskeistä merkitystä myös *Ratsumiehessä* kuvaa se, että Haavikko, joka oli *Neljä laulua unesta* -laulusarjan pianoversion kantaesityksessä huhtikuussa 1974, otti kantaesitystä seuraavana päivänä yhteyttä Aulis Salliseen ja halusi että oopperan nimi muutetaan laulun mukaan nimeksi *Unesta tehty mies*. Ooppera oli jo käytännöllisesti katsoen sävelletty, se valmistui seuraavassa kuussa ja Sallinen ei halunnut muuttaa iskevää ja hänen mielestään oopperan nimeksi paremmin sopivaa *Ratsumiestä*. Sallisen onnistuikin lopulta taivuttamaan Haavikon luopumaan nimenmuutoksesta. (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001.)

Unesta tehty mies -laulu alkaa jousten staccatomaisella Annan oikeudenkäyntimotiivilla (ESIMERKKI 48a), sekä huilun ja klarinetin unimotiivilla. (ESIMERKKI 48b). Laulun alkaessa tonaliteetti, joka on aiemmin horjunut a-, b- ja h-molleissa vakiintuu nyt b-molliin. Samaan aikaan esiintyvät vibrafonin ja harpun b–c–des-klusterit tuovat muistutuksen Novgorodista. Klusterit viittavat Kauppiaan monologin keskitaitteeseen.

ESIMERKKI 48

b) fl
cl
2 2
a)
vl 2
vl 2, vlc, vcl

Unesta tehty mies -laulun alussa laulumelodia resitoi des- ja c-sävelillä, kunnes unimotiivi (ESIMERKKI 49) esiintyy repliikissä "Hänen on kylmä, hänen on ikävä".

ESIMERKKI 49

ANNA: HÄ-NEN ON KYL- MÄ HÄ- NEN ON I- KÄ- VÄ

Unesta tehty mies -laulun aiheet esiintyvät myös degeneraatio-muodoissa. Unimotiivi palaa Tuomarin repliikissä, jossa hän julistaa Annalle tuomionsa: Yö ja vuosi se on ratkaisuni (ESIMERKKI 50). Esiintymä on jo unimotiivin degeneraatiomuoto. Se on ambitukseltaan kutistunut ja palaa tonaliteetiltaan ensimmäisen generaatiomuotonsa h-molliin. Repliikkien yhteydessä esiintyy Annan oikeudenkäyntimotiivin degeneraatiomuoto samassa hahmossa kuin ensimmäisessä generaatioissa. Myös orkestrointi noudattaa generaation soitinnusta: fagotti, kontrafagotti, sello ja kontrabasso.

ESIMERKKI 50

TUOMARI: YÖ JA VUO- SI SE ON RAT-KAI-SU-NI

4.7.10 Kansa ja Ratsutilallinen

Neljännän kohtauksen lopussa, *Unesta tehty mies* -laulun jälkeen molemmin puolin oikeudenkäyntikoroketta istunut kansa nousee ylös ja alkaa puolustaa Annaa: "Kaikki me puhumme tämän naisen puolesta." Tässä yhteydessä esiintyy runkomotiivista x5 johdettu kansan motiivi (ESIMERKKI 51, II n. t. 422), jolle ovat ominaista alaspäin suuntautuvat intervallit, pieni sekunti ja suuri terssi. Aihe esiintyy täydellisessä muodossaan Salliselle tyypillisesti polyrytmisesti: kornojen triolina, trumpetin triolina ja kuudestoistaosina ja pasuunan kahdeksasosina.

ESIMERKKI 51

cor
tr
trb

Motiivin generaatiot esiintyvät sekä Ratsutilallisen repliikissä (ESIMERKKI 52, t. 173), sekä celestalla (t.189). Generaatiomuodoille on tyypillistä sekvenssimäisyys. Motiivi laskeutuu puolisävelaskelittain alaspäin.

ESIMERKKI 52

RATSUTILALLINEN

SE ON MI- NUN, SE ON HE-VO-NEN JON-KA MI-NÄ AN-NOIN RAT-SU-MIE-HEL-LE

Ratsutilallinen astuu esiin oikeudenkäyntiin osallistuvan kansan joukosta toisen näytöksen toisessa kohtauksessa. Oikeudenkäynti keskeytyy yllättäen, kun Ratsutilallinen ryhtyy kiistelemään Tuomarin kanssa hevosen omistuksesta.⁸⁷ Tuomarin ja Ratsutilallisen välille puhkeava väittely on pelkkä oikeudenkäynnin sivujuonne, jota voi pitää anakronistisena satiirina nyky-yhteiskunnan oikeudenjaosta. Oikeudenkäynti kutistuu kiistelyksi omaisuuden jaosta. Oikeudenkäynnin absurdiutta korostaa se, että Tuomari sulkee Ratsutilallisen vankilaan syytä perustelematta.

Ratsutilallisella on oma historiallinen esikuvansa. Ratsutilalliset olivat 1600-luvulla ns. "ratsuvapautta" nauttivia, miehen ja hevosen sotaan varustaneita tilanomistajia. Palkkaamalla miehen hevosen sotaan tilallinen välttyi kokonaan veronmaksulta (Lappalainen 1971, 292). Verovapauteen viittaavat Haavikon libretossa (1972c) sekä Ratsutilallinen, että Tuomari:

RATSUTILALLINEN:

minä en maksa veroa enempää kuin varis.

TUOMARI:

Noin ahne mies, joka antaa kuninkaalle seitsemän hevosta, jottei hänen tarvitse maksaa veroja.

Ratsuvapautta pidettiin eräänlaisena välimuotona rälssin ja tavallisen rahvaskansan välillä. Vuonna 1615 Säamingissä nautti ratsuvapauksista kaikkiaan 30 taloa, joista 27 ratsasti Hannu Munckin lipustossa ja kolme Akseli Martinpojan lipustossa. Venäjän sodan päättyessä tiedetään Munckin miesten olleen juuri Novgorodissa ja Akseli Martinpojan suursääminkiläisten taas Inkerinmaalla (Lappalainen 1971, 292). Haavikon toisessa librettoversiossa tulee selvästi ilmi se, että Ratsutilallinen oli varustanut Ratsumiehen sotaan:

RATSUTILALLINEN:

Tämä on se mies jolle minä annoin tämän hevosen
ja joka pestautui minulle ratsumieheksi
(Haavikko 1972c).

⁸⁷

Tämä *Ratsumies*-oopperaan sisältyvä kertomus muistuttaa huomattavasti vanhoihin oikeudenkäyntipöytäkirjoihin kirjattua tapahtumaa Asikkalan kesäkäräjiltä vuodelta 1657. Pöytäkirjan mukaan ratsumies oli saanut ratsutilalliselta hevosen, jonka ratsumies sitten joutui myymään toiselle ratsutilalliselle, muussa tapauksessa hevonen olisi kuollut nälkään. Oikeudessa ratsutilalliset kiistelivät, kuka oikeastaan hevosen omistaa. (Mäntylä 1969, 214, 215).

Ratsumiehen varustaminen vaati talolta melkoisen varallisuuden, ja lisäksi siihen sisältyi melkoisia riskejä. Miehen kaaduttua tai varusteiden tuhouduttua talon täytyi varautua varustamaan uusi mies varusteineen tilalle. Ratsutilalliset olivatkin lähes poikkeuksetta pitäjän varakkaimpia miehiä, moni näiden joukkoon yrittävä pientalollinen joutui yleensä havaitsemaan käymänsä uhkapeliniian kalliiksi (Lappalainen 1971, 292):

RATSUTILALLINEN:

Minulla ei ole enää antaa hevosta kuninkaalle.
Minulta on seitsemän hevosta mennyt sotaan.
Tullut on vain tämä yksi, vaakunahevonon,
varis otsassa (Haavikko 1972c).

Myös näkökulma, että ratsuvapauden kerran saaneet tilat yrittivät säilyttää sen isästä poikaan (Lappalainen 1971, 292), tulee esiin Haavikon libretossa: Ratsutilallinen viittaa repliikissään tähän: "... tällä hevosella ratsastaa minun tulevaisuuteni, minun ja minun lasteni."

Sallinen on tiivistänyt edelläkuvatusta Haavikon dialogista kaksi Ratsutilallisen repliikkiä. Sotaan Sallinen viittaa jälkimmäisessä repliikissä, sota tulee esiin myös musiikissa sotilasrummun toistuvana tremolona Annalle suunnatun repliikin aikana.

RATSUTILALLINEN [ANNALLE]:

Minä palkkasin sinun miehesi. Minä annoin sille hevoseni että mies toisi takaisin hevosen, hevonen miehen (II n.t. 154-).

Ratsuvapauteen ja siihen liittyvään vapautukseen veronmaksusta viitataan myös oopperassa:

RATSUTILALLINEN:

Se on minun, se on hevonen jonka annoin Ratsumiehelle. Sillä on otsassa valkea variksen näköinen läikkä. Sillä on otsassa minun vaakunani. Minä en maksa veroa enempää kuin varis. Minulta on seitsemän hevosta mennyt sotaan Ei ole muita tullut, kuin tämä yksi vaakunahevonon, varis otsassa. On se minun, on se minun hevoseni.
(II n. t. 173-).

4.7.11 *Jos mun tuttuni tulisi*

Neljännän kohtauksen loppuun (t. 500-) sijoittuvaan Annan repliikkiin sisältyy lyhyt mutta merkittävä tekstilaina. Repliikin kaksi viimeistä säettä ovat sitaatti kansanrunosta *Jos mun tuttuni tulisi*. Myös tämä teksti on sidoksissa musiikkinsa puolesta ennustusjuoneen: resitoiva melodia toistaa f-c- des-b- säveliä.

Tuomari on julistanut tuomion, että Annan täytyy odottaa vielä vuosi ennen leskeksi julistamista.

ANNA:

Se vuosi on kyllä lyhyt. Se yö on pitkä,
pitkä yö odotella, vuosi lyhyt elää.
Jos se mies tulisi, minä miehen ottaisin
ja antaisin miehelle unta.
Sille suuta suikkajaisin vaikk' sen suu ois suden veressä.
Pitäisin takin hihasta jos ois käsi sotaan jäänyt.

Tarkiaisen mukaan *Jos mun tuttuni tulisi* -runoa on todennäköisesti laulettu jo 1600-luvulla. Pohjanmaalta muistiinmerkitty runo on myös kansainvälisesti tunnettu. Lönnrot tunsi runon Sakari Topelius vanhemman kansanrunokokoelmasta. Vuonna 1799 se joutui italialaisen tutkimusmatkailija Giuseppe Acerbin sekä hänen ruotsalaisen matkatoverinsa A. F. Skjöldebrandin kokoelmiin heidän käydessään Turussa. He julkaisivat runon englanniksi ja ranskaksi. Ruotsalainen C. G. Zetterqvist otti sen käännettäväkseen useille muille kielille. Runo on ”kuljettanut Suomen kansan laulajamainetta yltympäri Eurooppaa kenties enemmänkin kuin mikään muu suomenkielinen runotuote.” (Tarkiainen 1921, 108–109.) Giuseppe Acerbi kertoo vuonna 1802, että Turussa hänelle näytettiin erästä laulua, jonka nuori pohjalainen maalaistyttö, kotipitäjänsä pappilan palvelijatar, oli sepittänyt rakastettunsa poissaolon johdosta. Runoa leimaa luonnollinen yksinkertaisuus, voimakas tunne, kuvien rohkeus, jollaista viljelty äly usein turhaan tavoittelee. Kirjoitus- ja lukutaidottoman tyttösen sepitelmä on ihmeellinen saavutus. Luonnonlaulaja siinä tuo ilmi sydämensä käskyn rakkautenkiihkon meediona, taiteen normaaliulottuvuuksien tuolle puolen yltäen. Suomalaisessa Sappofossa lumen ja jään tyttäressä, paljastuu tunne yhtä hehkuva kuin Lesbos-saaren tyttäressä”. 10. marraskuuta 1810 keksi J. W. von Goethe runon Skjöldebrandin teoksesta. Nimenään ”Finnisches Lied” *Jos mun tuttuni tulisi* -runo sijoittui maailmankirjallisuuteen. (Kuusi 1963b, 388.) Runosta esiintyy useita toisintoja. Tarkiainen on muodostanut runosta 10-säkeisen version, joka sisältää runon ydinsanomman (Tarkiainen 1921, 107, 108):

Jos mun tuttuni tulisi,
ennen nähtyni näkyisi,
sille kättä käppäjäisin,
vaikk’ois käärme kämmenpäässä;
sille suuta suikkajaisiin, vaikk’ois suu su’en veressä;
sille kaulahan kapuisin,
vaikk’ois kalma kaulan päällä;
vielä vierehen venyisi, vaikk’ois vierus verta täynnä

Tarkiaisen mukaan runo on karhea ja tavattoman rajupiirteinen mielenpurkaus, ”täynnä luontoperäistä intohimon paloa ja mielikuvituksen juopumusta”. Laulaja ei tuhlaa sanaakaan rakastettunsa kuvaamiseen eikä oman itsensä tai asemansa esittämiseen. ”Koko ulkomaailma on unohtunut. Tunne on kiihkeästi keskittynyt yhteen ainoaan pisteeseen. Intohimoinen ikävöinti pusertuu kuin verenuuto pakahtuvasta rinnasta, vaatien uhraamaan rakkaudelle kaikki... Nämä kuvat ovat haltioituneessa kasvussa ja kukkuroitumisessaan ilmauksia tunteesta, jonka luontaista voimaa ei mikään ulkonainen sivistys ole heikentänyt ja jonka vapautta ei mikään sovinnaisuus ole kahlehtinut”. Runossa on samaa tinkimätöntä tunnehehkua kuin Korkean veisun rakkausrunoissa tai Sapphon aarioissa. Mikään Kantelettaren rakkausrunoista ei voittane sitä intohimon välittömyydessä tai voimassa (Tarkiainen 1921, 107, 108). Martti Haavion mukaan tämä runo, joka on kansanrunomme huippusaavutuksia, kertoo väkeväästä, kainossa suomalaisessa kansanrunossa muuten harvoin suoraan ilmaistusta eroottisesta tunteesta (Haavio 1967, 96). Kun Ratsumiehen runositaatissa viitataan suoranaisesti sotaan, ei alkuperäisrunoissa sotaviittauksia ole. Haavion talentamassa versiossa sotasäe kuuluu:

”vielä kaulahan kapuisin, vaikk’ois kalma kaulan päällä”

Kantelettaren toisen kirjan 43. runossa esiintyvät sekä kalma että vierus:

”Tok mie kaulahan kapuisin, jos ois kalma kaulaluilla
Tok mie vierehen viruisin, vaikk’ ois vierus verta täynnä.”

Vaikuttaa siltä, että säe ”Pitäisin takin hihasta, jos ois käsi sotaan jäänyt” on Haavikon oma variaatio kansanrunon tekstistä, sillä ainakaan tätä tutkimusta varten läpikäydyissä lähteistä ei tällaista säettä löytynyt. Kirjailija on todennäköisesti halunnut konkretisoida alkuteksteissä esiintyviä runollisia ”kalma kaulan päällä” ja ”vierus verta täynnä” - ilmaisuja.

4.8 Rituaali

Rituaalijuoni sijoittuu lähes täysin oopperan ensimmäiseen näytökseen. Tässä juonessa musiikin ja tekstin yhteys on kaikkein intensiivisin. Runkomotiiveista y ja y1 muodostetut rituaalijuonen motiivit karhurituaalimotiivi ja dialogimotiivi liittyvät kiinteästi ensimmäisen näytöksen karhurituaalin tapahtumiin. Karhurituaalimotiivi esiintyy paitsi itse rituaalissa, myös degeneraatiomuotoina Annan ja Ratsumiehen paetessa Novgorodista. Eräitä karhurituaalياهو degegeneraatiomuotoja on myös toisessa näytöksessä ja viimeiset degeneraatioesiintymät aivan oopperan lopussa. Dialogimotiivi liittyy puolestaan liittyy pelkästään ensimmäiseen näytökseen ja Kauppiaan ja Kauppiaanrouvan vuoropuheluun karhurituaalin yhteydessä. Rituaalijuoneen liittyy tonaalinen ambivalenssi, E- ja Es-duurin vuorottelu, joka on kuva unimaailman ja reaali maailman sekoittumisesta.

4.8.1 Karhurituaali

Runkomotiivista y rakennettua karhurituaalimotiivia voi hyvällä syyllä kutsua ensimmäisen näytöksen keskeiseksi aiheeksi. Se kattaa käytännöllisesti katsoen koko näytöksen. Motiivin generaatiomuodot esiintyvät ensimmäisessä ja toisessa kohtauksessa, motiivin päämuodot sijaitsevat toisessa ja kolmannessa kohtauksessa varsinaisen karhurituaalin yhteydessä, ja vielä neljännessä Annan ja Ratsumiehen pakokohtauksessa karhurituaalimotiivin degeneraatiomuoto esiintyy läpi kohtauksen.

Proppin funktioanalyysin avulla tarkasteltuna karhurituaali on taianomainen auttaja, joka antaa Ratsumiehen ja Annalle mahdollisuuden paeta Novgorodista. *Ratsumiehessä* Kauppiaanrouva on ”lahjoittaja”, joka houkutellessaan tarinan sankarin Ratsumiehen karhurituaaliin luo edellytykset taikaesineen siirtymiselle sankarin haltuun.⁸⁸ *Ratsumiehen* ja *Punaisen viivan* metarakenteet muistuttavat sikäli toisiaan, että myös *Punainen viiva* sisältää taianomaisen auttajan, äänestyksen, jonka odotetaan kertaheitolla muuttavan köyhien ihmisten elinoloja.

Karhurituaalimotiivin ensimmäinen generaatiomuoto esiintyy Annan avausrepliikin yhteydessä hiljaisena viittauksena celestan ja harpun, Salliselle tyypillisten generaatioinstrumenttien alaspäisessä asteikkoliikkeessä h-a-g-f.

88

Tarinoiden metarakenteeseen sisältyvän seitsemän henkilöahmon lisäksi kullakin henkilöllä on oma toiminnan piirinsä. ”Lahjoittajan” toiminnan piiriin kuuluu sankarin varustaminen taikaesineellä, joka luo edellytykset sankarille selviytyä roiston kynsistä. (Propp 1968, 79.)

Toisen kohtauksen alussa saapuvat Kauppiaanrouva ja Ratsumies. Näyttämötoteutuksessa korostuu Kauppiaanrouvan omistaja-orjasuhde. Rouva kohtelee Ratsumiestä omistajan elkein. Ratsumies on syrjään vetäytyvä ja väistelevä. Novgorodin orjilla on historiallinen esikuvansa. Taistelujen yhteydessä Säämingin seudulta vietiin vangeiksi sotilaiden lisäksi myös siviilejä. Erityisesti 1400-luvun lopun levottomina aikoina ryöstöretkiä tehtiin tiuhaan. Vuonna 1470 tiedetään vainolaisten murhanneen, polttaneen ja ryöstäneen omaisuutta, mm. lehmiä 20 hevosta sekä 70 "kristittyä vaimoa". Hävitysretki lienee saanut alkunsa ensi sijassa sääminkiläisten asutusvaltausten aiheuttamasta ärtymyksestä (Lappalainen 1970, 426). Vuonna 1592 neljätoista talonpoikaa kaatui tai joutui vangiksi sotilaiden lisäksi venäläisten hyökätessä levossa olleiden savolaisten kimppuun (Pohjolan-Pirhonen 1973, 369).

Ratsumiehen ja Kauppiaan saapuessa toisen kohtauksen alussa esiintyy (t. 211– ja 218–) karhurituaalimotiivin generaatio edellisen muodon tapaan edelleen celestalla ja harpulla, mutta motiivi alkaa kehittyä ja hakea täysikasvuista hahmoaan, kun mukaan liittyvät huilun, oboen ja klarinetin repetitiosävelet (ESIMERKKI 53). Bitonaalisuus E-, Es-duuri alkaa jo selvästi hahmottua kun huilulla ja piccololla esiintyvät sävelet h–a–gis sekä oboella ja klarinetilla sävelet g–f–es. Samankaltainen generaatiomuoto esiintyy myös tahdissa 225–256.

ESIMERKKI 53

The musical score for Example 53 is presented in three staves, all in 4/4 time. The top staff is for flute (fl, picc.), the middle for oboe and clarinet (ob, cl), and the bottom for cello and harp (cel, arpa). The flute part begins with a series of eighth notes in E major, followed by a rest. The oboe and clarinet part enters with a similar eighth-note pattern in E major. The cello and harp part provides a harmonic accompaniment with quarter notes in E major.

Toisessa kohtauksessa (t. 229 –251) Kauppiaanrouva ottaa esille karhunaamion ja karhun turkin ja pukee ne Ratsumiehen ylle. Tällöin karhurituaalimotiivin täydellinen muoto esiintyy ensimmäistä kertaa. Motiivi esiintyy viuluilla Kauppiaanrouvan repliikin yhteydessä: "Sinun täytyy ruveta karhuksi" (ESIMERKKI 54, t. 229–, seuraavalla sivulla). Motiivi on rytmiseltä karakteriltaan vahva: sille ovat ominaista vastadaktyylirytmii ja sen jälkeen alaspäin suuntautuvat kahdeksasosot. E-duurin (I-viulu ja celesta) ja Es-duurin (II-viulu ja harppu) vaihtelu kuvaa unen ja toden vuorottelua, Ratsumiehen ambivalenssia valintatilanteen edessä. Ratsumiestä pelottaa karhuksi ryhtyminen, ja toisaalta hän aavistaa karhuleikkiin kätkeytyvän pakomahdollisuuden. Ratsumies horjuu realismin ja epätodellisten tapahtumien välillä. Yleensäkin ensimmäisen näytöksen tonaalisen ambivalenssin voi tulkita henkilöiden pyristelyksi pois kohtalon väistämät-

tömästä syy-seuraussuhteesta. Ratsumies valitsee karhurituaalin ja joutuu koh-
talokkaiden tapahtumien pyörteeseen.

Ratsumies epäroi ryhtyä karhuksi repliikissään "Mutta en minä osaa laulaa eikä
tanssia - - en osaa ennustaa"(t. 241-). Tässä yhteydessä karhurituaalimotiivi
esiintyy triolimutoisena (ESIMERKKI 55). Soitinparit ovat samat kuin edelli-
sessä esiintymässä 1.viulu ja celesta, lähtösävel h (t.241), 2. viulu ja harppu läh-
tösävel b (t.242), 1. viulu ja celesta lähtösävel a (t. 243), 2. viulu ja harppu lähtö-
sävel as (t.244).

ESIMERKKI 54

KAUPPIAANROUVA: SI- NUN TÄY-TYY RU- VE- TA KAR- HUK- SI .

vi 1

vi 2

The score for Example 54 consists of three staves. The top staff is a vocal line for the Kauppiääröva, with lyrics "SI- NUN TÄY-TYY RU- VE- TA KAR- HUK- SI .". The melody features several triplet markings. The middle staff is for Violin 1 (vi 1) and the bottom staff is for Violin 2 (vi 2). Both violin parts play a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets.

ESIMERKKI 55

vi 1, cel

vi 2, arpa

The score for Example 55 consists of two staves. The top staff is for Violin 1 (vi 1) and the bottom staff is for Violin 2 (vi 2). Both parts play a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets. The top staff is labeled "vi 1, cel" and the bottom staff is labeled "vi 2, arpa".

E-Es-duurivuorottelu on mukana myös kolmella sävelellä resitoivassa Kaup-
piaanrouvan palvontamotiivissa, joka sävelen toistoinen ja melismoineen
muistuttaa muinaista riittilaulua (ESIMERKKI 56, seuraavalla sivulla) t.
254-255): Es-duurista on mukana sävel b, enharmonisen muunnoksen avulla E-
duuriksi voi tulkita sävelet ces (h) ja gis. Kauppiäärövan repliikissä heijastuu
suomalaisten erityissuhde karhuun. Karhun katsottiin olevan jumalaista alku-
perää. Tämä käsitys ilmeni mm. tapana palauttaa karhu rituaalimenoin takaisin
"taivaalliseen alkukotoonsa". Useissa suomalaisissa kansanrunoissa tulee esille
uskomus karhun syntymisestä tähdissä. (Sarmela 1994, 38, 39.) Visuaalisessa to-
teutuksessa Kauppiäärövan palvonnalle on annettu hyvin eroottinen ilme:
Kauppiääröva polvistuu ja hyväilee Ratsumiehen reisiä.

ESIMERKKI 56

KAUPPIAANROUVA:



Hieman myöhemmin Kauppiaanrouva pukee Ratsumiehelle karhunaamion ja Ratsumies on valmis karhurituaaliin: "Nyt karhu on karhussa ja viina on pullossa." Tällöin karhurituaalimotiivi esiintyy selkeimmin profiloituna ja vahvimmin orkestroituna. Aihe esiintyy puu- ja vaskipuhallinten unisonossa rumpujen ja maracassin tukemana muodossa, jossa vastadaktyylin jälkeen seuraa kahdeksasosia (ESIMERKKI 57. t. 273–275). Tämä säilyykin karhurituaalimotiivin hallitsevana muotona aina toisen kohtauksen loppuun saakka.

ESIMERKKI 57

fl, ob, cl

cor, tr, trb

Kolmannen kohtauksen aloittavan *interludin* aikana Anna ja Kauppias saapuvat ja liittyvät Kauppiaanrouvan ja Ratsumiehen seuraan. (I näytös, tahti 300 eteenpäin) Kauppiaan motiivi ilmoittaa Kauppiaan tulosta, mutta *interludi* sisältää myös karhurituaalimotiivin täydellisen muodon, joka säilyy hallitsevana aiheena 20 tahdin ajan. Motiivi esiintyy iskevärytmisessä unisonossa jousien (1. vl, 2. vl, vle, vcl ja cb) ja puupuhalltimien (fl, ob, cl, fag) vuoropuheluna.

Karhurituaalimotiivi palaa myös Ratsumiehen ennustuksen yhteydessä kolmannessa kohtauksessa (t. 411–424). Pahaenteisten ennustuskellojen jälkeen musiikin ilme muuttuu äkisti. Kauppias ei ymmärrä Ratsumiehen ennustuksen sisältöä, vaan toteaa "Tuohan kuulostaa hyvältä, minulle riittäisi pienempikin onni". Musiikki kuvaa Kauppiaan kepcää ascnnetta puupuhallinten ja josten karhurituaalimotiivilla.

Kun karhurituaali on lopussa ja Kauppiaanrouva vaatii Kauppiasta tappaamaan Ratsumiehen ja Annan (t. 508–), esiintyy karhurituaalimotiivi jo degeneraatiomuotoisena. Aihe on lyhentynyt generaatiomuotojen tapaan kromaattisesti alaspäin laskeviksi kolmen sävelen ketjuiksi (d–c–h, cis–h–ais, c–b–a jne.) Dramaattisesta tilanteesta johtuen aihe on orkestroitua vahvasti. Aiheessa ovat

mukana bassoklarinetti, fagotti, kontrafagotti sello ja kontrabasso, alussa myös pasuuna ja tuuba.

Seuraavat rituaalimaiheen degeneraatiomuodot esiintyvät murhapolttokoh-
tauksessa. Ratsumies sitoo Kauppiaan ja Kauppiaanrouvan kädet. Kauppiaan-
rouva kertoo: "Meidät on sidottu kertomukseen, satuun tarinaan." Tällöin esiin-
tyvät yhtä aikaa karhurituaalimotiivin täydelliset muodot ja degeneraatiot tah-
deissa 617, 619 ja 621 (ESIMERKKI 58) vibrafonilla sekä celestalla, samoilla inst-
rumentilla, jolla aihe aloitti kasvunsa.

Jo hieman aiemmin on esiintynyt degeneraatiomuotoinen karhurituaali-
motiivi piccololla tahdeissa 612, 614, 616, 618. Muoto esiintyy myös celestalla
(602, 604, 606, 608, 610, 612, 614). Deneraatiomuodossa aiheen ambitus on trito-
nus, alun ensimmäisten generaatioesiintymien tapaan.

ESIMERKKI 58

Rituaalijuonen yhteys laulusarjaan *Neljä laulua unesta* on kaikkein löyhin. Tämä johtuu osittain siitä, että ensimmäisessä näytöksessä ei ole laulusarjaan sisältyviä lauluja, alun perin ensimmäisen näytöksen kolmanteen kohtaukseen sijoitettu *On kolme unta sisäkkäin* -lauluhan jäi lopullisesta oopperasta. *On kolme unta sisäkkäin* -laulu sisältää kuitenkin melodiasitaatin, jonka voi yhdistää rituaalijuoneen (ESIMERKKI 59). Tämä repliikki sijaitsee *On kolme unta sisäkkäin* -laulun viimeisessä säkeessä. Säkeen sävelinä ovat karhurituaalimaiheen sävelet h-a-gis-fis.

ESIMERKKI 59

Neljännessä kohtauksessa Ratsumiehen ja Annan paetessa Novgorodista, karhurituaalimotiivi ja siihen liittyvä tonaalinen ambivalenssi nousevat koko kohtauksen hallitsevaksi musiikilliseksi materiaaliksi. Tämä esitysohjeiden mukaan

ääninauhalle etukäteen tallennettu aihe esiintyy kahdella preparoidulla pianolla, joista toinen keskittyy E-duuri-tonaliteettiin ja toinen Es-duuriin. Kohtaus ei sisällä lainkaan laulettuja repliikkejä ja musiikin tapaan myös Annan ja Ratsumiehen puherepliikit on tallennettu ääninauhalle. Liikkeen tunnun aikaansaamiseksi ääninauha soitetaan stereofonisesti näyttämön eri puolille sijoitettavista kaiuttimista.

Vaikka karhurituaalimotiivi esiintyy täysin systemaattisesti vuorotellen E-duurissa ja Es-duurissa, ei neljännen kohtauksen bitonaalisuus ei ole kuitenkaan täysin selväpiirteinen, koska tonaliteettia hälventää kaikkien jousisoittimien urkupistemäinen h-sävel sekä pianojen vuorotteluun liittyvä klusteri, joka muodostuu suurista tersseistä f-a, ges-b ja g-h. Kun toisella pianolla on karhurituaalimotiivi, toisella pianolla kyseinen klusteri.

Samainen klusteri-aihe on mukana myös Kauppiaan monologin b-osassa, jossa Kauppiaas muistelee kauppamatkoilla kuolleita miehiä. Tällöin se esiintyy celestalla. Samoin klusteri on mukana Kauppiaan kuollessa.

Viidennessä kohtauksessa (t. 715–769) karhurituaalimotiivi degeneraatiomuoto (ESIMERKKI 60, t. 751 *picc.*, *cel.*, arpa) esiintyy tasaisina kahdeksasosina rytmisen energiansa ja värikkyytensä menettäneenä Ratsumiehen kysyessä Annalta: Haluatko sinä sitä karhua?

ESIMERKKI 60



Viidennessä kohtauksessa Ratsumiehen ja Annan paetessa Novgorodista näyttämökuva muuttuu. Unenomaista, ajan ja paikan hämärtävää tunnelmaa kuvaa näyttämön taustalla suuri valkoinen kangas, jota vasten Ratsumies ja Anna kulkevat.⁸⁹ Kohtauksessa käytetään myös graafista asemointia kuvaamaan Ratsumiehen ja Annan suhdetta: valkoisen kankaan edessä Anna ja Ratsumies lähestyvät hitaasti toisiaan ja kohtaavat kasvokkain näyttämön keskellä. Annan ja Ratsumiehen välirikosta kertoo näyttämöele Annan sanoessa ”Ja sinua minä haluan”. Ratsumies kääntyy pois päin Annasta katsoen yleisöön päin esittäessään näytöksen viimeisen repliikin: ”Mitä me nyt teemme?” (t. 715 – 769).

Kolmannen näytöksen lopussa Liistonsaaren ampumakohtauksessa karhurituaalimaihe palaa vahvasti orkestroituna *forte fortissimo* bassoklarinetilla, fagotilla, kontrafagotilla, tuuballa ja matalilla jousilla. Aihe ei esiinny unisonossa, vaan se alkaa a- ja d-sävelistä, mutta päättyy tritonukseen e-b. Kepeästi al-

⁸⁹ Ratsumiehen ja Annan pakomatka alkaa jo neljännessä kohtauksessa, joka on kokonaan jätetty pois TV-tallennuksesta. Loogista on, että pakomatkaa kuvaava näyttämökuva on ollut näyttämöllä pakomatkan alusta, eli siis neljännessä kohtauksesta saakka.

kanut karhurituaaliaihe päättyy siis oopperan lopussa ristiriitaa kuvaavaan tritonukseen.

Sihvon mukaan karhurituaalille, joka on suoranainen ”näytelmä näytelmässä”, löytyy esikuva Suomen kirjallisuus I:stä s. 51 jossa on teema ”Karhu ja naiset” (Sihvo 2000). Yksityiskohtia ei mainittu lähde kuitenkaan sisällä, vaan siinä viitataan yleisesti karhun ja naisen erityiseen suhteeseen.

Yksityiskohtaista esikuvaa karhurituaalille onkin vaikea löytää. Muinaiset karhurituaalit liittyvät karhun metsästyksen ja kuolleen karhun lepyttämiseen. Karhua pidettiin metsän jumalana, jonka luiden palauttaminen takaisin luonnon kiertokulkuun tapahtui juhlallisten peijausten yhteydessä. Haavikon toisen librettoversiossa (Haavikko 1972c) viitataan myös näihin karhunpeijaisiin liittyviin karhun lepytysmenoihin, kun Anna puhuu karhusta:

ANNA
Sanovat sille,
Älä tykkää huonoa, älä suutu
metsän isäntä, metsän isä, metsän mies.

Monissa lähteissä ja useissa alkuperäiskulttuureissa esiintyvien surmatun karhun lepytysmenojen lisäksi on olemassa tarinoita karhun jumalallisesta alkuperästä mm. karhun synnystä tähdistä (ks. mm. Sarmela, 1994, 38, 39, Sirelius 1989a, 37–40).

Näistä ei suoranaista esikuvaa tunnu karhurituaalille syntyvän. Sen sijaan karhurituaali voi olla yhdistelmä muinaisista laskiaiseen, sitä seuraavaan paastonaikaan ja pääsiäisyöhön liittyvistä vuodentulo-rituaaleista. Viittaahan lause ”ja minä kumarran sinua, oi suuri karhu, joka herätät kevään...” juuri vuodentulorituualleihin. Mm. seitsemän viikkoa ennen pääsiäistä sijoittuvaan laskiaiseen liittyi runsaasti erilaisia uskomuksia ja enteitä, mutta myös erilaisia rituaaleja. Juhlalla katsottiin olevan merkitystä tulevan vuoden kulkuun. Enteiden tarkkailussa heijastuu niin germaanien pakanallinen vuodenvaihteen juhla yhtähyvin kuin ortodoksinenkin alkuperä. Pääsiäisen virpomismenoihin on katsottu liittyvän myös hedelmällisyysriittejä ja pahojen voimien karkottamiseen liittyviä puhdistusmenoja. (Vuorela 1977, 735–736.)

Muoinin erityisesti karhulla koettiin olevan taikavoimia. Ostjakit ja vogulit kunnioittivat karhua oikeudenmukaisuuden valvojana maan päällä. Nämä kansat, samoin kuin suomalaiset kantoivat karhun ruumiinosia mm. torahampaita suojelevina amuletteina. (Sirelius 1989b, 557–558.) Karhua pidettiin Karjalassa toteemieläimenä, jolla on saattanut olla myös ennustajan ominaisuuksia. Virpomiseen liittyvien hedelmällisyysriittien lisäksi karhuun on yhdistetty saamelaisien perinteessä myytti tytöstä, joka eli karhun morsiamena. Koltat ovat säilyttäneet perimätiedon, jonka mukaan koltat ovat polveutuneet tytöstä, joka vietti talvensa karhun pesässä (Sarmela 1994, 42–43).

Suoranaista yksittäistä esikuvaa *Ratsumiehen* karhurituaalilla ei vaikuta olevan, vaan Haavikko lienee koostanut neitsyttä etsivän ja tulevia ennustavan karhun tarinan edellisenkaltaisista karhuun liittyvistä uskomuksista ja kertomuksista

4.8.2 Dialogimotiivi

Kauppiaan ja Kauppiaanrouvan suhdetta kuvataan ensimmäisen näytöksen kolmannessa kohtauksessa runkomotiivista y1 rakennetulla, pisteellisissä rytmeissä ylös- ja alaspäin liikkuvalla dialogimotiivilla. Motiivi koostuu E-duuriasteikon seitsemästä sävelestä. Dialogimotiivi esiintyy karhurituaalimotiivin

Dialogimotiivin täydellinen muoto esiintyy toistuvana Kauppiaan ja Kauppiaanrouvan vuoropuhelussa. Asteikkoliike on nyt vuorotellen ylöspäinen ja alaspäinen. Rytmisen karakteri on selkeä (ESIMERKKI 63, t. 325–329).

Karhurituaalin loputtua Anna varoittaa Ratsumiestä siitä, että novgorodilaisilla on tapana surmata sivu suunsa puhuva karhu. Tihentyvää tunnelmaa kuvaa dialogimotiivin muoto (t. 424–), jossa motiivin E- ja Es-duuri esiintyvät yhtä aikaa jousten sekstoleilla. Kohtauksen dramaattisuutta vahvistetaan myös vaskien soinnulla ja patarummulla.

ESIMERKKI 63

KAUPPIAANROUVA: Ä- LÄ JUO LII-AN VÄ- HÄN

KAUPPIAS: Ä- LÄ JUO LII- KAA

Dialogimotiivin degeneraatiomuoto palaa vielä vahvasti orkestroituna, kun Kauppiaanrouva vaatii Annan petoksen paljastuttua Kauppiasta surmaamaan Ratsumiehen ja Annan. Dialogimotiivi esiintyy ylöspäisinä asteikkoina fagotilla, kontrafagotilla, sellolla ja kontrabassolla (t. 507), sekä pasuunoilla ja kornoilla (t. 518–519). Motiivin liikkeen samansuuntaisuuden voi tulkita Kauppiaan ja Kauppiaanrouvan asenteenmuutokseksi: he unohtavat keskinäisen konfliktinsa ja kääntyvät yhdessä Ratsumiestä ja Annaa vastaan.

Dialogimotiivin degeneraatiomuunnoksiksi voi kutsua myös niitä motiiviesiintymiä, jotka seuraavat Kauppiaanrouvan esittämää surmaamiskehoitusta. Tapahtumat ”ryöstäytyvät käsistä”. Ratsumies huomaa saaneensa yliotteen Kauppiaanrouvasta ja Kauppiasta, käyttää hyväkseen Kauppiaan humalatilaa ja alkaa valmistella murhapolttoa. Kauppias on omissa maailmoissaan, ja hänen humalatilansa syvenee.

Tätä kaaosta kuvataan musiikissa 12/8-, 9/8- ja joskus myös 6/8 -rytmissä toistuvalla edestakaisella asteikkoliikkeellä (fag, vcl, cb), joka laskeutuu sekvenssimäisesti puolisävelaskelittain alaspäin kahden oktaavin ajan. Tonaalista kaaosta tukevat ajoittain kolmen pasuunan soinnut. Tonaliteetin vaihtuminen on kahta poikkeusta lukuunottamatta täysin säännöllistä: tahdissa 567 tonaliteetti vaihtuu kesken tahdin ja tahdeissa 571–572 h-molli-tonaliteetti säilyy kahden tahdin ajan. Vyöryn viimeinen f-molli sointu esiintyy vain laulumelodiassa sävelillä c–as–f. Muuten f-mollisointu hajoaa jo klusteriksi. Klusterin taakse tahdistista 578 eteenpäin ilmaantuu kuitenkin f-molli uudestaan kornoilla ja pasuunoilla.

Kun tonaliteettiketju alkaa E-duurista ja päättyy f-molliin, voi ketjulle hakea ohjelmallista selitystä näistä tonaliteeteista. Karhurituaaliin liittyvä E–Es-tonaliteetti häipyä, tapahtumat ryöstäytyvät käsistä ja ketju päättyy f-molliin, joka viittaa puolestaan toisen näytöksen virta-juoneen. Karhurituaalin draamainen päätös heittää päähenkilöt kohtalon kuljetettavaksi.

Ohjaaja on halunnut korostaa Kauppiaanrouvan ja Ratsumiehen suhdetta.

He syleilevät Kauppiaan ja Annan nähden. Tämän jälkeen Kauppiaanrouva käy Annaa nöyryyttääkseen lyömässä tätä kasvoihin.

Tahdissa 578 Kauppias esittää Ratsumiehelle dramaattisen repliikin "Minä tahdon lukea sinun silmistäsi oletko sinä nukkunut hänen kanssaan". Repliikin jälkeen sointukudos tihentyy klusteriksi joka on rakennettu neljästä kolmisoinnusta: a-molli (1.vl, vla, vcl) G-duuri (1 vl, vla), es-molli (2. vl, vcl) ja Des-duuri (2. vl, vcl). Soinnuista muodostuu klusteri, joka sisältää kaikki kromaattisen asteikon kaksitoista säveltä. Klusterin käytöllä tässä kohtauksessa on rakenteellista yhtäläisyyttä *Punaiseen viivaan*. Myös *Punaisessa viivassa* kluster esiintyy ensimmäisen näytöksessä kohtauksessa, jossa tilanne on viety umpikujaan. Tätä tilannetta voi kuvata proppilaisten funktioiden avulla funktiolla B, jossa alkutilanteen jälkeen tapahtuva vahingonteko tulee päähenkilön tietoon. *Punaisessa viivassa* vastaava tapahtuma sisältyy oopperan toiseen kohtaukseen, jossa Topi huomaa ruuan loppuneen.

Dialogimotiivi palaa vielä, kun Ratsumies on sitonut Kauppiaanrouvan kädet. Kauppiaanrouva kertoo heidän olevan "sidottu kertomukseen – – siitä tarinasta ei pääse irti". Tällöin motiivi esiintyy josten tremoloina. Ratsumies sitoo myös Kauppiaan kädet, jolloin dialogimotiivi esiintyy vahvasti orkestroituna fagotilla, kontrafagotilla, pasuunalla, tuuballa ja matalilla jousilla. Dialogimotiivi esiintyy augmentoituna pasuunalla, tuuballa ja kontrabassolla Kauppiaan ja Kauppiaanrouvan kuollessa (t. 680–). Motiivia vahvistavat vielä isorumpu ja lautaset. Dialogimotiivi esiintyy myös ohimennen kolmannen näytöksen lopun motiivien kertauksessa.

4.9 Virta

Virta-juoni saa alkunsa *Ratsumiehen* ydinmotiivista, jonka sävelet esiintyvät Annan repliikkirivin lopussa. Tämä on itse asiassa ainoa virta-juonen esiintymä koko ensimmäisessä näytöksessä. Sen sijaan valtaosa toisen näytöksen motiiveista kuuluu virta-juoneen. Virta-juonen useat motiivit syntyvät siten, että ydinmotiiviin sisältyvä sointupari F-duuri–f-molli transponoituu pienterssisuhteessa siten, että sointujen pohjasäveliksi muodostuvat f, d, h ja gis (as).⁹⁰ Usein sointusarja jatkuu myös oktaavin yli. Sointusarjalle on tyypillistä se, että siinä vältetään tietoisesti rinnakkaissävellajeja (ei koskaan peräkkäin esimerkiksi F-duuria ja d-mollia). Säveltäjä käyttää virta-juonen aiheissa sekä kokonaista sointusarjaa, että osia siitä.

Sointusarjasta muotoutuu alaspäin laskeutuva melodia-aihe, joka rakentuu siten, että sointusarjan tersseistä rakentuvaa runkomotiivia z käytetään melodia-aiheen runkosävelinä. Tämä aihe esiintyy toisessa ja kolmannessa näytöksessä tekstikonsteksteissa, joiden perusteella aihetta voi kutsua magna mater-motiiviksi. Ydinmotiivin permutaatiosta kasvaa runkomotiivi z1, jossa ydinmotiiviin sisältyvä duuri - ja mollisoinnun perussävel f- siirtyy oktaavin ylöspäin runkomotiivin ylimmäksi säveleksi. Tästä runkomotiivista muodostuu miesmotiivi, "päättymätön" melodiaketju, jossa sointusarjaan kuuluvan mollisoinnun (sointusarjan alussa f-molli) perussävel nousee puoli sävelaskelta muodostaen seuraavan duurisoinnun (D-duuri) terssin (ESIMERKKI 64, seuraavalla

⁹⁰ Myös *Chaconnen* (1970) rakenteellisena ideana on f-, as-, h- ja d-sävelille rakennettu sointusarja

sivulla). Samantyyppinen ”päättämätön” melodiaketju on ensimmäisen sinfonian pääaiheena. Ensimmäisessä sinfoniassa melodiaketju perustuu suurterssi-suhteisille soinnuille: a-molli–f-molli–cis-molli tai transpositiolle fis-molli, d-molli, b-molli.

ESIMERKKI 64

Virta-sointusarja

Magna mater -motiivin runkosävelet

Miesmotiivin runkosävelet

f D d H h As as F f D jne

4.9.1 Ei mikään virta – naiseus ja mieheys

Ei mikään virta -laulu sisältyy toisen näytöksen viidenteen kohtaukseen, alkaen tahdista 611. Oopperassa laulun esittää Nainen, jota Olavinlinnan oikeudenkäynnissä syytetään lapsensa tappamisesta. Ratsumies on naamioituneena tullut oikeudenkäyntiin, jossa hänet tunnistetaan. Anna istuu alistuneena ja lamaantuneena, Tuomari ei ole suostunut julistamaan Annaa leskeksi vaan on määrännyt hänelle vuoden ja yön mittaisen odotusajan. Ohjaus antaa ymmärtää, että myös Naisella ja Ratsumiehellä olisi ollut suhde: Nainen lähestyy naamioitunutta Ratsumiestä laulun alkusoiton aikana ja nostaa kasvonsa, aivan kuin aikoi suudella tätä. Nainen yrittää myös syleillä, mutta Ratsumies väistyy. Ohjauksessa on haluttu sekoittaa entisestäänkin monimutkaista parisuhdekuvioita. Laulun teksti kuuluu:

Mutta en tiedä, ei sitä ehdi kuunnella kun mies puhuu,
 odottaa, mitä hän ei koskaan sano,
 ei mikään virta ole niin nopea kuin elämä,
 on ilta kun ehtii joen ylitse.

Miten nainen voisi kysyä, kysellä ja keskeyttää.
 Nainen unesta tehty, lihasta, joka on makeaa,
 hämärästä kehrätty, vimmatusti, vimmatusti,
 kiireesti kiireesti,
 että hän olisi valmis kun unesta tulee mies, unesta tulee mies,
 unesta tulee mies oksista kyhätty, tuulesta koottu, tuulesta koottu,
 nopeasti kulkeva, kulkeva.
 Ei mikään virta ole niin nopea kuin elämä.
 On ilta kun ehtii joen ylitse

Runosta nousee esiin kaksi näkökulmaa: elämän vertautuminen virtaan, sekä naisen ja miehen roolit. Virta-teema saattaa olla peräisin Herakleitokselta, Haavikon nuoruudenajan vaikuttajalta. Toinen osa runosta käsittelee mieheyttä ja naiseutta.

Miehen ja naisen rooleista muodostuu oopperassa hyvin myyttinen käsitys, roolit kuuluvat ihmisen perusolemukseen ja ovat muuttumattomia. Haavikon biologisen näkemyksen mukaan miehen ja naisen roolit ovat vuosimiljoonien kehitykseen perustuvia ja elämän säilymisen kannalta välttämättömiä. (Kalliola 1987, 52.)

”En mä usko, että ne (roolien erot) oikein voi hävitä. Meillä on muutaman vuosikymmenen teollisen yhteiskuntakehityksen takia menty tähän suuntaan, mutta takana on aika monta kymmentä miljoonaa vuotta. Me liioitellaan tämän hetken merkitystä.” (Haavikko, Paula Kalliolan tekemä haastattelu, Kalliola 1987, 172.)

Haavikolla on selkeä käsitys miehen ja naisen eroista. He täydentävät toisiaan ja vasta yhdessä mies ja nainen yhdessä muodostavat ihmisen :

”Ei ole ihmisiä, on vain miehiä, naisia ja lapsia, eikä miehiä ja naisia erikseen vaan vain nainen ja mies yhdessä ovat ihminen” (Haavikko, 1995, 243).

Haavikon mukaan mies ja nainen ovat perusolemukseltaan täysin erilaisia. ”Miehen minuuden painopiste keskittyy hänen suorituksiinsa, naisen siihen mitä hän on tai kuvittelee olevansa.” Nainen on omassa maailmassaan passiivisempi. (Kalliola 1987, 57.) Matkalle lähdön motiivia Haavikko käyttää viestittämiseen miehen myönteisestä identiteetin kehityksestä. Paikalleen jääminen miehen kohdalla kertoo puolestaan persoonallisuuden kehityksen vaurioista. (ibid., 58) Sama teema toistuu Haavikolla usein. Mm. *Sulka*-näytelmän Anna kysyy (Haavikko 1997, 29):

ANNA:

Miksi miesten on aina mentävä? Miksi miehillä on kummalliset ajatuksensa ja kohtalonsa, maailma niin outo naiselle. Äkkiä heille tulee kirje, ja he pakkaavat laukkunsa ja lähtevät. He sulkevat kirjan ja lähtevät. Ja nainen jää sen väliin kuin ohut kuivattu heikosti tuoksuva kukka

Mies on omassa maailmassaan erottanut älyn ja tunteen kun taas naisella äly ja tunne toimivat yhdessä.” Kokonaisvaltaisemmin elämää hahmottava, passiivinen ja identiteetiltään autonominen nainen on siis miestä vahvempi: ”Miehen virhe on sitoutuminen toisarvoisiin asioihin, mikä altistaa hänet tuholle.” (Kalliola 1987, 58). Tekstissä mies on kuvattu aktiiviseksi, hän on ”nopeasti kulkeva” mutta hauras, ”oksista kyhätty”.

Carl G. Jung selittää miesten ja naisten psyykkiset erot piilotajunnan psy-

kologiasta käsin. Luonnehtiessaan sukupuolten ja tietoisuuden eroja Jung käyttää apukäsitteitä *Eros* ja *Logos*. Nainen edustaa Jungille pimeyttä ja piilotajuntaa, tunnetta, jonka ilmaus *Eros* on yhteyksiä luova pyrkimys kokonaisvaltaisuuteen. Sen vastakohtaksi asettuu miehinen *Logos*, jolle on ominaista erottelujen teko ja kognitiivisuus. Mies edustaa Jungille valoa, tietoisuutta ja järkeä. (Jung 1978, 14; Kalliola 1987, 121.)

Ei mikään virta-laulussa kuvataan mieheyttä runkomotiivista z1 muodostuneella päättymättömällä melodiaketjulla, miesmotiivilla (ESIMERKKI 65, II n. t. 611 ja t. 678–). Motiivi kertoo miehen aktiivisuudesta, liikkuvuudesta, mutta sointusarjan voi ”päättymättömydessään” nähdä myös negatiivisesti, kuvana miehen päämäärättömyydestä. Sama melodiaketju esiintyy itse laulussa, repliikin ”Oksista kyhätty, tuulesta koottu yhteydessä”, mutta myös ennen laulun alkua sijaitsevassa interludissa puupuhaltimilla (fl, ob, cl, fag) joissain esiintymisissä mukana on myös trumpetti ja marimba) tahdista 611 alkaen.

Miesmotiivin merkitystä Ratsumiehen kuvaajana korostaa se, että motiiviin liittyvän sointusarjan osa (f-molli–D-duuri) esiintyy jo toisen näytöksen alussa celestalla, Salliselle tyypillisellä generaatiosoittimella, kohtauksessa jossa Tuomari kertoo kohdanneensa Venäjän sodasta tulossa olevan Ratsumiehen. Ratsumiestä miesmotiivi kuvaa myös oopperan lopussa, jossa se esiintyy puupuhaltimilla (fl, ob, cl) ja celestalla Ratsumiehen kuollessa juuri ennen repliikkiä ”Se olen minä, unesta tehty mies”.

ESIMERKKI 65

fl 1, 2, ob 3, cl 2, tr 1

fl 3, ob 1, 2, cl 1, tr 2

ANNA:

OK- SIS-TA KY- HÄT- TY TUU- LES- TA KOOTTU TUU-LES- TA KOOT TU

NO- PE- AS- TI KUL- KE- VA, KUL- KE- VA

Maailma kokonaisuudessaan edustaa Haavikolle alkuäitiä, magna materia. Mm. *Talvipalatsissa* Haavikko puhuu maailman naaraudesta *Synnyinmaa*-kokoelman *Maanpako*-osastossa pakeneminen on alkuäitiin sulautumista (Ylimartimo 1975, 134):

Minä menen savinaisen syliin ja minä menen maahan,
silmät panen kiinni,
panen kasvot multaan, valakaa siihen kasvot,
silmät panen maahan,
minä menen savinaisen syliin nukkumaan.
(Haavikko 1955.)

Naista kuvaillaan laulussa sanoilla "unesta tehty, lihasta joka on makeaa" (ESIMERKKI 66, II n. t. 657–). Suhteessa mieheen nainen on passiivisempi: nainen odottaa miestä. Naiseutta kuvaava magna mater -motiivi (ydinmotiivista z), on rakennettu samasta sointusarjasta kuin miesmotiivi. Tämä kuvastaa miehen ja naisen yhteyttä. Nainen on kuvattu miehen motiivia pienemmin intervallein liikkuvalla alaspäisellä melodialla. Motiivi kuvastaa alaspäin liikkuvana naisen valtaa.

ESIMERKKI 66

NAI-NEN U-NEST-TÄ TEH-TY LI- HAS- TA JO-KA ON MA-KE AA

fl. cl.

jouset

Sallinen palaa samantyyppiseen motiiviin myös *Punaisessa viivassa* tekstikon-
tekstissa, jossa Riika ensimmäisessä näytöksessä valittaa omaa kurjuuttaan,
sekä toisessa näytöksessä suree kuolleita lapsiaan. Nimenomaan Punaisen vii-
van ensimmäisen näytöksen esiintymässä on yhtäläisyyksiä Ratsumiehen *mag-
na mater* -motiiviin. *Punaiseen viivan* Riikan valitusmotiivi noudattaa f-mollin ja
D-duurin säveliä (ESIMERKKI 67). Molemmissa motiiveissa esiintyvät myös
pienet sekunnit, *Ratsumiehen* magna mater -motiivissa alaspäiset, *Punaisen vii-
van* valitusmotiivissa ylöspäiset.

ESIMERKKI 67

RIIKA: VOI TÄ-TÄ E-LÄ-MÄÄ, VOI TÄ-TÄ KUR-JUUT-TÄ

Ratsumies esittää kuollessaan repliikin "Se olen minä, unesta tehty mies" magna mater -motiivin sävelillä. Sen lisäksi, että motiivi esiintyy naiseuden kuvajana, se on esiintynyt tekstikonteksteissa, jossa mies puhuu naiselle, mm. Tuomarin ja Ratsutilallisen repliikeissä Musiikki luo kuvan Ratsumiehen ikävästä Annan luokse, vaikka teksti ei siitä kerrokaan.

Ajattelutapa miehestä aktiivisena ja naisesta passiivisena prinsiippinä, eli yhdessä toisiaan täydentävinä elämänvoimina, esiintyy monien luonnonkansojen myyteissä. Niissä miehinen taivas esiintyy luovuutta edustavana, kun taas naisellinen maa edustaa vastaanottavaa, passiivista prinsiippiä. Kiinalaisen filosofian käsitteet jang ja ying kuvaavat täydellisyyden symbolin, eli ympyrän sisään kuvattuja, toisiaan täydentäviä maskuliinisia ja feminiinisiä maailmanvoimia Eurooppalaisessa perinteessä *Ratsumiehen* näkemyksiä ovat lähellä 1800-luvun romantikot, joiden käsityksen mukaan naisella oli miestä ja koko luomakuntaa koskeva pelastustehtävä. (Kalliola 1987, 64.)

Miesten ja naisten erilaisuuteen kuuluu myös se, että heillä on eri kieli, jopa niin etteivät mies ja nainen koskaan täysin ymmärrä toisiaan. *Virta*-laulusa tämä ilmaistaan:

Mutta en tiedä, ei sitä ehdi kuunnella kun mies puhuu,
odottaa, mitä hän ei koskaan sano,

Haavikko perustelee kommunikoinnin vaikeutta (Haavikko, Paula Kalliolan tekemä haastattelu, Kalliola 1987, 170):

"Ja olen myös sanonut, että niin miehelle kuin naiselle jää puolet maailmasta tuntemattomaksi, koska ei todella voi edes kuvitella ymmärtävänsä tai tietävänsä millään empatialla tai mistään motiivista tai missään olosuhteissa toisesta sukupuolesta."

Sulka -näytelmässä Jack ja Anna keskustelelevat kielestä, ja Jack sanoo naisten puheesta: "Sitä on hauska kuulla, vaikea puhua, mahdoton ymmärtää. Se on naisten kieltä. Sitä on mahdoton oppia koulussa" (Haavikko 1997, 26).

Kun naisten kieli on ennen muuta puhuttua kieltä, kuuluu miesten kielen ominaisuuksiin se, että se on kirjoitettua. Miehet panevatkin suuren painon kirjoittamiselle; "miten he siitä nautiskelevat ja miten tarkkaan joka sana mietitään ja miten tämä puuha on suhteeton saavutettuun päämäärän nähden" (Kinnunen 1977, 55–59). Ratsumiehessä kirjoitusaspekti on mukana jo Prologissa: henkilöiden tarina kirjoitetaan ilmaan "sopimuksen mukaan".

4.9.2 Annan vaatimus

Säveltäjä on jälleen halunnut korostaa Annan merkitystä oopperassa muodostamalla kolmannen näytöksen neljännessä kohtauksessa sijaitsevan Annan vaatimusmotiivin teoksen ydinmateriaalista. Kolmannen näytöksen neljännessä kohtauksessa Anna ja Ratsumies selvittelevät välejänsä. Kohtauksen pääaiheena on ydinmotiivin keskuksesta, z-runkomotiiivista rakentuva Annan vaatimusmotiivi, joka koostuu ydinmotiivin sisältämän puolisävelaskeleen a-as transposiioista ESIMERKKI 68, III n. t. 296–, seuraavalla sivulla).

Kohtauksen alussa (t. 283) Anna yrittää saada Ratsumiestä lähtemään pois metsästä. Ratsumies aavistaa jo kohtalonsa, kertoo olevansa "pala sotaa", eikä suostu Annan ehdotukseen. Annan "Lähde"-repliikin jälkeen alkaa Salliselle tyypillisellä generaatioosoittimella, celestalla sekä piccololla sävelvuorottelu pieni sekunti h–c, vaatimusmotiivin generaatiomuoto joka kuvaa Annan itsepin-taista vaatimusta, yhtä hyvin kuin Annan magna mater -ominaisuutta.

Annan vaatimusmotiivi kehittyi soitinnusta vahvistamalla: se esiintyy monissa transpositioissa pitkinä ketjuina useimmiten celestalla ja siihen liittyvällä piccololla. Annan mukaan Ratsumies haluaa, että Anna on kenen kanssa hyvänsä ja haluaa kostaa siten sen mitä Novgorodissa tapahtui. Tämän Annan repliikin jälkeen f–e-sävelillä esiintyvä vaatimusaihe saa vahvistukseksi vaskeiden dramaattisen synkooppirytmän. Aihe kasvaa vielä Annan repliikin ”Sinä tahtoisit mennä jonnekin, missä saisit kukkia ja kuolla” yhteydessä klarineteilla.

ESIMERKKI 68



Yleensä Sallisen laulumelodiat liikkuvat laulajien keskialueella. Tässä dramaattisessa lauseessa Sallinen on kirjoittanut Annan melodian huomiotaherättävän korkealle: repliikissä esiintyy oopperan korkein laulusävel, kolmiviivainen c. Annan melodiaa tarkastellessa kiinnittyy huomio siihen, että melodia aaltoilee loppuhuipennuksessa siten, että melodian runkosävelet seuraavat ydinmotiivin f–as–a–c-säveliä. Esimerkissä (ESIMERKKI 69) on Annan repliikki esitetty reduktiona.

ESIMERKKI 69



Anna toivoo, että hänellä olisi valta kuolemankin yli. Annan arkkityypistä magna mater -ominaisuutta kuvastavan ”Minä haudan sinut minuun takaisin ” repliikin jälkeen vaatimusaiheesta esiintyy vahvin muoto (ESIMERKKI 70, seuraavalla sivulla), jossa aihe jakautuu polyrytmisesti eri soittimille dynamiikan kasvaessa forte fortissimoon.

ESIMERKKI 70

fl, picc
ob 1
ob 2
ob 3
cl 1, cl 2
cl 3
fag 1
fag 2, c.f.
cel

Repliikin "Ei kuolema tätä miestä löydä" yhteydessä jää vaatimusmotiivista jäljelle ainoastaan celesta. Annan puhelalurepliikki "Se kestää yhdeksän kuukautta, kymmenettä" esiintyy täysin ilman orkesteria. Repliikin jälkeen Anna ja Ratsumies lähestyvät hitaasti toisiaan. Juuri kun he ovat tavoittamaisillaan toisensa, heidät keskeyttää sotilasrummun iskut. Ratsumies havahtuu ja rientää saapuvan väkijoukon luokse.

4.9.3 Tuomari

Ensimmäinen virtajuoneen kuuluva aihe on toisen näytöksen aloittava, Tuomarin repliikkejä ympäröivä aggressiivinen Tuomarin motiivi (ESIMERKKI 71, seuraavalla sivulla). Motiivin alaspäinen, vallankäyttöä kuvaava a sekstisoitu f-c-a on runkomotiivista z1:stä johdettu miehen motiivin sekstisoinnun rapumuoto. Sallinen on luonut Tuomarista ristiriitaisen ja epäluotettavan hahmon käyttämällä Tuomarin motiivissa bitonaalisuutta: motiivi on rakennettu virtasointusarjan murretuista alaspäisistä sekstisoitupareista: tahdissa 1 esiintyvät yhtäaikaan F-duurin sekstisoitu ja gis-mollin sekstisoitu, tahdissa 2 f-mollin ja D-duurin sekstisoitu. Musiikillista kuvaa Tuomarin hahmon ristiriitaisuudesta

täydentää vielä aiheessa käytetty polyrytmiikka: viulujen, huilujen, klarinettien ja I-trumpetin trioleja ovat vastassa oboen ja kornojen kahdeksasosat, sekä II- ja III-trumpetin ja pasuunan pisteellinen rytmi. Tuomarin motiivin voi tulkita paitsi omaksi itsenäiseksi motiivikseen, myös miehen motiivin generaatio-muodoksi.

ESIMERKKI 71

The image shows a musical score for two instruments: flute (fl) and oboe (ob). The time signature is 3/4. The flute part consists of three measures of music, each containing a triplet of eighth notes. The first measure is marked with a forte 'f' dynamic, the second with a fortissimo 'f', and the third with a fortissimo 'F'. The oboe part consists of three measures of music, each containing a triplet of eighth notes. The first measure is marked with 'gis (as)' and the second with 'D'. The third measure is marked with 'F'. The score is presented in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Tuomarin visuaalinen hahmo tukee tekstin ja musiikin luomaa vaikutelmaa. Tuomarista on rakennettu näyttämölle pelottava hahmo mustien vaatteiden, mustan hatun ja suuren peruukin ja kepin avulla. Tuomari jakaa oikeutta seisoen korokkeella, joka on sijoitettu pylväikön keskelle. Vieressään Tuomarilla on pieni lukupulpetin kaltainen pöytä, jonka päällä on sulkakynä ja kirja. Pulpetin etuosa on rakennettu syytettyjen tuoliksi. Kansa, jolla itse asiassa on repliikkejä vasta neljännen kohtauksen lopussa, on alamaisesti sijoitettu istumaan molemmin puolin Tuomarin koroketta. Näyttämökuvassa korostuu Holmbergin luoma isäntä-torppari-asetelma. Tuomarin takana on kolmiosainen pylväikö, kuten ensimmäisessä näytöksessä, mutta ortodoksi-kirkon sipulit ovat muuttuneet suorakulmaisiksi. Tuomari käyttäytyy uhkailevasti ja väkivaltaisesti sekä Ratsutilallista, että Annaa kohtaan. Ratsutilallinen joutuu väistymään Tuomarin astellessa häntä päin uhkaavasti viittaansa levittäen. Annan istuessa syytettyjen tuolilla Tuomari käy Annaan kiinni ja painaa tämän pään taaksepäin pöydälle Olavinlinnan oikeudenkäynnin⁹¹ absurdiutta korostaa se, että Tuomarilla on suhde Naiseen, joka on tuomittavana. Samankaltainen tarina sisältyy Haavikon kertomukseen *Freijan peltö* (esitetty kuunnelmana 19.6.1967), jossa tuomarilla on suhde Dreijaan. Samankaltaisuutta *Ratsumieheen* lisää myös se, että Freijan tarinassa toistuu Haavikon tuotannossa usein esiintyvä hevonen: Freijan mies hirtetään, koska hän ei osannut tehdä eroa oman tai vieraan hevosen välillä (Kinnunen 1977, 13).

Olavinlinna on oopperassa oikeudenkäyntipaikkana ja vankilana. Suhtautuminen linnaan tässä Olavinlinnan 500-vuotisjuhlaopperassa on hyvin toisenlainen kuin Olavinlinnan 400-vuotisjuhlien aikaan 1875, jolloin linna oli myös kansallisen huomion kohteena. 400-vuotisjuhlia vietettiin heinäkuun 29. päivä-

91

Olavinlinnassa on todellisuudessa ollut oikeudenkäyntejä, vaikkakaan ei säännöllisesti. Yleensä oikeudenkäynnit pidettiin nimismiehen virkataloissa (Lappalainen 1971, 185). Myös *Ratsumiehen* oikeudenkäynnin aihe, lapsenmurha, oli yleinen oikeudenkäynnin aihe. Mm. vuoden 1708 joulukuussa tuomittiin Olavinlinnassa vankina ollut papintytär Sara Ursina kuolemaan, koska oli surmannut avioliiton ulkopuolella syntyneen lapsensa "vedellä tukehduuttamalla" (Pohjolan-Pirhonen 1973, 664–665).

nä 1875 valtakunnallisena merkkitaipauksena. Erityisesti professori August Ahlqvistin (Oksanen) juhlassa suomeksi esittämä juhlapuhe herätti runsaasti polemiikkia ja erotti Ahlqvistin pitkäksi aikaa muista suomenmielisistä. Puheessa Ahlqvist korosti Ruotsin vallan ajan perustavaa merkitystä Suomen historiassa ja sen mukana suomalaisten kiittolisuuden velkaa emämaalle. Olavinlinnakaan ei Ahlqvistin mukaan noussut pakon ja sarron edessä. Yrjö-Koskinen aloitti polemiikin Kirjallisessa Kuukausilehdessä ja siihen otettiin osaa monella taholla (Pohjolan-Pirhonen 1973, 827–828) *Ratsumiehen* luoma kuva Olavinlinnasta on täysin päinvastainen. Linna on sarron ja väkivallan metafora. Olavinlinna on valloittajien linnake, ja se nähdään *Ratsumiehessä* pikemminkin kuvana suomalaisista vankeina omassa maassaan kuin suomalaisten varustuksena vihollista vastaan. Näinhän historialliset tosiasiatkin kertovat: Olavinlinna on ollut historiansa aikana Ruotsin tai Venäjän hallinnassa, osan ajasta elintärkeänä rajalinnakkeena. Olavinlinnan asema rajalinnakkeena korostui erityisesti vuosina 1475–1617 jolloin Olavinlinna oli vuonna 1323 solmitun Pähkinäsaaren rauhan rajan epäselvyyden takia jatkuvasti sotatoimien kohteena aina Stolbovan rauhaan vuoteen 1617 saakka. Vasta Suomen itsenäistyminen, runsaat 400 vuotta linnan perustamisen jälkeen toi suomalaiset ensimmäistä kertaa isänniksi Olavinlinnaan. (Olavinlinnan vaiheista ks. mm. Suvanto 1985; Jaakkola 1959; Lappalainen 1970 ja 1971; Pohjolan-Pirhonen 1962; 1973).

4.9.4 Nainen

Oikeudenkäynnissä tuomittavana oleva, vaatimattomasti harmaisiin vaatteisiin ja huiviin pukeutunut, kumarassa esiintyvä Nainen muodostaa näyttämöllä vahvan kontrastin koppavalle Tuomarille. Myös Naisen motiivi on johdettu magna mater -motiivista, se muodostuu *virta*-sointusarjan kolmen ensimmäisen f-mollin, D-duurin ja d-mollin tersseistä (ESIMERKKI 72, II näytös t. 81–87).

ESIMERKKI 72

NAINEN:

The musical score consists of two systems. The first system is for 'NAINEN' and the second for 'TUOMARI'. Both are in 2/4 time. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The lyrics are written below the notes.

SE O- LI VII- ME KE-SÄ-NÄ MI-NUL-LE TUN- TE-MA-TON MIES

TUOMARI: AI-

NA TÄ- MÄ TUM- MA TUN- TE- MA- TON SYNK- KÄ MIES

Nainen alkaa kertoa tummasta tuntemattomasta miehestä,⁹² joka on vierailut hänen luonaan.

Myös Tuomarin välittömästi seuraavan repliikin: "Aina tämä tumma tuntematon synkkä mies" sävelet on johdettu *virta*-sointusarjasta. Tuomari jatkaa motiivia hieman pitemmälle, sävelet ovat as, fis, f, dis ja d. Melodiasävelet muodostuvat siis f-mollin, D-duurin ja d-mollin lisäksi H-duurin ja h-mollin tersseistä.

4.9.5 Yölintu

Toisen näytöksen oikeudenkäyntikohtauksessa Nainen kuvailee miestä, joka öisin vierailee hänen luonaan; "Se sanoi itsensä yölinnuksi, se sanoi itsensä mustasuksi". Tässä yhteydessä esiintyvä yölintumotiivi on miehen motiivin generaatiomuoto. Yölintumotiivin ensimmäinen esiintymä voi pitää harpun yölöpsäisiä d-fis-h ja dis-gis-h pisteellisen neljäsosatauon erottamia kahdeksasosia tahdeissa 88–90. Motiivi siirtyy huiluun (t.94–95), jossa se esiintyy yhtämittaisesti, ilman väliin sijoitettavaa taukoa. Motiivi tihentyy seuraavassa esiintymässä (t.98–99): kahdeksasosat ovat muuntuneet osittain kuudestoistaosarepetitioiksi (ESIMERKKI 73).

ESIMERKKI 73

Virta-juonen motiiveihin kuuluvat myös toisen näytöksen viidennen kohtaukseen sijoittuvat puupuhallinten ja josten aleatoriset staccatot: viidennen kohtauksen lopussa Anna tunnustaa, että oikeudenkäyntiin saapunut naamioitunut mies on hänen oma miehensä (t. 762). Ratsumies ja Anna alkavat kerrata Novgorodin tapahtumia. Ratsumies ja Anna tunnustavat polttaneensa Kauppiaan ja Kauppiaanrouvan taloineen. Kohtauksen vakavuutta korostaa se, että Ratsumies ja Anna seisovat Tuomarin pöydän takana ja pitävät toista kättään pöydällä olevalla Raamatulla aivan kuin vannoisivat valaa. Tässä yhteydessä esiintyvät puupuhallinten (osittain myös josten) vapaarytmiset staccatot, jotka edustavat miesmotiivin degeneraatiomuotoa. Useimmiten staccatot koostuvat sointuparista f-molli, D-duuri, mutta aika-ajoin esiintyy myös sointupari F-duuri, -H-duuri.

92

Aviottoman lapsen isä jäi usein salaan. Naiset salasivat hänen henkilöllisyytensä, sillä jos mies oli naimisissa rangaistus oli erittäin ankara. Lapsen synnyttänyt nainen saattoi usein ilmoittaa isäksi tuntemattoman jalkaväensotilaan, nihdin. Nämä nihdit samoin kuin ratsumiehet olivatkin 1600-luvun "tuntemattomia, tummapukuisia" miehiä, joiden tiliin laitettiin kaikki ajateltavissa olevat konnuudet. Ks. mm pöytäkirja Padasjoen talvikäräjiltä vuodelta 1650. (Mäntylä 1969, 69, 70.)

4.9.6 Vankila

Vankila-kohtaus alkaa 18 tahdin mittaisella *interludilla*, jonka hallitsevana aiheena on vankimotiivi (ESIMERKKI 74). Vankimotiivi on muodostettu runkomotiivista z2, joka kehittyy ydinmotiivista enharmonisen muunnoksen avulla. Runkomotiivissa z2 esiintyvät ydinmotiivin sävelet c ja a, mutta ydinmotiivin as-sävel on vaihtunut gis-säveleksi. Aiheen yhteyttä virta-juoneen tiivistää sellossa ja kontrabassossa esiintyvä f-molliin viittaava sävelpari c-as, sekä alttoviulun D-duuriin viittaava sävelpari d-fis.

ESIMERKKI 74



Interludin aikana Tuomari hiipii vankityrmään. Tuomarin ensimmäinen repliikki "Avasin oven" sisältää magna maser -motiivin degeneraatiomuotona sävelet as-fis. Muutoinkin Tuomarin repliikeissä palataan usein naisen aiheen as-fis dis- (es-) ja d-säveliin. Nainen tunnistaa Tuomarin dramaattisessa, kaksiviivaisesta a-sävelestä alkavassa repliikissä: "Sinä se olit se tumma tuntematon mies". Runkosävelinä repliikissä ovat a-, as-, fis-, f-, dis-, d- ja c-sävelet. Vankityrmään saapuva Tuomari kuvataan juopuneena: ensimmäistä repliikkejä esittäessään hän horjuu ja hakee taskumatina, josta ottaa kulauksia.

Vankilakohtauksessa esiintyy myös miesmotiivin degeneraatio, kun vangit pakenevat ja kahlitsevat Tuomarin vankilaa kuvaavaan ristikkoon ja pakenevat. Vankien paetessa jousten sointurepetitioissa esiintyvät yhtä aikaa f-molli, F-duuri, ja H-duuri.

4.9.7 Matti Puikkanen

Kolmannen näytöksen alussa esiintyy paralleelikertomus Matista, jonka kohtalo on samankaltainen kuin Ratsumiehen (Kalliola 1987, 75). Vähäpuheinen, järkensä menettänyt Matti liittyy Säätöngin metsäläisiin. Matin tarina on traaginen. Hänellä ja hänen ystävällään oli vaimoina sisarukset, jotka molemmat olivat vuorotellen ystävysten kumppaneina, joista ei lopulta tiennyt "kumpi on kumpi." Matti toteaa tilanteen kestävämmäksi ja surmaa sekä naiset, että toisen miehen. Nyt Matilla ovat Ratsumiehen tapaan kuolleet ja elävät sekaisin. Matti ei pääse surmaamastaan henkilöistä eroon, vaan ne elävät Matin mielikuvissa, "istuvat tuolla". Hän ei halua sanoa heille, että he ovat kuolleet, vaan Matti yrittää hyvittää tekoaan pitämällä surmaamansa henkilöt mielessään elossa. Matti Puikkasen tarina on allegoria, Matti ei Ratsumiehen tavoin toivu parinvaihdon aiheuttamasta traumasta, siksi Matin mielessä läheiset ihmiset ovat kuolleet, ts. käyneet täysin merkityksettömiksi.

Viisas-hullu-paradoksi esiintyy muuallakin Haavikolla. Mm monologissa *Naismetsä* on sivuhenkilöinä jälkeläisiä, jotka ovat "iloisia, ei täydessä järjessä, mutta viisaita" (Haavikko 1987). Matin hulluutta korostetaan näyttämöllä äkkinäisillä liikkeillä ja erityisesti käsillä, joita Puikkanen heiluttaa kulmikkaasti, sormet usein harallaan.

Haavikko kertoo (Haavikko, puhelinkeskustelut kirjoittajan kanssa 28.–29. 5. ja

1.6. 2002), että Matti Puikkasella on historiallinen esikuva ja muistaa lähteeksi vanhan oikeudenkäyntipöytäkirjan, joka on julkaistu kirjassa *Ja yhteinen rahvas todisti* (Mäntylä 1969, 134). Kyseiseen kirjaan sisältyy Kajaanin kesäkäräjien pöytäkirja vuodelta 1644, jossa kerrotaan lainsuojattomasta, yhteiskunnan ulkopuolelle karkotetusta rikollisesta, jonka nimi oli Matti Puikkinen. Hän oli metsissä elävä karannut sotilas ja varas, joka ryöstöretkiensä välissä pakeni Venäjän puolelle.

Matti Puikkasen tarinaan on lainattu Mäntylän kirjasta toinenkin teema: oopperassa Matti mainitaan hulluksi, mutta ei hyväksi mieheksi, koska hyvä mies on sellainen, joka lainaa vaimoan toisille. Sukupuoliasioihin liittyvä sanailu tuntuu kuuluneen talonpoikien kielenkäyttöön olennaisena osana. Huitististen kesäkäräjiltä on pöytäkirja vuodelta 1681, jossa selvitettiin tappelunujakkaa joka oli syntynyt kun Klemetti-niminen mies oli kutsunut toista nimellä "Hyvä mies" tarkoittaen sillä sellaista miestä joka lainaa vaimoan muille. (Mäntylä 1969, 71.)

Matti Puikkanen aloittaa repliikkinsä ydinmotiivista johdetulla aiheella, jossa ydinmotiivin sävelet a-as ja f on täytetty g sävelellä (ESIMERKKI 75, III n. t. 95-). Puikkasen motiivin alussa ydinmotiivin ylinouseva priimi a-as on muuntunut vähennetyksi oktaaviksi.

ESIMERKKI 75

MATTI PUIKKANEN:

NAI- SI- A IT- KET- TÄÄ IT-KI-SI-VÄT NIIN KUIN KOI- VUT

4.9.8 Hyökkäys

Matti Puikkanen lopettaa toisen kohtauksen lopussa kauhistuttavan kertomuksen surmaamista ihmisistä. Toisen ja kolmannen kohtauksen taitteessa on pieni *interludi*, joka viittaa tuleviin tapahtumiin. Tässä yhteydessä (t. 22-) esiintyy trumpetin hyökkäysmotiivi, joka kertoo tulossa olevasta lisäväestä (ESIMERKKI 76). Motiivi on muodostettu runkomotiivi z1 sisältyvästä duurin sekstisoinnusta, ja siten se on läheistä sukua Tuomarin motiiville ja miesmotiiville. Motiivi esiintyy huilulla, kun Matti esittää valtaa koskevan kysymyksen: "Kun kansa saa vallan, kuka sen saa?" Motiivi palaa uudelleen viidennen kohtauksen alussa sotilasrummulla vahvistettuna, kun Anna on turhaan yrittänyt saada Ratsumiestä pakenemaan Säamingin metsästä.

ESIMERKKI 76

4.9.9 Liikkuva metsä

Kun kansa hylkää Ratsutilallisen kalakukko-suunnitelman, esittää Ratsumies kolmannen näytöksen viidennessä kohtauksessa oman suunnitelmansa hyökätä Liistonsaareen liikkuvan metsän suojassa.

Metsän suojassa tapahtuvalla hyökkäyksellä on useita kirjallisia esikuvia. Aihe liittyy vainolaistarinoihin, joista kansanrunoudessa tapaa laajalle levinneitä aiheita. Tarina sopeutuu luontevasti suomalaisiin vainolaistarinoihin. Vainolaiset ovat ryöstösaaliineen majoittuneet pirttiin, jota suomalaiset sissit illan hämärtyessä lähestyvät edellään työntämiensä pienten kuusien tai pensaiden suojassa. Katolla oleva vahti ihmettelee: "Mih ollah, maat ylenee, metsät lähenee", "Pyhät veljet, mikä tulee, metsä lähenee", "Usva vähenee, metsä lähenee". Pirtissä olijat nauravat moisille hullutuksille. Sissit ampuvat jousella vahdin, pönkittävät oven, tukkivat ikkunan ja savustavat vainolaiset hengiltä. Tarina on tunnettu myös Ruotsissa, Tanskassa, Saksassa ja Englannissa, Olaus Magnuksen kronikka yhdistää tarinan liikkuvasta metsästä gööttikuningas Hakeen, jonka lehväverhoinen sotajoukko yllätti Tanskan kuningas Sigarin (Simonsuuri 1963, 507, 508). Olaus Magnuksen kronikka on Sihvon mukaan eräs niistä "rosoisista alkuperäislähteistä", jotka kiehtoivat Haavikkoa *Ratsumiehen* yhteydessä. Haavikon erityisestä kiinnostuksesta tätä kronikkaa kohtaan kertoo se, että Otavan kustantaman Ratsumiehen libreton kansikuva on Olaus Magnuksesta. Kuuluisin muunnelmä liikkuvan metsän temasta esiintyy Shakespearen *Macbeth*-näytelmässä. (Sihvo 2000.)

Liikkuvaa metsää kuvataan musiikissa ristikkäin liikkuvilla jousten kolminsoinnuilla (ESIMERKKI 77, III n. t. 679—).

ESIMERKKI 77

Liikkuvaa metsää verrataan oopperassa kansaan. Kansan toisin kuin valtio on oikeutettu liikkumaan ja siirtämään rajojaan so. elintilaansa. Ruotsin ja Venäjän väliin perustetaan kansanvaltio. Oikeudenmukainen, oikeaan maailmanjärjestykseen perustuva kansanvaltio ei tunne rajoja:

Niin me valtaamme Liistonsaaren kuninkaankartanon
ja kaikki mitä saadaan
jaetaan heti tasan.
Ja verot maksetaan kansalle, metsävaltiolle,
joka perustetaan Ruotsin ja Venäjän välille.
Sen alue liikkuu, liikkuu, liikkuu.
Kun Venäjä tulee, se kulkee Ruotsin puolelle.
Kun taas Ruotsi, se kulkee Venäjälle.
Se metsävaltio kulkee niinkuin metsä.

Holmbergin mukaan hyökkäys Liistonsaareen on kuva siitä, miten Suomen rajat ovat vuosisatojen aikana konkreettisesti liikkuneet, sekä itään että länteen. Raja maakuntana ja sotamateriaalin, siis miehen ja hevosisen jne. ryöstön kohteena Suomi sai muuttaa rajojaan vähän väliä. Suomi liikkui, kun kaksi suurvaltiota siirteli rajojaan. Olavinlinna oli tämän liikkeen eräs keskusta, samoin aikaisempi linnoituskohde Liistonsaari. Suomalainen oli kuin entisaikojen torppari isoisten jaloissa. Kun nämä myivät ja pelasivat ja petkuttivat maitaan, sai torppari olla valmiusasemissa ja sen oli pakko luovuttaa vähistä varoistaan loputkin. Hyökkäys Liistonsaareen on kuva suomalaisten vuosisatoja jatkuneesta taistelusta omien oikeuksiensa puolesta. (Holmberg 1976, 94.)⁹³ Erityisesti Olavinlinnan asema oli kiistanalainen vuonna 1323 solmitun Pähkinäsaaren rauhan raja epämääräisyyden takia. Tämä aiheutti jatkuvasti rajaselkkauksia ruotsalaisten ja novgorodilaisten välille (Pohjolan-Pirhonen 1973, 39–40). Erityisesti ”rajat liikkuvat” aivan 1500 luvun alussa jolloin venäläiset rastivat Pähkinäsaaren rauhan rajalinjaa asevoimiensa avustuksella siten, että Olavinlinnakin jäi rajan itäpuolelle. Kuitenkin jo vuonna 1504 Eerik Sturenpoika Bielkellä oli käytössään rajasopimus, joka vei rajan huomattavasti idemmäksi. Lappalaisen mukaan tämä Bielken rajalinja noudatti olemassaolevaa Suur-Säämingin asutusta. Vielä tämän jälkeenkin venäläiset hyökkäilivät kiivaasti ruotsalaisten määrittelemää rajalinjaa vastaan, ja vasta Täyssinän rauhassa v. 1595 raja vahvistettiin ruotsalaisen tulkinnan mukaan. (Lappalainen 1970, 255, 256.)

Haavikko käsitteli kansan ja valtion suhteiden tematiikkaa metsä-puu-allegorian avulla muuallakin kuin *Ratsumiehessä*. Hän palaa aiheeseen uudestaan kaksikymmentä vuotta myöhemmin vuonna 1992 manifestissaan *Julistus kansojen Euroopasta*. Tämä manifesti syntyi mainittuna vuonna, kun Joensuun yliopistossa järjestettiin Haavikon ideoimana ns. Pienten kansojen kokous. Kokouksessa esitetyn Haavikon manifestin sisältöä piti kirjailija itse vallankumouksellisenä. (Haavikko 1995, 196.) Etyk oli Haavikon mukaan valtioitten ja hallitsijoiden kokous, joka ei juuri mainintaa enempää muistanut etnisiä vähemmistöjä. ETY-kokouksessa vahvistettiin Euroopan rajat ja pyrittiin pitämään kansat ja erityisesti vähemmistöt niiden sisällä. Kehitys kulki kuitenkin toiseen suuntaan: Saksa yhdistyi, Neuvostoliitto ja Jugoslavia hajosivat juuri niiden kansallisten voimien vaikutuksesta joita ETY yritti hallita. Eurooppa kehittyi siis kohti alueiden ja maakuntien yhteisöä. Tätä Eurooppaa ja etnisten ryhmien merkitystä pienten kansojen kokous tahtoi vahvistaa. Manifestin viidennessä artiklassa kansojen häilyviä rajoja verrataan puun varjoon:

Jokainen kansa on kuin puun varjo, sen rajat ovat todelliset ja häilyvät kun aurinko kiertää puuta. Valtiot voivat huolehtia keskusvallasta, mutta vain kansat voivat hoitaa puita. (Julistus kansojen Euroopasta vuonna 1992, 5 artikla, Haavikko 1995, 197.)

93

Holmbergin historiallinen ohjaustulkinta oli siinä määrin vahva, että sitä pidettiin reseptiossa jopa *Ratsumiehen* ainoana oikeana tulkintana. Tämä tuli esille *Ratsumiehen* produktion yhteydessä joka toteutettiin Saksan Kielissä. Tässä Hans Kortin ohjaamassa *Ratsumiehessä* oli häivytetty kaikki, mikä vaikutti suomalaiselta tai historialliselta ja tuotu tarina nykyaikaan. Suomalainen kritiikki piti Kielin ohjaustyötä tietämättömyytenä teoksen todellisista lähtökohdista. Heikinheimon mukaan ohjaaja oli ottanut itselleen ”hämmästyttäviä vapauksia joko tietien tahtoen tai - pahoin pelkään - tietämättömyytään. Ohjaaja oli tuonut tämän ”pyöreästi puoli vuosituhatta sitten tapahtuneen tarinan parinkymmenen vuoden päähän: lavastukset pelkkää tyhjää betoniseinää, puvut epämääräistä palttuuta ja pyjamaa.” (Heikinheimo 1980.)

Julistukseen ja siten myös kokoukseen keskeiseen sisältöön kuului valtion ja kansan erottaminen toisistaan. *Ratsumiehen* Novgorodin ja Ruotsin tapaan myös julistuksessa "valtio" edustaa sitä väärää maailmanjärjestystä joka hallitsee väkivalloin. Kansa sensijaan edustaa oikeaa maailmanjärjestystä: Julistuksen neljäs artikla sisältääkin maininnan tästä:

"Kansojen oikeutus on niiden kulttuurissa ja olemassaolossa. Valtioiden oikeutus on niiden väkivoimissa. Kansa ei ole valtio. Eikä valtio ole kansa" (Julistus kansojen Euroopasta vuonna 1992, 4 artikla, Haavikko 1995, 197)

Kokoelmassa *Kaksikymmentä ja yksi* Haavikko viittaa pienten kansojen ongelmaan: pienet kansat kutistuvat kaktuksiksi, koska niillä ei ole identiteettiä, kansallista muistia (Sihvo 1982, 130).

Oopperaan ei enää sisälly Haavikon librettoon (1972c) sisältyvää vastausta kysymykseen, mitä sitten tapahtuu kun kansan "ikuinen tahto" toteutuu ja se saa oman paikkansa, "pääsee porttien läpi". Silloin vallan ydin, joka säilyy aina muuttumattomana alkaa välittömästi pilaannuttaa kansaa: "– se tahtoo päästä porttien läpi, sisälle ja kun se pääsee, kansa, siellä sisällä heti tapahtuu jotain. Niinkuin alkaisi pilaantuminen. Niinkuin hillo alkaisi käydä, sienet homehtua, liha mädäntyä, jos ne ovat ne jotka pilaantuvat. Tässä on puhe vallasta. Sen ydin säilyy aina".

4.9.10 Saa nukkua

Kehtolaulu kuolleelle ratsumiehelle -laulun alkuaiheena on harpun fragmenttimainen huokausaihe, oktaavitremolo, joka supistuu suureksi septimiksi. Aihe ei esiinny sellaisenaan muualla kuin kyseisessä laulussa lukuunottamatta generaatiomuotoja celestalla tahdeissa 725, 727 ja 731.

Itse laulussa aihe esiintyy kuoron, vibrafonin ja harpun a-gis-sävelparinaisten huokauksenomaisen repliikin "Saa nukkua, saa nukkua" yhteydessä (ESIMERKKI 78, III näytös, t. 832). Sävelpari on enharmoninen muunnos ydinmotiivin keskuksen, runkomotiivi z:n a-as-sävelparista. Siten kuoron jäähyväisrepliikki *Ratsumiehelle* on ydinmotiivin äärimmäinen degeneraatio.

ESIMERKKI 78

The musical score is presented in three staves. The top staff is for harp (arpa) in 4/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with a 6/8 time signature change. The middle staff is for soprano (sopraano) and the bottom for alto (altto), both in 4/4 time. The lyrics 'SAA NUK KU-A' are written below the vocal staves. The score is divided into two measures by a double bar line.

4.10 Ratsumiehen tutkimustulosten tarkastelua

4.10.1 Merkkijärjestelmien suhteista Ratsumieheessä

Jokaisella merkkijärjestelmän osa-alueella *Ratsumieheessä* on teoksen kokonaisuuden kannalta oma itsenäinen merkityksensä.⁹⁴ Ratsumiehen libretisti Paavo Haavikko on luonut anakronismin. Sallinen on nähnyt tarinan miehen ja naisen rakkaustarinana. Näyttämötoteutuksessa on korostettu Ratsumiestä historiallisena kertomuksena, jopa vallankumousdraamana.

Puhuttu Prologi muodostaa varsin epäkonventionaalisen alun oopperalle. Prologissa huomio kiinnittyy Tuomarin massiivisen hahmon lisäksi tuleen, jonka hän syyttää kahteen soihtuun tullessaan näyttämölle. Tuli sitoo visuaalisesti Prologin muuhun näyttämötoteutukseen. Tuli viittaa Kauppiaan ja Kauppiaanrouvan murhapolttoon, sekä oopperan traagisessa lopussa esiintyviin palaviin kynttilöihin. Näyttämötoteutuksen ”kokonaisuusmaisema”, muurille sijoitettujen ratsastavien sotilaiden vastakkain sijoitetut silhuetit korostavat teoksen historiallisuutta, Suomen asemaan kahden suurvallan välissä.

Ensimmäistä kohtausta hallitsee Kauppiaan ja Annan dialogi. Tapahtumapaikkaa Novgorodia kuvataan sekä musiikin että näyttämötoteutuksen merkeillä. Musiikin merkkejä ovat ortodoksihymnisitaatti ja kellojen ennustusmotiivi sekä Kauppiaan motiivi. Annan ensimmäisissä repliikeissä esiintyvä sointusarja Kauppiaan motiivista muodostuva sointusarja c-molli-d-molli-cis-molli heijastuu myös Kauppiaan motiiviin. Näyttämötoteutuksessa Anna jää aggressiivisen Kauppiaan varjoon, mutta musiikki korostaa Annan asemaa koko oopperan keskeisenä henkilönä: Annan ensimmäiseen repliikkiin on sijoitettu myös teoksen ydinmotiivi. Tapahtumapaikan kuvana näyttämötoteutuksessa merkkejä ovat pylväikkö, jossa kuvastuvat sipulimaiset silhuetit, sekä näyttämöllä oleva noin puolentoista metrin korkuinen ortodoksiristi. Kauppias kuvataan aggressiivisena, jo parhaat päivänsä ohittaneena juopuneena hahmona, joka pakkomielteenomaisesti tavoittelee Annaa.

Ensimmäisen kohtauksen tapaan myös toinen kohtaus kuuluu oopperan alkutilanteen piiriin. Kohtauksessa esitellään Ratsumies ja Kauppiaanrouva. Toisen kohtauksen näyttämötoteutuksessa Kauppiaanrouva on samassa asemassa kuin Kauppias ensimmäisessä: Kauppiaanrouva ahdustelee Ratsumiestä. Kauppiaanrouva pukee Ratsumiehelle karhunpuvun ja houkuttelee Ratsumiehen vanhan perinteen mukaiseen karhurituaaliin. Musiikissa alkaa hallita karhurituaalimotiivi, josta muodostuu koko ensimmäisen näytöksen keskeinen motiivi. Karhurituaalimotiivin muunnos on palvontamotiivi, jonka aikana Kauppiaanrouva hyväilee Ratsumiestä avoimen eroottisesti. Kohtauksen epätohdellista unen ja toden rajamailla liikkuvaa tunnelmaa kuvaa tonaalinen ambivalenssi E-duuri–Es-duuri.

Kolmas kohtaus on koko oopperan laajin, se kattaa yli puolet, 399 tahtia ensimmäisen näytöksen 769 tahdistä. Kohtaukseen sijoittuvat karhuksi pukeutuneen Ratsumiehen ennustus, Kauppiaan ja Kauppiaanrouvan välienselvittely, Kauppiaan ennustus ja murhapoltto. Kohtauksen musiikkia hallitsee edelleen tonaalinen ambivalenssi, jonka piiriin liittyy nyt karhurituaalimotiivin lisäksi

94

Kun edellä esitetystä analyysistä on kuvailtu *Ratsumiehen* merkkijärjestelmiä musiikin motiivien muodostamien juonten mukaan, tarkastellaan tässä osiossa merkkijärjestelmiä ja niiden suhdetta toisiinsa kohtauksittain, eli kronologisessa järjestyksessä.

myös Kauppiaan ja Kauppiaanrouvan dialogimotiivi. Kohtauksessa esiintyvät lisäksi hymniaihe, sekä Ratsumiehen ennustuksen jälkeen dramaattinen kaiken näyttämötoteutuksen pysäyttävä musiikillinen ele, ennustuskellot. Ylipääsemättömän konfliktin merkki musiikissa on klusteri. Näyttämötoteutuksessa hallitsevaksi nousee ylpeä Kauppiaanrouva, joka suhtautuu aggressiivisesti sekä yhä enemmän humaltuvaan mieheensä sekä Annaan, jota lyö kasvoihin. Tulipalo on näyttämötoteutuksessa toteutettu suureen tulipunaisen kankaan avulla.

Neljännessä kohtauksessa Anna ja Ratsumies pakenevat Novgorodista. Ratsumies on menettänyt todellisuudentajunsa. Preparoiduilla pianoilla etukäteen ääninauhalle tallennettu karhurituaalimotiivi ja siihen liittyvä tonaalinen ambivalenssi nousee koko kohtauksen hallitsevaksi musiikilliseksi materiaaliksi. Kohtaus ei sisällä lainkaan laulettuja repliikkejä ja musiikin tapaan myös Annan ja Ratsumiehen puherepliikit on talletettu ääninauhalle. TV-tallennuksessa koko neljäs kohtaus on poistettu, mutta viidennessä kohtauksessa käytetyn ajan ja paikan tunnun hävittävää suurta valkoista kangasta on käytetty myös neljännen kohtauksen toteutuksessa.

Viidennessä kohtauksessa pakomatka jatkuu. Ratsumies ja Anna kyselevät epätoivoisina, mitä he nyt tekevät. Musiikki viittaa taaksepäin rituaalimotiivin ja Kauppiaan motiivin degeneraatiomuodoilla, mutta myös eteenpäin, toisen näytöksen unimotiivin generaatiomuodolla. Ratsumiehen ja Annan suhdetta kuvataan graafisella asemoinnilla: valkoinen kangas taustallaan he lähestyvät hitaasti toisiaan mutta eivät kohtaa, vaan Ratsumies kääntyy pois päin Annasta.

Toisen näytöksen ensimmäisessä kohtauksessa Naista syytetään lapsenmurhasta. Pylväikkö on edelleen paikoillaan, mutta ortodoksikirkon silhuetit ovat muunnettu suorakaiteen muotoisiksi. Näyttämöä hallitsee Tuomarin oikeudenkäyntikoroke. Tuomari on Kauppiaan tavoin kuvattu aggressiiviseksi, jonka mustaa hahmoa korostavat peruukki ja keppi. Väkijoukko on jakautunut Tuomarin korokkeen molemmille puolille kasvot yleisön suuntaan. Musiikki korostaa Tuomarin aggressiivisuutta ylhäältä alas kulkevalla Tuomarin motiivilla.

Toisessa kohtauksessa oikeudenkäynnin luonne muuttuu. Nainen unohtuu, väkijoukosta nousee esiin Ratsutilallinen, joka ryhtyy kiistelemään Tuomarin kanssa hevosesta. Ratsutilallisen repliikit ovat usein toisessa näytöksessä myöhemmin esiintyvän kansan motiivin generaatiomuotoja. Näyttämökuvaa hallitsee staattisuus: Tuomarin ja Ratsutilallisen dialogia ei väritetä millään erityisellä näyttämöeleellä.

Kolmannessa kohtauksessa Anna vaatii itselleen leskeyttä. Tuomari julistaa tuomion, jonka mukaan leskeys voidaan myöntää vasta yön ja vuoden kulluttua. Annan oikeudenkäyntimotiivi kuvaa Annan nöyristelevää asennetta ja kasvavaa rohkeutta. Näyttämötoteutus tukee Annan rohkaistumista: huivilla päänsä peittänyt Anna, paljastaa päänsä ja lähestyy rohkeasti Tuomaria.

Neljänten kohtaukseen kuuluu Annan laulama *Unesta tehty mies* -laulu, Anna ikävöi kuolleeksi sanomaansa miestänsä. Laulussa esiintyvät Annan oikeudenkäyntimotiivin ja unimotiivin täydelliset muodot ovat olleet mukana generaatiomuotoina jo toisen kohtauksen alusta alkaen. Väkijoukko, joka on istunut koko oikeudenkäynnin ajan paikoillaan, alkaa liikehtyä levottomasti ja ryhtyy puolustamaan Annaa. Tässä yhteydessä esiintyy kansan motiivi.

Viidennessä kohtauksessa Ratsumies saapuu oikeudenkäyntiin naamioituneena. Kohtaukseen sisältyy laulu *Ei mikään virta*, jossa esitellään oopperan sanoman kannalta keskeiset, ydinmotiivista rakennetut luonnemotiivit: miesmotiivi ja magna mater -motiivi. Väkijoukko syyttää naamioitunutta Ratsumiestä

puherepliikein. Ratsumiehen paljastuttua Anna ja Ratsumies ryhtyvät kertamaan niinikään puherepliikein Novgorodin tapahtumia. Myös musiikki viittaa taaksepäin, kertauksen alussa esiintyvät kellot. Muuten tämän jakson musiikki koostuu virta-sointusarjan sävelistä muodostuneista staccatoista.

Kuudennessa kohtauksessa Ratsumies, Anna, Ratsutilallinen ja Nainen suljetaan vankilaan. Näyttämötoteutukseltaan staattisten kohtausten jälkeen seuraa oopperassa visuaalisesti dynaamisempi jakso. Vankila kuvataan yksinkertaisesti näyttämön oikeaan laitaan sijoitetuilla kaltereilla, joihin vangitut sidotaan. Tuomari saapuu vankilaan, hän riisuu hatun, ryypiskelee taskumattitakaan ja lähentelee Naista. Vangitut pääsevät irti kaltereistaan, sitovat Tuomarin ja pakenevat. Musiikissa vankilaa kuvataan vankilamotiivilla.

Kolmannen näytöksen näyttämökuvassa pylväikkö on kadonnut ja muurilla on eläinten taljoja, jotka muistuttavat Suomen karttaa. Karttavaikutelmaa korostavat taljojen punaiset reunat. Vierekkäin olevat taljat kuvaavat Suomen rajojen liikkumista.

Musiikissa ensimmäisen kohtauksen Säämingin metsää kuvataan kohtalomotiivilla, josta muodostuu koko kolmannen näytöksen cantus firmus. Kohtalomotiivi esiintyy sekä orkesterissa, että erityisesti Ratsutilallisen repliikeissä.

Toisessa kohtauksessa esittyy Matti Puikkanen, jonka repliikointi alkaa ydinmotiivista muotoutuneella aiheella. Matti Puikkasen tarina on Ratsumiehen paralleelitarina. Hän on surmannut vaihtoparin lisäksi oman vaimonsa. Matti Puikkasen hulluutta korostetaan kulmikkailla eleillä, erityisesti sormilla.

Kolmannessa kohtauksessa paikalle saapuu lisäväkeä. Väen saapumista kuvataan trumpetin hyökkäysmotiivilla. Matti Puikkanen esittää kysymyksen vallasta. "Kuka saa vallan kun kansa sen saa?"

Neljännessä kohtauksessa Anna vaatii Ratsumiestä lähtemään kanssaan pois. Ratsumies on sidottu kohtaloonsa eikä voi lähteä. Annan vaatimusta kuvataan musiikissa Annan vaatimusmotiivilla. Annan asema korostuu jälleen musiikin keinoin. Neljännessä kohtauksessa esiintyvät ydinmotiivin sävelet Annan dramaattisen repliikin "Sinä tahtoisit mennä jonnekin, missä saisit kukkia ja kuolla" yhteydessä, jossa on mukana oopperan korkein laulettu sävel, kolmi- viivainen c.

Viidennessä kohtauksessa Ratsutilallinen esittää suunnitelman hyökätä Liistonsaareen suuren kalakukon avulla. Ratsutilallinen esittää suunnitelmansa lattiatasolta ratsupiiska kädessään. Väkijoukko innostuu ensin Ratsutilallinen suunnitelmasta laulaessaan "Tehdäänkö se suuri matti-kukko?" Kun tekstissä Ratsumies tuntuu pelkästään ajautuvan kansanjohtajan tehtävään on ohjaustyössä korostettu Ratsumiehen tietoista valintaa: Väkijoukon innostuessa Ratsutilallinen ja Ratsumies istuvat pöydän ääressä ja riitelevät kiivaasti elehtien. Suostuessaan kansan vaatimukseen johtaa hyökkäystä Liistonsaareen Ratsumies valta-asemaansa korostaakseen nousee pöydälle. Kohtalomotiivi esiintyy toistuvasti orkesterissa ja repliikeissä.

Kuudennessa kohtauksessa Ratsumies esittää uuden hyökkäyssuunnitelman. Hyökkäys tapahtuu liikkuvan metsän suojassa. Kansä hyväksyy Ratsumiehen suunnitelman. Hyökkäystä kuvataan liikkuvan metsän motiivilla. Näyttämöllä hyökkäys toteutetaan puiden varaan pingotetun verkon suojassa. Liistonsaari on sijoitettu näyttämön oikealla puolella sijaitsevalle linnan portaikolle. Naisten valitus kohtalomotiivin sävelillä vääristyy tritonusmuotoiseksi. Salliselle tyypillinen teoksen lopussa tapahtuva motiivien kertaus on jakautunut kuudennen kohtauksen loppuun ja seitsemänteen kohtaukseen. Kuudennen kohtauksen lopussa sijaitsevassa ampumakohtauksessa esiintyy karhuriaalimotiivin degeneraatiomuotoja. Heti ampumakohtauksen jälkeen esiintyy-

vät kellot, joiden sävelinä eivät ole ennustusmotiivin sävelet, vaan naisten valituksessa aiemmin esiintynyt tritonus e–b. Dialogimotiivin degeneraatio sekä miehen motiivi esiintyvät myös kuudennen kohtauksen lopussa.

Seitsemänteen kohtaukseen sisältyy Annan laulama *Kehtolaulu kuolleelle ratsumiehelle*, jossa musiikin materiaali pelkistyy äärimmilleen: ydinmotiivin degeneraatiota edustaa naisten "Saa nukkua"-repliikin a–as. Laulussa esiintyy myös kohtalomotiivi. Siten kaikkiin kolmeen juoneen kuuluvia motiiveja on kerrattu teoksen lopussa. Kuoltuaan Ratsumies "korotetaan" lattiasta nousevalle sarkofagille, jonka ääreen Anna istuu laulamaan jäähyväislaulun. Ennustusmotiivin degeneraationa oopperan lopussa esiintyvät kontrabasson ja kontrafagotin c–a-sävelet.

4.10.2 Ratsumiehen harmonisesta struktuurista

Vaikka *Ratsumiehen* musiikki onkin tonaalisesti hyvin moni-ilmeistä, täysin tonaalisesta ilmaisusta aina klustereihin saakka, voi kuitenkin havaita, että musiikki kehittyy tonaalisten keskiöiden ympärille, jotka esiintyvät edellä esiteltyjen juonten mukaan. Näin muodostuvat tonaliteetit eivät välttämättä ole aivan puhtaita, sillä säveltäjä hämärtää niitä tietoisesti käyttämällä samaan aikaan tonaliteetteihin kuulumattomia säveliä tai kokonaan toisia tonaliteetteja. Pääjuonten ja niihin liittyvien keskeisten aiheiden mukaan muodostuvat tonaliteetit ovat kuitenkin *Ratsumiehessä* niin merkittäviä, ettei niitä voi analyysin yhteydessä olla mainitsematta (TAULUKKO 9). Kullekin aiheelle on oopperassa varattu siis eräänlainen tonaalinen reviiri, jolla jo sinänsä on johtoaihefunktio: aiheen tonaliteetti kertoo, mihin juoneen aihe sisältyy. Tonaliteetit kattavat *horror vacui* -periaatteen mukaan lähes kaikki 12 kromaattisen asteikon sävelelle rakennetut tonaliteetit. Kaikkein vähimmälle huomiolle oopperassa jäävät fis- ja g-sävelille rakennetut tonaliteetit.

TAULUKKO 9

I NÄYTÖS	II NÄYTÖS	III NÄYTÖS
c-molli cis molli d-molli Es-duuri E-duuri	F-duuri F-molli D-duuri d-molli b-molli H-duuri h-molli As-duuri as-molli	a-molli

Ensimmäisen näytöksen tonaalisiksi keskiöiksi muodostuvat rituaalijuoneen liittyvät E–Es-duuri-harmoniat, sekä ennustusjuonen c–d–cis-harmoniat. E- ja Es-duurin välisen tonaalisen ja ambivalenssin voi nähdä kuvana

Ratsumiehen horjumisesta unimailman ja reaalimaailman välillä. Kolmannen näytöksen ennustusjuonen perustonaliteetiksi nousee kohtalomotiivin a-molli. Siten ääriäytösten väliin muodostuu dominantti-toonikajännite, jonka voi nähdä perinteisen tonaalisuuden lakeja seuraten luonnollisen syy- ja seuraussuhteen merkinä: Novgorodin tapahtumat laukaisevat tapahtumaketjun, joka johtaa Ratsumiehen tuhoutumiseen kolmannessa näytöksessä. Oopperan tonaalinen kokonaisrakenteellinen E-duuri -> a-molli kuvaa teoksen determinististä yleissävyä, tapahtumien väistämättömyyttä. Toista näytöstä hallitsee virta-aiheen sointusarja, f-d-h- ja as-sävelille rakennetut duuri- ja mollisointut.

4.11 Kolmas sinfonia op. 35

Kolmas sinfonia op. 35 valmistui 31. tammikuuta 1975 vain kahdeksan kuukautta Ratsumiehen valmistumisen jälkeen. Teos on Suomen Yleisradion tilaama. Radion sinfoniaorkesteri kantaesitti sen saman vuoden huhtikuussa Okko Kamun johdolla, jolle teos on omistettu. Kolmas sinfonia on kolmiosainen, nopeat ääriosat kehystävät keskiosaa, Chaconnea.

Kolmas sinfonia on eräs niistä harvoista teoksista, jonka sävellysteknisistä ratkaisuista Sallinen on halunnut kertoa. Teos oli juuri valmistunut, kun Sallinselta pyydettiin muiden suomalaisten eturivin säveltäjien joukossa artikkelia kirjaan *Miten sävellykseni ovat syntyneet* (Sallinen 1976).

Kolmannen sinfonian ydinmotiivi⁹⁵ koostuu pienestä sekunnista e-dis ja sen alapuolella sijaitsevasta kahdesta suuresta terssistä (dis-h ja h-g, ESIMERKKI 79). Ydinmotiivista muodostuu kolme runkomotiivia. Runkomotiivi x1 on ydinmotiivin inversio. Runkomotiivi y1 on y:n inversio.

ESIMERKKI 79



Kolmannen sinfonian ydinmotiivi on Sallisen mukaan ollut hänelle erityisen hedelmällinen, sillä se on toiminut myös *Metamorfora*-nimisen sellokappaleen lähtökohtana (Sallinen 1976, 145, 148) *Metamorfora* sellolle ja pianolle op. 34 on 3 sinfoniaa edeltävä teos, joka syntyi samana vuonna *Ratsumiehen* kanssa.

Ydinmotiivista muodostettu aihe esiintyy aivan teoksen alussa (ESIMERKKI 80, seuraavalla sivulla). Puolisävelaskeleen vuorottelu ja sen jälkeen esiintyvä alaspäinen terssiliike saavat sen muistuttamaan *Punainen viiva* -oopperan alun karhumotiivia.

95

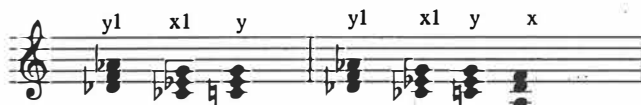
Edellämainitussa artikkelissa Sallinen kutsuu tapansa mukaan teoksen alkumateriaalia alkusoluksi. Tässä tutkimuksessa käytetään yhtenäisyyden vuoksi myös 3. sinfonian yhteydessä teoksen alkumateriaalista nimitystä ydinmotiivi.

ESIMERKKI 80



Ydinmotiivista ja runkomotiiveista on johdettu kolme harmoniaa, duurisointu, ylinouseva kolmisointu ja mollisointu, jotka lähtevät liikkeelle siten, että syntyy sekuntiliike (Sallinen 1976, 146, ESIMERKKI 81).

ESIMERKKI 81



Lineaarinen alkusolu johtaa harmonian muodostumiseen, sitten tämä muuntuu, itsenäistyy ja johtaa takaisin lineaarisuuteen. Näin tapahtuu sinfonian toisessa osassa *Chaconnessa*, jossa ydinmotiivista ja runkomotiiveista johdetusta sointu-sarjasta muodostuu jatkuva sekvenssi. Tästä sekvenssistä rakentuu *Chaconnen* kaksoisteema (ESIMERKKI 82). Samasta sointusarjasta muotoutuu myös kolmannen osan puupuhaltimien avausaihe (Sallinen 1976, 146, 147).

ESIMERKKI 82

Musical notation for Example 82, showing a sequence of chords in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The chords are labeled with 'y', 'x', 'y', 'x' above them. The piano accompaniment includes parts for violin 2 (vl 2) and cello (vcl).

Kolmannessa osassa ydinmotiivi palaa tekstuuriin tavalla, joka muistuttaa viulukonserttoa ja ensimmäisestä sinfoniaa. Sinfonian alussa esiintynyt ydinmotiivista muodostettu aihe palaa kolmannessa osassa kornojen fortissimossa, vieläpä originaalisävellajissa. Aihe ei kuitenkaan esiinny yhtäaikaaisesti useissa eri transpositioissa viulukonserton ja sinfonian tapaan, vaan peräkkäin, motiiviketjuna, jossa ydinmotiivista rakennetun aiheen lisäksi on runkomotiivi y:n rapuliikkeestä rakennettu aihe (ESIMERKKI 83).

ESIMERKKI 83

Ydinmotiivista muodostetun aiheen degeneraatio esiintyy vaihtelevina ketjuina useilla soittimilla: fagotilla, tuuballa, sellolla ja kontrabassolla t. 221 – 230, klarinetilla ja kornolla t. 231–237. Motiivi esiintyy 4 tahdin mittaisena, huilulla ja oboella t. 238–241 ja ainoastaan tahdin mittaisena samoilla instrumenteilla kuin edellä t. 242 ja 243. Jälkimmäisessä esiintymässä materiaali tiivistyy sekstoleiksi ja kuudestoistaosiksi. Viimeisessä esiintymässä aihe esiintyy polyrytmisesti tahdissa 250: huilulla kuudestoistaosat, piccololla sekstolit, oboe I:llä triolit ja kuudestoistaosat sekä oboe II ja III kahdeksasosa ja kahdeksasosatrioli. Kolmas sinfonia ei pääty tähän degeneraatioon, vaan suuren loppuhuipennukseen, intensiivisiin vaskilla ja lyömäsoittimilla vahvistettuihin sekstolirepetitioihin.

5 PUNAINEN VIIVA op. 46

5.1 Synopsis

Sävellys: Aulis Sallinen
Libretto: Aulis Sallinen
Kantaesitys Suomen Kansallisoopperassa 30.11.1978
Musiikin johto: Okko Kamu
Ohjaus: Kalle Holmberg
Lavastus: Kimmo Kaivanto

Henkilöt:

Topi, baritoni. Riika, sopraano. I lapsi, tyttösopraano. II lapsi, poikasopraano. III lapsi, näyttämörooli. Agitaattori Puntarpää, tenori. Simana Arhippainen, laukkuryssä, basso. Suutarin Kunilla, puherooli. Suutari Raappana, puherooli. Kuppari Kaisa, altto. Konstaapeli Pirhonen, basso. Rovasti, tenori. Nuori Pappi, bassobaritoni. Jussi, kylän väkeä, basso. Tiina, kylän väkeä, sopraano.

I NÄYTÖS

Prologi (t. 1–18)⁹⁶
Orkesterijohdanto

1. kohtaus (t. 19–599)

Topin perhe elää köyhyydessä. Karhu on surmannut lampaan, ja Topi uhkaa tappaa karhun. Topi ja Riika muistelevat nuoruuttaan. Topi huomaa ruuan loppuneen.

2. kohtaus (t. 560–939)

Topi näkee painajaisunta matkastaan rovastin luokse. Unessa Topi hakee jauhoja rovastilta. Jauhoja olisi pitänyt tulla hätäapuna Helsingistä. Rovasti kohtelee Topia tylysti ja toteaa köyhyyden johtuvan siitä, ettei Topi ole käynyt riittävästi kirkossa rukoilemassa. Akkiä Topilla onkin mukanaan kolme lastaan kuolleena. Lapset täytyy toimittaa haudattavaksi. Topi herää kauhistuneena painajaisestaan ja päättää lähteä kirkonkylään hakemaan ruokaa.

⁹⁶ *Punaisen viivan* kantaesitystä varten säveltäjä oli laatinut synopsisen. Tutkimuskäyttöön oli kuitenkin tarkoituksenmukaista laatia yksityiskohtaisempi synopsis.

3. kohta (t. 940–1636)

Topi on lähtenyt. Simana Arhippainen poikkeaa Topin pirttiin matkallaan Ruotsista Venäjälle. Simana tuo tiedon keisaria vastaan suunnatuista levottomuuksista. Simana keskustelee lasten kanssa ja laulaa näille laulun. Topi saapuu ja kertoo uudesta aatteesta, josta oli kuullut Visuliinin pirtissä. Topin muisteluun liittyvät myös Suutarin Kunilla ja Suutari Raappana.

4. kohta (t. 1637–228)

Agitaattori Puntarpää puhuu kyläläisille uudesta aatteesta, jonka avulla epäoikeudenmukaisuudet poistetaan. Nuori Pappi vastustaa Agitaattoria: vihan lietsominen ei auta ihmisiä. Pappi ennustaa vihan tuovan vain uutta kärsimystä ja verta. Väkijoukko kysyy, mistä verestä hän puhuu? Pappi poistuu ja agitaattori toteaa, että nyt kansalla on vapaus ilman pelkoa saada äänensä kuuluville. Väki ja Agitaattori alkavat yhdessä valittaa kansan suurta kurjuutta. Agitaattori vakuuttaa lopuksi, että köyhälistön päivänkoitto on alkanut, ja kehottaa äänestämään.

II näytös

5. kohta (t. 1–401)

Kyläläiset keskustelevat vaaleista ja punaisen viivan vetämisestä. Kaisa ennustaa maailmanlopun tulevan, koska ihmiset uskaltavat nousta pappeja vastaan. Topi kyselee epätietoisena, millä tavalla punainen viiva on vedettävä. Kyläläiset tekevät pilkkaa Topin epätietoisuudesta. Kylän koirat alkavat haukkua, samoin koirat rajan takana. Väki kyselee levottomana, minkähän takia?

6. kohta (t. 402–673)

Kaksi kuoroa laulaa: vanhoillisten sekakuoro lempeästi kevään tulosta, sosialistien mieskuoro sotaisasti uusista lauluista, jotka kukistavat vanhat ja lahot laulut. Maaliskuun 15. päivä koittaa, ja Topi ja Riikka lähtevät äänestämään.

7. kohta (t. 674–948)

Vaalien jälkeen Topin pirtissä. Topi on savotassa ja lapset sairastavat. Lunta tuiskuaa. Riikka on avannut joka aamu ladun, jotta viestintuoja osaisi tulla kertomaan vaalin tuloksesta. Kaisa tulee, kun kuulee lasten olevan sairaana. Kaisa väittää, että lasten tauti on punaisen villiuskon aiheuttama. Kolme lasta kuolee tautiin. Topi tulee kotiin ja suree lapsiaan, eniten vanhinta poikaansa, josta ei tullut apua isälleen.

Epilogi (t. 949–1019)

Suutarin Kunilla tuo uutisen vaalivoitosta. Koirat ovat taas alkaneet haukkua. Ne vainuavat talviuniltaan heränneen karhun läsnäolon. Topi ja karhu joutuvat taisteluun, jossa Topi kuolee. Veri valuu Topin kaulalta punaisena viivana.

5.2 Oopperan syntyvaiheet

Sallisen *Ratsumies*-oopperan suosio Savonlinnan oopperajuhlilla oli ylittänyt kaikki odotukset, katsojia oli kolmena kesänä ollut Kansallisoopperan salillisiksi muutettuna 54,5 salillista. Heikinheimon mukaan *Ratsumiehen*

toteuttamista suunniteltiin myös Kansallisoopperassa jo menestyksekkään ensi-iltakesän jälkeen. Sallisen ensimmäinen ooppera oli kuitenkin parhaimmillaan Savonlinnassa: ooppera teho perustui Olavinlinnan jyhkeisiin muureihin ja suuriin joukkokohtauksiin. Teoksen tuominen Bulevardin pienelle näyttämölle todettiin vaikeaksi. (Heikinheimo 1978c.) Juhani Raiskisen mukaan *Ratsumiestä* saatettiin kyllä käytäväpuheissa kaavoilla myös Kansallisoopperaan. Virallisesti sen ottamista ohjelmistoon ei kuitenkaan koskaan suunniteltu. (Raiskinen, kirjoittajan tekemä puhelinhaastattelu 28.11.2001.)

Sallisen suosiosta haluttiin kuitenkin pitää kiinni. Niinpä Juhani Raiskinen keksi syksyllä 1975 toisenlaisen ratkaisun. Hän päätti tilata Salliselta uuden oopperan, jonka aiheeksi Raiskinen ehdotti Kiannon *Punaista viivaa*. Muitakin vaihtoehtoja oopperan aiheeksi oli. Raiskisen tarkoituksena oli kuitenkin aivan tietoisesti valita teksti, jolla olisi vahva yhteiskunnallinen sanoma. Vaihtoehtona *Punaiselle viivalle* oli mm. Franz Emil Sillanpään romaani *Hurskas kurjuus*. Yhteiskunnallisen aiheen valinnalla oli Raiskisen mukaan tarkoitus suunnata oopperaa sille väestönosalle, jonka mielestä ooppera oli aiemmin ollut "herrojen herkkua", eli työväestölle. (Raiskinen, kirjoittajan tekemä puhelinhaastattelu 28. 1. 2001.)

Ilmari Kianto ja hänen yhteiskunnallinen sanomansa oli ollut runsaasti esillä vuonna 1974 pidettyjen kirjailijan 100-vuotissyntymäpäiväjuhlien vuoksi. Suomussalmella, Kiannon kotipitäjässä oli Helsingin Sanomien mukaan koko Kainuu paljastamassa Kiannon patsasta. Juhlapuhujana mukana ollut presidentti Urho Kekkonen korosti Kiannon ansioita olevien olojen ankarana arvostelijana, sekä hänen kykyään ennustaa tulevaisuutta. Juuri tuota aikaa pidettiin sopivana Kiannon yhteiskunnallisen sanoman esiin tuomiseen ja muistelemiseen: "Jos puoli vuosisataa sitten olisi puuhattu tänne patsasta tai pidetty kansalaispäivällisiä Kiannon kunniaksi, olisivat kuntalaiset paheksuneet tällaista epäonnistunutta pilailua". Vuonna 1974 Kiannon juhlinnan katsottiin syntyneen suorastaan "velvollisuuden vaatimuksesta. (Anon. 1974.)

Myös oopperamaailma muisti Kiannon syntymäpäiväjuhlan. Savonlinnan oopperajuhlilla järjestettiin lausuntailta, jossa Veikko Sinisalo esitti Kiannon tuotantoa. Heikinheimon mukaan Sinisalo teki Kiannosta melkoisen yhteiskunnallisen lyömäseen ja ryöpytti sen avulla tuoleissaan mukavasti kenottavia hyvinvointikansalaisia. Ainoastaan Sinisalon taitava esitys ja Kiannon teoksiin sisältyvä huumori pelastivat illan muodostumasta pelkäksi poliittiseksi valistustilaisuudeksi. (Heikinheimo 1974.)

Raiskisen mukaan Kiannon tuotannon runsas esilläolo ei kuitenkaan ollut syynä *Punaisen viivan* valintaan. Jo Tampereen-aikoinaan Raiskinen oli tutustunut Matti Tapioon, jonka Jyväskylän teatterille tekemä *Punaisen viivan* teatteridramatisointi oli Raiskiselle tuttu. Tapion dramatisointia Raiskinen päättikin tarjota Salliselle. (Raiskinen, kirjoittajan tekemä puhelinhaastattelu 28. 1. 2001.) Sallisen mielestä Tapion dramatisointi ei kuitenkaan sopinut sävellettäväksi ja hän halusi luopua hankkeesta. Matti Tapion dramatisointi poikkesi Kiannon romaanista sikäli, että se sisälsi kertojan, Sarkatakkisen, joka monologinomaisesti kuljetti tapahtumia eteenpäin. Sallinen huomasi nopeasti, ettei tämä nuoto käänny oopperan kielelle. Sallinen on kriittinen sävellettäväksi tarkoitettujen tekstien suhteen: hänen mukaansa on turha ajatella, että kaikki teksti kääntyisi oopperan muotoon, mitä tahansa tekstiä ei voi "transponoida musiikiksi." (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9. 2001)

Säveltäjä päätti kuitenkin tutustua Kiannon alkuperäiseen romaaniin, jonka rakenteessa hän näki mahdollisuuksia sävellystyön pohjaksi (ibid.).

Sallisen vaisto Kiannon romaanin rakenteen suhteen osui oikeaan. Kirjallisuudentutkijat ovat kiitelleet juuri romaanin rakennetta: romaani on kaunokirjallisena muotona rakentunut kiinteäksi. Sensämaan filosofisessa mielessä Kiannon romaani on jäänyt ristiriitaiseksi ja poliittishistoriallisesti tasapainottomaksi. (Niemi 1977, 119.)

Toisen oopperan suhteen Sallisella oli myös henkilökohtaisia ambitoita (Aulis Sallisen kirje Pentti Savolaiselle, Savolainen 1987, 151.):

”Mistä syytä sitten toinen musiikkidraama? Siihen on kaksikin syytä. Ensiksikin: toisen musiikkidraaman tekemisessä on jo paljon vahvemmalla pohjalla, koska tietää itsestään draamasäveltäjänä enemmän. Toisekseen: esikoinen sai hyvän vastaanoton. Siksi kai minulle tuli halu näyttää toisella oopperalla, ettei Ratumies ollut vahinko, sattuma. Tai sitten olisi voinut osoittautua, että se todellakin oli sitä.”

5.3 Kiannon romaani *Punainen viiva*

Punainen viiva -ooppera on vahvasti myös Ilmari Kiannon teos, niin lähellä libreton ja Kiannon romaanin ajatusmaailma, rakenne ja henkilökarakterisointi ovat toisiaan. Sallisen oopperan ymmärtäminen ei täysin onnistu, ilman tutustumista Kiannon romaaniin ja Kiannon ajatus- ja aatemaailmaan. Kiannon aatemaailmaan perehtymisen lähtökohtana on erityisesti Juhani Niemen artikkeli *Kansanrakastaja vai kansanvihollinen* (Niemi 1977).

Ilmari Kiannon romaani *Punainen viiva* syntyi v. 1909 keskellä vahvasti elämäkerrallisia teoksia *Pyhä viha* (1908) ja *Pyhä rakkaus* (1910). Ennen näitä teoksia oli Kiannolta ilmestynyt teos *Nirvana*.

Romaani kertoo merkittävistä tapahtumista Kainuussa ennen ensimmäisiä eduskuntavaaleja vuonna 1907. Sosiaalidemokraattinen aate alkoi levitä myös syrjäseuduille. Vaalit olivat merkittävä historiallinen käännekohta: säätyvaltiopäivien aikaan äänioikeutettuja oli ollut vain 125 000. Eduskuntavaaleissa äänioikeutettuja oli 1 250 000, mukaanlukien naiset, jotka saivat äänestää ensimmäistä kertaa koko Euroopassa. Suomesta tuli kertaheitolla yksi maailman demokraattisimmista maista.

Kirjallisuudentutkimuksessa Kiannosta esitetty kuva on usein kanonisoitu. Alkuvoimainen köyhän kansan kuvaaja, kansanpsykologi, aikansa sosiaaliradikaali sekä työväenliikkeen taistelumaalari ovat määrittäviä, joilla Kiantoa on yleisesti kuvattu. Kiantoa on pidetty myös tolstoilaisena ajattelijana. Paluu yksinkertaisuuteen, lähimmäisenrakkaus ja vuorisäärnan opetukset olivat Kiannolle läheisiä 1900-luvun alkupuolella. Kiannon tolstoilaisuudesta voi kuitenkin luonnehtia lyhytaikaiseksi nuoruuden intomielisyydeksi, fanaattiseksi, mutta pinnalliseksi harrastukseksi. (Niemi 1977, 112.)

Jos tolstoilaisuus jäi Kiannolle pelkäksi nuoruuden harrastukseksi, ei häntä voi luonnehtia myöskään oikeaksi sosialistiksi. Runossa *Työn orjille* (1910) runoilija kertoo sympatioistaan työväenliikettä kohtaan, mutta samassa runossa kirjailija haluaa kaikkien yhtyvän ”yhdeks valtaa vailla” ja joka kertoi pelkäävänsä ”valtaa kaikkein elämässä”. Valtain vihaaja oli nimitys, jota Kianto mielellään käytti itsestään. (Niemi 1977, 113.)

1970-luvulla erityisesti marxilaisen kirjallisuudentutkimuksen piirissä on syntynyt tarvetta Kiannon uudelleenarviointiin: ”Kiannon gloriaa proletariaatin totuudenmukaisena kuvaajana on pyritty himmentämään” (Niemi 1977, 112). Eino Karhu on teoksessaan *Suomen 1900-luvun kirjallisuus* mennyt sangen

pitkälle Kiannon uudistulkkina. Karhun mukaan Kianto ei lainkaan asetu pienen ihmisen puolelle, vaan katselee päähenkilöitään ylimaallisista korkeuksista, eikä kohtele heitä sankareina, vaan heidät on ironisesti alennettu. (Karhu 1973, 413.)

Punainen viiva-romaanin kuvaava vain pinnalta katsoen objektiivisesti köyhän kansan elämänoloja, armotonta taistelua luontoa ja yhteiskuntaa vastaan. Kuvaavaa romaanille on se, että sosialistinen työväenliike rinnastetaan uskonnolliseen herätysliikkeeseen. Kiannon tuon ajan tuotannossa onkin kaksi vahvaa piirrettä: uskonnollinen väriytyminen sekä voimakas omaelämäkerrallisuus. Sosiaalidemokratiaa luonnehditaan ”hengelliseksi kulkutaudiksi”, sosialistien kokouksessa ”rohveteerataan” (Niemi 1977, 114). Vahvin Kiannon uskonnollinen ilmaus on punaisen viivan vertaaminen kristilliseen verisymboliikkaan. Punaisen viivan veto on kuin ”Ristuksen veriviinan ryyppäntä herranehtoolisessa” (Kianto 1958, 160).

Uskonnollinen pohdinta oli kirjailijan tuon ajan tuotannolle tuttua. Kirjassaan *Pyhä rakkaus* Kianto suorittaa vertailuja Kristuksen ja Buddhan perustamien uskontojen välillä ja tekee johtopäätöksen: ”monet ennakkoluulot vähitellen sulavat ja totuus paljastuu – kärsimyksen totuus. Kiannossa ilmeni noihin aikoihin runsaasti tarvetta kristilliseen sijaiskärsijyyteen, johon *Punaisen viivan* elämäntapa-kohtalot voitaisiin liittää. (Niemi 1977, 114.)

Buddhistisen uskonnon karman lait kiinnostivat Kiantoa. Elämäkerrallisessa romaanissaan *Nirvana* jo henkilöiden nimet, mm. Solmu Sortimo Karm viittaavat tähän. Punaisen viivan ilmestymisvuonna ilmestyi myös omakohtainen tilitys, tällä kertaa pettyneen rakkauden piinaa kuvaava teos *Kärsimys*. Kärsimyksen ongelmat kiinnostivat kirjailijaa myös teosparissa *Pyhä viha* ja *Pyhä rakkaus*.

Punaisen viivan 13. luvussa, laajassa sosialistisen työväenliikkeen etenemistä kuvaavassa jaksossa Kianto paljastaa oman asenteensa kaikkea valtaa vastaan taistelevana pienen ihmisen puolestapuhujana. Juhani Niemi pitää tätä pohdiskelua eräänlaisen kirjailijan credona. (Niemi 1977, 114.):

”Ei kärsivä Kristus nyt kelvannut valtiovallalle, ei kirkolle eikä puoluekiikolle, vaan kaikkein oli pakko hänen yksinkertaisesta paimensauvastaan takoa se tikari, jolla kursailematta saattoi pistää epämieluisia lähimmäisiinsä milloin keisarin, milloin Jumalan, milloin kansallistunnon, milloin kansantahdon pyhänä pidetyssä nimessä. Uskonto?? - ja ikuinen yhteiskunnallinen ristiriita?? Mutta ne, jotka sen huomasivat ja jotka siis eivät voineet yhtyä mihinkään puolueeseen, lohduttivat itseään sillä, että maailmankaikkeudessa ehkä löytyi se avara henki, joka tämän hirvittävän ristiriidan kerran oli sovittava.” (Kianto 1958, 77.)

Kiannosta kehittyi voimakkaampana luomiskautenaan ideologinen synkretisti. Aatteellisesti hetken ihmisenä Kianto oli ajattelijana monille ristiriitaisillekin vaikutuksille altis. Tilanteen mukaan Kianto liikkui ”sovinnaisuuskonnollisuudesta sosiaaliseen radikalismiin, tolstoilaisuudesta buddhalaisuuteen, puhui vuoroin riippumattomuuden puolesta, vuoroin lähti mukaan kansalaistoimintaan; jatkuvasti hän kantoi järjen lippua, mutta oli samalla hukua emootioihinsa, pyhään vihaan auktoriteetteja vastaa.” (Niemi 1977, 117.)

5.4 Romaanin ja libreton suhde

Kiannon romaanista on tehty Aulis Sallisen libreton lisäksi tehty neljä muuta dramatisointia. R. Palomerén kuunnelmadramatisointi (1956) ja kaksi näytelmä-dramatisointia (Veli Tuomas-Kettunen 1956 ja Matti Tapio 1960). Elokuvan aiheesta ohjasi Matti Kassila vuonna 1957, joka laati elokuvaan myös käsikirjoituksen.

Sallisen dramatisoinnin perustana on ennenkaikkea Kiannon romaani ja sen rakenne. Sallisen mukaan romaanissa oli selvä draamallinen aivan kuin ”kolme paalua olisi lyöty maahan”: karhu menee nukkumaan talviunta, karhu kääntää kylkeään kertomuksen keskellä, jossain kultaisen leikkauksen vaiheilla. Ja lopussa ilmestyy vielä talviunesta herännyt karhu, joka tappaa Topin. Karhuajatus, uhan olemassaolo, on koko draaman taustalla. (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu, 12.9.2001.) Kun romaania lukiessa löytyivät myös teoksen keskeiset teemat, perushumanitaariset asiat ja myös koko teoksen yleismaailmallinen luonne, lähti sävellystyö alkuun (Arni 1984, 42).

Sallista kiinnosti se, että *Punaisen viivan* tapahtumat sijoittuivat historiallisesti mielenkiintoiseen aikaan. Ensimmäiset yleiset ja yhtäläiset valtiopäivävaalit olivat Sallisen mukaan länsimaisen demokratian peruskivi, mikä ei yleisessä katsannossa ole mitenkään itsestäänselvä asia tämän päivän maailmassa. Säveltäjää kiinnosti niinkään päähenkilöitten henkilödraama: miten äärimmäiset koettelemukset vaikuttivat köyhiin salojen ihmisiin. Niin ikään poliittisten vastavoimien taistelu oli keskeinen säveltäjän kiinnostuksen kohde, asia, joka antoi Topin ja Riikan kamppailusta kertovalle henkilödraamalle myös laajempia ulottuvuuksia. (Arni 1984, 42.)

Romaanin henkilöistä libretossa ovat mukana päähenkilöt Topi ja Riika. Heidän romaanissa esiintyvistä viidestä lapsestaan Sakeuksesta, Sylvesteristä, Petasta, Iita Linta Maria ja Pirjeristä Sallinen on ottanut librettoonsa kolme, Sakeuksen (Saken), Iita Linta Marian ja ja Sylvesterin (Vesterin). Kiannelle ja Sallille yhteisiä henkilöitä ovat Suutari Raappana, Suutarin Kunilla, Simana Arhippainen, Rovasti, Nuori Pappi, Konstaapeli Raappana, sekä kettuvaaralaiset Kuppari Kaisa, Epra ja Jussi. Sallinen ei ole ottanut librettoonsa mukaan kettuvaaralaista Muikkulan isäntää eikä Raatarin Kallea mutta on lisännyt librettoon yhden naisroolin, kettuvaaralaisen Tiinan.

Librettoa tehdessään Sallinen käytti Kiannon romaanin lisäksi myös muita tekstejä: vanhaa kansanballadia, *Vestmanviikin balladia* (mm. Asplund 1977), Kiannon omaa runoa *Onko suomessa kevät*, teoksesta *Isänmaallisia runoja* (Kianto 1906), Kiannon satua *Kaiken kyselijä tyttö*, joka on peräisin *Turjanlinnan satukirjasta* (Kianto 1915) sekä kehtolaulua *Kantelettaresta*. Lisäksi Sallinen lainasi tekstejä muistakin lähteistä, mm. Raamatusta. Joitain aiheita, esimerkiksi Topin ja Riikan nuoruusmuistelun, Sallinen kirjoitti itse. Kiannon romaanin tekstiäkin Sallinen muokkasi varsin paljon. Hän halusi pyrkiä pois Kiannon ryyryläisromantiikasta kohti yleisinhimillisiä ulottuvuuksia (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001). Sallinen on libretossaan sulattanut rohkeasti pois kansanomaisen kuonan ja jättänyt jäljelle inhimillisen murhenäytelmän ytimen (Rajala 1978).

Taulukossa (TAULUKKO 10, seuraavalla sivulla): on esitetty libreton ja lähdemateriaalin suhteet.

Sävellystyön helpottamiseksi säveltäjä laati graafisen dramaturgia-kaavion (Sallinen 1975), johon hän merkitsi oopperan keskeiset kohtaukset sekä niihin sisältyvien aiheiden yhteyden toisiinsa. Samantyyppistä rakennekaaviota

Sallinen käytti myöhemminkin oopperoita säveltäessään (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9. 2001).

TAULUKKO 10

libretto	tekstilaina	sisältö
I näytös Prologi (orkesteri)	romaani 1. luku	Korven kuvaus karhu
1. kohtaus	romaani 2. luku romaani 3. luku Sallisen oma teksti	Päähenkilöiden esittely Elämää Korpiloukossa Nuoruuden muisteleminen
2. kohtaus	romaani 4. luku romaani 17. luku romaani 5. luku	Topin uni Topin unen aihe (lasten kuolema) Topi lähtee ruuan hakuun
3. kohtaus	romaani 6. luku Vestmanviikin balladi Kianto Turjanlinna satukirja romaani 8. luku romaani 9. luku romaani 10. luku	Topi suutarin mökissä Simana Arhippainenin laulu lasten kysely Topin kotiinpaluu mietteitä sosialismista joulu-aatto korpiloukossa
4. kohtaus	romaani 11. luku	Agitaattori Puntarpään vaalikokous
II näytös 5. kohtaus	romaani 12. luku romaani 14. luku romaani 15. luku	Loppiaispyhä Korpiloukossa ajatuksia punaisen viivan vedosta koirien haukunta, karhu
6. kohtaus	Calamnius-Kianto Kevät-runo (Isänmaallisia runoja) romaani 14. luku romaani 16. luku	vanhoillisten kuoro sosialistien kuoro äänestys
7. kohtaus	romaani 17. luku Kanteletar	Lasten sairaus ja kuolema Kaisan kehtolaulu
Epilogi	romaani 18. luku	Karhu, Topin kuolema

Punaisen viivan dramaturgiakaaviossa Sallinen kuvaa oopperan kohtauksia kuvioilla, jotka ovat vapaalla kädellä piirrettyjä suorakulmioita ja soikioita. Poikkeuksena on kolme kertaa esiintyvä "karhu", joka on epäsäännöllinen, sahalahtainen kuvio. "Karhu" on graafisessa kaaviossa saanut poikkeuksellisen aseman sikäläkin, että muiden kuvioiden kuvatessa kokonaista kohtausta tai muuten laajaa ja merkitsevää jaksoa, karhukuvio kuvaa pelkästään karhumotiivia.

Kaaviossa on esitetty myös aikajana, joka kuvaa summittaisesti kohtausten sijoittumista. Karhumotiivin keskeistä asemaa korostaa se, että sen esiintymiset ovat saaneet kaavion aikajanalla kestoonsa nähden suuren tilan. Ensimmäinen kestoltaan 20 sekunniksi merkitty karhu-kuvio vie tilaa ensimmäisen näytöksen 67 minuutin aikajanalla yli kuudesosan kun sen faktinen koko aikajanalla olisi suunnattoman paljon pienempi (noin kahdessadasosa).

Usein aiheet esiintyvät oopperassa kaksi kertaa, kuten "multarahateema", tai kolme kertaa, kuten "karhu". Temaattinen yhteys saattaa olla myös aiheilla, jolla on eri nimi, kuten kolmannen kohtauksen "ballaadi" ja seitsemännen kohtauksen "pojat varttuvat". Seuraavassa taulukossa (TAULUKKO 11) on esitetty dramaturgiakaavion aiheet ja se millä tavalla Sallinen on merkinnyt ne liittyväksi toisiinsa. Roomalaiset numerot viittaavat kohtausnumeroihin.

TAULUKKO 11

Punaisen viivan dramaturgiakaaviossa esiintyvät aiheet ja niiden yhteys		
Prologi Karhu -----	V Karhu -----	Epilogi Karhu
I Topin ja Riikan aihe -----		II Topin ja Riikan aihe
I Riikan nuoruusteema -----		II Riikan nuoruusteema
I Topin kansäkourateema -----		V Topin kansäkourateema
I Pojat varttuvat -----		VII Pojat varttuvat
I Nälkäteema (kluster)		
II Multarahateema -----		VII Multarahateema
III lastenaihe -----		VII lastenaihe
III Ballaadi -----		VII Pojat varttuvat
III keisariteema		
IV Marssi -----	VI Kuorot -----	VI Marssi
V Kehtolaulu -----		VII Kehtolaulu
Kaisan teema		Kaisan teema

Punaisen viivan musiikki jäsentyy juoniksi tavalla, josta dramaturgiakaavio antaa viitteitä. Esimerkiksi karhumotiiviin liittyvä juoni esiintyy oopperassa juuri sillä tavalla, kuin dramaturgiakaaviossa on esitetty, eli Prologissa, viidennessä kohtauksessa, ja Epilogissa. Agitaatiojuonen piiriin kuuluvat puolestaan neljännen ja kuudennen kohtauksen marssiteemat, sekä 6. kohtauksen kuoro. *Ratsumiehen Neljä laulua unesta* -laulusarjan tapaan dramaturgiakaavioon sisältyi aiheita, joista muodostuivat *Punaisen viivan* keskeiset rakenteelliset perusyksiköt.

5.5 Teoksen alkutilanne

5.5.1 Musiikin ydinmotiivi ja runkomotiivit

Punaisen viivan motiivisen perustan muodostaa pienestä sekunnista muodostuva ydinmotiivi des-c. Tästä ydinmotiivista muodostuu koko oopperan temaattinen perusmateriaalisäveltäjä. Ydinmotiivista säveltäjä varioi neljä nelisävelistä runkomotiivia (x, y ja z ja p, ESIMERKKI 84, seuraavalla sivulla)..

Runkomotiivi x syntyy ydinmotiivista ja sen kerrannaisista: runkomotiivin x:n ensimmäinen intervalli on pieni sekunti, toinen intervalli on pieni sekunti kaksinkertaisena, jolloin muodostuu suuri sekunti. Kolmas intervalli on pieni sekunti kolminkertaisena eli pieni terssi.

Runkomotiivi y syntyy runkomotiivi x:stä jälleen laajennuksella: ensimmäinen intervalli säilyy pienenä sekuntina, toinen intervalli laajenee suuren sekunnin. Kolmas intervalli on pieni terssi, aivan samoin kuin runkomotiivissa x.

Runkomotiivi z on runkomotiivi x:n inversio, ja runkomotiivi p on runkomotiivi y:n inversio. Kun ydinmotiivi sisältyy kaikkiin näihin teoksen temaattisen perusmateriaalin muodostamiin runkomotiiveihin on ydinmotiivi oopperassa sama funktio kuin Sibeliuksen neljännen sinfonian kaikissa tärkeimmissä teemoissa toistuvalla tritonuksella (ks. mm. Aho 1977).

Runkomotiivit ovat myös muuntelun kohteena. Näin syntyvät muunnokset y1, z1, y1, jne. Kun runkomotiivi y:n ensimmäinen sävel leikataan pois, syntyy runkomotiivi y1. Runkomotiivi y2 syntyy y:n intervallien täyttämällä. Runkomotiivi y3:n voi tulkita runkomotiivi y2:n muunnokseksi; y3:ssa käytetään runkomotiivi y2:n ensimmäistä toista, viidettä ja kuudetta säveltä (y3:ssä on viidennen ja kuudennen sävelen väli suuri sekunti, kun se runkomotiivi y2:ssä on pieni sekunti).

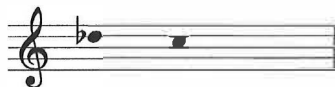
Runkomotiivi z:n muunnos z1 syntyy siten, että runkomotiivi z:n ensimmäinen sävel siirtyy kolmannen ja neljännen sävelen väliin, jolloin terssihyppy täyttyy asteikkoliikkeellä. Runkomotiivi z2:ssa on käytetty runkomotiivi z:n toista, kolmatta ja neljättä säveltä (Rm z:n toisen ja kolmannen sävelen etäisyys on z2:ssa muuntunut pieneksi sekunniksi).

Runkomotiivi p1 on runkomotiivi p:n mollimuunnos. Runkomotiivi p2 on mollimuunnos, jossa johtosävel siirtyy oktaavia korkeammalle. Runkomotiivi p3:ssa johtosävel ei muodostu perussävelelle, vaan kvintti-sävelelle. Runkomotiivi p4 rakentuu p3:n toiselle ja kolmannelle sävelelle, ja sävelten järjestys on käännetty.

Ratsumies-oopperan tapaan myös *Punaisen viivan* luonnemotiivit ovat organisoituneet juoniksi siten, että niille voi antaa tekstikontekstinsa perusteella ohjelmalliset nimet. Runkomotiivista x kasvavat karhuun liittyvät motiivit. Runkomotiivista y muodostuvat Riikan ja Topin elämänpiiriin kuuluvat motiivit. Runkomotiivista z ovat lähtöisin motiivit, jotka kuvaavat Topin epätoivoisia yrityksiä selvitä vaikeasta tilanteesta. Viimeisestä runkomotiivista (p) kasvavat agitaatioon liittyvät motiivit, jotka kuvaavat uuden aatteen viestintuojia. Kun *Ratsumiehen* ydinmotiivi oli lähtökohta aiheille, jotka käsittelevät oopperassa keskeistä mies-nais-teemaa, kuvaa *Punaisen viivan* ydinmotiivi jo Kiannon romaanin nimeen sisältyvää punaisen viivan kaksoismerkitystä, äänestystä ja verta.

ESIMERKKI 84

Ydinmotiivi



Runkomotiivit

X (Karhu)	y (Topin ja Riiikan elämämpiiri)	z (Pelastautumis- yritykset)	p (Agitaatio)
	y1	z1	p1
	y2	z2	p2
	y3		p3
			p4

Sallisen teosten ydinmotiivit ovat pelkistyneet 70-luvulle tultaessa. Esimerkissä seuraavalla sivulla ovat 1. ja 3. sinfonian, sekä *Ratsumiehen* ydinmotiivit, ja *Punaisen viivan* ensimmäinen runkomotiivi (ESIMERKKI 85). 60-luvun usein asteikkomaiset ydinmotiivit ovat tiivistyneet 70-luvun suurissa teoksissa, ensimmäisessä ja kolmannessa sinfoniassa sekä *Ratsumies-* ja *Punainen viiva* -oopperassa sekunti-terssi-motiiveiksi. Poikkeuksen tästä muodostaa pelkistä sekunneista muodostuva toisen sinfonian ydinmateriaali.

Kolmannen sinfonian ydinmotiivi muistuttaa ensimmäisen sinfonian vastaavaa siinä suhteessa, että molempien ydinmotiivit sisältävät puolisävelaskeleen (pienen sekunnin tai ylinousevan priimin) ja sen jälkeen peräkkäiset terssit. 1. sinfoniassa ydinmotiivin suunta on ylöspäinen c-cis-e-gis, 3. sinfonian ydinmotiivin alaspäinen e-dis-h-d. *Ratsumiehen* ydinmotiivissa puolestaan ylinouseva priimi on terssien keskellä (c-a-as-f). *Punaisen viivan* ydinmotiivi on tässä teosjoukossa kaikkien pelkistynein, pieni sekunti des-c.. *Punaisen viivan* ensimmäinen runkomotiivi muistuttaa kuitenkin kolmannen sinfonian ydinmotiivia. Molemmissa on ylhäältä alaspäin pieni sekunti ja kaksi terssiä.

ESIMERKKI 85



5.5.2 Visuaalisista merkeistä

Kun *Punaisen viivan* musiikki saa alkunsa yhdestä ydinmotiivista, on myös oopperan visuaalisen toteutuksen lähtökohtana yksi lavastuselementti, jota voi kutsua näyttämökuvan kokonaisuudeksi. Tämä lavastuselementti on tuvan päätyseinä, joka kuvaa Topin mökkiä. Päätyseinä muuttuu vain hivenen vaihteluna Suutari Raappanan mökiksi ja Visuliinin pirtiksi. Se on mukana myös äänestyskohtauksessa. Näyttämökuvaa tuovat vaihtelua myös näyttämön sivuilla sijaitsevat siirrettävät puoliesiriput. Lavastukseen kuuluu elimellisenä osana myös näyttämön taka-osaa hallitseva, metsää kuvaava valkoiselle pohjalle tyyllitelty musta viivoitus. Lavastus seuraa Brechtin ideaa eepin teatterin lavastuksesta, joka ei pyrkinyt luomaan todellista paikallistuntua, vaan omaksui tietyn asenteen näyttämötapahtumiin nähden: se toisti, kertoi, ennakoiti tulevia tapahtumia ja muistutti siitä, mikä jo oli tapahtunut. Viitteellisin huonekaluin, ovin jne., se rajoittui esineisiin, jotka toiminnan kannalta olivat välttämättömiä. (Brecht 1965b, 30.)

Lavastukseen vaikuttikin paljon Holmbergin brechtiläinen ajatusmaailma: lavastaja Kimmo Kaivanto sopeutui hyvin Holmbergin vaatimukseen jossa kaiken oli oltava enemmän kuin realismi sinänsä (Nyytäjä 1979). *Punaisen viivan* näyttämöllepanon realistista ja pelkistävää ilmettä auttoi omalta osaltaan se, että Kaivanto tuli mukaan teatterin ulkopuolelta. Kuvataiteilijana häntä ei sitonut teatteriestetiikka (Nyytäjä 1979).

Punaisen viivan ohjauksessa Holmberg koki jo löytäneensä oman tapansa ohjata oopperaa. Jos *Ratsumiehen* ohjauksessa oli vielä piirteitä "perinteisestä" oopperaohjauksesta, on *Punaisen viivan* ohjauksessa merkinnyt Holmbergille taiteellisen ilmauksen pelkistymistä ja taistelua kaikkea näyttämön arkipäiväistä, naturalistista, selittelevää tai valheellista teatraalisuutta vastaan. *Punaisen viivan* ohjauksen kannalta merkittäviä teatteriohjauksia olivat olleet Turun kaupunginteatterin näytelmä *Tasangolla tuulee*, jossa musiikki oli elementaarinen rakennetekijä, ja KOM-teatterille ohjattu *Kaikki muuttuu*, jonka Holmbergin saaman palautteen mukaan oli sellainen, jossa "ei aliarvioitu tyvästä, eikä yleensääkään niitä ihmisiä, jotka eivät olleet tottuneet teatterissa käymään." (Holmila & Rossi 1979.)

Alusta alkaen Holmberg asetti *Punaisen viivan* ohjauksessa tavoitteekseen ilmaista asiat ihmisissä tapahtuvan prosessin kautta, pureutua henkilöihin. Tämä merkitsi ohjauksessa sitä, että henkilöiden kontaktit, jännitteet pyrittiin piirtämään graafisesti mahdollisimman nuokasti, liikkeet vain silloin kun niitä tarvitaan ja mahdollisimman koreografisina, kävelyissä, ja eleissä (Nyytäjä 1979). Holmberg käytti arkkitehtonista graafista asemointia sekä joukko-kohtauksissa että kuvatessaan ihmisten välisiä suhteita ja liikkeitä. Kuoron kohdalla Holmberg käytti oopperaklauseiden poistamisessa hyvin konkreettista

keinoa: Ei mitään maskeja, ei edes privaattimaskia, lavalle pesualtaan kautta. Ohjaaja pyrki paitsi ulkoisesti, myös sisäisesti pääsemään kuoron kanssa totuudellisuudessa niin pitkälle kuin mahdollista". Holmberg ei halunnut kuoron piilottautuvan valhetodellisuuden taakse. (ibid.)

Holmberg toteaa *Punaisen viivan* olevan nimenomaan Sallisen teos. Kiannon romaanin romanttisen naturalismin ja kansakoulumaisen rakenteen ohjaaja tunsu itselleen vieraammaksi (Arni 1984, 43): "Vaikka Kiantoa ei voi pyyhkäistä kokonaan pois kuvasta, niin Sallinenhan lopulta on ensin ajatellut sen, mitä me nyt teemme. Hänen analyysiään ja ajattelutapaansa me nyt toteutamme." (Eteläpää 1978.) Kiantolaisen "ryysyläisromantiikan" tilalle Holmberg halusi tuoda realismin (Nyytäjä 1979).

Holmberg halusi nähdä *Punaisen viivan* voimakkaasti 1970-luvun suomalaisen ilmeen kautta. Hänen mukaansa Kiannon teoksen perusilmeeseen sisältyvä pessimismi on sama, kuin 1970-luvun "lamaantunut ja näköalaton apatia, joka on valumassa meihin". Vaikka Kiannon ja Sallisen ajan ilmapiirissä oli selviä yhtymäkohtia, halusi Holmberg kuitenkin korostaa Sallisen teoksen itsenäistä luonnetta. Tämä itsenäisyys korostuu nimenomaan oopperan lopussa: "Meidän loppuratkaisussamme on muutakin kuin pessimismin mahdollisuuksia" (Holmila & Rossi 1979).

Holmberg halusi etsiä *Punaisesta viivasta* tämän päivän totuutta, mitä heijasteita siinä on ajallemme. Erityisesti tämä pitää paikkansa Holmbergin mukaan oopperassa keskeisen Puntarpää-kohtauksen kohdalla (Nyytäjä 1979).

Punaisen viivan peruskysymys kuuluu Holmbergin mukaan, miten tavallinen henkilö, jolla periaatteessa on mahdollisuus vaikuttaa maamme kehitykseen vetämällä punainen viiva, siis äänestämällä, miten sellainen henkilö voi todellisuudessa vaikuttaa asioihin. (Holmila & Rossi 1979.)

Kosketuskohtia Sallisen musiikkiin oli myös *Punaisen viivan* lavastajalla Kimmo Kaivannolla" joka oli Savonlinnassa nähnyt *Ratsumies*-oopperan. Kaivannon mukaan Sallisen musiikista avautui eräänlainen näynomainen maailma, jota kohtaan hän tunsu vetoa. Päätöstä ryhtyä *Punaisen viivan*

97

Kaivannolla oli yhtymäkohtia myös Holmbergin radikaaliin ajatusmaailmaan. Kun hän tuli vielä 60-luvulla tunnetuksi ensisijaisesti luonnonlyyrikkona, teki 70-luku hänestä kantaa ottavan osallistujan, jonka teemoja ovat olleet mm. henkinen ja fyysinen väkivalta, rotusorto, sota ja ekokatastrofi. Hän ei ollut taiteessaan osoitteleva, vaan tunsu olevansa enemmänkin yleishumanisti; hän esitti sanottavansa "ytimestäkin toteamuksina osoittelematta syyllisiä tai puolustelematta syyttömiä". Kaivannon pelkistettyä taidetta on verrattu kirjallisiin aforismeihin, jonka "esteettisesti, harmonisesti esitetty sanoma sisältää punnitun ja perustellun kannanoton": maapallo, jonka navalta kohoaa jättiläismäinen kumina pamppu, ivaa militaristista järjestyksenpitoa, kiväärin lukko kuvaa ra'an miehisen väkivallan ihailua. (Mattila 1986, 117.) Erityisesti Amos Anderssonin taidemuseossa vuonna 1971 esillä ollut ja sieltä Tampereelle siirtynyt näyttely "Sormet pelissä" esitteli sodanvastaisuksineen Kaivannon kantaottavana taitelijana. Kyseinen näyttely, joka Tampereella keräsi yleisömäärän, joka oli suurin Tampereen historiassa, sitten 1906 esillä olleen Edelfelt-näyttelyn, herätti ajan yleiseen ilmapiiriin kuuluvan keskustelun taiteesta yhteiskunnallisen ja poliittisen toiminnan välineenä (Lintinen, 1982, 98). Tätä keskustelua pidettiin yhtenä tärkeimmistä 1970-luvun kuvataiteen alalla syntyneistä ideologisista välienselvittelyistä. (Valkonen 1990, 221.) Kaivannon taide oli tuolloin "humanistin kannanotto maailman tapahtumiin", joissain kirjoituksissa Kaivannon kuvia kutsuttiinkin "yleisdemokraattiseksi taiteeksi". Hän tunsu vetoa myös maailmanlaajuiseen rauhanliikkeeseen, joka "yhdisti ihmisiä yli poliittisten ja aatteellisten katsomusten osoittamaan mieltään keskeisimmäksi huolenaiheeksi nousseen ydinsodan uhkan edessä". (Lintinen 1982, 129.)

lavastajaksi edesauttoi myös usko Holmbergin ohjaajantyöhön sisältyvään visuaaliseen näkemykseen. (Arni 1984, 44.)

Holmberg kuului 70-luvulla radikaaliudessaan epäilemättä vasemmistolaiseen ääriliikkeeseen, jossa taiteesta muovattiin "aatteellista työjuhtaa, jonka piti osallistua poliittiseen taisteluun" (Valkonen 1990, 221). Kaivanto oli puolestaan selvästi lähempänä Sallisen yleishumaania linjaa, jossa taiteen tehtävänä oli muovata parempaa ihmiskuntaa ja yhteiskuntaa ilman ideologisia sidonnaisuuksia. Kaivantoa syytettiin siitä, ettei hän ilmaistessaan näkemyksensä uhkaavasta ekokatastrofista ja militarismin tuhoisuudesta nimennyt tarkasti suuttumuksensa kohdetta (ibid.).

Punaisen viivan lavastusta suunnitellessaan Kaivanto haki ihmisen ja luonnon synteisiä ja halusi kokea ihmisen osana maisemaa. Kun hän vielä 1960-luvulla tarkasteli maisemaa ikäänkuin ulkopuolisena, oli maisema 70-luvun alun ideologisen taistelun vuosina täynnä ihmisen kulttuurin jälkiä. *Punaisen viivan* syntyaikoihin Kaivannon tuotannossa luonnosta ja ihmisestä tulee synteisi; "itsepintaisesti mielessä pyörii panteismin uusi sisältö ja välttämättömyys, ihmisen pinta, maan iho, alku, vitaalisuus, usko ja yksinkertaisuus". Kaivanto tunsu tuolloin konkreettisimmin olevansa oikeassa suhteessa maailmaan nimenomaan luonnon keskellä, "ajaessaan veneellä pitkin pimeitä järvenselkiä ja nähdessään valojen ja nuotiotulien tuikkivan saarissa." Tämän voimakkaasti aistimansa ihmisen yhteyden luontoon hän pelkisti oopperan lavastuksessa graafiseksi ilmaisuksi, viivoista rakennetuksi näyttämökuvaksi. (Lintinen 1982, 168.)

Kun Holmberg korosti *Punaisen viivan* visuaalisessa asussa realismia, oli se myös Kaivannon oma näkemys oopperasta. Hän toteaa suomalaisen näyttämökuvan värin ja valaistuksen usein tuhoavan realistisen todellisuuden tunnun, niillä viedään ajatukset johonkin satunäytelmään. Koska *Punainen viiva* on "illuusioton teos" on oopperan visuaalinen maailma pelkistetty ja yksinkertainen. (Arni 1984, 44.) Siksi Kaivanto pitäytyi *Punaisen viivan* lavastuksessa mustavalkoisissa sävyissä, joihin punainen tuo oman, oopperan nimeen viittaavan sisällön. *Punaisen viivan* lavastukseksi oli pelkistetty mustavalkoisia, liikuteltavia seiniä. Oven väriä vaihtamalla saatiin näppärästi tapahtumille mustaa tai punaista kehystä. Kaivannon mielikuva suomalaisesta korven luonnosta on mustavalkoinen, "talven, kevättalven suojasään musta metsä. Mustavalkoisuus oli Kaivannon mukaan myös Kiannon näkemys: "Kiannon tekstissä sanotaan suoraan - se on mustaa, valkoista ja punaista." (Pyysalo 1978.)

5.6 Karhu

5.6.1 Ensimmäinen karhumotiivi

Ensimmäinen karhumotiivi esiintyy kolmessa jaksossa.⁹⁸

1. jakso I näytös t. 1–196 Karhu, Topin ja Riikan esittely
2. jakso II näytös t. 328–541 "Koirat haukkuvat" ja kertova kuoro
3. jakso II näytös t. 986–1019 Karhu hyökkää

⁹⁸

Jaksolla tarkoitetaan tässä musiikillista kokonaisuutta, jossa vallitsee tietty yhdestä keskeisestä sävelaiheesta rakennettu motiivinen logiikka.

Tämä mieskuoron ja kornon riittilaulua muistuttava alaspäinen motiivi (ESIMERKKI 86) on johdettu runkomotiivi x:stä. Rm x:n kaksi ensimmäistä säveltä toistuvat vuorotellen, minkä jälkeen liike suuntautuu alaspäin.

ESIMERKKI 86



1. jakso t. 1–196 Karhu, Topin ja Riikan esittely

Ensimmäinen karhumotiivi esiintyy aivan oopperan alussa, sen Prologissa.⁹⁹ Tämän esiintymän Sallinen on merkinnyt myös dramaturgiakaavioonsa. Ensimmäinen karhumotiivi on muodostettu runkomotiivista x, josta johdetut aiheet ovat Prologin lisäksi keskeisinä musiikin motiiveina myös oopperan ensimmäisessä kohtauksessa aina tahtiin 196 saakka.

Karhumotiivin funktio koko oopperan alkua hallitsevana gestuksena on merkittävä erityisesti siitä syystä, että sen näyttämöllinen vastine on pimeys. Teoksen alkaessa näyttämöllä ei tapahdu mitään, se on pimeänä ja tyhjänä, Topi ja Riika saapuvat näyttämölle myöhemmin. Siten oopperan visuaalinen aloitus on mahdollisimman pelkistetty. Tarkoituksena on ehkä luoda musiikille paras mahdollinen teho ja käyttää pimeyttä lisäämään oopperan alun uhkaavaa tunnelmaa. Ympäröivän uhan vaikutelma on saatu aikaan, ei ainoastaan itsepintaisesti ylhäältä alas päin suuntautuvalla painostavalla ja toistuvalla tritonusaiheella vaan myös sijoittamalla kornot ja mieskuoro näyttämön ulkopuolelle. Musiikki ja visuaalinen toteutus kuvaavat korven synkkää pimeyttä ja ulkopuolelta tulevaa uhkaa.

Karhu esiintyy myös Kiannon romaanin alussa. Kianto toisaalta esittelee karhun julmana metsän kuninkaana, mutta kuvaus on myös samalla leppeä ja lyyrinen kertomus karhun asettumisesta talviunille. Kianto tekee karhusta lähes inhimillisen olennon joka muistelee menneitä ja suunnittelee tulevaa talvea. ”– viitisenkymmentä lehmää, seitsemänkymmentä lammasta ja tusinan verran nuorta hevosta” on karhu ehtinyt teurastaa. Karhun talvehtiminen tapahtui yleensä Vienan puolella, mutta nyt se päätti asettua talviunille rajan pintaan, arvellen siinä olevansa paremmin turvassa: ”Kuka kuolevainen arvaa mesikämmentä rajalinjalta etsiä (Kianto 1958, 13). Sallisen Prologi ei sisällä lyyrisiä elementtejä. Hän on halunnut esittää karhusta vain sen petomaisen puolen: tritonus-intervalli alaspäin ja orkesterin voimakkaat crescendot tehostavat aiheen hyökkäävyyttä.

5.6.2 Riikan ja Topin repliikit 1. kohtauksessa

Riikan ensimmäiset repliikit ovat melismaattisia ja pitempiä kuin Topin lyhyet kommentit. Riika toimiikin usein tapahtumien eteenpäin viejänä, Topin

⁹⁹

Punaisen viivan orkesteriprologissa Sallinen on mennyt toiseen äärimmäisyyteen *Ratsun miehen* puhutun Prologin jälkeen.

jäädessä myötäilijän rooliin. Riikan repliikeissä ovat runkomotiivi x:n sävelet selvästi tunnistettavissa, melodian hallitseva suunta on alaspäinen vaikka sävelet eivät esiinnykään täysin eksaktisti samassa järjestyksessä. Melodia kieppuu usein h-sävelen kautta ennen runkomotiivi x:ään kuuluvan b-sävelen ilmestymistä (t. 140–141, t. 143 ja t. 147–148). Puhtaimmillaan runkomotiivi x:n sävelet ovat tunnistettavissa repliikissä: "Synkkä pari: isä ja poika." (ESIMERKKI 87, t. 146–149).

ESIMERKKI 87

RIIKA:

SYNK- KÄ PA- RI I- SÄ JA POI- KA SA-MAA SYNK- KÄÄ

JUUR- TA. YHTÄ VIE- RAAT YH- TÄ PE- LOT- TA-VA KUM- PI-KIN

Samalla kun Riika toteaa karhun vievän ruuan perheen lapsilta, kuvastuu Riikan repliikeissä myös muinainen myyttinen käsitys karhun erityisasemasta luonnossa: "Karhu on metsän poika, se karhua suojelee", molemmat ovat yhtä salaperäisiä "yhtä vieraat, yhtä pelottavat kumpikin". Viittaukset muinaissuomalaisiin karhu-uskomuksiin ovat Sallisen omia. Kiannolla karhu on toisaalta peto, toisaalta hän on personoinut karhun ajattelevaksi olennoiksi joka itse kertoo, miten se paneutuu talviunille ja saalistaa ruokaansa.¹⁰⁰

Kun Topin repliikit alkavat, kuvaa valaistuva näyttämö Topin pirtin sisätilaa. Topi ryntää näyttämölle tupansa ovesta esittäessään ensimmäisen repliikkinsä. Mukana hänellä on karhun tappaman lampaan kello, jonka paiskaa kiukuissaan lattialle. Topi pitää kädessään tukkua lampaan villoja.

5.6.3 Koirat haukkuvat, kertova kuoro

Kiannon romaanin rakenteeseen liittyy olennaisesti karhun esiintyminen romaanin puolivälin jälkeen. Karhukohtaus kestää romaanissa koko 15. luvun

100

Muinaisiin karhuriitteihin liittyvien uskomusten mukaan karhun ja luonnon suhde näkyi mm. siinä, että nukkuvaa karhua ei saanut tappaa, koska sen sielu saattoi jäädä vaeltamaan maan päälle. Tämä suhde ilmeni myös tapana palauttaa tapettu karhu rituaalimienoin takaisin karhun haltialle, "taivaalliseen alkukotoonsa." Riikan viittaus karhun ylikuonnolliseen syntymään ja metsän hallitsijan asemaan - korpi on siittänyt karhun omaksi kuninkaakseen - on sukua vanhoille suomalaisille uskomuksille karhun syntymisestä tähdistä.

-Missä on ohto synnytetty, mesikämmen käännytetty?

-Tuolla on ohto synnytetty, mesikämmen käännytetty:

kuun sivulla, tykönä päivän, Otavaisen olkapäällä. Päällä taivosen yhdeksän

-Kultaisessa kätkyessä, hopeaisen ketjun päässä. (Sarmela 1994, 38, 39.)

(Kianto 1958, 168–174). Koirat vainuavat talviunillaan kylkeä kääntävän karhun hajun. Kianto viittaa tässä yhteydessä Venäjän ja karhun yhteyteen: ”Sää oli leuto, Tapion talvilauha ja tuuli liihotteli idän korvalta, rajalinjalta”. Eino Karhu on nähnyt koirien haukkumakohtauksessa yhteyden romaanin syntyajan poliittiseen tilanteeseen. Kianto vertaa puolueiden yhä kiihtyvää toistensa parjaamista koirien haukuntaan. (Karhu 1973, 413.) Karhulla on selvä symbolimerkitys. Sillä halutaan vihjata Venäjän keisarivaltaan, jonka symboli karhu todellisuudessaakin oli: Venäjän tsaaria käytyreineen pidettiin ensimmäisien eduskuntavaalien alla yhtenä kansan pahimmista sortajista (Rasila 1976, 18).

Oopperassa koirien haukuntakohtaus on toisen näytöksen ensimmäisessä kohtauksessa, ¹⁰¹ juuri ennen kuoroen vuorottelua, kyläläisten äänestysuunitelmien jälkeen, on jakso, jossa kyläläiset kuulevat koirien haukkuvan ja he kyselevät pelokkaina, minkähän takia? Syy haukkumiseen selviää musiikillisen kerronnan avulla, kun oopperan alun ensimmäinen karhumotiivi esiintyy jälleen. Tahdeissa 328–401 ensimmäinen karhumotiivi esiintyy ilman mieskuoroa pelkästään kahdella kornolla esitettynä. Tällöin se esiintyy epäsäännöllisessä priimikaanonissa (toinen näytös t. 345–352) hieman myöhemmin (t. 360–367) edelleen priimikaanonissa, sisältäen karhumotiivin kvintoliminuution (ESIMERKKI 88). Karhua ei mainita tekstissä, eikä se esiinny tietenkään näyttämökuvassa. Tekstissä kerrotaan vain koirien haukkumisesta. Topi, Riika ja kyläläiset jähmettyvät paikoilleen puolikaaren muotoon lähes selin katsojiin, ja kuuntelevat kaukaa kuuluvaa koirien haukkumista. Tämän jälkeen seuraavassa pienessä ensemble-kohtauksessa ”Kylän koirat ovat alkaneet haukkua” (II.n t. 372–401) he siirtyvät eturamppiin katsoen yleisön yli, aivan kuin koirien haukunta kuuluisi katsomosta.

ESIMERKKI 88



Toisen näytöksen kuorokohtaukseen kuuluu kahden kuoron vanhoillisten ja radikaalien kuoron vuorottelu. Vanhoillisten kuoron tematiikka on johdettu myös x-runkomotiivista (ESIMERKKI 89, seuraavalla sivulla). Se on siten sukua ensimmäiselle karhu-motiiville. Tämän yhteyden Sallinen on merkinnyt graafiseen kaavioonsa yhdistämällä viivalla kuorokohtausta edeltävän ”karhun” sekä ensimmäistä kuoroa kuvaavan nelikulmion. Vuorottelevien kuoroen tekstit kuuluvat siten yhteen, että ne on käsitelty myöhemmin.

101

Sallinen on numeroinut kohtaukset juoksevalla numeroinnilla oopperan alusta loppuun. Siten toisen näytöksen ensimmäinen kohtaus on koko oopperan viides.

ESIMERKKI 89



5.6.4 Loppukohtaus

Sallinen on sisällyttänyt oopperansa loppuratkaisun Epilogiin, johon kuuluvat sekä vaalivoitosta tiedottaminen että Topin kuolema. Kianto on romaanissaan kuvannut tässä yhteydessä myös Topin matkaa kirkolle hautaamaan lapsiansa. Tieto sosiaalidemokraattisen puolueen vaalivoitosta mainitaan myös romaanissa: Topi poikkeaa matkallaan suutarin mökkiin ja saa siellä kuulla Kunillalta sosiaalidemokraattisen puolueen voitosta: "Meidän puoluehan voittaa, niin että maailma romisee. Kyllä pian herrainvalta Suomessa nutistuu." Romaanissa tieto vaalivoitosta jää kuitenkin vain Topin traagisen matkan sivujuonteeksi. Oopperan lopussa ei Topin matkaa esiinny: Sallinen on siirtänyt sen ensimmäiseen näytökseen, Topin unikohtaukseen.

Sallinen on halunnut laajentaa vaalivoittokohtausta ottamalla siihen aineksia Kiannon romaanissa ennen äänestyskohtausta esiintyvistä kerrontajaksosta. Puolueen sanomalehdessä on ennakoitu vaalivoitosta koituvia parannuksia (Kianto 1958, 186, ooppera II näytös, t. 976): "Maat uudestaan jaetaan! Köyhäin verot poistetaan! Vanhuuden eläkkeet varataan! Virkamiehet tyhjäntoimittajat vähennetään".

Kianto asettaa koko edellä kuvatun lupauksen useaan kertaan kyseenalaiseksi. Selkeimmin tuo kyseenalaistaminen tulee esiin kirjailijan credossa, joka kertoo, millainen Kiannon asenne oli valtaan. Sallisen asenne on toisenlainen. Hän on halunnut korostaa vaalivoiton merkitystä: se, mikä Kiannolla oli kerrottu ennen vaaleja, vaalilupauksena, on oopperassa muuttunut äänestystuloksen selvittyä tapahtuvaksi ilmoitukseksi. Vaalivoitto tuo todella mukanaan sen mikä luvattiin.

Oopperan Epilogissa karhu hyökkää Topin kimppuun ja tappaa tämän. Tällöin ensimmäinen karhumotiivi esiintyy täysin samankaltaisena oopperan alun esiintymän kanssa. Topin kuolemaa karhun kynsissä ei näy, eikä sitä kerrota suoraan edes tekstissä. Kuolema kuvataan vain musiikillisen gestuksen avulla. Konfliktin, konkreettisten vastavoimien puuttuminen on nähty *Punaisen viivan* dramaturgisena ongelmana. Tämä tulee kaikkein selvimmin esiin oopperan loppukohtauksessa, jossa Topi ja Karhu joutuvat suoraan yhteydenottoon. Kaikki katsojat eivät välttämättä tajua, että Topi kuolee karhun kynsissä. Replikeilläkään ei suoraan ilmaista Topin kuolemaa. Riika ainoastaan kysyy hätäntyneenä "Topi, elätkö sinä? ... vastaa... Topi..." Teoksen Epilogia voidaan kritisoida, mutta on selvää, että karhun tuominen oopperanäyttämölle, sen kuvaaminen konkreettisesti olisi saattanut antaa oopperan loppuun

vieraan, jopa koomisen sävyn. Tragediaan se ei olisi ollut uskottava loppuratkaisu. Karhun fyysinen esiintyminen olisi vienyt pohjaa pois karhun muilta merkityksiltä.

Punaisen viivan loppuratkaisu on hajanainen ja jopa epäselvä. Holmbergin lausuma, jonka mukaan teosten lopettaminen on hänelle usein ongelma (v. Bagh & Milonoff 1977, 154), pitää paikkansa myös *Punaisen viivan* kohdalla. Partituurin lukijalle Sallinen on selventänyt loppuratkaisuaan kirjoittamalla toiseksi ja kolmanneksi viimeisen tahdin kohdalle myös Kiannon romaanin loppuun sisältyvän tekstin: "Mutta Topi ei enää vastannut, hän makasi hievahtamatta pävellä ja hänen kaulansa poikki valui veri - punaisena viivana." On oletettavaa, että suurin osa katsojista tunsivat Kiannon romaanin lopputapahtumat ja oivalsivat siten Topin kuoleman. Kiannon romaania tuntemattomalle katsojalle oopperan lopun tapahtumat saattoivat jäädä epäselväksi. Vaikuttaa siltä, että viemällä Topin pois näyttämöltä ohjaaja on halunnut tehdä hänen kuolemastaan vähemmän tärkeän sivuseikan. Mikäli ohjaaja olisi halunnut korostaa Topin kuolemaa, olisi hän voinut esimerkiksi ohjata Topin hoippumaan takaisin lavalle.

Mitä sitten tekijät ovat halunneet kertoa oopperan finaalilla? *Punaisessa viivassa* on kaksi loppuratkaisua, joista vaalivoiton ilmoittaminen edustaa ns. onnellista loppua. Se on proppilaisessa analyysissä tyypillinen loppufunktio, *hääät, valtaistuimelle nouseminen*. Funktiossa sankari kruunataan, hän saa palkinnon, menee naimisiin, tms. *Punaisessa viivassa* tämä loppuratkaisu on kollektiivinen. Palkkiota ei saa yksilö, vaan yhteisö, joka on menestyksellisesti suorittanut annetun tehtävän, äänestyksen. Yksilötasolla Topi tuhoutuu karhun kynsissä, toisaalta kollektiivisella tasolla Suutarin Kunilla tuo tiedon vaalivoitosta, ja kansa selviää voittajana. Vaalivoitto merkitsi pitkän kehityksen alkupistettä Tämä loppuratkaisu edustaa jonkinlaista jatkuvaa ratkaisua, teos siirtyy pois lavalta, aristoteelisesta yhden konfliktin mallista ja alku-loppu-ajattelusta yleisön mukana ympäröivään yhteiskuntaan ja katsojansa aikakauteen.

Holmbergin näyttämötoteutusta analysoitaessa kahden loppuratkaisun malli saa mielenkiintoisen vahvistuksen. Topin kuoltua karhun kynsiin, musiikin loppuessa ja Riikan jäätyä lavalle yksin näyttämön paloverho laskeutuu alas. Yleisö reagoi tietenkin aplodeilla ajatellen esityksen jo loppuneen. Paloverho, "rautaesirippu", nousee ylös, lavalla seisoo edelleen Riika yksin, mutta näyttämökuva on muuttunut: näyttämö on kirkkaasti valaistu, se on koristeltu vappunauhojen tapaisilla värinauhoilla, ja sen takaosaan, tuvan seinustalle on tuotu pensas. Riika on kulkenut oopperan alun pimeydestä ja tietämättömyydestä tiedon valoon. Valaistus, riemunkirjavat värinauhut, työläisten juhlan tunnusmerkit ja pensas kasvun indeksinä kertovat ohjaajan halusta korostaa oopperan positiivista, toivoa antavaa loppuratkaisua ja jättää Topin kuolema vähemmän merkitykselliseksi. Holmbergin loppuratkaisu muuttaa myös oopperan päähenkilöitten rooliasetelmia ja funktioita. Oopperan sankariksi nousee "proletaariseen tietoisuuteen" kasvanut Riika, joka jää yksin kirkkaasti valaistulle lavalle pensaan ja värinauhojen keskelle.¹⁰²

Oman värityksensä finaaliin tuo myös Riikan tapa reagoida Topin

102

Brecht kritisoi ankarasti kulinaristisen oopperan loppuratkaisujen tapaa sijoittaa kuolevan roolihenkilön suuhun pitkiä aarioita: Brechtin mukaan kuoleva mies on todellinen. Jos hän kuolemaa tehdessään laulaa, järjettömyyden taivaat avautuvat. (Brecht 1965a, 14.)

kuolemaan: Riika ei juokse katsomaan katsojilta piilossa tapahtuvaa Topin kamppailua vaan seisoo paikallaan kasvot yleisöön päin. Ohjaaja on halunnut korostaa Riikan kasvua yhteiskunnalliseen valvutuneisuuteen: Topin kuolema ei merkitse Riikalle enää kaiken loppua, vaan hän on kasvanut tietoisuuteen paremmasta elämästä. Samankaltainen ajatus nousee mieleen seurattaessa Riikan käyttäytymistä lasten kuoleman jälkeen: silloin hän ryömii pois lasten luota. Sekä näyttämökuvan muuttuminen että Riikan luonnon käyttäytyminen perheenjäsentensä kuollessa merkitsevät ohjaajan suorittamaa oopperan sanoman "ideologista terävöittämistä".

Riikan käyttäytymisen kuvaus on tyypillinen dialektiselle, realistiselle teatterille, jonka lähtökohtana on tuoda esiin henkilöhahmon ristiriidat ja niiden esittämisen eikä luoda psykologisen realismin tapaista luonnekuvaa, henkilöhahmon ominaisuuksien summaa. Realistinen teatteri ei sisällä naturalistisen illuusioteatterin tuottamaa psykologista realismia "jossa lavastuksen ja näyttelijöiden avulla herätetään todellisuuden illuusio" ts. uskotellaan yleisölle, että "se, mikä tapahtuu näyttämöllä tapahtuukin oikeastaan jossain muualla ja että näyttelijät eivät ole näyttelijöitä, vaan niitä ihmisiä joita he esittävät". Dialektisessa teatterissa näyttelijä esittelee todellisuutta, eikä yritä uskotella, että se mitä katsoja näkee, on todellisuutta. (Långbacka 1982, 204–205.¹⁰³ "Luonnollisesti", naturalistisesti käyttäytyvä Riika olisi tietysti rynnännyt seuraamaan järkyttyneenä ikkunasta miehensä kuolemaa ja jäänyt kuolevien lastensa luo.¹⁰⁴

Jo Sallinen on selvästi laajentanut Kiannon vaalivoittotekstin merkitystä, mutta ohjaaja Holmbergin loppukohtaukseen sijoittamat visuaaliset merkit korostavat huomattavasti vaalivoitto-ilmoituksen ja siihen liittyvän toisen loppuratkaisun, vaalivoiton asemaa. Kun Kiannon romaanissa vaalivoittoteksti on pelkästään erään puolueen ennen vaaleja antama lupaus, johon Kianto kaiken lisäksi suhtautui hyvin epäilevästi ja torjuvasti, on Sallinen siirtänyt tämän Kiannon tekstin vaalivoittotiedotuksen yhteyteen; nyt kun vaalivoitto on tapahtunut, se tuo todella mukanaan tekstissä mainitut uudistukset.

Ohjaajan ratkaisu oopperan lopussa tuo mieleen Puntila-näytelmän muodonmuutoksen Brechtin pyrkiessä muuttamaan näytelmää "naturalistisesta eepiseksi" ja antamaan näin Wuolijoen kansanomaiselle ja humoristiselle kertomukselle vahvasti yhteiskunnallisen sisällön (ks. Långbacka 1982, 243).

Holmbergin näkemys rikkoo oopperan musiikin rakenteen mutta tekee samalla oopperan lopusta selvästi merkityksellisemmän ja vahvemman. Kun aikaisemmin todettiin Holmberg–Långbackan ohjaustyylin hakevan aina juuri esitysaikaansa sopivaa tulkintaa, on loppuratkaisussa selvästi ideologinen, 70-luvun radikaaliin henkeen sopiva leima. Pelkkä vuosisadan alkuun sijoittuva historiallinen ajankuva, tapahtumia toteava tulkinta, ei olisi ollut Holmbergin ohjaajaluonteen mukaista.

Ei ole tiedossa, oliko loppukuva Holmbergin vai Kaivannon idea, ehkäpä molempien. Joka tapauksessa loppukuvan värilliset nauhat ovat jääneet

103 Långbackan ajattelu seuraa brechtiläisen ja stanislavskilaisen teatterin toisilleen vastakaista käsitystä presentaatiosta ja representaatiosta.

104 Samankaltaista ihanteellisuutta oli nähtävissä myös mm. radikaalipiireissä suosituksessa Gahlil Gibranin tekstissä "Sinun lapsesi, eivät ole sinun lapsiasi", jonka Eero Ojanen on säveltänyt. (Laulu sisältyy mm. Gronowin toimittamaan, työväenlauluja sisältävään kirjaan, 1979, 99–100).

askarruttamaan lavastaja Kimmo Kaivantoa siinä määrin, että ne heijastuivat myös hänen muussa tuotannossaan. Kun Kaivanto 1970-luvun lopussa halusi etsiä taiteessaan ihmisen ja luonnon välille uutta synteesiä, hän käytti värinauhoja myös *Punaisen viivan* ensi-iltavuonna 1978 syntyneessä öljyväretyössä *Ilo pihlajassa*. Teoksessa on kuvattu kaksi harvalehtistä pihlajan oksaa, joissa roikkuu oopperan loppukohtauksen tavoin iloa ilmaisevia sinisiä, valkoisia ja punaisia nauhoja (kts. mm. Sinisalo ym. 1982, 168–169).

Sen lisäksi, että *Punainen viiva* noudatti edistyksellisen teatterin menettelytapoja teoksen tulkinnessa, seuraa ooppera jo aiheensa perusteella radikaalin teatterin aihevalintoja: 70-luvun usko menestykselliseen luokkataisteluun oli teatterissa helpompi sijoittaa menneisyyteen ja ajatella, että parempi tulevaisuus on se joka on katsojien nykyisyydessä eli meidän parhaillaan käymämme luokkataistelu on noiden menneiden polvien toivomaa parempaa tulevaisuutta. "Tulevaisuuskuvitelmä" välitettiin siis yleisölle "menneisyyskuvitelman" avulla. Menestyksellisen luokkataistelun kuvaus oli 70-luvun radikaaliteatterissa helpompi sijoittaa menneisyyteen. Esitysaikansa nykyhetken sijoitetussa näytelmässä usko sosialististen aatteiden menestyksekkääseen tulevaisuuteen olisi ollut liian räikeässä ristiriidassa siihen, mitä sosialismista oli nähty, mitä siitä tiedettiin ja miten monimutkaista luokkataistelu ja talouspolitiikka yhdessä olivat. (Paavolainen 1992, 230.)

5.7 Topin ja Riikan elämänpiiri

Topin ja Riikan omaa elämänpiiriä, heidän keskinäistä kanssakäymistään ja tapaamiaan henkilöitä kuvataan motiiveilla, jotka on rakennettu runkomotiivi y:stä. Näitä aiheita ovat suoraan runkomotiivi y:stä muotoutuvat Vestmanviikin balladi, ja Topin tiedotus. Runkomotiivi y1:stä muotoutuvat 2.karhumotiivi, tukkisavotta, toisen näytöksen alkumotiivi ja polkkamotiivi. Runkomotiivi y2:sta muotoutuvat Rovasti, Keisari, Puntarpään äänestyskehoitus ja Riikan odotus. Runkomotiivi y3:sta muotoutuvat kehtolaulu karhulle, sekä ensimmäiseen kohtaukseen sijoittuvat motiivit, joissa kuvataan Topin ja Riikan dialogia. Näitä motiiveja ovat toruminen, metsälinnut, tanssi, alistuminen, järkytys ja katuminen.

5.7.1 Vestmanviikin balladi

Simana Arhippainen, venäläisen laukkuryssän laulama Vestmanviikin balladi on vanha kansanballadi, jonka teksti ei sisälly Kiannon romaaniin. Balladin tekstistä on tallennettu viitisenkymmentä käsikirjoitusversiota. Äänitteitä siitä on saatu vain muutaman kerran (Asplund 1977, 8). Balladin juoni etenee tavallisesti dramaattisena dialogina ja päättyy useimmiten päähenkilön kuolemaan.

Suomalaiset balladit ovat hyvin heterogeeninen perinteen laji sekä tekstiltään, että sävelmiltään. Ensimmäiset balladit saapuivat Suomeen luultavasti 1400-luvun loppupuolella. Perinnettä välittivät lähinnä kaksikieliset henkilöt lännestä päin, mutta myös idästä on saapunut meille balladiaineksia. Vanhoja lauluja ei käännetty, vaan ne muokattiin Suomessa kalevala-mittaan. 1600-luvulla kalevala-aiheinen laulutapa sai antaa tietä lännestä tulevalle loppusointuiselle laulannalle. Kolmantena balladi-tyyppinä ovat ns. arkkiballadit, kirjallisesti arkkiveisuina levinneet kertovat laulut. Erityisen

runsaasti arkkiballadeja sepitettiin 1800-luvun puolenvälin jälkeen, jolloin ne ensin levisivät kirjallisesti, ja muuntuivat myöhemmin suulliseksi perinteeksi. Kalevala-mittaisia balladeita laulettiin perinteisillä runosävelmillä, riimillisissä lauluissa käytettiin reki- tai piirileikkisävelmiä. Toisinaan sama melodia on saattanut seurata tekstiä balladin kotimaasta saakka. 1800-luvulla ryhdyttiin käyttämään runsaasti tuttuja valssisävelmiä. Balladin suosion syynä saattoi olla enemmänkin viehättävä sävelmä kuin sanat. (Asplund 1977, 4–6.)

Vestmanviikin (Vesnaviiki, Vensmanviiki, Westmark) balladi on käänös ruotsalaisesta Sven Svanevit -balladista, jonka suomalainen versio perustuu osittain arkkijulkaisuun. Balladi kuuluu kansainväliseen arvoituslaulustoon ja sillä on yhtymäkohtia sekä muinaisskandinaaviisiin, että itämaisiin arvoituslauluihin. Balladin alkuperää ei ole onnistuttu kokonaan selvittämään.¹⁰⁵ Sallisen lähteenä olleen balladin version on laulanut Elimäellä vuonna 1900 syntynyt Martta Pulli. Balladi on äänitetty Kaustisella 1973.

Sallinen on muuttanut 11-säkeistöisen balladin dramaattista luonnetta ja jättänyt pois Pullin version kolmeen ensimmäiseen säkeistöön kuuluvan kehyskertomuksen, eli päähenkilön arvuuttelu- ja vastaantulijalle ja tämän surmaamisen:

1.
Vestmanviiki tietä ratsasti,
jolla hän nuorukaisen kohtasi
kuulepas sä nuorukainen mitä sanon sul.
Taidatkos sä vastata nää kysymykset mul.
2.
En ole oppinut vastailemaan
Eilen tapoin tämän maan sen Viikin kuninkaan
Tapoitko sä tämän maan sen Viikin kuninkaan.
Silloin sinä tapoit minun veljen.
3.
Vestmanviiki löi hänet miekallaan,
että veri tuli hänen kasvoistaan.
Vestmanviiki antoi hänet alttiiksi juur
niinkuin lehti
irtoa ja putoaapi puust.

Sallinen aloittaa tekstinsä Pullin version neljännessä säkeistöistä, jossa Vestmanviiki kohtaa toisen nuorukaisen, joka suostuu vastaamaan Vestmanviikin kysymyksiin. Sallisen version kuudennessa säkeistössä alkaa balladin dialogiosa, johon sisältyvät kysymykset liittyvät ensin luontoon:

6.
Mikä sitä lintua vikkelämpi on?
Mikä sitä korppia mustempi on?
Mitkä ovat valkeammat joutsenia?
Ja mikä huutaa kovemmin kuin kurki?

¹⁰⁵

Martti Haavio on löytänyt Vestmanviikin balladin metajouonesta yhteyksiä intialaisiin *Tuhannen ja yhden yön* satuihin. Hän epäileeekin balladin alkuperän olevan Intiassa. Haavion mukaan Vestmanviikin balladin kaltaiset arvoitussadut ovat elegantisti toimitettujen, kehyskertomuksilla varustettujen arvoituskokoelmien surkastuneita, kansan keskuuteen "laskeutuneita" jäänteitä. (Haavio 1955, 357–359.)

Balladin loppua kohti kysymykset ja vastaukset muuttuvat dramaattisemmiksi: 8. ja 9. säkeistössä kysytään: 8. säk.) "Ja missä ovat kuolleen miehen jäljet?" 9. säk.) "Mikäs on se niin sangen lavia tie, jota myöten ihmiset ain keviään vaeltaa?" Vastaukset kysymyksiin sijatsevat 10. ja 11. säkeistössä. 10. säk.) "Ja haudassa on kuolleen miehen jäljet." 11. säk.) "Helvetin tie on se lavia tie, jota myöten ihmiset ain keviäst vaeltaa."

Martta Pullin laulamassa versiossa ei ole suomalaiseseen toisintoon tavallisesti kuuluvaa loppukohtausta, jossa arvuuttaja palkitsee vastaajan kultasormuksin. Jaakko Kivirinnan laulamassa 9-säkeistöisessä toisinnossa "Westmark se tietä myötemme ratsasti" (Ala-Könni 1978, 177) esiintyy kehystomuksen lopussa myös vastaajan palkitseminen.

Koska taisit näihin vastata,
niin ehkä taidat enemmänkin.
Westmark otti kultasormusta viisi
ja antoi ne nuorukaiselle muistoksi.

Balladin melodian on Sallinen ottanut Pullin toisinnosta. Säveltäjä on tasoihtanut Pullin version pisteellisiä rytmejä. Esimerkissä (ESIMERKKI 90) ensimmäisenä on Sallisen Vestmanviikin balladi (Punainen viiva t. 1233–1300); Toisena Pullin versio (Asplund 1977, 8), sekä kolmantena (seuraavalla sivulla) Kivirinnan laulama versio (Ala-Könni 1978, 177):

ESIMERKKI 90

The image displays musical notation for Example 90, consisting of four staves. The first two staves are in bass clef with a 4/4 time signature. The first staff contains a melody of quarter and eighth notes. The second staff contains a more complex rhythmic accompaniment with many beamed eighth and sixteenth notes. The last two staves are in treble clef with a 2/4 time signature. The third staff shows a melody with eighth and quarter notes, and the fourth staff shows a rhythmic accompaniment with beamed eighth and sixteenth notes.

(ESIMERKKI 90 JATKU)



Balladin teksti vaikuttaa oopperassa hyvin irralliselta, ellei sellaisena pidetä balladin ensimmäiseen kysymys-vastausdialogiin sisältyvää toteamusta ihmisen ajatuksen vikkelyydestä; ihmisen herättämistä ajattelemaan ja toimimaan kun voidaan pitää eräänlaisena *Punaisen viivan* perussanomana. Vaeltavien henkilöiden esittämillä aatteellisilla lauluilla oli kylläkin myös esikuvansa. Ei ole tiedossa halusiko Sallinen viitata kiertävän kauppiaan laululla näihin ns. saksalaisen Burschenschaft -liikkeen keskuudessa esitettyihin vaelluslauluihin, joilla oli selvä aatteellinen merkitys mm. kansallishengen nostattamisessa. Tämä tapa levisi Saksasta Ruotsin kautta Suomeenkin (Tiainen 1996, 9). Vaikka balladi sisältönsä puolesta on irrallinen, sen kysymys-vastaus -dialogi muodostaa kuitenkin luontevan jatkon lasten esittämille kysymyksille ja Simanan vastauksille.

Simana ottaa balladin ajaksi lapset tuttavallisesti syliinsä, millä ohjaaja on halunnut korostaa Arhippainen isällistä ja suojelevaa asennetta. Riika on poistunut näyttämöltä omiin töihinsä, Topi on ruuanhakumatalla.

Balladin ensimmäinen säe, kaksi ensimmäistä tahtia, liittyy runkomotiiviin y, balladin ensimmäisestä säkeestä muodostuu mollikolmisointu ja siihen liittyvä yläpuolinen pieni sekunti. Sallinen onkin *Ratsumiehen* tapaan sovittanut tämän, kuten kaikki muutkin *Punaiseen viivaan* lainaamansa sitaatit siten, että niillä on *Ratsumiehen* tapaan selvästi havaittava yhteys runkomotiiveihin ja säveltäjän omiin sävelmotiveihin.

Sallisen sävellainat, erityisesti vallankumoukseen liittyvät Barrikaadimarssi- ja Marseljeesi-sitaatit ovat tietoisia viittauksia oopperan ulkopuolelle, sitaattien alkuperäiseen kontekstiin. Vestmanviikin balladin kohdalla viittaus ei ole vallankumoussitaattien tapaan helposti tunnistettavissa, eikä balladi ole siten tuttu, että sen tunnistaisi kansanmusiikiksi, kriitikotkin pitivät balladia Sallisen omana melodiana.

Balladin kahdeksan säkeistöä liittyvät toisiinsa pienillä orkesterivälikkeillä, jotka on johdettu runkomotiivista p, joten niihin palataan myöhemmin. Eräs koko balladia koossapitävä elementti on balladin alkuun –

"Vestmanviiki tietä ratsasti" – viittaava daktyylirytmä, joka kuvaa sattuvasti kulkemista.

Balladin soinnutuksessa Sallinen käyttää vapaatonaalikkojen tapaan etupäässä terssi- ja sekuntisuhteisia kolmisointuja (ESIMERKKI 91, 1. ja 2. tahti), mutta balladi sisältää myös selviä tonaalisia jännitteitä, kuten neljännen tahdin a-mollin VI–V-lopuke. Tonaalista vaikutelmaa lisää jokaisen säkeistön lopun kvarttisuhteinen e-molli–a-molli -kadenssi.

ESIMERKKI 91

Vestmanviikin balladin alkusoitto alkaa runkomotiivi y2:sta muunnetulla alukkeella, joka sisältää sekä ylöspäisen, että alaspäisen asteikkoliikkeellä täytetyn mollisoinnun, ja myös balladin ensimmäiseen säkeeseen kuuluvan yläpuolisen sekunnin (ESIMERKKI 92). Sama aihe esiintyy 1. ja 2. säkeistön, 3. ja 4. säkeistön sekä 5. ja 6. säkeistön välissä. Muiden säkeistöjen välissä esiintyy köyhälistön päiväkoittoaiheen generaatiomuoto, joka on johdettu runkomotiivista p2.

ESIMERKKI 92

5.7.2 Topin tiedotus

Kohta Simanan esittämän balladin jälkeen Topi palaa ruuanhakumatkaltaan kotiinsa. Hän kertoo Riikalle Visuliinin pirtissä pidetystä kokouksesta, jossa puhuttiin kaikkien elämänolosuhteet muuttavasta uudesta aatteesta. Riika ajattelee ensin kokouksen olevan hengellinen kokous, jossa ainakin lukkari olisi paikalla, mutta Topi toteaa, ettei siellä "näitä lutheruksia veisattu" vaan laulettiin punaisesta laulukirjasta. Topin repliikkiä valmistaa sotilasrummin tremolo ja repliikki sisältää mollisoinnun ja sen yläpuolisen sekunnin. Mukana

on myös mollisoinnun kvintille muodostuva alapuolinen sekunti (ESIMERKKI 93, t. 1425–1430). Topi istuu mieteliäänä sivussa, aivan kuin ei uskaltaisi ensin kertoa asiaansa. Sitten hän rohkaistuu, siirtyy näyttämön keskelle ja kertoo viestinsä.

ESIMERKKI 93

TOPI:

PU-NAI-SES-TA KIR- JAS-TA PU-NAI-SES-TA LAU-LU-KIR-JAS-TA LAU- LOI-VAT

5.7.3 Toinen karhumotiivi

Karhua kuvataan ensimmäisessä näytöksessä myös aiheella, jota voi kutsua toiseksi karhumotiiviksi. (ks. mm. Lampila 1979). Tämä runkomotiivi y1:n mollikolmisoinnusta muodostuva aihe esiintyy ensimmäistä kertaa tahdissa 37, ja aina tahtiin 155 saakka se on orkesterin hallitsevana aiheena (ESIMERKKI 94, t. 37)). Teksti kertoo motiivin yhteydessä konkreettisesti karhusta: "Ja nyt on varaskin tiedossa: karhu, mesikämmen, helvetin pihkakoura." Aihe ei ole täysin itsenäinen, sen loppu muuntuu useimmiten ensimmäiseksi karhumotiiviksi.

ESIMERKKI 94

fag, vcl

Ensimmäisen karhumotiivin merkitys on abstrakti, se kuvaa kaikkea sitä, mikä uhkaa Topia. Toinen karhumotiivi kuvaa karhun luonnollista, luontoon kuuluvaa puolta. Motiivipariin sisältyvä ambivalenssi kvintin ja tritonuksen välillä kertoo karhun kaksijakoisuudesta. Toisaalta karhu kuuluu elimellisenä ja tärkeänä osana luontoon ja sen kiertokulkuun, toisaalta se on konkreettinen uhka Topin ja Riikan elämälle; karhu uhkaa viedä perheeltä ruuan ja saattaa perheen nälkäkuoleman partaalle. Karhun uhkaa visualisoidaan näyttämötoteutuksessa lampaan kellolla, jonka Topi kiukuissaan paiskaa lattialle. Topilla on lisäksi kädessään tukku karhun syömän lampaan villoja. Riika rientää hätäntyneenä katsomaan Topin tuomia karhun tihutyön jälkiä.

5.7.4 Tukkisavotta

Topin ominta ja tutuinta elämänpiiriä, metsää, kuvaa ensimmäisessä kohtauksessa esiintyvä tukkisavottamotiivi. Kuten toisessa karhumotiivissa myös tukkisavottamotiivissa hallitsevana intervallina on puhdas kvintti. Aihe esiintyy tahdissa 380–383 (ESIMERKKI 95), jossa tekstinä on: "Minun nuoruuteni paratiisi on tukkisavotta." Sallinen on merkinnyt dramaturgia-

kaavionsa 1. kohtaukseen Topin känsäkourateeman, jolla hän ilmeisesti tarkoittaa juuri kyseistä, ensimmäistä kertaa esiintyvää musiikillista aihetta ja siihen liittyvää tekstiä. Aloittaessaan nuoruusmuistelunsa Topi heittää kädessä pitämänsä asean rehvakkaasti olkapäälleen.

ESIMERKKI 95



Aihe esiintyy myös toisen näytöksen alkusoitossa muodossa, jossa em. repliikin melodiasävelet on koottu harmonisiksi intervalleiksi kvintiksi fis-cis sekä kahdeksi pieneksi terssiksi gis-h ja a-c (ESIMERKKI 96).

ESIMERKKI 96



Tukkisavottamotiivin alkuintervallien, kvintin ja pienen terssin, vuorottelua Sallinen käyttää hieman myöhemmin toisessa näytöksen polkkamaisessa jaksossa (II näytös alkaen t. 161), jossa kylän miehet Épra ja Jussi tekevät pilkkaa Topin tietämättömyydellä äänestystapahtumasta. Épra ja Jussi liikehtivät suureleisesti ja kaivavat myös viinapullon esille. Kohtaus tarjoaisi aineksia naturalistisiin suomalaisiin kansannäytelmiin kuuluvaan juopottelu-kohtaukseen, mutta ohjaaja ei suostu luopumaan linjastaan, vaan pitäytyy hyvin niukkaaleisessä tulkinnassa: yksi ryyppy pullosta riittää, rohkeampana eleenä on toisen miehen nouseminen penkille.

5.7.5 Rovasti

Rovastin motiivi on rakennettu runkomotiivista y2. Rovasti esiintyy oopperan toisessa kohtauksessa Topin nähdessä unta lastensa kuolemasta. Rovastia kuvataan koraalialluusiolla, jossa on muistumia "Jumala omi linnamme" -koraalin viimeisestä säkeestä. Alaspäin suuntautuva melodia saa tuekseen puupuhaltimilla soitetun klassisen soinnutuksen: neliääninen kudos sisältää jopa oikeaoppisen septimipurkauksen. Aihe tuo mieleen kirkkomusiikin, sillä ympäristöstään selvästi erottuvan, puu- ja vaskipuhaltimilla esitetyn aiheen sointi on urkumainen. Kirkkoon liittyvää valtaa korostaa myös ylhäältä alaspäin kulkeva melodia. Runkomotiivi y2:n kuusi säveltä sisältyvät koraalimelodian sopraanoon.

Rovasti esittää repliikkiensä alun laulaen, myötäillen koraalimotiivin melodiaa. Loppuosa rovastin repliikistä kääntyy aina puheeksi. Valtaosa koko unikohtauksen repliikeistä koostuu kaoottisen orkesterikudoksen läpi kuuluvasta puheesta tai oikeammin huudosta. Sallinen on halunnut varmistaa

repliikkien kuuluvuutta lisäämällä toisen kohtauksen esitysohjeeksi: "Esiintyjien on ponnisteltava puherepliikkinsä orkesterin synnyttämän vastuksen läpi" (ESIMERKKI 97, t. 583–586).

ESIMERKKI 97



Topin ja rovastin asemoinnissa tulee ilmi brechtiläinen ajatus gestuksesta henkilöiden yhteiskunnallisen aseman kuvaajana. Irvikuvamainen rovasti on sijoitettu pois näyttämöltä, katsomosta katsoen vasemmanpuoleiseen aitoon, jonka yleisö hyvin tunsi presidentin aitiona. Rovastin repliikit muuttuvat koraaliparodian jälkeen ilkkuvaksi puheeksi. Hänen käsittelynsä kuvastaa tuon ajan edistykselliselle teatterille tyypillistä maneeria, provokatorista herravastaisuutta jossa "kirkkoa, virkamiehiä ja esivaltaa edustavia rooleja ei voinut tulkita kuin kansan vihollisina. (Paavolainen 1992, 211–212.) Myös toiseen näytökseen sisältyvän äänestyskohtauksen konstaapeli Pirhonen kuvataan karikatyyrimaisena herravallan edustajana. Hän muistuttaa enemmän vallastaan tietoista öykkärimäistä santarmia kuin Topille ja Riikalle aikaisemmin tuttua poliisia. Poliisin käytös saakin Topin kysymään hämmästyneenä: "Etkö... etkö sinä tunne minua?"¹⁰⁶

Rovastin vallan ilmaisu on moninkertainen. Ensinnäkin rovasti on Topin yläpuolella, ja hän katselee alentuvasti näyttämöllä pökkuroivaa Topia. Toiseksi sijoittautuminen valtakunnan päämiehen nimikkoaitioon yhdisti rovastin myös oopperan esitysjan yhteiskunnallisiin vallankäyttäjiin. Lisäksi aatio muistuttaa erehdyttävästi kirkon saarnatuolia.

Toisessa näytöksessä rovasti ei itse ole läsnä, mutta rovastin koraalimotiivi esiintyy Topin repliikin, "Arkkulaudat olisi mentävä kysymään Kettuvaarasta, jos myisivät minulle arkkulaudat" jälkeen (II näytös, t. 915–918). Heti tämän jälkeen Topi muistelee unessa kuulemiaan rovastin sanoja lasten siunauksen maksusta: " ... menköön nyt markalla, kun ovat yhdessä arkussa. Rovastin motiivi esiintyy välittömästi repliikin jälkeen (II näytös, t. 927–930). Topin jälkimmäisen repliikin aikana musiikissa esiintyy myös järkytysmotiivi (II

¹⁰⁶

Irvikuvamaisen toteutuksen saa myös kirkkoa ja vallanpitäjiä kuvaava pohjolan piispa ja hänen kulkueensa Sakari Puurusen ohjaamassa Joonas Kokkosen oopperassa *Viimeiset kiusaukset*. Vaikka Kokkosen ooppera ei aihepiiriltään olekaan yhteiskunnallisesti kantaa ottava, on asetelma Pohjolan Piispan kulkuekohtauksessa hyvin samankaltainen kuin *Punaisessa viitassa*: Paavo Ruotsalainen, oppimaton tavallisen kansan edustaja, yrittää esitellä harvoja lukemiaan hengellisiä kirjoja ja pyrkii epätoivoisesti tavoittamattoman, kulkueen kärjessä liikkuvan Pohjolan Piispan puheille.

näytös, t. 918–927).

Lasten kuolema on oopperan dramaattisin tapahtuma. Se sisältyy myös Kiannon romaaniin mutta on siellä kevennetty Topin viittauksella vielä elossa oleviin lapsiin ja jälleen raskaana olevaan Riikaan: "onpahan noita vielä pari elossa ja Riikakin näyttää taas olevan..." (Kianto 1958, 205). Oopperassa tapahtuma on äärimmäisen dramaattinen, koska Topin ja Riikan kaikki lapset kuolevat.

5.7.6 Keisari

Keisariaihe on mahtipontinen, selkeän klassinen, E-duurissa esiintyvä sointusarja, joka rakentuu bassossa esiintyvälle runkomotiivi y2:sta muodostuvalle alaspäiselle asteikolle (ESIMERKKI 98, t.1090–1096). Bassolinjan sävelet ovat täysin yhteneväisiä rovestin koraaliaiheen sopraanoäänien melodian kanssa. Keisariaihe esiintyy I näytöksessä, kolme kertaa Simana Arhippainen repliikkien yhteydessä sekä toisessa näytöksessä yhden kerran, silloin Riikan repliikin yhteydessä.

Keisarimotiivin sointusarja ja siihen liittyvä melodia viittaavat Neuvostoliiton kansallishymnin alkuun (ks. Anttila 1997, 78, 79). Yhtäläisyys on niin silmiinpistävä, ettei se vaikuta sattumanvaraiselta. Sallinen vahvistaa tämän oletuksen. Hän todellakin lainasi tietoisesti Neuvostoliiton kansallishymniä (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001.) Tekstin kertoessa keisarista säveltäjä haluaa peiteltysti viitata myös sävellyshetken vallanpitäjiin.

Keisarimotiivin sointusarja esiintyy ensimmäistä kertaa lapsen kysymyksen, "Onko jumalallakin partaa", jälkeen. Toinen esiintyminen seuraa välittömästi. Tällä kertaa tekstinä on "Sillä keisari hän on armollinen isämme ja aurinkomme". Nyt sointusarjassa on harhalopuke, se päättyy E-duurin VI asteeseen. Kolmannella kerralla (t.1104–1111) sointusarja sisältää V/I-kadenssin, johon liittyy myös säännönmukainen septimin purkaminen. Teksti kuuluu tällöin: "Vain kaukaa, vain kaukaa me saamme ihailla keisaria ja hänen loistoaan."

ESIMERKKI 98

Musical score for Example 98, showing a vocal line and a bass line. The vocal line is in 4/4 time and the bass line is in 4/4 time. The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: SIMANA: SIL-LÄ KEI- SA-RI HÄN ON AR-MOL-LI-NEN I-SÄM-ME JA AU- RIN- KOM-ME.

Neljäs esiintymä on tahdeissa 1163–1167. Tässä esiintymässä loppuosa on diminuutiomuodossa. Juuri aikaisemmin Simana toteaa ihmisten metelöivän ja rähinöivän, mutta keisarin ei tarvitse siitä välittää: "Sillä keisari on suuri ja kaikkivoipa." Arhippainen kuvaa keisarin mahtipontisuutta röyhistämällä rintaansa ja kokoamalla Riikan ja lapset suojelevasti käsiensä suojaan.

Toisessa näytöksessä kylän miesten tehdessä pilaa Topin tietä-

mättömyydellä punaisen viivan vedosta, Riika tietää, että keisarilta tuodaan tarvittavat välineet, niin paperit kuin kynätkin äänestystä varten. Esittäessään repliikkiään Riika siirtyy näyttämön eturamppiin ja laulaa repliikkinsä osittain suoraan yleisölle. Tällöin keisariaihe esiintyy viiden tahdin mittaisena (II näytös, t. 227–231). Vaikka bassolinja on sama kuin edellisissä esiintymissä, soinnutusta hämärtää hieman puupuhallinten nopea sekstolikuvi.

5.7.7 Puntarpään äänestyskehotus

Agitaattori Puntarpää on henkilö, joka tuo kolmannen kerran tiedon Punaisesta viivasta Topille ja hänen perheelleen. Kolmesta tiedottajasta, Simanasta, Suutarin perheestä, sekä Puntarpäästä Sallinen on antanut nimenomaan Puntarpäälle tärkeimmän ja laajimman roolin. Puntarpää on proppilainen ”lahjoittaja”, joka varustaa sankarin taikaesineellä. Aktantti-tasolla Puntarpäällä on samankaltainen rooli kuin *Ratsumies*-oopperan Kauppiaanrouvalla, joka varustaa Ratsumiehen karhurituaalia varten. *Punaisen viivan* yksinkertaiset ihmiset ymmärtävät viivan vetämisen jonkinlaiseksi taiaksi tai ihmeeksi, jonka avulla voidaan kädenkäänteessä muuttaa vaikeat elinolosuhteet. Riika odottaa 7. kohtauksessa (t. 718–719) ”viestintuojaa, onnentuojaa” joka kertoisi, että ”meillekin tulee toinen elämä, tulee valkeat leivät ja valkeat puurot ja eheät paidat ja kauniit kuvakirjat” (t. 736–738).

Puntarpään agitaatiokokouksen ilmapiirissä on paljon todenmukaisia piirteitä. Agitaattorit käyttivät profetioivaa todistelua Kiannon ja Sallisen kuvauksen tapaan. Kristinuskon ja sosialismin sekoittaminen alkeellisten ihmisten tajunnassa oli aikaan kuuluvaa todellisuutta (Niemi 1977, 119).

Virallinen kirkko ja työväenliikkeen johto suhtautuivat toisiinsa vihamielisesti. Työväenliike samaisti kirkon vanhaan yhteiskuntajärjestelmään: Jo ennen Puntarpäätä Suutarin Kunilla julistaa: ” Ja tässä maassa on aina vallinnut vääryys ja kierous porvariluokan taholta – -. Pappi on opettanut kirkossa, että näin pitää olla ja että Jumalalta muka tulee sekä rikkaus että köyhyys. Nyt tästä perkeleellisestä järjestelmästä on tullava loppu”. Kunillan sanoma on avoimen kirkonvastainen. Vaikka työväenliikkeen joukkojen keskuudessa oli käsitys, että sosialisimi oli sopusoinnussa todellisen kirsitillisyyden kanssa, sen johto asettui avoimesti vastustamaan kirkkoa. Virallinen kirkko katsoi myös karsaasti nopeasti leviävää työväenliikettä. Vielä vuoden 1902 pappeinkokouksessa arkkipiispa esitti, ettei kristitty voi olla sosiaalidemokraatti. (Haataja 1976, 59.)

Kianto vertaa romaanissaan punaisen viivan taikavoimaa pienen paimenpojan ihmeluikkun, johon puhaltamalla saadaan asiat kuntoon (Kianto 1958, 163):

”Monen vanhaan yhteiskuntajärjestelmään kyllästyneen mielessä se kuvasteli taikatemppuna, jolla aivankuin satupilliä puhaltamalla saapi surkeat asiat ja olosuhteet silmänräpäyksessä muuttumaan: Kulkee korvessa näkö-nälkäinen paimenpoika, ryyssynieikka, viheliäinen orporaiska. Itkee, värjöttelee, nukahtaa mättäälille: Unessa ihana peikko hälle luikun käteen työntää, sanoo sitä ihmeluikuksi. Taas kun itkettää, poika luikkun puhaltaa. Ilmestyvät koreat vaatteet. Poika niihin pukeiksen. Puhaltaa vielä luikkunsa - ilmestyyti kultaiset vaunut ja valkoiset hevoset, jotka kiidättävät paimenpojan kuninkaan linnkaan, jossa kukkurainen ruokapöytä eteen lentää ja passarit häntä palvelevat. Poika syö minkä jaksaa, puhaltaa vieläkin ihmeluikkunsa: kuninkaan tytär hänelle kaulaan kapsahtaa ja kuningas puolet valtakuntaansa lahjoittaa”.

Vaikka Puntarpään äänestyskehotus liittyy selvästi runkomotiivi p2:een, viittaa se myös muuhun musiikkiin: äänestyskehotuksella on yhtymäkohtia Barrikadimarssiin, joka julkaistiin ensimmäistä kertaa vuonna 1917 ilmestyneessä kirjasessa Työväen lauluja. Nykyisin se on mukana ainakin Pekka Gronowin toimittamassa työväenlauluja sisältävässä kirjassa (Gronow 1979, 39–40). Gronowin mukaan laulu kuvastaa myrskyisän sotavuoden 1917 tunnelmia (ESIMERKKI 99, Barrikadimarssin alku).

ESIMERKKI 99



Äänestyskehotus päättää Puntarpää -kohtauksen. Puntarpää julistaa puheensa lopussa: "Auttakaa puoluetta, niin se auttaa teitä." Samaan aikaan orkesterissa esiintyy Barrikadimarssin alkusävelistä muodostuva aihe, joka saa nimekseen Puntarpään äänestyskehotus (ESIMERKKI 100 t. 2219–2223). Marssin kolmas tahti on augmentoitunut, sävelet ovat täysin samat kuin marssissa.

ESIMERKKI 100



Puntarpään jatkaessa ja kehottaessa kylän väkeä tilaamaan puoleen sanomalehden ja vahvistumaan lukemalla sitä, orkesteriin jäävät marssin 1. ja 2. tahdissa esiintyvät sävelet d ja es. Tämän jälkeen seuraa loppukehotus: "Ja nyt menkää kansan kaikkivaltiaaseen nimeen" (t. 2230–2237). Kehotuksen aikana orkesterissa esiintyy unisonona Barrikadimarssin 3. tahdissa esiintyvä alaspäinen asteikkoaihe, (t. 2231–2232). Asteikkoaiheen viides, alimmainen sävel puuttuu, koska jo seuraavassa tahdissa (t. 2233) alaspäinen kvinttikulku alkaa uudestaan.

Puntarpään pitkän ja monivaiheisen esiintymisen jälkeen seuraa puheen loppuhuipennus. Väki joukko, joka on jakautunut Puntarpään tervehdysmotiivin aikana ja hänen tullessaan näyttämölle, nousee seisomaan ja yhdistyy yhtenäiseksi joukoksi Puntarpään noustessa loppukehotuksensa aikana pöydälle.

5.7.8 Riikan odotus

Seitsemännen kohtauksen alussa Riika odottaa tietoa vaalivoitosta. Odotusta kuvataan aiheella joka kasvaa runkomotiivista y. Klarinetit, fagotit ja kornot soittavat cantabilemelodiaa, joka sisältää ylöspäisen puoliäskeleen, sekä sen jälkeen kaksi alaspäistä koloroitua mollisointua (a-molli ja d-molli, t. 674–679). Sama aihe esiintyy myöhemmin (t. 683–689) huilussa. Aihe kertautuu Riikan odotuksesta kertovissa repliikeissä (ESIMERKKI 101, II näytös, t. 680–688).

ESIMERKKI 101



Riika kertoo, miten hän joka aamu avaa suksiladun, jonka tuiskuava lumi "kuin kuolinliina" peittää jokainen yö, jotta vaalivoitosta kertova viestintuoja osaisi tulla. Riikan odotus on mainittu ohimennen myös romaanissa, mutta pääpaino Kiannolla on kuitenkin lasten sairaudessa. Kianto kertoo satuttavasti äidin luonnollisesta huolesta lasten ollessa vakavasti sairaana.

Sallinen ja Holmberg poikkeavat Riikan odotus -kohtauksessa Kiannosta ratkaisevasti. He ovat nostaneet esiin Riikan odotuksen, jopa siten, että sairaat lapset eivät ole ollenkaan näyttämöllä, Riika ei edes mainitse heitä. Vasta hieman myöhemmin tapahtuva Kaisan saapuminen ja hänen ilmoituksensa: "Tulin, kun kuulin lastesi taudissa makaavan", (II näytös, t. 767–769) paljastaa katsojalle, että lapset ovat sairaana. Riikan ristiriitainen asenne kuvataan näyttämötoteutuksessa, hän ei välitä sairaista lapsistaan, vaan tuleva tieto vaalivoitosta on tärkeämpi. Riika istuu, kävelee eturamppiin ja ryntää välillä ovelle katsomaan, tulisiko viestintuoja.

5.7.9 Topin kehtolaulu karhulle

Kun oopperan alussa esiintyneestä karhun uhkasta on väliaikaisesti selvitty, Riika ja Topi alkavat ensimmäisessä kohtauksessa selvittää välejään. Riika moittii elämänsä kurjuutta ja muistelee haikeana onnellisempaa nuoruuttaan. Topi suunnittelee karhun ampumista ja muistelee omaa "nuoruuden paratiisiaan", tukkisavottaa. Ruuan loppuminen alkaa pikku hiljaa paljastua myös Topille, Riika on huomannut nälkäkuoleman uhkan jo aiemmin. Riika ja Topi ovat edelleen kahdestaan näyttämöllä. Lapset tulevat mukaan vasta kolmannessa kohtauksessa, Simana Arhippainen saapuessa.

Runkomotiivista y3 muodostuvat Riikan ja Topin aiheet kuvaavat oopperan päähenkilöiden mielenliikkeitä ja heidän keskinäistä suhdettaan. Näillä Topin ja Riikan tunnelmia ja keskinäistä suhdetta kuvaavilla aiheilla on usein selvä gestinen funktio: Riikan motiivit, kuten myös siihen liittyvä näyttämöilmaisu ovat usein hyökkäviä ja Topin vastaavasti alistuvia ja väisteleviä.

Topin ja Riikan aiheet kulkevat keskeisenä temaattisena aineksena 1. kohtauksen kehtolaulussa karhulle (t. 160–196), läpi Topin metsästyskuvauksen (t. 195–270), Riikan nuoruusmonologin (t. 271–355), sekä 1. kohtauksen lopussa

olevan Topin ja Riikan dialogin (t. 416–539), jatkuen aina Topin unikohtaukseen ja Topin lähtöön saakka. Aiheet jatkuvat myöhemmin II näytöksessä lasten kuoleman yhteydessä.

Topin kehtolaulussa karhulle celestalla ja II-viuluissa (pizzicato) on kahdeksas-osaliike, jossa kvintti ja kvartti vuorottelevat. Tahdeissa 160–194 esiintyvä kellopeli muistuttaa heliseviä rekikelloja, Topin laulaessa karhun turkin makaavan kohta herrasväen reessä. Topin repliikkien "Nuku pihkakoura" (ESIMERKKI 102, t. 160–162) ja "Nuku pörhökarva" alaspäinen kvintti he sisältää kontrastin toisen karhumotiivi alulle, toistaen samankaltaisen vastustuksen ilmauksen kuin ensimmäisen karhumotiivin kohdalla. Toinen karhumotiivi esiintyykin Topin repliikkien välissä, ja se muistuttaa takajaloilleen nousevan karhun karjadhusta (t.171–173 ja 197–199).

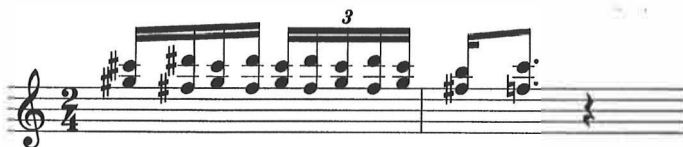
ESIMERKKI 102



5.7.10 Toruminen

Riikan ja Topin aiheista toinen, torumismotiivi, esiintyy tahdeissa 198–199, Riikan epäillessä Topin karhunkaatopuuhia. Nopeasti liikkuvat 16-osat kuvaavat miestään moittivan Riikan torumista sekä närkästynyttä mielentilaa. Puupuhaltimilla (fl I, fl II, ob I, ob II, cl I ja cl II) terävästi esitettävä kuvio toistuu sellaisenaan tai vain hieman muuntuneena kahdeksan kertaa tahdeissa 198–220 (ESIMERKKI 103) ja myöhemmin vielä kaksi kertaa tahdeissa 250–256. Näyttämöele tukee Riikan ajatuksia: hän sysää kiukustuneena lapsen syrjään, ryntää kohti istuvaa Topia, ja pyörii hänen ympärillään.

ESIMERKKI 103



5.7.11 Metsälinnut

Kolmas Riikan ja Topin aiheiden esiintymä on metsälintumotiivi tahdeissa 220–239. Topin kuvaillessa miten vaikeaa on saada ammuttavaksi arkoja metsälintuja, jousien pizzicato kuvaa pakoon pyrähtäviä metsälintuja. Näyttämöeleenä käytetään hyvin yksinkertaista merkkiä: puhuessaan metsästyksessä Topi hakee esille aseensa (ESIMERKKI 104, t. 222–225, seuraavalla sivulla).

ESIMERKKI 104



5.7.12 Tanssi

Topin metsästyskuvauksen jälkeen seuraavan Riikan nuoruusmonologin (t. 271–355) alku koostuu laajakaarisista puhtaista kvartti- ja kvintti-intervalleja sisältävistä repliikeistä kontrastina oopperan alun tritonus-pohjaisille replikoinneille. Tahdissa 312 (ESIMERKKI 105) seuraa tempon vaihdos, kun Riika ryhtyy kertomaan, miten hän nuorena ollessaan oli piikana suuressa talossa. Nuoren Riikan iloisuutta ja valoisuutta kuvaa tanssillinen klarinettien leggierorytmisissä esittämä tanssimotiivi. Musiikin tanssillisuutta vahvistaa Riikan näyttämöele: hän tarttuu hameenhelmoihiinsa ja pyörähtelee muutaman tanssiaskelen.

ESIMERKKI 105



Sallinen on dramaturgiakaaviossaan esittänyt ensimmäiseen ja toiseen kohtaukseen kuuluvaksi Riikan nuoruusteeman. Nuoruusteemalla Sallinen todennäköisesti tarkoittaa tässä tanssimotiivia. Myös tekstinsä puolesta jakso sopii Sallisen tarkoittamaksi nuoruusteemaksi. Tekstissä Riika muistelee onnellista nuoruuttaan. Riikan kuvaillessa, miten herrasväen puheenparsi hänen piikana ollessaan oli kaunista ja koreaa kuin "rastaan laulu ja liverrys helluntaiyönä", musiikki kuvailee liverrystä huilujen, piccolon ja oboen trilleillä ja alaspäisillä sekstolikuviolla (t. 340–341).

5.7.13 Alistuminen

Riikan nuoruusmuistelun jälkeen tunnelma muuttuu. Topi jää istumaan allapäin Riikan poistuessa näyttämöltä. Tahdissa 354 esiintyy alistumismotiivi. (ESIMERKKI 106, seuraavalla sivulla). Hidas kolmijakoinen piu grave -rytmisissä esiintyvä motiivi kuvaa Topin alistumista ja raskaita ajatuksia. Topi toistaa motiivin säveliä myös sitä seuraavissa repliikeissä.

ESIMERKKI 106

TOPI: TAAS SI-NÄ KER- ROT MI- NUL- LE PA- RA- TII- SIS- TA JON- KA KA- DO- TIT KUN

MI- NUL- LE TU- LIT [cor, vcl] JO- KA VUO- SI SI- NÄ KER- ROT SII- TÄ

JA JO- KA VUO- SI SI- NÄ PA- NET SII- HEN PUO- LET I- HA- NUUT- TA LI- SÄÄ

Topin alistuneiden ajatusten jälkeen seuraavan Topin nuoruusmuistelun "Minun nuoruuteni paratiisi oli tukkisavotta" musiikilliset merkit rakentuvat runkomotiivi y1:n sävelistä, joten Topin nuoruusmuistelu (tukkisavotta-motiivi) on jo esitelty.

Puupuhallinten esittämä torumisaihe esiintyy jälleen tahdeissa 416–417. Topin repliikin "Vaimo helvetin tuli" aikana motiivi esiintyy osittain jousilla ja trumpeteilla vahvistettuna kolme kertaa hieman eri pituisina. Tahdistä 464 alkaen tanssiaihe kertautuu sekä jousissa että puupuhaltimissa, Riikan todetessa Topin olevan vastuussa nälkäisistä lapsistaan: "Itsehän olet ne maailmaan saattanut: tottapahan ruokitkin." Tanssiaihe esiintyy myös sitä seuraavan Topin maanittelun aikana: "Niinkö totta Riikasen, niinkö totta Riikasen." Topi yrittää lähennellä Riikaa, mutta Riika pyrkii pakoon.

Punaisen viivan eräänä ominaispiirteenä on päähenkilöiden välisen emotionaalisen siteen lähes täydellinen puuttuminen. Päähenkilöiden välillä ei ole rakkautta, vaan suhde kuvataan kurjissa elämänolosuhteissa ennen- aikaisesti vanhentuneiden ihmisten suhteena, jossa hellyydenosoituksilla ja kiintymyksellä ei ole juurikaan sijaa. Riika tuntee olevansa laiskaa Topia parempi ja sivistyneempi, hän osaa lukea ja siksi katsoo oikeudekseen kutsua Topia äijänkäppyräksi ja sydänmaan tolloksi, joka ei kauneudesta mitään ymmärrä. Topi ei itse halua myöntää omaa saamattomuuttaan, mutta se tulee esiin alitajuisesti unessa rovestin todetessa hänen olevan laiska ja saamaton. Riikan ja Topin keskinäisen kiintymyksen tunteiden puuttuminen korostaa alusta alkaen molempien hahmojen erilaisuut- ta ja yksilöllisyyttä. Kummankin ominaispiirteet korostuvat toisessa näytöksessä, jossa Riika tarttuu hanakasti uuteen aatteeseen, Topin jäädessä staattiseksi ja kehittymättömäksi hahmoksi.

Riika keskeyttää Topin lähentely-yritykset toteamalla, että pirtissä jauhaa vielä kolmantena kivenä puutteen ja kurjuuden painava kivi. Alistumismotiivi esiintyy nyt myös Riikan repliikissä, hänen pelätessään, että puutteen ja kurjuuden painava kivi ottaa sydämen paikan rinnassa (t. 499–504). Ahdistavaa tunnelmaa lisäävät kornojen ja puupuhallinten kuudestoistaosaosafanfaarit (t. 493 ja 496).

5.7.14 Järkytys

Tahdissa 547, juuri ennen kuin Topi huomaa jauhojen jo loppuneen, esiintyy järkytysmotiivi. Motiivin polyrytmiikka kuvaa Topin sekavaa ajatusmaailmaa: I- ja II-huilujen ja I-klarinetin synkopoidut kahdeksasosat saavat seurakseen II-huilun, sekä II- ja III-klarinettien triolirytmien. Leipäjauhojen loppuminen ilmaistaan puheen avulla. Topi hakee näyttämölle tyhjän jauhovakan ja toteaa: "Tyhjänähän tämä... Herra Jumala... en tiennyt, että vakka jo mustan tyhjänä ammottaa." Riika vie lapsen pois näyttämöltä ikään kuin hän ei haluaisi, että lapsi huomaisi ruuan loppumisen. Orkesterissa esiintyy puhallinten esittämä järkytysaihe yhdessä sotilasrummun tremolon ja jousien klusterin kanssa.

Musiikki ennakoi välittömästi tätä seuraavaa Topin unta, jossa Topi vie rovastin siunattavaksi kuolleita lapsiaan. Tahdissa 554 mukaan tulevat neljä kornoa, jotka tuovat vielä oman lisänsä Topin kaoottiseen mielikuvamaailmaan. Itse asiassa järkytysaihe on esiintynyt jo aiemminkin (t. 511–513, 520–522 ja 524–529) Riikan surressa lastensa huonoa tilaa.

Topin ja rovastin unikohtauksessa järkytysmotiivi esiintyy pidennettynä, rytmisesti varioituna ja ambitukseltaan hieman muuttuen, vuorotellen rovastin koraalimotiivin kanssa (ESIMERKKI 107, t. 553–555).

Topin ja rovastin unikohtauksessa (alkaen tahti 560) järkytysmotiivi kuvaa Topin äärimmäistä hätää. Motiivi esiintyy klarineteilla ja fagotilla ambitukseltaan epäsäännöllisenä ja poukkoilevana. Aihe katkeaa rovastin koraalimotiivin aikana. Motiivi esiintyy myös diminuutiona korkeilla huiluilla ja klarineteilla reaktiona rovastin ahdisteluun (t. 639–647 ja 652–653).

ESIMERKKI 107

The musical score for Example 107 consists of four staves of music in 2/4 time. The staves are labeled as follows:

- Staff 1: fl 1,2 (Flute 1 and 2)
- Staff 2: fl 3 (Flute 3)
- Staff 3: cl 1 (Clarinet 1)
- Staff 4: cl 2,3 (Clarinet 2 and 3)

The music is written in treble clef. The first staff (fl 1,2) plays a sequence of eighth notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The second staff (fl 3) plays a sequence of eighth notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, with a triplet of eighth notes (G4, F4, E4) starting at the second measure. The third staff (cl 1) plays a sequence of eighth notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The fourth staff (cl 2,3) plays a sequence of eighth notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, with a triplet of eighth notes (G4, F4, E4) starting at the second measure.

Juuri ennen Topin heräämistä kellot (campani) soittavat kolmasti toistuvaa rytmiä (ESIMERKKI 108, t. 666–668).

ESIMERKKI 108



Kellot tuovat mieleen Topin ajatuksissa soivat varoituskellot, havahtuuhan Topi huomaamaan koko elämäntilanteensa toivottomuuden heti kellojen jälkeen. Toinen ajateltavissa oleva merkitys on, että kellojen sointi kuvaa siunauskelloja, koska rovasti puhuu tässä yhteydessä lasten siunaamiseen tarvittavasta rahasta.

Järkytysmotiivi esiintyy myös toisessa näytöksessä (II näytös, t. 918–927) Topin muistellessa Rovastin sanoja lasten siunauksen aiheuttamista kustannuksista. Samoin kuin I näytöksen unikohtauksessa, järkytysmotiivi on toisessakin näytöksessä rovestin koraalimotiivin ympäröimä.

5.7.15 Katuminen

Topin lähdettyä leipäjauhojen hakuun, jää Riika ajatuksissaan seuraamaan hänen kulkuaan. Riika katuu pahoja puheitaan, ja sitä, että toivoi jopa miehensä kuolemaa. Riikan katumusta kuvataan (ESIMERKKI 109, t. 867–868) katumusmotiivilla, joka sisältää rinnakkaisia puhtaita kvartteja.

ESIMERKKI 109



5.8 Pelastautumisyrietykset

Runkomotiiveista z, z1 ja z2 muodostetut luonnemotiivit kuvaavat Topin ja hänen lähipiiriinsä tuhoon tuomittuja pelastautumisyrietyksiä. Nämä motiivit ovat aivan oopperan alussa esiintyvä, runkomotiivista z muotoutuva Topin vastustusmotiivi, kun Topi on löytänyt karhun tappaman lampaan, runkomotiivista z1 muotoutuva Topin lähtömotiivi hänen herätessään painajaisunestaan sekä toisessa näytöksessä sijaitsevat, runkomotiivista z2 muotoutuvat ennustusmotiivi ja kehtolaulu kuolleille lapsille.

5.8.1 Topin vastustus

Kun oopperan kahdeksantoista tahdin mittaisessa Prologissa ensimmäinen karhumotiivi esitetään kornoilla ja mieskuorolla näyttämön takana, muodostaa selloilla, kontrabassoilla ja alttoviuluilla orkesterimontusta esitettävä vastustusmotiivi sille temaattisen kontrastin. Vastustusmotiivi on konstruoitu runkomotiivi z:sta, joka on runkomotiivi x:n inversio. Vastustusmotiivi muodostaa myös auditiivisen kontrastin karhumotiiville: Topin perhe yrittää vastustaa ulkoa päin tulevaa uhkaa. Motiivien luonteet kuvaavat hyvin alkutilannetta: ensimmäinen karhumotiivi on aggressiivinen, näyttämön takana esiintyvillä mieskuorolla ja kornoilla esitetty maaninen sävelaihe, jolla on vastassaan verkkaisesti etenevä vastustusmotiivi. Säveltäjä korostaa vastustusmotiivin inversioluonnetta käyttämällä vastustusmotiivin ensimmäisenä sävelenä enharmonista cis-säveltä karhumotiiviin sisältyvän des-sävelen asemesta. Vastustusmotiivi esiintyy myös Prologin jälkeen tahdissa 19 sijaitsevassa Topin ensimmäisessä repliikissä - joka on samalla myös koko oopperan ensimmäinen repliikki (ESIMERKKI 110).

ESIMERKKI 110

The image shows a musical staff in bass clef with a 2/4 time signature. The melody consists of the following notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C3

ESIMERKKI 111



Lähtömotiivi esiintyy täydellisessä muodossaan Topin repliikin: "Minä lähden nyt kirkonkylään" aikana tahdeissa 690–692 I-viulussa, sekä välittömästi tämän jälkeen tahdeissa 692–696 uudelleen, tällä kertaa II-viulussa (ESIMERKKI 112).

ESIMERKKI 112



Topin valmistellessa lähtöä lähtömotiivi esiintyy useampaan kertaan eri jousisoittimilla kunnes tahdissa 743-744 se esiintyy jousikvartetin unisonona (ESIMERKKI 113). Tahtiin 749 on säveltäjä kirjoittanut merkinnän "Topi lähtee". Tässä tahdissa lähtöaihe esiintyy uudelleen unisonossa edellisen esiintymän tapaan jousikvartetilla. Lähtöaiheen varovainen ja hapuileva alku, sen laajeneva ambitus ja siirtyminen usealle soittimelle luovat vaikutelman vahvistuvasta päätöksestä.

ESIMERKKI 113

Kun Topi on lähtenyt, aihe kertautuu välittömästi degeneraationa jousikvartetin osittaisena pizzicatona ilman kuudestoistaosarepetitioita (t. 752 ja 754-756, ESIMERKKI 114), ja kuvaa näin Topin loittonemista. Uuteen muunnokseen tulee mukaan myös johtosävelen luonteisen cis-sävelen palautus. Kun Riika seuraa pirttinsä ikkunasta Topin matkaa, esiintyy lähtöaiheen augmentoitu degeneraatiomuoto aika-ajoin.

ESIMERKKI 114

The musical score for Example 114 consists of five staves. The top two staves are for Violin 1 (vl 1 pizz.) and Violin 2 (vl 2 pizz.), both in treble clef. The third staff is for Viola (vle pizz.) in alto clef. The fourth staff is for Violoncello (vcl) in bass clef. The fifth staff is for Contrabasso (cb) in bass clef. The time signature is 2/4. The score is divided into three measures. The first measure is in 2/4 time, and the second and third measures are in 2/4 time. The music is written in treble clef for the strings and bass clef for the cello and double bass. The key signature is one flat (B-flat).

5.8.3 Ennustus ja kehtolaulu kuolleille lapsille

Toisen näytöksen alussa Riika lukee otteita puolueen sanomalehdestä. Kaisa ennustaa lukemisen tietävän onnettomuutta ja verenvuodatusta. Kaisan ennustuksien merkki musiikissa on ennustusmotiivi, joka esiintyy jo toisen näytöksen 18 tahdin pituisessa orkesterin alkusoitossa ennen kuin tekstissä mainitaan mitään ennustuksesta. Ennustusmotiivi on muodostettu runkomotiivista z2. Tästä kornojen ja klarinettien yhdessä esittämästä aiheesta kasvaa merkittävä temaattinen tekijä koko toiselle näytökselle (II näytös, t. 6-10). Ennustusmotiivi on kehtolaulumotiivin generaatio-muoto: ennustusmotiivin merkitys kasvaa vähitellen alussa alaspäisenä esiintyvän kvartin kääntyessä ylöspäiseksi ja motiivin kasvaessa näytöksen lopussa Kaisan laulamaksi kehtolauluksi kuolleille lapsille. Kehtolaulussa ennustusmotiivin intervallit alaspäinen kvartti, ylöspäinen pieni sekunti, ylöspäinen suuri terssi ja alaspäinen suuri sekunti esiintyvät inversiossa ja rytmisesti muuntuneina (ESIMERKKI 115, II näytös t. 31-35 ja t. 859-860, seuraavalla sivulla).

ESIMERKKI 115

KAISA: KUN- HAN EI JU- MA- LA TÄ-TÄ KUIT-TAI-SI SYN- NIK-SI KIR-JOI-HIN-SA

KAISA: TUU-TI LAS-TA TUO-NE- LA- HAN LAS-TA LAU-TO-JEN SY -LI- HIN

Kehtolaulu muistuttaa kansansävelmää kuitenkin olematta sitä. Kehtolaulun funktio on samantapainen kuin *Ratsumiehen* kolmannessa näytöksessä käytetty kansansävelmä *Aa, aa, allin lasta*, joka toimii koko *Ratsumies*-oopperan viimeisen näytöksen cantus firmuksena.

Kehtolauluaihe esiintyy ensimmäistä kertaa tahdeissa 69–72. Alun kvarttihippy on vielä täytetty asteikkoliikkeellä ja aiheen ambitus on vähennetty kvartti. Kaisa tulee mukaan tahdissa 71 unisonossa. Teksti kuuluu: "Selvät on merkit auringossa ja kuussa". Toisen kerran kehtolaulumotiivi esiintyy tahdeissa 87–92. Tällöinkin motiivi esiintyy yhdessä bassoklarinetin kanssa. Kaisan ennustus kuuluu tällä kertaa: "Silloinkin antoi luonto selvät merkit: tuli tulvimalla metsästä hiiriä, tuhansittain hiiriä, inhoja mustapäitä metsistä."

Bassoklarinetin ylöspäisestä kuviosta kasvavat jousien ryöpsähdykset kuvaavat hiirilauman ryntäystä (t. 99–04). Toinen kuvaava aihe seuraa heti tämän jälkeen (t. 105–110). Kaisa kertoo miten hiirilaumojakin iljettävämpi on tämä henkinen kulkutauti, joka vaeltaa pitäjästä pitäjään. Musiikissa tätä kuvataan 6 tahtia kestäväällä jousien väreilevällä tremololla.

Kaisan kertoessa miten tämä henkinen kulkutauti tahtoo polkea "ikijumalan Zebaothin järjestyksen", esiintyy ennustusmotiivi tahdeissa 113–114 jälleen klarineteilla ja kornoilla. Tahdeissa 115–116 motiivin synkooppi-rytmi muuttuu tasaiseksi neljäsosarytmiksi. Ennustusmotiivi esiintyy vielä häivähdyksenomaisesti tahdeissa 129–130 I- ja II-viuluissa.

Riikan odottaessa viestintuojaa, joka "kertoo, että meillekin tulee toinen elämä, tulee valkeat leivät ja valkeat puurot ja eheät paidat ja kauniit kuvakirjat", soi tahdista 733 alkaen tahtiin 738 bassoklarinetilla, I-klarinetilla ja matalien jousien pizzicatolla soitettu Kaisan kehtolaulu-aihe. Vaikka repliikki on toivova ja odottava, musiikki ilmaisee jo lasten kuoleman.

Tahdissa 859 alkaa varsinainen Kaisan kehtolaulu, *Tuuti lasta tuonelahan*, jota bassoklarinetti aikaisempaan tapaan myötäilee. Sama 7/4-rytmisen melodia toistuu yksitoista kertaa.

Kehtolaulu esiintyy myös oopperan lopun suuressa motiivien kertauksessa. Orkestrointi on vahva: Mukana ovat tuuba, pasuuna, trumpetit, fagotit sekä matalat jouset.

Kaisa laulaa kehtolaulunsa kuolleen Iita Linta Marian vieressä. Riika on antanut lapsensa Kaisalle ja alkaa itse ryömiä pois. Riikan epäloogista käyttäytymistä voi selittää ohjaajan intentiolla tuoda esiin Riikan kehitys:

Ensimmäisen näytöksen elämäänsä tyytymättömästä ja taaksepäin katsovasta Riikasta kasvaa toisen näytöksen alussa asioista selvää ottava ja uudesta aatteesta kiinnostunut työväenluokan jäsen. Vaikka Riika suree "omaa kukkaansa", hän ei halua jäädä paikoilleen vaan kulkee kohti valitsemaansa päämäärää. Samoin Riika käyttäytyy Topin kuollessa: Riika ei riennä auttamaan, vaan kääntää selkensä. Nämä molemmat näyttämöoleet saavat selityksensä loppukohtauksen työläisheeros-kuvassa, jossa kuvataan Riikan uutta olemusta.

5.9 Agitaatio

Agitaatiojuonen piiriin kuuluvat motiivit, jotka kertovat uudesta aatteesta, Simana Arhippainiin, ensimmäiseen viestintuojaan liittyvät motiivit, lasten motiivi sekä agitaattori Puntarpähän liittyvät motiivit. Runkomotiivista p kehittyi Simanan tervehdysmotiivi, runkomotiivista p1 muodostuu lasten motiivi. Runkomotiivista p2 muotoutuu köyhälistön päivänkoitto -motiivi. Puntarpään agitaatiomotiivi muotoutuu runkomotiivista p3. Tästä runkomotiivista kehittyvät myös Puntarpää-kohtauksen päätös-marssi, radikaalien kuoron aihe sekä toisen näytöksen äänestysmarssi. Runkomotiiviin p4 liittyy Puntarpään tervehdysmotiivi ja Marseljeesi-sitaatit.

5.9.1 Simanan tervehdys

Arhippainin kohtaus, oopperan kolmas kohtaus, tuo muutoksen oopperan alun tritonussävyihin. Kolmannen kohtauksen musiikki on tonaalista ja rytmisesti selväpiirteistä, ja säveltäjä on halunnut korostaa uutta näkökulmaa kohtausta edeltävällä tauolla. Musiikin pysähtyminen on merkitty myös dramaturgiakaavioon. Arhippainin kohtauksen leppoisa alku luo teokseen suvantovaiheen, josta jännite kasvaa kohti kohtauksen lopussa sijaitsevaa marssimaista välikettä, joka puolestaan valmistaa suurta, koko oopperan sanoman kannalta keskeistä Puntarpää-kohtausta.

Simanan tervehdysaihe esiintyy rytmisesti muunneltuna läpi koko kolmannen kohtauksen. Kohtauksessa on muitakin aiheita, jo edellä esitellyt keisariaihe ja Vestmanviikin balladi sekä myöhemmin esiteltävä lasten aihe. Simanan tervehdysaihe muunneltavine daktyyli-rytmeineen tuo koko kohtaukseen tihentävän tunnelman.

Arhippainin kohtausta on usein moitittu irralliseksi: tällä hahmolla ei ole "dramaattisesti tärkeää tehtävää" (ks. mm. Lampila 1979). Kohtaus katkaisee Lampilan mukaan hitaasti ja raskaasti alkaneen draaman kulun kokonaan ja kohtauksella on arvoa "ei niinkään dramaattisena kuin musiikillisena kontrastina ja lepohetkenä (Lampila 1979, 53). Lampilan näkemystä voi pitää oikeasuuntaisena: kohtauksen ilmeeseen keskeisesti vaikuttavan Vestmanviikin balladin, tonaaliselta ilmeeltään täysin aiemmasta poikkeavan kansansävelmän yhdistäminen ympäristöönsä ei ole helpoimpia tehtäviä. Irrallisuutta lisää se, että Vestmanviikin balladi ei liity mitenkään libreton varsinaiseen aiheeseen.

Simana Arhippainin tehtävä Kiannon romaanissa on selvempi: Saapuessaan Topin pirttiin Arhippaini tuo tullessaan kirjan *Kansalaisen vaaliopas* (Kianto 1958, 109), joka sisältää puolueen antamia äänestysohjeita. Topi on jo tällöin palannut kirkonkylästä. Romaanissa Topi on siis tehnyt

ruuanhakumatkansa jo ennen Arhippainin tuloa ja saanut tiedon tulossa olevista vaaleista. *Kansalaisen vaaliopas* -kirja on romaanissa sikäli merkittävä, että vasta se saa Riikan uskomaan tulossa oleviin vaaleihin, Topin puheisiin Riika ei ole uskonut (Kianto 1958, 107–110).

Sallinen on siirtänyt Arhippainin tulon aikaisemmaksi, Topin ollessa vielä kirkonkylässä. Oopperassa Arhippaini ei tuo kirjaa vaikka Arhippaini viittaakin peitellysti tuleviin tapahtumiin. Repliikillä "Keisarilla ei ole helppoa nykyään, ihmiset metelöivät, kokoontuvat, rähinöivät, lakkoilevat, kapinoivat" (t.1130–1154) Simana Arhippaini tuo ensimmäistä kertaa tiedon tulossa olevista mullistuksista Topin pirttiin. Arhippaini on Puntarpään ja Suutarin perheen tapaan proppilainen "lahjoittaja", joka luo edellytyksiä taian siirtymisestä sankarin haltuun. Koska Arhippainin yhteys tuleviin tapahtumiin jää tekstin tasolla epäselväksi, on säveltäjä halunnut korostaa Arhippainin lahjoittajan roolia musiikin avulla. Arhippainin repliikin aikana esiintyvä motiivi on Puntarpään puheen lopussa esiintyvän köyhälistön päivänkoitto-motiivin generaatio-muoto.

Arhippainilla on oopperassa myös tehtävä, joka kuuluu alkutilanteen piiriin: kohtauksessa esitellään perheen lapset. Kohtaus on tältä kannalta merkityksellinen, koska romaanissa Topin ja Riikan lapset jäävät pelkästään äänettömiksi kärsijöiksi – romaanissa lapsilla ei ole repliikkejä – nostetaan lapset Arhippainin kohtauksessa tavallisiksi uuteliaksi lapsiksi.

Venäjän ja Ruotsin välillä kulkevan Arhippainin voi nähdä eräänlaisena kansainvälisyyden edustajana: uudet aatteet kulkevat maasta toiseen ja ovat osa kaikkien maiden välistä vuorovaikutusta¹⁰⁷ Näyttämökuvakin luo mielikuvan aatteiden liikkumisesta kuvatessaan ihmisten kulkemista. Kohtauksen alkuun sisältyvän pienen orkesteri-interludin aikana näyttämön poikki eri suuntiin kulkee ihmisiä kantamukset selässä. Nämä ihmiset eivät reagoi toisiinsa millään tavalla: ihmiset ovat toisilleen tuntemattomia ja kulkevat onna tietään. Uudeksi lavaste-elementiksi kulkemisen ajaksi ilmestyvät näyttämön molemmille puolille kaupungin muureja markkeeraavat puoliesiriput. Topin mökki näkyy muurien välistä. Muurit häviävät ihmisjoukon poistuessa ja Simanan astuessa Topin pirttiin. Venäläistä tunnelmaa näyttämölle tuo tuvan pöydälle ilmestyvä samovaari.

Arhippainin kohtauksen irrallisuutta voi selittää myöskin dramaturgisilla perusteilla. Kun tekijöiden intentiona ei ole niinkään hakea teoksesta dramaattista vastavoimien kamppailua "aristoteelisen" draaman tapaan, vaan enemmänkin luoda oopperasta kehitystarina, on lähtökohta sama kuin dialektisessa realismissa: kohtaukset eivät seuraa toisiaan, vaan jokainen kohtaus muodostaa itsenäisen kokonaisuuden (Brecht 1965a, 16). Kysymys ei siis ole kohtausten vastakkainasettelusta, ja funktiosta lähiympäristönsä nähden, vaan kokonaisuus syntyy asettamalla yksittäiset kuvat yhteen ja peräkkäin.

Arhippainin kohtaus alkaa trumpetin ja piccolon vuoropuhelulla, joka on myöhemmin oopperassa käytetyn Vestmanviikin balladin täydellinen inversio (ESIMERKKI 116, a) Vestmanviikin balladi; b) kolmannen kohtauksen alku, seuraavalla sivulla).

107

Arhippainin kohtaus sivuaa jossain määrin myös *Ratsumies*-oopperan tematiikka. Molemmissa on kysymys suomalaisten asemasta idän ja lännen välillä. Näkökulma *Punaisessa viivassa* on yksilöllinen, aatteet kulkevat ihmisten mukana. *Ratsumiehessä* näkökulma on laajempi, Kauppiaan ennustuksen mukaan päähenkilö Ratsumiehen epätoivoisena tehtävänä oli perustaa uusi valtakunta Venäjän ja Ruotsin välille.

ESIMERKKI 116

The musical score for Example 116 is written in 4/4 time. It consists of two staves: a piano part (a) and a flute part (b). The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including trills (tr) and triplets. The flute part has melodic lines with trills (tr) and is marked with 'fl.' at the beginning and end of the section.

Kolmannen kohtauksen kahdesta ensimmäisestä tahdista rakentuva varsinainen Simanan tervehdysmotiivi esiintyy generaatiomuodoissa erilaisissa rytmisissä hahmoissa läpi koko kolmannen kohtauksen.

Kun Vestmanviikin balladin koko inversio on käyty kerran läpi tahdeissa 940–947, jatkuu balladin inversion eri säkeistä koostuva vuoropuhelu Riikan ja Simanan repliikkien taustalla aina tahtiin 1007 saakka, josta alkaa lasten aiheen sointusarja. Simanan tervehdysmotiivin melodinen muunnos esiintyy tahdissa 1021–1022 lasten aiheen yhteydessä. Tässä muunnoksessa Simanan tervehdysaiheen 2. tahdin melodia ei jatku E-duurissa, vaan siirtyy lasten aihetta myötäillen f-molliin. Simanan tervehdysmotiivi esiintyy alkuperäisessä muodossaan yhdessä myös keisarimotiivin kanssa, tahdissa 1082–1083, sekä kahdeksasosat trioleiksi muuntuneena edelleen keisarimotiivin yhteydessä tahdeissa 1090–1091 ja 1163–1165.

Kolmannen kohtauksen päättävän marssin (t. 1609–1633) ensimmäinen tahti on Simanan tervehdysmotiivin täydellinen muoto (ESIMERKKI 117). Itse asiassa koko marssi rakentuu tälle aiheelle. Päätösmarssiin sisältyy myös muoto, jossa kuudestoistaosat muuttuvat kolmaskymmeneskahdesosiksi (t. 1628–1630).

ESIMERKKI 117

The musical score for Example 117 is a single melodic line in 4/4 time, written on a treble clef staff. It consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter note.

5.9.2 Simanan hyräily

Simana Arhippaine laulaa Suutarin ja Topin repliikkien taustalla aihetta, joka esiintyy niin useasti, että sen voi tulkita itsenäiseksi motiiviksi. Tämä Simanan hyräilymotiivi esiintyy ensimmäistä kertaa orkesterissa, tahdeissa 962–964, kolmannen kohtauksen alussa kontrasubjektina varsinaiselle Simanan tervehdysmotiiville. Simana kertaa aihetta myös myöhemmin aloittaessaan repliikkinsä. Topin saavuttua ruuanhakumatkaltaan Simana laulaa aihetta "a

bocca chiusa" suutarin puherepliikkien takana kuin myötätunnon osoituksena suutarin kehotukselle saapua kansalaiskokoukseen Visuliinin pirttiin. Myöhemmin Simanan hyräilymotiivin kuuluu teksti: "Käyty on kauppaa ruotsalaisten kanssa (ESIMERKKI 118, t. 972-975).

ESIMERKKI 118

SIMANA:

KÄY- TY ON KAUP- PAA RUOT- SA-LAIS- TEN KANS- SA

5.9.3 Lasten motiivi

Lasten motiivi, joka rakentuu runkomotiivista p1, esiintyy ensimmäisessä näytöksessä lasten Simana Arhippainenille esittämien kysymysten yhteydessä ja toisen näytöksen lopussa, lasten kuoleman jälkeen. Lasten motiivi muodostuu mollisointusarjasta a-molli-f-molli-cis-molli, joka rakentuu siten että edellisen soinnun kvintti on uuden soinnun johtosävel. Säveltäjä on rakentanut runkomotiivi p1:n melodisesta aiheesta sointusarjan samaan tapaan kuin tapahtui 3. sinfonian kohdalla, jossa melodisista runkomotiiveista muodostui mollisointu, duurisointu ja ylinouseva kolmisointu. (ESIMERKKI 119, t. 1070-1075).

ESIMERKKI 119

ON- KO JU- MA- LAL- LA-KIN PAR- TAA?

Horizontaalisten motiivien muuntuminen harmonioiksi on varsin yleinen piirre Sallisen tuotannossa. Ensimmäisen kerran tämä piirre tässä tutkimuksessa tarkastellussa materiaalissa tulee esille *Choralissa* (1970). Tapa käyttää tritonus- ja sekuntisuhteisten sointujen lisäksi terssiduhteisia sointuja, oli erityisen tyypillistä 60-luvun puolivälin jälkeen alkaneelle vapaatonaalisuudelle (Heiniö 1995, 111, 194).¹⁰⁸

Samantyyppiselle medianttiikalle perustuva kolmisointumotiivi esiintyy jo Sallisen 1. sinfoniassa. Ensimmäisen sinfonian tahdissa 42 alkava motiivi sisältää samat soinnut, cis-mollin, a-mollin ja f-mollin kolmisoinnut, kuin *Punaisen viivan* lasten motiivi. Sinfoniassa motiivi on melodinen ja se alkaa cis-mollisoinnusta, kun se oopperassa esiintyy ainoastaan harmonisena, alkaen lähes poikkeuksetta a-mollisoinnusta.

Kiannon romaanissa lapsilla ei ole lainkaan repliikkejä. Oopperaan Sallinen on lainannut lasten kysymykset Ilmari Kiannon sadusta *Kaiken kyselijä tyttö*. Satu on julkaistu vuonna 1915 ilmestyneessä *Turjanlinnan satukirjassa* (Kianto 1915, 61–64). Ensimmäisessä näytöksessä sijaitsevista jaksoista lapset esittävät kussakin yhden kysymyksen Simanalle. Kysymyksiä ennakoi kaksijakoinen kepeä rytmi, jota tamburiini ja quiro tukevat. Visuaalisesti kohta on toteutettu siten, että Simana istuu penkillä ja lapset ovat lattialla. Näin näyttämötoteutuksessa toteutuu jälleen ajatus ylempiarvoisen henkilön sijoittamisesta yläpuolelle. Vaikka lasten kysymykset ovat korostetun lapsekkaita koskettelevat ne kuitenkin vakavaa asiaa, kuolemaa. I lapsi: Mikä se oikein on se piru? II lapsi: Poltetaanko taivaassakin tupakkaa? I lapsi: No onko jumalallakin partaa? II lapsi: Eikö ihminen ulotu aurinkoon asti? I lapsi: Mutta miksei ihminen ulotu aurinkoon asti, että saattaisi paistaa kalaa! II lapsi: Hei, Simana sinä et pääse taivaaseen, kun poltat niin paljon tupakkaa! I lapsi: Onkohan kuolema hauskaa vai vaarallista? Sointusarjaa a-molli-f-molli-cis-molli käytetään aivan johdonmukaisesti lasten kysymysten yhteydessä.

Toisessa näytöksessä, tahdeissa 901–910, lasten kuoleman jälkeen esiintyy lasten aihe rytmisesti muuntuneena (ESIMERKKI 120, seuraavalla sivulla). Rytmistä ei ole enää ensimmäisen näytöksen kepeä daktyyli, vaan rytmi on muuttunut hautajaismarssia muistuttavaksi, neljäsosista ja vastadaktyylistä muodostuvaksi rytmiksi. Topin laulamassa melodiassa esiintyy sointusarjan ensimmäinen sointu, johtosävelinen a-mollisointu, koko sointusarjan soidessa taustalla. Sello kaksintaa laulumelodiaa.

Lasten motiivin degeneraatiomuoto esiintyy myös Epilogissa molemmin puolin vaalivoittotiedotusta. Esiintymä on visuaalisesti merkittävä. Kyläläiset kantavat kuolleita lapsia Topin pirtissä ristiin siten, että ensimmäinen kantaminen tapahtuu takavasemmalta etuoikealle ja toinen takaoikealta etuvasemmalle. Näin kantolinjasta muodostuu risti. Ilmeisesti ohjaaja on halunnut viitata kirkon symboliin ja siten kirkon kykenemättömyyteen auttaa lapsia. Näyttämöllä on lasten ja heidän kantajiensa lisäksi myös Kaisa, joka aiemmin oli ennustanut tuhon tulevan, mikäli äänestetään ei-kristillistä puoluetta. Siten lasten kantaminen ristiin saattaa kuvata myös pää painuksissa näyttämön takaosassa istuvan Kaisan ajatuksia: näin kävi, kun ei luotettu kirkon oppeihin.

108

Ks. myös Heininen 1972, 153, 154. Heininen tosin käyttää vastaavasta tekniikasta nimitystä uustonaalisuus.

TOPI: EI TUL-LUT E- LÄ-MÄN VA- PAH-DUS-TA

MI- NUL- LE VAN- HIM- MAN PO- JAN KAUT- TA

Partituuri ei anna aihetta näin dramaattiseen tulkintaan. *Punaisessa viivassa* suhde uskontoon on heterogeeninen. Sallinen puhuukin Punaisen viivan useista "jumalista". Simana Arhippainen vertaa Keisaria isälliseen Jumalaan, jolta tulee kaikki hyvä: "Keisari on Kaikkivoipa Isämme ja Aurinkomme". Rovastin Jumala on kova ja tuomitseva. Kaisan Jumala on fundamentalistisen ahdasmielinen. Nuori Pappi edustaa kristillistä humanismia. (Sallinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 12.9.2001.) Sallinen on halunnut korostaa Nuoren Papin väkivaltaa vastustavaa asennetta roolia lisäämällä hänelle suoraan Raamatusta lainatun repliikin "Ken miekkaan tarttuu, se miekkaan hukkuu".

Ohjaaja on ratkaissut päähenkilöitten asemoinnin vaalivoittotiedotuksen tullessa samalla tavalla kuin Puntarpään sisääntulossa: Samoin kuin Puntarpää jakaa välittömästi kuulijansa, myös Kunillan vaalivoittotiedotus erottaa Topin ja Riikan. Suutarin Kunilla tuo vaalivoittotiedotuksen ja ilmestyy Topin ja Riikan ovesta. Chaconnomainen, lasten motiivin sisältämä väliske ennen vaalivoittotiedotusta on siis lasten kuolinmusiikin lisäksi Topin ja Riikan hyvästijätön hetki.

5.9.4 Köyhälistön päiväkoitto

Puntarpää-kohtauksen lopussa on jakso, jossa Puntarpää esittää runollisesti: "Köyhälistön päiväkoitto on alkanut". Repliikki saa seurakseen jousien runkomotiivista p2 muotoutuvan, aaltoilevan kuudestoistaosakuvion, joka sisältää mollisoinnun a-c-e, sekä sen yläpuolella olevan gis-johtosävelen. Tätä voi kutsua siihen liittyvän repliikin mukaan köyhälistön päiväkoitto -motiiviksi. Aihe nousee ylöspäin aina kolmiviivaiseen d:hcn saakka. Näin se

luo vaikutelman vellovasta väkijoukosta (ESIMERKKI 121, t. 2191–2195).

ESIMERKKI 121



Motiivin generaatiomuodot esiintyvät jo Arhippainin kohtauksessa, sekä Arhippainin repliikeissä (ESIMERKKI 122, t.1138–1140), että Vestmanviikin balladin orkesterivälিকেissä, toisen ja kolmannen sekä neljännen ja viidennen säkeistön välissä (t. 1250 ja 1276). Tällöin ylöspäinen nelisointu jatkuu kromaattisella lopukkeella.

Arhippainin repliikkien yhteydessä generaatiomuodot esiintyvät pieninä fragmentteina tahdeissa 995–996, tahdissa 1018 lasten ensimmäisen kysymyksen jälkeen sekä tahdissa 1055 lasten toisen kysymyksen jälkeen. Tahdissa 1135 esiintyy sama aihe orkesterissa juuri ennen kuin se ilmestyy augmentoituna Arhippainin repliikkiin; "Ihmiset metelöivät" (t. 1138–1140). Vielä tämän jälkeen aihe esiintyy tahdeissa 1141–1142, sekä polyfonisesti jousilla ja puupuhaltimilla tahdeissa 1147–1148 ja 1151–1152.

ESIMERKKI 122



Riika reagoi Arhippainin repliikkiin voimakkaasti: hän keskeyttää välittömästi työnsä ja tulee kiinnostuneena kuuntelemaan Simanan puhetta Venäjällä esiintyneistä levottomuuksista. Tiedotus tulossa olevista muutoksista ilmoitetaan Riikalle ja Topille kolme kertaa. Näistä tiedottajista Simana on ensimmäinen. Toisen kerran tieto tulee Topin mukana Suutarin Kunillalta ja kolmannen kerran tiedon vahvistaa itse agitaattori Puntarpää.

5.9.5 Puntarpään agitaatio

Puntarpään alkutervehdyksen jälkeen hän esittää, miten köyhän kansan on itse alettava ajaa omaa etuansa tarvittaessa voimatoimin. Puntarpää kävelee "oikeistoon" ja "vasemmistoon" jakautuneen väkijoukon keskellä ja yrittää puheellaan saada väkijoukon puolelleen. Sallinen on ottanut mukaan Kiannon Puntarpää-kohtauksen keskeiset elementit. Agitaattori Puntarpäällä lienee myös elävä esikuva: Puntarpään hahmossa on löydetty mestaripuhuja Eetu Salinin piirteitä (Niemi 1977, 119, 123).

Itse agitaatiorepliikeissä ja orkesterisatsissa esiintyy aihe, joka on johdettu runkomotiivista p3. Tämän muunnoksen sävelet sisältyvät myös aiemmin esitellyn barrikadimarssin tahteihin 4–6. Ensimmäisen kerran aihe esiintyy orkesterissa Puntarpään repliikin "Kuunnelkaa mitä minä puhun" jälkeen.

Sävelinä g-fis-g ja es. Motiivi esiintyy Puntarpään repliikissä tahdeissa 1689–1691 (ESIMERKKI 123).

ESIMERKKI 123

PUNTARPÄÄ:

NYT ON SEN AI- KA AS-TU- A SO- TA- TAN- REEL- LE

5.9.6 Puntarpääkohtauksen päätösmarssi

Pieninä fragmentaarisisina generaatiomuotoina Puntarpään repliikeissä ja kohtauksen orkesterisatsissa aiemmin esiintynyt agitaatioaihe täydellistyy ja muuttuu hallitsevaksi aiheeksi Puntarpää-kohtauksen ja samalla koko ensimmäisen näytöksen päätösmarssissa. Puntarpää on esittänyt lopputervehdyksensä, joka sisältää äänestyskehotuksen ja runollisen vakuutuksen köyhälistön päivänkoiton alkamisesta.

Tahdissa 2235 (ESIMERKKI 124) seuraa hyppäys d-molliin ja seuraa Barrikadimarssin tahdeista 4–6 lainattu aihe kaksi kertaa, jälkimmäisellä kerralla teräsävel alennettuna.

ESIMERKKI 124

5.9.7 Toisen näytöksen kuorokohtaus

Ennen äänestyskohtausta on Kiannon romaanissa laaja jakso, jossa kerrotaan sosialismin, "uuden villiuskon" leviämistä, sekä tavallisten kansanihmisten ja ennen kaikkea vanhojen vallanpitäjien suhtautumisesta uuteen oppiin, joka "päivä päivältä, viikko viikolta – eteni kuin kevät puro korvessa" (Kianto 1958, 148). Sallinen on toteuttanut tämän Kiannon laajan pohdinnan oopperassaan kahden kuoron vuorotteluna.

Kuorokohtaus on näyttämöilmmaisultaan täysin staattinen. Kaikki liike on pysähtynyt; draamasta siirrytään epiikkaan ja kuoro toimii tapahtumien kommentoijana. Kuorot seisovat paikoilleen jähmettyneinä rivissä hieman toisiaan vasten kääntyneenä, ensimmäinen kuoro taka-alalle jääneenä. Kuorojen tullessa näyttämölle Topin tuvan päätyseinä siirtyy näyttämöltä katsoen vasemmalle radikaalien mieskuoron taakse, sekakuoron jäädessä ilman taustaa.

Ensimmäinen kuoro(sekakuoro)	Toinen kuoro (mieskuoro)
t. 402–426	t. 426–441
t. 442–455	t. 455–479
t. 479–497	t. 497–501
t. 502–505	t. 504–528
t. 526–541	

Kuoroilla on toisistaan selvästi poikkeava musiikillinen ilme. Ensimmäinen, kansallisromanttisesti sävyttynyt neliäänisen sekakuoron satsi sisältää runsaasti pehmeitä molliseptimisointuja. "Perinteisen" kuorolaulun vaikutelmaa korostaa se, että kuoro on lähes kokonaan a capella. Toinen kuoro on orkesterin tukema, iskevä ja rytmikäs mieskuoro.

Toisen kuoron alkuaihe on johdettu runkomotiivista p3 ja se liittyy siten näytöksen lopun Puntarpää-kohtauksen sotaisaan marssiin. Toisen kuoron musiikilliset alkujuuret ovat siis Barrikadimarssissa ja tätä kautta myös agitaattori Puntarpäässä ja vallankumouksessa, kuten tekstin puolesta luontevaa onkin. Radikaalien kuoron, lähes koko ajan unisonossa etenevän mieskuoron ensimmäistä jaksoa (ESIMERKKI 125, t. 427–) ennakoii puhallinten vahva c-mollisointu, sotilasrummun tremolo, sekä jousien unisonossa esittämä pieni sekunti, fis–g. Samanlainen ylöspäinen pieni sekunti on mukana lähes koko ajan toisen kuoron orkesteriosuudessa.

ESIMERKKI 125

OO, TE VAN- HAT HON- GAT. OO, TE

PIL- VI-Ä PIIR- TÄ- VÄT KOK- KO KUU-SET

Kuorojakso alkaa ensimmäisen, neliäänisen sekakuoron kysymyksellä: "Onko Suomessa kevät?" Ensimmäisen kuoron teksti on oopperassa hieman vaikeaselkoinen erityisesti siksi, että se ei sisälly romaaniin, vaan on Kiannon teksti muusta yhteydestä. Kyseessä on kolmiosaisen *Woimalaulun* ensimmäinen runo "Kevät?" Kiannon kokoelmasta *Isänmaallisia runoelmia* (Kianto 1906, 79–82).¹⁰⁹

¹⁰⁹

Kolmiosaisen runosarjan toisen runon nimi on *Juhana Vilhelm Snellman* kolmas on *Hymni Suomen kielelle*. Runosarjan koko otsikko kuuluu: "Woimalaulu J.V.Snellmannin sata-vuotisjuhlassa 12 p. toukok. 1906. (Lausuttu mainittuna päivänä sadoille tuhansille kansalaisille Helsingissä, Turussa, Lappeenrannassa, Kokkolassa, Oulussa, Kemissä, Kajaanissa ja osittain muualla ynnä maaseudulla ympäri maata)" Jo runon "Kevät?" nimeen liittyvä kysymysmerkki osoittaa, että Kianto suhtautui uuteen aatteeseen epäilevästi.

Toisen kuoron teksti on suoraan Kiannon romaanin 14. luvusta, jossa Kianto kuvaa, miten "nuori metsä laulaa kulkijan korvaan vallankumouksen ylpeitä marsseja ja pyhän kapinan loitsuja" (Kianto 1958, 164).

Kuorojakson alku, tahdit 402–426 sisältää runon *Kevät?* ensimmäisen säkeistön, jossa verrataan uuden aatteen leviämistä kevään tuloon ja kysytään:

Onko Suomessa kevät,
vaikka on kevättilma?
Vaikka lintuset laulaa -
Kukat nurmella nauraa -
Meri aallosten pauhaa -
Purot leikkiä lyö -
Ja kuulas on yö! ...
Onko Suomessa kevät?

Oopperatekstiin (t. 442–455) sisältyy myös Kiannon runon toinen säkeistö, joka paljastaa ettei romanttinen kuoro laula pelkästään luonnosta, vaan se kuvaa uuden aatteen leviämistä ja kutsuu tätä nimellä "punasiipinen immyt".

Ajan hengetär huima,
punasiipinen immyt,
yli kenttien lentää,
läpi lehtoin, läpi laaksoin,
tuhatjärvien poikki!
Ei seisahda missään,
punasiipi se hurja.

Kun radikaalien kuoro laulaa:

Me viritämme uudet laulut ilmassa soimaan.

Toteaa ensimmäinen kuoro välittömästi:

Kuuletteko sen siipien suhinaa, sen lauleloin huminaa
Kun se lentää ja leijaa, yli ympäri heijaa...

Sallinen on jättänyt kokonaan pois Kiannon runon jyrkän isänmaallisen jatko-osan ja poikkeaa siten ratkaisevasti runon kokonaisuuden muodostamasta ilmeestä.

Idän taivaalla pilvi
Punapurppurapatsas
Kuni kummitus paistaa,
Yötä-päivää se paistaa, ei haihdu, ei vaihdu.
Jyry kaukainen kiirii.
Tasatanteret raikuu."

Runon sävy jyrkkenee vieläkin: Kianto kertoo uuden aatteen mukanaan tuomasta hädästä, joskin koomisia sävyjä sisältöön tuo viittaus kurjan hallituksen humalatilaa. Kianto on itse todennutkin tämän luomiskautensa

alkuvaiheisiin kuuluneen työn epätasaisuudet.¹¹⁰

Hätähuutoja kaikuu:
 Pyöveleitä!
 Murhaajoin!
 Raiskaajoin!
 Verta! Verta! - vihan töitä"
 Veren aaltoja nousee ja vaiuu!
 Toiset kostaa - toiset taipuu.
 Koko kansa kapinassa,
 Kurja hallitus humalassa! "

Runon jokaisen neljän säkeistön lopussa Kianto palaa jo alussa esittämäänsä kysymykseen:

-- Onko Suomessa kevät ?
 Onko ? -

Kuorojen vuorottelua on pidetty vastakkainasetteluna, jonkinlaisena aatteiden taisteluna tai kohtaamisena, mitä se ei kuitenkaan lähemmin tarkasteltuna ole. Mm. Lampila tekee näin kertoessaan, että Sallinen on pyrkinyt "tiivistämään historiallisen vastakohta-asetelman kuorojen vuorotteluun". Valkoiset suomalaiset "esittäytyvät romanttisina haaveilijoina ja sinisilmäisinä idealisteina", kun taas työväestön edustajat ovat puolestaan "lujia toiminnan miehiä" (Lampila 1979, 60). Kuorokohtauksessa eivät ole vastakkain luonnosta laulavat vanhoilliset ja uuden ajan koittamisesta kertovat radikaalit, vaan myös ensimmäisen kuoron teksti puhuu uudesta ajasta. Se ei siten edusta isänmaallisia haihattelijoita vaan sävy on enemmänkin kertova ja pohjimmiltaan myönteinen uusille ajatuksille: Sallinen ei halunnut kuorojen välille todellista aatteiden taistelua, vaikka siihen alkuperäistekstien perusteella olisi ollut mahdollisuuksia. Kuorokohtaus seuraa Brechtin ideaa eepisen teatterin kuoroista, jotka osoittavat katsojalle "oikean asenteen, vaativat häntä muodostamaan oman mielipiteensä, muistelevaan omia kokemuksiaan ja tarkkailemaan näyttämötapahtumia" (Brecht 1965b, 38).

Kuorojen vuorottelu ja vastakkainasettelu oli Holmbergille tuttua jo *Lapualaisopperasta*, jossa mustien lapuanliikkeen edustajien ja punaisten radikaalien kuoroista muodostui kaksi vastakkaista voimakenttää. *Punaisessa viivassa* ei tällaisia voimakenttiä muodostu koska "vanhoillisten" kuoron teksti hienovaraisena ja vihjailevana on kaukana *Lapualaisopperan* kuorojen

¹¹⁰ Näiden nuoruuden töiden kuuluminen kirjailijan, "väärän uran" teoksiin johtui Kiannon mukaan nuoruuden heikkohermoisuudesta ja siihen liittyvästä "itse-elämäyksestä". Väärän uran teoksiin kuuluivat Isänmaallisten runoelmien lisäksi mm. *Nirvana*, *Sieluja kevät-yössä* ja *Margareeta*. "Terveen ja itsetietoisuuteen heränneen miehen työn näytteinä" Kianto piti sensijaan mm. *Punaista viivaa*, sekä teoksia *Pyhä viha*, *Pyhä rakkaus*, *Vapaauskoinen psalttari*, ja *Ryysyrannan Jooseppi*. (Kianto 1954, 203–204.)

väkivaltaisesta ilmeestä.¹¹¹

5.9.8 Äänestysmarssi

Runkomotiivi p3:n agitaatiomusiikista on johdettu myös äänestystä kuvaava marssi (t. 643–647). Visuaalisesti äänestys on melko mitäänsanomaton: konsaapeli Pirhonen päästää Riikan ja Topin pois näyttämöltä äänestämään väkijoukon katsellessa. Myös musiikillisesti aiemmin huomiota herättänyt paatos on poissa ja agitaatioaihe esiintyy degeneraatiomuodossa puupuhaltimilla ja fagotilla esitettynä. Aihetta tarkastellessa syntyy vaikutelma, että sen vahvin esiintymä on Puntarpää-kohtauksen lopussa Agitaattorin saatua väen vakuuttamaan uuden aatteen voimasta ja olojen paranemisesta. Myös radikaalien kuorossa iskevän orkesterisatsin myötä soiva agitaatioaihe on vielä vakuuttava. Kun aihe esiintyy myöhemmin äänestysmarssissa on sen teho jo poissa (ESIMERKKI 126 II. n. t. 643–647):

ESIMERKKI 126



Vaikuttaa siltä, että säveltäjä ja ohjaaja eivät ole halunneet antaa itse äänestystapahtuman kuvaukselle kovinkaan suurta merkitystä vaan he ovat pitäneet tärkeämpänä korostaa joukkojen kiinnostuksen herättämistä ja aktivoimista, joka on tapahtunut aiemmin. Laskevaan tunnelmaan vaikuttaa osaltaan se, että äänestyskohtaus on oopperassa suhteellisen myöhään, vain hieman ennen lasten kuolemaa, jolloin tunnelmaa nostattava ja aggressiivinen sävy olisi muuttunut liian nopeasti lasten kuoleman kuvaukseksi. Äänestysmarssi ei ole enää agitaatiomarssi, vaan itseasiassa laskeutuminen oopperan lopun tuhon ilmapiiriin. Koko äänestyskohtauksen merkitystä olisi korostanut sen siirtäminen aikaisemmaksi, esimerkiksi ennen toisen näytöksen kuorokohtausta.

¹¹¹ *Lapualaisoopperan* molempien kuorojen teksti on paatoksellista ja julistavaa (Salo 1966, 22):

MUSTAT

Me lahtarikaartin laitamme
ja kaikki me tapamme
me Vöyristä Vaasaan kierrämme
ja kaikki me tapamme.

PUNAISET

Siksipä sääliittä taistelun tielle
voitto on työväen tiedämme sen.
Porvarit lahtarit, helvetti heille
olkoon töistänsä armollinen.

5.9.9 Puntarpään tervehdysmotiivi ja Marseljeesi-sitaatit

Visuliinin pirtissä uudenvuodenaattona tapahtuvan Puntarpää-kohtauksen lavastuksena on edelleen pirtin päätyseinä. Muutoksen tuo aiemmin harmaa ovi, joka nyt on muuttunut punaiseksi. Väkijoukko, joka edellisen kohtauksen loppuun sijoittuvan marssin aikana saapuu paikalle, kättelee toisiaan ja Puntarpään saapuessa ovesta jakautuu istumaan näyttämön oikealle ja vasemmalle puolelle, Puntarpään kävellessä näyttämön eturamppiin. Vaikuttaa siltä, että Puntarpään tulo jakaisi siihen saakka yhtenäisen ihmisjoukon "oikeistoon" ja "vasemmistoon". Holmbergin graafisen asemoinnin tuntien voi olettaa, ettei ole sattumaa, että Puntarpäästä katsoen vasemmalla puolen istujia on enemmän.

Puntarpää-kohtauksen alussa on runkomotiivista p4 muodostettu alaspäinen kvartti-intervalli d-a (t. 1642–1645). Kvartti d-a ja heti sitä seuraava kvartti c-g esiintyvät myös Puntarpään ensimmäisessä repliikissä: "Aateveljet! Aatesisaret!". Tämä Puntarpään tervehdysaihe esiintyy myös Puntarpään lopputervehdyksen yhteydessä, jolloin hän kehottaa kansaa äänestämään tulevan maaliskuun vaaleissa. Tällöin sävelinä ovat alaspäiset kvartit cis-gis ja d-a (t. 2149–2152).

Kvartilla on myös yhteys erääseen Puntarpää-kohtauksen sävelsitaattiin, Ranskan vallankumoukseen liittyvän Marseljeesin alkusävelet esiintyvät kolme kertaa. Tahdeissa 1958–1959 (ESIMERKKI 127) sitaatti ei vielä ole täysin tunnistettavissa, koska Marseljeesin 2., 3. ja 4. sävel esiintyvät yhtä aikaa.

Marseljeesi tunnettiin Euroopassa vallankumouksen tunnussävelenä. Kun Suomessa kansallisuusaate alkoi nostaa päätään vuonna 1884, kirjoitti nuori Z. Topelius Marseljeesiin uuden hurmoshenkistä kansallistunnetta tihkuvan tekstin, joka kertoi tulesta, verestä, orjuuden kahleista ja vapaudesta. Tätä laulua esitettiin Pohjalaisten ylioppilaiden juhlassa, ja se herätti ärtymystä viranomaisissa, jotka uhkasivat Topeliusta kotitarkastuksella (Tiainen 1996, 9).

Sallinen on käyttänyt sitaattia oopperassaan juuri sen alkuperäisessä merkityksessä: nostamaan vallankumouksellista tunnelmaa.

ESIMERKKI 127

The image shows a musical score for Example 127. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in 2/4 time, with a treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment line in 3/4 time, with a bass clef. The lyrics 'PUNTARPÄÄ: TA-SA- AR- VOI- SÜUS' are written below the vocal line. The piano accompaniment features a bass line with a prominent chordal texture, including a large chord in the final measure.

Sanalla "vapaus" (ESIMERKKI 128, t. 1980–1981, seuraavalla sivulla) sitaattilaina on selkeä ja helposti tunnistettavissa: sitaatin kolme ensimmäistä säveltä c, f ja g esiintyvät orkesterissa, Puntarpää laulaa sanan vapaus neljännellä sävelellä, joka on c. Sotaisaa tunnelmaa tehostavat myös pikkurumpu ja sotilasrummun crescendot.

ESIMERKKI 128

PUNTARPÄÄ: VA-PAUS

Seuraava yhtä huomattava sitaatti on tahdeissa 2005–2006 (ESIMERKKI 129) juuri ennen sanaa veljeys. Tällöin kaikki neljä ensimmäistä säveltä esiintyvät orkesterissa.

ESIMERKKI 129

PUNTARPÄÄ: VEL- JE- YS

5.10 Puherepliikit

Punaisessa viivassa Sallisella on käytössään laulurepliikkien lisäksi viisi erilaista tapaa käsitellä tekstiä:¹¹²

1. puhelaulu
2. puhe summittaisella sävelkorkeudella
3. rytmitetty puhe
4. resitatiivi, jolloin säveltäjä on merkinnyt ainoastaan sävelkorkeuden, jättäen rytmin tulkitsijan valinnaksi.
5. pelkkä puhe, jolloin säveltäjä on kirjoittanut ainoastaan tekstin

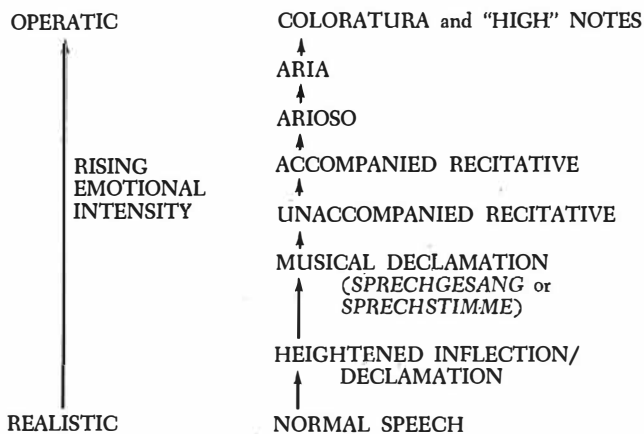
Pelkkiä puherooleja oopperassa on kaksi, Suutari Raappanan ja Suutarin Kunillan roolit. Lisäksi puhe- tai puheenomaisia repliikkejä on Topilla, Riikalla, Rovastilla, Agitaattori Puntarpäällä ja Nuorella Papilla. Puheenomaisia repliikkejä on siis oopperassa kaikilla keskeisillä henkilöillä. Pelkkiä laulurepliikkejä

¹¹² Jo Alban Bergin *Lulun* erityispiirteitä oli kaikkien ajateltavissa olevien puheen ja laulun välinuotojen käyttäminen.

on Simana Arhippainilla, I ja II lapsella, Kaisalla, Jussilla, Tiinalla, Epralla ja Konstaapeli Pirhosella.

Gary Schmidgall (1977) on kuvannut puheen, laulun ja näiden välimuotojen ominaisuuksia kaaviolla, jossa toisessa ääripäässä on realistinen ilmaisu, normaali puhe ja toisessa ääripäässä "oopperainainen" ilmaisu, koloratuurilaulu ja korkeat sävelet (TAULUKKO 12, Schmidgall 1977, 11).

TAULUKKO 12



Schmidgallin mukaan oopperan säveltäjä luopuu kaunokirjallisista arvoista ja realismista ja etsii tekstistä sellaisia piirteitä jotka auttavat häntä pääsemään pois realistisesta ilmaisusta kohti "oopperamaista" tasoa koloratuuria ja korkeita säveliä. Schmidgallin mukaan oopperan emotionaalinen intensiteetti kasvaa mitä "oopperamaisempi" ilmaisu on. (Schmidgall 1977, 11.) Schmidgallin ajatus pitänee paikkansa Puccinilla ja Verdillä, mutta ei enää nykyoopperan realistisessa ilmaisussa. Tämän myöntää Schmidgall itsekkin: hänen esittämänsä ajatus oopperan "oopperamaisista" ja "realistisista" piirteistä sopii erityisen hyvin 1800-luvun oopperaan (ibid., 10). Vieraalta vaikuttaakin uutta oopperaa tarkastellessa Schmidgallin ajatus siitä, että oopperan emotionaalinen intensiteetti kasvaisi pelkästään kohti "oopperamaista ilmaisua". Sallisella puherepliikit eri muodoissaan voivat olla aivan yhtä dramaattisia ja emotionaalisesti vahvoja kuin laulurepliikitkin. Tämä johtuu osittain Sallisen tavasta käsitellä vokaaliosuuksien ja orkesterin suhdetta. Usein painavin musiikillinen sanottava esiintyy orkesterissa. Schmidgallin näkemystä vokaali-ilmaisun "oopperamaisista" ja "realistisista" elementeistä voi pitää sinänsä oikeana, kun muistetaan, että oopperamaisuus ja realismisuus voivat olla aivan yhtä emotionaalisia.

Sallisen tapa suhtautua tekstiin on kulkenut realistisempaan suuntaan. *Ratsumiehessä* laajimmat yhtenäiset puhejaksot ovat Prologi, sekä nauhalta toteutettu ensimmäisen näytöksen neljäs kohtaus, joka kuvaa epätodellista tunnelmaa pakomatalla Novgorodista. Puherepliikeillä on *Ratsumiehessäkin* tärkeä dramaturginen merkitys, kun oopperan viimeiset repliikit ovat osittain puherepliikkejä. Anna puolestaan käyttää puherepliikkiä dramaattisesti tärkeässä paikassa, yrittäessään turhaan houkutellessa Ratsumiestä pakenemaan Säamingin metsästä.

Punaisen viivan ensimmäisen kohtauksen lopussa, tahdeissa 541–681 on laaja puhetta sisältävä jakso. Jakso alkaa Riikan repliikillä (puhe summittaisella sävelkorkeudella).

RIIKA :

Ota ja hae vellijauhoja iltasta varten hae vellijauhoja tuohisesta ota ja hae.

Pelkkä sotilasrumpu valmistaa orkesterissa dramaattista kohtausta. Topi huomaa jauhojen loppuneen, minkä jälkeen siirrytään suoraan toiseen kohtauksen alkuun, joka sisältää Topin unen.

Topin unikohtaus (toisen kohtauksen alku) sisältää valtaosaltaan puherepliikkejä (puhe summittaisella sävelkorkeudella). Ainoastaan Rovastin koraalياهو alun yhteydessä esiintyvät Rovastin repliikit alkavat laululla.

Toisen kohtauksen esitysohjeena on: "Esiintyjien on 'ponnisteltava' puherepliikkensä orkesterin synnyttämän vastuksen läpi". Kaoottista tunnelmaa luovat jousien ja kornojen ylhäältä alaspäin kulkevat glissandot, sekä trumpettien sekstolifanfaarit. Klarinetti jatkaa edelleen karhun harmonia-aihetta, hieman muunnellen.

Myös muut koraalياهوeseen liittyvät repliikit alkavat laululla :

ROVASTI:

Herra auttaa (jatkuu puheena) sitä, joka todella häneen uskoo ja häntä rukoilee.

Herran huone (jatkuu puheena) lämmittää ihmismielen ja antaa sielulle rauhan.

Velkaako? Lain mukaan viisikymmentä penniä multarahaa hengeltä. (jatkuu puheena)
Mutta menköön nyt markalla, kun ovat samassa arkussa.

Kolmannessa kohtauksessa Suutarin Kunilla lukee sanomalehdestä, "aviisista" tulossa olevista vaaleista. Kohtaus tapahtuu Topin pirtissä. Hän on palannut matkaltaan ja alkaa kertoa Suutarilta ja Kunillalta kuulemiaan terveisiä. Topi aloittaa repliikin (t. 1490) ja näyttämövalaistuksella esiinnostettu Kunilla jatkaa. (puhe) Näyttämökuvaa tulee samalla mukaan myös Suutari, joka naulaa kenkiä. Ohjaaja on käyttänyt simultaanitekniikkaa; kohtauksessa on yhtäaika mukana sekä Topin pirtti, että Suutarin mökki.

TOPI:

Ja tässä maassa on aina vallinnut vääryys ja kierous

KUNILLA:

kierous

TOPI:

porvariluokan ta-

KUNILLA:

porvariluokan taholta, eikä rehellinen työmies ole koskaan saanut sitä palkkaa jota oikeus ja kohtuus on vaatia. jne

Myöhemmin myös Suutari liittyy mukaan (puhe annetulla rytmillä t. 1557).

SUUTARI:

Tulevan maaliskuun viidentenätoista päivänä tämä maa ja koko maailma taitaakin kallistua toiselle kyljelleen, ja saa se Topikin vetäistä sen verenkarvaisen, sen punaisen viivan ja Riika myös.

Replikeissa viitataan ensimmäistä kertaa Punaisen viivan kahteen merkitykseen, äänestysviivaan ja verijuovaan Topin kaulalla.

Suutari jatkaa vielä (t. 1594) ja Simana myötäilee Suutarin repliikkiä laulamalla a bocca chiusa.

SUUTARI:

Ja uudenvuoden pyhinä tule kansalaiskokoukseen ja ota akkasikin mukaan. Sinne saapuu oikea puolueen rakutaattori. Niin että sitten kuullaan, miten tämän maan asiat pannaan kohdalleen.

Puntarpää-kohtaukseen liittyy laaja puhetta sisältävä jakso (Puhe summittaisella sävelkorkeudella). Puntarpää esittää laulaen sanat vapaus, veljeys, tasa-arvoisuus, ja hän lähtee puhuen selvittämään mitä se merkitsee (t. 1961–2027):

PUNTARPÄÄ:

Ettei ole herraa eikä palvelijaa, ei rikasta, ei köyhää. Onko nyt näin? Te tiedätte itse, ettei ole! Mutta meidän valtamme kasvaa.

Puheen lopussa kuuluu myös uhkaus:

PUNTARPÄÄ

Joka asettuu meidän veljeyttämme vastaan, me säälimättä murskaamme sellaiset sodan ja väkivallan tekijät.

Kiihotuspuheen lomaan Puntarpää esittää laulaen iskusanat: vapaus (t. 1982) ja veljeys. (t. 2067).

Toisen näytöksen alussa Riika resitoi ges1- ja f1- sävelillä II n. t.19. Jousien klusterin kanssa orkesterissa esiintyy vibrafonin vapaarytmisen kuvio.

RIIKA:

Sosialismi ei salli yhdelle sen paremmin kuin toisellekaan maallista paratiisia, vaan jokaiselle säätyyn tai sukuun katsomatta hyvinvoinnin mahdollisuuden, ihmisarvon ja vapaan ihmisyyden.

Riika jatkaa (t. 45) resitointia sävelinä h1 ja gis1. Orkesterissa on jälleen jousien klusteri ja vibrafoni.

RIIKA:Varokaa pappien kiihotusta. Ne vastustavat uudistuksia, sillä heidän valtansa supistuu niiden johdosta.

Riikan resitaatio jatkuu edelleen (t. 65), sävelinä ensin c2 ja a1, resitatiivin loppupuolella mukaan tukee kolmantena sävelenä des2. Jälleen mukana on tritonus-intervalli. Orkesterissa on vibrafoni sekä huilujen ja klarinettien kluster.

RIIKA:

On väärin luulla sitä kovaksi kohtaloksi, että niin moni saa kärsiä vilua ja puutetta, nälkää ja ylenkatsetta. Luonto ei ole kovaan kohtaloon syyppää, vaan sydämettömät ihmispedot. Juuri nämä ryöstävät itsellensä väärien lakien varjolla.

Tämä toisen näytöksen alun resitaatio tuo Riikasta esiin uuden puolen. Kun hän aiemmin oli alistunut elämäntilanteeseensa, johon ilonhetkiä toivat vain valoisat nuoruusmuistot, tutustuu hän nyt innokkaana uuteen aatteeseen. Toisen näytöksen alussa Riika oivaltaa että hänellä on mahdollisuus muuttaa oman elämänsä suuntaa.

Puntarpää esiintyy toisessa näytöksessä ainoastaan yhden kerran: toisen näytöksen suuren kuorokohtauksen jälkeen Agitaattori Puntarpäällä on yksi irrallinen draamasta erillään oleva puherepliikki. Repliikki on tyypillinen brechtiläinen kommentti. Se määrittelee sekä ajan, milloin jotain tapahtuu että kertoo tulevan tapahtuman (t. 543). Orkesterissa on pelkkä sotilasrummun tremolo.

PUNTARPÄÄ:

On maaliskuun viidestoista päivä. Lähdetään – ja silmälasit mukaan.

Äänestystapahtuman yhteydessä on Topin puherepliikki (t.619). Topi ei koe olevansa menossa vaikuttamaan omiin asioihinsa vaan tuntee olevansa saalis, joka on menossa verkkoon. Topin repliikkiä ei esiinny Kiannolla vaan se on Sallisen oma lisäys. Orkesterissa on celestan tremolo, lisäksi lauseiden väliin säveltäjä on lisännyt wood blockin lyönnit. Odottavaa tunnelmaa kasvattavat lauseiden välien fermaatit.

TOPI:

Hiljaista on. Hiljaista ja rauhallista kuin apajanvedossa. Silloin kun pyydys on laskettu ja pyytjä hiljaa odottaa saalista verkkoon....

Kunillan puherepliikki, jossa hän ilmoittaa tiedon vaalivoitosta on merkittävä koko oopperan loppuratkaisun kannalta (t. 974). Orkesterissa on viulujen ja alttoviulujen paikallaan pysyvä klusteri sekä pikkurummun ja sotilasrummun tremolo-duetto.

KUNILLA:

Uutisia Helsingistä. Meidän puolueemme voittaa. Nyt tästä maasta häviää herrain ja pappein valta.

Teksti on peräisin Kiannon romaanista, mutta tekstin funktio on siellä erilainen. Kiannolla teksti esitellään vaalilupauksena: näin tapahtuu jos sosiaalidemokraattinen puolue voittaa, Kianto vähättelee lupauksen merkitystä ja kyseenalaistaa sen romaanissaan useaan kertaan. Sallisella vaalivoittolupaus on muuttunut ilmoitukseksi: puolue on voittanut ja uudistukset toteutuvat.

Suutarin Kunilla tuo vaalivoittotiedotuksen ja ilmestyy näyttämön takana sijaitsevan mökin ovesta, kulkee Topin ja Riikan välistä aina näyttämön eturamppiin asti ja puhuu tiedotuksen yleisölle. Ele on visuaalisesti hyvin vahva: näyttämötila syvyysuunnassa käytetään kokonaan hyväksi. Suoraan katsojille puhuttu tiedotus siirtää tulkinnan suoraan esitysaikaan: kyse ei ole historiassa jo tapahtuneen vaalivoiton kuvauksesta, vaan vaalivoitosta nykyajassa. Juuri vaalivoittotiedotuksessa tulee hallitsevasti esiin radikaali-

ohjaajien tapa sanoa "jotain ajassaan" ja tuoda esitys katsojan omaan nykyhetkeen ja tilanteeseen.

Päähenkilöitten asemointi vaalivoittotiedotuksen tullessa on yllättävä: tiedotus vaalivoitosta ei yhdistä päähenkilöitä Topia ja Riikaa vaan erottaa heidät. Chaconnemainen, lasten motiivista rakennettu välike ennen vaalivoittotiedotusta on siis oopperassa lasten kuolinmusiikin lisäksi Topin ja Riikan hyvästijätön hetki.

Kaisa esittää tämän jälkeen oman repliikkinsä puhuen (t. 985):

KAISA:

Onko ihmisen oltava noin sokea. Etkö näe, miten Herra on tätäkin pirttiä kurittanut. Katso tämän talon väkeä. Eikö siinä mitä näet, ole jo tarpeeksi.

Kunilla vastaa Kaisalle välittömästi. Orkesterissa on jälleen jo Kunilla edellisessäkin repliikissä mukana ollut pikkurummun ja sotilasrummun vuorottelu.

KUNILLA:

Itse sinä sokea olet. Etkö sinä näe, että herrain syytä on kuolema tässäkin talossa. Jos olisi ollut varoja ja lääkkeitä eivät olisi lapset kuolleet kuin koiranpenikat.

Topin viimeinen repliikki oopperassa on myös puherepliikki. Topin repliikki seuraa heti Kunillan puheen jälkeen. Topin repliikkiin liittyy käyrätorvien ja mieskuoron sekunti-intervallista kasvava, koko oopperan lopun musiikkia hallitseva ensimmäinen karhumotiivi.

TOPI:

Koiranpenikat – – Koirat, ne ovat taas alkaneet haukkua. Kaikki koirat, oudolla tavalla niinkuin kerran talvella. Ja miksi lehmä niityllä niin kummallisesti möyryä.

Myös tämän jälkeen seuraava Riikan viimeinen repliikki on puherepliikki:

RIIKA:

Se on karhu! Topi ja karhu sylkikään ... se tappaa..
Topi, elätkö sinä? Vastaa.

Loppukohtauksen ilmeeseen vaikuttaa olennaisesti siihen kuuluva ideologinen terävöittäminen: näyttämöele on ristiriidassa tekstin kanssa, koska Riika ei ryntää seuraamaan Topin kamppailua vaan kääntää selkensä. Kun loppukohtauksen repliikit esitetään puhuen, kasvaa voimakkaan ja vangitsevan karhuaiheen merkitys. Kaikille ensimmäisen karhumotiivin esiintymille niin loppukohtauksessa ja oopperan alussa kuin toisen näytöksen koirat haukkuvat-kohtauksessa onkin tyypillistä se, että ne esiintyvät aina yksinään, näyttämötoiminnan ollessa mahdollisimman pelkistettyä. Vaikuttaa siltä, että säveltäjä ja ohjaaja ovat tietoisesti halunneet raivata tilaa tälle oopperan keskeiselle merkille.

Puherepliikeillä on oopperassa keskeinen dramaattinen merkitys. Puherepliikit kuljettavat tarinan juonta eteenpäin, kertovat tapahtumista, jotka liittyvät konkreettisesti tulossa oleviin vaaleihin. Puherepliikeillä ilmoitetaan kokouspaikkoja ja -aikoja, sekä kerrotaan, mitä uudistuksia uusi sosiaalidemokraattinen aate toisi tullessaan. Puherepliikkien merkitys korostuu oop-

peran lopussa, jossa molemmat loppuratkaisut sekä Kunillan vaalivoittotiedotus, että Topin kuolema, kuvataan puherepliikeillä.

5.11 Punainen viiva, äänestys – veri

Koko oopperan kannalta keskeinen kysymys on punaisen viivan musiikillinen kuvaus. Onhan nimi jo itsessään moniselitteinen. Sen lisäksi että punainen viiva viittaa äänestystapahtumaan, punaisen viivan vetoon,¹¹³ voidaan se yhdistää vereen, mm. loppukohtauksessa veriviivaan Topin kaulalla tämän kuollessa. Jo Kiannon romaani sisältää viittauksia näihin punaisen viivan kahteen aspektiin. Sallinen on kirjoittanut partituuriinsa lopputahtien kohdalle suoraan Kiannolta lainaamansa sanat: "Mutta Topi ei enää vastannut, hän makasi hievahtamatta pälvellä ja hänen kaulansa poikki valui veri punaisena viivana" (Kianto 1958, 211).

Näyttää siltä että punainen viiva ei saa oopperassa mitään yhtenäistä, selkeästi profiloitunutta motiivia vaan *punaista viivaa sen molemmissa merkityksissä kuvataan pienellä sekunnilla*. Pieni sekunti -intervalli esiintyykin hyvin monella tapaa varioituna eri puolilla oopperaa. Säveltäjä on siten halunnut tuoda oopperan musiikissa esiin jo Kiannon romaanin nimeen sisältyvän kaksoismerkityksen. Säveltäjä ei halua Kiannon tavoin ilmaista itse, tuoko punaisen viivan veto todellista apua vaan jättää valinnan vapauden kuulijalle. Säveltäjän oman käsityksen ambivalenssia kuvaa se, että vaalivoittotiedotus ja useat muutkin uudesta aatteesta kertovat puherepliikit sekä narratiivisen kokonaisuuden kannalta merkittävä loppukuva on toteutettu ilman musiikkia.

Punainen viiva ja sen intervalli pieni sekunti merkitsevät sekä toivoa että tappiota: äänestystä ja verta. Säveltäjä on halunnut sisällyttää sen kaikkiin neljään ensimmäiseen runkomotiiviin. Myös resitatiiveissa ja silloin, kun puherepliikkeihin on annettu sävelkorkeus, on pieni sekunti usein läsnä. Pienen sekunnin negatiivinen aspekti, veri, tulee ilmi erityisesti oopperan lopussa: sisältyyhän pieni sekunti keskeisenä tekijänä ensimmäiseen karhumotiiviin, joka kuvaa karhun hyökkäystä oopperan lopussa.

Punaisen viivan negatiivinen merkitys tulee esiin Nuoren Papin puheessa. Edestakainen pieni sekunti on pohjana nuoren papin repliikeissä silloin, kun hän toteaa Puntarpään kiihkollaan tuhoavan terveen järjen. Erityisen vahvana pieni sekunti esiintyy Nuoren Papin repliikissä: "Viha synnyttää uutta vihaa ja kosto uutta kosto. Se tie on loputon." Pieni sekunti esiintyy kontrabassossa trioleina ja viulussa sekstoleina. Nuoren papin puheeseen sisältyy myös Raamatusta lainattu lause: "Ken miekkaan tarttuu, se miekkaan hukkuu." Lause ei sisälly Kiannon teksteihin vaan Sallinen on lainannut sen suoraan Raamatusta. Pieni sekunti veren kuvaajana esiintyy Nuoren Papin repliikin jälkeen väkijoukon kysyessä: "Mistä verestä hän puhuu?" (ESIMERKKI 130, t. 1909–1910, seuraavalla sivulla).

113

Ensimmäisissä eduskuntavaaleissa äänestys tapahtui todella siten, että kukin äänestäjä antoi äänensä vetämällä punakynällä lyhyen vinoviivan äänestyslipukkeeseen haluamansa ruudun yläkulmaan (Rasila 1976, 19, 20)

ESIMERKKI 130

Sopraano: MIS- TÄ VE-RES-TÄ HÄN PU-HUU?

Altto: MIS- TÄ VE- RES- TÄ HÄN PU- HUU?

Tenori: MIS-TÄ VE-RESTÄ HÄN PU-HUU?

Basso: MIS- TÄ VE-RES- TÄ HÄN PU- HUU?

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Finnish: 'MIS- TÄ VE-RES-TÄ HÄN PU-HUU?'. The Soprano part is on a treble clef staff, the Alto on a tenor clef staff, the Tenor on a bass clef staff, and the Bass on a bass clef staff. The lyrics are written above each staff, with some words split across lines. The music consists of a series of eighth and quarter notes, with some rests.

Edelleen Puntarpää-kohtauksen seuraavassa kuoronumerossa pieni sekunti esiintyy puutteen ja kurjuuden kuvaajana kuoron repliikeissä "Herra Jumala taivaassa t. 2084–85 sekä tahdissa 2110–2117 useasti toistuvassa " Surkeaa on sorretun elämä." Samaan aikaan kuoron valitusten kanssa esiintyvä Puntarpään tunteisiin vetoava kertomus hienostorouvan pakkaseen ulosajamasta pikkutyöstä on myös pienen sekunnin sävyttämä.

Tahdissa 1580 Suutarin Kunilla kertoo miten jokaisen, myös mökin akkojen, on tultava punaisen viivan vetoon. Orkesterissa soutaa edestakainen pieni sekunti.

Myös Puntarpään repliikeissä pieni sekunti on usein hallitsevana. Puntarpää esittelee itsensä kaiken vallan vihollisena ja toteaa(1668–1673): "Katsokaa minuun!Minä se olen! Kuunnelkaa mitä minä puhun. " Jakso on rakentunut sekä paikallaan pysyvän pienen sekunnin d-es, että liikkuvan pienen sekunnin a-b varaan. Myös sitä seuraava Puntarpään repliikkijakso aina tahtiin 1754 saakka on pienen sekunnin sävyttämä.

Pieni sekunti on hallitsevana toisen näytöksen alun resitaatiossa, jossa Riika kertoo sosialismin tuomista uudistuksista, sekä radikaalien kuoron orkesteriosuudessa, jossa jousien unisonossa soittama aggressiivinen, peräti 38 kertaa toistuva pieni sekunti tehostaa kuoron vallankumouksellista sanomaa.

Pieni sekunti on mukana myös toisen näytöksen äänestysmatkakohtauksessa. Tällöin Riikan ja Topin keskustellessa tulevasta äänestyksestä musiikissa esiintyy peräti 77 tahtia kestävä trilli, jonka sävelet ovat kaksiviivainen a ja b (II näytös, tahdit 543–618).

5.12 Merkkijärjestelmien suhteista Punaisessa viivassa

Punaisen viivan merkkijärjestelmiä ja niiden suhdetta tarkastellessa huomio kiinnittyy *Ratsumiehen* tapaan siihen, että jokainen merkkijärjestelmä tuo oman näkökulmansa draamaan. Kiannon kansankuvaus on muuntunut Sallisella yleishumaaniksi kertomukseksi. Holmbergin käsissä tarina on muuttunut poliittiseksi julistukseksi, jossa käytetään dialektisen teatterin keinoja mm. replikointia suoraan yleisölle. Oman erikoislaatuisen lisänsä oopperan näyttämötoteutukseen tuo loppuratkaisu, joka ei sisälly partituuriin.

Punaisessa viivassa näyttämötoteutus on pyritty *Ratsumiehen* tapaan rakentamaan yhdestä kokonaisuismaisemasta. *Punaisessa viivassa* Tämä kokonaisuismaisema on Topin pirtti, joka pienin muutoksinkin muuntuu niin Visuliinin pirtiksi kuin äänestyspaikaksikin.

Orkesteriprologi sisältää sekä oopperan keskeisen dramaturgisen elementin karhumotiivin, että tärkeimmän musiikillisen konfliktin, kun yhtäaikaan karhumotiivin kanssa esiintyy sen inversio, Topin vastustusmotiivi, Karhua ei ole missään vaiheessa näyttämöllä, siitä syystä karhun esittäminen musiikillisen gestuksen avulla on oopperan peruspilareita. Prologin näyttämöllinen vastine on pimeys.

Ensimmäisessä kohtauksessa esitellään Topin elämäntilanne. Kohtaus tapahtuu Topin pirtissä. Topi huomaa karhun syöneen lampaan. Musiikki kuvaa Topin reaktiota vastustusmotiivilla. Karhun syömää lammasta visualisoi näyttämötoteutuksessa lampaan kello, jonka Topi paiskaa lattialle. Kohtauksessa on joukko motiiveja, jotka kuvaavat Topin ja Riikan elämäntilannetta ja välien selvittelyä. Kullakin motiivilla on vastaavuus näyttämöeleissä. Torumismotiivi – Riika sysää lapsen pois ja ryntää Topin lähelle. Metsälintumotiivi – Topi hakee aseensa. Tanssimotiivi – Riikan tanssiaskleet. Alistumismotiivi – Topi istuu allapäin. Tukkisavottamotiivi – Topi nousee, ase olkapäälle. Järkytysmotiivi – Topi tulee tyhjän jauhovakan kanssa.

Toisessa kohtauksessa Topi näkee unta matkastaan kirkonkylälle. Näyttämökuvassa kuvataan Rovastin tapaamista äärimmäisen karrikoidulla valtaeleellä: Rovasti on sijoitettu vanhan oopperatalon presidentinaitioon. Musiikissa Rovastia kuvataan koraalimotiivilla, Topin järkytystä kuvataan järkytysmotiivilla. Topin herääminen unesta kuvataan musiikissa kellolla, joka assosioituu mielessä soiviin hälytyskelloihin. Topin lähtöaikoja kuvataan näyttämöllä yksinkertaisilla näyttämöeleillä: Topi hakee pussin, johon panee ampumia lintuja. Riika antaa Topille lakin, sauvat ja kehruukset vietäväksi Ruustinnalle. Musiikki kuvaa Topin lähtövalmisteluja vähitellen kasvavalla lähtömotiivilla. Topin lähdettyä Riika jää seuraamaan hänen kulkuaan, musiikissa esiintyy Riikan katumusmotiivi.

Kolmas kohtaus on edelleen Topin kotona tapahtuva Simana Arhippainen kohtaus. Kohtaus alkaa Simanan tervehdysmotiivista rakennetulla 10 tahdin interludilla, jonka aikana ihmiset kulkevat näyttämöllä kantamukset mukanaan. Lasten kysymysten yhteydessä esiintyy lasten motiivi. Näyttämötoteutuksessa lapset kokoontuvat Simanan ympärille lattialle. Simana kertoo keisarista ja ja tulossa olevista levottomuuksista. Musiikki kuvaa keisaria keisarimotiivilla. Tulevista levottomuuksista kerrotaan musiikissa metelöintimotiivilla, joka viittaa neljännen kohtauksen lopun agitaatiokohtaukseen.

Tämän jälkeen Simana laulaa Vestmanviikin balladin. Balladin ajaksi Simana ottaa lapset syliinsä. Topi saapuu ja kertoo uudesta aatteesta, josta kuuli Visuliinin pirtissä. Musiikissa uusi aate ilmaistaan Topin tiedotusmotiivilla. Topin jatkaessa kertomustaan puhuen, mukaan tulevat myös Kunilla ja Suutari, jotka ilmestyvät näyttämölle simultaanisesti.

Neljäs kohtaus tapahtuu Visuliinin pirtissä, johon on kokoontunut väkeä kuuntelemaan Agitaattori Puntarpäätä. Topin mökki on muuntunut Visuliinin pirtiksi muuttamalla oven väriä vallankumouksen punaiseksi. Kohtaus alkaa interludilla, joka rakentuu Puntarpään tervehdysmotiivista. Interludin aikana väkijoukko jakaantuu istumaan kahteen ryhmään. Saapuessaan punaisesta ovesta Puntarpää aloittaa jo interludissa esiintyneellä tervehdysmotiivilla. Puntarpään esitettyä taistelukehotuksen väkijoukko alkaa liikehtiä levottomasti. Musiikissa esiintyy tällöin agitaatiomotiivi. Nuori pappi ennustaa

verenvuodatusta ydinmotiivista rakennetulla aiheella. Nuori pappi nousee ylös ja näyttämöllä syntyy käsirysy. Väkijoukko liikehtii ja aikoo yhdistyä kysyessään: "Mistä verestä hän puhuu"? edelleen ydinmotiivista muodostetulla aiheella. Puntarpää ottaa tilanteen uudelleen haltuunsa jakamalla väkijoukon uudestaan esittämällä Marseljeesi-sitaatit: "tasa-arvo, vapaus, veljeys". Loppuverehdyksen aikana Puntarpää nousee valtaeleenä pöydälle. Musiikki kuvaa Puntarpään loppupuheenvuoroa Puntarpään tervehdysmotiivilla, äänestyskehotusmotiivilla ja köyhälistön päivänkoittomotiivilla. Ensimmäinen näytöksen vallankumousmarssin aikana Puntarpää siirtyy eturamppiin, kättelee ja väkijoukko heiluttaa Puntarpään antamia lehtisiä.

Toinen näytös alkaa ensimmäisen tapaan orkesterijohdannolla. Näytöksen alussa sijaitseva viides kohta tapahtuu Topin pirtissä. Länän on Riika, Topi ja kyläläisiä. Johdannossa esiintyvät toisen näytöksen alkumotiivi ja ennustusmotiivi. Riika lukee ydinmotiivista rakennetulla aiheella ja resitoiden sosialismin tuomista uudistuksista. Topi ja kyläläiset ovat Riikan ympärillä kuuntelemassa. Kaisa ryntää eturamppiin ja ennustaa sosialismin tuomista onnettomuuksista. Uudelleen esiintyvä ennustusmotiivi viittaa lasten kuoleman yhteydessä esiintyvään Kaisan kehtolauluun. Kyläläiset tekevät pilkkaa Topin tietämättömyydellä. Humoristista kohtausta tukee musiikin polkkamotiivi. Riika kertoo, miten keisari avustaa äänestyksen järjestämisessä. Riika siirtyy eturamppiin, esittää asian yleisölle keisarimotiivin yhteydessä. Topin epäillessä, ettei hän kykene äänestämään esiintyy tukkisavottamotiivi Viidennen kohtauksen lopussa esiintyy karhumotiivi jaksossa, jossa kuvataan koirien haukkumista. Kaikki jähmettyvät puolikaareen kuuntelemaan, hajaantuvat ja siirtyvät näyttämön eteen.

Kuudennessa kohtauksessa kaksi kuoroa, kertova kuoro ja radikaalien kuoro laulavat kääntyneenä hieman toisiaan vasten. Tuvan pääty siirtyy radikaalien kuoron taakse. Molemmilla kuoroilla on oma motiivinsa. Kertovan kuoron alku on johdettu karhumotiivista. Radikaalien kuoron musiikki muotoutuu puolestaan Puntarpäähän liittyvästä agitaatiomusiikista. Kuorokohtauksen jälkeen alkaa Topin ja Riikan äänestysmatka jota kuvataan ydinmotiivista, pienestä sekunnista muotoutuneilla aiheilla. Riika menee edellä, Topi epäröiden perässä. Itse äänestystä ei kuvata tekstissä, musiikissa sitä kuvataan äänestysmarssilla.

Seitsemännessä kohtauksessa Riika odottaa tietoa vaalivoitosta. Odotusta kuvataan Riikan odotusmotiivilla. Riika tulee yksin eturamppiin ja ryntää ovelle katsomaan. Kaisa laulaa kehtolaulun lasten kuollessa. Riika jättää lapsen Kaisalle ja ryömii pois. Topi saapuu pirttiin ja suree kuolleita lapsiaan, ottaa lapsen Kaisalta ja vie pois. Musiikissa esiintyvät lasten motiivi, järkytysmotiivi ja keisarimotiivi. Näyttämöeleenä kannetaan kuolleita lapsia ristiin.

Epilogi alkaa lasten motiivista rakennetulla interludilla, jonka aikana Riika ja Topi kävelevät toisiaan kohti ja jäävät paikoilleen kasvot vastakkain. Suutarin Kunilla esittää vaalivoitotiedotuksen puhuen. Tiedotus erottaa Topin ja Riikan. Tiedotus esitetään myös suoraan yleisölle. Epilogin lopussa Riika kuvaa Topin ja karhun kamppailua. Karhua kuvataan karhumotiivilla. Topin kuollessa Riika kääntää hänelle selän. Paloverhon laskeuduttua se nousee uudestaan, Riika on edelleen yksin näyttämöllä, mutta näyttämö on kirkkaasti valaistu ja koristeltu kirkkailla värinauhoilla.

Jo Kianto antoi romaanissaan punaiselle viivalle kaksi merkitystä: Punainen viiva kuvaa romaanissa sekä äänestystä, että verta. Sallinen on halunnut sisällyttää tämän kaksoismerkityksen myös oopperaansa. Niinpä punainen viiva ei saa oopperassa mitään yhtenäistä, selkeästi profiloitunutta

motiivia vaan punaista viivaa sen molemmissa merkityksissä kuvataan pienellä sekunti-intervallilla, joka esiintyy hyvin monimuotoisesti eri puolilla oopperaa.

Sallinen on antanut *Punaiselle viivalle* lisänimen "musiikkidraama". Tällä hän on halunnut epäilemättä korostaa *Punaisen viivan* musiikkiteatterillisiä elementtejä ja ottaa etäisyyttä vanhamuotoiseen oopperaan, "puvustettuun konserttiin."¹¹⁴

Teatterinomaisuutta *Punaisen viivan* musiikkiin tuovat motiivien selväpiirteisyys ja tarkka rajaus. *Ratsumiehen* musiikki etenee *Punaista viivaa* laajemmin kaarroksin ja luonnemotiivit ovat jatkuvan kehitysprosessin kohteena. *Punaisessa viivassa* luonnemotiiveja ei kehitellä yhtä paljon, motiivit reagoivat draamaan tapahtumiin nopeasti. *Punaisen viivan* luonnemotiivit ovat *Ratsumiehen* tapaan loogisen, yhdestä ydinmateriaalista lähtevän kehittelyn tulos, mutta *Punaisessa viivassa* kehittäminen tapahtuu enemmänkin runkomotiivitasolla. Kommentoiva musiikki ja näyttämötoteutus, joka ei pelkästään kuvaile tapahtumia, vaan tulkitsee niitä, tuovat *Punaiselle viivalle* vahvan musiikkiteatterillisen ilmeen. Tätä ilmettä korostavat myös puheroolit ja laulajien puherepliikit. Ohjaustyössä tapahtunut teoksen tulkinta oli sukua 70-luvun radikaaliteatterin tavalle tehdä taiteesta esteettisen nautinnon sijasta yhteiskunnallinen opetusväline. Jos *Ratsumiestä* voi kutsua perinteiseksi oopperaksi, oli *Punainen viiva* vahvaa musiikkiteatteria, jonka ohjaustyössä tapahtunut ideologinen terävöittäminen teki sen osaksi 70-luvun kulttuuriradikalismia.

5.13 Oopperaa kaikille, kaikille, kaikille...

Oman lukunsa *Punaisen viivan* yhteydessä muodostaa se keskustelu, jota käytiin *Punaisen viivan* suhteesta suomalaisen oopperan nousuun ja konservatiivisena pidettyyn taidemusiikkiin. Keskusteluun osallistuivat näyttävimmän Helsingin Sanomien kriitikko Seppo Heikinheimo jolle oopperan tekijäjoukko, etunenässä ohjaaja Kalle Holmberg, pyrkivät vastaamaan.

Heiniö on tarkastellut *Ratsumiehen* kuin *Punaisen viivan* reseptiä perinpohjaisesti. Heiniön mukaan "karvalakkioopperoiden" ensisijaisena tehtävänä oli tehdä suomalaisuudesta universaalia: Oopperoista tuli siten kansallisia identiteettisymboleja (Heiniö 1999, 281). *Punaisen viivan* yhteydessä kuitenkin voimistuivat mielipiteet, joiden mukaan oopperasta "ei saa tehdä uutta isänmaallista liikettä" vaan oopperan täytyy olla yhdessä muun edistyksellisen taiteen kanssa luomassa parempaa yhteiskuntaa (Holmila & Rossi 1979).¹¹⁵

Helsingin Sanomat uutisoi näyttävästi ennakkoon *Punaisen viivan* ensi-illan Seppo Heikinheimon artikkelilla *Sallisen Punainen viiva valmiina* (Heikin-

¹¹⁴ Sallisen *Kuningas lähtee Ranskaan* -oopperan alaotsikko on "Kronikka musiikkiteatterille".

¹¹⁵ Heiniö selvittää varsin perusteellisesti *Punaisen viivan* reseptiä osana ooppera-buumia ja *Viivan* merkitystä suomalaisena identiteettisymbolina. Vähemmälle huomiolle reseption tarkastelussa jää kuitenkin se, miten radikaalipiirit kiinnostuivat *Punaisen viivan* yhteiskunnallisesta ja poliittisesta aspektista. Heiniö kyllä viittaa myös reseption tähän puoleen. (ks. Heiniö 1999, 235, 236, 283; ks. myös Aho 1995.)

heimo 1978 b) sekä kohta ensi-illan jälkeen ilmestyneellä artikkelilla *Ooppera taiteen jäidenlähtö* (Heikinheimo 1978 c). Heikinheimo selvittelee suomalaisen oopperataiteen tilaa ja hahmottelee sen tulevaisuutta innostuneena sen joutumisesta *Punaisen viivan* ja eräiden muiden Kansallisoopperan esitysten jälkeen suorastaan mairittelevan huomion kohteeksi. Heikinheimon mukaan koska monet ulkomaiset oopperaelämän merkkihenkilöt ovat pitäneet erityisesti luovan oopperataiteemme voimaa hämmästyttävänä – rauta on kuuma ja sitä on nyt taottava. (Heikinheimo 1978 c.)

Artikkelien tarkoitus oli ilmeinen: esitellä suomalaista oopperaa ykkösluokan vientiartikkelina mutta myös vauhdittaa uuden oopperatalon rakentamista. Apuun haettiin lukuja lisääntyneistä katsojamääristä sekä erityisesti ensi-iltaan saapuneiden ulkomaisten arvovieraiden ja kriitikoitten mielipiteistä. Heikinheimon artikkelin sanomaa vahvistettiin myös kuvalla tulevan oopperatalon pienoismallista. Heikinheimo totesi *Ratsumiehen* olleen useaan kertaan kansainvälisen läpimurron kynnyksellä (Heikinheimo 1978 b). *Punaisen viivan* valmistumisaikana Heikinheimo halusi vauhdittaa Sallisen pääsyä ”kansainvälisille” markkinoille esittämällä tälle saksankielisen libreton säveltämistä. Sallinen torjui kuitenkin nopeasti tämän ajatuksen, koska ” – taiteellisen työn ensisijainen tarkoitus ei ole päästä joillekin markkinoille – – taiteellinen työ onnistuu parhaiten, kun senttekee itselleen, vain omia vaatimuksiaan varten.” (ibid.)

Heikinheimo toteaa asennoitumisen oopperataiteeseen muuttuneen kymmenessä vuodessa merkittävästi. Kun vielä kymmenen vuotta sitten oopperaa vastusti pieni mutta äänekkäs huutokuoro, joka väitti oopperan olevan porvarillista eliittiä varten tarkoitettua luksusta, ovat monet suomalaiset kantaesitykset, mutta ennen kaikkea Savonlinnan oopperajuhlat, hitaasti mutta varmasti murtaneet suomalaisten ennakkoluulojen napajäätä. Heikinheimon mukaan oopperajuhlien kehitykseen vaikutti ratkaisevasti Martti Talvelan kaltaisen atomijäänsärkijän asettuminen railoa aukaisemaan (Heikinheimo 1978c).

Heikinheimo toteaa 70-luvulla tapahtuneen oopperasävellysten kasvun ja mainitsee samalla levytysten määrän. Muutamana vuonna oli levytetty neljä suomalaista oopperaa: *Ratsumies*, *Viimeiset kiusaukset*, *Juha* ja *Pohjalaisia*. Yksi oopperalevytyksistä miljoonaa asukasta kohti on saavutus, joka jättää taakseen kaikki Pohjoismaat, väkirikkaista maista puhumattakaan. Eräänä keskeisenä esteenä oopperan kestävän ja elinvoimaisen kehityksen takaamiseksi on kuitenkin Heikinheimon mielestä asianmukaisen oopperatalon puute. Heikinheimon mukaan Suomessa alkaa pikku hiljaa selvitä, että uusi oopperatalo on ehdoton välttämättömyys kaikkien suurimuotoisten oopperateosten esittämiseen. (ibid.)

Heikinheimon mukaan koko suomalaisen oopperan tähänastinen menestys on saavutettu ennenkaikkea talkoohengellä. Erityisesti Savonlinnan oopperajuhlat pyörivät talkoilla, alkaen nimellisesti palkatusta oopperakuorosta aina Martti Talvelaan, ”joka tekee kaikki organisatoriset työnsä ilmaiseksi, pelkkää isänmaallisuuttaan ja laulaa näytöksensä tavallisin suomalaistaksoin eli noin kymmenesosalla normaalipalkkioistaan”. Talvelahan vaikutti myös Kansallisoopperassa, mm. *Viimeisten kiusausten* pääroolin laulajana. Martti Talvela oli jo 70-luvun alussa hahmotellut oman näkynsä: Kun Heikinheimo artikkelinsa lopussa kysyy, toteutuvatko Martti Talvelan profetalliset näyt, hän itse vastaa: ”Tuntuu siltä, että nyt on alkamassa historiallinen vaihe, oopperakulttuurimme jäidenlähdön aika. Talvelan haaveilema kansainvälinen näyttö ei ole enää yhden profetan näky, vaan

käden ulottuvilla oleva realiteetti.” (ibid.)

Talvelan ansiot suomalaisen oopperan nousuun olivat ilmeisen merkittävät. Pentti Savolainen pitää Talvelaa ”Savonlinnan ”oopperajuhlien pelastajana” (Savolainen 1999, 221), vaikkakin Heikinheimon juuri sen hetkinen Talvela-innostus saattoi osittain johtua siitä että hän samana vuonna ilmestyneen kirjansa *Martti Talvela. Jättiläisen muotokuva* (Heikinheimo 1978 a) myötä oli erikoisen hyvin perehtynyt Talvelan asemaan suomalaisessa oopperassa, niin kuin myös hänen henkilökohtaiseen uraansa. Heikinheimon tarkoituksena oli epäilemättä myös markkinoida uutta kirjaansa suurelle yleisölle.¹¹⁶

Artikkelin lopussa Heikinheimo siteeraa erästä Talvelan 10.12.1972 kirjoittamaa yksityiskirjettä, joka on Heikinheimon kirjan alkulehdellä eräänlaisena mottona. ”Kaipaakseni on se, että kerran koko maailmalle voin näyttää sen, mikä kapasiteetti on pienessä kansassani, mikä omaleimaisuus ja voima.” (Heikinheimo 1978c.)

Myös Uuden Suomen Heikki Eteläpää toteaa *Punaisen viivan* liittyvän suomalaisen oopperan nousukauteen; se on loogista ja innoittuneen täysiveristä jatkoa suomalaisen oopperataiteen renessanssille. Eteläpään mukaan on epäoleellista kutsutaanko *Punaista viivaa* oopperaksi vai musiikki-teatteriksi. Tärkeämpää on teoksen tarjoama kokonaisvaltainen taidekokemus. Eteläpää toteaa lajimääritysten ”huuhtoutuvan siinä imussa, jonka totaalinen musiikillinen ja visuaalinen hahmotus tarjoaa voimallaan ja raikkaudellaan.” (Eteläpää 1978, ks. myös Lampila 1978)

Heikinheimon, Eteläpään ja Lampilan ajattelutapa liittyy olennaisesti siihen hegeliläis-snellmanilaiseen perintöön, jonka mukaan taide tulee kiinnittää lujasti kansalliseen kontekstiin ja joka halusi kytkeä yhteen poliittisen historian ja taiteen. Snellmanin tarkoituksena oli taiteen uudistaminen patrioottisena toimintana ja tässä hengessä etsittiinkin 1900-luvun alussa edustuskelpoisia näytteitä suomalaisesta kulttuurista. Tuolloin valtiollis-poliittiseen tilanteeseen liittyi ”suoranainen tarve, kansallisen kulttuurin tilaus” (Karjalainen 1991, 19–20). Taidevienti liittyi Suomi-kuvan kirkastamiseen, jota harrastettiin jo 1900-luvun alusta alkaen. Tuolloin Robert Kajanuksen johtama Filharmoninen orkesteri lähti tekemään tunnetuksi Suomea. Kun tuolloin sortovuosien kurimuksessa Suomi-kuvasta olivat huolissaan enemmän yksityiset kulttuuritietoiset suomenmieliset kansalaiset, on Suomi-kuvan kirkastaminen kolmenkymmenen viime vuoden aikana koettu erittäin tärkeäksi ja ensi sijassa valtion virallisille elimille kuuluvaksi tehtäväksi.” (Vainio 1991, 3, 4, 7.)

Punaisen viivan ensi-illan jälkeen vahvistuivat äänekkäät mielipiteet, joissa haettiin *Punaiselle viivalle* voimakkaasti poliittista aspektia sekä keskusteltiin yleensä oopperan yhteiskunnallisesta tehtävästä. Tämän näkemyksen äänitorvena toimi Kalle Holmberg, joka *Teatteri*-lehden artikkelissa toteaa: ”En yhdy siihen kuoroon, Heikinheimoon ja muihin, jotka ylistävät suomalaisen oopperan kansainvälistä ja isänmaallista tilannetta.” Holmbergin mukaan on syytä edelleen erottaa oopperatyössä se, mikä on hyvää kehittämisen arvoista ja se, mikä on ikuista kliseettä. Mikäli tätä erottelua ei tehdä, ollaan

¹¹⁶ Useat Heikinheimon artikkelissa (1978c) esiintyneet asiat on referoitu em. Heikinheimon kirjasta (1978a, 317–320).

toteuttamassa "valheellista kulttuuripolitiikkaa." (Nyytäjä 1979.)¹¹⁷

Vuoden 1979 alussa julkaistiin *Kulttuurivihkot*-lehdessä¹¹⁸ laaja artikkeli *Punainen viiva – ooppera kaikille, kaikille, kaikille*, jonka voi tulkita suoranaiseksi vastineeksi Suomi-kuvan kirkastajien kirjoituksille. Artikkelin heijastelee voimakkaasti oopperan tekijöiden, lähinnä Holmbergin Heikinheimosta jyrkästi poikkeavia näkemyksiä. Artikkelissa Matti Rossi, Paula Holmila sekä ohjaaja Kalle Holmberg ja säveltäjä Aulis Sallinen keskustelevat *Punainen viiva* -oopperan sisällöstä ja merkityksestä. Keskustelun esipuheessa lehti haluaa kehottaa tutustumaan tähän kappaleeseen ja uuteen suomalaiseen oopperaan.

Kun Suomi-kuvan kirkastajat halusivat yhdistää *Punaisen viivan* suomalaisen oopperan nousuun liittämällä sen läheisesti kansalliseen kontekstiin, Holmberg halusi nähdä oopperan irrallaan tästä kehityksestä. Holmberg varoittaakin taikomasta suomalaisen oopperan noususta uutta isänmaallista liikettä. "Ne kansalliskiihkoiset piirteet, jotka siihen tulevat jostain sivusta, ovat perkeleen vaarallisia. On pirusti vielä tekemistä oopperan sisällä, että ilmaisen määrätietoisuus ja puhtaus kehittyisi siellä eteenpäin." Holmberg vaatii musiikkipiireiltä ja yleensä taidepiireiltä analyysiä siitä, ketkä oikein kiihkoilevat. Hänen mukaansa kiihkoilijoita ovat ulkopuoliset, erityisesti omaehtoiset kriitikot, mutta oopperan tekijät eivät kansalliskiihkoon ole syyllistyneet. (Holmila & Rossi 1979.)

Keskustelussa pohdittiin oopperan elitististä, tavalliselle kansalle vierasta ilmettä. Rossin mukaan erityisesti oopperan aidoille tunteille ja aidolle elämälle vieras elitistisyys aiheuttaa sen, että työtätekevät eivät juuri käy oopperassa. Matti Rossi pohtii, miksi ooppera herättää runsaasti ennakkoluuloja ja käsityksiä joiden mukaan ooppera olisi vaikea taidemuoto ja se olisi tarkoitettu vain harvoille ja valituille. Rossi vertaa Suomen työtä tekeviä Neuvostoliiton työläisiin ja toteaa Neuvostoliitossa oopperan olevan hyvin arvostettu taidemuoto. Suomessa tilanne on kuitenkin toinen: tavalliset työt

¹¹⁷ Nattiez'n mukaan *aisthesis*-tasossa, teoksen vastaanotto-tasossa ei ole ensisijaisesti kysymys siitä, että annettu sanoma vastaanotetaan, vaan kysymys on enemmänkin vastaanottajan suorittamasta sanoman *konstruktioista*. Aisthetis-taso merkitsee siis Nattiez'n mallissa *aktiivista havaintoprosessia*" (Nattiez 1990, 12). *Punaisen viivan* reseptiota tarkastellessa näyttää siltä, että Punaisen viivan merkkijärjestelmä on konstruoitu kahdella tavalla. Nämä vastaanottotavat voidaan pelkistää käsittepariksi korkea taide/opetusväline. Samalle merkkijärjestelmälle muodostuu siis vastaanottajan viitekehystä riippuen erilaiset, jopa osittain toisilleen vastakkaiset merkitykset.

¹¹⁸ *Kulttuurivihkot* mainosti itseään Suomen suurimpana kulttuurijulkaisuna, joka oli edistykellisen taiteen ja rauhankulttuurin lehti *Kulttuurivihkot*-lehteä kustansi vuonna 1972 perustettu taiteilijoiden ja kulttuurityöntekijöiden marxilais-leniniläinen järjestö *Kulttuurityöntekijöiden liitto ry.* (KTL). Hannu Taanila toteaa liiton laajenneen nopeasti; on lähdetty porvarillisesta ympäristöstä, koulutuksesta ja maailmankatsomuksesta ja tultu KTL:oon. Niinpä liitto onkin suurin ja kaunein niistä kulttuurijärjestöistä, joita meillä sodan jälkeen on syntynyt. Tämä taiteilijain järjestö sai rinnalleen tieteen puolella Tutkijaliiton. Taanila pitääkin tilannetta komeana: Sekä tieteen ja taiteen puolella oli hyvät ja toimivat marxilaiset järjestöt. Taanilan mukaan silti suurin osa tutkijoista, opettajista ja virkamiehistä ja kyllä kai taitelijoistakin on näkemykseltään porvareita. Siksi KTL:n konkreettisena tavoitteena olikin poliittinen työ. Kaikkien keinojen käyttäminen siihen että saamme ihmiset havaitsemaan, millainen tämä yhteiskunta todella on ja mistä se johtuu ja mitä sille pitäisi tehdä. Käytännössä tämä merkitsi menemistä niitten työtä tekevien ja työttömien luo – jotka eivät vielä tiedä olevansa työväenluokkaa. (Taanila 1978.)

tekevät ihmiset eivät käy oopperassa "huolimatta että meillä tehdään nyt uutta mielenkiintoista oopperaa".¹¹⁹ Rossi toivookin oopperaan samanlaista muutosta kuin mikä teatterielämässä oli tapahtunut. Esimerkiksi hän ottaa Turun kaupunginteatterin tilanteen Holmbergin ja Långbackan aikoina: ensi-iltayleisö alkoi vaihtua, suuret työpaikat alkoivat kiinnostua Turun kaupunginteatterin esityksistä. (Holmila & Rossi 1979). Rossi näkee *Punaisen viivan* tuon ajan oppositioteatterin, edistyksellisen teatterin tapaan "oppositio-oopperana", jonka tehtävä tulisi olla Långbackan määrittelemän *taiteellisen teatterin* tavoin hakemassa uutta yleisöä tai muuttamassa radikaalisti vanhaa. *Punaisen viivan* tehtävänä tuli siis olla uuden, edistyksellisen oopperayleisön ritualististen odotusten täyttäjänä.¹²⁰

Myös *Teatteri-lehti* halusi osallistua keskusteluun oopperan asemasta. Nyytäjän mukaan oopperan nousu on haluttu tulkita uuden isänmaallisuuden ilmentäjänä. Tätä eksotista kukkaa on juhlistettu, kuin "vasta puhjennutta yön kuningatarta." Nyytäjä piti kuitenkin vaarallisena oopperataiteen nousun irrottamista muusta, ts. "edistyksellisestä" taiteen kentästä. (Nyytäjä 1979.)

Sallinen yhtyi edellisiin kannanottoihin, joskin paljon varovaisemmin. Hän pitää Holmbergin tapaan kansallisromantiikan nousua vaarallisena asiana, mutta ei ilmaise ajatustaan suoraan vaan esittää vertauksen (Holmila & Rossi 1979):

"– se [kansallisromantiikka] on kaunis asia, se tuoksu omenankukalta ja on kaunis kuin omenankukka, mutta se sisältää jo silti mädän omenan ainekset".

Kulttuurivihkot osallistui jo edellä mainittua vuoden 1979 alussa ilmestynyttä artikkelia aiemmin keskusteluun oopperan merkityksestä työväestölle, kun se julkaisi vuoden 1978 lopulla Pauli Pasasen runon *Kirvesmies oopperassa*. Runo on syntynyt Kulttuurivihkojen mukaan, koska vasemmiston piirissä voimistuvat väitteet, että ooppera ja klassinen musiikki olisi porvarillista eliittitaidetta. Runo on manifesti sen puolesta, että vain paras on työläisille kyllin hyvää" (Lapila 1978, 56). Vaikka runon sanottiinkin syntyneen työväestön piirissä, runon kirjoittaja ei ole täysin vailla yhteyksiä klassiseen musiikkiin; hän opiskeli 6-vuotiaasta alkaen viulunsoittoa ja sittemmin Sibelius-Akatemiassa laulua. Hän teki elämäntyönsä kirvesmiehenä, ja toimi vasemmiston piirissä

¹¹⁹ Epäilemättä sosialistisen valtion kiinnostus vanhaa oopperaa kohtaan liittyy Eislerin käsityksiin, joiden mukaan työläisten tulee "vallata" klassinen musiikki, tulkitsemalla se uudelleen yhteiskuntakriittisellä tavalla. Yhteiskunnallisen – ei poliittisen, kuten Sallinen halusi korostaa – aiheensa puolesta säveltäjä arveli nimenomaan *Punaisella viivalla* olevan hyvät menestymisen mahdollisuudet myös Neuvostoliitossa (Aromäki 1980, 272).

¹²⁰ Paavolainen on tutkinut 70-luvun teatteria sosiaalisena rituaalina. Paavolaisen mukaan myös oppositioteatteri tulee nähdä rituaalisena sen välittäessä tapahtumaan osallistujille uskomusta paremmasta maailmasta, vaikka edistyksellinen teatteri opetus- ja kasvatus-funktiossaan halusi ensin kieltää oman ritualistisen luonteensa (Paavolainen 1992, 106, 211).

monimuotoisena kulttuurivaikuttajana mm. kirjoittajana. (Lapila 1978; 50.)¹²¹

Runo *Kirvesmies oopperassa* kertoo työläisen ja hänen vaimonsa matkasta oopperaan, jossa esitettävänä teoksena on George Bizet'n *Carmen*. Pasanen kuvailee oopperan tottumattoman ihmisen pelkoa oudon tapahtuman edessä. (Lapila 1978, 58, 59):

“Osaanhan ma Toreadorin viheltää ja laulaa,
mutt' siltikin vielä puristaa kaulaa.”

mutta hän huomaa esityksen alettua kaikkien katsojien olevan tasa-arvoisia:

“Hiljenee häly, sammuu lamppu
persuuksillaan on työmies ja pamppu”.

Vähitellen kirvesmies tempautuu esitykseen mukaan ja huomaa ettei oopperaa voi tehdä ilman työmiehen panosta:

“Kun duunarit näyttämön esiin kantaa
voi laulajat soittajat ja tanssijat
parastaan antaa.”

Tämä onkin runon loppupäätelmä; ooppera syntyy yhtähyvin työläisen kuin eliitin edustajienkin yhteistyöstä:

“Soisiko musiikki, kaikuisko laulu
minne olis ripustettu tuo muistotaulu,
jos ei olis meitä?
Miten ja minne tulis herrakaarti
ja kuka hemmetti valheen laati,
että heille, eikä meille tämä parasta on”.

Pasanen haluaa selittää runoan siten, että työläiset itse eivät ole oopperaa määritelleet eliittitaiteeksi, sen ovat tehneet porvarit, jotka ovat halunneet omia arvokkaan taidemuodon itselleen: “Porvari tietää oopperan arvon, sehän se laati sen valheen, että se on työläisille turhaa, eliittiä. Mutta porvarille se kyllä

¹²¹ Pasanen teksti olivat taistelevan työläisen kommentteja, kuten esimerkiksi runo *Helvetti*: (Lapila 1978, 55).

Puuta ympärille porvarin!
sorvaisin
hakkaisin
pakkaisin
lähettäisin helvettiin!

Tai kansalaissodasta kertova runo 12. huhtikuuta 1918 : (ibid., 57):

“Siltämäestä ohi kirkon ja Viertolan kylän
saapuivat saksalaiset -
pyynnöstä suomalaisen herran
työläisten valtaa tuhoamaan
Luoti kaatoi monta, moni haavoittui.
Joen veteen veri juovina lähti,
siitä taivaalle kohosi punainen tähti”.

kelpaa. Mutta ottaahan ne herrat meiltä kaikki parhaat palat, ottaahan ne minultakin vaikka sydämen." (ibid., 56.)

Pasasen runon julkaiseminen on mielenkiintoinen lisä keskusteluun oopperan ja klassisen musiikin yhteiskunnallisesta merkityksestä: se kertoo omalta osaltaan siitä, että suurta painoarvoa omaava ja runsaasti juuri 70-luvulla julkisuutta saanut ooppera, haluttiin saada pois korkeasta "norsunluotornistaan" täyttämään taiteen tehtävää yhteiskunnallisen uudistuksen välineenä.

Kulttuurivihkot-lehden linjauksia noudattaen *Punaisen viivan* reseption joukossa oli artikkeleita joissa suorastaan suositeltiin teosta myös oopperaan tottumattomalle väestönosalle.

Kansan uutiset otsikoi arvionsa "Punaista oopperaa kulttuuritalolla" ja jatkaa: "Punainen viiva on punainen ooppera, oivallinen katsottava kansandemokraattiselle väelle, jonka valtaosan mielestä (uskoisin) ooppera on herrojen huvia." (Aallas 1979.)

Taistolaisen *Tiedonantaja*-lehden otsikko kehottaa "Oopperaan siitä" ja toteaa *Punaisen viivan* olevan "hyvää teatteria". Artikkelin kirjoittaja Kaj Chydenius toimi vuonna 1978 Kulttuurityöntekijöiden liiton hallituksessa ja *Kulttuurivihkot*-lehden toimituskunnassa ja edusti siten hyvin vahvasti edistyksestä taidekäsitystä. Chydenius oli vieroksunut oopperaa pitkään; "– en ollut käynyt SKO:ssa muistaakseni yli kymmeneen vuoteen." Syynä tähän hän pitää sitä, että 60-luvulla ei Kansallisooppera "tuottanut mainittavia aineksia suomalaisen kulttuurikeskusteluun". *Punaisen viivan* kohdalla tilanne on Chydeniuksen mukaan toinen, ja ansio tästä kuuluu etenkin Kalle Holmbergille, joka on tuonut nyt oopperataiteen lähemmäs tavallista ihmistä pois muinais-saksalaisista tarustoista ja hovineitojen häilyvyydestä." Chydenius huomioi myös Raiskisen tulleen oopperaan teatterin piiristä. (Chydenius 1979.)

Kaj Chydenius osallistui taidepoliittiseen keskusteluun myös *Teatteri*-lehden palstoilla. Chydeniuksen hyvän teatterin ja hyvän taideteoksen käsitteeseen kuului aina yhteiskunnallisuus ja edistykseisyys. Chydenius toteaa Holmbergin lähteneen urallaan omille teilleen, koska meidän oli 60-luvun lopulla vaikeata nähdä sellaisia laitosteattereita, joissa kunnianhimoisiin pyrkimyksiin (meidän maailmankatsomuksemme pohjalta, sic!) tarjoutuisi mahdollisuuksia". Nyt mm. Holmbergin ja Långbackan Turun teatterissa on pystytty hyviin taiteellisiin suorituksiin, vaikka taiteilijoiden tavoitteisiin on puututtu törkeällä tavalla, taiteellisia ratkaisuja on mestaroitu taiteen kuolemaksi (Chydenius 1978).

Myös Vaasassa ilmestyvän *Kansan äänen* Risto Vuorinen haluaa lähentää oopperaa tavalliseen kuulijaan. Hänen mukaansa nyt "oopperaan voi mennä villapaitapohjalla." (Vuorinen 1978.)

Kansan uutisten nimimerkki *Kristian* lähestyy eislerilaista näkökulmaa metafyyssisen oopperakäsityksen vahingollisuudesta yleisölle ja kiittää Sallisen realistista aihevalintaa. Kristianin mukaan teos ei sisällä luonnottomia aineksia kuten uni, mytologia tai sota. Erityisesti kriitikko kiittää Sallisen psykologisesti väkevää otetta. (Kristian 1978.)

Kirjallisuudentutkija Panu Rajala arvottaa *Punaisen viivan* hyvin korkealle nimenomaan teatterina. Rajalan monipuolisen, perustellun, ehkä kaikkein oleellisimman oopperan näyttämöllepanosta tavoittaneen artikkelin mukaan teos on yksi vuosikymmenen komeimmista kantaesityksistä", vaikka koko teatterin spektri otettaisiin lukuun. Rajala toteaa tällaisten oopperateosten madaltavan kynnystä kaiken kansan saapua tämänkin taidemuodon äärelle. (Rajala 1978.)

Rajalan mukaan ei ole montakaan vuotta siitä, kun "Bulevardille päin paiskottiin kulttuuripoliittisia kivenmurikoita ja laskeskeltiin, paljonko eliittikatsojan persumuksenalusta maksaa vuodessa veronmaksajille". Rajala näkee nyt tapahtuneen selvän asennemuutoksen ja puhuukin suomalaisen kansanoopperan "uudesta ylösnousemuksesta", josta ei osattu "untakaan nähdä".¹²² Asetelmien vaihtumisen syynä hän pitää ennen kaikkea oopperan tekijöiden korkean ammattitaitoa. "Nopeasti vaihtuvat asetelmat, kun oikeat tekijät polkaistaan asialle." (Rajala, 1978.)

Kun edellämainitut pitivät oopperaa tarpeellisena myös työväestölle, kyseenalaistaa *Satakunnan Kansan* Petri Sariola koko oopperataiteen tulevaisuuden. Sariolan mukaan elokuvan aikakaudella oopperan historia vanhassa merkityksessään on tuhoon tuomittu. "Miten ihmeessä Italian ja Pariisin ylimystöpiireissä kehittynyt taidemuoto voi sopia Kainuun kansan kurjuuden kuvaukseen. Sariolan mukaan "sellainen teos kuin *Punainen viiva* voi olla vain välikauden teos, syntynyt tarpeesta, jolle ei ollut sopivampaa kanavaa." (Sariola 1978.)

Petri Sariola toteaa säveltäjän, jonka ensimmäinen ooppera on ollut menestys, olevan poikkeuksellisen vaikeassa asemassa: hänen on ponnisteltava kokonaan toiseen tekijäluokkaan ja osoitettava jatkuvaa venymiskykyä. Sariola toteaa Sallisen tehneen varsin hyvää työtä paitsi sävellyksen myös tekstin suhteen ja toteaa Holmbergin "suoraviivaisen vai pitäisikö sanoa punaviivaisen ohjauksen" olleen osaltaan vaikuttamassa teoksen saumattomaan logiikkaan. (ibid.)

Outi Nyttäjä arvioi *Punaista viivaa Teatteri*-lehden vuoden 1979 ensimmäisessä numerossa (Nyttäjä 1979). Nyttäjä toteaa koko esityksestä heijastuvan saman orgaanisen yhteyden joka on luonteenomaista Sallisen sävellystyölle: esityksen kaikki tasot ovat kuin samaa sinfoniaa "liikutuksen momentit rakentuvat niin luonnollisesti, ettei tiennyt aiheuttiko sen sana, ele, sävel ... " Nyttäjä paheksuu sitä että kriitikot ovat tahallisesti tai tahattomasti jättäneet ohjaajan osuuden huomiotta arvostelussaan. Nyttäjän mukaan kriitikoilla saattaa olla näkemys, jonka mukaan ohjaaja ainoastaan "pieteetillä siirtää" partituurin sisältämät elementit oopperalavalle. Holmbergin panosta Nyttäjä pitää ratkaisevana koko *Punaisen viivan* syntyprosessissa. "Tuskin esimerkiksi Aulis Sallinen olisi innostunut kirjoittamaan oopperaa, jos hänen olisi täytynyt pelätä, että ohjaus on tuomittu puvustetuksi konsertiksi." Nyttäjä peräänkuuluttaa analyysiä siitä, mitä yhteistä tällä laadullisella hypyllä, jonka musiikkidraama nyt on tehnyt, on Holmbergin, Långbackan, Turkan ja erilaisten teatteriryhmien parhaiden esitysten välillä". Erityistä uutta Holmberg on tuonut oopperaan nimenomaan työtapaansa perusteella: Holmberg on pyrkinyt kaikkien oopperan osa-alueitten ohjaustyön, lavastajantyön, dramaturgian ja näyttelijän työn elimelliseen yhteyteen. Nyttäjä toteaa koko esityksestä heijastuvan saman orgaanisen yhteyden joka on luonteenomaista Sallisen sävellystyölle: esityksen kaikki tasot ovat kuin samaa sinfoniaa, liikutuksen momentit rakentuvat niin luonnollisesti, ettei tiennyt aiheuttiko sen sana, ele, sävel. Nyttäjä vaatii nyt oopperan kautta löydettyjen asioiden siirtämistä teatterin tekemiseen yleensä, "jotta myös musiikkidraaman

¹²² Rajalan nimitystä *kansanooppera* käytettiin jo Leevi Madetojan *Pohjalaisia* oopperasta, mutta nimitys vakiintui vasta 80-luvulla Ilkka Kuusiston käyttäessä sitä *Jääkäri Ståhl* -oopperansa yhteydessä. Yhtä hyvin kansanoopperoiksi voi kutsua Jorma Panulan ja Atso Almilan Ilmajoen musiikkijuhlille säveltämiä oopperoita pohjalaisine aiheineen ja kesäteatterirealistisineen (ks. mm Heiniö 1995, 344).

kehitys olisi taattu." (Nyytäjä 1979.)

Ottaessaan *Punainen viiva* -opperan Kansallisoopperan ohjelmistoon, pääjohtaja Juhani Raiskinen halusi suunnata teoksen ennen kaikkea työväestölle (Raiskinen, kirjoittajan tekemä haastattelu 28.11.2001). *Punaisen viivan* saavuttaman suosion ja reseptiossa käydyn vilkkaan keskustelun perusteella näyttää siltä, että *Punaisen viivan* yhteiskunnallinen aihe, sekä radikaali ja edistyksellinen toteutus täyttivät varsin hyvin sen tehtävän, jonka Raiskinen oopperalle asetti.

6 TUTKIMUSTULOSTEN TARKASTELUA

Tässä tutkimuksessa on tarkasteltu Aulis Sallisen kahden oopperan *Ratsumiehen* ja *Punaisen viivan* merkkijärjestelmien kokonaisuutta käyttäen tutkimusmateriaalina sekä teosten partituureja että näyttämötoteutusten kuvatallenteita. Lisäksi on tarkasteltu vertailumateriaalin avulla Sallisen sävellystekniikan muuntumista ensimmäisistä oppilastöistä aina toiseen oopperaan, *Punaiseen viivaan* saakka. Kyseinen aikakausi, vuodesta 1959 vuoteen 1978 on Sallisen tuotannossa varsin merkittävä: tuona aikana nuoresta sävellyksen opiskelijasta kasvoi kansainväliset mitat täyttävä oopperasäveltäjä. Sallisen tuotannosta on valittu ne teokset, joiden voi ennako-oletuksen perusteella olettaa kertovan säveltäjän sävelkielen muutoksen olennaiset piirteet. Koska varsinaisena tutkimusmateriaalina ovat oopperat, on myös vertailumateriaali valittu eräitä yksittäisiä poikkeuksia lukuunottamatta orkesterimusiikin piiristä. Näin tutkimukseen on saatu vertailukelpoista materiaalia mm. orkestroinnin suhteen.

6.1 Huomioita *Ratsumiehen* ja *Punaisen viivan* narratiivisesta kokonaissanomasta

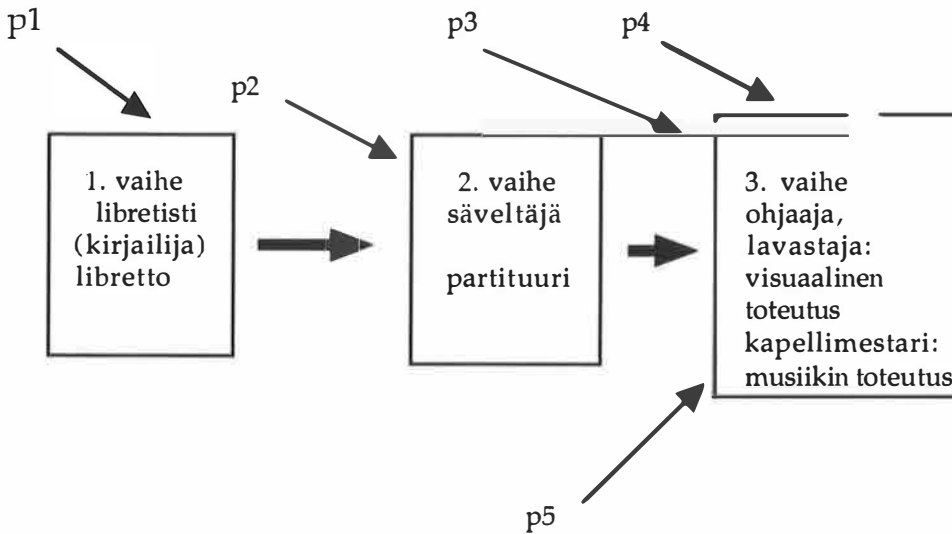
Tämän tutkimuksen tärkeimpänä kysymyksenä oli se, millainen on Sallisen kahden ensimmäisen oopperan *Ratsumiehen* ja *Punaisen viivan* narratiivinen kokonaissanoma? Tähän liittyy kysymys siitä, mikä on oopperaesityksessä partituurin ja elävän esityksen suhde?

Teoreettisessa viitekehyksessä tarkasteltiin oopperaesityksen lähettäjätason ilmaisutehtävää Jakobsonin mallin avulla. Tässä yhteydessä ilmaisutehtävä todettiin vähintään kaksivaiheiseksi. Ensimmäisessä vaiheessa ilmaisutehtävä oopperaesityksessä on ilman epäilystä libretistillä ja säveltäjällä. Toisessa vaiheessa ilmaisutehtävä on ohjaajalla, kapellimestarilla, lavastajalla, puvustajalla ja valosuunnittelijalla eli kaikilla niillä, jotka tulkitsevat esityksen näyttämölle.¹²³

Tässä tutkimuksessa tarkastellusta materiaalista käy ilmi, että ooppera-

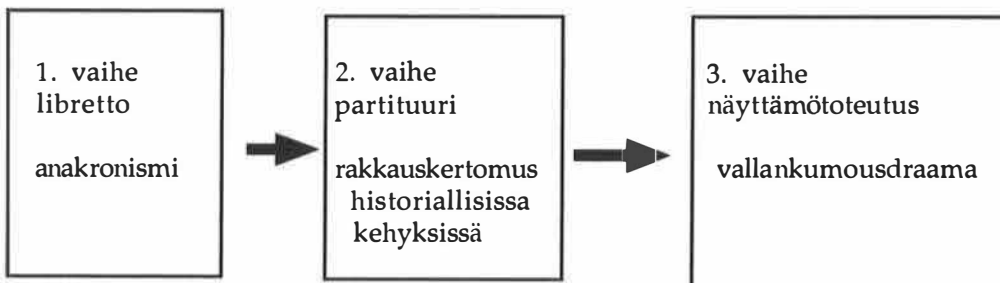
¹²³ Nattiez puhuu samaa tarkoittaen ohjaajan ja kapellimestarin tulkinallisesta etuolueudesta teokseen (partituuriin), jolloin tässä Nattiez'n mallissa näyttämötoteutusta tarkastellaan *poiesis*-tasolla.

esityksestä katsojalle välittynyt merkkijärjestelmien kokonaissanoma saattaa olla hyvinkin erilaisten ja ristiriitaisten poiesis-prosessien (TAULUKKO 13, p1, p2, p3, jne.) tulos ja lähettäjä-tason ilmaisutehtävä on vähintään kolmivaiheinen.¹²⁴ Ensimmäisessä vaiheessa ilmaisutehtävä on libretistillä, toisessa vaiheessa säveltäjällä ja kolmannessa vaiheessa ohjaajalla, lavastajalla ja kapellimestarilla, eli niillä jotka valmistavat näyttämötoteutuksen. Jokaisella merkkijärjestelmän osa-alueella on oma itsenäinen merkityksensä teoksen kokonaisuuden kannalta.



Ratsumiehessä näitä erilaisia lähettäjä-tason poiesis-prosesseja voi kuvailla seuraavasti (TAULUKKO 14):

TAULUKKO 14



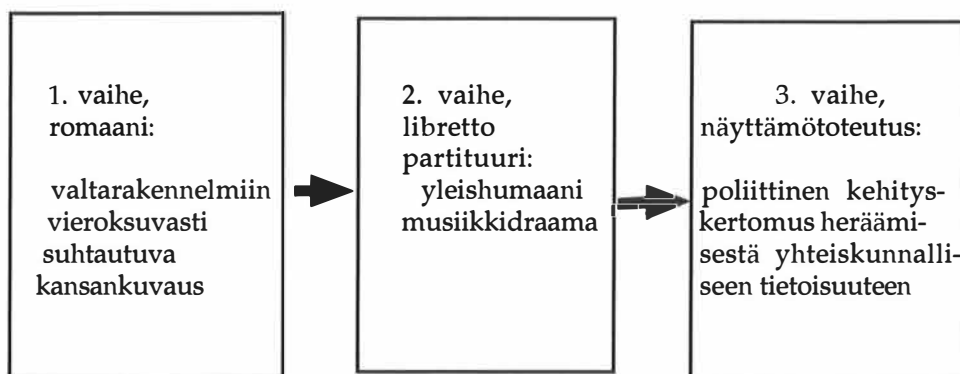
¹²⁴ Lähettäjä-tason neljäs vaihe voisi olla laulajien ja muusikoiden luoma tulkinta teoksesta. Tässä tutkimuksessa on kuitenkin lähdetty siitä, että laulajat ja muusikot, siirtäessään esityksen lähettäjältä vastaanottajalle, toimivat esityksissä *kanavana* eli toteuttavat Jakobsonin mallin mukaista *faattista* tehtävää.

Ratsumiehen libretisti Paavo Haavikko on luonut parisuhteen ja vallan kuvauksiin liittyvän anakronismin. Sallinen on nähnyt tarinan historiallisiin kehyksiin sijoittuvana rakkaustarinana. Näyttämötoteutuksessa on korostettu *Ratsumiestä* Suomen selviytymistarina, kertomuksena pienestä valtakunnasta kahden suuren välissä, jopa vallankumousdraamana

Lähtötason kolmannessa vaiheessa voidaan ratkaisevasti muuttaa teoksen sanomaa. Näin on Holmberg tehnyt Savonlinnan *Ratsumies*-ohjauksessaan. Mielenkiintoisena vertailukohtana Holmbergin tulkinnalle on *Ratsumiehen* produktio, joka toteutettiin Saksan Kielissä. Tässä Hans Korten ohjaamassa *Ratsumiehessä* oli häivytetty kaikki mikä vaikutti suomalaiselta tai historialliselta, ja tuotu tarina nykyaikaan. Holmbergin ohjaustulkinta oli siinä määrin kanonisoitunut suomalaisessa reseptiossa, että suomalainen kritiikki piti Kielin ohjaustyötä tietämättömyytenä teoksen todellisista lähtökohdista. Tämän tutkimuksen valossa vaikuttaa siltä, että Kielin *Ratsumiehen* anakronistinen tulkinta saattaisi olla jopa Holmbergin historiallista ja vallankumouksellista tulkintaa ”oikeampi”.

Punaisen viivan merkitysjärjestelmää tarkastellessa huomio kiinnittyy Aulis Sallisen panokseen sekä libretistinä, että säveltäjänä (TAULUKKO 15).

TAULUKKO 15



Libretossaan Sallinen säilytti Ilmari Kiannon *Punainen viiva* -romaanin rakenteen ja keskeiset tapahtumat, mutta lainasi tekstejä myös muualta. Osan teksteistä hän kirjoitti itse. Oopperan kolmas kohtaus on lähes kokonaan peräisin muualta kuin Kiannon romaanista. Kolmanteen kohtaukseen sisältyvä Simana Arhippainen monologi on vanha kansanballadi *Vestmanviikin balladi*, jonka, josta on tallennettu n. viisikymmentä eri versiota. Sallisen lähteenä olleen balladin version on laulanut Elimäellä vuonna 1900 syntynyt Martta Pulli. Niinikään kolmanteen kohtaukseen sisältyvät lasten repliikit on lainattu romaanin ulko-puolelta. Repliikit ovat peräisin Kiannon sadusta *Kaiken kyselijä tyttö*, joka on ilmestynyt kokoelmassa *Turjanlinnan satukirja*. Toisen näytöksen kuorokoh-tauksessa on lainaus Kiannon *Isänmaallisia runoelmia* -kokoelmassa ilmestyneestä *Kevät*-runosta.

Kiannon romaania luettiin ajankuvana, sosiaalisena kertomuksena, jota se ei itse asiassa ole: lähemmin tarkasteltuna Kianto osoittautui ”valtain vihaajaksi”, kirjailijaksi, joka suhtautui kaikkiin valtarakennelmiin myös uuteen

punaiseen aatteeseen yhtä kyynisesti kuin vanhoihinkin. Sallinen itse halusi nähdä Kiannon teoksessa yhtäältä historiallisena kertomuksen, mutta hän näki myös romaanin sisältämät yleishumaanit ajatukset. Aulis Sallisen pyrkimyksenä oli luoda yhteiskunnallisista merkityksistä kertova universaali draama, ilman "kansalliskertomuksen" painolastia.

Ohjaaja Kalle Holmberg ei halunnut nähdä teosta Sallisen tapaan universaalina ja yleishumaanina draamana, vaan pikemminkin kuvana suomalaisesta 1970-luvun yhteiskunnasta. Holmberg toi teokseen poliittisen sanoman, joka kehottaa ihmisiä vaikuttamaan omiin asioihinsa ja muuttamaan yhteiskuntaa. Tätä yhteiskunnallista vaikuttamista Holmberg kuvaa Riikan muutoksen ja toisaalta passiiviseksi jääneiden perheenjäsenten kuoleman kautta.

Punaisen viivan resection erityispiirre oli se, että teos nähtiin yhtäältä korkeana taiteena, suomalaisena identiteettisymbolina ja osana oopperabuumia. Toisaalta teos haluttiin nähdä 70-luvun radikaaliteatterin tapaan opetusvälineenä, osana yhteiskunnallista uudistusta.

Ratsumiehen ja *Punaisen viivan* merkkijärjestelmien suhteiden tarkastelusta voi päätellä, että oopperaesityksessä on kysymys lähtökohdiltaan samanarvoisten merkkijärjestelmien tekstin, musiikin ja näyttämötoteutuksen kohtaamisesta. Kun ooppera viedään näyttämölle, se ei kuitenkaan ole sama teos kuin partituurissa. Ohjaaja tuo teokseen oman intention mukaisen tulkinnan, joka voi ratkaisevasti muuttaa teoksen luonnetta. Tämä tulee konkreettisesti esiin nyt tutkimuksen kohteena olleissa oopperoissa.

6.2 Piirteitä Sallisen sävellystekniikan kehityksestä vuosina 1959 – 1978

Sallisen sävellystyön lähtökohtana on ydinmotiivi, josta muodostuu vaihteleva määrä (1–4) runkomotiiveja. Sekä ydinmotiivista että runkomotiiveista kasvavat teoksen varsinaiset luonnemotiivit.

Tähän tutkimukseen sisältyvien Sallisen teosten ydinmotiiveja tarkastellessa huomio kiinnittyy siihen, että samalla kun ydinmotiivit ovat kehittyneet tonaalisempaan suuntaan, ne ovat tiivistyneet 60-luvun rivimuotoisista 8–12 säveltä sisältävistä motiiveista 70-luvun alun 4 säveltä sisältäviksi sekunti–terssi-konstruktioiksi. Toistensa kanssa hyvin samankaltaisia ovat ensimmäisen sinfonian ja kolmannen sinfonian ydinmotiivit, sekä *Punaisen viivan* ensimmäinen runkomotiivi, jotka kaikki sisältävät puolissävelaskelen ja siihen liittyvän ala- tai yläpuolisen kolmisoinnun. Myös *Ratsumiehen* ydinmotiivi on puolissävelaskel-terssirakenteinen: puolissävelaskel on *Ratsumiehen* ydinmotiivissa keskellä ja sitä ympäröivät pienet terssit.

Sallisen musiikki kehittyi ydinmateriaalin orgaanisella kehittelyllä. Sävellystekniikka on deduktiivista, koko teos kehitellään mahdollisimman rajatusta perusmateriaalista. Deduktiivinen motiivitekniikka nostettiin 60-luvulla sinfonisen musiikin keskeiseksi tunnusmerkiksi.

Sallisen diplomityön, Joonas Kokkosen johdolla syntyneen neliosaisen *Konsertto kamariorkesterille* -teoksen (1959-60) ydinmotiivina on 12-sävelrivi, josta säveltäjä erottaa pienempiä yksiköitä teoksen sävellystyön pohjaksi. Rivistä löytyy Sallisen opettajalle Joonas Kokkoselle tyypillisiä b–a–h- ja b–a–c–h-tyyppisiä sävelryhmiä, sekä kvartti-pieni sekunti-yhdistelmiä. Konsertto on polyfoninen teos, jossa vältetään dodekafonian periaatteiden mukaan oktaavikaksinuuksia ja kolmisointuja. Teoksessa on jo mukana Sallisen tuotannolle tyypillinen rakenneperiaate: teoksen sävelmateriaali kertautuu enemmän tai vähemmän muunneltuna sävellyksen lopussa. 12-sävelriville

perustuu myös Sallisen läpilyöntiteos *Mauermusik* (1962), jossa Sallisen persoonatyö alkaa hahmottua. Sallinen käyttää *Mauermusikissa* oktaavikaksinnuksia ja kolmisointuja. Teos sisältää myös mikrintervalleja, jousten neljäsosasävelaskelä, jotka jäävät harvinaisuuksiksi tässä tutkimuksessa tarkastellussa materiaalissa. Muodoltaan teos on a–b–a1, jossa b-osa on passacaglia-muotoinen. Jo *Konsertto kamariorkesterille*-teoksen ja *Mauermusikin* rivissä esiintyy Sallisen ydinmateriaalille tyypillinen piirre: mieltymys sekunti-intervalliin.

Sallisen ensimmäinen näyttämöteos, baletti *Variations sur Mallarmé* (1967), kantaesitettiin Suomen Kansallisoopperassa nimellä *Sensuelleja muunnelmia*. Baletissa voi nähdä muistumia Sallisen 60-luvun alun tuotannon sarjallisista piirteistä: baletin ydinmotiivina on 12-sävelrivi. Vaikka teos osittain viittaakin Sallisen tuotannossa taaksepäin, on tässä teoksessa kuitenkin mukana sävellyseriaate, joka nousee Sallisen myöhemmissä sävellyksissä hallitsevaksi yksittäisen motiivin kehittelyperiaatteeksi. Kun motiivi on saanut alkunsa ydinmotiivista tai runkomotiivista, siitä esiintyy useita *generaatiomuotoja*. Motiivia tarkastellaan eri näkökulmista ja muuntelun avulla motiiville luodaan vähitellen oma identiteetti, oma persoona. Motiivien muuntumisen ja laajenemisen lisäksi myös orkestraatio laajenee, ja sillä luodaan crescendon vaikutelma. Kun motiivi on saavuttanut täysikasvuisen muotonsa, alkaa motiivin *degeneraatio*, johon liittyy myös orkestroinnin oheneminen. Motiivin *degeneraatiomuodot* saattavat olla usein muodoltaan *generaatiomuotojen* kaltaisia. Tällaista sävellystekniikkaa, jossa kaikki perustuu johonkin jo aiemmin olemassa olleeseen, voi kutsua narratiiviseksi sävellystekniikaksi.

Vuonna 1968 valmistui kolmiosainen viulukonsertto, jonka ydinmotiivina on kahdeksan sävelen rivi. Rivi on rakennettu siten, että se antaa mahdollisuuden hyvin tonaaliseen ilmaisuun. Sallinen ulottaa ydinmotiivin materiaalin koko teoksen yli ja *Mallarmé*-baletissa yhden motiivin elämää koskeva generaatio–degeneraatio-struktuuri muodostuu koko teoksen muotoa luovaksi periaatteeksi. Teoksen huippukohdassa ydinmotiivista muotoutunut aihe esiintyy rytmisesti homogeenisessä asussa transponoituna 10 soittimelle. Atonaalinen huippukohta muodostaa suuren kontrastin alun tonaalisille elementeille. Teos päättyy kuitenkin tonaalisesti, puhtaaseen E-duurisointuun. Vaikka jo viulukonsertossa oli viitteitä kiinnostuksesta tonaalisuutta kohtaan, Sallisen vapaatonaalisen kauden aloittaa *Chorali* (1970). *Choralissa* horisontaaliset motiivit muuntuvat myös teoksen harmonisiksi elementeiksi.

Ensimmäisen sinfonian (1971) ydinmateriaalina on puolisävelaskeleen ja mollikolmisoinnun käsittävä ydinmotiivi c–cis–e–gis. Huippukohdassa esiintyy jälleen viulukonsertosta tuttu aiheiden transpositio useille soittimille. Uusi elementti ensimmäisessä sinfonian huippukohdassa on motiivin esiintyminen perusmuodon lisäksi myös inversiossa.

Toisen sinfonian 1972 (Sinfoninen dialogi solistiselle lyömäsoittajalle ja orkesterille) ydinmotiivi on asteikkomuotoinen: f–e–d–c. Toinen keskeinen aihe on duurisestisoinnista muotoutuva fanfaarimotiivi.

Olavinlinnan 500-vuotisjuhlaopperan sävellyskilpailu, jonka Sallinen voitti *Ratsumies*-opperallaan oli merkittävä käännekohta Sallisen uralla. Absoluuttisen musiikin säveltäjästä tuli kansainvälisesti arvostettu oopperasäveltäjä. Nähtyään Kalle Holmbergin ohjaamaan Paavo Haavikon näytelmän *Agricola ja kettu*, halusi Sallinen Holmbergin ohjaamaan esikoisopperansa. Näin syntyi yhteistyö, joka sai jatkoa myös *Punainen viiva*-opperassa. Sallinen kiinnostui niistä keinoista, joita puheteatteri pystyi tarjoamaan museaalisenä kokemaansa oopperaan.

Sallinen sävelsi ennen *Ratsumies*-oopperaa librettoon sisältyviin teksteihin laulusarjan *Neljä laulua unesta*. Laulusarjan lauluista kolme jäi oopperaan. Laulut *Unesta tehty mies* ja *Ei mikään virta* sisältyvät oopperan toiseen näytökseen. Laulu *Kehtolaulu kuolleelle ratsumiehelle* sisältyy oopperan loppuun. Nämä laulut muodostivat oopperan keskeiset rakenteelliset elementit: lauluissa käytetty musiikillinen materiaali heisastuu koko oopperaan. *Ratsumiehen* musiikki pohjautuu ydinmotiiviin c-a-as-f, joka sisältää jälleen Salliselle tyypillisen puolissävelaskeleen. Ydinmotiivista muotoutuu kolme runkomotiivia. Tästä perusmateriaalista muotoutuvat teoksen varsinaiset luonnemotiivit, jotka jäsentyvät juoniksi. Nämä juonet esiintyvät niin loogisesti samantyyppissä tekstikonteksteissa, että juonia voi nimittää ohjelmallisilla nimillä: ennustus-, rituaali- ja virtajuoni. *Ratsumies* on ennenkaikkea sinfoninen teos, joka kasvaa orgaanisesti ydinaihetta kehittelemällä. *Ratsumiestä* voi pitää johtoaiheoopperana, musiikki kommentoi tapahtumia ja antaa niille psykologista syvyyttä myöhäiswagnerilaiseen tapaan.

Sävelsitaatit ja tyylialluusiot kuuluvat oleellisena osana sekä *Ratsumiehen*, että *Punaisen viivan* musiikkiin. *Ratsumiehen* alkuun sisältyy ortodoksihymnisiitaatti joka on peräisin Fjedor Krestjanin *ylösnousemusstikiirasta*. Hymni esiintyy oopperan alussa yhdessä kellojen kanssa ensimmäisen näytöksen tapahtumapaikan, Novgorodin kuvaajana. Oopperan kolmannen näytöksen *cantus firmuksena* toimii kansanmusiikkisiitaatti *Aa aa, allin lasta*, joka heijastuu myös oopperan muuhin tematiikkaan, lähinnä ensimmäiseen näytökseen.

Kolmas sinfonia (1975) syntyi vain kahdeksan kuukautta *Ratsumiehen* valmistumisen jälkeen. Teoksen ydinmotiivina on ensimmäisen sinfonian tapaan puolissävelaskel-terssiyhdistelmä e-dis-h-g. Täsmälleen samaa ydinmotiivia Sallinen käytti juuri ennen kolmatta sinfoniaa valmistuneessa *Metamorfora*-sävellyksessä sellolle ja pianolle.

Ratsumiehen menestyksen jälkeen myös Kansallisooppera kiinnostui Sallisesta. Pääjohtaja Juhani Raiskinen päätti tilata Salliselta uuden oopperan, jonka aiheeksi Raiskinen kaavaili Ilmari Kiannon romaania *Punainen viiva*. Raiskisen tarkoituksena oli etsiä nimenomaan yhteiskunnallinen aihe, jotta oopperaa voitaisiin tarjota myös uudelle yleisölle, työväestölle. Vaihtohtona *Punaiselle viivalle* Raiskinen mietti muitakin yhteiskunnallista tematiikkaa sisältäviä teoksia, mm. F.E. Sillanpään romaania *Hurskas kurjuus*. Raiskinen päätti kuitenkin tarjota Salliselle Matti Tapion Kiannon romaanista tekemää näytelmä-dramatisointia. Tutustuttuaan Tapion tekemään dramatisointiin, Sallinen päätti tehdä libretton itse Kiannon romaanin pohjalta. Kiannon romaanin rakenteessa ja erityisesti kolme kertaa esiintyvässä karhuaiheessa Sallinen näki aineksia libretton pohjaksi.

Sallisen oopperasävellystekniikalle tyypillistä on se, että ydinmotiivista kasvavat aiheet liittyvät oopperan sisällön kannalta keskeisiin teemoihin. *Ratsumiehen* ydinmotiivista muotoutuvat miehen ja naisen suhdetta kuvaavat aiheet. Luonnemotiiveista muodostuu kolme juonta, joiden niminä on tekstikonstekstiin liittyen ennustus-, rituaali- ja virtajuoni. *Punaisen viivan* pienestä sekunnista muotoutuneesta ydinmotiivista kasvavat puolestaan aiheet, jotka kuvaavat kahta, jo Kiannon romaanissa esiintyvää punaisen viivan merkitystä, äänestystä ja verta. *Punaisen viivan* ydinmotiivista muotoutuu neljä runkomotiivia, joista teoksen luonnemotiivit kehittyvät. Luonnemotiiveista muodostuvilla neljällä juonella on *Ratsumiehen* tapaan ohjelmallinen merkitys. Juonet kuvaavat karhua, Topin ja Riikan elämänpiiriä, Topin epätoivoisia pelastautumisyrityksiä sekä agitaatiota.

Sallinen on antanut *Punaiselle viivalle* lisänimen "musiikkidraama". Tällä

hän on halunnut korostaa *Punaisen viivan* musiikkiteatteriluonnetta. Teatterinomaisuutta *Punaisen viivan* musiikkiin tuovat motiivien selväpiirteisyys ja tarkka raja. *Ratsumiehen* musiikki etenee *Punaista viivaa* laajemmin kaarroksin ja luonnemotiivit ovat jatkuvan kehitysprosessin kohteena. *Punaisessa viivassa* luonnemotiiveja ei kehitellä yhtä paljon, motiivit ovat selväpiirteisempiä, ja reagoivat draamaan tapahtumiin nopeasti ja selväpiirteisesti. *Punaisen viivan* luonnemotiivit ovat *Ratsumiehen* tapaan loogisen, yhdestä ydinmateriaalista lähtevän kehittelyn tulos, mutta *Punaisessa viivassa* kehittäminen tapahtuu enemmänkin runkomotiivitasolla. Kommentoiva musiikki ja näyttämötoteutus, joka ei pelkästään kuvaile tapahtumia, vaan tulkitsee niitä, tuovat *Punaiselle viivalle* vahvan musiikkiteatterillisen ilmeen. Musiikkiteatteri-ilmettä lisäävät myös puheroolit ja laulajien puherepliikit. Ohjaustyössä tapahtunut teoksen sisällön tulkinta oli sukua 70-luvun radikaaliteatterin tavalle tehdä taiteesta esteettisen nautinnon sijasta yhteiskunnallinen opetusväline. Jos *Ratsumiestä* voi kutsua perinteiseksi oopperaksi, oli *Punainen viiva* vahvaa musiikkiteatteria, jonka ohjaustyössä tapahtunut ideologinen terävöittäminen teki sen osaksi 70-luvun kulttuuri-radikalismia.

Tyylialluusioiden ja melodiasitaattien käyttö on *Punaisessa viivassa* runsaampaa kuin *Ratsumiehessä*. *Punaisen viivassa* Sallinen on käyttänyt sitaatteja johtoaiheenomaisesti, viitaten toisaalta oopperan "omien" johtoaiheiden tapaan draaman sisältöön ja henkilöihin, mutta sävellainat viittaavat tämän lisäksi tietenkin myös oopperan ulkopuolelle alkuperäiseen kontekstiinsa, jolloin ne – mikäli kuulija ne havaitsee – assosioituvat välittömästi alkuperäiseen yhteyteensä. *Punaisessa viivassa* helposti havaittavia lainoja ovat vallankumoukseen viittaavat Marseljeesi- ja Barrikadimarssi-sitaatit. Sen sijaan Vestmanviikin balladi, joka hallitsee oopperan kolmatta kohtausia ei ole sillä tavalla tunnettu kansanmelodia, että se välttämättä tunnustettaisiin sävelsitaatiksi. Keisari-aiheeseen liittyvä viittaus Neuvostoliiton kansallishymniin lienee tarkoitettukin salattavaksi. Uutta *Punaisessa viivassa* olivat myöskin puheroolit, joita oopperassa oli kaksi, Suutari ja Suutarin Kunilla. Oopperan laulurooleihin sisältyi myös laulun ja puheen välimuotoja.

Oopperoiden musiikin rakenteessa on joitain yhtäläisyyksiä. Molemmat sisältävät kehysaiheen, joka *Punaisessa viivassa* on huomiota herättävä karhumotiivi. *Ratsumies*-oopperan kehysaihe ei ole niin selkeä, mutta sellaisen muodostavat kuitenkin ennustusjuoneen liittyvät motiivit. Yhteistä molemmille oopperoille on myös keskeisten motiivien kertautuminen teosten lopussa. Tämä on piirre, joka on yhteinen Sallisen absoluuttisen musiikin kanssa. *Ratsumiehessä* aiheet kertautuvat *Kehtolaulu kuolleelle ratsumiehelle*- laulun yhteydessä. *Punaisessa viivassa* aiheet kertautuvat orkesteri-interludissa lasten kuoleman yhteydessä. Musiikin rakenteellinen yhtäläisyys sisältyy myös oopperan alkuun, proppilaisilla funktioilla tarkasteltuna funktioon B, jossa alkutilanteen jälkeen vahingonteko tulee päähenkilön tietoon. *Ratsumiehessä* tämä funktio on kolmannessa kohtauksessa, jossa *Ratsumies* huomaa, että *Kauppias* on vietellyt *Annan*. Samalla käy ilmi, että *Ratsumiehella* ja *Kauppiaanrouvalla* on suhde. *Punaisessa viivassa* *Topi* huomaa ruuan loppuneen. Molemmissa oopperoissa tätä dramaattista, välittömiä vastatoimia vaativaa jaksoa kuvataan klusterilla.

Proppilaisilla *aktanteilla* tarkasteltuna *Ratsumies*-oopperan *sankari* on *Ratsumies*. Tarinan *rosvoja* ovat kaikki "herraluokkaan" kuuluvat: *Kauppias*, *Tuomari* ja *Nimismies*. *Punaisen viivan sankari* on *Topi*. *Punaisen viivan rosvo* on puolestaan karhu kaikkine symbolimerkityksineen.

Mielenkiintoinen yksityiskohta on se, että molemmat oopperat sisältävät proppilaiseen analyysiin kuuluvan *taianomaisen auttajan*. *Ratsumies*-oopperassa tämä taika on karhurituaali, jonka turvin Ratsumies ja Anna polttavat Kauppiaan ja Kauppiaanrouvan ja pääsevät siten pakenemaan. *Punaisessa viivassa* taika on äänestys, joka yksinkertaisen kansan mielessä vaikutti taikakeinolta, jolla ankeat elinolot parannetaan kertaheitolla.

6.3 Epilogi

Tässä tutkimuksessa tarkastellusta materiaalista käy ilmi se, että Aulis Sallisen kehitys säveltäjänä on kulkenut dodekafonis-vaikutteisista sävellyksistä kohti tonaalisempaa ilmaisua: 60-luvun lopun ja 70-luvun alun tuotannolla Sallinen liittyi niihin vapaatonaalisiin säveltäjiin, jotka halusivat luopua sarjallisuudesta ja atonaalisuudesta, mutta myös perinteisestä tonaalisuudesta. Oopperoissaan Sallinen käyttää laajaa musiikillisen ilmaisun kirjoa tonaalisesta ilmaisusta aina aleatoriikkaan ja kenttäteknikkaan saakka.

Merkittävä syy reseptiossa moneen kertaan todettuun *Ratsumiehen* ja *Punaisen viivan* taiteelliseen korkeatasoisuuteen ja sävellystyön kypsyyteen on epäilemättä se, että säveltäjän ei tarvinnut luoda ensimmäisiä oopperoitaan varten uutta sävellystekniikkaa, vaan tässä tutkimuksessa tarkasteltujen Sallisen teosten perusteella näyttää siltä, että *Ratsumiehessä* ja *Punaisessa viivassa* ilmenevä ”oopperakieli” oli jo valmis Sallisen ryhtyessä säveltämään näitä ensimmäisiä oopperoitaan. On siten olemassa joukko oopperoita edeltäviä teoksia, joista säveltäjä saattoi siirtää sävellysteknisiä vaikutteita oopperoihinsa. Keskeisimpiä näistä teoksista ovat baletti *Variations sur Mallarmé* (1967), jossa Sallinen kehitti narratiivisen muunteluteknikan, jota hän käytti erityisesti juuri *Ratsumiehen* sävellystyössä. Viulukonsertosta (1968) on periytynyt soitin-kuoroihin perustuva orkestrointitapa. Horisontaaliset motiivit muuntuivat Sallisen tuotannossa myös teoksen vertikaaliseksi materiaaliksi *Choralista* (1970) lähtien. Oopperoiden kannalta keskeistä sitaattitekniikkaa Sallinen käytti jo kolmannessa jousikvartetossaan (1969).

Aulis Salliselle *Ratsumiehen* ja *Punaisen viivan* sävellystyön aika, vuodet 1972–76 merkitsivät uran käännekohtaa. Tämän käännekohtan taustalla olivat tärkeät sävellystekniset oivallukset, jotka tapahtuivat jo vuosia aiemmin.

SUMMARY

Ratsumies and Punainen Viiva by Aulis Sallinen. Opera, Music Theatre and Cultural Radicalism.

The objects of this study are Aulis Sallinen's operas *Ratsumies* (premiered in 1975) and *Punainen Viiva* (premiered in 1978), both part of the Finnish opera boom, which is considered the most significant Finnish musical phenomenon since Sibelius. The Finnish operas of the 1970s were widely popular and commanded international interest in Finnish music. In addition, Sallinen's first two operas had an effect on Finnish cultural policy: They gave an impetus to public debate on the necessity of a new opera house.

This study abandons score-centered analysis in favour of examining comprehensively the narrative overall meaning of both operas, including dramatisation. Choosing the latter method was mostly influenced by Sallinen's own views on opera. Opera should not be a costumed concert or something belonging in a museum, but it should be music theatre. Theatricality, which is so important to Sallinen, is something that cannot be found in the libretto or music or score, but in the whole performance, including dramatisation.

Since the basic research on Sallinen's music is still at an early stage it appears that the music in his operas cannot be reliably described without studying his earlier work. This is why this study uses reference material in order to examine the development of Sallinen's compositional techniques from the first apprentice works to the second opera, *Punainen Viiva*.

The theoretic frame of reference includes features from three signification system models. 1) Linguist and structuralist Romain Jakobson (1971) models six prime factors without which communication would be impossible. 2) Nattiez's (1990) three-step model has aroused criticism because according to Nattiez a work itself has no meaning until it is contemplated through its creation and reception processes. 3) Padilla has supplemented Nattiez's model into a five-step version. Analysing a work includes two levels; the integrating level, which brings the motifs out of the compositional material and the synthesis-inducing level, in which the motifs are rearranged. The operas are examined as a semiotic system of signs (see e.g. Barthes 1984), which includes signs of music, text and dramatisation. In every system of signs the extrinsic manifestation of a sign (signifier) has a contentual counterpart in the actual dramatisation (signified). The analysis of the musical signs is based on the core motif, body motif and character motif classification devised by Kalevi Aho (1977). Character motifs are actual motifs perceivable in music. Body motifs consist of the roots of the character motifs. A body motif that forms the thematic core of the composition is called a core motif. In this study, text and dramatisation are seen as a metaphoric language, in which, as in music, the extrinsic manifestation of a sign has a contentual counterpart in drama.

The operas in this study have been contextualised in two ways. The cultural historic context anchors Sallinen's operas to the opera boom. The second context consists of Sallinen's selected works from the years 1960-1976. The works were selected according to their presupposed underlying information about the development of Sallinen's compositional style.

The starting point in Sallinen's compositional work is the core motif, which develops into a varying amount (1-4) of body motifs. Examining the core motifs of the works included in this study reveals that while the core motifs have become more tonal they have also been compressed from the linear 8-12-tone motifs of the 1960s into the 4-tone second-third constructions of the early 1970s.

The music develops organically from the core material. The compositional technique is deductive, the whole work is elaborated from as limited basic materials as possible.

Sallinen's work required for a diploma, the four-part Concerto for Chamber Orchestra (1959-1960), has a 12-tone row as the core motif, which is divided into smaller units to form the basis for the compositional work. The forerunners of the concerto can be found in dodecaphony although Sallinen's compositional technique is freer. The construction of the work is typical to Sallinen: variations of the compositional material are repeated in the end. Sallinen's breakthrough work *Mauermusik* (1962), in which his personal style is beginning to take shape, is also based on the 12-tone row. *Mauermusik* includes octave doublings and triads as well as microtones, which are rare in Sallinen's work. The work takes the form of A-B-B1, in which part B is in the form of passacaglia. Sallinen's penchant for seconds is already apparent in *Concerto for Chamber Orchestra* and *Mauermusik*.

Sallinen's first dramatic work, the ballet *Variations sur Mallarmé* (1967), was premiered at the Finnish National Opera under the title *Sensual Variations*. This work includes a compositional feature which will emerge as the main developing principle of single motifs in Sallinen's later work. When a motif has originated from a core motif or a body motif, it occurs in several generation forms. The motifs are studied from different perspectives and through variation they are gradually given their own identity, persona. In addition to the variation and expansion of the motifs also the orchestration is expanded and this creates the effect of crescendo. After the motif has reached its full form it starts to degenerate along with the orchestration. The degeneration forms of a motif may often resemble the generation forms. This kind of compositional technique, which is based on something that has existed earlier, is called narrative.

In 1968 Sallinen completed a three-part Violin Concerto with an eight-tone row as the core motif. The design of the motif allows a highly tonal expression. The material of the core motif spans the whole work and the generation-degeneration process of one motif gives form to it. In the climax, a motif developed from the core motif emerges in a rhythmically homogenous form, transposed for 10 instruments. The work ends tonally, with a pure E major chord.

In 1970 Sallinen composed *Chorali*, which marks the beginning of his atonal period. In *Chorali*, the tone motifs develop into the work's harmonic material.

The core material of the First Symphony (1971) consists of a core motif including a semitone and a minor triad, c-cis-e-gis. The climax features (as in the violin concerto earlier) a transposition of the motifs for several instruments. A new feature in the climax is that the motif appears also in inversion.

The core motif of the Second Symphony (1972) is in scale form: f-e-d-c. Another essential feature is the fanfare motif, which evolves from major sixth chords.

Sallinen won the composition competition of the Olavinlinna 500 Year Jubilee Opera with *Ratsumies*. The libretto was written by Paavo Haavikko. The story is set in Novgorod, Olavinlinna and at the King's estate in Liistonsaari during the 16th and 17th century. Even though the libretto has a strong historical background the story is often read as a relationship anachronism, even political satire. According to Sallinen it is a love story in historical setting. The dramatisation emphasizes *Ratsumies* as Finland's survival story, the tale of a small nation between two bigger ones, and even as a revolution drama.

The music of *Ratsumies* is based on the core motif c-a-as-f, which includes a semitone so typical of Sallinen. The core motif develops into three body motifs. This basic material then evolves into actual character motifs, which in turn are organised as storylines. *Ratsumies* is a leading motif opera, the music comments on events in a late-Wagnerian way and gives them psychological depth.

Musical citations and allusions of style are an integral part of the music in both *Ratsumies* and *Punainen Viiva*. The beginning of *Ratsumies* includes a citation from an Orthodox hymn, which is derived from Feodor Krestyan's resurrectional stichira. The hymn can be heard in the beginning together with bells as it portrays the scene of the first act, Novgorod. The cantus firmus of the third act is the folk song *Aa, aa, Allin lasta*, which is also reverberated in the motifs of the other acts.

The core motif of the Third Symphony (1975) is, as in the First Symphony, the combination of semitones and thirds, this time a descending e-dis-h-g.

After the success of *Ratsumies*, Juhani Raikinen, General Director of the Finnish National Opera, commissioned Sallinen to write a new opera, based on Ilmari Kianto's novel *Punainen Viiva*. The novel chronicles events during the first Finnish parliamentary election (1906-1907) when left-wing ideas started to diffuse in Finland. Raikinen tried to find a social topic that would interest a new audience, the working class.

Sallinen decided to write the libretto himself. He based the libretto on the structure of Kianto's novel and particularly on the bear motif which appears three times. The libretto preserves the structure and central events of the novel.

Kianto's novel was seen as a period piece and social narrative, which, in fact, it is not. At a closer scrutiny, Kianto turns out to be very cynical about all power structures, including the new left-wing ideas. Sallinen looked upon the novel as a historical narrative but he was also aware of its universally humane

notions. His aim was to create a socially significant universal drama without the burden of a national epic.

Kalle Holmberg, the director, gave the opera its political message, which encourages people to take charge of their own lives and to change the society. The social aspect is portrayed through Riikka's change and the deaths of the passive family members.

A typical feature of Sallinen's compositional technique is that the motifs evolving from the core motif interlock with the themes that are integral to the content of the opera. The core motif of *Ratsumies* develops into the motifs describing the relationship between man and woman. In *Punainen Viiva* the motifs evolving from the core motif describe the double meaning of the red line, the voting and blood, also evident in Kianto's novel. The four storylines that evolve from the character motifs carry, as in *Ratsumies*, a programmatic implication. The storylines portray the bear, the environment of Topi and Riikka, Topi's desperate attempt of rescue as well as agitation.

In *Punainen Viiva*, melodic citations and allusions of style are more frequent than in *Ratsumies*. These include *The Marsellaise* and the Soviet National Anthem (the emperor motif).

Sallinen has called *Punainen Viiva* a music drama because he feels that it is closer to music theatre than opera. The music of *Ratsumies* is more grandiose and the character motifs are constantly developed. In *Punainen Viiva* the character motifs are not developed as intensely but they respond quickly and explicitly to the events of the drama. As in *Ratsumies*, the character motifs in *Punainen Viiva* are the result of the logical development of one core material, but in the latter this happens more on the body motif level. The musical comments and speaking parts as well as the dramatisation which interprets the events lend *Punainen Viiva* a strong theatrical air. The interpretation of the opera's message, which was so explicit in the stage direction, was related to the radical theatre of the 1970s, which aimed to make art a social teaching aid. If *Ratsumies* is considered a more traditional opera, *Punainen Viiva* is an example of powerful music theatre and part of the cultural radicalism of the 1970s.

The musical structures of the operas share some similarities. Both include a frame motif – in *Punainen Viiva* the spectacular bear motif, and in *Ratsumies* the motifs connected with the prophecy storyline. In both operas the motifs are repeated in the end.

Sallinen's music is typically dramatic and narrative. The motifs are always based on something that is already known, and so they gradually build up an identity of their own: The music itself includes drama. Narrativity often creates the illusion of being programmatic even though the music is not.

With his late 1960s' and early 1970s' work Sallinen joins the non-tonal composers who wanted to break away from serial music, atonality and even tonality. In his operas Sallinen makes use of the whole spectrum of musical expression, all the way from tonality to clusters and aleatorics.

One reason for the artistic success and maturity of *Ratsumies* and *Punainen Viiva* is that Sallinen did not have to create a new compositional technique for his first operas; his "opera language" was complete when he

started work on these operas. It is obvious that there were earlier works that influenced his compositional techniques. In the ballet *Variations sur Mallarmé* (1967) Sallinen developed a narrative variation technique which he used especially in *Ratsumies*. Starting with the *Violin Concerto* (1968), he evolved a way of instrumentation which increases the clarity of the music and is based on instrumental choirs. The transformation of horizontal motifs into vertical material has been evident since *Chorali* (1970). The citation technique was used in the *Third String Quartet* (1969).

The years 1972-1976, during which both *Ratsumies* and *Punainen Viiva* were composed, marked a turning point in Sallinen's career. This turning point was made possible years before by Sallinen's genius with compositional techniques.

HENKILÖ- JA TEOSHAKEMISTO

- Aaltoila Heikki 11
 Acerbi, Giuseppe 122
 Adorno, Theodor 29
 Agricola, Mikael 109
 Aho, Kalevi 29—30, 36, 110
 Ahlqvist, August 140,141
 Akseli Martinpoika, ratsumies 120
 Almila, Atso 225
 Apo, Satu 28
 Aristoteles 19—20, 31
 Arvelo, Ritva 14, 61
 Auvinen, Juhani 75-76
 Auvinen, Ritva 16
- Bach J. S. 35, 65
 -h-mollimessu 63
 -Johannes-passio 23
 -Matteus-passio 63
 -Es ist genug -koraali 92
 Barthes, Roland 29, 32
 Beethoven, Ludvig van 29, 63
 -5. sinfonia 29, 163
 Bent, Ian 28
 Berg, Alban
 -Wozzeck 13, 15, 58, 64
 -Lulu 208
 -viulukonsertto 92
 Berger, Arthur Asa 28
 Bergman, Ingmar 62-63
 Berlioz, Hector 26
 -Fantastinen sinfonia 26
 Bertolucci, Bernardo 32
 Bielke, Eerik Sturenpoika, kuninkaan
 virkamies 146
 Bielke, Tuure Pietarinpoika, Olavinlinnan
 isännän apulainen 105
 Bizet, Georges
 -Carmen 222
 Boulez, Pierre 22
 Brecht, Bertolt 13—14, 59—60, 64—
 67, 89, 95, 132, 165, 172—173, 205
 Buckbee, Georg 57
 Busoni, Ferruccio 65
 Bäckman, Ilkka 14, 61, 67
- Chéreau, Patrice 22
 Chopin, Frederik 34
 Chydenius, Kaj 60, 224
 Coker, Wilson 29
- Comfort, Alex 79
 Cooke, Deryck 17
 Custeau, Jean 65
- Dalhaus, Carl 17, 27, 67
 Debussy, Claude 30, 34
 -La Cathédrale engloutie 25
 Dische, Irene 12
 Dufay, Guillaume 30
- Erkkilä, Eero 16
 Eisler, Hans 63, 65, 222
 Englund, Einar 40
 Enzensberger, Hans Magnus 12
 Eteläpää, Heikki 220
- Felsenstein, Walter 13, 18, 20,
 63—64, 66
 Fincke, Kustaa, Olavinlinnan isäntä
 105—106
 Fleming, Ian 28
- Gagan, Oleg 47
 Gasparow, Boris 27, 85
 Gibran, Gahlil 173
 Gluck Christoph Willipald 26
 Goethe, J. W. v. 122
 Goodman, Nelson 18
 Gronow, Pekka 184
 Grönroos Walton 11
- Haavikko, Paavo 11, 15, 30, 58—59,
 69, 72—83, 86-87, 89, 94, 96,
 98—100, 102, 108-109, 111—112,
 114, 118, 120—121, 123, 129, 134
 —135, 137, 140, 143, 145, 147—148,
 229, 231
 Haavikko (Rainio), Ritva 100, 111
 Haavio, Martti 122, 175, 178
 Hatten, Robert 29
 Haydn, Joseph 25—26, 63, 156—157

- Heikinheimo, Seppo 13, 146, 156,
218—221
- Heininen, Paavo 44—45, 199
- Silkkirumpu 92
- Veitsi 92
- Heiniö, Mikko 24, 92, 218
- Herakleitos 134
- Holmberg, Kalle 13—16, 58—64,
67, 69, 75, 78-80, 87—88, 99, 104,
111, 113, 140, 146, 155, 165—167,
172—173, 185, 205, 207, 215, 218,
220—222, 224—225, 229—231,
- Holmila, Paula 221
- Hynninen, Jorma 16, 68
- Händel, Georg Friedrich 63
- Ibsen, Henrik 87
- Iivana Julma 96
- Ives, Charles
- 4 sinfonia 92
- Jakobson, Romain 20—21, 25,
27—28, 32, 227—228
- Jauhola, Heikki, Liistonsaaren
nimismies 104
- Johansson, Bengt 57, 72, 79
- Jung, C. G. 134—135
- Kaartinen, Heikki Antinpoika,
Liistonsaaren kartanon omistaja 105
- Kaivanto, Kimmo 155, 165—167, 173—174
- Kajanus, Robert 220
- Kalliola, Paula 77, 78, 80
- Kamu, Okko 16, 56, 82, 152, 155
- Karhu, Eino 158—159, 170
- Karhumaa, Pentti 43
- Karjalainen, Ahti 80
- Karjalainen, Kauko 17
- Kassila, Matti 160
- Kekkonen, Urho 80—81, 157
- Kerman, Joseph 19
- Kianto, Ilmari 12, 59, 157—160,
163, 166—169, 171—174, 182—183,
185, 195, 199, 202-205, 212, 214-215,
217, 229—230, 232
- Kinnunen, Aarne 19, 78, 96
- Kivi, Aleksis 12, 57, 59, 88, 98
- Kivirinta, Jaakko 176
- Klami, Uuno 34
- Koivisto, Mauno 80
- Kokkonen, Joonas 33, 35—36, 40,
57, 76, 230
- Viimeiset kiusaukset 14, 17, 19,
60, 181, 219
- Korhonen, Marja 67
- Korte, Hans 146, 229
- Koskinen, Kalevi 16
- Koskinen, Yrjö 141
- Kouta, Aarni 72
- Krestjan, Fjedor 96-97, 232
- Kuokkala, Pekka 17
- Kupfer, Harry 64
- Kuusela, Marjo 83
- Kuusi, Matti 102
- Kuusisto, Ilkka
- Jääkäri Ståhl 225
- Kustaa Vaasa 104—106
- Laine, Edvin 13
- Lampila, Hannu- Ilari 195, 205
- Lappalainen, Pekka 81
- Larsson, Märten,
kuninkaankartanon isäntä 106
- Lasse Laurinpoika, Laatokan
laivaston päällikkö 106
- Linjama, Jouko 57
- Liszt, Franz 26, 34, 85
- Lehtinen, Matti 12
- Leppäkoski, Raila 65
- Loesser, Frank 62
-Enkeleitä Broadwaylla 62
- Louhos, Meri 82
- Lutoslawsky, Witold 38
- Lyotard, Jean Francois 92
- Långbacka, Ralf 13—15, 18-19, 32,
58-66, 87, 89, 173, 222, 224—225
- Länsiö, Tapani
- Sulka 72
- Lönnrot, Elias 107, 122
- Madetoja, Leevi 61
- Juha 17, 214
- Pohjalaisia 12—14, 17, 73, 219, 225
- Magnus Olaus 145
- Mallarmé, Stéphane 43
- Mannerkorpi, Juha 72
- Margolis, Joseph 18
- Melasniemi, Eero 67
- Merikanto, Aarre 33—35, 40, 64, 92
- Juha 12—13, 17, 64, 73
- Schott-konsertto 92
- Meriluoto, Aila 76
- Meriläinen Usko 40

Meting (Mettingen), Tuomas,
Liistonsaaren nimismies 104—105
Monteverdi, Claudio
- Orfeo 26
Mozart, W.A. 17, 59
- Taikahuilu 12, 13, 62
- Figaron häät 63
- Don Giovanni 63
Munck, Antti, nimismies 104—105
Munck, Hannu, ratsumies 120
Mäntylä, Ilkka 144

Nabokov, Vladimir 39
Nattiez, Jean-Jacques 22—25, 36, 221, 227
Niemi, Juhani 156, 159
Nissinen, Irma 33
Noske, Frits 17, 28
Nummi, Lassi 72
Nyytäjä, Outi 222, 225

Offenbach, Jacques
- Kaunis Helena 62
Ojanen, Eero 173
Olavi Laurinpoika, Liistonsaaren
vouti 105
Orsmaa, Taisto-Bertil 89

Paavolainen, Pentti 15, 62, 222
Padilla, Alfonso 22, 25, 28, 30, 36
Palestrina, Giovanni Pierluigi da
30, 35
Palomeri, Raul 160
Panula, Jorma 14, 54, 225
Pasanen, Pauli 222-224
Penderecky, Krzysztof 33
- Anaklasis 38
- Valituslaulu Hiroshiman uhreille 39
Pistotnik, Vesna 18
Platon 31
Pouck Olli, nimismies 104
Propp, Vladimir 28, 110, 123
Puccini, Giacomo 209
Puikkinen, Matti, lainsuojaton 144
Pulkki, Tauno 76
Pulli, Martta 175-176, 229
Puurunen, Sakari 14, 18—19, 60,
181
Pylkkänen, Tauno 12
-Tuntematon sotilas 12—13

Raiskinen, Juhani 14, 67-68, 157,
226, 232

Rajala, Panu 224—225
Rautavaara, Einojuhani
- Apollo ja Marsyas 14
- Thomas 17, 28
Reich, Wilhelm 103
Retf, Rudolf 25, 28-30
Roiha, Eino 40
Rosen, Charles 30
Rossi, Matti 221—222
Röös, Lauritsa 105

Saariaho, Kaija 54
Sallinen, Aulis 11—16, 21, 29,
33—68, 71-76, 82-83, 90, 96, 102,
108, 118, 121, 136, 138-139, 152,
155—162, 171, 175, 196, 199, 200,
204,205, 209, 218—219, 221—222,
227, 229-234
- Rapsodia pianolle ja orkesterille, 34
- 1. Jousikvartetto 35
- Konsertto kamariorkesterille 16,
35—38, 230—231
- Variaatioita sellolle ja orkesterille 42
- Mauermusik 16,38—41,231
- Variations for Orchestra 42
- Elegia Sebastian Knightille 39
- Cadenze 16, 41—42, 48
- Notturmo 34
- Variations sur Mallarme 16, 42,
44, 46, 48, 50, 55, 92, 110, 231, 234
Viulukonsertto 16, 34, 47—51, 55,
91, 154, 231, 234
- 3. Jousikvartetto 42, 49, 91, 234
- Choral 16, 51—52, 199, 231, 234
- Chaconne 16, 34, 51, 53, 55, 132,
152
- 1. sinfonia 16, 51, 54, 55, 154, 231
- 2. sinfonia 16, 51, 56, 164, 231
- Neljä laulua unesta 16, 82, 83,
106, 118, 127, 162, 232
- Ratsumies 11—16, 21, 27, 30, 33,
41—42, 44, 46, 49, 51, 53, 55,
57—59, 64, 69—154, 156, 162—164,
166, 168, 177, 194, 196, 209, 215—
216, 218—219, 227—228, 230—234
- Metamorfora 152, 232
- 3. sinfonia 16, 152—154, 164,232
- Simppeli-Simme ja Hamppari-
Hamme 59
- Sellokonsertto 34
- Punainen viiva 11—13, 15—16,
21, 24, 27, 30, 49, 55, 59, 64, 80, 87,

89, 90—91, 99, 110, 123, 132, 136,
152, 155—226, 227, 229—230, 232
—234
- Shadows 83
- Kuningas lähtee Ranskaan 12, 59,
73, 76, 78, 83, 86—87, 89-90, 95,
102—103, 218
- Rauta-aika –sarja 83
- 5. sinfonia 39
- Kamarimusiikki III 34, 91, 92
- Anthem for Ants 59
- Kullervo 11—12, 59, 67
- Palatsi 12, 59
- 7. sinfonia 39, 83
- Kuningas Lear 12, 59
- Hobbitti-baletti 83
Salminen, Matti 16
Sams, Eric 18
Salo, Arvo 60
Salonen, Esa-Pekka 91
Salosaari, Kari 19
Sariola, Petri 225
Savolainen, Pentti 13, 75—76, 220
Schmidgall, Gary 209
Schubert, Franz 63
- Keskenräinen sinfonia 34
Schumann, Robert 18
Schönberg, Arnold 37
Shakespeare 59, 94, 145
Sibelius, Jean 26, 34
- 4. sinfonia 29, 163
Sihvo, Hannes 78, 80, 94, 107
Sillanpää, Franz Emil 157, 232
Sinisalo, Veikko 157
Sivuoja-Gunaratnam, Anne 17, 28, 30
Skjöldebrand, A.F. 122
Snellmann, J.V. 203, 220
Stanislavski, Konstantin 61
Strauss, Richard 85
- Ariadne auf Naxos 92
Stravinski, Igor 37
Suominen, Ensio 69, 87
Suutela, Hanna 19, 87
Söderblom, Ulf 14, 16, 38, 57, 69, 104

Taanila, Hannu 221
Talvela, Martti 219—220
Tapio, Matti 67, 157, 232
Tarasti, Eero 21, 25, 27, 92
Tarkiainen, V. 122
Teerisuo, Timo 17
Tola, Heini 83

Tolkien, J. R. R. 39, 83
Topelius, Sakari 122, 207
Tuominen, Sirkka 57
Turkka, Jouko 59, 225
Tyyri, Jouko 76

Uthermarc, Thomas, Rantasalmen
kuninkaankartanon isäntä 106

Valjakka, Taru 12, 16, 82
Vartio, Marja-Liisa 72—73
Veistäjä, Olavi 13
Verdi Giuseppe 17, 25, 59, 209
-Don Carlos 12
-Trubaduuri 12
Virolainen, Johannes 80
Vuorinen, Risto 224
Välkki, Anita 16

Wagner, Richard 17—18, 26, 29, 63, 65
- Parsifal 27
- Ring 22, 27
- Reininkulta 29
- Tristan ja Isolde 27, 85
Wecksell, J.J. 89
Weill, Kurt 65, 95
Weitzman, Ronald 55
Wolf, Hugo 18
- Abchied 92
Wuolijoki, Hella 89, 173

Ylimartimo, Sisko 30—31, 108

Zetterqvist, C.G 122
Zimmermann, Bernd Alois
- Die Soldaten 18, 59

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

1 Tutkimuksessa käytetyt Aulis Sallisen sävellykset

- 1959–60. Konsertto kamariorkesterille (Concerto for Chamber Orchestra).
Kent: Novello.
1962. Mauermusik. Helsinki: Warner/Chappel Music Finland.
1965. Cadenze. Helsinki: Warner/Chappel Music Finland.
1967. Variations sur Mallarmé. Käsikirjoitus. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
1968. Viulukonsertto. Helsinki: Warner/Chappel Music Finland.
1970. Choral. Helsinki: Warner/Chappel Music Finland.
1970. Chaconne. Helsinki: Warner/Chappel Music Finland.
1971. Ensimmäinen sinfonia. Kent: Novello.
1972. Toinen sinfonia. Kent: Novello.
- 1972–73. Neljä laulua unesta. Helsinki: Warner/Chappel Music Finland.
- 1973–74. Ratsumies-ooppera. Helsinki: Luses.
1975. Kolmas sinfonia. Kent: Novello.
- 1976–78. Punainen viiva. Kent: Novello.

2 Äänitallenteet

Ratsumies-ooppera. Äänitetty Ratsumiehen kantaesityksestä 17.7.1975. Finlandia Records FA 101 LP3.

3 Kuvatallenteet

Ratsumies-oopperan kantaesitysproduktion kuvatallenne. Tampere: TV 2:n arkisto.

Punainen viiva-oopperan kantaesitysproduktion kuvatallenne. Helsinki: Suomen kansallisoopperan arkisto.

4 Haastattelut

Anttila, J. Tapani Länsiön puhelinhaastattelu 24.11.1999.

Anttila, J. Aulis Sallisen haastattelu 12.9.2001. Helsinki.

Anttila, J. Juhani Raiskisen puhelinhaastattelu 28.11. 2001.

Anttila, J. Jorma Hynnisen haastattelu 28.2. 2002. Seinäjoki.

Anttila, I. Puhelinkeskustelut Paavo Haavikon kanssa 28.–29.5. ja 1.6. 2002.

- Hako, P. Aulis Sallisen haastattelu 17.–18.12.1990 (U-matic-kasetit nrot 1–20). Tutkijan käytössä ovat olleet alkuperäisistä nauhoista tehdyt VHS-kopiot. Helsinki. Luses. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen arkisto.
- Kalliola, P. Paavo Haavikon haastattelu 27.2.1985. Kalliolan (1987) pro gradu - tutkielman liitteenä. 164–198.

5 Julkaisemattomat käsikirjoitukset ja kirjeet

- Haavikko, P. 1972a. Ratsumies-libreton ensimmäinen käsikirjoitus. Päivätty 7.5.1992. Helsinki: Aulis Sallisen yksityisarkisto.
- Haavikko, P. 1972b. Paavo Haavikon kirje Aulis Salliselle 30.11. 1972. Helsinki: Aulis Sallisen yksityisarkisto.
- Haavikko, P. 1972c. Ratsumies-libreton toinen käsikirjoitus. Helsinki: Aulis Sallisen yksityisarkisto.
- Haavikko, P. 1973. Ratsumies-näytelmän käsikirjoitus. Päivätty 20.11.1973. Helsinki: SKS:n kirjallisuusarkisto.
- Sallinen, A.1972. Ratsumies-libreton käsikirjoitus. "Säveltäjän työlibretto" Helsinki: Aulis Sallisen yksityisarkisto.
- Sallinen, A. 1975: Punaisen viivan dramaturgiakaavio. Helsinki: Aulis Sallisen yksityisarkisto.
- Seppälä, H. 1999. Joensuun yliopiston ortodoksisen teologian laitoksen professori Hilikka Seppälän kirje Jarmo Anttilalle 23.2.1999.
- Sihvo, H. 2000. Joensuun yliopiston kirjallisuuden laitoksen emeritusprofessori Hannes Sihvon kirje Jarmo Anttilalle 27.4.2000.

6 Pöytäkirjat

- Suomen Kansallisoopperan Säätiön hallituksen kokouspöytäkirjat: 19.8.1975, 16.9.1975. ja 22.10.1976. Helsinki: Kansallisoopperan arkisto.

7 Painetut lähteet ja kirjallisuus

- Aallas, E. 1979. Punaista oopperaa kulttuuritalolla. *Kansan Uutiset* 6. 9. 1979.
- Aaltoila, H. 1975. Suuri oopperatapahtuma. Ratsumiehen kantaesitys elävässä Olavinlinnassa. *Uusi Suomi*. 19.7.1975.
- Aho, E. 1995. *The Critical Journalistic Reception of the Operas of Aulis Sallinen. A thesis presented by Esko Aho to the School of English Studies, Communication and Philosophy, submitted in fulfilment of the regulations for the degree of Doctor of Philosophy in the University of Wales. Moniste.*
- Aho, K. 1977. Motiivit ja motiivien muuntuminen. *Musiikki* 4/1977.15–31.
- Adorno T. & Eisler H. 1994. *Composing for the film*. London: Athlone Press.
- Ala-Könni, E. 1978. *Alavuden laulukirja*. Tampere: Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos.
- Anhava, T. 1973 Haavikko ja antiikki. *Parnasso* 1973. 413–422.

- Anon. 1969. Aulis Sallisen Variations sur Mallarmé- baletin anonyymi teos-
esittely kantaesityksen yhteydessä (Suomen Kansallisooppera) 2.10. 2969.
Suomen Kansallisoopperan arkisto.
- Anon. 1973. Kalevala. Porvoo: WSOY.
- Anon. 1974. "Aikansa arvostelijan ennustukset toteutuvat". Kiannon patsaan
paljastus sai kainuulaiset liikkeelle. Anonyymi artikkeli. Helsingin Sano-
mat. 5.8. 1974.
- Anon. 1979. Oopperavierailun jälkimaininkeja. Anonyymi artikkeli. Suomen-
maa 15.8.1979.
- Anon. 1982. Kanteletar. Koonnut Elias Lönnrot. Helsinki: SKS.
- Apo, S. 1974. Kansansadun struktuurien tutkimus. Teoksessa Strukturalismia,
semiotiikkaa, poetiikkaa. Helsinki: Gaudeamus. 43-68
- Aromäki, J. 1980. Elämäni on musiikki. Porvoo: WSOY.
- Arni, E. 1984. Ratsumies, Viiva ja Kuningas eli kuvauksia Aulis Sallisen ooppe-
roiden synnystä. Savonlinna: Savonlinnan oopperajuhlien kannatusyhdis-
tys ry.
- Asplund, a. 1977. Suomalaista kansanmusiikkia I -Balladeja. Helsinki:SKS.
- Bacon, H. 1995. Oopperan historia. Keuruu: Otava.
- Bacon, H. 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: SKS.
- Bagh, P. v. & Milonoff, P. 1977. Teatterikirja Ralf Långbacka, Kalle Holmberg
Rauma: Love-kustannus.
- Barthes, R. 1977. Image Music Text. New York: Hill and Wang.
- Barthes, R. 1984. Elements of semiology. Suffolk: Jonathan Cape.
- Bent, I. 1987. Analysis. With a Glossary by William Drabkin. Haundmills: Mac-
millan Press.
- Berger, A. A. 1992. Popular Culture Genres: theories and Texts. Newbury Park
(Calif.): Sage.
- Bergman, I. 1987. Laterna Magica. Suomentaja Heikki Eskelinen. Porvoo: Otava.
- Brecht, B. 1965a. Moderni teatteri on eepistä teatteria. Merkintöjä oopperasta
Mahagonnyn nousu ja tuho. Teoksessa Aikamme teatterista. Suomentaja
Max Rand. Helsinki: Tammi. 11-23.
- Brecht, B. 1965b. Eeppisen teatterin välillinen vaikutus. Teoksessa Aikamme
teatterista. Suom. Max Rand. Helsinki: Tammi. 30-48.
- Borchmeyer, D. 1991. Richard Wagner - Theory and Theatre. Oxford: Claren-
don Press.
- Chydenius, K. 1978. Hyvä taideteos on aina yhteiskunnallinen. Teatteri 3/1978.
27.
- Chydenius K. 1979. Oopperaan siitä. Tiedonantaja. 26.1. 1979.
- Comfort, A. 1967. Sukupuolisuus ja yhteiskunta. Suomentaja Mirja Rutanen.
Keuruu: Otava.
- Cooke, D. 1981. The Language of Music. Oxford: Oxford University Press.
- Dahlhaus, K. 1980. Musiikin estetiikka. Suomentaja Ilkka Oramo. Helsinki Suo-
men musiikkitieteellinen seura.
- Eberman, W. 1989. Haastattelulausunto anonyymissä kirjoituksessa "Veitsi ei
ollut tarpeeksi terävä". Helsingin Sanomat 16.12.1989.
- Eisler, H. 1980. Kirjoituksia musiikista. Suomentaja Jyrki Uusitalo. Vaasa: Love-
kirjat.
- Eteläpää, H. 1978. Aulis Sallisen ooppera Punainen viiva. Sitä kuunnellessa ei
happi lopu. Uusi Suomi 26.11. 1978.
- Fiske, J. 1994. Merkkien kieli. Johdatus viestinnän teoriaan. Suomeksi toimitta-
neet V. Pietilä, R. Suikkanen ja T. Uusitupa. Tampere: Vastapaino.

- Gasparow, B. 1982. Eräitä musiikin semantiikan deskriptiivisiä ongelmia. Suomentaja Eero Tarasti. Teoksessa E. Tarasti (toim.) Musiikin soivat muodot. Musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja no 2. 49–65.
- Goodman, N. 1988. Sights Unseen. Teoksessa N. Goodman & C. Z. Elgin. Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences. Indianapolis: Hackett.
- Gronow, P. 1979. Laulukirja. Työvään lauluja kahdeksalta vuosikymmeneltä. Helsinki: Tammi.
- Haataja, L. ym. 1976 Suomen työväänliikkeen historia. Joensuu: Työvään sivistysliitto ry.
- Haavikko, P. 1955. Synnyinmaa. Helsinki: Otava.
- Haavikko, P. 1975. Paavo Haavikko. Ratsumies-libretto. Teoksessa Otavan uutisia 5-6/1975.139
- Haavikko, P. 1984. Laureate's Acceptance. World Literature Today, Literary Quarterly of The University of Oklahoma. Vol. 58/4
- Haavikko, P. 1987. Naismetsä. Helsinki: Art House.
- Haavikko, P. 1994 Vuosien aurinkoiset varjot. Juva: Art House
- Haavikko, P. 1995 Prospero. Muistelmät vuosilta 1967-1995. Juva; Art House
- Haavikko, P. 1997. Sulka. 12 näytelmää. Juva: WSOY.
- Haavio, M. 1955. Probleemi ja sen ratkaisija. Kaunis laulu Frinsi Wensman Wiikistä. Kansanrunojen maailmanselitys. Helsinki: WSOY. 333 – 359.
- Haavio, M. 1967. Kanteletar. Teoksessa T. Vuorela (toim.) Perinnetietoa. Forssa: SKS. 88–112.
- Haikara, K. 1992. Bertolt Brechtin aika, elämä ja tuotanto. Helsinki: Art House.
- Heikinheimo, S. 1974. Yhden miehen teatteri. Helsingin Sanomat 3.8.1974.
- Heikinheimo, S. 1978a. Martti Talvela. Jättiläisen muotokuva. Keruuu: Otava.
- Heikinheimo, S. 1978 b. Sallisen Punainen viiva valmiina. Helsingin Sanomat 28.11.1978.
- Heikinheimo, S. 1978 c. Oopperataiteemme jäidenlähtö. Helsingin Sanomat 10. 12.1978.
- Heikinheimo, S. 1980. Ratsumies tärveltiin Kielissä: Pannukakku mansikoilla. Helsingin Sanomat 24.6.1980.
- Heininen, P. 1972. Joonas Kokkonen. Musiikki 3–4/1972. 136–185.
- Heiniö, M. 1988. Lastenkamarikonserteista pluralismiin. Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa. Musiikki 1–2/1988.
- Heiniö, M. 1989. Lähtökohtia oopperatutkimukseen. Musiikkitiede 2/1989. 66–87.
- Heiniö, M. 1992. Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. Musiikki 1/1992.1–78.
- Heiniö, M. 1995. Aikamme musiikki. 1945–1993. Suomen musiikin historia 4. WSOY: Porvoo.
- Heiniö, M. 1999. Karvalakki kansakunnan kaapin päällä- Kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuvasissa 1975–1985. Pieksämäki: SKS.
- Holmberg, K. 1976. Näkökulmia Haavikon teatteriin. Teoksessa Harri Huhtamäki (toim.) Haavikko -Symposiumi 21.–22.6.1976 Joensuun korkeakoulussa. 87–97.
- Holmila, P. & Rossi, M. 1979. Punainen viiva – ooppera kaikille, kaikille, kaikille. Kulttuurivihkot 2/1979. 18–29.

- Jaakkola, J. 1959. Suomen myöhäiskeskiaika II. Suomen historia osa VI. Porvoo: WSOY.
- Jakobson, R. 1971. Closing statement: linguistics and poetics. Teoksessa T. Sebeok (toim.) *Style in Language*. Cambridge, Mass.: MIT Press. 350–377.
- Jung C.G. 1978. *Reseaches into the Self. - The Collected Works of C.G. Jung*. London.
- Karhu, E. 1973. Suomen 1900-luvun alun kirjallisuus. Tampere: Kansankulttuuri.
- Karjalainen, K. 1991. Leevi Madetojan oopperat Pohjalaisia ja Juha, teokset, tekstit ja kontekstit. Diss. *Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis* 2.
- Kerman, J. 1956. *Opera as Drama*. New York: Alfred A. Knopf.
- Kianto, I. (Calamnius-Kianto) 1906. *Isänmaallisia runoelmia*. Kuopio: Otava.
- Kianto, I. 1915. *Turjanlinnan satukirja*. Helsinki: Otava
- Kianto, I. 1954. *Iki-Kianto muistele*. Helsinki: Otava.
- Kianto, I. 1958. *Punainen viiva*. Helsinki: Otava
- Kinnunen, A. 1977. *Syvä nauru. Tutkimus Paavo Haavikon dramatiikasta*. Forssa: SKS
- Kirkinen Heikki 1962. Historiallista taustaa ortodoksisen uskon tulolle Karjalaa. Teoksessa M. Jokipii (toim.) *Studia Historica Jyväskyläänsia I. Pieksämäki: Jyväskylän kasvatusopillinen korkeakoulu; Jyväskylän yliopistoyhdistys*. 5–56.
- Krestyan, F. 1974. *Canticles. Monuments of Russian Music. Vol. 3*. 1974.
- Kristian 1978. (nimim.) Suomalaisen oopperataiteen uusi, väkevä mestariteos. *Kansan Uutiset*. 3.12. 1978.
- Kuokkala, P. 1992. Ooppera Viimeiset kiusaukset Joonas Kokkosen säveltäjäkuvan heijastumana. Diss. *Jyväskylä Studies in the Arts* 39.
- Kuusi, M. 1963a. *Esisuomalainen runous*. Teoksessa M. Kuusi (toim.) *Suomen kirjallisuus I. Kirjoittamaton kirjallisuus*. 31–80. Keuruu: SKS ja Otava.
- Kuusi, M. 1963b. *Keskiajan kalevalainen runous*. Teoksessa M. Kuusi (toim.) *Suomen kirjallisuus I. Kirjoittamaton kirjallisuus*. Keuruu: SKS ja Otava. 273–397.
- Kuusi, M. 1972. *Savolaissuvuista*. Teoksessa Hannes Sihvo (toim.) *Nimikirja. Kalevalaseuran vuosikirja 1972*. Vaasa: WSOY. 99–115.
- Kuusisaari, H. 1993. *Aulis Salliselle ooppera on totaalista musiikkiteatteria. "Ihmiset on helpompi saada itkemään kuin kuin nauramaan"*. *Rondo* 8/1993. 8–11.
- Kuusisaari, H. 1996. *Tärkeintä on kysyä ja epäillä. Harry Kupfer kääntää Wagnerin dynaamiseksi liiketeatteriksi*. *Rondo* 5/1996. 24–27.
- Kyrö, P. 1978. *Daniel Hjort ja Fångarnas ö. Vallan analyysjä Vaasasta*. *Teatteri* 2/1978. 7–8.
- Lampila, H.-I. 1978. *Sallisen oopperan musiikin tasot*. *Helsingin Sanomat* 4.12. 1978.
- Lampila, H.-I. 1979. *Aulis Sallinen: Punainen viiva*. *Musiikki* 1/1979. 51–60.
- Lapila, T. 1978. *Kirvesmies oopperassa -Pauli Pasasen haastattelu*. *Kulttuurivihkot* 4/1978. 55–59.
- Lappalainen, P. 1970. *Säämingin historia I: 1. Pieksämäki: Säämingin kunta ja Säämingin seurakunta*.
- Lappalainen, P. 1971. *Säämingin historia I: 2. Pieksämäki: Säämingin kunta ja Säämingin seurakunta. Pieksämäki*.
- Lintinen, J. 1982. *Sininen ajattelija*. Teoksessa M. Tyrkkö (toim.) *Kimmo Kaivanto*. Espoo: Weilin & Göös. 92–189.

- Louhikari, T. 1978. Ylioppilasteatterin linja. Kulinarismia vastaan. Teatteri 4/1978. 21.
- Långbacka, R. 1982. Muun muassa Brechtistä. Suomentaja Kalevi Haikara. Helsinki: Tammi.
- Margolis, J. 1980. Art and Philosophy. Brighton: The Harvester Press.
- Mattila, T. 1986. Kimmo Kaivanto. Teoksessa M. Valkonen & O. Valkonen (toim.) Suomen taide. Nykyaika. Porvoo. WSOY. 114–117.
- Meriluoto, A. 1980. Aila Meriluoto. Haavikko, Ritva (toim.) Miten kirjani ovat syntyneet. Kirjailijoiden Studia Generalia 1979. Porvoo: WSOY. 188–205.
- Milnes, R. 1990. Lainaus Opera-lehdessä syksyllä 1990 ilmestyneestä arviosta. Erkki Arnin kirjoituksessa "Englantilaislehti jakoi Veitselle risuja, mutta esiintyjille ruusuja". Helsingin Sanomat 22.10.1990.
- Mäntylä, I. 1969. Ja yhteinen rahvas todisti. Kollaasi 1600-luvun suomalaisista tuomiokirjoista. Porvoo: WSOY.
- Nattiez, J.-J. 1990. Music and Discourse. Towards a Semiology of Music. Princeton: Princeton University Press.
- Niemi, I. 1969. Nykydraaman ihmiskuva. Helsinki: Tammi.
- Niemi, I. 1978. Risto Armas Rolf Saanila. Turun kaupunginteatterin taiteellinen johtaja 1.1. 1978 alkaen. Teatteri 1/1978.3–7.
- Niemi, J. 1977. Kansanrakastaja vai kansanvihollinen. Näkökulmia Ilmari Kannon Punaiseen viivaan. Kirjallisuuden tutkijain seuran vuosikirja 30. 111–123.
- Niemi, J. 1985. Hiidenkiven arvoitus. Hämeenlinna: Karisto.
- Noske, F. 1977. The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi. Hague: Martinus Nijhoff.
- Nyytäjä, O. 1979. Ooppera ei saa olla totuudellisen teatterin vastakohta. Teatteri 1/1979. 7–9.
- Otonkoski, L. 1987. Totaalista teatteria – pallon muotoisessa ajassa. Synteesi 3/1987. 35–41.
- Paavali, Arkkipiispa 1979. Ortodoksinen kirkkomusiikki. Teoksessa Isä Ambrosius & M. Haapio (toim.). Ortodoksinen kirkko Suomessa. Lieto: Etelä-Suomen kustannus OY. 338–351.
- Paavolainen, P. 1992. Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959 – 1971. Diss. Helsingin yliopisto, Jyväskylä: Kustannus Oy Teatteri.
- Paavonsalo, M. 1995. Kekkosen valta. Jyväskylä: Gummerus.
- Padilla, A. 1996. Dialektinen lähestymistapa musiikkitieteessä I. Musiikki 2/1996. 223–283.
- Padilla, A. 1997. Dialektinen lähestymistapa musiikkitieteessä II. Musiikki 2/1997. 135–194.
- Pistotnik, V. 1985. Towards a Redefinition of Dramatic Genre and Stage History. Modern Drama. Volume XXVIII. Number 1, 3/1985. University of Toronto Press.
- Pohjolan-Pirhonen, H. 1962. Olavinlinna keski-ajalla. Sota- ja hallintohistoria. Teoksessa M. Jokipii (toim.) Studia Historica Jyväskyläänsä I. Pieksämäki: Jyväskylän kasvatustieteellinen korkeakoulu; Jyväskylän yliopistoyhdistys
- Pohjolan-Pirhonen, H. 1973. Olavinlinnan historialliset vaiheet. Savonlinna: Pyhän Olavin kilta.
- Pokkinen, I. 1992. "Orgaaninen prosessi". Tutkimus Joonas Kokkosen motiivitekniikan ja muotoajattelun kehittymisestä. Diss. Studia Musikologica universitatis Helsingiensis IV.

- Propp, V. 1968. *Morphology of the Folktale*. Texas: University of Texas Press. (Alkuteos julk. 1928).
- Pyysalo, R. 1978. Aulis Sallisen, Kalle Holmbergin, Okko Kamun ja Kimmo Kainannon väkevä, sakea Punainen viiva. *Suomen kuvalehti* 48/1978. 26–30.
- Rainio, R. 1963. Pilasadut ja kaskut. Artikkeliteoksessa Matti Kuusi (toim.) *Suomen kirjallisuus I. Kirjoittamaton kirjallisuus*. Keuruu: SKS ja Otava. 508–224.
- Rajala, P. 1978. Punainen viiva riipaistiin tunteella rintaan. *Teatteri* 11–12/1978. 4–7.
- Rasila, V. 1976. Suomen poliittisen historian vuodet 1905–1919. Teoksessa P. Tommila & E. Jutikkala & Jaakko Suolahti (toim.) *Suomen poliittinen historia 1809–1975. 2.osa. Vuodet 1905–1975*. 11–115.
- Reich W. 1982. Fasismien massapsykologia. Suomentaja Erkki Puranen, avustajina Riitta Heikkilä ja Merja Tilanterä. Keuruu: Otava. (Alkuteos julk. 1933).
- Retí, R. 1961. *The Thematic Process in Music*. New York: Macmillan.
- Rosen, G. 1980. *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*. Oxford: Faber and Faber.
- Salo, A. 1966. *Lapualaisooppera*. Helsinki: Tammi.
- Salosaari, K. 1989. Perusteita näyttelijäntyön semiotiikkaan I osa: Teatterin kieli ja näyttelijä merkityksen tuottajana. *Acta Universitatis Tamperensis ser A* vol 262.
- Sallinen, A. 1958. Aarre Merikanto sävellyksen opettajana. *Suomen musiikin vuosikirja 1958-1959*. 30–31.
- Sallinen, A. 1964. Mauermusiikin teosesittely kantaesityksen yhteydessä (Radion sinfonaorkesteri) 23.3.1964. *Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen arkisto*.
- Sallinen, A. 1970. Viulukonserton teosesittely kantaesityksen yhteydessä (Yleisradion nykymusiikkiryhmet) 8.4. 1970. *Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen arkisto*.
- Sallinen, A. 1976. Aulis Sallinen. Teoksessa E. Salmenhaara (toim.) *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Keuruu: Otava. 141–148.
- Salmenhaara, E. 1987a. Kansanmusiikin käytöstä uudessa suomalaisessa taidemusiikissa. *Musiikki* 4/1978. 211–226.
- Salmenhaara, E. 1987b. *Leevi Madetoja*. Helsinki: Tammi.
- Sams, E. 1975. *The Songs of Robert Schumann*. London: Eulenburg.
- Sams, E. 1983. *The Songs of Hugo Wolf*. London: Eulenburg.
- Sariola, P. 1978. Punainen viiva – sankariooppera. *Satakunnan kansa* 5.12. 1978
- Sarmela, M. 1994. *Suomen perinne-atlas*. Helsinki: SKS.
- Savolainen, P. 1987. *Savonlinnan oopperajuhlat 75 vuotta*. Savonlinna: Savonlinnan oopperajuhlien kannatusyhdistys ry.
- Savolainen, P. 1999. Ooppera suomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana-Fredrik Paciuksen, Kaarlo Bergbomin, Aino Acktén ja Martti Talvelan vaikutus suomalaiseen oopperataiteeseen ja kulttuuri-identiteettiin. *Diss. Jyväskylä Studies in the Arts* 68.
- Schoenberg, A. 1984. *Composition with Twelve Tones*. Teoksessa *Style and Idea. Selected Writings*. London: Faber and Faber (Alkuteos julk. 1941).
- Schmidgall, G. 1977. *Literary as Opera*. New York: Oxford University Press.
- Seppälä H. 1981. *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. Suomen musiikkiteollinen seura. Helsinki.
- Shakespeare, W. 1983. *Macbeth*. Suomentaja Matti Rossi. Jyväskylä: Gummerus.
- Sihvo, H. 1980. *Soutu Bysanttiin. Paavo Haavikon metodin ja maailmankuvan tarkastelua*. Joensuu: SKS.

- Simonsuuri, L. 1963. Historialliset ja paikallistarinat. Teoksessa Matti Kuusi (toim.) Suomen kirjallisuus I. Kirjoittamaton kirjallisuus. Keuruu: SKS ja Otava. 499–507.
- Sinisalo, S. ym. 1982. S. Sinisalo & J. Lintinen & L. Koivunen (toim.) Kimmo Kaivanto. Espoo: Weilin & Göös.
- Sirelius, U.T. 1989 a. Suomen kansanomaista kulttuuria I. Vammala: Kansantuote Oy.
- Sirelius, U.T. 1989 b. Suomen kansanomaista kulttuuria II. Vammala: Kansantuote Oy.
- Sivuoja-Gunaratnam, A. 1989. Merkin käsite oopperatutkimuksessa- esimerkkejä Rautavaaran Thomaksesta. *Musiikkitiede* 2/1989. 164–177.
- Soikkanen, H. 1976. Haavikon tuotannon poliittishistoriallisesta taustasta Teoksessa Harri Huhtamäki (toim.) Haavikko Symposium 21. - 22. 6.1976 Joensuu korkeakoulussa.
- Sonninen, A. ym. 1977. A. Sonninen & E. Polas & P.Kiiski & U. Jokinen (toim.) *Kansanmusiikki 1, laulusävelmiä*. Vantaa: Suomen kunnallisliitto.
- Suvanto, S. 1985. Pitkän sotakauden yhteiskunta. Teoksessa Suomen historia 2. Espoo: Weilin & Göös. 269–280.
- Suutela, H. 1999. Kenen asialla ollaan? Viimeiset kiusaukset Sakari Puurusen ohjaamana 1975–1984. Diss.Vantaa.
- Taanila, H. 1978. Mitä tämän jälkeen, KTL?. *Kulttuurivihkot* 8/1978. 1.
- Tarasti, E. 1978a. Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. Diss. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Tarasti, E. 1978b. Semiotiikka ja musiikinesetitiikka. *Musiikki* 4/1978. 187–210.
- Tarasti, E. 1990. Oopperan modaliteeteista. Teoksessa E. Tarasti (toim.) *Johdatus semiotiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus. 258–271.
- Tarasti, E. 1994a. *A Theory of Musical Semiotics*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- Tarasti, E. 1994b. *Myytti ja musiikki*. Semioottinen tutkimus myytin estetiikasta. Helsinki: Gaudeamus.
- Tarkiainen, K. 1961. Lumiukon vaatteet eli historialliset kuvat Paavo Haavikon lyriikassa. *Parnasso* 1961. 186–191.
- Tarkiainen, V. 1921. Viisi Kantelettaren runoa. *Kalevalaseuran vuosikirja I*. Helsinki. Otava. 100–112.
- Tarkka, P. 1989. *Suomalaisia nykykirjailijoita*. Helsinki: Tammi
- Teerisuo, T. 1970. *Aarre Merikannon ooppera Juha*. Diss. Helsinki
- Vainio, M. 1991. Suomi-kuvan kirkastajat. Muutama esimerkki säveltaiteemme alalta vuosisadan alusta. *Musiikki* 3–4/1991. 3–41.
- Valkonen, M. 1990. Kuvataide vuoden 1970 jälkeen - kohti sitoutumista. Teoksessa *Ars. Suomen taide* 6. Keuruu: Otava. 220–233.
- Wagner, R. 1907. *Oper und Drama Erster Theil*. Gesammelte Schriften und Dichtungen. 4. Auflage. Leipzig.
- Weitzman, R. 1985. Sallinen's Orchestral Music. *Finnish Music Quarterly* 3-4/1985. 29–37.
- Vuorela, T. 1977. *Suomalainen kansankulttuuri*. Porvoo: WSOY
- Vuorinen, R. 1978. Vuoden ooppera Punainen viiva kaataa muureja. *Kansan Ääni* 12.12. 1978.
- Ylikangas, H. 1996. Metsä suomalaisen mentaliteetin kasvualustana. Teoksessa P. Laaksonen Pekka & S.-L. Mettomäki (toim.): *Olkaamme siis suomalaisia*, Vaasa: SKS. 35–42.

Ylimartimo, S. 1975. Historiallinen ja myyttinen aines Paavo Haavikon tuotannossa. Oulun yliopisto kirjallisuuden laitoksen monistesarja nro 4.

8 Julkaisemattomat opinnäytetyöt ja tutkimukset

- Anttila, J. 1997. Punainen viiva, 70-luvun oppositio-ooppera. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen lisensiaattityö.
- Harri, J. 1997. Draaman ja musiikin suhde Paavo Heinisen oopperassa *Silkki-rumpu* op. 45. Turun yliopisto. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma.
- Hatten R. 1994. Levels of Gestural meaning in Music Interpretation. Esitelmä Imatran kansainvälisessä semiotiikkaseminaarissa. Moniste.
- Kalliola, P. 1987. Nainen, mies ja parisuhde Paavo Haavikon näytelmissä. Jyväskylän yliopisto. Kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma
- Meriö, P. 1975. Motiivinen rakenne Aulis Sallisen teoksissa *Chorali*, *Sinfonia I* ja *Jousikvartetto IV*. Helsingin yliopisto. Musiikkitieteen laudatur-tutkielma.
- Paavola, A. 1993. Draaman idea ja ooppera. Turun yliopisto. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma.
- Saariaho, K. s.a. Motiivien tarkastelua Aulis Sallisen teoksessa *sinfonia*. Helsingin yliopisto. Musiikkitieteen seminaariesitelmä.
- Tiainen, M. 1996. "... Maa kallis isien!" Maamme-laulun historia: kansallislaulun arvot ja merkitykset eilen ja tänään. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma.