



**SAVONIA**

OPINNÄYTETYÖ - AMMATTIKORKEAKOULUTUTKINTO  
KULTTUURIALA

# YKSI RUNO – MONTA LAULUA

Runotekstin heijastumia musiikissa

TEKIJÄ: Outi Pollari

Koulutusala Kulttuuriala	
Koulutusohjelma/Tutkinto-ohjelma Musiikin koulutusohjelma	
Työn tekijä(t) Outi Pollari	
Työn nimi Yksi runo – monta laulua: runotekstin heijastumia musiikissa	
Päiväys	29.3.2017
Sivumäärä/Liitteet	52/4
Ohjaaja(t) Anna-Maria Pekkinen, Mari-Anni Hilander	
Toimeksiantaja/Yhteistyökumppani(t) Savonia-AMK, Sari Mokka-Karttunen	
<p>Tiivistelmä</p> <p>Musiikin erikoislaatuisuus yhtenä inhimillisen kommunikaation merkkijärjestelmänä ja ilmaisun kanavana piilee siinä, että sen syvimät sisällöt ja merkitykset eivät ole määriteltävissä kielellisesti. Ihminen kytkeytyy kuitenkin vahvasti kielellisyyteen, ja ehkä sen vuoksi musiikin teoreettisissa, filosofisissa, esteettisissä ja semioottisissa tarkasteluissa musiikkiin kätkeytyviä merkityksiä on kaikesta huolimatta yritetty rajata ja määritellä. Näissä teoreettisissa tarkasteluissa musiikin sisältämistä merkityksistä on esitetty erilaisia käsityksiä, joissa musiikin merkityssisällön katsotaan kytkeytyvän mm. tunteisiin, ilmaisun ekspressiiviseen ulottuvuuteen tai vain musiikkiin itseensä eli musiikkiin soivana rakenteena, jossa muoto on yhtä kuin sen merkitys. Instrumentaalimusiikki ei sisällä ekplisiittisesti ilmaistavia merkityksiä, mutta laulumusiikissa tekstin sisältämät merkitykset tuntuvat soluttautuvan myös musiikilliseen tuotokseen. Pääsääntöisesti voidaan olettaa, että tekstisisältö vaikuttaa assosiativisesti säveltäjän musiikillisiin ratkaisuihin, ja tällöin soiva lopputulos voi hyvinkin synnyttää vaikutelman, että semanttisen sisällön häivähdyksiä ikään kuin tarttuu musiikkiin, josta näin tulee näitä merkityssisältöjä assosiaation kautta kantava väline.</p> <p>Opinnäytetyössäni lähestyin tätä kysymystä analysoimalla yhdestä runosta (Goethen "Nur wer die Sehnsucht kennt") tehtyjen laulujen musiikillisia elementtejä ja ilmaisua sekä etsimällä ja tunnistamalla niistä piirteitä, joiden intuitiivisesti ymmärsin ilmentävän tekstisisältöä. Tutkimani laulut kuuluvat länsimaisen taidemusiikin traditioon, joten edellä mainittu "intuitiivinen ymmärtäminenkin" on suhteellista ja edellyttää tämän taidesuunnan kontekstin riittävää taustatuntemusta. Musiikissa tunnistettavissa olevat, tekstin merkityksiä heijastelevat ilmaisekeinot kertovat jotain musiikin ja kielen välisestä vuorovaikutuksesta ja ne antavat viitteitä siitä, millaisia merkityssisältöjä musiikilliset ilmaukset voivat välittää.</p> <p>Opinnäytetyöni oli projekti, joka koostui analyttisestä kirjallisesta osasta sekä 8.12.2016 Kuopion musiikkikeskuksessa pidetyn demonstraatiokonsertin muodossa toteutetusta taiteellisesta osuudesta. Tässä raportissa esittelen tutkimuskysymykseni teoreettista taustaa, aineistoni analyysin sekä annan demonstraatiokonsertista lyhyen selostuksen. Opinnäyteprojektin konserttiosuutta nimitin demonstraatiokonsertiksi, koska sen lisäksi että esitin siinä teoriaosassa analysoimani laulut sekä neljä muuta, kahteen eri runoon sävellettyä laulua, selostin kunkin laulun osalta siinä havaitsemiani musiikin elementtejä, joiden tulkitsin ilmentävän runon merkityssisältöjä. Pianistinani konsertissa oli Jaana Marttinen.</p>	
Avainsanat Laululyriikka, runokuvat, ekspressiivisyys, musiikin semantiikka, Mignon	

Field of Study Culture			
Degree Programme Degree Programme in Music			
Author(s) Outi Pollari			
Title of Thesis One Poem – a Multitude of Songs: Reflections of Lyrics in Music			
Date	29.3.2017	Pages/Appendices	52/4
Supervisor(s) Anna-Maria Pekkinen, Mari-Anni Hilander			
Client Organisation /Partners Savonia University of Applied Sciences / Sari Mokka-Karttunen			
<p>Abstract</p> <p>The unique quality of music as one of the human communicative notation systems and a channel for expression lies in the fact that its innermost contents and meanings cannot be expressed verbally. However, linguistic capability is a fundamental feature of the human being and a prerequisite for human reasoning, which may partly explain steady efforts in theoretical, philosophical, aesthetic and semiotic music research to find means to identify and define significant units in music and its communicative content. Various ideas regarding the significant (or semantic) content of music have been suggested from these different theoretical standpoints. Music's significant content has been associated either with feelings or with expressive dimension of the musical output, or, it has been suggested to refer only to music itself, that is, the organised musical structure, in which the form itself constitutes the significant content. Instrumental music does not contain explicitly expressed meanings, but in vocal music the semantic content of the lyrics seems to infiltrate into the musical output. As a rule, one may suppose that linguistic textual content has an associative influence on musical decisions of a composer, and in that case musical output may well create an impression as if traces of semantic content of the text adhere to music, which in turn becomes an "associative carrier" of that content.</p> <p>In my final study project, I approached this problem by analysing musical elements and expressions in songs that have been composed to one single poem, namely "Nur wer die Sehnsucht kennt" by Goethe, and by looking for and identifying features in them that I intuitively interpreted as reflections or accentuations of the textual content of the poem. Considering that the songs, which I selected as material for my study belong to the tradition of western art music, one must point out that the previously mentioned "intuitive interpretation" or "understanding" is something that requires sufficient knowledge of this art form and the overall cultural context it belongs to, and it cannot necessarily be regarded as universally applicable objective information. Musical expressions, interpreted as reflections of textual meanings may provide some notions about the interaction of music and language and about certain implicit semantic import, which musical expressions may be able to communicate.</p> <p>My final thesis was carried out as a two-part project, consisting of this analytical paper and of an artistic part in the form of a demonstration concert held at the Kuopio Music Centre on 8th Dec. 2016. In this paper, I discuss the theoretical background of my research question, present the analysis of my song material and give a short coverage of the demonstration concert. The artistic part of my thesis project was called a demonstration concert, because apart from performing the analysed songs and four other songs, written to two other poems, I gave a short commentary on each song's musical elements that I had interpreted as reflecting the emotionally charged textual contents of the poems. In the concert, I was accompanied by the pianist Jaana Marttinen.</p>			
Keywords Song lyrics, lyrical images, expressiveness, music semantics, Mignon			

## SISÄLTÖ

1	JOHDANTO .....	5
2	MUSIIKKI, KIELI JA MERKITYKSEN TUTKIMUS.....	7
2.1	Musiikkifilosofian näkökulmia merkitykseen.....	8
2.1.1	Musiikin semanttinen tarkastelu generatiivisen kieliopin lähtökohdista .....	9
2.1.2	Semioottisia lähestymistapoja musiikin sisältöihin ja ymmärtämiseen .....	10
2.1.3	Ekspressiivisyys musiikin merkitsevyyden lähtökohtana .....	12
2.2	Musiikin suhteesta tekstiin antiikista barokkiin – moduksista kuvio-oppiin ja affektioppiin .....	13
2.3	Tekstilähtöisen musiikillisen ilmaisun keinot myöhempinä aikakausina .....	16
3	LAULUJEN ANALYYSIT .....	17
3.1	Metodit ja toteutus.....	17
3.2	Goethen runo "Nur wer die Sehnsucht kennt" .....	18
3.2.1	Beethoven: Sehnsucht.....	22
3.2.2	Schubert ja hänet lukuisat Mignon-laulunsa .....	25
3.2.3	Schumann ja 1840-luvun romantiikan ääni .....	28
3.2.4	Tšaikovski ja 1860-luvun venäläinen versio .....	31
3.2.5	Wolf ja uudet keinot ilmentää Mignonin kaipuuta .....	33
3.2.6	Medtner ja 1900-luvun alun jälkiromanttinen Mignon .....	36
3.2.7	Yhteenvetoa tekstin merkityksiin assosioituvista musiikillisista ilmaisukeinoista.....	38
4	DEMONSTRAATIOKONSERTTI "KAIHON MONET KASVOT" .....	40
5	LOPPUPÄÄTELMÄT .....	42
	LÄHTEET .....	44
	LIITE 1. RUNOON NUR WER DIE SEHNSUCHT KENNT SÄVELLETTY LAULUT .....	46
	LIITE 2. KONSERTTIJULISTE .....	49
	LIITE 3. KÄSIOHJELMA .....	50
	LIITE 4. KONSERTTITALLENNE.....	52

## 1 JOHDANTO

Musiikkia kuunnellessamme saattaa jokin sävelkulku tai sointi koskettaa meidän sisimpäämme erityisen voimakkaasti, nostattaa esiin jonkin tunteen tai synnyttää erilaisia mielleyhtymiä. Musiikilla on siis kyky herättää meissä mielikuvia ja tunteita, kiihdyttää tai rauhoittaa ajatusten virtaa; se välittää meille jonkinlaisia sisäisiä merkityksiä. Tämä vaikutus on vielä konkreettisempaa laulumusiikissa, jossa tekstin merkityssisällöt kantautuvat vastaanotettaviksi sävelten kuljettamina ja soivaan kokonaisuuteen sulautuneina. Minua kiehoi kysymys siitä, kuinka musiikillinen ilmaus täydentää tekstuaalisia merkityksiä ja kuinka nämä jaetut merkityssisällöt välittyvät tekstin ja musiikin muodostamassa kokonaisuudessa. Päätin paneutua tähän kysymykseen tarkemmin opinnäytetyössäni.

Kun aloin etsiä aineistoa siitä, mitä musiikista ja merkityksestä on kirjoitettu, havaitsin, että kysymys on tavalla tai toisella ollut musiikintutkimuksen keskeisiä teemoja aina renessanssiajalta asti. Kysymykset musiikin semantiikasta ja musiikkiin sisältyvistä symboleista ovat edelleen nykymusiikkiteidettä sekä taidefilosofian ja -estetiikan tutkimusta kiinnostavia ajankohtaisia teemoja. Työni teoriaosa sisältää lyhyen katsauksen siihen, miten tätä kysymystä on lähestytty musiikkiteoreettisissa pohdintoissa ja taidefilosofiassa eri aikoina.

Lähdin liikkeelle olettamuksesta, että vaikka absoluuttinen instrumentaalimusiikki ei sisällä yksiselitteisesti määriteltävissä olevia konkreettisia merkityksiä, laulukirjallisuudessa musiikilla usein ja nimenomaisesti pyritään kuvastamaan laulettuun tekstin sisältämiä merkityksiä. Halusin tutkia pienen esimerkkiaineiston valossa, millaisia kielellisten merkityssisältöjen heijastuksia voisin havaita musiikissa. Toiveikkaasti ajattelin myös, että kenties tekstilähtöisesti musiikkiin soluttautuneet merkitykset raottaisivat hieman verhoa myös absoluuttisen musiikin merkitysten arvoitukselliseen ulottuvuuteen.

Samaan tekstiin sävellettyjä lauluja on runsaasti ja ajattelin niiden avulla voivani testata olettamustani. Klassisten kirjailijamestareiden, kuten saksalaisten Goethen ja Heinen tai suomalaisten Leinin ja Runebergin runot ovat tyypillisesti niitä, jotka ovat innoittaneet useita säveltäjiä. Analysoitavaksi aineistoksi valikoitui joukko lauluja, jotka on sävelletty aikojen saatossa suosituksi laulutekstiksi tulleen Goethen runoon ”Nur wer die Sehnsucht kennt”. Opinnäytetyöni tarkoituksena oli tutkia, millaisia erilaisia musiikillisia toteutuksia tämä nimenomainen runo on saanut; miten säveltäjät ovat kääntäneet runon merkitykset ”musiikin kielelle”? Yhteneväinen tekstimateriaali takaa sen, että täsmälleen samat sanat ja jokseenkin samat merkityssisällöt – jokainenhan tulkitsee sanat kuitenkin omalla yksilöllisellä tavallaan – ovat säveltäjien valitsemien musiikillisten ratkaisujen taustalla.

Opinnäytetyön suunnitteluvaiheessa oletin tekeväni puhtaasti kirjallisen tutkielman, mutta aihetta tarkemmin pohdittuani kävi ilmeiseksi, että projektimuotoinen toteutus olisi ammatillisen kehittymisen kannalta otollisempi vaihtoehto. Projekti painottui jonkin verran enemmän kirjalliseen osioon

(noin 60 % työstä), joka sisältää laulujen analyysit ja analyysin tekotapaa perustelevan ja taustoittavan teoriaosuuden. Noin 40 % projektista muodosti sen taiteellinen osuus eli demonstraatiokonsertti, jonka tavoitteena oli paitsi harjoittaa ja esittää analyysiosassa tarkastellut lauluteokset ja siten demonstroida niiden piirteitä soivassa muodossa, myös selostaa analyysissa tekemiäni huomioita sanallisesti lyhyen konsertin sallimassa laajuudessa. Konsertissa esiintyi itseni lisäksi pianisti Jaana Marttinen.

Tämä kirjallinen osuus projektista sisältää teoreettisen osion, laulusävellysten analyysissa tekemiäni havaintojen selostuksen sekä raportin demonstraatiokonsertin harjoittamisprosessista ja toteutuksesta. Teoreettisessa osiossa tarkastelen tutkimuskysymykseen liittyviä käsityksiä musiikinteorian historian, musiikkitieteen alalla tehdyn musiikkisemioottisten tutkimuksen ja musiikkiestetikassa esitettyjen käsitysten valossa.

Opinnäytetyöprosessin uskon kehittäneen minua ammatillisesti siten, että se antoi minulle uusia työkaluja eteen tulevien teosten harjoittamiseen ja syvempään ja kokonaisvaltaisempaan musiikilliseen ymmärtämiseen. Samalla tämä ammatillinen tavoite vahvisti opettajan valmiuksiani, sillä toivon pysyvänä tällaisen ”lähilukutaidon” ja analyysin kautta herkemmin havaitsemaan tekstin nyansseja ja niihin liittyviä musiikillisia tehokeinoja sekä avaamaan niitä myös oppilailleni. Työni tulokset koskevat suoranaisesti vain valitsemaani aineistoa, mutta tekemiäni havaintoja voi soveltaa myös vastaisuudessa eteen tulevaan, itse harjoitettavaan tai oppilaiden kanssa työstettävään materiaaliin. Uskoisin, että tällainen saman tekstin pohjalta syntyneiden teosten vertaileva sisältöanalyysi voisi kiinnostaa myös muita laulunopettajia ja tarjota hyödyllisen näkökulman lähestyä uutta teosta.

Olen toiselta ammatiltani kääntäjä ja sen vuoksi minua viehätti myös kuvaannollinen idea runon kääntämisestä tai kääntymisestä musiikiksi. Työ sisälsi näin eräänlaisen kytkennän toiseen ammattiini, vaikka tällä kertaa merkityksien siirtymistä toisesta merkkijärjestelmästä toiseen ei tarkasteltukaan kahden kielen, vaan kielen ja musiikin välillä.

## 2 MUSIIKKI, KIELI JA MERKITYKSEN TUTKIMUS

Kykymme viestiä lukemattomin eri tavoin tekee meistä erityisiä: ihminen elehtii, äänтелеe, puhuu, kirjoittaa, musisoi ja laulaa, piirtää ja muovailee ja on kehitellyt mitä erilaisimpia ei-kielilliseen viestintään perustuvia merkkijärjestelmiä. Kenties varhaisen musiikin laulupainotteisuuden vuoksi musiikki on usein nähty puheensukuisena ja siten kielen tapaisena viestintänä. Harnoncourtin mukaan (1986, 53) kaikki barokin ajan teoreetikot painottivat musiikkiin ja kielen yhtäläisyyksiä ja he kutsuivat musiikkia usein ”sävelten kieleksi”. Musiikki ja kieli ovat rakenteellisesti analogisia ainakin siinä suhteessa, että niissä molemmissa rajallisesta määrästä pienempiä osasia muodostuu laajempia yksiköitä (kielen äänne, tavu, sana, lause →asteikon ääni, intervalli, säe/fraasi, melodiakulku). Lisäksi musiikki ja puhe ovat molemmat ajassa virtaavia, samantapaisesti retorisesti jäsenyviä prosesseja ja lyhytkestoisen muistin rajoissa merkityksellisiksi hahmoiksi organisoituvaa viestintää. (Huovinen 2008, 69–71, 75). Kielentutkimukseen osa-alueiden – äänneopin, muoto-opin ja lauseopin – piiristä voidaan myös hakea analogioita musiikkiin, jotka eivät ole tämän työn kannalta niin relevantteja, mutta merkitysoopin eli semantiikan näkökulmasta on esitetty monia mielenkiintoisia käsityksiä, joita käsittelen enemmän alaluvussa 2.1.1.

Semantiikka on siis ensisijaisesti kielitieteen osa-alue, joka tutkii kielen välittämiä merkityksiä, mutta myös filosofia tutkii semantiikkaa selvittäessään, miten kieli välittää tietoa ulkomaailmasta tai minkälaisista asioista pystymme puhumaan. Semantiikan sukulaistieteenalan, semiotiikan, tutkimusalaan ovat kaikenlaisten symbolien tai jopa tapojen kautta viestivät merkkijärjestelmät, jotka helpottavat tai monipuolistavat viestien muodostamista ja ymmärtämistä. (Karlsson 1982, 227–228.) Musiikki yhtenä ihmisten käyttämistä merkkijärjestelmistä toimii sekin omilla keinoillaan viestimisen välineenä, jolloin sitä tulee voida tarkastella semantiikan tai semiotiikan käsitteiden kautta. Ajateltaessa musiikkia viestintänä on muistettava viestinnän peruserä, että viestillä on aina oltava jokin sisältö, jotta sen kautta viestiminen olisi mielekästä (Gasparov 1982, 49).

Musiikin semanttisessa tutkimuksessa on päädytty olettamaan, että vaikka musiikin viestisisällöt eivät ole ilmaistavissa kielellisesti tai ainakin niiden tavoittaminen kielen keinoin on hyvin vaikeaa, se ei silti tarkoita, ettei tällaista sisältöä olisi. Merkitysten määrittäminen edellyttää, että merkitystä kantava yksikkö – merkki – on rajattavissa, mutta musiikissa ongelmana on se, että merkityksiä kantavien musiikillisten yksikköjen yksiselitteinen määrittäminen ja rajaaminen on jokseenkin mahdotonta. (Gasparov 1982, 49.) Siksi musiikin semanttisen ulottuvuuden tutkimus on huomattavasti hankalampaa kuin puhutun ja kirjoitetun kielen selvärajaisempia yksiköitä tutkittaessa. Kuten edellä on käynyt ilmi, musiikkitieteellisessä ja musiikkifilosofisessa tutkimuksessa musiikkiin sisältyviä merkityksiä on tutkittu lainaamalla käsitteistöä mm. kielitieteestä ja filosofiasta ja pyrkimällä hakemaan näille käsitteille vastineita musiikin ilmiöistä. Tässä työssä luon näihin hyvin käsitteellistä pohdintaa sisältäviin filosofisiin ja tieteellisiin kuvauksiin vain pintapuolisen katsauksen, jolla pyrin hieman valaisemaan kysymyksen monitahoisuutta sekä tarjoavan käsiteapua ja lisäymmärrystä analyysien tarkasteluun.

## 2.1 Musiikkifilosofian näkökulmia merkitykseen

Musiikkifilosofiassa on pohdittu paljon kysymystä, sisältääkö tai välittääkö musiikki ylipäätään merkityksiä ja jos sisältää, niin millaisia. Musiikkifilosofi Peter Kivy on todennut, että jos musiikin tehtävänä ei olisi kielen tavoin välittää merkityksiä, se näyttäytyisi meille merkityksettömänä pölpötyksenä. Kun näin ei ole, vaan koemme musiikin välittävän meille paljon enemmän, on se osoitus siitä, että musiikki on merkityksellistä eikä siis merkityksen osalta tyhjää. Jos musiikin syntaksi koostuisi vain mielivaltaisesta musiikillisten elementtien yhdistelystä, josta kaikki merkitysulottuvuus olisi leikattu pois, olisi musiikki Jaroslav Volekin mukaan vain ”vapaata loogista dominopeliä”. Vaikka musiikki ei Volekin näkemyksen mukaan ole varsinainen kieli, on se silti semioottinen systeemi, sillä sen merkkimateriaali ja syntaksi ovat tällaisen systeemin edellyttämällä tavalla järjestyneitä. Volek pitää musiikillista merkkiä jonain, ”joka kokonaisuudessaan viittaa johonkin muuhun kuin itseensä”, mutta hän edellyttää, että nuo merkit pitäisi ymmärtää. (Huovinen 1982, 86.) Edellä mainittu Kivyn käyttämä ilmaus musiikin ”merkityksellisyydestä” on mielestäni kiintoisa; tuon käsityksen mukaan musiikin sisältämä merkitys onkin merkityksellisyys–yhdenentekevyy -asteikolla mitattavissa oleva, musiikin vastaanottajan kokemukseen perustuva arvo, eikä suinkaan jokin musiikkiin piilotettu merkityssisältö, joka kuulijan pitäisi ymmärtää. Immanuel Kant (1724–1804) ja G. W. F. Hegel (1770–1831) suhtautuivat soitinmusiikkiin ja sen merkityksellisyyteen kriittisemmin, toinen pitäen sitä vain nautintona (vailla intellektuaalista sisältöä) ja toinen käsitteettömänä, ”tyhjänä soimisena”. (Murtomäki 2005b.)

Eräät filosofit, kuten Susanne Langer, eivät pidä musiikkia kielenä jo yksin siksi, että siltä puuttuu musiikin ulkopuoliseen maailmaan viittaava sanasto (Huovinen 1982, 88). Musiikin semanttisten sisältöjen hahmottamisessa voitaisiin luopua yksiselitteisyyden vaatimuksesta, eikä Langerin mukaan ole haitaksi musiikille, ettei sillä ilmaista jotain tiettyä sisältöä, sillä ”musiikki artikuloi muotoja, joita kieli ei kykene esittämään” (eml, 91; Langer 1979, 233). Kun musiikki ei välitä kielen tavoin (jokseenkin) tarkkarajaisia merkityksiä, ts. se ei representoi mitään tiettyjä asioita, voidaan musiikin merkitystä hakea presentaatiosta, toisin sanoen siitä, *miten* jokin ääni esitetään ja millaisia vaikutuksia sen kuuleminen kuulijoissa aiheuttaa. Tällöin musiikin merkityksellisyys ilmenee soivassa ilmauksessa syntyvistä jännitteistä ja niiden purkautumisista sekä siinä, *minkälainen* kuultavaksi kantautuva ääni on ja miten soiva virta etenee. Yhden äärimmäisen käsityksen mukaan musiikin merkitys on siinä, että se ei merkitse mitään. (Huovinen 1982, 94–95).

Antiikin aikoina ja eurooppalaisessa musiikkifilosofiassa hyvin pitkään ja laajalti vallalla oli näkemys, jossa musiikin katsottiin olevan tunteiden ilmaisua, eli sen merkitys nähtiin emootioita ilmaisevissa tai synnyttävässä sisällössä. Barokin ajalla vallinneita käsityksiä musiikin tunnesisällöistä ja affekteista tarkastelen lähemmin luvussa 2.2. Romantiikan ajan filosofeista Friedrich Schlegel (1772–1829) katsoi, että kieli kognitioon suuntautuneena ei tavoita kuin tunteesta vain pinnan, sillä ”tunteminen ja toivominen menevät usein ajattelua pidemmälle, ja musiikki inspiraationa, tuntemisen kielenä on ainoa universaali kieli”. Hänen mielestään musiikki tarjosi väylän ymmärtää tunteita, jotka



ovat 'aistimuksen' ja 'pyrkimyksen' puolivälissä. Samansuuntaista ajattelua edusti myös Artur Schopenhauer (1788–1860), jolle musiikki oli yleispätevää aineetonta tietoa ja "taiteista valtavien ja tarkoituksensa kokonaan omin neuvoin saavuttava". Schopenhauer katsoi musiikin olevan tahdon välitöntä ilmausta ja koska se ilmaisee välittömästi itse tahtoa eikä "ideoita eli tahdon esineellistymisasiiteita" kuten muut taiteet, se myös "välittömästi vaikuttaa tahtoon, s. o. kuulijan tunteisiin, intohimoihin ja affekteihin, niin että se kykenee niitä nopeasti kohottamaan tai muuttamaan toiseen vireeseen." (Murtomäki 2005b). Näiden filosofien käsitykset musiikista tunteiden välittäjänä tai ilmauksena nousevat mielestäni hetkellisen tunnekokemuksen tai affektin välittämisen yläpuolelle; tunne on heidän käsityksissään jotain universaalimpaa.

Tiivistäen Huovinen (1982, 96) toteaa vallitsevan ainakin neljänlaisia käsityskantoja musiikin sisältämistä merkityksistä, mitkä ovat 1) emme ole vielä selvittäneet niitä; 2) ne eivät ole yksiselitteisiä ja 3) ne ovat musiikin sisäinen asia. Neljännessä käsityksessä luovutaan yrityksestäkin vastata musiikin osalta kysymykseen "Mitä se merkitsee?", koska musiikin ollessa kyseessä merkityksen käsite sinällään on monitulkintainen. Musiikin merkitys voidaan silloin nähdä sen tarjoamassa väylässä kokonaisvaltaiseen ilmaisuun ja elämyksien saamiseen, "toisen sensitiivisen olennon" läsnäolon kokeamiseen tai siinä, että se välittää jotain emotionaalisten merkitysten tasolla. Vielä on huomattava näkökanta, että yhtä vähän kuin musiikin kuulijan kokemus olisi säveltäjän tai musiikin tuottajan tarkoittaman merkityksen rekonstruoimista, on musiikki sidottu eri käyttöyhteyksissään mihinkään kiinteisiin merkityksiin. Musiikki tarjoaa soivan arkkitehtonisen rakennelman, joka voidaan täyttää erilaisten kuuntelukokemusten synnyttämällä merkityksillä. (Eml. 98.)

### 2.1.1 Musiikin semanttinen tarkastelu generatiivisen kieliopin lähtökohdista

Tässä luvussa kerron lyhyesti Boris Gasparovin (1982, 49–50) esittelemästä tavasta kuvata musiikki-teoksen semanttista sisältöä. Kielitieteestä lainatun generatiivisen kieliopin periaatteisiin nojautuvassa analyysimallissa musiikin rakenteessa on tunnistetavissa elementtejä, joiden tehtävät voidaan määrittellä generatiivisen kieliopin hierarkkisia rakenneperiaatteita soveltamalla. Semanttisen kuvauksen on hänen mukaansa täytettävä kaksi tehtävää: 1) merkitystä kantavien yksiköiden (signifianttien) yksilöiminen musiikkiteksteistä ja niiden paradigmatiikan, syntagmatiikan ja johtamisen kuvaus sekä 2) näiden merkkien tulkintasääntöjen formulointi. Musiikillisena signifianttina eli "sanana", toimii tällöin motiivi, joka täyttää tietyt tekstin (musiikkiin sovellettuna: sävellyksen) sisäiset esiintymiskriteerit. Laulumusiikissa verbaalinen teksti toimii Gasparovin (eml. 56) käsityksen mukaan ilmeisimpänä musiikillisen tekstin semanttisen tulkinnan perustana, mutta se edellyttää kuitenkin sävellyksen musiikillista rakennetta kannattavien, motiivin statuksen täyttävien yksiköiden jäsentämistä. Boris Gasparovin mukaan teksti siis määrittää laulumusiikissa merkittävällä tavalla säveltäjän tekemiä sisältö- ja muotoratkaisuja.

Gasparov (1982, 56–58) tarkastelee tekstin heijastumia musiikilliseen motiiviin latautuviin merkityksiin seuraavasti: Tekstin A yhteydessä esiintyvän ja toistettavissa olevan musiikillisen motiivin M välille syntyy merkitysprosessi, jossa M:n merkitys ei suoranaisesti lankea yhteen A:n kanssa, vaan se kommentoi A:n sisältämää kielellistä denotatiivista merkitystä. Edelleen, M saa muuntuvia tai täydentyviä merkityssisältöjä esiintyessään ilman tekstiä tai tekstin B yhteydessä, jolloin motiivi yksinään sisältää viittauksen A:han, kun taas esiintyessään B:n yhteydessä se luo uuden kommentoivan merkitysprosessin A:n ja B:n välille. Jos taas M asetetaan A:lle vastakkaisen tai ristiriitaisen tekstin N yhteyteen, tulkitaan M tekstiin nähden negatiivisesti, ts. siitä huolimatta A:n kautta. Gasparov (eml. 59) summaa, että eri tekstiyhteyksissä esiintyessään motiivi M voi edustaa merkitysprosesseja, joista tärkeimmät ovat deiksis (viittaus, osoitus - ”teksti A”), metaforisointi (”teksti B”), hylkääminen (”teksti N”) ja aktuaalistuminen (kertosäe).

Ei-verbaalisessa musiikissa musiikin semanttinen sisältö rakentuu toisin päin. Musiikillinen merkki viittaa vain siihen itseensä ja omiin ominaisuuksiinsa. Koska tuo denotaatiivinen sisältö koostuu merkin (eli musiikillisen motiivin, jakson, teoksen) dynaamisista ja akustisista ominaisuuksista, on mahdollista, että niiden kuulijassa synnyttämät reaktiot vertautuvat samankaltaisia reaktioita aiheuttaviin, ulkomusiikillisilla alueilla havaittavissa oleviin ilmiöihin (lämmin–kylmä, pimeä–valoisa, kevyt–raskas ym.) sekä eri aistien välisiin synesteettisiin reaktioihin (eml. 61). Tämä on siis ymmärrettävä niin, että absoluuttisessa musiikissa soiva sisältö voi assosioitua kuulijan mielessä johonkin ulkomusiikilliseen ilmiöön, jolloin musiikki ei ole näiden ilmiöiden imitaatiota, vaan kuuntelija projisoi kuulemansa johonkin, jossa hän intuitiivisesti tai analyttisen kuuntelemisen kautta havaitsee jonkinlaisen analogian musiikin ilmaisemaan sisältöön.

### 2.1.2 Semioottisia lähestymistapoja musiikin sisältöihin ja ymmärtämiseen

Musiikin semioottinen tutkimus on tuottanut hyvin abstraktia käsitteellistä pohdintaa musiikin merkityksistä ja sanomista, musiikillisesta vuorovaikutuksesta ja ymmärtämisestä. Ingvar Bengtsson (1982, 29–47) nimeää neljä erilaista lähestymistapaa musiikin ymmärtämiseen: semioottisen, sosiaalisen / sosiaalipsykologisen, hermeneuttisen ja esteettisen. Näissä tarkasteluissa näkökulma vaihtelee musiikin yleisten piirteiden havainnoinnista musiikin yksilöllisen, ainutkertaisen havaitsemisen analyysiin. Ensimmäinen, semioottinen näkökulma huomioi kaikki akustis-auditiviset kommunikatiokanavat sekä vuorovaikutuksessa läsnä olevat traditioon kytkeytyvät koodit, laji- ja tyylikoodit, persoonalliset tyylit ja yksittäisten teosten idiolekit. Musiikin ymmärtäminen vaatii tällöin vastaanottajalta tiettyä koodiin perehtyneisyyttä. Bengtsson muistuttaa Heideggeriin viitaten, että ihminen kytkeytyy aina kielellisyyteen, ja siksi ihmiselle on jossain määrin ongelmallista se, ettei ei-verbaalisia koodeja noudattavia sanomia voi verbalisoida. Musiikki on tällaista ei-verbaalista, mutta kuitenkin omanlaistaan ”kielellistä” koodia, jolla ei kuitenkaan tarvitse olla tiettyihin tarkoitteisiin viittaavia semanttisia ominaisuuksia. Musiikin sanomaa kannattelevaan struktuuriin sisältyvät eri kooditasojen yksiköt ovat laajempia, kontekstista riippuvaisia *kulttuuriyksiköjä*, mikä tarkoittaa, että yksittäiset

intervallit, soinnut tai muut pienet musiikilliset ”rakennuspalikat” eivät voi muodostaa mitään kulttuuriyksikköjä semioottisessa mielessä. (Eml, 30–34.)

Sosiaalinen ja sosiaalipsykologinen ulottuvuus on toinen Bengtssonin esiin tuoma näkökulma, joka täydentää musiikin ymmärtämiseen vaikuttavaa peruskooditietoutta laajempaan sosiaaliseen miljööseen asenteineen, odotuksineen ja ryhmäsidonnaisuuksineen. Tällöin ymmärtäminen perustuu konventionaalisten kooditasojen ja niiden luovien, yksilöllisten poikkeamien vuorovaikutukseen. Kolmannen ulottuvuuden musiikin ymmärtämiseen tarjoaa hermeneuttinen lähestymistapa, joka perustuu musiikillisen sanoman intentionaalisen sisällön kohtaamisen ja sen aktiivisen kokemisen synnyttä-  
mästä dialogista. (Eml. 36–37.) Hermeneuttisen katsantotavan mukaan ymmärtämisen laji ja laajuus riippuvat näin vastaanottajan kokemuksista ja intuitiivisesta kyvystä tulkinnan syvyyteen, joten ymmärtäminen on lopulta aina jossain määrin epätäydellistä eikä se ole koskaan lopullista eikä todennäköisesti kuvattavissa millään mallilla tai kaaviolla (eml. 40).

Bengtsson tuo esiin myös ymmärtämisen ja arvottamisen suhteen. Jos vastaanottaja suhtautuu kuulemaansa sisältöön positiivisesti tai negatiivisesti, niin millä eri tavoin se korreloi ymmärtämisen kanssa; seuraako hyväksyvästä asennoitumisesta ymmärtämisen kokemus tai päinvastoin – estääkö kielteinen asennoituminen teokseen ymmärtämistä, tai voiko ymmärtäminen johtaa myös kielteisen asenteen muodostumiseen (eml. 43)? Musiikkiteokset ovat taideteoksina esteettisiä sanomia, Umberto Econ sanoin ”moniselitteisiä, itseään heijastelevia ja suuntaavat vastaanottajan huomion siihen muotoon, jossa ne ilmenevät” (Bengtsson 1982, 44). Tällöin musiikkiteoksen ymmärtämisenä voidaan pitää sen ainutkertaisen esteettisen arvon hyväksymistä, mutta vastaanottajien reaktiot eivät toisaalta kerro mitään itse teoksesta.

Näiden filosofis-esteettisten tarkastelutapojen lisäksi musiikin semioottisen tutkimuksen kentässä voidaan erottaa kaksi pääsuuntaa: musiikin olemusta sen pintarakenteesta syvyyssuuntaan luotavat strukturalistis-reduktiiviset menetelmät, kuten Schenker-analyysi, joissa musiikin soiva kokonaisrakenelma pyritään palauttamaan sen pohjalla piileviin perusrakenteisiin, sekä anti-reduktionistiset menetelmät, joissa pysytään musiikin pintatason havainnoinnissa ja jotka korostavat musiikin prosessuaalista, aistein konkreettisesti havaittavaa ilmausta (Tarasti 1982, 185-186). Kaikki tässä referoimani semioottiset lähestymistavat tarkastelevat musiikin ymmärtämistä hyvin yleisellä lajityyppi- ja teostasolla, mutta mielestäni ne auttavat oivaltamaan niitä syvällistä aikakauteen, asenteisiin ja kulttuurikontekstiin sidonnaisia tekijöitä, jotka vaikuttavat siihen, kuinka me yksittäisen teoksen tai sen erikoispiirteet koemme tai kykenemme vastaanottamaan. Tässä työssä lauluanalyysissa tekemäni havainnot kohdistuvat pääosin juuri musiikin pintatasoon, mutta tein havaintojani vaihtelevasti pintatason eri elementeistä ja poimien piirteitä, jotka intuitiivisesti – kulttuuriympäristöstä ja musiikillisesta tyylilajista omaavaani koodituntemukseen nojautuen – tuntuivat mielestäni korreloivan tekstin merkityssisältöjen kanssa. Näin ei ollut tarkoituksenmukaista yrittää soveltaakaan mitään tiettyä kaavamaisista analyysimenetelmää aineistooni.

### 2.1.3 Ekspressiivisyys musiikin merkitsevyyden lähtökohtana

Ei liene kiistanalaista, että musiikki on ilmaisua, ekspressiota: ensinnäkin säveltäjän musiikillisten ideoiden ilmaisua, ja toisekseen esittäjän tulkinnallaan ilmaisemaa sisältöä. Packalén (2008, 32) mainitsee hieman toisenlaisen kahtiajaon musiikissa havaittavan ilmaisevuuden eli ekspressiivisyyden perustasta: toisen mukaan se on yksi inhimillisistä ilmaisun ilmenemiskanavista, toisen mukaan se on itsessään ekspressiivistä tiettyjen omien ominaisuuksiensa vuoksi, jotka eivät suoranaisesti ole kenenkään henkilön henkilökohtaista ilmaisua. Ensimmäisessä tapauksessa joudutaan ottamaan kantaa siihen, onko sävelteoksen sisältämä ilmaisu heijastumaa säveltäjän tunnetiloista ja mielteistä, soittajaan soittotapahtumassa kokemista tuntemuksista ja tunteista vai onko ilmaisun keskiössä musiikin kuulijassaan aiheuttama tunnetila. Musiikin eri henkilöissä synnyttämät tunnetilat ja mielteet eivät mitä todennäköisimmin ole täysin yhteneväisiä, joten mitään yleispätevää ei tältä pohjalta voida lausua. Toisessa tapauksessa ekspressiivisyydellä ymmärretään jonkin ulkoisen seikan representaatiota musiikin keinoin.

Mutta mitä musiikki ilmaisee? Musiikki kiistatta liikuttaa mieltämme, ja siitä johtuu, että vielä kautta 1800-luvun oli hyvin laajalti vallalla käsitys musiikista nimenomaan tunteiden ilmaisuna tai keinona nostattaa erilaisia tunteita (Hanslick 2014 (1854), 18–20). Eduard Hanslick kävi tätä yleistä käsityskantaa vastaan laajalla tutkielmallaan. Siinä hän perusteli seikkaperäisesti käsitystään, jonka mukaan musiikin esteettinen arvo kätkeytyy johonkin muuhun kuin kykyyn herätellä tunteita tai kuvata niitä ja hän vaati, että säveltaiteen kauneuden arvioinnissa on ”pyrittävä tunkeutumaan teosten sisimpään ja selittämään niiden vaikutuksen erityinen voima niiden oman organismin lainalaisuuksista käsin” (eml. 11, 14–15). Tunteiden esittäminen ei siis todellakaan ollut hänen mukaansa musiikin sisältö, ja tämän harhakäsityksen hän katsoo syntyneen siitä sekaannuksesta, että musiikin kyky ajassa virtaavalla materiaalillaan ilmaista jotain, mikä muistuttaa tunteiden liikettä ja dynamiikkaa, on ymmärretty näiden tunteiden välittömäksi ilmaisuksi (eml. 23–25. Ks. myös Langer 1979, 221). Vielä niinkin myöhään kuin 1950-luvulla Deryck Cooke yritti kehittää teoriaa musiikista tunteiden kielenä (Huovinen 1982, 89–90).

Musiikin ekspressiivisyyttä voidaan Packalénin (1982, 39) mukaan lähestyä kolmesta eri käsitystyyppistä käsin, jotka ovat emotivistinen malli, ulkoisen ilmenemisen malli ja soivan mielikuvan malli. Emotivistisessa mallissa musiikin ekspressiivisyyttä arvioidaan sen ihmisessä synnyttämien tunnereaktioiden ja fysiologisten vaikutusten kautta. Tällöin musiikin dynaamisen liikkeen oletetaan aiheuttavan kuulijan tunnekokemuksessa samankaltaista ”liikettä” (eml. 44). Tätä katsantokantaa seurattaessa johdutaan pohtimaan, kohdistuuko tai liittyykö ihmisen mielessä syntyvä ja kehossa jopa fyysisesti aistittava tunnereaktio suoraan sävelteokseen, johonkin ulkoiseen ilmiöön vai esimerkiksi musiikin kuulijassa herättämiin muistokokemuksiin. Ulkoisen ilmenemisen mallissa ekspressiivisyys nähdään samankaltaisuutena tiettyjen tunteiden ulkoisten ilmenemismuotojen kanssa. Musiikki ikään kuin ilmaisee emootiota olemalla kyseisen emotion tyyppillisen ilmauksen ”soiva ikoni”, jolloin sen ”soiva muoto” tai ”äärilinja” kuvastavat esimerkiksi ihmisen liikehdintää (iloisesti hyppelvä, riutuva,

kyynelehtivä) (eml 50–51). Packalén tuo esiin kuitenkin näiden molempien tavalla tai toisella tunteuksien ilmaisuun nojaavien käsitystyyppien ongelmallisuuden siinä suhteessa, että useinkaan ei tehdä selväksi, viitataan musiikin kuulijassa herättämiin emootioihin vai kuulijan musiikissa havaitsemiin emootioihin tai jopa kuulijan reaktioihin musiikissa havaitsemiinsa emootioihin (eml. 59–61).

Kolmas Packalénin esittelemistä musiikin ekspressiivisyyden käsitystyypeistä on soivan mielikuvan malli, josta erimerkkinä on ennen kaikkea taidefilosofi Susanne Langerin lanseeraama *taidesymbolin* eli *ekspressiivisen muodon* käsite (eml. 62). Taidefilosofi Susanne Langer kehitti oman teoriansa esittävästä symboleista (*presentational symbols*) vuonna 1942 teoksessaan *Philosophy in a New Key*, lähtökohtanaan ajatus, että symbolien eli merkitystä kantavien representaatioiden muodostaminen on keskeisin ihmistä muista eläimistä erottava piirre (Langer 1979, 43). Langerin taidekäsityksen mukaan taideteoksen määräävä ominaisuus on, että sillä on ”merkittävä muoto” (*significant form*), mikä on edellä mainitun taidesymbolin käsitteeseen kytkeytyvä piirre. On huomattava, että itseilmaisuuksien ei vaadi välittyäkseen taiteellista muotoa, sillä voihan epätoivoa, riemua ja vihaa luonnollisesti ilmaista sanoin, huudoin ja teoin, ilman että ne ovat taidetta (Langer 1979, 205; 216). Langerin taidefilosofian yksi keskeinen teesi oli haastaa monien loogikoiden käsitys, jonka mukaan se, mitä ei voi kielellisesti ilmaista, on ihmismielen tavoittamattomissa. Hänen mukaansa juuri taiteella, taiteen *ekspressiivisten muotojen* kautta voidaan ilmaista asioita – sanoinkuvaamattomia tunteita, haluja, tyydytystä, välittömiä kokemuksia ja ihmisen sisäisen elämän häilähdyksiä, ristiriitaisuuksia ja hienovaraisen monisyisiä juonteita – jotka eivät ole kielellisen ilmaisun tavoitettavissa (Reichling 1993, 3). Taidesymbolin ilmaiseman merkityksen erityisyys on Langerin mukaan siinä, että sitä ei voi erottaa sen muodosta, toisin sanoen muoto ja merkitys ovat erottamattomat (eml. 9).

## 2.2 Musiikin suhteesta tekstiin antiikista barokkiin – moduksista kuvio-oppiin ja affektioppiin

Tutkimuskysymykseni tarkastelun kannalta tuntui tarpeelliselta kartoittaa hieman, miten tekstin ja musiikin vuorovaikutukseen ja nimenomaan tekstin merkitysten heijastumiseen musiikkiin on suhtauduttu aikojen saatossa. Kysymys on liittynyt musiikin estetiikkaan itse asiassa antiikin ajoista lähtien, jolloin runous ja musiikki ymmärrettiin yhdeksi kokonaisuudeksi (Murtomäki 2007a). Tämä tarkoittaa, että antiikin Kreikassa – samoin kuin monien muiden kansojen suullisessa perinteessä, itämerensuomalaisten kansojen runolaulu mukaan lukien – runotekstit olivat soivaa, laulettua ilmaisua. Antiikin sävelmistä on häviävän vähän tietoa, sillä nuotinnettuja dokumentteja noilta muinaisilta ajoilta ei käytännössä ole. Musiikin ja tekstin yhteys perustui ajatukseen eri sävelasteikkojen – modusten – perusluonteesta ja siihen liittyvään eetokseen (ethos) eli musiikin vaikutukseen sielun liikkeisiin (Murtomäki 2005a). Musiikin uskottiin vaikuttavan ihmiseen hyveitä tai paheita voimistavasti. Eetos ja modus liittyivät siis erottamattomasti toisiinsa ja tietyt modukset oli varattu tietynlaisten aiheiden ja mielentilojen ilmaisemiseen. Platon (n. 427–348 eaa) antoi kirjoituksissaan ohjeita siitä, miten sävelmät ja sanat on sovittava yhteen, jotta ne eivät olisi haitallisia valtiolle (eml).

Ajanlaskumme ensimmäisen vuosituhannen aikana Eurooppaan levittäytyvä kristinusko ja sen myötä muodostuneet kirkkokunnat alkoivat enenevässä määrin vaikuttaa musiikin käytäntöihin. Musiikin vaikuttavuus haluttiin valjastaa kirkon sanoman palvelukseen ja musiikin käyttöä alettiin säännellä näistä lähtökohdista. Puuttumatta sen laajemmin sävel- tai asteikkojärjestelmiin totean, että antiikin aikana ja ajanlaskumme ensimmäisen vuosituhannen aikana Euroopan varhaiskristillisten kirkkokuntien musiikillisessa traditiossa sävelikköjä nimitettiin moduksiksi tai moodeiksi. Keskiajalla tunnettiin antiikin modusten eetosajattelu, mutta moodien käytössä ja jaottelussa oli hyvin monenlaisia suuntauksia. Moodeihin alettiin liittää kuvauksia niiden edustamista affekteista eli tunnekaraktäreistä. Vuoden 1100 paikkeilla oli jo vallalla varsin yhteneväinen käsitys moodien sisältämisestä affekteista, vaikka erojakin eri kirjoittajilla esiintyi (Murtomäki 2007a). Koska keskiajan musiikkioppineiden tekstit käsittelivät laulettua kirkkomusiikkia, on ilmeistä, että moodien liittäminen yhteen tiettyjen affektien kanssa ja niiden huvittavankin tarkat luonnehdinnat (mm. ylevä, valittava, jännittävä, aistillinen, äreä, kyynelehtivä, puhelias, iloinen jne.) kumpusivat nimenomaan laulettujen tekstien lajeista ja merkityssisällöistä. Tämä kertoo siitä, että musiikillisen ilmauksen tuli rakentua, jos ei suorastaan alisteisena tekstille, niin vähintäänkin vuorovaikutuksessa sen kanssa.

Renessanssi nosti retoriikan taidon ja antiikin taidekäsitykset esikuvaksi eri taiteissa ja samalla kauneuskäsitykset ja estetiikka alkoivat vapautua kirkon ja uskonnon kautta määritellyistä ihanteista. Antiikin sivistysihanteisiin tukeutuminen alkoi muuttaa myös ihmiskäsitystä, minkä pohjalta syntyi inhimillisyyttä korostava humanistinen ajattelu. Sen myötä ”löydetyn” yksilöllisen ihmismielen kuvailu johti uusien taiteellisten ilmaisumuotojen, kuten sävelmaalailun heräämiseen (Unkari-Virtanen). Renessanssin humanismin reformistilinjan edustajat olivat sitä mieltä, että totaalinen taide eli muusi- nen runousyhteistaide syntyy runojalan rytmin, soinnin harmonian ja logoksen eli kielen merkitysten yhdistyessä (Murtomäki 2007b). Tuohon aikaan musiikin tekstisidonnaisuus miellettiin todennäköisesti toisin kuin nyt, mistä osoituksena ovat humanistien teesit siitä, että musiikin tuli ilmentää tekstin yleisaffektia, sen ilmeiden muutoksia sekä lisäksi säilyttää sanojen luonnollinen paino ja seurata runon metriä (eml). Joka tapauksessa jo 1500-luvulla musiikissa – mm. Josquin Desprezin ja Orlando di Lasson tuotannossa sekä madrigaalikirjallisuudessa – oli omaksuttu ajatus, että laulumusiikin on ilmennettävä laulettavaa tekstiä (SMT 1991, 11; OIM 1976, 36). Tekstin ilmentämisen keinoina käytettiin sanojen sisällön maalaamista, mikä tarkoitti tiettyjen sävelkulkujen, rytmien ja yhteissointien sekä poikkeavien kadenssien liittämistä tiettyihin merkitysyhteyksiin (Murtomäki 2007a). Renessanssiajan kirkon käsitys musiikin tehtävästä palvella tekstiä käy ilmi piispa Bernardino Cirillo Francon (1549) lausumassa, jonka mukaan ”kirkkomusiikin tulisi olla sanojen perusmerkityksen palveluksessa, jotta se tietyin intervalein ja numeroin kykenisi liikuttamaan tunteitamme uskonnon ja hurskauden suuntaan” (eml).

Tunnetiloja ja ideoita ilmentäville musiikillisille kuvioille alettiin muodostaa normatiivisesti määriteltyjä kehyksiä. Eppsteinin (OIS 1976, 591) mukaan kuvio-oppina (tai figuurioppina) tunnettu musiikkinteoreettinen järjestelmä syntyi 1500-luvun vokaalipolyfonian pohjalta. Toisaalla (SMT 1991, 11) taas kerrotaan musiikkiteoreetikkojen 1600–1700 -luvuilla luoneen näitä säännöstöjä renessanssin

sävelmaalailun pohjalta. Kuvio-oppi ei ollut mikään yhtenäinen järjestelmä, vaan eri oppineilla oli hyvin erilaisia painotuksia: yhden mukaan kuvio-oppi määritteli, kuinka musiikillisia kulkua tulee koristella erityisesti dissonansseja hyödyntämällä, toisen mukaan kuvio-opilla tarkoitettiin esityskäytännön mukaista melodian koristelua (*diminuutiotekniikka*), kolmannen mukaan se määritteli, millaiset musiikilliset kuviot ovat tekstin retoristen kuvioiden vastineita. Siinä musiikki nähtiin sointikielenä, johon voitiin soveltaa antiikin retoriikan sääntöjärjestelmää kuten luonnolliseen kieleen. Samalla retoristen kuvioiden nimitykset lainattiin musiikin käyttöön, kun vastaavaa itsenäistä musiikkiterminologiaa ei ollut olemassa (SMT 1991, 11–12). Aluksi oppi rajoittui yksinkertaisten retoristen keinojen luotteluun (esim. korostavat toistot, tauot, kontrastit, pidätykset ja tiettyjen yksityiskohtien painotukset), mutta vähitellen se kattoi kaikki musiikin kirjoittamisen ja esittämisen elementit (OIM 1978, 591). On syytä mainita, että kuvio-oppi oli lähinnä saksalaisen kielialueen teoreetikkojen käyttämä käsite. Tuolta ajalta juontuu esimerkiksi edelleen käytössä oleva termi *musiikillis-retorinen kuvio*, jonka säveltäjä ja teoreetikko J. G. Walther (1684–1748) otti käyttöön (SMT 1991, 12). Oman työni kannalta kuvio-opin kiinnostavuus liittyy juuri siihen, että tekstin merkityssisällön pohjalta määriteltyjen tunnetilojen eli affektien ilmentämiseen tarkoitettavat kuviot kertovat nimenomaan pyrkimyksestä saada tekstin merkitykset heijastumaan musiikilliseen ilmaukseen.

Barokin aikakautena 1600–1700 -luvulla kuvio-oppia täydentäväksi, vielä kokonaisvaltaisemmaksi musiikkiesteettiseksi järjestelmäksi kehittyi affektioppi, jonka mukaan musiikin tuli ilmentää selvästi määriteltyjä ja rajattuja tunnesisältöjä. Se tukeutui retoriikan tehokeinojen lisäksi affektien systemaattiseen luokitteluun, jonka René Descartes oli 1649 esitellyt yleisessä affektiopissaan. Descartesin affektiopin mukaan kuusi perusmielenliikutusta ovat rakkaus, viha, ilo, suru, ihmettely ja halu. (OIM 1976, 36.; Äänipää.) Tarkkoja kuvauksia annettiin siitä, millaisia affekteja edustavat esimerkiksi lyhyistä tai pitkistä nuottiarvoista tai niiden tietynlaisista yhdistelmistä koostuvat sävelkulut, pienen intervallin etenevä, harhaileva tai suuria hyppyjä sisältävä melodia ja niin edelleen. Eppstein (OIM 1978, 37) toteaa vokaalimusiikilla luonnollisesti olleen keskeinen sija affektiopissa, mutta hän lisää Matthesonin (1681–1764) ulottaneen sen myös soitinmusiikkiin jopa niin, että melodiassa tulee aina ”päämääränä olla vallitsevan mielialan esittäminen siten, että soitinten äänet ikään kuin synnyttävät puheenomaisen ja ymmärrettävän esityksen”.

Vaikka affektiopin mukaiset pikkutarkat ohjeistukset eivät täysin sitoneet säveltäjiä barokinkaan aikana, ovat nämä keinot joka tapauksessa musiikissa edelleen esiintyviä elementtejä. Niitä on viljelty siitä pitäen niin laajalti, että ne ovat teosten ketjussa ikään kuin geneettisesti kulkeutuneet soivina hahmoina sävellyksestä toiseen. Niinpä myös nykyajan kuulija kokee ne intuitiivisesti samansuuntaisesti, vaikka ei ehkä niin kirjaimellisesti kuin affektiopin idiomit tuntenut barokin aikalainen. Jotain siis on jäljellä kuvio- ja affektiopista meidänkin aikana, ja tässä työssä analysoitujen klassisromanttisen aikakauden lauluissa on ehdottomasti piirteitä, jotka olisivat tunnistettavissa näiden oppien kautta.

## 2.3 Tekstilähtöisen musiikillisen ilmaisuuden keinot myöhemmin aikakausina

Barokin ajan ja vielä 1800-luvun alun wieniläisklassisen aikakauden varsin normitetuista musiikillis-retorisista konventioista on edetty jatkuvasti vapaamman ja moni-ilmeisemmän yksilöllisen ilmaisuuden suuntaan: siirryttiin barokin sääntöpoetiikasta valistuksen ihanteiden (klassismi) kautta individualistiseen ilmaisuun (romantiikka ja sen jälkeiset aate- ja tyyliuunnat), funktionaalisesta musiikista taiteeseen taiteen (*l'art pour art*) vuoksi (Murtomäki 2007c).

Klassisromanttisesta aikakaudesta eteenpäin säveltäjien käytettävissä olevat keinot tekstisidonnaisen tai tekstiä täydentävien ilmausten luomiseen ovat vähitellen laajentuneet mitä mielikuvituksellisimpiin keinovaroihin. Vaikka jokainen säveltäjä on periaatteessa vapaa luomaan omat yksilölliset idiominsa, oman kielensä musiikillisten ja kielellis-musiikillisten merkitysten ilmaisemiseksi, voimme huomata, että nykysäveltäjienkin sointimaailmoissa intuitiiviset ja aidosti uutta keksintää sisältävät ratkaisut sekoittuvat ja limittyvät kulloiseenkin musiikkikulttuuriseen kontekstiin ja traditioon nojaviin konventioihin. Vokaalimusiikissa tekstin sävelittämiseen valitut musiikilliset eleet löytänevät yhä meidänkin ajan säveltäjällä lähtökohtansa mm. puheen intonaatiosta ja puherytmin herättämisestä assosiaatioista, luonnon äänistä, muuntuvien tunteiden ja ilmiöiden virtaan vertautuvien rytmisten, harmonisten ja melodisten liikkeiden jännitteiden ja niiden purkautumisten vuorottelusta.

Jokaisella säveltäjällä on oma musiikillinen idiolektinsa eli kielen varianttinsa tyypillisine ja tunnistettavine tyylikeinoineen, mutta itse asiassa voidaan ajatella, että jopa jokainen yksittäinen teos ilmaisee sisältönsä yksilöllisellä kielellään. Tällöin yhden laulun ”kieli” on sen sisältämien teemojen ja niiden kontekstien pienoismaailma, jossa voi toki havaita sukulaisuutta toisten laulujen kielisiin ja ”murteisiin”. Selkeimmin ajatusta yksittäisen teoksen musiikillisesta kielestä mielestäni edustavat Wagnerin oopperat johtoaiheineen. Wagner muovasi teostensa henkilöihahmoja ja ydinajatuksia kuvaavat johtoaiheet sellaisiksi, että niiden melodiakulut, rytmi, energia ja liike hänen mielestään sopivat kulloisenkin henkilön tai idean musiikilliseksi vertauskuvaksi. Voidaan olettaa, että Wagnerille tuo musiikillinen ilmaus, ele, sisälsi jotain intuitiivisesti ao. asioihin assosioituvia aineksia, jonkinlaista semanttista sisältöä.

Mainittakoon vielä musiikin ja tekstin syntyjärjestystä koskeva huomio. Laulumusiikissa sävelmän ja tekstin syntyjärjestys voi vaihdella ja ensin olemassa ollut luonnollisesti määrittää myöhemmin sepitettyä. Tässä työssä tarkastelluissa lauluissa lähtökohtana on ollut valmis runoteksti, mutta muissa musiikkityyleissä on varsin tavallista, että sävelmä ja teksti syntyvät samanaikaisesti, ja joskus taas aiemmin syntyneeseen sävelmään on sepitetty melodiaa tukevat sanat. Monissa kansanlauluissa sävel ja sanat lienevät kummunneet sepittäjän mielessä yhtä aikaa, ja edelleen nykyistenkin lauluntekijöiden tekstit ja melodiat usein syntyvät samanaikaisesti tai limittäin, keskinäisessä vuorovaikutuksessa toisiaan täydentäväksi kokonaisuudeksi.



### 3 LAULUJEN ANALYYSIT

Edeltävän luvun musiikkikäsitysten historiaan ja musiikkiestetiikkaan ja -filosofiaan nojaava katsaus musiikillisista merkityksistä ja musiikin ja tekstiin sisältyvien kielellisten merkitysten suhteesta liikkui varsin yleisellä käsitteellisellä tasolla. Tässä työssä olen voinut peilata näitä käsityksiä konkreettisesti omaan tutkimusmateriaaliini. Erittelin runon merkityssisällöt ja vertailin eri säveltäjien käyttämiä melodisia, rytmisiä ja harmonisia keinoja näiden sisältöjen välittämiseksi. Lauluissa erityishuomio kohdistui luonnollisesti tekstikohtiin, jotka sisälsivät voimakkaimmin latautuneita sisältöjä (kaiho, rakkaus, etäisyys, tuska, kiihko), ja siihen kuinka säveltäjät olivat nuo kohdat ”kuvittaneet”, mutta pyrin myös havainnoimaan, kuinka laajalle nämä merkitykset musiikillisessa ilmaisussa ”säteilevät”. Muita voimakkaita tunteita, teemoja tai ilmiöitä, joita runoteksteissä voidaan tunnistaa edellä mainittujen lisäksi voivat olla esimerkiksi kauneus, rumuus, pyhyys, ylevyys, alhaisuus, urhoollisuus, petollisuus, halveksunta, riemu, innoitus, kaipaus, ilo, suru, menetys, armo, valo ja pimeys jne., mutta näitä teemoja ei käsittelemässäni runossa esiintynyt.

Analyysini tavoitteena oli hahmottaa tutkituista lauluista nimenomaan sellaisia piirteitä, joiden koin selvästi ilmentävän tekstin sisältöjä. Vaikka olen poiminut esiin nämä piirteet oman subjektiivisen näkemykseni perusteella, oletan että henkilöt, jotka minun tavoin ovat kasvaneet länsimaisen musiikin konventioiden vaikutuspiirissä todennäköisesti voivat pääpiirteissään yhtyä käsityksiini. Analyysi sinällään on objektiivinen kuvaus piirteistä, joiden koen tukevan ja sopusointuisesti täydentävän tekstin merkitystä.

#### 3.1 Metodit ja toteutus

Työhön ryhtyessäni oletin olevan tarpeen tehdä kaikista lauluista perinpohjainen sointu-, rakenne- ja muotoanalyysi. Kuitenkin jo ensimmäisten laulujen sointukulkua, melodialinjoja, rytmikkaa ja piano-osuuden tekstuuria tarkastellessani totesin, että esimerkiksi reduktiotekniikkaan perustuva Schenker-analyysi (ks. esim. Tarasti 1982, 192–198) ei palvelisi tutkimuskysymykseni selvittämistä, sillä tekstisidonnaiset piirteet tuntuivat ilmenevän usein juuri musiikin pintarakenteessa – pienissä melodialinjan yksityiskohdissa, rytmisissä painotuksissa (esimerkiksi korostamalla tekstin avainsanoja sijoittamalla ne pitkille äänille, säestyksen rytmisillä tehokeinoilla) sekä harmonian, sointivärien, nyanssien ja agogiikan vaihteluiden muodostamassa soivassa kokonaisuudessa, jotka toki lepäävät syvärakenteen harmonisten ja kontrapunktisten liikkeiden varassa. Niinpä tässä työssä analyysin sijasta voisi ennemminkin puhua laulun musiikillisten yksityiskohtien havainnoinnista ja niiden tulkitsemisestä tekstin kautta.

Koska tarkastelemani laulut ovat tonaalisen aikakauden tuotoksia, käytin analyysin lähtökohtana sointuanalyysia, sillä tonaalisen musiikin hahmotus perustuu sointuihin. Sointuanalyysi tuo näkyviin harmoniset liikkeet, sen perustekijän, jossa ilmenevät tonaaliset suhteet ja niiden pohjalle rakentuvat muut musiikin elementit (Salmenhaara 1970, 15). Laulujen musiikillisen erittelyn pohjaksi tein

siis lauluista aluksi sointuanalyysit sointuastemerkinnoilla sikäli kuin se oli tarkoituksenmukaista (Beethovenin, Schubertin, Schumannin ja Tšaikovskin sekä osin Medtnerin lauluissa) ja reaalisointu-pohjaisesti Wolfin ja osin Medtnerin lauluissa. Sointuanalyysi oli kuitenkin vain työkalu harmonisten tehokeinojen tutkimiseksi, joten en laulukohtaisissa kuvailuissa selosta sointurakennetta muulloin kuin silloin, kun sillä on mielestäni merkitystä sisällöllisten teemojen ilmentäjänä.

Ennen musiikillista analyysia oli luonnollisesti syytä analysoida runoteksti tarkasti. Tutustuin runoon alun alkaen Schubertin kolmen lauluversion kautta, mutta runon koko taustakonteksti paljastui vasta luettuani Goethen romaanin, johon se sisältyy. Runoon liittyvää pohjatyötä selostan tarkemmin luvussa 3.2. Laulujen analyysissä peilaan harmonian käyttöä, melodiikan, rytmiiikan ja pianotekstuurin yksityiskohtia runon tekstisisältöön pyrkien tunnistamaan musiikillisesta ilmaisusta ja rakenteesta piirteitä, jotka tukevat runotekstin merkityksiä, mielikuvia ja tunnelmia soivien assosiaatioiden muodossa.

En pyri analyysissani määrittelemään jonkin teoreettisen mallin mukaan rajattuja musiikillisia merkityksikköjä kuten teoriaosan luvuissa 2.1.1. ja 2.1.2 referoimieni tutkijoiden musiikkisemioottisissa tarkasteluissa oli tehty tai etsimään musiikillisiin eleisiin liittyviä säännönmukaisuuksia, vaikka samankaltaisten keinojen käytöstä teenkin joitain havaintoja. Tällaisia samankaltaisuuksia olisi todennäköisesti löydettävissä lisää, jos havaintoaineisto olisi laajempi, mutta ne eivät silti ole osoitus mistään säveltäjien ratkaisuja ohjaavan normiston olemassaolosta, vaan jonkinlaisten universaalien tai ainakin länsimaisen taidemusiikin kontekstissa luontevien keinojen yhteisyydestä. Työni suppean aineiston perusteella ei myöskään ollut mahdollista tehdä yleisempiä päätelmiä aineistoni säveltäjien sävelkieltä määrittävistä idiomeista tai vertailuja näiden piirteiden esiintymisestä heidän muussa tuotannostaan. Tarkastelussani oli yksinomaan mahdollista tunnistaa joitain musiikillisia keinoja, joita säveltäjät ovat käyttäneet runokuvien merkitysten heijastamiseen musiikilliseen ilmaisuun.

### 3.2 Goethen runo "Nur wer die Sensucht kennt"

Johann Ludwig von Goethe (1749–1832) kirjoitti romaaninsa *Wilhelm Meisterin oppivuodet* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*) romantiikan aikakauden alussa, vuosina 1795–96. Teosta pidetään yhtenä keskeisistä romaanikirjallisuutta uudistaneista teoksista osittain siksi, että se synnytti aikanaan kirjallisuuden uuden lajityypin, ns. kehitysromaanin (saks. *Bildungsroman*), jossa romaanin tapahtumien edetessä lukijalle piirtyy kuva päähenkilön psykologisesta kehityksestä, tässä tapauksessa romanttisen ja huikentelevaisen nuorukaisen, Wilhelm Meisterin varttumisesta aikuisuuteen ja vastuulliseksi mieheksi. Otavan kirjallisuustiedon (1990, 245) mukaan teos on tämän lajityypin huomattavin edustaja. Goethen runous on innoittanut säveltäjiä kautta Euroopan, ja myös tämän romaanin sisältämistä yhdeksästä runosta seitsemän on ollut poikkeuksellisen suosittuja säveltäjien keskuudessa koko romantiikan ajan ja jopa sen yli, ja näihin runoihin on sävelletty kaikkiaan yli 200 laulua (Laura; [Lieder.net](http://Lieder.net)).

”Nur wer die Sehnsucht kennt” -runo esitetään Goethen romaanissakin laulettuna, ja kirjassa sen laulaa Wilhelmin suojelukseensa ottama arvoituksellinen Mignon-tyttö yhdessä Harpunsoittajan kanssa, joka on toinen kirjan salaperäisistä hahmoista (Goethe 1796/1923, 330). Mignon ja Harpunsoittaja laulavat tämän laulun tilanteessa, jossa päähenkilö Wilhelm makaa toipilaana metsärosvojen haavoittamana muistellen pelastajaansa, kaunista ratsastajataria, josta monien yllättävien ja traagistenkin vaiheiden jälkeen tulee lopulta Wilhelmin vaimo. Taulukossa 1. on alkuperäinen runo, romaani-suomennoksen tuntemattomaksi jääneen tekijän loppusoinnullinen käännös sekä Sinikka Alstelan (Laura-tietokanta) suorasanaisten, kirjaimellisempi käännös alkutekstistä. Olen lihavoanut alkutekstistä ja runosuomennoksista tekstin avainsanat, joiden merkitys- ja tunnesisältöjen heijastumia olen erityisesti runoon sävelletyistä lauluista etsinyt.

<u>Saksankielinen lähtöteksti</u>	<u>Loppusoinnullinen romaani-suomennos</u>	<u>Suorasanaisten käännös</u>
Nur wer <b>die Sehnsucht</b> kennt Weiß, was <b>ich leide!</b> <b>Allein</b> und <b>abgetrennt</b> Von aller <b>Freude</b> , Seh ich ans <b>Firmament</b> Nach jener Seite. Ach! der mich <b>liebt</b> und kennt, <b>Ist in der Weite.</b> Es <b>schwindelt</b> mir, es <b>brennt</b> <b>mein Eingeweide.</b> Nur wer <b>die Sehnsucht</b> kennt Weiß, was <b>ich leide!</b>	Se vain, ken <b>ikäväi</b> , näin <b>huoleen hiutuu!</b> Mua <b>tyhjyys</b> ympäröi, pois <b>riemut riutuu.</b> <b>Äärt’ ilman</b> katselen ma hoivaa vailla. Ah, <b>armas</b> ainoinen <b>käy kaukomailla.</b> Mua <b>huimaa, povessain</b> on <b>polte</b> aivan. Ken <b>ikäväi</b> , se vain tään mittaa <b>vaivan.</b>	Vain hän, joka tuntee <b>kaipuun</b> , tietää, mistä <b>kärsin!</b> <b>Yksin</b> ja <b>erossa</b> kaikesta <b>ilosta</b> katson <b>taivaan lakea</b> siihen suuntaan. Voi, hän, joka <b>rakastaa</b> minua ja tuntee minut, <b>on kaukaisuudessa.</b> Minua <b>pyöröyttää</b> , <b>sydämeni</b> on <b>tulessa.</b> Vain hän, joka tuntee <b>kaipuun</b> , tietää, mistä <b>kärsin.</b>
(J. W. von Goethe)	(Tuntematon suomentaja)	(Sinikka Alstela)

TAULUKKO 1. Nur wer die Sehnsucht kennt -runo ja kaksi suomennosta (Goethe 1797/1923, 330; Laura).

Laulujen analyysia varten tarkastelin runoa ja sen välittämiä tunteita tarkemmin säe säkeeltä ja nimesin kunkin säkeen sen ydinajatuksen mukaan seuraavasti: ”tuskaisa kaiho”, ”iloton yksinäisyys”, ”tähyäminen kauas”, ”kaivatun poissaolo” ja ”huimaava sydämen polte”. Teemoja kertyy viisi, kun runo alkaa ja loppu ”tuskaisan kaihon” säkeeseen. Luvun alussa mainitsemistani keskeisistä tunnetiloista ja ilmiöistä tässä runossa vallitsevina ovat kaipaus, yksinäisyys, kaukaisuus, kärsimys ja sisäinen tunnekuuhu. Runossa nämä kaikki kietoutuvat toisiinsa: kaipaus syntyy yksinäisyyden ja eristäytyneisyyden tunteesta ja rinnassa kuohuvasta tuskasta, joka puolestaan nousee ikävästä kaukana olevaa rakasta ihmistä kohtaan.

Jo runon ensimmäisen säeparin teksti *"Nur wer die Sehnsucht kennt Weiß, was ich leide!"* sisältää temaattiset avainsanat "kaipaus" ja "kärsin", jotka tekevät kuulijalle heti selväksi, millaisessa mielentilassa runossa liikutaan. Runon 'minä' ei kuitenkaan pidä tuskaansa ainutkertaisena, vaan uskoo muidenkin samanlaista kaipausta tunteneiden kokeneen saman kivun sielussaan. Näin hän laajentaa tunteensa universaalimmaksi, mikä lienee saanut monet lukijat kokemaan erityistä yhteenkuuluvuutta runon laulajaan. Tämä lienee osasyynä runon suureen suosioon. Runon kaksi seuraavaa säettä *"Allein und abgetrennt von aller Freude, seh ich ans Firmament nach jener Seite"* täydentävät ja selittävät tarkemmin alussa esiteltyä kaipuun tuskaa: ensin laulaja kertoo kaiken ilosta osattomaksi jääneenä tähyvänsä yksin taivaalle ja "tuohon suuntaan" tai "tuolle puolelle". Viittaako laulaja konkreettiseen paikkaan, jossa seuraavassa säkeessä mainittu rakas ihminen on, vai kenties henkiseen tuonpuoleiseen (jenerseitig), jää kenties tarkoituksellisesti hieman hämäräksi. Kaukaisuuksiin kurottavan laulajan iloton yksinäisyys piirtyy näissä säkeissä joka tapauksessa hyvin lohduttomana ja ehdottomana.

Neljännestä säeparista käy ilmi, että "tuolla suunnalla", jossain etäällä on hänet tunteva ja häntä rakastava (miespuolinen) henkilö: *"Ach! der mich liebt und kennt, ist in der Weite."* Syntyy vaikutelma, että jos laulaja saisi tuon rakkaan henkilön lähelleen, hän pääsisi yksinäisyydestään ja kaiken ilon menetyksestä. Viides säe on runon kiihkeä kulminaatiopiste: runon kertojaminä on joko jo valmiiksi kuohuksissaan tuntemastaan tuskasta tai sitten yksinäisyyden ja kaipuun ajatteleminen nostattaa hänessä tämän mielenkuohun: häntä huimaa ja sydäntä polttaa – *"Es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide"*. Lopuksi kertautuu runon ensimmäinen säe *"Nur wer die Sehnsucht kennt Weiß, was ich leide!"*, joka nyt lopussa toimii yhteenvetona kaikesta kuvatuista tuskasta ja mielenkuohusta. Ympyrä sulkeutuu alun ja lopun samanlaisten säeparien sulkiessa muut säkeet sisäänsä.

Laura-tietokannan tietojen mukaan Goethen runon on säveltänyt ainakin 15 säveltäjää. Laulumusiikin teos- ja tekijätietoja sekä laululyriikan käännöksiä kokoava laaja "Lieder.net"-verkkosivusto listaa peräti 49 säveltäjää, jotka ovat tarttuneet tähän teokseen (osa tiedoista vahvistamattomia), ja kaikkiaan lauluversioita on sivuston mukaan peräti 57. Liitteessä 1 on listattuna kaikki Lieder.net-verkkosivustolla ja Laura-tietokannassa mainitut tähän runoon sävelletyt laulut. Tähän työhön valitsin niistä analysoitavaksi seuraavat:

- Beethoven, Ludwig van (1770-1827): Sehnsucht, WoO 134 (neljäs versio)
- Schubert, Franz (1797-1828): Lied der Mignon, D. 877d = Op. 62 nro 4
- Schumann, Robert (1810-1856): Nur wer die Sehnsucht kennt, Op. 98a nro 3
- Tšaikovski, Pjotr (1840-1893): Net, tol'ko tot, kto znal, Op. 6 nro 6
- Wolf, Hugo (1860-1903): Mignon II
- Medtner, Nikolai (1879/1880-1951): Mignon, Op. 18 nro 4

Laura-sivuston listauksessa on mainittu lisäksi mm. Carl Loewen (1796–1869) ja Carl Zelterin (1758–1832) ”Sehnsucht”-laulut, Zdeněk Fibichin (1850–1900) ja K. T. Flodinin (1858–1925) ”Nur wer die Sehnsucht kennt” -nimiset laulut, Fanny Mendelssohn-Henselin (1805–1847) ”Mignon” ja Anton Rubinsteinin (1829–1894) ”Mignon und der Harfner” sekä Fabio Vacchin (1949–) ”Mignon (über die Sehnsucht)”. Näistä säveltäjänimistä voimme huomata, että runo on innoittanut säveltäjiä läpi 1800-luvun aina 1900-luvulle asti.

Työhöni valitsemistani säveltäjistä Beethoven sävelsi runoon neljä laulua vuosina 1808–09 ja Schubert kaikkiaan kuusi laulua. Schubertin yksinlauluversiot ajoittuvat hieman yli 10 vuoden ajalle; ensimmäiset kolme versiota (D. 310, 359 ja 481) ovat syntyneet vuosina 1815–1816 ja viimeinen, opusnumeron 62/4 saanut versio tammikuussa 1826. Opukseen 62 sisältyy myös kaksi muuta Mignonin laulua sekä tämä sama teksti Harpunsoittajan ja Mignonin duettona (Op. 62/1). Lisäksi Schubert on säveltänyt runoon 5-äänisen mieskuorolaulun vuonna 1819. Taulukosta 2 käyvät ilmi Schubertin kaikki lauluversiot tästä runosta.

Laulun nimi	Opus- /luettelonumero	Sävellysajankohta
Sehnsucht	D. 310a ja D. 310b	18.10.1815
Lied der Mignon	D. 359	1816
Lied der Mignon	D. 481	syyskuu 1816
Sehnsucht (5 miesäänelle)	D. 656	huhtikuu 1819
Mignon und der Harfner	D. 877a, Op 62 nro 1	tammikuu 1826
Lied der Mignon	D. 877d, Op. 62 nro 4	tammikuu 1826

TAULUKKO 2. Schubertin sävellykset runoon Nur wer die Sehnsucht kennt.

Beethovenin neljästä lauluversiosta valitsin analysoitavaksi viimeisen ja samoin Schubertin lauluista otin käsiteltäväksi myöhäisimmän (D. 877d).

Kun tarkastellaan valitsemieni laulujen sävellajeja, tahtiosoituksia ja esitysmerkintöjä, voidaan todeta, että ne on sävelletty lähes poikkeuksetta alennusmerkkisiin sävellajeihin – ainoastaan yksi on a-mollissa. Valtaosa lauluista kulkee mollissa; vain Tšaikovskin laulu on sävelletty duurisävellajiin. Wolfen laulu puolestaan ei kahdesta alennusmerkistä huolimatta asetu B-duuri- tai g-molli -tonaliteetin piiriin. Neljä lauluista on tahtilajiltaan kolmijakoisia (3/4) tai parillisesti kolmijakoisia (6/8), ja kaksi tasajakoisia (2/4, C). Esitysmerkinnät ovat valtaosin hitaanpuoleisia, mutta myös kohtuullisen liikkuvia (Allegretto, Andante non tanto, Etwas bewegt). Laulujen pituudet vaihtelevat melko paljon, vaikka runo on lyhyt. Alku- ja välisoitot sekä tekstin kertaukset

kasvattavat pituuseroja. Taulukkoon 3 olen koonnut perustiedot analysoiduista lauluista ja kun-  
kin laulun kohdalla avaan näitä seikkoja tarpeen mukaan lisää.

Säveltäjä	Sävellaji	Tahtilaji	Pituus tahteina	Sävellys- vuosi	Esitysmerkintä
Beethoven	g-molli	6/8	28	1807-08	Poco adagio
Schubert	a-molli	6/8	46	1826	Langsam
Schumann	g-molli	3/4	41	1849	Langsam, sehr gehalten
Tšaikovski	Des-duuri	C	54	1869	Andante non tanto
Wolf	(2 alennusta)	6/8	57	n. 1875	Etwas bewegt
Medtner	es-molli	2/4	50	1905-09	Allegretto

TAULUKKO 3. Analysoitujen Mignon/Sehnsucht -laulujen perustiedot.

### 3.2.1 Beethoven: Sehnsucht

Beethoven sävelsi runosta omat versionsa vain noin 10 vuotta Goethen romaanin ilmestymisen jälkeen. Hän teki kerralla neljä versiota ikään kuin harjoitelmia, etsien vaihtoehtoisia sävytyksiä runon tekstille. Beethoven nimitti itse näitä neljää versiota ”yritelmiksi” (*Versuche*), väittäen, ettei hänellä ei ollut ollut tarpeeksi aikaa tehdä yhtä hyvää laulua: ”Ich hatte nicht Zeit genug, um ein Gutes hervorzubringen, daher Mehrere Versuche” (Lühning, 1986). Kolmessa ensimmäisessä versiossa Beethoven jakoi runon kahdeksi kolmen säeparin säkeistöksi, jossa oli vain 11 tahtia, niin että säeparit 1.–3. muodostivat ensimmäisen ja säeparit 4.–6. toisen säkeistön. Vaikka Beethoven vähätteli laulujaan yritelmiksi, ovat kolme ensimmäistäkin tunnelmallisia miniatyyreja. Neljäs versio on kuin synteesi kolmesta ensimmäisestä laulusta: sävellaji on I- ja II-version tavoin ”lempeä” g-molli, joka hetkeksi moduloituu III-versiossa käytettyyn Es-duuriin säkeessä, jossa muistellaan kaukana olevaa rakastavaa henkilöä. Tahtiosoitus on sama kuin II-version 6/8 ja tempomerkintänä on Poco adagio kuten III-versiossa. Viimeisessä laulussa Beethoven on säveltänyt koko runon auki, jolloin runon molemmat puolikkaat ovat saaneet itsenäisen käsittelyn.

Sehnsucht IV:ssä on huomattavasti kolmea edeltävää versiota enemmän tekstin motivoimia pieniä yksityiskohtia. Ensimmäisen säeparin tuskaisa kaiho piirtyy polveillen alenevana melodiakulkuna, joka alkaa mediantilta ja päätty johtosävelelle ( $b^1 - a^1 - (b^1) - g^1 - fis^1$ ) (Nuotti 1). Toisen tahdin *kaiho*-sanalle johtava jännitteinen tritonushyppy ( $c^2 - fis^1$ ) avautahdin lopussa symboloi ja ennakoi kaihertavaa kaihon tunnetta. Kolmannessa tahdissa puolestaan melodian laskevan linjan katkaisee vähennetty kolmisointu ( $a^1 - c^2 - es^2$ ), joka ennakoi ja vahvistaa runon ”minän” kärsimystä, joka tulee tekstissä heti kolmisoinnun jälkeen.

Poco Adagio

g: I V<sup>2</sup> I V<sup>6</sup> I II<sup>6</sup> I<sup>6</sup><sub>4</sub> V

NUOTTI 1. Beethoven: Sehnsucht IV. Tahdit 1–4. (IMSLP)

”Iloton yksinäisyys” heijastuu melodiassa taukojen katkomana huokaavana sävelaiheena, joka muistuttaa nyyhkytyksiä (Nuotti 2). Säestys noudattelee laululinjan rytmiä, ja kahdessa ensimmäisessä ”nyyhkäyksessä” (al-lein / und ab-) sointukulkuna on V – #IV<sup>7</sup>, jossa ylennetyn IV asteen nelisointu hahmottuu paremminkin dominantin johtosävelsoinnuksi (VII<sup>7</sup>/V) tai välidominantiksi, josta puuttuu pohjasävel. Ensimmäiset nyyhkäykset vievät siis jännitteiselle harmonialle, mutta kolmas V-sointu purkautuu I asteelle, josta III asteen välidominantin (V/III) kautta edetään voimistuvassa dynamiikassa rinnakkaisen B-duurin perussoinnulle ja sanalle ”ilo” (*Freude*). Tässä pienessä katkelmassa jokainen rytmii, melodinen ja harmoninen liike saavat luontevan perustelunsa tekstin merkityksistä.

g: V VII<sup>7</sup>(<sub>3</sub>)/V VII<sup>7</sup>(<sub>3</sub>)/V I V/III III

NUOTTI 2. Beethoven: Sehnsucht IV. Tahdit 6–8. (IMSLP)

Kolmannessa, ”kaukaisuuteen tähyämisen” säkeessä (Nuotti 3) melodia seuraa nousevaa katsetta (c<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-es<sup>2</sup>) ja tavoittaa säkeen huippukohdan pitkällä sävelellä ”taivaan laen” (*Firmament*), laskeutuen tämän jälkeen ”tuonne suunnalle” (*jener Seite*), jonka suurta etäisyyttä havainnollistaa paitsi fraasin huippukohdasta alkava diminuendo myös *Seite*-sanalle sijoitettu kvartin ja kvintin suurehko edestakainen liike (a<sup>1</sup>-d<sup>2</sup>-g<sup>1</sup>). Toisaalle tähyämisen ajatusta tukee myös säkeen alkupuolen harmoninen muuntelu, joka antaa häivähdyksen c-mollista (g: ♭VII–♭VII<sub>b</sub>–V<sup>2</sup>/IV–IV<sup>6</sup>, = c: IV–IV<sub>b</sub>–V<sup>2</sup>–I<sup>6</sup>).

g: III VII VII  $\flat$  V<sup>2</sup>/IV IV<sup>6</sup> VII<sup>7</sup> I VI II<sup>6</sup><sub>5</sub> V I Es: V<sup>4</sup><sub>3</sub>

NUOTTI 3. Beethoven: Sehnsucht IV. Tahdit 9–12. (IMSLP)

Säestyksessä tapahtuva modulaatio (ks. Nuotti 3, tahti 12) Es-duuriin johdattaa neljännelle, "kaivatun poissaolo" -säkeelle, jonka alkuun on modulaation aikana tapahtuneen crescendon jälkeen merkitty nyanssiksi *piano*. Kaukana oleva rakastavasta henkilöstä kerrotaan duurissa ja hiljaa, lempeästi. Selkeimmin havaittava tekstilähtöinen piirre melodiassa on sanalle "kaukana" (*Weite*) sävelletyn laskevan sävelkulun levittäminen lähes puolentoista tahdin alalle.

Runon kiihkeä kulminaatio "huimaavan poltteen" säkeessä heijastuu pianon iskevissä sointurytmeissä, jotka kulkevat välidominanttiketjun (V/VI) ja italialaisen lisäsekstisoinnun kautta kadenssille (Nuotti 4). Melodiassa tekstin kasvava kiihko ilmaistaan kasvavin hyppäyksin: terssi-kvartti-kvintti-seksti. Samalla dynamiikka voimistuu, ja lopulta päädytään fermaattiin ja dominantille, jolta laskeudutaan kromaattisesti laulun alun lähtösäveleen.

g: V/IV IV V<sup>6</sup>/IV IV I<sup>6</sup><sub>4</sub> VI<sup>It6</sup> V

NUOTTI 4. Beethoven: Sehnsucht IV. Tahdit 17–20. (IMSLP)

Lopussa tuskaisan kaihon säepari toistuu samanlaisena kuin laulun alussa, mutta lisäksi Beethoven toistaa säkeen loppuosan ja lisää vahvistavan "ja"-sanan ("*ja weiss, was ich leide*") sekä napolilaisen sekstisoinnun murtosointuna ilmaisemaan kärsimystä. Kaiken kaikkiaan Beethovenin



Sehnsucht esittää tunnekuohut kuitenkin varsin hillityin ja hienovaraisesti tekstuuriin kätkeytin keinoin.

### 3.2.2 Schubert ja hänet lukuisat Mignon-laulunsa

Wilhelm Meister -teoksen runoihin lauluja laatineista säveltäneistä Schubert lienee paneutunut niihin kaikkein intomielisimmin. Seitsemästä romaanin runosta hän sävelsi kaikkiaan 17 laulua ja niistä kuusi Nur wer die Sehnsucht kennt -runoon: neljä yksinlaulua (viisi, jos D. 310a ja 310b lasketaan eri versioiksi), mieskuorolaulun ja dueton. Kaikissa niissä on joitain samankaltaisia piirteitä, mutta jokaisessa on selkeästi oma melodiikkansa. Schubertin myöhäisin lauluversio on kenties hänen pisimmälle kypsytelty musiikillinen muotoilunsa tästä runosta – eleginen ja kuulas. Olettavasti Schubert on kokenut runon hyvin voimakkaasti ja omakohtaisesti. Sen tekstissä kiteytyy romantiikan keskeinen tematiikka – tyydyttämätön ja päättymätön kaipuu, vaeltajan yksinäisyys ja vieraantumisen – tunteita, jotka olivat Schubertin elämässä vahvasti läsnä. Nämä teemat toistuvat hänen muissakin Sehnsucht- ja Wanderer -aiheisissa lauluissa (Doktorchik 2011, 3; 13). Kanadassa julkaistussa Acacia Doktorchikin (2011) opinnäytetutkielmassa Schubertin käyttämiä musiikillisia keinoja Mignonin viiden laulurunon temaattisen sisällön ilmentämisessä on analysoitu samankaltaisin menetelmin kuin mihin itse päädyin omassa työssäni. Hän mainitsee tämän Op. 62/4 laulun osalta keskeisiksi musiikin piirteiksi alun ja lopun vangitsevan melodian (haunting melody) ja Mignonin sisäistä tuskaa kuvastavat häilyväiset harmoniat (eml, 40).

Laulun keskeinen kaihoeteema esitellään alkusoitossa oktaaveiksi kahdennettuna, jossa murto-soinnuista muodostuva säestyskuvio keinuttaa sävelmää kuin ikävissään heijaava ihminen itseään. A-mollin pohjasävel soi urkupisteenä läpi koko alkusoiton luoden tunnelmaa vääjäämättömyydestä ja muuttumattomuudesta. Tempo (*Langsam*) on hyvin verkkainen ja mietiskelevä. Toisen tahdin melodinen kuvio kertautuu kolmannessa tahdissa kokoaskelta alemmaa, missä asteikon alennettu 2. sävel Doktorchikin (eml. 40) mukaan ilmaisee Mignonin jatkuvaa kaipausta Wilhelmiä kohtaan. Neljännessä tahdissa melodinen kuvio muuntuu edelleen vaipuen entistä alemmas ja raueten 5.–6. tahdeissa laskevissa asemissa soivaan I asteen soinnun pianissimoon. Alkusoitto maalaa eteemme laulun melankolisen taustan, johon yksityiskohdat täydentyvät laulun tekstien myötä.

The image shows a musical score for Schubert's 'Lied der Mignon Op. 62 nro 4'. The score is in 6/8 time, marked 'Langsam.' and 'pp legato'. It consists of three measures. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The piano part features a characteristic 'haunting melody' in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

NUOTTI 5. Schubert: Lied der Mignon Op. 62 nro 4. Tahdit 1–3. (IMSLP.)

Alkusoiton rauettua laulu lähtee liikkeelle kuin tyhjästä. Kahden tahdin mittainen, mollin kolmesta ensimmäisestä sävelestä intensiivisesti kaartuva kaihon sävelaihe on yksinkertainen, mutta säestyksessä pitkänä soivan basson kvintin yllä diskanttipuolen tasaisen murtosointukuvion toonikasointuun soluttautuvat dissonanssit ( $d^1$ ,  $h^1$ ,  $dis^1$  tahdeissa 1-2) ilmaisevat tekstiin kätkeytyvää ahdistusta. Doktorchikin (2011, 41) mukaan *Sehnsucht*-sanan ensiesiintymisen yhteydessä a-mollisointuun harhautunut a-mollin 4. asteen ylennetty dis-sävel (joka kuultiin jo alkusoiton vastaavassa kohdassa) ilmentää Mignonin angstia tuon tunteen edessä. Tahdeissa 9–10 sävelaihe toistuu rytmisesti hieman muunnettuna ja kokoaskelta ylempää, laajeten neljän sävelen alueelle ja kasvattaen näin sanotun intensiteettiä (Nuotti 6). Ensimmäisen säeparin molempien puolikkaiden avainsanojen sijoittuminen melodiakaaroksen huippukohtaan antaa niiden merkitykselle lisäpainoa.

a: I I<sup>4-5</sup><sub>(1-2)</sub> I<sup>#4-5</sup> I V<sup>7</sup> I V V<sup>7</sup>

NUOTTI 6. Schubert: Lied der Mignon Op. 62 nro 4. Tahdit 7–10. (IMSLP)

Schubert alleviivaa runon ensimmäisen säeparin merkittävyyttä kertaamalla sen, mutta kertauksessa teema lähtee jälleen puolissävelaskelta ylempää ( $c^2$ ) ja crescendo-diminuendon lisäksi melodia-aihe tekee *Sehnsucht*-sanan kohdalla nousun eikä laskua, lisäten kaihoon epätoivoa. Säkeen lopun *was*-sanalle sijoitettu pieni korukuviokin korostaa Mignonin henkistä tuskaa (Nuotti 7). Säkeen loppupuoli moduloi yllättäen tahdin 12 lopussa vilahtavan D-duurisoinnun kautta (C: V/V) C-duuriin, mikä kenties heijastelee kaipauksen kohteen edustamaa hyvyttä ja valoa.

a: I IV<sup>6</sup> V IV<sup>6</sup> IV<sup>6</sup><sub>#3</sub> C: I<sup>6</sup><sub>4</sub> V<sup>7</sup> I<sup>4</sup> - 3

NUOTTI 7. Schubert: Lied der Mignon Op. 62 nro 4. Tahdit 11–14. (IMSLP)

Kun edetään 2.–4. säkeen ilottomaan yksinäisyyteen, kauas tähyämiseen ja kaivatun poissa-oloon, pianon tekstuuri muuttuu oikean käden murtosoinnuista basson ja painottomalla tahtiosalla olevien aksentoitujen oikean käden sointujen vuorotteluksi. Hiljaisessa nyanssissa (pp, ppp) ne ilmaisevat vaimean painostavaa tunnelmaa. Ilottoman yksinäisyyden säkeeseen tultaessa sävellaji vaihtuu C-duurista g-molliin ja palaa kauas tähyämisen säkeessä a-molliin, joka kuitenkin tahdissa 19 IV asteen väldominanttina näyttäytyy duurimuodossa (Nuotti 8). Nämä nopeat vierailut muissa tonaliteeteissa osaltaan piirtävät kuvaa Mignonin tunnetilojen epävakaudesta ja äkillisistä vaihteluista. Melodiassa taivaan laelle tähyämistä ilmentää crescendo ja nousu, joka lähtee liikkeelle toiveikkaasti A-duurisointuna, mutta katseen laskeutuessa jonnekin kaukaisuuteen tahdissa 20 kilpistyy d-molliksi (IV<sup>6</sup>) ja II asteen vähennettyyn (h<sup>o</sup>) sointuun.

a: V/IV V<sup>2</sup>/IV IV<sup>6</sup> II<sup>6</sup> V

NUOTTI 8. Schubert: Lied der Mignon Op. 62 nro 4. Tahdit 19–21. (IMSLP)

Neljännessä säkeessä harmoniakulku selkeytyy V<sup>2</sup>-I<sup>6</sup>-V<sup>2</sup>-I<sup>6</sup> -vuorotteluksi, jossa kaipauksen syvyys ilmenee äärimmäisen hiljaisena nyanssina (sehr leise, ppp, dim.) ja melodian lyhyinä, huo-kaavana alaspäisinä liikkeinä. On merkillepantavaa, että Schubert käyttää ensimmäisen säkeen päätteeman esittelevään alkusoittoon ja lauluosuuteen yhteensä 15 tahtia (6+9 tahtia) mutta toiseen, kolmanteen ja neljänteen säkeeseen yhteensä vain 11 tahtia (3+3+[1 välisoitto]+4). Musiikillinen laajuus osoittaa ensimmäisen säkeen tuskaisan kaihon olevan laulun ydinteema, ja seuraavien säkeiden tehtäväksi jää maalata muutamin selkein vedoin kaihon syistä yksityiskoh-taisempi kuva.

Kun neljännen säkeen äärimmäisen herkästi ilmaistu rakkaan ihmisen muistelemineen, joka hiljai-suudessaan kuulostaa sisäiseltä puheelta, kääntyy ulospäin kiihkeimpään, huimaavan sydämen poltteen säkeeseen, ilmaistaan se jälleen pianotekstuurin vaihdoksella. Basson keinuvat oktaavit luovat synkeän pohjan oikean käden kiivaille sekstoli- ja triolisoinnuille (Nuotti 9), jotka lähtevät liikkeelle vaimeana sielun sisäisenä myllerryksenä. Sisäinen kuohunta ottaa laulajan nopeasti val-taansa, mikä kuvastuu pianon kiihkeässä, eri tonaliteetteihin moduloivassa vähennettyjen neli-sointujen ja ylinousevien sekstisointujen ketjussa (**d**: VII<sup>2</sup> - VI<sup>G6</sup>, **c**: VII<sup>2</sup> - IV<sup>6</sup><sub>4</sub>, **a**: VII<sup>4</sup><sub>3</sub> - V<sup>6</sup><sub>5</sub>/V -

$V^9_{(1)} - V - V^9 - I^6_{4(2-1)} - V^7_{(4-3)} - I$ , jossa basso nousee vähittäin kromaattisesti B<sub>1</sub>:stä E:hen. Laulunjassa tämän kohdan kiihkeys ilmennetään kromaattisella melodiakululla, terävillä pisteellisillä rytmeillä ja tekstin toistolla.

a tempo  
Es schwin - delt mir, es brennt mein Ein - ge - wei - de, es s  
cresc.  
f  
d: VII<sup>2</sup> VI<sup>6</sup><sub>6</sub> c: VII<sup>2</sup> IV<sup>6</sup><sub>4</sub>

NUOTTI 9. Schubert: Lied der Mignon Op. 62 nro 4. Tahdit 27–29. (IMSLP)

Kiihkeän jakson rauettua fermaattiin palataan jälleen alun kertaavaan viimeiseen säkeeseen, jossa *Sehnsucht*-sana viimeisen kerran esiintyessään saa epätoivoisimman korostuksensa voimistuessaan ja johtaessaan laskeutuvan purkauksen sijasta pitkälle  $f^2$ :n sforzatoille sanalla *kennt*. Samalla harmoninen liike etenee alun  $V-IV^6$  -sointukulun sijasta leposekstisoinnulle  $I^6-L6$ , josta hypätään pieni seksti alas  $a^1$ :han ja edelleen loppusäkeen viimeiseen alistuneeseen päätökseen (Nuotti 10). Teos loppuu alkusoiton identtisellä kertauksella: kaipaus on päättymätön kehä.

nur wer die Seh - sucht kennt, weiß, was ich lei - - de!  
sf pp  
f p  
a: I IV<sup>6</sup> I<sup>6</sup> II<sup>6</sup><sub>5</sub> (L<sup>6</sup>) I<sup>6</sup><sub>4</sub> V<sup>7</sup> I

NUOTTI 10. Schubert: Lied der Mignon Op. 62 nro 4. Tahdit 38–41. (IMSLP)

### 3.2.3 Schumann ja 1840-luvun romantiikan ääni

Schumannin laulu on sävelletty 23 vuotta myöhemmin kuin Schubertin teos, vuonna 1849, ja se on nro 3 opuksesta 98a, joka sisältää kaikki Wilhelm Meister -romaanin yhdeksän laulua. Schumannin käsittelyssä runon teksti toistuu pienin leikkauksin lähes kokonaan. Laulu on sävelletty g-molliin kuten Beethovenillakin, tahtiosoitus on  $\frac{3}{4}$  ja tempomerkintä *Langsam, sehr gehalten* (hitaasti, hyvin pidätellen). Piano-osuuden leimallinen piirre on, että läpi teoksen basso soi yksin tahdin ensimmäisellä iskulla ja oikea käsi vastaa siihen 1/8-taun jälkeen. Ensimmäiset viisi taktia oikean käden liike etenee 1/8-nuotein murtosointuina, mutta tämän jälkeen liike muuntuu 1/8-triolikuvioiksi. Säestyksen rytmisen perushahmo säilyy muuttumattomana teoksen loppuun

asti ja sen pysyvyys – vaikka nyanssivaihtelut ovat suuria – luo laulumelodian alle tekstuurin, joka tuntuu ilmentävän pinnan alla läpi laulun levottomana kulkevia tunteiden pyörteitä.

Schumannilla laulumelodian keskeisin keino niin kaihon, tuskan, erillään olon kuin sydämen poltteenkin voimakkaiden tuntemusten ilmaisemiseen ovat laajat intervallihyppyt. Jo heti laulun alussa kaihon voima kuvastuu alas suuntautuvassa ”voihkaisussa”, jonka lähtösäveleen ponnistetaan pienen sekstin hyppyllä ( $g^1$ – $es^2$ ) ja sitä tehostavat crescendo-diminuendon lisäksi *Sehnsucht kennt- ja was ich*-sanoilla soivien kromaattisesti muunnettujen vähennettyjen nelisointujen dissonanssit: ylennetyn III asteen sointu ( $h^{o7}$ ) heti toisessa tahdissa sekä ylennetyn IV asteen ( $cis^{o7}$ ) nelisointu 3. tahdin jälkipuolella (Nuotti 11).

g: I      III<sup>4</sup><sub>3</sub>      IV<sup>6</sup>      #IV<sup>7</sup>      V

NUOTTI 11. Schumann: Lied der Mignon Op. 98a nro 3. Tahdit 1–4. (IMSLP).

Seuraavan, ilottoman yksinäisyyden säkeen ahdistusta kuvastaa ennen kaikkea melodian tritonushyppy ( $v5$ :  $a^1$ – $es^2$ ) ylös ja takaisin alas sanalla *abgetrennt* (erotettuna) sekä pianon bassolinjan kromaattisesti alas kulkeva linja ja oikean käden rytmisen hahmon muuntuminen tasaisista kahdeksasosista triolikuviin. Tämän säkeen lopun crescendo johtaa kolmannen säkeen alun forteen. Tässä kaukaisuuteen tähyämisen säkeessä häivähtää hienoinen toiveikkaus vierailulla rinnakkaiseen B-duuriin, jonka harmonioissa liikkuen taivaanlaelle ja ”tuolle puolen” tähyäminen kuvastuu melodiassa kahdesti toistuvalla kululla alaspäin submediantilta perussävelelle (Nuotti 12). Harmonian duuruunteesta huolimatta molemmat kolmannen säkeen alenevat kulut lähtevät liikkeelle fortessa ja vaimenevat voimakkaasti (pianossa nopea diminuendo  $f > p$ ) alaspäin tullessa, pitäen näin kiihkeän ja ahdistuneen riutumisen tunnelman päällimmäisenä.

B: V<sup>7</sup> I I<sup>6</sup> VII<sup>4</sup><sub>3b</sub> I V<sup>4</sup><sub>3</sub> V<sup>6</sup><sub>5</sub> I I<sup>6</sup> IV

NUOTTI 12. Schumann: Lied der Mignon Op. 98a nro 3. Tahdit 8–11. (IMSLP)

Schumannilla neljäs ja viides säe muodostavat melodisesti ja harmonisesti kokonaisuuden, jossa jo kaivatun poissaolosta lähtien tempo kiihtyy (esitysohje *Schneller*) ja samalla voimistuu. Neljännen säkeen melodia muodostaa kvintin laajuisen pidemmän kaarroksen, joka valmistaa kohti viidennen säkeen huimausta ilmentävää kvinttihyppyä ja vielä laajempaa ”sydämen poltetta” kuvaavaa sekstihyppyä kulminaatiopisteen alennetulle supertoonikalle ( $as^2$ ). Säestyksessä tummasävyinen napolilainen sekstisointu (N6) kuvastaa sisäisen poltteen dramaattisuutta. Se esiintyy juuri ennen 4. säkeen päättävää sanaa *Weite* (kaukaisuus) sekä huippukohtassa, pianon murtosoinnun laajana kaarena sanoilla *brennt mein Einge(weide)* (Nuotti 13, tahti 16).

g: V<sup>6</sup><sub>5</sub>/IV IV<sup>6</sup> V<sup>7</sup><sub>43</sub> N<sup>6</sup> II<sup>6</sup><sub>5</sub> VII<sup>4</sup><sub>3</sub> ♯III<sup>7</sup> V<sub>pid.2</sub> IV<sup>6</sup>

NUOTTI 13. Schumann: Lied der Mignon Op. 98a nro 3. Tahdit 15–19. (IMSLP)

Schumann tulee runon kuudennelle säkeelle edelleen kiihkeässä, sydämen poltteen palavissa tunnelmissa (Nuotti 13), ja kertautuva ”*nur wer die Sehnsucht kennt*” onkin pidätettyä kiihkoa täynnä oleva voihkaus, mitä kuvastaa laaja oktaavihyppy ( $d^1-d^2$ ) sanalla *Sehnsucht*, joka kertautuu säkeen jälkipuolella samanlaisena mutta ilman *fp*-nyanssimerkintää huippusävelellä.

Tahdista 22 lähtien runo kertautuu, mutta kertauksessa laulussa on vain 1. säkeen alkupuoli ”*Nur wer die Sehnsucht kennt*”, minkä jälkeen edetään 2.–4. säkeisiin, hypätään 5. säeparin kiihkeä sydämen polte yli ja siirrytään suoraan 6. säkeeseen. Avaussäkeen teksti esiintyy laulussa näin kaikkiaan neljä kertaa kuten Schubertillakin, mutta joka kerralla melodia muuntuu uudensäveliseksi antaen kaiholle jokaisella kerralla uuden sävyn, milloin epätoivoisen, milloin kärsivän milloin alistuneen. Kertauksessa muutkin melodiakohtat paikoin hieman muuntuvat, samoin säestyksen harmoniat. Loppusäkeen esitysmarkinta ”*Langsamer*” antaa lisäpainoa jo neljännen kerran toistuvalla alkusäkeelle ja säestyksessä, sanalla *weiss* (tietää), säestyksen napolilainen sekstisointu ja siihen kuuluva melodian  $as^1$  tuo ennen viimeisiä sanoja vielä muistuman koetusta sydämen poltteesta. Runon kertaaminen ilman viidettä säettä sijoittaa kiihkeän kulminaatiopisteen hieman ennen laulun keskikohtaa, ja näin loppupuolen tekstin myötä syntyy vaikutelma laulajan ajatusten pyörimisestä loputtomasti kaihoisassa ahdistuksessa, josta ei ole ulospääsyä.

## 3.2.4 Tšaikovski ja 1860-luvun venäläinen versio

Lev Meyn tekemään venäjänkieliseen käännökseen sävelletty Tšaikovskin Mignon-laulu sisältyy hänen varhaiseen (1869) opukseensa nro 6. Tšaikovskin vaimon sisarelle Alina Hvostovalle omistettua laulua pidetään yhtenä hänen onnistuneimmista romansseistaan (Maikapar, s.a.). Meyn käännös on melko vapaa, ja vaikka tunnelma on yhteneväinen alkutekstin kanssa, se ilmaisee runon sisällöt hieman eri järjestyksessä. Käännöksessä toisen säkeen ”iloton yksinäisyys” ei esiinny lainkaan, vaan ensimmäisen säkeen ajatussisältö on laajennettu kahdeksi säkeeksi. Meyn ottamien vapauksien lisäksi Tšaikovski toistaa runon alkusäkeet kahdesti laulun keskivaiheella. Laulusta on olemassa myös saksankielinen nuottieditio, jossa kulminaatiokohta on sanoitettu 5. säkeen ”sydämen polte”-tekstillä, vaikka venäjänkielisessä tekstinä on 1.-säkeen osa (1b), jossa puhutaan kärsimyksen ymmärtämisestä. Meyn runoversiossa on erityistä se, että alkuperäisen runon 5. säkeen kiihkeä sisältö on hajautettu (ks. alleviivatut ja lihavoidut tekstit alla) niin, että nämä teemat sijoittuvat 3. säkeen loppuun ja 1. säkeen kertaukseen laulun lopussa, jossa ”*Vsja grud' gorit*” korvaa ”*Njet, tol'ko tot*”-osan säkeestä. Alla olen runoihin merkinnyt *kursivoinnein*, **lihavoinein** ja alleviivauksin, kuinka runotekstin keskeiset kohdat eivät saksankielisessä versiossa osu yksin musiiikkiin laulun venäjänkielisen version kanssa. Näiden erojen vuoksi Tšaikovskin romanssia on minusta syytä laulaa venäjäksi eikä Goethen alkuperäisellä tekstillä.

## (I)

1a	Njet, tól'ko tót, kto znal svidanja žáždu,	Ei! Vain ken jälleennäkemistä on janonnut,	1	Nur wer die Sehnsucht kennt <i>Weiß, was ich leide!</i>
1b	<i>poimjót, kak ja stradál i kák ja stráždu.</i>	<i>käsittää, miten olen kärsinyt ja miten kärsin.</i>	2	Allein und abgetrennt Von aller Freude,

## (II)

3/5	Gljažú ja vdál'... <u>njet sil,</u> <u>tusknéjet óko...</u>	Tähyän etäisyyteen... <u>voimat</u> <u>ehtyvät, katse himmenee...</u>	3	Seh ich ans Firmament Nach jener Seite.
4	Ah, kto menjá ljubíl i znal – daljóko!	Oi, joka minua rakasti ja minut tunsi, on kaukana!	4	Ach! der mich liebt und kennt, Ist in der Weite.

## (III)

1a	Ah, tól'ko tot, kto znal svidanja žáždu,	Ah, vain ken jälleennäkemistä on janonnut,	1	Nur wer die Sehnsucht kennt <i>Weiß, was ich leide!</i>
1b	<i>poimjót kak ja stradál i kák ja stráždu.</i>	<i>käsittää, miten olen kärsinyt ja miten kärsin.</i>	5	<b><u>Es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide.</u></b>
1b	<i>poimjót kak ja stradál i kak ja stráždu.</i>	<i>käsittää, miten olen kärsinyt ja miten kärsin.</i>	5	<b><u>Es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide.</u></b>
5 /	<b>Vsja grud' gorit...</b> Kto znal	<b>Rintaa polttaa...</b> Joka on	1	Ach, wer die Sehnsucht kennt
1a	svidanja žáždu,	jälleennäkemistä janonnut,		<i>Weiß, was ich leide!</i>
1b	<i>poimjót, kak ja stradál i kak ja stráždu</i>	<i>käsittää, miten olen kärsinyt ja miten kärsin.</i>	2	Allein und abgetrennt Von aller Freude!

(Käännös: Outi Pollari)

Schubertin laulun tavoin Tšaikovski esittelee laulun melodisen pääaiheen jo alkusoitossa, jossa rintaa puristava kaiho pusertuu esiin kahtena suurena intervallihyppynä alas, pienenä septiminä ja heti perään suurena sekstinä, minkä jälkeen hyppyjen ala täytetään asteittaisella kululla ylöspäin, mikä luo melodiseen liikkeeseen kontrapunktisen tasapainon (Nuotti 14, jossa alkusoitossa esitelty melodia laulutekstin alkukohdasta):

*p espress.*

Нет, толь - ко тот, кто знал сви-да-нья жаж - ду

NUOTTI 14. Tšaikovski: Net, tol'ko tot kto znal, Op. 6/6. Tahdit 9–12 (=1–4). (IMSLP).

Edellä, Schubertin laulun yhteydessä totesin runon eri säkeiden saavan musiikissa pituudeltaan ja siis myös ajallisesti huomattavan eri laajuisia käsittelyitä. Samoin Tšaikovskin romanssin kompositiossa on vastaavia käsittelyn laajuudella toteutettuja painotuksia. Edellisellä sivulla olevaan venäjänkielisen runotekstiin merkitsemäni runotekstin kolme jaksoa (I-III) jakautuvat laulun rakenteessa siten, että I jakso on 16 tahdin, II jakso 13 tahdin ja III jakso 25 tahdin mittainen, mikä käytännössä merkitsee kaksinkertaista pituutta I- ja II-jaksoihin nähden, kun huomioidaan lopun voimakas *ritenuto*. III jaksoa voi pitää edeltävissä jaksoissa tapahtuneen kehityksen synteisinä ja lopputuloksena (Maikapar, s.a.)

Tšaikovskin laulu on tarkastelemistani Mignon-lauluista ainoa, joka on sävelletty duuriin, muttei valoisaan ylennysmerkkiseen duuriin, vaan tumman täyteläisenä soivaan Des-duuriin. Piano-osuuden tekstuuri on läpeensä synkopoitu ja se luo teokseen jatkuvan, pinnanalaisena virtauksena tuntuvan jännitteen, joka on keskeinen elementti tekstisisällön yleisen tunnelman ilmentäjänä. Lisäksi Tšaikovski pitää tekstin ristiriitaista ja tuskaisan kaipuun tunnelmaa yllä liikkumalla runsaasti Des-duurin rinnakkaisen b-mollin ja es-mollin välillä moduloivalla harmoniankuljetuksella, josta palataan selvään Des-tonaliteettiin lyhyesti III jakson alussa ja sen jälkeen vasta kulminaatiopisteessä. Nuotin 15 katkelmasta käy ilmi tonaliteetin es-molliluonne (Des-duurin mukaiset soinnut ensin, suluissa es-mollin soinnut).

— Помет, как я страдал И как я страж - ду.

*piu f*

Des:(es): V<sup>7</sup>/II (V<sup>7</sup>) II (I) II<sup>6</sup> (I<sup>6</sup>) III<sup>6</sup><sub>5</sub> (L6) V/II (V) V<sup>7</sup>/II (V<sup>7</sup>) II (I)

NUOTTI 15. Tšaikovski: Net, tol'ko tot kto znal, Op. 6/6. Tahdit 13–18. (IMSLP).



Tšaikovskilla laulun musiikillisessa kulminaatiopisteessä, jossa tapahtuu fortehyppy melodian korkeimpaan, pitkään säveleen ja sen jälkeinen *crescendo e stringendo* edelleen seuraavaan suureen sekstihyppyyn, on tekstinä jo kolmannen kerran laulussa toistuva säe "käsittää miten olen kärsinyt ja miten kärsin". Tämä on suuri ero verrattuna muiden säveltäjien ratkaisuihin, joissa musiikillinen huippukohta on sijoitettu 5. säkeen kohdalle. Tšaikovskilla tuo viidennen säkeen kiihkeä rinnan polte kumpuaakin laulajan hiljaisena säestyksettömänä valituksena *pp*-anssissa, joka lähtee liikkeelle tyhjästä, huippukohdan päättäneiden pianon fortissimosointujen jälkeen. Vasta laulajan aloitettua käynnistyy säestyksen synkooppisyke uudelleen (Nuotti 16).

Des: II V<sup>2</sup> I<sup>6</sup>

NUOTTI 16. Tšaikovski: Net, tol'ko tot kto znal, Op. 6/6. Tahdit 43–46. (IMSLP).

Yhteenvetona Tšaikovskin romanssin tekstilähtöisistä keinoista voi todeta, että ne ovat punoutuneet kaikkialle musiikin tekstuuriin niin, että koko laulua leimaavaa tuskaisa kaiho kuvastuu suurien intervallihyppyjen, tonaliteetin häilyvyyden ja pianon synkopoidun säestyksen kokonaisuudesta, joiden voi katsoa edustavan suureleistä ja sävykästä venäläistä melankoliaa. "Kaukaisuuteen tähyäminen" ja "kaivatun poissaolo" eivät saa selkeästi niihin assosioituvia musiikillisia ilmauksia, ellei sellaisena pidetä puheen intonaatiota ja rytmiä luontevasti noudattavaa, voimistuvia huokauksia muistuttavaa melodista linjaa. Sydämen huimaava polte on Tšaikovskilla rinnassa ääneti kytevää tulta, kuten edellisestä nuottiesimerkistä käy ilmi.

### 3.2.5 Wolf ja uudet keinot ilmentää Mignonin kaipuuta

Hugo Wolf on Schumannin tavoin säveltänyt kaikki Goethen romaaniin sisältyvät laulurunot ja ne kuuluvat osana hänen Goethe-Lieder -kokoelmaan. Wolfin laulu on sävelletty myöhäisromantiikan aikana, noin vuonna 1875, mutta se on hyvin modernistinen eikä se kahdesta alennusmerkistä huolimatta hahmotu tonaliteetiltaan B-duuriin tai g-molliin eivätkä sen sointuharmoniat tunnu olevan sidoksissa mihinkään muuhunkaan sävellajiin. Sen sijaan harmoniat mukailevat basson pääasiassa koko- ja puolisävelaskelin eteneviä linjoja ja sisältävät paljon värikylläisiä vähennettyjä ja ylinousevia sointuja. Selkeän sävellajitunnun sijasta laulu nojaa melodian ja pia-

nosäestyksen rytmisiin perusaiheisiin ja Wolf antaakin pianolle suuren roolin tunnelman rakentamisessa. Teokseen merkitty esitysohje on *Etwas bewegt* (Jokseenkin liikkuvasti), ja tuossa liikkuvassa tunnelmassa lähtee liikkeelle 8 tahdin mittainen alkusoitto, jossa runsaat esitysohjeet *“etwas zurückhaltend – zurückhaltend – beschleunigend”* (hieman pidättyvästi – pidätellen – kiihtyen) ja tiheään vaihtuvat nyanssit pianissimosta forteen värittävät pelkistettyä ja hienovaraisesti muunnellen toistuvaa aihetta, joka toimii koko 6/8-tahtilajissa kulkevan laulun perusrakennusaineena. Nuotin 17 kahdesta tahdistä käyvät ilmi sekä melodian keskeisin aihe rytmisine hahmoineen että säestyksen vasemman käden huokaava aihe.



NUOTTI 17. Wolf: Mignon II. Tahdit 5–6. (IMSLP).

Alkusäkeen tuskaisaa kaihoa Wolfilla ilmentävät pienin liikkein etenevän bassolinjan lisäksi melodian säästeliäät koko- ja puolisävelaskelet, joista muodostuu alas vaipuva, mietiskelevän toteava sävelkulku, aivan kuin yksinäisyys olisi niin lamaannuttavaa, ettei siinä kykene liikkumaan kuin minimaalisin askelin (Nuotti 18). Kromaattisesti etenevät linjat aiheuttavat säestyksessä jatkuvia harmonisen jännitteen latautumisia ja purkauksia sointujen vaihdella duurista molliin, vähennettyyn ja ylinousevaan. Nuottiin 18 reaalisoitumerkeillä merkityistä sointuvaihdoista käy ilmi sointukulkujen ”levottomuus” ja riippumattomuus sävellajista. Säkeen molempien puoliskojen loput päätyvät vähennettyyn sointuun, jossa tuskaa ja ristiriitaa korostaa niiden dissonoiva vähennetty kvintti (C $\sharp$  $^{\circ}$  ja D $\sharp$  $^{\circ}$ ).

*Erstes Zeitmass*  
*innig*

Nur wer die Seh - sucht kennt, weiss, was ich lei - de!

Cm Cm $^7$  Ab/C A/C $\sharp$  C $\sharp$ m C $\sharp$  $^{\circ}$  A $^7$  F $\sharp$ m/a F $\sharp$  $^+$  Am D $\sharp$  $^{\circ}$ /A

NUOTTI 18. Wolf: Mignon II. Tahdit 9–12. (IMSLP).

Yksinään olo, ilosta osattomuus ja sydämen polte saavat Wolfin tempaisemaan melodian isompiin liikkeisiin ja äkillisiin tempovaihdoiksiin. Kaukaisuuteen tähyämisen säkeessä Wolf liikuttaa



Kulminaatiopisteen jälkeen seuraa peräti 11 tahdin mittainen, jatkuvasti hidastuva ja vaimentuva välisoitto, jossa dynaamiset aaltoilut kuuden viimeisen tahdin aikana kulkevat pianissimosta pianoon. Lopulta, tahdissa 49 palataan voipuneena alun kertaavaan avainsäkeeseen, jonka alkupuoli toistuu laulun alun kaltaisena, mutta jälkisäkeessä "*weiss, was ich leide*" irrotaan alun puolisävelkuluista ja lopuke johtaa D<sup>7</sup>-soinnun kvintille a<sup>1</sup>:han, ikään kuin pääsemättä perille. Viiden tahdin loppusoitto raukeaa vähitellen d-sävelen sykkiessä bassossa oktaaveissa kuin vaimenevina sydämen lyönteinä, ja laulu päättyy Eb<sup>maj7</sup>/D-soinnun kautta vapauttavaan D-duuri-sointuun *ppp*-nyanssissa.

### 3.2.6 Medtner ja 1900-luvun alun jälkiromanttinen Mignon

Sukujuuriltaan saksalainen Nikolai Medtner (1880–1951) oli venäläinen säveltäjä, joka kenties juuri sukutaustansa vuoksi sävelsi venäläisistä säveltäjistä eniten Goethen runoutta. Kaikkiaan Medtnerillä on 30 Goethen runoihin sävellettyä laulua, joista 29 on tehty alkuperäiseen saksankieliseen tekstiin. Valtaosa lauluista sisältyy kolmeen 1900-luvun ensivuosisikymmenellä sävellettyyn opukseen: Op. 6 (9 laulua), Op. 15 (12 laulua) ja Op. 18 (6 laulua) (Popov 1932, 900). Mignon-laulu on opuksen 18 nro 4 ja sen ainoa Wilhelm Meister -romaanista otettu runo. Vuonna 1910 julkaistun opus 18:n kaikki laulut on sävelletty alkuperäistekstiin, mutta nuoteissa on myös O. Karatiginan venäjänkieliset laulettavat käännökset (Liite 3 sisältää tekemäni suomennoksen Karatiginan käännöstekstistä).

Medtnerin Mignon-laulun (Pesnja Mignony) tumman melankolinen perussävy juontuu ainakin osittain sävellajista: laulu on sävelletty es-molliin eli alennusmerkkisävellajeista viimeiseen. Aikakauden muutos kuuluu musiikin vapaammassa tonaalisessa käsittelyssä: Medtnerin laulu liikkuu pääosin etumerkinnän mukaisessa luonnollisessa mollissa, mutta kun runo etenee voimakkaampiin mielenliikkeisiin ilmaantuvat yllättävät ja dramaattiset muunnosoinnut värittämään melodiaa. Tuskaisan kaihon melodinen ydinteema rakentuu tässä laulussa mollin perussoinnun käännöksen, ja koko ensimmäisen säkeen ajan harmonia liikkuu samassa maisemassa monotonisen tuskan soidessa harmonian pohjalla, joka tuntuu häilyvän es-mollin ja rinnakkaisen Ges-duurin välillä (Nuotti 21). Pianotekstuuri kulkee kautta koko laulun synkopoidussa rytmissä, mikä myös osaltaan ylläpitää haikeaa levottomuutta.

Allegretto con moto  $\text{♩} = 92$

*p*

*rit.*

*p tranquillo*

Nur wer die Sehn - sucht kennt, Weiß, was ich lei - de!  
Кто сам лю - бил, - пой - мет, как я стра - да - ю!

NUOTTI 21. Nikolai Medtner: Mignon, Op. 18 nro 4. Tahdit 1–8. (IMSLP).

Toinen, "ilottoman yksinäisyyden" säe on laulumelodian osalta identtinen ensimmäisen säkeen kanssa ja muodostaa näin sen kanssa parin, mikä korostaa mielentilan pysyvyyttä, mutta pianon tekstuuri täydentyy siinä hieman paksummaksi. Seuraavat kaksi säettä, "kauas tähyämisen" ja "kaivatun poissaolo" muodostavat niin ikään parin, joiden aikana tapahtuu sekä melodian  $f^1$ :stä lähtevä polveillen nouseva ja laskeva kaari että pidempi dynaaminen crescendo-diminuendo-kaari. Medtner päättää tämän kaaroksen 4. säkeen lopun *Weite*-sanan kiehtovalla tavalla: sana alkaa pitkällä  $es^1$ -äänellä, jonka jatkona oleva kuvio ei palaa odotuksen mukaisesti perussävelle tai palaudu kaaroksen aloittaneeseen  $f^1$ -säveleen, vaan harhautuu puolissävelaskelen päähän, asteikon alennetulle toiselle sävelle ( $fes^1$ ), mikä ilmentää hyvin kaivatun savuttamattomuutta ja mielentilan toivottomuutta (Nuotti 22).

liebt und kennt, Ist in der Wei - te!  
лю - бит, ждёт, - раз - лу - че - на я!

NUOTTI 22. Nikolai Medtner: Mignon, Op. 18 nro 4. Tahdit 18–21. (IMSLP).

Seuraava 2,5 tahdin mittainen välisoitto johdattaa  $mp$ -nyanssista lähtevään "huimaavan sydämen poltteen" nousuun, jossa esitysmerkintänä on *agitato*. Jo edellisissä kahdessa säkeessä alkaneet modaaliset muunnokset värittävät harmoniaa. Säkeen kummankin puolikkaan alussa melodia ponnahtaa asteittain nousevina  $p6$ -hyppyinä ylös sanoilla "es schwin-" ja "es brennt" ( $d^1-b^1$ ,  $es^1-ces^2$ ) ja vielä kolmannen kerran jälkisäkeen sanan *Eingeweide* keskellä ( $f^1-des^2$ ). Nämä nousevat hyppyt kuvastavat mielenkuohun voimistumista, jonka kulminaatio saavutetaan vasta 6. säkeen kertaustekstissä (Nuotti 23).

Nur wer die Seh - sucht kennt, Weiß, was ich lei - de,  
Кто сам лю - бил, - пой - мёт, как я стра - да - ю,

NUOTTI 23. Nikolai Medtner: Mignon, Op. 18 nro 4. Tahdit 29–32. (IMSLP).

Laulu ei suinkaan lopu 6. säkeen kulminaatioon, vaan myös Medtner ottaa laulun lopussa vapauksia runon tekstiin kertaamalla siitä alkusäkeen jälkiosan ja koko 2. säkeen (7 tahtia). Näiden lisäsäkeiden aikana laskeudutaan konkreettisesti huipulta takaisin melankoliseen lähtötilanteeseen (*sempre calmante, ritenuto*), kuin suuren ponnistuksen voivuttamina. Laulumelodia laskeutuu pieniä aaltoiluja lukuun ottamatta puolisävelaskelin, kunnes lopussa, sanalla *Freude*, tapahtuu sama harhautuminen perussävelestä  $fes^1$ -sävelelle kuten *Weite*-sanalla aiemmin, mikä kuvastaa mielestäni ilon saavuttamisen lopullista mahdottomuutta.

Samaan aikaan laulumelodian vaipumisen kanssa piano-osuudessa tapahtuu usea rinnakkainen liike: diskantin alenevissa oktaavialoissa kolmesti toistuva kulku as-ges-fes-es, väliään aleneva kulku es-des-c-ces-b-a-as-f, jotka toimivat melodian laskevan liikkeen kaikuina, samalla kun pohjalla etenee basson nouseva vastaliike fes-ges-as-a-b-ces-c. Tästä muodostuu levottomana harhailemaan jäävien, risteilevien ajatusten mielikuva (Nuotti 24).

♩ *sempre calmando*

was ich lei - - - de, Al - lein und  
как стра - да - - - ю, тос - ка ме -

*sempre calmando*

NUOTTI 24. Nikolai Medtner: Mignon, Op. 18 nro 4. Tahdit 33–36. (IMSLP).

Lauluosuuden päätyttyä seuraa yhden tahdin mittaisen, sävellajista täysin irrallisen  $g^1$ -säveln synkooppikuvion jälkeen *tranquillo*-esitysohjeella varustettu 11 tahdin mittainen, loppuun asti vaimeneva jälkisoitto, jossa alun mollisoinnun synkooppikeinunta jää soimaan ikään kuin päättömänä kehänä, kuvastaen laulajan kaihoa.

### 3.2.7 Yhteenvetoa tekstin merkityksiin assosioituvista musiikillisista ilmaisukeinoista

Laulujen analyysiosan päätteeksi olen koonnut seuraavassa taulukkomuotoon (Taulukko 4) osan näissä lauluissa havaitsemistani musiikillisista ilmaisukeinoista, jotka olen tulkinut tekstin innoittamiksi ja sen merkityssisältöjä tukeviksi ratkaisuksi. On kyseenalaista, ovatko nämä elementit määriteltävissä musiikillisiksi merkeiksi semioottisessa mielessä, sillä niiden rajaaminen (sävelkuvion, tahdin, fraasin tasolle) ja erottelevien piirteiden yksiselitteinen nimeäminen (intervallit, harmoniakulut, rytmiset kuviot jne.) olisi äärimmäisen hankala tehtävä. Kiistatonta kuitenkin on, että nämä keinot edustavat kunkin säveltäjän lauluunsa valitsemaa ”merkistöä”, joka pätee kenties vain kyseisen teoksen pienoiskontekstissa tai kielessä.

Säkeen ydinajatus	<b>Merkitystä tukevat tai heijastavat musiikilliset keinot</b>
Tuskaisa kaiho	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Laskusuuntaiset melodiakulut, pienin askelin (kromaattisesti, kokosävelaskelin) laskeva melodiakulut</li> <li>- Dissonanssit (esim. tritonushyppy ja vähennetty kolmisointu)</li> <li>- Mollin pieni edestakainen melodialiike, laskeva mollimelodia + hyppy</li> <li>- Suuret alaspäiset intervallit (septimit, sekstit)</li> <li>- Samana toistuvat rytmiset aiheet melodiassa tai säestyksessä</li> <li>- Tunteen itsepintaisuus: sointuharmonian pysyvyys, säestyksen rytmisen idean muuttumattomuus, "päättymätön" sävelaihe, kertaukset (täydellisinä tai muunneltuina)</li> <li>- Muunnosoinnut, esim. N<sup>6</sup></li> </ul>
Iloton yksinäisyys	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nyyhkäyksiä tai huokauksia muistuttava melodiakulku tai säestyskuvio</li> <li>- Sävellajivaihdokset</li> <li>- Dissonanssit: esim. tritonus</li> </ul>
Kaukaisuuteen tähyäminen	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Katseen suuntaa imitoiva nouseva melodialinja</li> <li>- Pitkä sävel ja laskeva melodialinja</li> <li>- Huokaava säestyskuvio</li> <li>- Äkilliset duuri/molli- vaihdokset, ylinousevien sointujen ketju</li> </ul>
Kaivatun poissaolo	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Rakas henkilö: modulaatio duuriin</li> <li>- Kaukaisuus: tasaiset pitkät äänet ja laskeva melodia</li> <li>- Hiljainen nyanssi, huokaava säestys</li> <li>- Tempon ja dynamiikan vaihdokset</li> <li>- Muunnosoinnut, ylinousevien sointujen ketju</li> </ul>
Huimaava polte	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Säestyksen iskevä ja kiihkeä rytmiiikka</li> <li>- Väldominanttiketjut, muunnosoinnut (VIIt<sup>6</sup>, N<sup>6</sup>), sävellajivaihdokset</li> <li>- Melodian laajat hypyt, suuret edestakaiset liikkeet tai kromaattiset kulut, terävät rytmiset liikkeet</li> <li>- Suuret agogiset muutokset</li> <li>- Nyanssin voimakkaat muutokset, äärimmäiset nyanssit</li> </ul>

TAULUKKO 4. Esimerkkejä tekstin merkityssisältöihin assosioituvista musiikillisista keinoista

Näissä kaikissa lauluissa voidaan havaita, että voimakkaat mielenliikkeet heijastuvat musiikkiin isoina dynaamisina vaihteluina, melodian laajoina liikkeinä ja yllättävinä harmonioina. Tekstiläh- töisiksi koetuissa musiikillisissa keinoissa voidaan havaita myös luonteva yhteys ja samankaltai- suuksia puheen intonaatioissa eri mielentiloissa tapahtuviin muutoksiin: alakuloisuus heijastuu puheessa hiljaisena äänenä ja laskevana intonaationa; innostus, ilo, raivo tai muu kiihtyneet mielialat voimakkaana äänenkäyttönä, nopeana puheena, kohonneena äänenkorkeutena. Nämä kaikki piirteet ovat havaittavissa voimistettuna musiikissa.

#### 4 DEMONSTRAATIOKONSERTTI "KAIHON MONET KASVOT"

Syksyn 2016 alussa aloin suunnitella opinnäytetyöhön liittyvän demonstraatioesityksen valmistelua. Jo keväällä seminaarivaiheessa ajattelin, että olisi mukavaa, jos voisin esittää opinnäytetyöhön liittyvät laulut ja kertoa samalla, mitä olin saanut selville analysoidessani niiden musiikillisia ratkaisuja sekä taustoittaa myös sitä, minkälaisia musiikinteoreettisia ja -esteettisiä tarkastelutapoja olin käyttänyt analyysin pohjana.

Ensimmäinen tehtävä demonstraatiokonsertin valmistelussa oli löytää pianisti, joka oli halukas tarttumaan tähän projektiin kanssani. Keväällä 2016 olin osallistunut pianisti Jaana Marttisen opinnäytetyökonserttiin yhtenä kamarimusiikkipartnerina ja yhteistyö hänen kanssaan oli ollut antoisaa ja kaikella tavoin sujuvaa. Niinpä tiedustelin hänen halukkuuttaan heittäytyä tähän kaihohtäyteiseen lied-projektiin. Ilokseni hän innostui ajatuksesta ja sain lähetettyä hänelle nuottimateriaalin jo syyskuun alkupuolella. Syksyn mittaan järjestimme puolen tusinaa pidempää yhteisharjoitusta ja muuten harjoittelimme itsenäisesti tahoillamme. Taiteellisena ohjaajana harjoitusprosessin loppuvaiheessa toimi Mari-Anni Hilander, jonka kanssa ensimmäinen ohjaustapaaminen oli marraskuun alussa.

Alun perin demonstraatioesityksen ajankohdaksi kaavailtiin marraskuun loppua, mutta lopulta konserttipäiväksi sovittiin 8.12.2016. Tavoitteena ei ollut niinkään lied-resitaalin kriteerein koottu taiteellinen kokonaisuus, vaan konsertin lähtökohtana oli kokea analyysiosassa tarkastellut lauluteokset omakohtaisesti harjoittamalla ne ja esittämällä ne demonstraatioesityksessä sekä samalla selostaa analyysissa tehtyjä havaintoja sanallisesti pedagogisessa ja valistavassa hengessä. Demonstraatiokonsertin nimeksi annoin "Kaihon monet kasvot", sillä se oli mielestäni hyvä kiteytys esitykseni ydinajatuksista – siitä, kuinka monin eri tavoin musiikilla voidaan kaihoa ja kaikkia muita tunteita ja ilmiöitä kuvata.

Demonstraatiokonsertin runko koostui analysoimistani Mignon-lauluista, joista Tšaikovskin ja Medtnerin laulut esitin venäjäksi. Näiden kuuden laulun lisäksi olin valinnut konsertin ohjelmaan kontrastia tuomaan neljä kahteen muuhun runoon sävellettyä laulua, jotka olivat tunnelmaltaan hyvin erityyppisiä kuin haikeutta huokuvat Mignon-laulut. Lempeän rakastettavaa ja suloista tunnelmaa edustivat Lisztin ja Rahmaninovin laulut Heinrich Heinen runoon "Du bist wie eine Blume". Rahmaninovin laulu on tosin sävelletty Heinen runon venäjänkieliseen käännökseen "Ditja! Kak tsvetok ty prekrasna" (käännös A. Pleštšev), joka on hyvin uskollinen alkuperäiselle runotekstille. Toinen runo oli Eino Leinon "Minä metsän polkuja kuljen", josta esitin Erkki Melartinin ja Heikki Sarmannon säveltämät lauluversiot. Tämä runo lauluineen edusti salatun onnen ja kesäisen luonnonidyllin herkän pakahtuneita tunnelmia. Myös nämä laulut analysoin ja esitin niissä tekemiäni havaintoja laulujen tekstien innoittamista ratkaisuihin konserttiselosteessani.



Näitä analyysejä en ole sisällyttänyt tähän raporttiin, mutta ne ovat kuunneltavissa äänitteeltä (Liite 4).

Konsertin valmistelemiseen liittyi myös julisteen ja käsiohjelman laadinta sekä konsertin selostustekstin ja lautakuntatekstin kirjoittaminen. Nämä kirjoitustehtävät veivätkin yllättävän paljon aikaa marraskuun puolesta välistä demonstraatiokonserttia edeltäviin päiviin asti. Julisteen ulkoasua ideoin yhdessä Jaanan Marttisen kanssa. Valitsin julisteen kuva-aiheeksi J. H. Vogelerin 1900-luvun alussa maalaaman taulun Sehnsucht (Träumerei), jossa yksinäinen naishahmo istuu merenrannalla kivellä selin katsojaan. Muokkasin kuvan värit harmaan sävyisiksi, sillä se sopi mielestäni Kaiho-teeman väritykseksi; julisteen teksteissä käytin sinisen eri sävyjä (Liite 2). Tiedottaminen esityksestä tapahtui näillä julisteilla, joita ripustin Kuopion Musiikkikeskukselle sekä Kuopion kaupunginkirjaston musiikkiosaston ilmoitustaululle. Lisäksi loin demokonsertista Facebook-tapahtuman, josta tiedotin Facebook-kontakteilleni. Ohjelmalehteen sisällytin kaikkien laulujen sanat suomennoksineen. Osan suomennoksista tein itse. Ohjelmalehti on liitteenä 3.

Järjestin kotipaikkakunnallani Kuhmossa harjoituskonsertin lauantaina 3.12.2016 klo 15 Kuhmontalon Pajakka-salissa. Kuhmon konsertista tiedotin niin ikään paikallisiin liikkeisiin ja kirjastoon levittämälläni julisteilla ja Facebook-tapahtuman kautta. Harjoituskonsertti oli erittäin hyödyllinen antaessaan mahdollisuuden testata kokonaisuuden toimivuutta ja valaessaan varmuutta yhteiseen esiintymiseemme. Kuhmossa kuulijoita oli yli 20 ja esityksemme sai hyvän vastaanoton.

Kuopion konsertti oli viisi päivää myöhemmin aamupäivällä klo 11 Kuopion Musiikkikeskuksen Kamarimusiikkisalissa ja se taltioitiin äänitteeksi ja videoksi (Liite 4). Konsertin kesto selostuksineen oli noin 45 minuuttia, ja aika jakautui noin puoliksi musiikkinumeroiden ja selostustekstien välillä. Selostusteksteistä olin laatinut ennakkoon käsikirjoituksen ja luin ne nuottitelineelle sijoittamastani paperista, sillä halusin varmistua, etten sotkeudu sanoissani ja että selostusosuus säilyy tiiviinä ja hallittuna. Opinnäytekonserttikin sujui kommelluksitta ja itselleni jäi kokonaisuudesta tyytyväinen mieli. Yleisöä olisin toivonut paikalle enemmän kuin sen noin tusinan verran kuulijoita.

Konsertin jälkeen lautakunta antoi perinpohjaisen suullisen palautteen konserttikokonaisuudesta, ja sitä pidettiin uudenlaisena ja kiinnostavana konseptina, jossa pedagoginen elementti oli saatu sisällytettyä konserttitilanteeseen. Palautekeskustelun koin antoisana, palkitsevana ja innostavana.

## 5 LOPPUPÄÄTELMÄT

Musiikin historia on jatkumo ja osa inhimillistä kulttuuria. Osa musiikin herättämistä tuntemuksista juontaa hyvin syvälle akustisen äänten ihmisessä herättämiin reaktioihin. Musiikin sisältämien melodisten, rytmisten ja harmonisten jännitteiden sekä dynaamisten, soinnillisten ja tempollisten vaihteluiden muodostamat soivat kudelmät tarjoavat loputtoman moniulotteisen värähtelyiden kentän, joka saa ihmisen psykofyysisen olemuksen resonoimaan mitä moninaisimmin tavoin. Tämä resonointi on sekä fyysistä, emotionaalista että intellektuaalista. Osa aistimuksista voidaan selittää eksaktien, akustisesti mitattavien taajuusvärähtelyiden vaihteluiden säännönmukaisuuksilla tai epäsäännönmukaisuuksilla, mutta tietyn tekstin ja siihen liitetyn musiikin muodostaman kokonaisuuden synnyttämää yksilöllistä tai kollektiivista kokemusta ei voida alistaa minkään yleispätevän mittauksen kohteeksi. Vaikka musiikin historian saatossa muotoutuneet keinovarat ovat säveltäjällä käytössä säveltäessään, esittäjällä esittäessään ja kuulijalla kuunnellessaan, on lopputulos – sävellyks, esitys, kuulijan elämys – silti monilta osin intuitiivista.

Vaikka musiikissa on barokin affekti- ja kuvio-opeista klassismin ja romantiikan kautta edetty alati monimuotoisempaan ilmaisukeinojen kirjoon, muokkaavat nämä totunnaiset ilmaisukeinot edelleen nykymaailman ihmisten kulttuurista äänimaisemaa, sillä kaikkien näiden menneiden aikakausien musiikit ovat konserttien, radiosoittojen ja äänitteiden myötä edelleen soivaa todellisuuttamme. Menneinä aikoina tiettyihin tunnetiloihin ja ilmiöihin yhdistetyt musiikilliset ilmaisut muokkaavat meidänkin soivaa kokemusmaailmaamme muodostaen osan suurta musiikillista kontekstia. Vaikka ymmärryksemme näiden musiikillisten ilmausten merkityksestä tai niiden herättämät intuitiiviset elämykset eivät lienekään yhteneväisiä menneiden aikakausien kuulijoiden ymmärryksen ja elämysten kanssa, muokkaavat näiden teosten teksteille annetut soivat muodot joka tapauksessa ”musiikillista sanavarastoamme”. Näin musiikkihistorian aiempien teossukupolvien orgaaniset elementit siirtyvät eteenpäin vähitellen muuntuen – ei tosin yhtä suoraviivaisesti kuin geneettisessä reproduktiossa tai kielihistoriallisessa muuntumisessa – aiemmasta aina jotain mukaan ottaen ja uusia muotoja generoiden.

Tutkimusretkeni musiikillisten merkitysten maailmaan tämän yhden kaihoisan runon matkassa on ollut kiintoisa ja se toi eteeni monia taide- ja musiikkifilosofiaan sekä musiikin estetiikkaan liittyviä hyvinkin teoreettisia pohdintoja, joista ilmeni, että nämä kysymykset ovat vuosisatojen ajan olleet musiikintutkimuksen keskeistä materiaalia. Ennalta oletin, että työ vaatisi aineistoksi valitsemieni laulujen perinpohjaista rakenteellista analyysia ja epäilin kykyäni suoriutua siitä, mutta työ veikin toisella tapaa syvälle musiikin syövereihin – esteettisiin ja filosofisiin pohdintoihin musiikin kautta välittyvistä merkityksistä ja moninasiin lähestymistapoihin näiden merkitysten tulkitsemiseksi.

Mielestäni erityisen kiinnostavaksi osoittautui se, että musiikissa voidaan tunnistaa jonkinlaisia universaaleja, pysyviä konventioita erilaisten tunnetilojen, ideoiden ja ilmiöiden kuvaamisessa ja että tietyt musiikilliset muodot ja rakenteet herättävät useissa ihmisissä – kenties valtaosassa meistä – samansuuntaisia assosiaatioita. Ihmisen ajattelulle on tyypillistä pyrkiä nimeämään asioita, ja vaikka musiikin kantamat merkitykset säilyvät ikuisesti kielellisen määrittelyn ulottumattomissa, ihminen intuitiivisesti pyrkii kohti tuota määritelmää. Aineistoni perusteella uskallan olettaa, että tekstisisältö vaikuttaa assosiativisesti säveltäjän musiikillisiin ratkaisuihin, ja tällöin soiva lopputulos voi hyvinkin synnyttää vaikutelman, että semanttisen sisällön häivähdyksiä ikään kuin tarttuu musiikkiin, josta näin tulee näitä merkityssisältöjä assosiaation kautta kantava väline.

Työni myötä tulin tutustuneeksi olettamaani laajemmin musiikkifilosofiseen ja muuhun musiikin olemusta käsittelevään teoreettiseen kirjallisuuteen lähinnä siksi, että kiinnostukseni perehtyä tutkimuskysymykseeni noista lähtökohdista kasvoi työn edetessä ja kun uusia, asiaa sivuavia lähteitä ilmaantui tutkittavaksi. Tämä johti teoriaosan kasvamiseen aiottua laajemmaksi, mutta koin, että tuo kaikki perehtyminen oli hyvin antoisaa ja että se laajensi omaa tietämystäni ja näkökulmaani musiikista. Työlleni asettamani tavoite musiikillisen lähilukutaidon syventymisestä on mielestäni toteutunut. Vaikka käytännön opetustyössä varmaan melko harvoin tulee aiheelliseksi uppoutua kovin syvällisiin musiikkifilosofisiin pohdintoihin, on itselleni näiden laulujen analyysin kautta paljastunut, kuinka monenlaisia musiikillisia keinoja säveltäjät ovat runojen merkityssisältöjä vahvistavia tai heijastelevia pystyneet käyttämään. Tätä salapoliisityötä jatkan mielelläni uusiin lauluteoksiin tutustuessani ja oppilaiden kanssa työskennellessäni.

Aivan lopuksi haluan lainata Wilhelm Meisterin oppivuodet -romaanin teatterinjohtaja Serlon sanoja, jotka kelpaavat hyväksi elämänmotoksi: "Tulisi joka päivä kuulla ainakin yksi pieni laulu, lukea hyvä runo, nähdä kunnollinen taulu ja, jos mahdollista, puhua muutama järkevä sana" (Goethe 1798, 392).

## LÄHTEET

- BENGTSSON, Ingmar 1982. Musiikin ymmärtämisestä. Johdatus ymmärtämisen semioottiseen ja hermeneuttiseen tarkasteluun. Teoksessa: Musiikin soivat muodot: musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä. (s. 29–48.) Toim. Tarasti Eero. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.
- DOKTORCHIK, Acacia M. 2011. Sehnsucht and alienation in Schubert's Mignon settings. Master of Music thesis. The University of Lethbridge, Kanada [Viitattu 7.3.2017.] Saatavilla: <https://www.uleth.ca/dspace/bitstream/handle/10133/3051/doktorchik,%20acacia.pdf?sequence=1>
- GASPAROV, Boris 1982. Eräitä musiikin semantiikan deskriptiivisiä ongelmia. Teoksessa: Musiikin soivat muodot: musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä. Toim. Tarasti Eero. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.
- VON GOETHE, Johann W. 1923 (1796). Wilhelm Meisterin oppivuodet. Goethen valitut teokset II-III. Suomentaja tuntematon. Helsinki: Otava.
- HANSLICK, Eduard 2014 (1854). Musiikille ominaisesta kauneudesta. Suomentanut Ilkka Oramo. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry / niin & näin
- HARNONCOURT, Nikolaus 1986 (1982). Puhuva musiikki. Johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen. Keuruu: Otava.
- HUOVINEN, Erkki 2008. Musiikki ja kieli. Teoksessa: Johdatus musiikkifilosofiaan. Toim. Erkki Huovinen & Jarmo Kuitunen. Tallinna: Vastapaino.
- KARLSSON, Fred 1982. Johdatusta yleiseen kielitieteeseen. Vaasa: Gaudeamus.
- LAURA. Laura – Laulutekstien suomennostietokanta. [Viitattu: 1.3.2017.] Saatavilla: <http://laura.siba.fi/xwiki/bin/view/Laura/>
- LANGER, Susanne K. 1957 [1942]. Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism, of Reason, Rite and Art. Third edition. Cambridge, MA, USA: Harvard University Press.
- LIEDER. The LiederNet Archive -verkkosivusto. [Viitattu: 1.3.2017] Saatavilla: [www.lieder.net](http://www.lieder.net). ([http://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=17759](http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=17759))
- LÜHNING, Helga 1986. No time to be brief. [Beethoven-Haus Bonn -verkkosivusto.] [Viitattu 7.11.2016.] Saatavilla: [http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15288&template=dokseite\\_digitales\\_archiv\\_en&\\_dokid=wm302&\\_seite=1-3](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15288&template=dokseite_digitales_archiv_en&_dokid=wm302&_seite=1-3).
- MAIKAPAR, Aleksandr. s.a. Net, tol'ko tot kto znal. Verkkomateriaali. [Viitattu 9.3.2017.] Saatavilla: [http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/ef8b809c-5bb5-8e5b-1bfc-3153525585d9/Tchaikovsky\\_Net\\_tolko\\_tot.htm](http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/ef8b809c-5bb5-8e5b-1bfc-3153525585d9/Tchaikovsky_Net_tolko_tot.htm)
- MURTOMÄKI, Veijo 2005a. Antiikin eetosoppi. Verkkomateriaali: Muhi-tietokanta. Viitattu 9.1.2017. Saatavissa: [http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=ant\\_antiikki5&q=antiikin%20eetosoppi&type=basic&tab=0](http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=ant_antiikki5&q=antiikin%20eetosoppi&type=basic&tab=0)
- MURTOMÄKI, Veijo 2005b. Romantiikan syntytausta. Verkkomateriaali: Muhi-tietokanta. Viitattu 1.3.2017. Saatavissa: [http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=rom\\_romantiikka1](http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=rom_romantiikka1)
- MURTOMÄKI, Veijo. 2007a. Ethos, teksti-ilmaisu ja kontrapunktioppi. Verkkomateriaali: Muhi-tietokanta. [Viitattu 26.10.2016.] Saatavissa: [http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=ren\\_humanismi5](http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=ren_humanismi5)
- MURTOMÄKI, Veijo. 2007b. Humanistimusiikki. Verkkomateriaali: Muhi-tietokanta. Viitattu 26.10.2016. Saatavissa: [http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=ren\\_humanismi2&q=humanistimusiikki&type=basic&tab=0](http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=ren_humanismi2&q=humanistimusiikki&type=basic&tab=0)

MURTOMÄKI, Veijo. 2007c. Klassismin käsitteestä, ilmaisusta ja taustavoimista. Verkkomateriaali: Muhi-tietokanta. Viitattu 6.2.2017. Saatavissa: [http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=klas\\_klassismi1&q=idiomi&type=basic&tab=0](http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=klas_klassismi1&q=idiomi&type=basic&tab=0)

OIM = Otavan iso musiikkitietosanakirja. 1976-1979. Hans Eppstein: "affektioppi", osa 1, 1976; Hans Eppstein: "kuvio-oppi" osa 3, 1978. Keuruu: Otava.

Otavan kirjallisuustieto. 1990. Toim. Risto Rantala & Kaarina Turtia. Keuruu: Otava.

PACKALEN, Elina. 2007. Musiikki ja ekspressiivisyys. Teoksessa: Johdatus musiikkifilosofiaan. Toim. Erkki Huovinen & Jarmo Kuitunen. Tallinna: Vastapaino.

POPOV S. 1932. Goethe v russkoi muzyke (Гете в русской музыке) Teoksessa: Литературное наследство [И.В. Гёте] Том 4/6 (Literaturnoje nasledstvo [I. V. Gjote]. Osa 4/6. Sivut 881–908. Moskova: Žurnal'no-gazetnoje ob'jedinenje. [Viitattu 10.3.2017] Saatavissa: [www.litnas-ledstvo.ru/site/download\\_article/id/219](http://www.litnas-ledstvo.ru/site/download_article/id/219).

REICHLING, Mary J. 1993. Susanne Langer's Theory of Symbolism: An Analysis and Extension. Julkaisussa: Philosophy of Music Education Review 1, nro 1 (kevät 1993), s. 3–17. Indiana University School of Music, Bloomington, USA.

SALMENHAARA, Erkki 1970. Soinnutus. Harmoninen ajattelu tonaalisessa musiikissa. Helsinki: Otava.

SALMENHAARA, Erkki 1974. Sointuanalyysi. Keuruu: Otava.

SMT = Suuri musiikkitietosanakirja. 1989-1992. Markku Heikinheimo: "kuvio-oppi"; osa 4: 1991. Keuruu: Weilin-Göös.

TARASTI, Eero 1982. Musiikkisemiotiikan kenttä. Teoksessa: Musiikin soivat muodot: musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä. Toim. Tarasti Eero. Jyväskylä. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.

UNKARI-VIRTANEN, Leena s.a. Kauneuden filosofia ja estetiikka / Renessanssi. Verkkomateriaali: Muhi-tietokanta. [Viitattu 7.11.2016.] Saatavissa: <http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/Matrix>

ÄÄNIPÄÄ. Äänipää-verkkosivusto. [Viitattu: 7.11.2016] Saatavissa: [http://www.aanipaa.tamk.fi/musa\\_1.htm](http://www.aanipaa.tamk.fi/musa_1.htm)

#### NUOTTIMATERIAALI:

IMSLP. International Music Score Library Project. Petrucci Music Library. Saatavilla: <http://imslp.org/>. (Säveltäjäkohtaisilla hauilla ladatut nuottimateriaalit)

Beethoven, Ludvig v. Sehnsucht, WoO 134 /IV. Editon Peters

Medtner, Nikolai. Mignon, Op. 18/4. Moskova: Muzgiz.

Schubert, Franz. Lied der Mignon, Op. 62/4. Edition Peters.

Schumann, Robert. Nur wer die Sehnsucht kennt, Op. 98a/3. Breitkopf & Härtel.

Tšaikovski, Pjotr. Net, tol'ko tot, kto znal, Op. 6/6. Moskova: Muzgiz. (Kalmus)

Wolf, Hugo. Mignon II. Edition Peters.

## LIITE 1. RUNOON NUR WER DIE SEHNSUCHT KENNT SÄVELLETYT LAULUT

	<b><u>Lihava alleviivattu = Oman työn laulut 6 kpl</u></b>	
	<b>Lihava = Muut Laurassa tai Lieder.netissä vahvistetut 18 kpl</b>	
	Perusfontti = Lieder.netissä vahvistamattomat, 32 kpl	
1	Akhilles Nikolayevich Alferaki (1846–1919)	"Nur wer die Sehnsucht kennt", op. 28 (4 Романса с сопровождением фортепиано (4 Romansa s soprovozhdeniem fortepiano)) no. 3, julkaistu 1898 [lauluääni ja piano], Leipzig, Belaieff, myös venäjänkielinen lauluteksti
2	Johann Anton André (1775–1842)	"Sehnsucht", c1818/9.
3-6	<b>Ludwig van Beethoven (1770–1827)</b>	"Sehnsucht. Gedicht von Goethe viermal in Musik gesetzt von L. van Beethoven", WoO. 134 (1808), neljä eri versiota
7	Carl Brinkmann	"Nur wer die Sehnsucht kennt", julkaistu 1900 [keskikorkea ääni, sello ja piano], kokoelmasta Zwei Lieder für 1 Mittelstimme mit Violoncello und Pianofortebegleitung, no. 2, Berlin, Sulzbach
8	Bernhard Dessau	"Sehnsucht", op. 2 (Sechs Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte) no. 1, julkaistu 1884 [lauluääni ja piano], Berlin, Paez
9	<b>Catharinus Elling (1858–1942)</b>	"Nur wer die Sehnsucht kennt"
10	<b>Zdenko Antonín Václav Fibich (1850–1900)</b>	"Lied der Mignon (Nur wer die Sehnsucht kennt)", H. 134 no. 2 (1871), julkaistu 1893, ensiesitys 1914, kokoelmasta Aus Wilhelm Meisters Lehrjahren, no. 2.
11	Hans Fleischer (1896–1981)	"Nur wer die Sehnsucht kennt", op. 78 (8 Lieder für mittlere Singstimme und Klavier) no. 7 (1923). [keskikorkea lauluääni ja piano]
12	<b>Carl Theodor Flodin (1858–1925)</b>	"Nur wer die Sehnsucht kennt" [lauluääni ja piano]
13	Friedrich Theodor Fröhlich (1803–1836)	"Mignon", julkaistu 1830.
14	Max Heinemann	"Mignon-Lied", julkaistu 1885 [keskikorkea lauluääni ja piano], kokoelmasta Sechs Lieder für 1 mittlere Stimme mit Pianoforte, no. 4, Berlin, Raabe & Plothow
15	E. von Hetttersdorf	"Sehnsucht", c1811/2.
16	Carl August Heymann-Rheineck (1854–1922)	"Nur wer die Sehnsucht kennt", op. 2 (Sechs Lieder für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung) no. 2, julkaistu 1882 [lauluääni ja piano], Berlin, Schlesinger
17	<b>Ferdinand von Hiller (1811–1885)</b>	"Mignon", op. 129 (Zwölf Gesänge für Altstimme mit Pianoforte) no. 3, julkaistu 1867 [altto ja piano], Bremen, Cranz
18	Iver Holter (1850–1941)	"Lied der Mignon", op. 5 (Vier Gesänge für 1 mittlere Stimme mit Pianoforte) no. 2, julkaistu 1881 [keskikorkea lauluääni ja piano], Offenbach, André
19	Eugène Jámbor (1853–1914)	"Mignon", op. 30 (Fünf Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte) no. 4, julkaistu 1894 [lauluääni ja piano], Offenbach, André
20	Gustav Jansen [not F. G. Jansen]	"Mignon", julkaistu 1863 [lauluääni ja piano], kokoelmasta Musikalisches Göthe-Album. Eine Sammlung Göthescher Lieder, no. 14, Berlin, Mendel

21	<b>Gustav Jenner (1865–1920)</b>	"Nur wer die Sehnsucht kennt", op. 7 ( <i>Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte</i> ) no. 2, julkaistu 1900 [lauluääni ja piano], Leipzig, Breitkopf und Härtel
22	Ernst Jonas	"Sehnsucht", op. 29 ( <i>Zwei Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte</i> ) no. 2, julkaistu 1879 [lauluääni ja piano], Berlin, Bote & Bock
23	<b>Johann Christoph Kienlen (1783–1829)</b>	"Lied der Mignon und des Harfenspielers", julkaistu 1810, kokoelmasta <i>Zwölf Lieder von Goethe</i> , no. 3.
24	Bernhard (Joseph) Klein (1793–1832)	"Mignon", julkaistu c1820. [lauluääni ja piano]
25	Joseph Klein (1802–1862)	"Mignon", julkaistu 1836 [lauluääni ja piano], kokoelmasta <i>Sechs Gedichte aus Wilhelm Meister's Lehrjahren, von Goethe</i> , no. 2.
26	Hans Kretzschmer	"Nur wer die Sehnsucht kennt", op. 3 ( <i>Zwei Lieder für 1 mittlere Stimme mit Pianofortebegleitung</i> ) no. 1, julkaistu 1893 [keskikorkea lauluääni ja piano], Naumburg, Schmidt
27	<b>Conradin Kreutzer (1780—1849)</b>	"Nur wer die Sehnsucht kennt", op. 75 ( <i>12 Lieder und Romanzen für 1 und 2 Singstimmen mit Pianoforte</i> ) no. 1, KWV. 9111 no. 1 [lauluääni ja piano], Leipzig, Kistner
28	<b>Josephine Lang (1815–1880)</b>	"Mignons Klage", op. 10 ( <i>Sechs Lieder</i> ) no. 2 (1835), julkaistu 1841 [lauluääni ja piano], Leipzig, Kistner
29	Leopold Lenz (1803–1862)	"Nur wer die Sehnsucht kennt", op. 12 no. 7, julkaistu 1832 [duet for 2 voices and piano], kokoelmasta <i>Mignon der Harfner und Philine ein Cyclus von acht Gesängen aus "Wilhelm Meisters Lehrjahre"</i> , no. 7.
30	<b>Johann Karl Gottfried Loewe (1796–1869)</b>	"Sehnsucht", op. 9, Heft 3 no. 5 (1818?)
31	<b><u>Nikolai Karlovich Medtner (1880–1951)</u></b>	"Mignon", op. 18 no. 4 (1908-9), kokoelmasta <i>Sechs Gedichte von Goethe</i> , no. 4.
32	<b>Fanny Mendelssohn-Hensel (1805–1847)</b>	"Mignon", 1826.
33	Heinrich Meyer	"Lied der Mignon", op. 12, julkaistu 1881 [lauluääni ja piano], Hamburg, Thiemer
34	Emanuel Moór (1863–1931)	"Nur wer die Sehnsucht kennt", op. 13 ( <i>Sechzehn Lieder</i> ) no. 14, julkaistu 1890 [lauluääni ja piano], Mainz, Schott
35	Ignaz von Mosel (1772–1844)	"Sehnsucht", julkaistu c1820/1 [lauluääni ja piano], <i>Sechs Gedichte</i> , no. 3.
36	Emil Naumann (1827–1888)	"Sehnsucht", op. 31 ( <i>Sechs Gesänge</i> ) no. 3, julkaistu 1878 [lauluääni ja piano], kokoelmasta <i>Nachklänge. Sechs Gesänge für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung</i> , no. 3, Berlin, Bote & Bock
37	Heinrich Proch (1809–1878),	"Nur wer die Sehnsucht kennt", op. 79 no. 2.
38	Wenzeslaus Rafael Gottfried, Graf von Purgstall (1798–1817)	"Das Lied der Sehnsucht", julkaistu 1821, Wien: A. Strauß; ilmestyi julkaisussa <i>Denkmal auf das Grab des beyden letzten Grafen von Purgstall. Gesetzt von ihrem Freunde Joseph von Hammer</i>
39	Johann Friedrich Reichardt (1752–1814)	"Sehnsucht", julkaistu 1795-6.
40	Johann Friedrich Reichardt (1752–1814)	"Sehnsucht", julkaistu 1805-6.
41	Bernard Reichel (1901–1992)	"Nur wer die Sehnsucht kennt", julkaistu 198-? [lauluääni ja piano], kokoelmasta <i>Lieder-Gedichte von Goethe</i> , no. 2, Monthey: Cantate Domino

42	Karl Gottlieb Reissiger (1798–1859)	"Mignons Gesang", op. 79 ( <i>Gesänge und Lieder von Förster, Göthe und Pulvermacher für eine Sopran, Mezzo-Sopran, Tenor oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte</i> ) no. 2, julkaistu [1832] [lauluääni ja piano], Leipzig: Bei C. A. Klemm
43	<b>Anton Grigoryevich Rubinstein (1829–1894)</b>	"Mignon und der Harfner", op. 91 no. 7, kokoelmasta Die Gedichte und das Requiem für Mignon aus Goethe's "Wilhelm Meister's Lehrjahre", no. 7.
44	Franz Rudolph	"Nur wer die Sehnsucht kennt", op. 2 no. 2, julkaistu 1899 [lauluääni ja piano], kokoelmasta Mignon-Lieder von Goethe für 1 Singstimme und Pianoforte, no. 2, Innsbruck, Gross
45	Malvina Schnorr von Carolsfeld, née Malvina Garrigues (1825–1904)	"Nur wer die Sehnsucht kennt", julkaistu 1880 [lauluääni ja piano], kokoelmasta Mignon's vier Lieder von Goethe, für 1 Singstimme mit Pianoforte, no. 3, Berlin, Bote & Bock
46	<b>Franz Schubert (1797–1828)</b>	"Sehnsucht", D. 310 (1815), julkaistu 1895, huomaa: tästä sävellyksestä on kaksi versiota
47	<b>Franz Schubert (1797–1828)</b>	"Lied der Mignon", D. 359 (1816), julkaistu 1872.
48	<b>Franz Schubert (1797–1828)</b>	"Lied der Mignon", D. 481 (1816), julkaistu 1895.
49	<b>Franz Schubert (1797–1828)</b>	"Nur wer die Sehnsucht kennt", tunnetaan myös nimellä: "Sehnsucht", D. 656 (1819), julkaistu 1867. [viisiääniselle mieskuorolle / viidelle miesäänelle]
50	<b>Franz Schubert (1797–1828)</b>	"Mignon und der Harfner", op. 62 ( <i>Gesänge aus Wilhelm Meister</i> ) no. 1, D. 877 no. 1 (1826) [duetto ja pianosäestys], kokoelmasta Gesänge aus <i>Wilhelm Meister</i> , no. 1.
51	<b><u>Franz Schubert (1797–1828)</u></b>	"Lied der Mignon", op. 62 ( <i>Gesänge aus Wilhelm Meister</i> ) no. 4, D. 877 no. 4 (1826) [lauluääni ja piano], kokoelmasta Gesänge aus <i>Wilhelm Meister</i> , no. 4.
52	<b><u>Robert Schumann (1810–1856)</u></b>	"Nur wer die Sehnsucht kennt", op. 98a no. 3 (1849), julkaistu 1851 [sopraano ja piano], kokoelmasta Lieder und Gesänge aus dem "Wilhelm Meister" von Goethe, no. 3, Leipzig, Breitkopf und Härtel
53	Friedrich Siebmann	"Mignon's Lied", op. 60 ( <i>Sechs Lieder</i> ) no. 2, julkaistu 1880 [altto tai baritoni ja piano], Leipzig, Breitkopf & Härtel
54	F(erdinand?) Stein	"Sehnsucht"
55	<b><u>Pjotr Iljitš Tšaikovski (1840–1893)</u></b>	"Nur wer die Sehnsucht kennt", op. 6 ( <i>Шесть романсов = Shest' romansov (Kuusi romanssia)</i> ) no. 6 (1869), myös venäjänkielinen lauluksti
56	<b>Fabio Vacchi (b. 1949)</b>	"Mignon (Über die Sehnsucht)", 1995.
57	Wendelin Weißheimer (1838–1910)	"Mignon" [lauluääni ja piano]
58	<b><u>Hugo Wolf (1860–1903)</u></b>	"Mignon II", julkaistu 1891 [lauluääni ja piano], kokoelmasta Goethe-Lieder, no. 6, Mainz, Schott
59	<b>Karl Friedrich Zelter (1758–1832)</b>	"Sehnsucht", 1795, julkaistu 1821, rev. 1812.





*Kaihon monet kasvot*

*Runokuvien heijastuksia musiikissa:  
kolme runoa eri säveltäjien tulkintoina.  
Demonstraatiokonsertti on osa Outi Pollarin  
opinnäytetyötä "Yksi runo – monta laulua"*

*To 8. 12. 2016 klo 11*

*kamarimusiikkisali*

*Outi Pollari, laulu  
Jaana Marttinen, piano*



Julisteen kuva-aihe: Johann Heinrich Vogeler (1872–1942): Sehnsucht (Träumerei), maalattu noin vuonna 1900 (lähde: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heinrich\\_Vogeler\\_Sehnsucht\\_\(Tr%C3%A4umerei\)\\_c1900.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heinrich_Vogeler_Sehnsucht_(Tr%C3%A4umerei)_c1900.jpg))

## LIITE 3. KÄSIOHJELMA

Demonstraatiokonsertin 8.12.2016 käsiohjelma

(Ohjelmalehti oli muodoltaan taitettu A4; tässä asetellut tiivistettynä)



## ***Kaihon monet kasvot***

*Runokuvien heijastuksia musiikissa:  
kolme runoa eri säveltäjien tulkintoina.  
Konserttidemonstratio on osa Outi Pollarin  
opinnäytetyötä "Yksi runo – monta laulua"*

Torstai 8.12.2016 klo 11.00

Kuopion musiikkikeskus

Kamarimusiikkisali

**Outi Pollari, laulu**

**Jaana Marttinen, piano**

### **OHJELMA**

**Ludwig v. Beethoven**

(1770–1827)

**Sehnsucht WoO 134, (versio IV)**

(J. W. v. Goethe)

(sävellysvuosi 1808)

**Robert Schumann**

(1810–1856)

**Nur wer die Sehnsucht kennt, Op. 98a/3**

(sävellysvuosi 1849)

**Nikolai Medtner**

(1880–1951)

**Mignon, Op. 18/4**

(käännös saksasta O. Karatigina)

(sävellysvuosi 1905–09)

\*\*\*\*\*

**Franz Liszt**

(1811–1886)

**Du bist wie eine Blume**

(Heinrich Heine)

(sävellysvuosi 1844/1860)

**Sergei Rahmaninov**

(1873–1943)

**Ditja! Kak tsvetok ty prekrasna**

(käännös saksasta A. Pleštšejev)

(sävellysvuosi 1893)

\*\*\*\*\*

**Franz Schubert**

(1797–1828)

**Hugo Wolf**

(1860–1903)

**Erkki Melartin**

(1875–1937)

**Heikki Sarmanto**

(1939–)

**Pjotr Tšaikovski**

(1840–1893)

**Lied der Mignon, Op. 62/4, D. 877d**

(sävellysvuosi 1826)

**Mignon II**

(sävellysvuosi n. 1875)

\*\*\*\*\*

**Minä metsän polkuja kuljen, Op. 4/1**

Eino Leino

(sävellysvuosi n. 1897)

**Minä metsän polkua kuljen**

(sävellysvuosi n. 1977)

\*\*\*\*\*

**Net, tolko tot kto znal, Op. 6/6**

(käännös saksasta L. Mey)

(sävellysvuosi 1869)

**Sehnsucht / Nur wer die Sehnsucht kennt /**

Nur wer die Sehnsucht kennt  
 Weiß, was ich leide!  
 Allein und abgetrennt  
 Von aller Freude,  
 Seh ich ans Firmament  
 Nach jener Seite.  
 Ach! der mich liebt und kennt,  
 Ist in der Weite.  
 Es schwindelt mir, es brennt  
 Mein Eingeweide.  
 Nur wer die Sehnsucht kennt  
 Weiß, was ich leide!

**Mignon** (Medtner)

Kto sam ljubil, poimjot, kak ja stradaju.  
 Toska menja gnetjot, tomljus' odna ja.  
 Menja v tot mir vletšjot, gde žizn' inaja,  
 Ah, s tem, kto ljubit, ždjot, razlučena ja.  
 Temno v glazah, grud' žžot, ljubja, sgoraju!  
 Kto sam ljubil, poimjot, kak ja stradaju.

**Du bist wie eine Blume**

Du bist wie eine Blume  
 so hold und schön und rein;  
 ich schau' dich an, und Wehmut  
 schleicht mir ins Herz hinein.  
 Mir ist, als ob ich die Hände  
 aufs Haupt dir legen sollt',  
 betend, daß Gott dich erhalte  
 so rein und schön und hold.

**Lied der Mignon / Mignon II**

Se vain, ken ikävöi,  
 näin huoleen hiutuu!  
 Mua tyhjyys ympäröi,  
 pois riemut riutuu.  
 Äärt' ilman katselen  
 ma hoivaa vailla.  
 Ah, armas ainoinen  
 käy kaukomailla.  
 Mua huimaa, povessain  
 on polte aivan.  
 Ken ikävöi, se vain  
 tään mittaa vaivan.

(Tuntematon suomentaja)

Joka on itse rakastanut, ymmärtää, kuinka kärsin.  
 Ikävä jäytää minua, riudun yksikseni.  
 Halajan tuohon maailmaan, jossa elämä on  
 uudenlaista. / Oi, minut on erotettu hänestä, joka  
 minua rakastaa ja odottaa. / Silmissä sumenee,  
 rinnassa polttaa, palan rakkaudesta! / Joka on itse  
 rakastanut, ymmärtää, kuinka kärsin.

(suom. Outi Pollari)

Kuin kukka olet kaunis  
 ja kaino, puhtoinen;  
 sua katson vain, ja kaiho  
 jo valtaa sydämen.  
 Mun on kuin pääsi päälle  
 kädet laskea voisin vain  
 rukoillen, että oisit  
 niin kaino ja puhdas ain.

(Suom. Yrjö Jylhä)

**Ditja! Kak tsvetok ty prekrasna**

Ditja! Kak tsvetok ty prekrasna,  
svetla, i tšista i mila.  
Smotrju na tebjä, i ljubujus',  
i snova duša ožila.  
Ohotno b tebe na golovku,  
ja ruki svoji vozložil,  
prosja, štoby Bog tebjä vetšno  
prekrasnoi i tšistoi hranil.

Lapsi, kuin kukkanen olet sinä ihana,  
valoisa, ja puhdas ja rakas.  
Katson sinua ja ihailen,  
ja taas sieluni elpyy...  
Mielelläni pääsi päälle  
lasken käteni  
pyytäen että, Jumala sinut ikuisesti  
ihanana ja puhtaana säilyttäisi.

(Suom. Sirkka-Liisa Hozjajenok)

**Minä metsän polkua kuljen**

Minä metsän polkua kuljen, kesäillalla aatteissain.  
Ja riemusta rintani paisuu, ja mä laulelen, laulelen vain.  
Tuoll' lehdossa vaaran alla oli outoa äskettäin,  
niin vionoä, ihmeellistä, all' lehvien vehreäin.  
Minä miekkonen vain sen tiedän, minä vain, sekä muuan muu,  
ja lehdon lempivä kerttu, ja tuoksuva tuomipuu.

**Net, tol'ko tot kto znal**

Njet, tol'ko tot, kto znal svidanja žaždu,  
poimjot, kak ja stradal i kak ja straždu.  
Gljažu ja vdal'... njet sil,  
tusknejet oko...  
Ah, kto menja ljubil i znal – daljoko!  
Ah, tol'ko tot, kto znal svidanja žaždu,  
poimjet kak ja stradal i kak ja straždu.  
Vsja grud' gorit...  
Kto znal svidanja žaždu,  
poimjot, kak ja stradal i kak ja straždu.

Ei! Vain ken jälleennäkemistä on janonnut,  
käsittää, miten olen kärsinyt ja kärsin.  
Tähyän kaukaisuuteen... voimat ehtyvät,  
katse himmenee...  
Joka minua rakasti ja tunsi, on kaukana!  
Ah, vain se, joka janosi jälleennäkemistä,  
käsittää, miten olen kärsinyt ja kärsin.  
Rintaa polttaa...  
Ken jälleennäkemistä on janonnut,  
käsittää, miten olen kärsinyt ja kärsin.

(suom. Outi Pollari)

(Yrjö Jylhän ja Sirkka-Liisa Hozjajenokin suomennosten lähde: Sibelius-Akatemian Laura-tietokanta.)

**Outi Pollari** on laulupedagogiikan opintojaan Savonia-ammattikorkeakoulussa viimeistelevä laulaja. Hän suoritti laulun B-tutkinnon keväällä 2016 Mari-Anni Hilanderin oppilaana. Aiemmin häntä ovat opettaneet mm. Ulla Raiskio ja Sari Mokka-Karttunen. Lisäksi hän on osallistunut Soile Isokosken ja Dorothy Irvingin kesäkursseille. Innostus yksinlauluun virisi kuorolaulun kautta ja eteni vähitellen harrastuksesta ammatitopintoihin. Tapiolan kuorosta lähtenyt kuorotaival on kuljettanut mm. Akateemiseen lauluun ja Suomen filharmoniseen kuoroon sekä Ilmajoen, Nilsiä ja Nivalan kesäisten oopperaproduktioiden kuoroihin. Solistina hän on laulanut omien konserttiensa lisäksi mm. Schubertin Messussa G-duuri (Kuhmo 2001), Jaakko Mäntyjärven "Salvat!" -teoksessa (Kajaani 2009) sekä Taikahuilussa (Kuopio 2014).

**Jaana Marttinen** aloitti pianonsoiton vuonna 2001 Mikkelin musiikkiopistossa. Hän pääsi ylioppilaaksi ja sai musiikkiopiston päättötodistuksen keväällä 2011. Saman vuoden syksynä hän aloitti musiikkiopinnot Savonia-ammattikorkeakoulussa, josta valmistui keväällä 2016 musiikkipedagogiksi pääaineenaan klassinen piano. Hänen opettajanaan toimi Irina Zahharenkova. Marttinen asuu Kuopiossa ja toimii pianonsoiton yksityisopettajana ja keikkailevana muusikkona."

**LIITE 4. KONSERTTITALLENNE**

(videointi ja äänitys: Tommi Kupiainen).