



Arto Perkiö

MELOS JA ODE – LAULUN TEKSTIEN TULKINTA

MELOS JA ODE – LAULUN TEKSTIEN TULKINTA

Arto Perkiö
Opinnäytetyö
Kevät 2013
Musiikin koulutusohjelma
Oulun seudun ammattikorkeakoulu



TIIVISTELMÄ

Oulun seudun ammattikorkeakoulu
Kulttuurialan yksikkö, Muusikon suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Arto Perkiö
Opinnäytetyön nimi: Melos ja Ode – laulun tekstien tulkinta
Työn ohjaaja: Jaana Sariola
Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2013
Sivumäärä: 40

Opinnäytetyöni kirjallinen osio käsittelee laulua tekstin lähtökohdista. Aluksi työssä esitellään lyhyesti laulettu musiikin kehitysvaiheita keskiajalta lähtien 1800-luvun romanttisen laulun aikoihin asti. Katsauksessa painotus on tekstin osuudessa ja merkityksessä laulettu musiikissa. Vielä Mozartin ja Beethovenin aikoihin sävellettiin säkeistölauluja, eikä teksteihin kiinnitetty sellaista huomiota kuin myöhemmin, jolloin teksti ohjasi lauluja aina läpisävellettyyn muotoon.

Lyriikan historiaa, piirteitä ja keinovalikoimia esitellään itsenäisinä ilmiöinä sekä musiikkiin sitomalla. Tärkeinä lähteinä johdattamassa laulun kamarimusiikillisen luonteen ja tekstien merkityksen ymmärtämiseen ovat olleet Seppo Nummen ja Ralf Gothonin ajatukset ja kirjoitukset.

Työssä analysoidaan myös kolmen opinnäytekonsertissa laulamani laulun tekstejä. Analyysissä esitetään erilaisia mahdollisuuksia ja lähestymistapoja tekstien käsittelemiseen ja tulkitsemiseen. Näitä sävellettyjä runoja minulle on avannut filosofian tohtori ja äidinkielenopettaja Raija Hakala.

Työn tavoitteena on korostaa laulajille tekstianalyysien tärkeyttä. Laulun linjakuudesta ja teknisestä taidokkuudesta huolimatta laulu ei puhuttele kuulijaa jos tulkinta jää ohueksi puutteellisen tekstitulkinna vuoksi.

Asiasanat: laulumusiikki, lied, lyriikka, runot, tulkinta

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Music, Option of Musician

Author: Arto Perkiö

Title of thesis: Melos and Ode. Interpretation of song texts

Supervisor: Jaana Sariola

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2013

Number of pages: 40

This thesis contemplates lied singing and its emphasis on song texts. At the beginning of thesis there is a short explanation of the history of singed music in classical scene. The basis of classical music is in antique synagogue songs of jews. In the Middle Ages songs had a single voice without accompaniment. After the Renaissance vocal polyphony, vocal music turned back to single voiced singing. At the beginning of 17th century monophonic singing was called monody. Viennese classical school composers composed songs in verse form, and they did not pay attention to texts so much. In the Romanticism song texts became dominant. The texts guided songs to a through-composed form, and the piano and singing reached the equal level in music. Lied became chamber music.

In the second section poetry is dealt. What is lyrics and how do the poets handle different approaches and ways to write and understand texts. What kind of images and rhythm are used in poetry. Important sources in the thesis are Seppo Nummi's and Ralf Gothoni's books, where they guide how to understand that lied is chamber music. The text is a very important matter in lied and the singer must analyze it very carefully.

It is also analyzed three songs performed in a concert. The analysis presents different opportunities and approaches to process and interpret the texts .Ms Raija Hakala, Doctor of Philosophy and Finnish teacher has explained the basis of the poems in question.

The purpose of this thesis is emphasize to singers, how important text analysis is. Although the singer sings with good technique, and fine voice, the song does not appeal, if the interpretation is thin. Often that is because of a deficient text analysis.

Keywords: vocal music, lied, lyric poetry, interpretation

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	6
2 VOKAALIMUSIIKIN KEHITYSVAIHEITA	8
2.1 Keskiaika ja renessanssi	8
2.2 Barokki	9
2.3 Varhainen lied	10
2.4 Liedin kultakausi	12
2.5 Myöhäisempi lied	14
3 LYRIIKKA	16
3.1 Lyriikan taustoja	16
3.2 Runojen tulkinnoista	17
3.2.1 Rytmi	18
3.2.2 Kielikuvat	19
3.3 Runon keinoja	21
3.4 Teksti ja tulkinta	21
4 OPINNÄYTEKONSERTIN LAULUJEN ANALYYSEJÄ	25
4.1 Det är vackrast när det skymmer	25
4.2 Jäntblig	29
4.3 Tuijotin tulehen kauan	33
5 POHDINTA	37
LÄHTEET	39

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni tarkoituksena on esitellä lyhyesti taidelaulun, lähinnä liedin historiaa, ja pohtia liedlaulua tekstilähtöisesti, siis runon tai laulutekstin pohjalta lähtevän tulkinnan kautta. Usein laulunopetuksessa tekstien merkitys rajoittuu lähinnä vain artikulaatioon liittyvien asioiden käsittelyyn ja tekstien sisältöjen analyysit, mikäli niitä yleensäkään tehdään, jäävät pinnallisiksi. Tekstianalyysi pitäisi ottaa käsittelyyn jo ensimmäisistä laulutunneista lähtien. Näin laulunopiskelijalle muodostuisi rutiiniksi tämä tärkeä toimintatapa aina uusia lauluja harjoitellessa.

Rauha Hammar muisteli kirjassaan *Laulufysiologian täydennetyt perusteet* vuodelta 1962, kuinka hänen laulunopiskeluaikoinaan käytiin käsiksi uusiin lauluihin: ”Tuskin tiesimme laulun nimen tarkoitusta tai tunsimme sen säveltäjää ja runoilijaa, näiden ajatuksista puhumattakaan, kun se päivän läksynä jo seuraavalla kerralla esitettiin sanoineen ulkoa.” (Hammar 1962, 246). Tuntuu, että näistä ajoista ei ole kovin paljoa päästy eteenpäin. Laulun opiskelu rakentuu suurimmaksi osaksi äänen muodostuksen ja lauluteknisten asioiden opiskeluun. Tekniikan opiskelun ei tulisi kuitenkaan sulkea pois tekstianalyysien tekemistä. Jo yksinkertaisen kansanlaulun suorasanaista vaikuttavasta tekstistä voi löytää erilaisten symbolien, kielikuvien ja tunnelmien kirjjon, eikä tekstin sisältö välttämättä olekaan, miltä se pintapuolisesti tarkasteltuna näyttää.

Opinnäytetyössäni analysoidaan myös muutamien esimerkein opinnäytekonserttiini kuuluneiden laulujen tekstejä. Vieraskielisissä lauluissa vertailen niistä tehtyjä käännöksiä omiin käännöksiini ja niiden sisällöllisiin eroihin. Runotekstien sisällöistä olen myös keskustellut filosofian tohtori Raija Hakalan kanssa. Nämä keskustelut ovat avanneet mielenkiintoisia näkymiä tekstien tulkintoihin.

Työn alkuosassa esitellään laulettua musiikin historiaa aiheesta kirjoitetun kirjallisuuden ja tietoteosten avulla. Myös lyriikasta ja sen keinoista kertova osa pohjaa kirjallisuuteen. Työn tavoitteena on esitellä tiivistetysti lauluteksteihin

liittyvien näkemysten kehittymistä musiikissa eri historian aikoina. Toisena tavoitteena on kannustaa laulunopiskelijoita syventymään laulujen tekstien analysointiin ja antaa aiheeseen myös työkaluja.

Tekstin tulkinta on laaja ja monisyinen prosessi, jos sen haluaa tehdä syvällisesti. Tulkinnassa on otettava huomioon useita näkökohtia, muun muassa tekstin kirjoittajan konteksti, historian hetki, kulttuurialue, ajan henki ja on pyrittävä löytämään analogioita omaan aikaan. Kieli muuttuu ja kehittyy koko ajan, joten on muistettava, että myös kielellä kuvattavat asiat, tunteet ja tapahtumat kuvastavat aina aikaansa. Laulajan haastavana tehtävänä on valmistaa tulkintansa siten, että teksti tulee ymmärretyksi ja puhuttelee kuulijaa tänä päivänä.

2 VOKAALIMUSIIKIN KEHITYSVAIHEITA

2.1 Keskiaika ja renessanssi

Länsimaisen taidemusiikin perusta on ensimmäisen vuosituhannen gregoriaanisessa laulussa, jonka juuret ovat aina alkuseurakunnassa ja juutalaisessa synagogajumalanpalveluksessa. Gregoriaaninen laulu sai nimensä paavi Gregorius Suurelta, joka toimi paavina vuosina 590–604. (Helistö, Pohjola, Urho 1987, 123.) Keskiaikaisessa kirkkolaulussa käytettiin kahta erilaista lähestymistapaa: syllabista ja melismaattista. Nummen (1982) mukaan tavutarkka, syllabinen melodia gregoriaanisen kirkkolaulun varhaishistoriassa kuvaa jumalaisten antiikkisten riitapukareitten Apollonin ja Dionysoksen valtataistelua. Dionysos, joka on viinin, traagisen taiteen, päihtyneen hurmion ja hedelmällisyyden jumala antiikin Kreikan mytologiassa, edustaa syllabista hymniainesta, jossa jokaista tavua vastaa yksi sävel. Apollon, joka on musiikin ja runouden jumala, edustaa melismaattista tapaa, jossa jokainen tavu sisältää useita säveliä, ja joka antaa musiikilliselle mielikuvitukselle ja improvisaatioviehtymykselle suunnattomat mahdollisuudet. (Nummi 1982, 53–54.)

1300-luvun alussa eläneen ranskalaisen säveltäjän Guillaume de Machautin (1300–1377) ansiosta laulun yksilölliset ilmaisumahdollisuudet kokivat vallankumouksen, sillä Machaut siirsi polyfonisen kudoksen rakenteesta määräävän pää-äänien, cantus firmuksen, bassosta ylimmälle sijalle ja antoi muiden äänien suorituksen soittimille. (Nummi 1982, 56.)

Saksassa syntyi keskiajalla runouden ja musiikin laji, jota kutsuttiin minnelauluksi. Sitä esitettiin laulamalla yksiaanisesti harpun tai viulun säestyksellä. Minnelaulun kultakausi ajoittuu 1200-luvun alkuvuosikymmeniin. Se oli ranskalaisen trubaduurirunouden saksalainen vastine. Minnelaulu oli sävelletty yleensä johonkin kirkkosävellajiin ja sen sisältö oli naista ihannoivaa lemменrunoutta, mutta muitakin aiheita esiintyi. Minnelaulun tärkeimmät

muodot olivat Lied, Leich ja Spruch. Alkuaan sana lied tarkoitti laulua yleensä. (Hedblad, 1978, 266–267.)

1500-luvun viimeisinä vuosikymmeninä syntyivät lyyrinen ja dramaattinen monodia, ja Nummen mukaan tämä merkitsi ensimmäistä ilmiötä, joka vaikutti schubertiaanisen liedin syntyyn. Monodia tarkoitti yksiäänistä laulua, jossa pyrittiin jäljittelemään puheen äänenpainoja ja runotekstin lausumisen tunnelmia. (Nummi 1982, 58–60.)

2.2 Barokki

Italiassa syntyi 1500-luvun lopussa monodia, joka oli yksiäänistä laulua, joka pyrki jäljittelemään puheen rytmiä ja painotuksia. Monodia valtasi nopeasti laulumusiikin, koska se mahdollisti dialogin ja draaman esittämisen ja näin voitiin kuvailla musiikilla myös selkeämmin tunteita. (Klassisen musiikin tietosanakirja, 2002, 336.)

Harnoncourtin mukaan barokkimusiikki haluaa aina sanoa jotakin. Tärkeää on esittää ja aikaansaada affekti. Affektin lähtökohtana täytyy olla kielellinen ilmaus. Sävelillä puhuminen eli puheen jäljittely tuli tärkeäksi myös soittinmusiikissa 1650-luvulta alkaen. (Harnoncourt 1986, 172.)

1600-luvun alussa ooppera- ja madrigaaliteksteissä oli yhä uudestaan toistuvia sanoja, jotka sävellettiin aina samanlaisiksi sävelkuvioiksi. Näin Caccinin ja hänen ystäviensä oppien pohjalta syntyi musiikillinen kuviovarasto, jonka Monteverdi vei täydellisimmilleen. Monteverdi alkoi antaa samoille sanoille erilaisten kuvioden avulla erilaisen lausumistavan ja näin sanat saivat aina hieman eri merkityksen kulloisenkin tekstiyhteyden mukaan. (Harnoncourt 1986, 195.)

Claudio Monteverdi (1567–1643) oli italialainen säveltäjä, laulaja ja viulisti. Monteverdi alkoi käyttää sävellyksissään kaikkein uusimpia tekniikoita, kuten musiikillista retoriikkaa. Monteverdin sävellysten soinnutus ja melodiikka olivat

ilmaisurikkaita. Tämä kertoo Monteverdin kiinnittäneen laulujen teksteihin suurta huomiota. Monteverdin lauluissa ja madrigaaleissa musiikillinen retoriikka kuvitti runosta syntyneitä mielikuvia ja sävytti tekstin yksityiskohtia. (Anderson 1996, 27.)

Hans-Leo Hassler (1564–1612) oli varhaisimpia ja merkittävimpiä saksalaissäveltäjiä. Hassler opiskeli Italiassa ja toi italialaisia vaikutteita Saksaan. Aikakauden tyylien yhdistely Hasslerin musiikissa innoitti seuraavan sukupolven säveltäjiä säkeistöllisen continuo-liedin kehittämisessä.

Continuo-liedissä melodiat ovat yksinkertaisia ja täydentävät tekstin tunnelmaa. (Anderson 1996, 64–65.)

Saksalainen Heinrich Schütz (1585–1672) ja englantilainen Henry Purcellin (1659–1695) olivat Nummen mukaan ajalleen poikkeuksia. Schütz kehitti kirkkomusiikin ja Purcell oopperan puitteissa syvälle ulottuvan isomorfisuuden tekstin ja melodian välille. Melodia siis pyrki seuraamaan ja myötäilemään runon tai laulutekstin rakenteita. Purcellin ja Schützin luoma sävelsymboliikka kehittyi vokaalimusiikin piirissä edelleen 1700-luvulla Bachin ja Händelin musiikissa. (Nummi 1982, 61.)

2.3 Varhainen lied

”Lied on runon, melodian ja piano-osuuden (tai orkesteriosuuden) kiinteään yhteyteen perustuva taidelaulu, joka on joko säkeistolaulu tai läpisävelletty. Lied on kamarimusiikkia, jossa laulajan ja pianistin osuudet ovat yhtä tärkeitä.” (Otavan musiikkitieto A–Ö 1987, 252). Helmerin mukaan lied (vanhaa saksaa liet = säkeistö) on alkuaan keskiajan säe- ja säkeistösidonnaisen runon sekä sen musiikillisen vastineen, runoon liittyvän sävelmän nimitys. (Otavan iso musiikkitietosanakirja 4 1976, 60.)

Lied kytkeytyy taustaltaan suoraan 1700-luvun saksalaiseen laulukirjallisuuteen. Barokin aikana, aina 1700-luvun puoliväliin asti lied oli continuo- tai

kenraalibassolaulua. Painetuissa lauluissa oli kaksi viivastoa: laululle omansa ja kenraalibassolle omansa. Continuo-liedin ohelle ja myöhemmin tilalle tuli piano- tai klaveerilaulu 1700-luvun puolivälissä. Käyttöön otettiin kolme viivastoa: laulu ja piano-osuudet kirjoitettiin erikseen. (Murtomäki 2005, 18.12.2011 http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=rom_lied1)

C. P. E. Bachin (1714–1788) julkaisu vuodelta 1758 sisälsi sävellykset Christian Gellertin edellisvuotiseen runokokoelmaan Geistliche Oden und Lieder. Laulut esittelivät taiteellisesti hienostuneemman lähestymistavan runon ja musiikin yhdistämiseen. Beethovenkin sävelsi kokoelman runoista kuusi yksinlauluiksi. Gellertin runouden korkea laatu herätti suurten säveltäjien kiinnostuksen, se toimi innoittajana monimutkaisemmalle musiikille ja vaikutti suorasti yksinlaulun kehitykseen Saksassa. Perustuksia romantiikalle vallitsevana suuntauksena alettiin valmistella siis jo 1740-luvulta lähtien, jolloin taiteessa alettiin arvostaa tunnetta järjen ohella, joskaan ei sen sijasta. (Whittal 1992, 11.)

Sturm und Drang -nimellä tunnetun kirjallisen liikkeen musiikillinen vastine ennakoiki romantiikkaa. Sturm und Drangin musiikillisten ilmaisujen voidaan katsoa syntyneen 1760-luvun alkuvuosina. Gluckin näyttämöteokset sekä 1770-luvun alun Haydnin sinfoniat ja oopperat edustivat musiikillista Sturm und Drangia. (Whittal 1992, 11–12.)

Sturm und Drang-liike kapinoin järjen ja muodon palvontaa vastaan. Taide pyrittiin vapauttamaan klassismin ja rationalismin kaavamaisuudesta. Tavoitteena oli antaa vapaus mielikuvitukselle ja tunteelle. Suuntauksen keskeisiä edustajia olivat Goethe, Schiller ja J. Lenz.” (Spectrum 16 1982, 306.)

Myös säveltäjät alkoivat innostua Goethen runoudesta. Johan Friedrich Reichardtia (1752–1814) ja Carl Friedrich Zelteriä (1758–1832) eivät Goethen näkemykset musiikin alisteisuudesta tekstille häirinneet. (Rushton 1982, 176). He sävelsivät runoja säkeistömuotoon 1600-luvulla syntyneen lied-perinteen mukaisesti, ja koettivat säkeistölaulun keinoin saavuttaa suurten runoilijoiden tekstien perustunnelman. (Nummi 1982, 63.)

Goethen ajatus ihanteellisesta runon sävellyksestä oli, että se noudatti laajalti tavutusta ja oli säkeistömuotoinen sopiakseen runouden muotoon. Melodian täytyi pikemminkin myötäillä runoa kuin pyrkiä riippumattomuuteen, eikä säestys saanut kääntää ajatuksia pois runosta tai edes kuvittaa sitä, paitsi yleisellä tasolla. 1800-luvun sävellykset Goethen lyriikkaan, alkaen Schubertista ja Loewesta, olisivat vaikuttaneet hänestä liian musiikillisilta. (Rushton 1992, 174.)

1700-luvun loppupuolelta lähtien laulujen säestys alkoi itsenäistyä, ja sen muodot moninaistuivat. Soololaulun säestyksessä otettiin käyttöön uusi instrumentti piano, joka osoittautui ihanteelliseksi säestyssoittimeksi. Schubertin musiikissa siitä tuli lopulta yhtä tärkeä kuin ihmisäänestä. Säveltäjät kirjoittivat pianolle musiikillisia kuvia, jotka olivat kokonaisvaikutelman kannalta välttämättömiä, ja joissakin tapauksissa jopa mieleenpainuvampia kuin lauluosa. (Rushton 1992, 175.)

Ludwig van Beethovenia (1770–1827) pidetään laulusarjan, liederkreiss, keksijänä. Hän yhdisti lyhyitä lauluja toisiinsa ja syntyi ensimmäinen yhtenäinen laulusarja *An die ferne Geliebten*. (op. 98, 1816). Nämä Gellertin runoihin sävelletyt kuusi laulua soitetaan ilman ainoatakaan taukoa. (Rushton 1992, 179.)

2.4 Liedin kultakausi

Liedin kultakausi ajoittuu romantiikan nousuun 1800-alusta. Romantikoille mielikuvitusmaailmasta tuli merkityksellisempi kuin todellisuudesta. Runoilijat ihailivat kauneutta, viattomuutta, turmeltumatonta luontoa ja heillä oli kyky paljastaa olevaisuuden takainen maailma. Todellisuuden ja mielikuvitusmaailman ristiriita aiheutti heissä syvän melankolian tunteita, mikä heijastui taiteeseen. (Spectrum 10, 1979, 222.)

Romantiikan aikana huomio kohdistui taiteilijaan, hänen sisäiseen

kokemusmaailmaansa ja yksilölliseen luomisvoimaansa. Myös ajatus taiteilijasta ja taiteen ainutlaatuisuudesta syntyi tuolloin. (Spectrum 10, 1979, 227.)

Lied siinä muodossaan, mitä sillä nykyään ymmärretään, syntyi 1800-luvun alussa. Lied on pianon säästyksellä esitettävää kamarimusiikinomaista lyyristä yksinlaulua. Franz Schubertin (1797–1828) sävellykset nostivat aikansa seurusteluviihteeksi sävelletyt laulut korkeatasoiseksi taidemuodoksi. Aikaisemmin säestys toimi melodian soinnullisena tukena, mutta nyt se alkoi tulkita runon tunnelmia. (Spectrum 6 1976, 419.)

1800-luvun vaihteessa syntyneen romanttisen liedin pääominaisuuksia ovat:

- pako arkipäivän realismista epätodelliseen, mystiseen ja fantastiseen
- taiteellinen eläytyminen sadun, tarinoiden (balladi) ja kansanlaulun muinaismaailmaan
- koruttoman kansanomaisuuden jäljitteleminen sekä runoudessa että musiikissa
- uuden luonnontunteen kehittyminen
- taiteilija elää ulkopuolisena, usein vaeltajana
- rakkaus eri muodoissaan; tekstien erotisoituminen 1800-luvun loppua kohden esimerkiksi Wolfin ja Straussin lauluissa.

Liedin muotoa määrittelee kaksi johtavaa periaatetta, joista voidaan tehdä erilaisia sekoituksia: säkeistöperiaate ja läpisävelletty rakenne. (Murtomäki 2005, 18.12.2011, http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=rom_lied1)

Ensimmäisenä varsinaisena liedinä on pidetty Schubertin Gretchen am Spinnrade (Kehräävä tyttö, 1814), jossa säestyksen levottomuus ja jatkuva kiertoliike viittaa laulun tytön työhön rugin ääressä. Soitto ei enää ollut pelkkää laulun sanojen säestämistä, vaan osa tarinaa. (Lord & Snelson 2008, 57.)

Schubert laajensi ja tiivisti musiikillisia ilmaisukeinoja. Hänen liedeilleen on tyypillistä romanttinen antautuminen runon aiheelle, yleensä laulullinen melodiakulku, tunnelmaa luonnehtiva, mutta muuten alistetussa asemassa oleva pianosäestys. Schubertin laulut ovat monissa tapauksissa säkeistömuotoisia, toisinaan muunneltuna. ((Tammen musiikkitietosanakirja 1 1983, 241.) Läpisävellettyjä lauluja Schubertilla on vähemmän. Ennen kaikkea

Hugo Wolf kehitti sävellystavan, jossa soittimesta tuli itsenäinen tekijä lauluäänen rinnalle ja tekstin esiin tuominen sai korostetumman aseman melodisuuden kustannuksella. (Tammen musiikkitietosanakirja 1 1983, 241.)

Schubert ihaili Beethovenia ja otti myös vaikutteita tältä. Schubertin laulujen pianistiseen käsittelyyn on Beethovenin Adelaiden runollisella soitinosuudella ollut suorastaan ratkaiseva vaikutus, samoin pianosonaateilla, joita laulun mestari jumaloi. (Nummi 1982, 67).

Schubertin rinnalle merkittäväksi liedsäveltäjäksi nousi Robert Schuman (1810–56). Hänen liediensä lauluosuus on lausutuksellinen, siis teksti myötäilee melodiaa. Piano- osuus on kuvaileva ja pyrkii selittämään tekstiä psykologisesti. Pianon tehtävänä on ikään kuin maalata maisema, jossa tekstin asiat tapahtuvat. Varsinkin alku- ja loppusoitoissa piano luo vahvan tunnelman lauluihin. Schumannin lauluissa piano-osuus on usein määräävä musiikin pohja. (Spectrum 6 1976, 419, Tammen musiikkitietosanakirja 2 1983, 151.)

Vuonna 1840 Schumann meni naimisiin Clara Wieckin kanssa ja tätä vuotta kutsutaan hänen liedvuodekseen. Schumann sävelsi kaikki suuret laulusarjansa – Liedeskreiss (Heine), Myrthen, Liederkreiss (Eichendorff), Frauenliebe und leben, Romanzen und balladen ja Dichterliebe – tänä vuonna. (Tammen musiikkitietosanakirja 2 1983, 151.)

2.5 Myöhäisempi lied

Hugo Wolf (1860–1903), Carl Loewe (1796–1869), Gustav Mahler (1860–1911) ja Richard Strauss (1864–1949) edustavat myöhäisempiä merkittäviä liedsäveltäjiä. Wolfille runo ja teksti olivat keskeisiä sävellystä ohjaavia tekijöitä. Hän pyrki lauluissaan tekstin lausunnan ja sisällön tulkinnan oikeellisuuteen. Tekstin esiintuominen oli Wolfin lauluissa korostetusti esillä ja näin ollen melodiat eivät sisältäneet pitkiä, suuria linjoja. (Spectrum 13 1976, 385.) Merkittävän eron varhaisempiin liedsäveltäjiin muodostaa Wolfin liedissä tekstin

merkityksen kasvaminen. Hän ei säveltänyt ainoatakaan arvotonta runoa, minkä esimerkiksi Schubert usein salli itselleen. (Helistö, Pohjola, Urho 1973, 222.)

Pianosäestyksestä tuli Wolfilla itsenäinen tekijä lauluäänen rinnalle. Liedien piano-osuutta ei oikeastaan voi nimittää säestykseksi. Se on tasavertainen lauluosuuden kanssa. Piano kuvailee runon kaikki vivahteet. (Helistö ym. 1973, 222.)

Hugo Wolfin manttelinperijänä voidaan pitää Richard Straussia. Straussin liedeille on tyypillistä lyyrillinen kekseliäisyys ja romantiikan palo. Ne ovat erittäin kauniita ja herkkiä ja yksityiskohtia myöten hiottu täydellisiksi. (Ewen, Talvitie, Rydman 1956, 344.)

Carl Loewen merkittävin ansio on se, että hän loi pianosäestyksellisen balladimuodon. Loewe pyrki myös kunnioittamaan johdonmukaisesti runon tarinaa ja tunnelmaa, eikä hän peittänyt tekstiä draamallisten musiikillisten tehojen alle. Hänen melodiansa olivat luontevia. (Ewen ym. 1956, 215.)

Nummi pitää Loewen Erlkönig – sävellystä nerokkaana ja aiheetta Schubertin varjoon jäänenä. Sävellys on yksiselitteisesti musiikillisen romantiikan tuote, koska sen säestys on rytmisesti vaihteleva ja siinä on yllättäviä, ekspressiivisiä modulaatioita. Säestys muodostaa moniulotteisen ja värikkään taustamaisen pienoisdraamassa, jossa esittäjä joutuu tulkitsemaan isän, pojan ja keijukuninkaan roolit, jotka on luotu tehokkain sävelpsykologisin keinoin (Nummi 1982, 81.)

Gustav Mahlerista on sanottu, että hän on laulusäveltäjä, joka yritti antaa lauluillensa sinfonisen muodon. Kommentti johtuu siitä, että Mahler käytti soololaulujensa sisältämää materiaalia myös muissa teoksissaan. (Colin Matthews, Keijo Virtamo, Otavan iso musiikkitietosanakirja 4, 160). Vaikka sinfoniat ovatkin Mahlerin tuotannon ydin, hän sävelsi myös lauluja, joista useimmat ovat orkesterisäestyksellisiä. (Tammen musiikkitietosanakirja 2, 3).

3 LYRIKKA

3.1 Lyriikan taustoja

Kaunokirjallisuus jaetaan perinteisesti kolmeen pääläjiin, lyriikkaan eli lyyriseen runouteen, epiikkaan eli kertomakirjallisuuteen ja dramatiikkaan eli näytelmäkirjallisuuteen. Antiikin Kreikassa lyriikalla tarkoitettiin lyyran säestyksellä laulettua runoutta. Lyriikalle on sisällön kannalta leimallista mielikuvitus, subjektiivisuus, yksilöllinen ajatusten ja erityisesti tunteiden ilmaisu. Muodon kannalta lyriikka pyrkii lyhyehköön, keskitettyyn, soinnillisesti ja rytmisesti vaikuttavaan yhtenäiseen rakenteeseen. Lyriikkaa on jo kauan enemmän luettu kuin laulettu, vaikka se on kirjallisuuden lajeista musiikillisin ja sitä käytetään edelleen sävellysten tekstipohjana. (Spectrum 7 1976, 126.)

Lyriikan rakenneperiaatteina ovat rytmi, sointuvuus ja kuvallisuus. Rytmii ja sointuvuus viittaavat lyriikan kytkeytymistä vahvasti musiikkiin. Kolmas periaate, kuvallisuus, on tullut modernissa lyriikassa yhä tärkeämmäksi. Ennen runot perustuivat määrämälliselle kaavalle, mutta modernissa runossa rakenne saattaa perustua kuvallisten analogioiden mukaan. (Spectrum 7 1976, 126). Goethe antoi lyyrikoille ohjeen, jossa hän kehotti puhumisen sijasta luomaan kuvia. Kaarlo Marjanen on lausunut, että: ”Taide on elämän vallitsemista kuvitse”. (Kupiainen 1949, 76.)

Koskenniemen mukaan runouden aikamuoto on preesens. Ne emotiot, jotka antavat lyriikalle sen elämän, tapahtuvat aina läsnä olevassa ajassa. Runon kirjoittaja voi tarkastella myös menneisyyttä ja tulevaa ja tulkita muistojaan ja toiveitaan, mutta tällöinkin on itse muiston tai toiveen elämys ja kokemus, siis varsinainen tapahtuman emotio, hänelle läsnä olevaa nykyhetkeä. Draama edellyttää toimintaa, ja se puolestaan jatkuvaa aikaa: menneisyyttä, nykyisyyttä, tulevaisuutta. Runoudessa asiat ovat toisin, Koskenniemen mukaan runous ei edellytä mitään ajassa suoritettavaa toimintaa. Kaikki, mitä runossa tapahtuu, tapahtuu tunteiden, sielunliikutusten ajattomassa maailmassa. (Koskenniemi

1951, 7–8.)

Kupiainen toteaa, että lausemuodot ovat erilaisia kielen avulla ilmaistuja asennoitumisia, joissa lähinnä lauseen rakenteen ja sanojen järjestyksen kautta syntyy voimakkaampi vaikutus kuin jos asia ilmaistaisiin yksinkertaisemmalla arkikielellä. (Kupiainen 1949, 72). ”Vähintään yhtä merkittävää kuin mitä runoilija sanoo, on useimmiten se miten hän sen sanoo.” (Kupiainen 1949, 28.)

3.2 Runojen tulkinnoista

Opinnäytekonserttini laulujen tekstien analysointia varten otin yhteyttä vanhaan äidinkielenopettajaani filosofian tohtori Raija Hakalaan. Lähetin Hakalalle sähköpostissa tapaamispyynnön, laulujen tekstejä ja pohdintaa aiheesta. (liite1) Hakala väitteli tohtoriksi kemiläisen rovastin ja runoilijan Niilo Rauhalan runoudesta. Hän on myös aikoinaan soittanut huilua muun muassa Kemin kaupunginorkesterissa, joten hänellä on myös muusikkotaustaa. Tapasimme Hakalan kanssa kaksi kertaa Kemin kaupungin kirjastossa ja hän avasi minulle ennakkoon lähettämiäni tekstejä ja niiden käännöksiä. Lisäksi juttelimme erinäisistä runouteen liittyvistä asioista. Äänitin Hakalan luvalla keskustelumme.

”Runoaiheet kertovat runoilijasta, hänen mieltymyksistään, hänen elämysmaailmastaan. Aiheilla on siten oma psykologinen todistusvoimansa. Jos runoa haluaa tulkita runoilijan ajatus- ja kokemusmaailmasta käsin, on tutustuttava runoilijaan ja hänen elämäänsä.” (Mattila 1954, 7.)

Hakalan mukaan runon analysointia varten on hyvä selvittää runon pohjatietoja: jo runon nimi on hyvin tärkeä ja merkityksellinen ja toimii ikään kuin alkusoittona runon maisemiin ja tapahtumiin. Ilmestymisvuosi kertoo historiallisesta kontekstista. Tärkeää on perehtyä tietysti runon aiheeseen ja sisältöön. Sisältöä voi olla vaikea avata, jos ei tunne tarkemmin runoilijan taustoja. Kun tietää runoilijan kontekstista erinäisiä asioita, monet kielikuvat ja ilmaisut voivat avautua sitä kautta. Jos on kysymys vieraskielisestä runoudesta, on hyvä etsiä

mahdolliset jo tehdyt käännökset käsiinsä (Hakala 1.11. 2011, haastattelu).

Hakala toteaa, että runon sisältöä on hyvä lähteä analysoimaan esittämällä kysymyksiä. Mistä tai keistä runo kertoo? Mikä on runon tarina? Esitetäänkö runossa väitteitä jostakin asiasta, onko siinä vastakkainasetteluja? Kuka puhuu runossa, kenelle, missä, miksi, ja mihin sävyyn? Onko puhuja ulkopuolinen, vai mukana tilanteessa? Onko dialogia, kohdistamista? Vaihtuuko runon puhuja tai puhetilanne jossakin kohdassa? Vaihtuuko aikataso? Onko kyseessä tilannekuva tai etenevä tarina? Siteeraako puhuja jonkun muun puhetta tai ajatuksia? (Hakala 1.11. 2011, haastattelu).

3.2.1 Rythmi

Lyriikka lähestyy musiikkia kahdessa suhteessa. Runokokonaisuudessa on keskeisellä sijalla rytmi ja tähän kiinteästi liittyvä sointuisuus. Rythmi on Kupiaisen mukaan havaittavien jatkuvien ilmiöiden jäsentymistä. Jäsentymisen aiheuttaa sanojen ja tavujen painon ja keston vaihtuminen, ja sen mukaisesti hahmotamme kokonaisuuden joustavasti toisiinsa liittyviin osiin. Jos otetaan joku runo ja siirretään sen mielikuvat proosaan, ilmaisu kadottaa tehonsa. (Kupiainen 1949, 29–30.)

Kun puhutaan runoudesta, on ajateltava sanojen käsitteellisen ja kuvallisen sisällön lisäksi myös rytmin ja musikaalis-akustisen aineksen merkitystä runokokonaisuudessa. Rythmi tuo runoon elämän ja liikkeen. Se symboloi poljennolla tuskaa ja riemua, kaipausta ja toivoa. Sanan voima runossa ei ole niinkään sen käsitteellisessä ja kuvallisessa sisällössä kuin dynaamisessa ja rytmillisessä aineksessa. (Kupiainen 1931, 37–38.)

3.2.2 Kielikuvat

Perinteisesti runoudessa erotetaan erilaisia kielikuvia kuten personifikaatio, vertaus, metafora, eufemismi, symboli ja allegoria. Uudemmassa runoudessa kuvallisuudesta on tullut entistä tärkeämpi ilmaisukeino ja rakennusperiaate. Kielikuvina käytetään myös synestesioita, jotka yhdistävät eri aistialueiden havaintoja. Myös kahden kuvan väliset analogiat ovat uudemmassa runoudessa käytettyjä keinoja. (Spectrum 7 1976, 126.)

Symbolit

Nykysuomen sanakirjan mukaan symboli on tunnuskuva tai merkki, jolla havainnollistetaan varsinkin abstrakteja ajatuksia ja käsitteitä (Nykysuomen sanakirja 3 1985, 403). Lyriikan symbolit eli vertauskuvat ovat monitahoisia ja monenasteisia ja niitä käytetään paljon runoissa (Kupiainen 1949, 77).

Symbolilla ei ole absoluuttista merkitystä, jonka runoilija valitsisi aina samaan määrätehtävään. Toistuva symboli voi saada uusia merkityksiä ja muuttua oleellisestikin luomistyön edetessä. Symboli ei saakaan muuttua jähmettyneeksi stereotyyppiaksi. Symboleihin sisältyvä energialataus antaa vaikutuksensa kokonaissanoitukseen, yksityisiin kuvailmauksiin ja koko rytmiin. (Mattila 1954, 16.)

Vertaus

”Vertaus on kuvailmaus, joka havainnollistaa tai tehostaa esitystä asettamalla jonkun käsitteen tai tilanteen rinnalle toisen siihen rinnastettavan käsitteen tai tilanteen.” (Nykysuomen sanakirja 3 1985, 456.)

On katkeruuteni *niinkuin sammalkaihi*
syvän lammen silmäkalvolla samealla.
Viha viiltävin hampain *niinkuin petokala*
on väijyksissä mieleni pinnan alla.

Uuno Kailas: Noli me tangere. (Kupiainen 1949, 77).

Metafora

Metaforat ovat kielikuvia, jotka tuottavat merkityksiä analogioiden avulla, selittämällä tai tulkitsemalla jotakin asiaa tai seikkaa toisen asian tai seikan kautta (Lehtonen 2000,132.) Metafora on vertauksesta kehittynyt kuvailmaisuus. Sanonta ”kuu on pyöreä kuin naama” on vertaus, mutta ”kuun pyöreä naama” on metafora.

*Jos mentyä vuotteni harharetken
sen tuokion taas olet luonani, milloin
kodin valkaman nään, rakas, suutele silloin
minun suutani valjua, kylmenevää
niin hellästi kuin teit sen onnemme illoin.*

Kaarlo Sarkia: Helytymys. (Kupiainen 1949, 77.)

Personifikaatio

Personifikaatio on metaforan laji. Sillä tarkoitetaan elottoman esittämistä elollisena tai laajemmin esimerkiksi eläimen saamia ihmisen ominaisuuksia (Kupiainen 1949, 77.)

*Pihalla pakkanen huopakengissä liikkuu
tikapuun puolalla kiikkuu...*

Einari Vuorela: Pakkanen (Kupiainen 1949, 77.)

Tyypillisesti eläinsaduissa eläimet saavat inhimillisiä piirteitä: kettu on viekas, harakka on varas, pöllö viisas.

3.3 Runon keinoja

Elämän meri on tavanomainen ja tyypillinen metafora runoudessa. Ilmaus on kulunut runsaasti käytettynä, eikä herätä sellaisenaan välttämättä esteettisiä reaktioita. Meri voidaan kuitenkin ymmärtää hyvin laajana käsitteenä. Se voi tuoda mieleen tulkitsijalleen elämän monet vivahteet. Meri on pelottava, arvaamaton, silmäkantamaton, mutta myös kaunis ja houkutteleva. Kaikki metaforiset tulkintamallit kuitenkin johtavat viimekädessä meren konkreettisuuteen. (Mattila 1954, 16–17.)

Jos merta käytetään symbolina, tarkastelukulma on toisenlainen. Meri ilmaisee runokuvana kirjoittajan omaa persoonaa ja ajatuksia. Meri kuljettaa omia kuva-aineksiaan aiheen kulkua ohjailleen. Symboli ei vaadi selitystä vaan ilmaisee panteistista olotilaa, ikuisuutta tai kohtalon selittämätöntä mahtia. (Mattila 1954, 17.)

Mattilan mukaan tähdet ja öinen tähtitaivas ovat kokonaisuudessaan ikuisuuden ja vääjäämättömän kohtalon edustajia. Toisaalta tähdet voidaan rinnastaa kontrastiksi yölle, ne ovat valon ja tulen symboleja. (Mattila 1954, 22.)

3.4 Teksti ja tulkinta

Laulu on ohjelmamusiikkia. Kun laulaja toteuttaa tekstin ohjelmaa hän luo itselleen mielikuvia tunnetiloista, miljöistä ja tapahtumista, jotka hän pyrkii välittämään kuulijalle. Nykysuomen sanakirja määrittelee taiteen seuraavasti: ”ne toiminnot ja tuotteet, joilla ihminen aisteilla havaittavin keinoin koettaa herättää toisissa itse kokemiaan tunnevaikutuksia.” (Nykysuomen sanakirja 3 1985, 483.)

Milloin tulkinta on hyvä ja milloin huono? Saastamoisen mukaan musiikki on säveltäjän, esittäjän ja kuuntelijan välinen kommunikaatiosuhde. Vaikka nykyaikaan kuuluukin moniarvoisuuden huomioiminen, eri musiikinlajien ja

muotojen sisälle on rakentunut hierarkioita, joissa auktoriteetit ja monenlaiset asiantuntijat ja opettajat määrittelevät arvoja joiden pohjalta tulkintoja arvioidaan. (Saastamoinen 1985, 9.)

Musiikin esittäjä toimii luovan prosessin tulkkina. Hän välittää säveltäjän sanoman kuulijoille. Esittäjän on pohdittava oman tajuntansa mahdollisuuksin säveltäjän sanomaa ja samalla tarkasteltava esityksen tulkintaa oman maailmankuvansa ja ilmaisukykynsä suhteen. Ensisijaisesti vaatimus eheän informaation toteutumiseksi asetetaan säveltäjälle. Hänen on etsittävä luovan fantasiansa soivaa muotoa ja ymmärrettävä itse, mitä on kirjoittanut. (Gothoni 2001, 96.)

Gothoni käyttää esimerkkinä tulkinnan moninaisuudesta kielellistä lausetta: tuo talo on musta. Lause saa aina uusia sävyjä, riippuen, mitä sanaa kulloinkin tulkitseminen haluaa painottaa. **Tuo** talo on musta, tai tuo **talo** on musta, tuo talo **on** musta, tuo talo on **musta**. Jokainen korostus antaa lauseelle eri merkityksen. Myös jokaisella pienelläkin musiikillisella kuviolla on samoista äänistä huolimatta aina eri merkitys riippuen siitä, missä yhteydessä se soi. (Gothoni 2001, 98) Esimerkiksi Winterreise-laulusarjan avauslaulussa fraasit toistuvat samanäänisinä, mutta kerronta kuitenkin vaatii erilaisia äänenpainoja musikaalisen ja sisällöllisen logiikan takia. (Gothoni 2001, 114–116.)

Jos fraasi lauletaan metrisen sykkeen mukaan, saavat seuraavat tavut painon:

Fremd **bin** ich einge**zogen**,
fremd **zieh** ich wieder **aus**
Der **Mai** war mir gew**ogen**
mit **manchem** Blumen**strauß**

Gothoni pohtii tekstiä ja huomauttaa, että ajatus ”vieraana **olen** saapunut” on järjetön. Laulun kokonaisuuden ja kertomuksen kannalta olennainen asia on vieraus, jonka vaeltaja kohtaa maailmassa. Näin laulu saa seuraavat painotukset. (Gothoni 2001, 114–115.)

Fremd bin ich **eingezogen**,
fremd zieh ich **wieder aus**
Der **Mai** war mir **gewogen**
mit **manchem Blumenstrauß**

Esimerkki osoittaa, että sanojen korostukset ovat hyvin merkityksellisiä tekstin tulkinnassa ja esittämisessä. Niistä riippuu se, mitä todella haluamme sanoa.

Sävelteoksen oikea ymmärtäminen tarkoittaa kykyä luoda tai kuulla mielekäs, looginen, useimmiten monikerroksinen musiikillinen jatkumo, joka kertoo aina jollakin tavalla jotakin abstraktilla tasolla. (Gothoni 2001, 97–98.) Gothonin mukaan esittävän muusikon kehitykseen kuuluu kolme kehitystietä: psyykkisten tunteuksien kehitys, psykofyysisen ilmaisun kehittyminen ja fyysisen suoriutumisen kehitys. Ne voidaan yksinkertaistaa kahteen kysymykseen: mitä esittää ja miten esittää. (Gothoni 2001, 111.)

Seppo Nummi kertoo 1920–30 luvun liedtulkintojen olevan ylitunteellisia ja edustavan naiivia keskuslyyrisyyttä. 1950-luvun alussa Fisher-Dieskau ja hänen symboloimansa sukupolven lied-analyysit on etäännytetty keskuslyyrisestä. Laulajan ei enää tarvitse automaattisesti samaistaa itseään runon subjektiin, vaan hän saattaa tulkita laulua vaikkapa sivullisena tarkkailijana ja suhtautua henkilökuvaukseensa jopa ironialla. Liediä ei Nummen mukaan enää lähestytä samaistuen sen syntyäikojen mentaliteetin kanssa, vaan nimenomaan ulkopuolisen tarkkailijan asenteista. Moni aikaisemmin konkreettisesti tajuttu muuttuu nyt psykologiseksi symboliksi, freudilaisen symbolianalyysin materiaaliksi. (Nummi 1982, 44.)

Nummi vertaa kirjassaan kahta tulkintaa Schubertin Erlkönigistä. Heinrich Schlusnusin tulkinnassa hän näkee Goethen balladin perinteisen, konkreettisen tulkinnan. Tulkinnassa esiintyvät kaikki runon henkilöt: sairastunut lapsi, isä, keijujen kuningas tyttäreineen ja kertoja. Nummen mukaan Dietrich Fisher-Dieskaun tulkinnassa henkilöitä on vain yksi: sairastunut poika, joka kuumeisena hourailee ja hänen alitajuntansa tuottaa tarinan keijujen kuninkaasta. Tähän tummaan tarinaan, uhkaavaan pimeään alitajunnan metsään kantautuu kavioiden kopina

kuumeisessa laukassa, tuulen ulvonta ja isän levottomat kysymykset. Alitajuiset äänet ja hahmot pitävät täysin hallussaan loppuaan lähestyvää poikaa. Liedin esityksen on kyettävä välittämään runon kuvaama sielullinen todellisuus musiikkina. (Nummi 1982, 44–45.)

Liedin viehätys on pienissä yksityiskohtissa ja niiden tärkeydessä. Kaiken takana on kuitenkin enemmän – sisältö, joka kumpuaa vahvasta tekstistä. Kun liedsäveltäjä analysoi runoilijan tekstin hienosyistä tunneverkostoa ja lisää siihen omat näkemyksensä ja tuntemuksensa elämysmaailmansa onnellisista ja tuskaisista kokemuksista, joilla saattaa olla hyvinkin monimutkaisia taustoja, lieidin syntyy useita tunne- ja kokemuserrostumia. Liedin kätkeyty salaisuus on kiehtovalla tavalla valmiina kokonaisuudessa, runossa ja musiikissa. Esittäjän täytyy vain malttaa kuunnella, kokea ja elää runoa ja sen jälkeen kertoa ja välittää ne asiat, jotka vaikuttavat omakohtaisesti. (Hako 1999, 177.)

4 OPINNÄYTEKONSERTIN LAULUJEN ANALYYSIJÄ

Kuten kappaleessa 3.2 todettiin, opinnäytekonserttiini kuuluvien kolmen laulun tekstianalyysissä minua opasti filosofian tohtori Raija Hakala. Konserttiin kuuluvien vieraskielisten laulujen tekstien käännöksissä ja lausumisessa minua auttoivat englanninopettaja Ritva Miettunen, joka on syvällisesti perehtynyt myös italian kieleen ja kulttuuriin sekä ruotsinopettaja Susanne Nyman.

Tavatessamme Hakalan kanssa ensimmäisen kerran Kemin kirjastossa, kävimme läpi Lagerkvistin runon *Det är vackrast när det skymmer* ja Gustav Frödingin runon *Jäntblig*. Toisella kerralla kävimme läpi Eino Leinon runon: *Tuijotin tulehen kauan*. Hakala oli taustoittanut sekä Lagerkvistin että Frödingin elämää ja tuotantoa ja näitä taustoja vasten käsittelimme tekstien sisältöjä ja sanomaa.

4.1 *Det är vackrast när det skymmer*

Valitsin pohjoismaalaiseksi laulukseni Gunnar de Frumerieren Per Lagerkvistin runoon säveltämän laulun *Det är vackrast när det skymmer*. Sopivan pohjoismaisen laulun löytäminen oli kaikista hankalinta konserttiohjelman kokoamisessa. Laulu on musiikillisesti rauhallinen ja mietiskelevä ja se sopi hyvin seesteiseksi hetkeksi konserttiin, ohjelman muuten ollessa painottunut suuriin ja vahvoihin lauluihin.

Etsin tekstin valmista käännöstä, jotta voisin verrata sitä omaan käännökseeni ja onnekaasti Kemin kaupunginkirjaston henkilökunnan avulla eräästä runokokoelmasta löytyi Lauri Viljasen käännös runosta. Viljanen oli tehnyt käännöksen alkuperäistekstin rytmiin ja siinä on selviä vivahde-eroja alkukielisen tekstin sisällön merkitykseen nähden.

Usein runoilijoiden kääntämät runot noudattavat alkuperäistekstin rytmiä ja muotoa ja näin on vaikeaa saada sanatarkkaa vastinetta suomen kielelle.

Tällöin sanojen ja lauseiden merkitykset saavat uusia vivahteita, sisältöjä ja uusia merkityksiä. Laulajan on siis tärkeää kääntää vieraskieliset tekstit sana sanalta päästäkseen riittävän syvälle tekstin ymmärtämisessä.

Det är vackrast när det skymmer

Det är vackrast när det skymmer.

All den kärlek himlen rymmer

ligger samlad i ett dunkelt ljus

över jorden,

över markens hus.

Allt är ömhet, allt är smekt av händer.

Herren själv utplånar fjärran stränder.

Allt är nära, allt är långt ifrån.

Allt är givet

människan som lån.

Allt är mitt, och allt skall tagas från mig,

inom kort skall allting tagas från mig.

Träden, molnen, marken där jag går.

Jag skall vandra —

ensam, utan spår. (Per Lagerkvist)

Lauri Viljasen suomennos:

Kauneinta on hämärtyessä illoin.

Kaikki taivaan rakkaus on silloin

kerääntynyt valoon tummuvaan

peittääksensä

mullan, talot maan.

Kaiken yllä hellyys väräjää.

Herra itse rannat himmentää.

Sulaa kaukainen ja läheinen.

Lainaksi saa
kaiken ihminen.

Kaikki minun on, ja kaikki jälleen
pois on annettava, kaikki jälleen:
pilvet, puut, maa alla kulkijan.
Jäljettämiin
yksin vaellan.

Omassa käänöksessäni pyrin sanatarkkuuteen, en rytmiseen tai muodolliseen vastaavuuteen alkutekstin kanssa. Tärkeintä oli saada runon ajatukset sisäistettyä. Siitä huolimatta tekstin sisällön merkityksen hahmottaminen oli paikka paikoin hankalaa. Tämä ongelma koskee myös äidinkielellä esitettäviä lauluja. Jos tekstin muoto, ilmaisu ja kielikuvat ovat tulkitsijan ymmärryksen ja kokemuspiirin ulkopuolella, on mahdotonta saada sisältöä tulkinalle.

Kauneinta on kun ilta hämärtyy.
Kaikki rakkaus taivaasta kerääntyy
tummuvaan valoon
joka lankeaa maan yli
ja peittää maan
ja talot.

Kaikki on hellää käsien hyväilyssä.
Herra itse pyyhkii pois kaukaiset rannat.
Kaikki on lähellä, kaikki on kaukana pois.
Kaikki on annettu ihmiselle vain lainaksi.

Kaikki on minun, mutta kaikki otetaan minulta pois,
ennen pitkää kaikki otetaan minulta.
Puut, pilvet, maa jota kuljen.
Minä vaellan-

yksin, jälkiä jättämättä.

Det är vackrast när det skymmer on nuoren 28-vuotiaan Lagerkvistin kirjoittama. Runosta voisi tehdä Raija Hakalan mukaan ainakin kaksi erilaista tulkintaa. Ensimmäiseksi tulkinnassa nousevat esiin kuoleman kielikuvat. Ilta hämärtyy, yö lähestyy, yö on kuoleman vertauskuva. Taivaan rakkaus tulee maan päälle, aineettomasta aineelliseen. Ilmaus sisältää metafyyssisen aspektin.

Toisessa säkeistössä elämän ja olevaisuuden rajat häipyvät, kaikki on lähellä ja kaikki on kaukana ja jälleen esiintyvät kuoleman vertauskuvana kaukaiset rannat. Säkeistössä kerrotaan myös, kuinka kaikki on annettu ihmiselle vain lainaksi.

Kolmannessa säkeistössä ajatusta vahvistetaan useaan otteeseen: kaikki otetaan pois minulta, ennen pitkää kaikki otetaan pois minulta: puut, pilvet ja maa, jota kulkija kulkee. Runon lopussa kulkija kulkee yksin aineettomana eikä jätä jälkiä. Hänen sielunsa vaeltaa toiseen todellisuuteen.

Toisen tulkintalinjan mukaan runo voisi Hakalan mielestä olla rakkausruno. Tähän viittaisi kirjailijan ikä ja muu samalta ajalta oleva tuotanto. Kulkija on rakastunut ja tummenevassa illassa hän kokee rakkautensa kokonaisvaltaisesti, hänen maallinen rakkautensa näyttäytyy taivaallisena. Kaikki on hellää ja kädet hyväilevät rakastettua. Kaikki, mitä kulkija tarvitsee on tässä, ja paha maailma on kaukana. Kolmannessa säkeistössä runoilijalla on onnentunne: kaikki on minun, sisältää hyväksynnän siitä, että kaikki päättyy aikanaan. Kulkija ei ole katkera eikä surullinen, näin on käyvä, koska se on ihmisen osa.

Tulkittiinpa runoa kummalla tavalla tahansa, perustunnelma on seesteinen ja rauhallinen, siinä on melankoliaa, mutta ei toivottomuutta. Tietty vääjäämättömyys on ihmisen elämän kaareissa.

Yksityiskohdissa Viljasen käännös antaa erilaisia impulsseja tulkintaan kuin alkuteksti. Esimerkiksi alkutekstissä sanotaan: ”allt skall tagas från mig”. Lauri

Viljanen kääntää: kaikki jälleen pois on annettava. Alkutekstissä kertoja on objekti, jolta otetaan kaikki, käännöksessä vivahde on toisenlainen. Henkilö on subjekti, jonka on annettava kaikki pois. Alkutekstin henkilö on pursi ilman peräsintä, joka on polvistunut veneen pohjalle, tilanne on lohduton, ihmisen elämä on virran mukana ajalehtimistä. Käännöksessä henkilö on tilanteen edessä, jossa on pakko antaa kaikki pois, mutta tulkinnan tasolla hän on aktiivisempi, velkoja on ovella ja hän voi olla katkera tai tyytyväinen, elämä on eletty, nyt on maksun aika ja kaikki menee, mutta henkilö on tilanteessa mukana, hän tietää ja tiedostaa tapahtumien kulun.

Runon lopussa Jag skall vandra- ensam, utan spår. Viljanen kääntää: Jäljettömiin yksin vaellan. Alkutekstissä paino on vaeltamisessa, ajatusviivan jälkeen todetaan, että tämä tapahtuu yksin ja jälkiä jättämättä. Merkitys Viljasen käännöksessä muuttuu ratkaisevasti, henkilö ikään kuin katoaa horisonttiin, jäljettömiin, mutta nyt paino on katoamisessa.

Det är vackrast-runon kuvaus all den kärkel himlen rymmer ligger samlad i ett dunkelt ljus oli hankalasti avautuva, vaikealta tuntuva lause. Aluksi se piti kääntää ja sitten koota ajatus, mistä on kysymys. Tulkitsijan oma maailmankuva voi olla joskus esteenä ymmärtää tekstin sisältöä ja tunnetilaa.

4.2 Jäntblig

Toinen runo, jonka käsittelimme, oli Gustaf Frödingin (1860–1911) vuonna 1894 julkaisema Jäntblig. Fröding oli Ruotsin uusromantiikan merkittävimpiä runoilijoita. Hän kehitti laulullista runoutta. Jäntblig-runon on suomentanut Kyllikki Solanterä, joka antoi runolle nimen Tytönhempukka.

Jäntblig

Och akten er för jäntor och deras falska blig,
det är en falsker jäntas blig,
som haver krossat mig,
med blig har hon betagit mig,
med blig har hon bedragit mig.

Hon bligade åt alla,
hon bligade åt mig,
hon lovade att följa mig på livets tunga stig,
men kom en ann och vinkade,
hon neg och bleg och blinkade.

Hon neg och bleg åt alla och sade alltid ja,
ty allesamman gossarna, dem ville jäntan ha,
må raggen ta allt nigande ovh blinkande och blinkande!

Och nu så är vi gifta och nu så är hon min,
var enda kväll går hon på dans med hjärtevännen sin,
sen går hon hem och dänger mig,
Jag tror jag går och hänger mig.

(Gustaf Fröding)

Solanterä:

Ja kaihtakaatte tyttöjä ja silmäniskujaan,
Sai tyttö silmäniskullaan mun aivan murtumaan,
Mua hurmas silmäniskuillaan, mua petti niillä toisinaan.

Hän iski mulle silmää, hän iski kelle vaan,
Mua yksin lupas seurata, sen vannoi valallaan.

Pian toinen häntä riiasi, hän iski silmää, niiasi,
Hän niias, riias aina ja kuiskas aina juu;
Kas kaikki pojat tahtoi hän, tuo tyttö naurusuu.

Vaan hiitehen tuo niiaus ja tiiraus ja riiaus!
Nyt naimisissa oomme, hän on mun kokonaan;
vie toinen hänet tansseihin, mä yksin olla saan.

Tuot' totta vie mä kestä en, siks juoksen kohta hirtehen,
mä hirtehen

Omassa käänöksessäni hain taas sisällön ymmärtämistä, kääntämällä aluksi
tekstiä sana sanalta. Sen jälkeen hahmottelin kokonaisuutta ja keskusteluissa
Raija Hakalan kanssa avautui uusia tulkintamalleja.

Ja varokaa tyttöjä ja heidän valheellisia silmäniskujaan,
eräs tuollainen silmänisku sai minut murtumaan.
Silmää iskien hän hurmasi minut,
silmää iskien hän petti minut.
Hän iski silmää kaikille, hän iski silmää minulle,
hän lupasi seurata minua elämän raskailla poluilla.
Sitten tuli joku ja vinkkasi hänelle,
hän niiasi ja iski silmää–
Hän niiasi ja flirttaili kaikille ja sanoi aina: kyllä,
kaikki pojat tämä neito halusi saada.
Mutta hiiteen tuo niailu ja tiirailu ja riailu!

No, nyt olemme sitten naimisissa ja nyt hän on minun.
Joka ilta hän menee tansseihin sydänystävänsä kanssa,
sitten hän tulee kotiin ja alkaa minua sättimään,

luulenpa, että hirtän itseni.

Jäntblig-kappaleesta löytyi yllättäen internetistä myös kansanlauluversio. Lisäksi sen on säveltänyt ainakin kaksi suomalaista säveltäjää: Erik Bergman ja bassolaulaja Kim Borg. Bergmannin version on levyttänyt ainakin Jorma Hynninen, mutta Borgin version levytyksestä ei löytynyt viitteitä. Opinnäytekonsertissani lauloin Borgin sävellyksen. Sopivan suomalaisen modernin laulun löytyminen oli myös työlästä. Kävin useita vaihtoehtoja läpi, kunnes laulun lehtori Markku Liukkonen ehdotti kyseistä laulua, joka on Kim Borgin laulusarjasta Fyra ironiska visor.

Tietämättä sävellystä Hakala totesi Jäntblig-runon olevan tanssi. Borgin jäntblig on valssi. Bergmanin jäntbligissä on runon rytmi – laukkarytmi ollut määrittämässä sävellystä. Borg on lähestynyt ironisen valssin kautta runoa ja tekstin sisältö on ollut ilmeisesti määräävässä asemassa.

Runo kertoo parisuhteesta, huikentelevasta neidosta ja hänen miehestään. Mies on saamaton tossukka, joka istuu kotona ja juopottelee. Hän on aikoinaan tavannut ihanan neidon ja päässyt naimisiinkin tämän kanssa, mutta neidon pitäminen itsellä ja kurissa on vaikeaa.

Vaimo on ollut taas sydänystävänsä kanssa tansseissa ja mies tietää, että hän flirttailee kaikkien kanssa. Kun vaimo sitten palaa tansseista, mies istuu humalassa kotona. Vaimo raivostuu ja alkaa sättiä ja käy käsiksi. Mies käyttäytyy kuin pieni lapsi, kiukuttelee ja uhkailee, häntä on loukattu ja hän aikoo hirttäytyä. ”Katsotaanpa kun hirttäydyn, niin mitä sitten sanotte kun minua ei enää ole”.

Teksti sisältää perusajatuksen, että naiset ovat aina petollisia, heihin ei voi luottaa. Jännitteen luomiseksi tekstissä on yllätyskäänte, nainen flirttailee ympäriinsä ja yhtäkkiä onkin naimisissa. Ironiaan tekstissä päästään käyttämällä arkisia ilmaisuja ja runsasta sanoilla leikittelyä.

Kun tekstien tulkinnan kautta on muodostunut käsitys, mitä tapahtuu ja millaisissa tunnelmissa, sijoitetaan teksti musiikkiin.

4.3 Tuijotin tulehen kauan

Tuijotin tulehen kauan-runo on Eino Leinon vuonna 1900 ilmestyneeltä Hiihtäjän virsiä-kokoelmalta. Runo ilmestyi kansallisromantiikan aikaan, on kalevalamittainen ja alkusointuinen. Kuula halusi säveltää ihastuksensa kohteelle Alma Silventoiselle laulun ja voi ajatella hänen valinnee kyseisen runon oman, senhetkisen elämäntilanteensa kuvaksi. Kuula oli naimisissa Silja Valon kanssa, he olivat saaneet lapsenkin, joka menehtyi aivan pienenä ja nyt hän oli löytänyt uuden rakkauden.

Joulun aikaan 1907 Kuula esitti silloiselle vaimolleen Silja Valolle avioeropyynnön, mutta tämä ei siihen suostunut. Kuulan vanhemmat olivat myös jyrkästi avioeroa vastaan. He katsoivat asiaa ankaran kristilliseltä näkökannalta. Avioliitto oli Jumalan määräämä, ja kun se kerran oli solmittu, ei mikään maallinen mahti voinut sitä rikkoa. (Elmgren-Heinonen 1983, 122.)

Toivo Kuulan ja Alma Silventoisen kannalta ratkaiseva tapahtuma oli musiikkiopiston musiikki-ilta vuonna joulukuussa 1906 ja sen jälkeinen karonkka ravintola Kämpissä. Karonkassa pidettiin hauskaa, mutta Alma ja Toivo puhuivat jo vakavistakin asioista. Toivo aikoi kirjoittaa Almalle laulun Eino Leinon Helkavirsien runoon. Lupaus tuli toteutumaan pian ja tuottamaan Toivo Kuulan siihen mennessä parhaan sävellyksen, laulun *Tuijotin tulehen kauan*. Ehkä laulun aivan erityislaatuinen hehku heijastelee niitä suurten odotusten tunnelmia, joita karonkkailta sytytti Kuulassa. (Koivisto 2008, 86–87.)

Elmgren-Heinosen (1983) mukaan Kuulalla oli selvä aavistus varhaisesta kuolemastaan. Se tuli useasti aivan huomaamattakin esiin. Alma Silventoinen toivoi, että he eivät olisi niissä olosuhteissa seurustelleet niin paljon keskenään, ennen kuin Kuulan avioero olisi selvitetty, mutta Kuula viittasi tuntemukseensa

varhaisesta poismenostaan ja huudahti tuskastuneena Almalle, että tämä ei ymmärtänyt, että heillä oli vain vähän aikaa yhteiselle taipaleelleen. Tuijotin tulehen laulussa on myös loppu, jossa rakastavaiset erotetaan toisistaan. (Elmgren- Heinonen 1983, 118.)

Kuulan liitto Silja Valon kanssa ei ollut onnellinen. Silja ei harrastanut musiikkia, eikä ymmärtänyt Kuulan elämäntapaa. Tätäkin taustaa vasten Tuijotin tulehen kauan-laulun monitahoiset tunnelmat tulevat eläviksi. (Tuomi, Elmgren-Heinonen 1983, 76.)

Runossa on siis vahvoja viittauksia kalevalaiseen kansanrunouteen. Hakalan mukaan hiiden hirven metsästys liittyy kansanrunoudessa usein miehuuteen. Näätärinta-viitaus löytyy mm. Kantelettaressa julkaistussa runossa Minun on kultani kulossa. Näätärinta on hellittelynimitys, vaikka nykyihmisellä näätä saattaa aiheuttaa negatiivisia mielleyhtymiä.

Tuijotin tulehen kauan
liikuttelin lieden puita,
ajattelin armastani,
muistin mustakulmaistani.

Voi ajatella, että runoilija Eino Leinon mustakulmainen inspiraation lähde runossa olisi Freya Schoultz, Leinon ensimmäinen vaimo. Suhde päättyi eroon muutaman avioliittovuoden jälkeen. Toivo Kuula eli myös dramaattisia aikoja naissuhteissaan, kun hän sävelsi runon. Hän oli vielä naimisissa Silja Valon kanssa, mutta omisti Tuijotin tulehen kauan-kappaleen uudelle rakastetulleen Alma Silventoiselle. Leinon runossa kuvastuvat tunteet riemusta epätoivoon.

Hiilet hehkui, kuvat kulki,
ajat armahat samosi,
liiteli suviset linnut,
keikkuivat kesäiset päivät
- poski hehkui suu hymysi,

silmät muita muistutteli.

Leinon runoissa kesä usein viittaa hyviin ja onnellisiin aikoihin ja talvi edustaa kylmää, pakkasta ja ankeutta varsinkin rakkaussuhteissa. Kahdessa viime säkeessä on ristiriita. Poski hehkui suu hymysi, silmät muita muistutteli. Onko tuossa hetkessä viittaus siihen, että onni ei olekaan täydellinen ja rikkumaton. Miten on tulkittava silmät muita muistutteli? Eikö morsian olekaan aivan tosissaan? Jo tuossa voi olla pieni viittaus runon lopun hyljätyksi tulemiseen.

Kolmannessa säkeistössä runon minä rientää ajatuksissaan rakastettunsa luo. Musiikki kuvaa rientämistä vahvasti, esitysohje on fortissimo. Kun mökin savu alkaa näkyä musiikki hiljenee äkkiä, kunnes se kasvaa forte fortissimoon säkeistön loppuun.

Vierin maita, vierin soita,
vierin suuria saloja,
salossa savu sininen,
savun alla armas mökki,
mökissä ihan impi,
kultakangasta kutovi,
helmellistä helskyttävi.

Ihana impi kutoo mökissä aivan erityistä kangasta, morsiuspukua, mutta ketä varten? Kysymykset pysäyttävät runon minän. Kuula on esitysmarkinöissään ilmaissut, että kysymykset lauletaan dolce, suloisesti. Runoa tulkitessa voi tulla johtopäätökseen, että runon minän epäily herää, onko kaikki sittenkään hyvin, mistä on kysymys, eikö impi ole enää minun? Onko impi löytänyt uuden sulhasen, tosi miehen, hiiden korven hiihtäjän?

Dolce tulkinta viitaisi kuitenkin siihen, että Kuulan mielestä runon minä vielä uskoo tai ainakin toivoo, että kaikki kääntyisi hyvin, että hän itse olisi hiiden korven hiihtäjä, jonka kanssa impi menee naimisiin.

Kelle kangas kultaloimi?
Häiksi metsän morsiolle.
Kelle neiti näätärinta?
Hiihtäjälle hiiden korven.

Viimeisessä säkeistössä tilanne on selvinnyt. Masentunut, kohtalon kolhima miesparka yrittää unohtaa rakkaansa. Hän tietää, että masennus vain syvenee, jos tapahtunutta jää liikaa pohtimaan, mutta hän ei pysty päästämään irti mielikuvistaan. Hän on tuijottanut tuleen kauan, itkenyt pää painoksissa lieden ääressä kohtaloaan. Hän on elänyt runon tapahtumat aina uudelleen ja uudelleen. Kuva on ajaton, jätetyn ja petetyn ihmisen tuntemus.

Ei hyvä hylätyn kauan
liikutella lieden puita,
vesi silmihin tulevi,
pää käsihin tuiskahtavi,
kurkussa korina käypi,
sylkytys sydänelässä.

Hakala toteaa, että Leinon runo Tuijotin tulehen kauan aiheuttaa pääosin selväpiirteisiä mielikuvia, mutta juuri ratkaiseva taite, jossa kysymykset esitetään, vaatii pohtimista. Huomaako runon minä jo kysyessään kysymykset, että kaikki ei olekaan kunnossa? Kyseleekö hän kiusoitellen kysymykset havaitsematta, että morsian on menetetty, vai onko orastava epäily ja mustasukkaisuus saanut vallan jo tässä vaiheessa?

5 POHDINTA

Työni tarkoituksena on ollut korostaa tekstien tulkinnan tärkeyttä lied-musiikissa. Laulunopetuksessa kiinnitetään liian vähän huomiota tekstien analysointiin ja se on ilman muuta suuri puute. Opiskelu keskittyy lauluteknisiin seikkoihin, mikä on tietysti tärkeää, mutta koskettavaa tulkintaa ei saa aikaiseksi pelkästään laulutekniikalla.

Olisi tärkeää, että laulunopetukseen kuuluisi erillisenä opintojaksena myös runo- ja tekstianalyysien tekemistä. Laulaja oppisi metodeja tekstien avaamiseen. Opintojaksolla perehdyttäisiin lyriikan keinoihin, kielikuviin ja siihen historialliseen ja kulttuuriseen kontekstiin, missä tekstit ovat syntyneet. Sitä kautta laulun opiskelija voisi muodostaa paremmin omaa tulkintaansa.

Työssäni olen pyrkinyt esittämään tiivistetysti muutamia ajatuksia tekstien tulkinnan lähtökohdiksi ja toivon, että työ johdattelisi laulajia perehtymään aiheeseen ja yleisemminkin musiikkifilosofiaan, vaikkapa tässäkin työssä lähteinä käytetyihin Gothonin ja Nummen teosten kautta.

Suurimmalle osalle laulunopiskelijoista myös pianonsoiton estetiikka on vähemmän tunnettua. Olisi hyvä, jos laulunopiskelijoille järjestettäisiin oma opintojaksosensa myös kokonaisanalyysin tekemiseen liedistä. Mitä pianosatsi ja melodia kertovat liedissä? Miten musiikilliset asiat sidotaan kokonaisuudeksi tekstin kanssa. Opinnäytetyössäni olen korostanut tekstin osuutta liedissä, mutta yhtä tärkeitä ovat musiikilliset seikat. Tekstianalyysin lisäksi on pohdittava liedien musiikillista sanomaa, siis mikä on melodian ja piano-osuuden tehtävä ja merkitys tekstin kuvauksessa.

Liedissä on oleellista myös pohtia säveltäjän näkemyksiä tekstistä: mitä pianotai orkesteriosuus mahdollisesti kertoo tekstin aiheesta säveltäjän mielestä, miten melodia, soinnutus, rytmi ja fraseeraus ilmentävät tekstin sisältöjä. Laulajalla on kompleksinen kenttä selvitettävänä, kun hän rakentaa tulkintaansa näistä elementeistä. Osa säveltäjistä, laulurunoilijoista ja laulajistakin on pitänyt

tekstiä toisarvoisempana suhteessa musiikkiin, tärkeintä ovat laulun linja ja sointi. Pelkkä laulullisten asioiden korostaminen voi johtaa kuitenkin pinnallisuuteen. Esimerkiksi Seppo Nummi piti Biedermeister-tyyliin esitettyjä tulkintoja usein tyhjänpäiväisenä sentimentalismina.

Voidaan ajatella säveltäjien vaikuttuneen runoista, joita he ovat säveltäneet. Teksti on ollut inspiraation lähteenä, siispä myös esittäjälle on tärkeintä saada tekstin sisältö välitettyä kuulijalle. Tämä voi tapahtua vain, jos esittäjä on muodostanut itselleen selkeän näkemyksen, mistä teksteissä on kysymys.

Opinnäytetyöni jatkoaiheina voisi olla laajempi kuvaus runoilijoiden käyttämistä tyyleistä, lausemuodoista, kielikuvista, ja keinoista sekä tekstien tulkinnan historiallisesta kontekstista. Schubert, Schuman, Wolf ja monet merkittävimmät liedsäveltäjät sävelsivät romantiikan ajan runoilijoiden tekstejä. Nykylaulajan on hankalaa löytää syvällisempää tulkintaa lauluun, jos ei tunne kulttuurista ja historiallista perspektiiviä.

LÄHTEET

- Andante, Klassisen musiikin tietosanakirja, 2002, toimittanut Kimmo Korhonen. Helsinki: WSOY.
- Anderson, N. 1996. Barokin musiikki Monteverdista Händeliin. Kuopio: Kustannusosakeyhtiö Puijo.
- Elmgren-Heinonen T., 1983. Toivo Kuula. Porvoo: WSOY.
- Ewen D., Talvitie O., Rydman K. 1956. Sävelten maailma. Porvoo: WSOY.
- Gothi, R. 1998. Luova hetki. Helsinki: Ajatus.
- Gothi, R. 2001. Pyörikö kuu. Jyväskylä: Gummerus.
- Hakala, R. 2011. Filosofian tohtori, keskustelu 1.11. 2011 Kemin kirjasto.
- Hakala, R. 2011. Filosofian tohtori, keskustelu 17.11. 2011 Kemin kirjasto.
- Hako P., 1999. Jorma Hynninen omalla omalla. Helsinki: Otava.
- Hako P., 2004. Unohtumaton Martti Talvela. Jyväskylä: Gummerus.
- Hammar, R. 1962. Laulufysiologian täydennetyt perusteet. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto.
- Harnoncourt, N. 1986. Puhuva musiikki. Keuruu: Otava.
- Helistö, P., Pohjola, E., Urho, U. 1973. Musiikki eilen ja tänään 2. Helsinki: Musiikki Fazer.
- Helistö, Pohjola, Urho 1987. Lukion musiikki 1. Helsinki: Musiikki Fazer.
- Kilpinen, Y. 1998. Sävellykset (toim. Tarja Taurula) Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Klemetti, H. 1926. Musiikin historia II. Porvoo: WSOY.
- Koivisto J., 2008. Tuijotin tulehen kauan. Toivo Kuulan lyhyt ja kiihkeä elämä. Helsinki: WSOY.
- Koskenniemi V.A. 1951. Runousoppia ja runoilijoita. Porvoo: WSOY.
- Kupiainen U. 1946. Lyhyt runousoppi. Porvoo: Wsoy.
- Kupiainen, U. 1949. Lyhyt runousoppi. Helsinki: WSOY.
- Lehtonen, M. 2000. Merkitysten maailma. Tampere: Vastapaino.
- Lord M., Snelson J: 2008. Musiikin tarina antiikista nykyaikaan, suom. Tarja Braum. Köln: Tandem Verlag.
- Mattila P., 1954. V.A. Koskenniemi lyyrisenä taiteilijana. Porvoo: WSOY.
- Nummi, S. 1982. Laulujen keskeltä. (toim. Nummi, L., Nummi, P.) Helsinki:

Otava.

Nykysuomen sanakirja 3, 1985. Porvoo: WSOY.

Otavan iso musiikkietosanakirja. 1976. Helsinki: Otava.

Otavan musiikkieto A-Ö. 1987. Keuruu: Otava.

Ranta- Meyer, T. 2008. Nähdä hyvää kaikissa. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys. Erkki Melartin opettajana ja musiikkielämän kehittäjänä.

Rushton, J. 1992. Klassismin musiikki Gluckista Beethoveniin. Kuopio: Kustannusosakeyhtiö Puijo.

Saastamoinen, I. 1985. Kansat soittavat. Helsinki: Tammi.

Spectrum. 1982. Helsinki: WSOY.

Whittall, A. 1992. Romantiikan musiikki Schubertista Sibeliukseen. Kuopio: Kustannusosakeyhtiö Puijo.

Murtomäki

V.

2005,

18.12.2011

http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=rom_lied1.