

# Sibelius Soitintajana

**Ilari Lehtisen kirjoitus-  
sarjan 13. osassa tar-  
kastellaan huilun  
käyttöä Sibeliuksen  
sinfonisissa sävelru-  
noelmissa.**

## Osa 13

**H**uilisti-lehden numerossa 1/2012 esittelin Sibeliuksen näyttämömusiikkeja ja totesin, että hän sävelsi niitä enemmän kuin sinfonioita. Sinfonisia runoelmia -otsakkeen alle voimme luokitella ahtaasti laskien kuusi Sibeliuksen sävellystä: *Pohjolan tytär* (1906), *Öinen ratsastus ja auringonnousu* (1908), *Dryadi* (1909), *Bardi* (1913), *Aallottaret* (1914), ja *Tapiola* (1926). Laajemmin ajatellen voisi mielestäni eräät vokaaliteokset lukea samaan kategoriaan. Siksi esittelen tässä myös teoksen *Luonnotar*.

Kun mietimme “sävelrunoelman” määrittelemistä, joudumme Sibeliuksen kohdalla palaamaan hänen toteutumattomiin oopperasuunnitelmiinsa. Jo varhain Sibelius eläytyi lukemaansa lyriikkaan ja myös epiikkaan niin syvällisesti, että hän inspiroitui laatimaan teksteistä erittäin onnistuneita yksinlauluja ja kuorolauluja ja sittemmin näyttämömusiikkeja, joissa oli myös laulettuja osuuksia. Niissä sanan ja sävelen yhteys on hyvin läheinen ja subjektiivinen. Sanat ovat saaneet säveltäjässä aikaan tunne-elämyksen, joka hänen mielestään on soinnut sävelinä. Oopperasuunnitelmia tehdessään Sibelius kirjoitti kesällä 1893 kirjeessään runoilija J. H. Erkolle, että musiikki tarvitsee runoutta kuten vaimo miestä (Salmenhaara 1996a, 356): “Musiikki on kuin vaimo, sen täytyy tulla miehestä raskaaksi. Tämä mies on Poësis. Sävelet pääsevät oikeaan voimaansa vasta silloin kun niitä ohjaa runollinen tarkoitus. Toisin sanoen kun sana ja sävel yhdistyy. Silloin tuo sävelten herättämä epämääräinen tunnelma tu-



lee määräytyksi, ja myös se tulee sanotuksi johon sanat, olkootpa kuinka mahavat tahansa, eivät riitä.”

Sibelius ei koskaan hyväksynyt sinfonioidensa sisällön sanallisia tulkintoja ja juonien väsäämisiä niihin: “Minulle musiikki alkaa siitä, mihin sanat loppuvat” (Nils-Erik Ringbom (1955, 184)). Sibelius ei kerta kaikkiaan halunnut vastata kysymyksiin sävelrunoelmien ohjelmallisuudesta. Kuitenkin hän sanoo, että sinfonisissa runoelmissa tilanne on toinen kuin sinfonioidessa (emt, 131). Niissä onkin toisinaan jokin lyyrinen lyhyt kuvaileva teksti ennen nuotteja. Ne ovat ikään kuin linkki täydellisesti sanasidonnaisten sävellysten ja absoluuttista musiikkia edustavien sinfonioiden välillä. Opintomatka Bayreuthiin kuuntelemaan Wagnerin oopperoita oli päättynyt turhautumaan ja vaikutti osaltaan Sibeliuksen oopperahankkeen kariutumiseen. Tässä tilanteessa hän kuitenkin omaksui esikuvikseen Listzin säveltämät sinfoniset runot. Sibeliuksen jo valmiiksi säveltämä materiaali oopperaan *Veneen luominen* päättyi *Lemminkäis-sarjan* rakennuspuiksi (ks. HUILISTI 2/2008).

Aarre Hemming (1959, 399) pohdii artikkelissaan runouden merkitystä Sibeliukselle säveltäjänä. Hänen mielestään runous – ja laajennan, että kirjallinen teksti ylipäänsä – merkitsi Sibeliukselle inpiraatiota, josta saa alkunsa teoksen kokonaisuus. Siitä ei kuitenkaan irtoa mitään yksittäisiä tapahtumia, joita musiikki kuvailisi. Sanat siis kertovat sävellyksen kokonaistunnelman, johon soittaja ja kuuntelija voivat liittyä musiikin myötä. Tämä konsepti pätee Sibeliuksen sinfonisiin sävelrunoelmiin. Käsite “sävelrunoelma” sisältää jo sanana kirjoitetun tekstin ja soitetun sävelen yhdistelmän. Sibeliuksen aikana tämä käsite ei ollut vielä vakiintunut. Niin-

pä hän itse kutsuu sävelrunoelmiksi määritettyjä teoksiaan vaihtelevasti: Eine sinfonische Fantasie, Tonstück, Tondichtung.

### 1. Pohjolan tytär Op. 49, 1906

Vuosisadan vaihteen jälkeen Sibelius oli menestynyt säveltäjä. Hän oli saanut aikaan mm. kaksi ensimmäistä sinfoniaa, viulukonserton ja suosittuja näyttämömusiikkeja (ks. HUILISTI 1/2012). Matkoillaan ulkomaille hän oli kuunnellut eurooppalaista uutta musiikkia ja osallistui nyt muodikkaaseen itämaisten aiheiden säveltämiseen musiikeillaan näytelmiin *Pelleas ja Melisande* (1905) sekä Belsazarin pidot (1906). Richard Straussiin hän oli tutustunut henkilökohtaisesti ja tunsu tämän sinfonisia runoelmia, joissa orkesteria käytetään virtuoosisesti. Sibelius halusi vastata näihin kansainvälisiin haasteisiin. Pietarin orkesteria johtanut kuuluisa pianovirtuosi ja Suomen ystävä Alexander Siloti tilasi Sibeliukselta konsertteihinsa orkesteriteoksen. Sibelius sai jälleen inspiraation Kalevalasta ja matkusti vuoden 1906 lopulla Pietariin johtamaan sinfonista runoelmaansa *Pohjolan tytär Op. 49*, “sinfoninen fantasia”. Suomessa teos kultiin vasta vuoden kuluttua konsertissa, jossa kantaesitettiin *Sinfonia nro 3*. Yleisö ja kriitikot olivat hämmentyneitä sinfonian uudesta tyylistä, mutta *Pohjolan tytär* ymmärrettiin heti sekä Pietarissa että Helsingissä (Salmenhaara 1996b 23 ja 31–32).

*Pohjolan tytär* perustuu Kalevalan 8. runoon, jossa Pohjan neiti istuu valkoiisiin vaatteisiin pukeutuneena taivaankannella kutomassa kultakangasta kultaisella sukkulalla ja hopeisella pirralla. Väinämöinen ajaa reellään kotiin Pohjolasta ja näkee ihastuttavan neidin taivaalla alkaen houkutelaa tätä omakseen. Sibelius kuvailee orkesterin matalimmilla ja korkeimmilla soittimilla tätä avaruudellista tapahtumaa, johon saattaa liittyä symbolistisesti kosmologia, metafysisiä, ontologia tai panteistisia mietteitä. Nils-Erik Ringbom (1959, 97) koros-

taa, että Pohjolan tyttären musiikki ei ole ainoastaan tunnelmakuvausta vaan että siinä kerrotaan myös tarkasti Kalevalan tapahtumista.

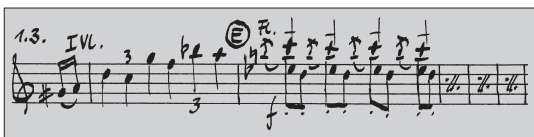
**1.1.** Sibelius käsittelee huiluja (2) ja pikkoloa valoisuutta luovana ryhmänä. Koko orkesterin soittaessa aluksi Väinämöisen rekiajelua kuvailevasti daktyyli-rytmissä huilut soittavat parhaalla äänialueellaan. Pikkolo avustaa vain korkeimpien kohtien kaksintajana ja huippukohdan korostajana. Sibelius on merkinnyt nuotteihin artikulaation tarkasti, jotta lopputulokseksi tulisi orkesterin paksu sointi kaikilla äänialueilla. Vaikka yleisnyanssi on *forte*, on 22 tahtia pitkän voimistuvan jakson sisälle merkitty lyhyitä dynaamisia aaltoiluja, jotka lisäävät kiihkeätä tunnelmaa.



**1.2.** Pohjolan tyttären sivuteema on kirjoitettu E-duuriin, joka on pääsävelliini tritonus-suhteessa (B-duuri). Salmenhaara (1996b, 32) näkee tämän ennakoivan IV sinfonian vallankumouksellisia tonaalisia ratkaisuja. Tässä Pohjan neidin teeman soittavat oboe ja huilut. Ensin oboe kulmikkaasti staccatoissa liikkuen ja sitten huilut vastaavat legatossa oktaaviunionossa neljästi aina eri äänestä alkaen ja joka kerralla eri nyanssissa (*mp marc.*, *p*, *mp*, *pp*). Onko tämä kultaisen kankaan läikehdintää vai imarrellun kutojan tyytyväistä hyräilyä?



**1.3.** Kirjaimessa E jouset ovat aloitaneet Väinämöisen kosiskelevan kutsun, johon huilujen motiivi tuo itsepintaista inttämistä. Pohjan neiti ei kuitenkaan vaikutu, vaan jatkaa askarrettaan.



**1.4.** Huilujen pitkälle alioitusäänelle merkitty *crescendo* on toteutettava vasta tahdin loppupuoliskolla, jotta teemaesiintymän alku erottuu selvästi. II huilu soittaa yksinään aiheen toiston, kun I huilu valmistautuu soittamaan koristeellisen hidastuvan trillin. Pohjolan tyttären kutoma kangas saa lisää väriä.



**1.5.** Lopulta huilut esittävät lomitaitin trilleistä rakentuvan valoilmion: Kulta ja hopea välkkyvät taivaalla kuin vesiputouksena. Tämä kohta tuo aina mieleeni Richard Straussin *Neljä viimeistä laulua* -teoksen (1948), jonka viimeisessä osassa kaikki neljä huilistia saavat aikaan samantapaisen vaikutelman. Siinähän kuvaillaan iltaruskoa. Sibeliuksen kirjoittama nuottikuva antaa sen vaikutelman, että trillien alut ovat tärkeitä aksenttimerkkeitä, kun niitä I huilun stemmassa on vain yksi diminuendo-pinnien lisäksi. Trillien loppuun Sibelius on merkinnyt rytmisesti erikseen 1/8-nuotin, mutta ne soitetaan yhtämittaisesti jatkuvina trilleinä.



**1.6.** Pohjolan tyttären loppupuolisko sisältää esimerkin onnistuneesta huilujen jakamisesta nopean säestyskuvion toteuttamiseen 18 tahdin mittaisessa jaksossa. Sibelius ei osannut tätä kirjoitustapaa vielä Kullervo-sinfoniassaan (ks. HUILISTI 4/2007).



Huilujen ja pikkolon rooli Pohjolan tyttäressä on olennainen: Ne luovat teokseen kullan ja hopean hohdetta ja valon kimallusta ja kipinöintiä avaruuden jääkiteistä. Toisaalta ne korostavat naisellista lempeyttä, viehkeyttä ja pehmeyttä rajun ja jopa kömpelön Väinämöisen vastakohtana.

## 2. Dryadi Op. 45 nro 1, 1909

Erik Tawasterjerna (1979, 227) pitää Sibeliuksen sävelrunoelmaa *Dryadi* ("Tonstück für Orchester. Morceau d'orchestra. Tone picture for orchestra.") "eräänlaisena pohjoismaisena vastineena Debussyn Faunin iltapäivälle". En malta olla kommentoimatta tätä näkemystä. Debussyn teos (1892) on selkeästi runoilija Stéphane Mallarmén antiikin tarinaan viittavan tekstin (1879) innoittama ja huilut soittavat siinä hyvin solistisina. Sibelius ei ole liittänyt teokseensa mitään tekstiviitteitä. Dryadit olivat antiikin taruissa metsänneitoja, jotka elivät sidottuina tiettyihin puihin ja siis kuolivat puun lakastuessa. Debussy kuvailee eläytyvästi paimenten jumalan Panin elämää lampaiden ja nymfien, metsänneitojen, kanssa etelämaalaisessa metsässä. Debussyn teos

on mielestäni hyvin narratiivinen, kertova. Se kuvailee toimintoja ja tapahtumia. Sibeliuksen *Dryadi* on panteistinen pohjoisten metsien ikaikaisuuden kaiku. Siinä metsä kuiskaa ja huokailee, puut keinuvat tuulessa ja seisovat suorina tyvenessä. *Dryadi* ei henkilöidy mihinkään soittimeen siten kuin huilu Fauniin.

**2.1.** Huilun stemmaan on kahdesti painettu sana "Solo". Tätä vain kolmen tahdin pituista yksinkertaista teemaa ei merkitykseltään voi verrata Debussyn Faunin soittoon. Se on pysähdyttävä ele, joka toisella kerralla alkaa sävelaskelen alemmaa.



2.2. Toinen huilujen esittämä aihe esiintyy viidesti. Ensin siten, että huilut soittavat alaspäisen neljän sävelen ryhmän oktaaveissa ja muut soittimet vastaavat ylöspäisellä vastauksella. Kaksi viimeistä kertaa huilut esittävät tämän sekvenssiaiheen vuorotellen. Esimerkissä 2.2. on sen viimeinen esiintymä.



*Dryadia* soitetään melko harvoin – ehkä osittain sen suppean muodon vuoksi. Se ansaitsisi enemmän esityksiä. Vuotta aikaisemmin syntynyt sävelrunoelma *Öinen ratsastus ja auringon nousu Op. 55* (1908) ei myöskään ole saavuttanut jakamatonta suosiota. Vuonna 1913 sävelletty *Bardi Op. 64* on näistä kolmesta teoksesta ehkä suosituin. Siinä harppu esiintyy tarinan kertojana.

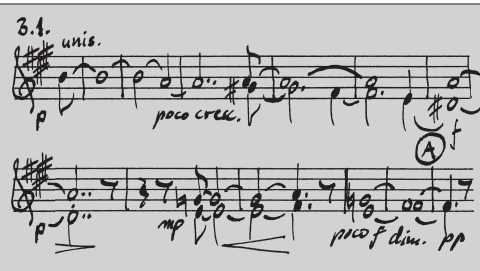
### 3. Luonnotar Op. 70, 1913

Suomen esittävän taiteen suuri diiva 1800-luvun lopulla oli laulajatar Aino Ackté, joka työskenteli pitkään Pariisissa ja perusti sittemmin sata vuotta (1912) sitten Savonlinnan oopperajuhlat. Hän yritti monta kertaa saada Sibeliuksen säveltämään itselleen jonkin suuren vokaaliteoksen. Kesken IV sinfonian sävellysprosessia (1910) Ackté ehdotti Sibeliukselle pitkän ulkomaisen konserttikiertueen järjestämistä ohjelmaksi Pohjolan tytär, II sinfonia ja jokin uusi teos sooloäänelle ja orkesterille. Tässä mielessä Sibelius sai luettavakseen Edgar Allan Poen runoelman Korppi. Sibelius ei kuitenkaan kyennyt irrottamaan ajatuksiaan IV sinfoniansa maailmasta, vaan käytti sen finaalisia niitä aineksia, joita Korpin luonnoksi oli syntynyt (Salmenhaara 1996b, 34-35).

Sibeliuksen oli jotenkin hyvitettävä laulajatarta. Ehkäpä Ackté'n hahmon osaltaan innoittamana Sibelius sai inspiraation teokseen *Luonnotar* Kalevalan 1. runosta, jossa kerrotaan maailman synty. Kimmo Korhonen (2012, 9) kuvailee *Luonnotarta* tiiviiksi puristetuksi sinfoniseksi runoksi. Siinä on sekä karua, ajatonta myyttisyyttä että hillittyjä modernistisia aineksia. Tawaststjerna (1979, 229) näkee Sibeliuksen sinfonisten runoelmien tyylin kehityksen verrannollisena sinfonioille. Siten *Luonnotar* on ikään kuin IV sinfonian pari ja sisältää uuden aikaista bitonaalisuutta ja klustermaisia muodostelmia. Teoksen loppupuolella tritonusjännitteinen sointi viittaa avaruudellisuuteen.

Aino Ackté kantaesitti *Luonnottaren* Englannissa Gloucesterin musiikkijuhlilla. Sen laulustemma on niin "mielettömän" vaikea, että pitkän aikaa sitä esitettiin harvoin. Laulajien piirissä teosta kutsuttiin nimellä "Luonnoton" (Salmenhaara 1996b, 71). Nykyään taitavat laulajattaremme ovat ottaneet sen ohjelmistoihinsa huomattuaan sen nerokkuuden ja suurenmoisuuden.

3.1. Luonnottaressa huilistit joutuvat yllättäen soittamaan myös pikkoloita ja vielä siten, että I huilun soittajan stemmassa ovat solistiset pikkolo-osuudet! Huilistit soittavat enimäkseen hiljaisia sointusäveliä, joitten suurin vaikeus on ajoitus ja dynamiikka. Äänten on alettava ja loputtava täsmälleen merkityllä tavalla. Tästä kirjoitan vain yhden esimerkin: 3.1. Huilut ovat partituurissa eri järjestyksessä kuin stemmoissa! Yksi tahti ennen kirjainta A II huilun stemmasta puuttuu nyanssi *poco f*.

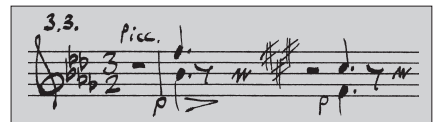


3.2. Huilut ja oboe soittavat kolme kertaa aiheen, joka kuvanee sotkan nousua korkeammalle katsomaan,

eikö pesäpaikkaa löytyisi mistään aavalla meren selällä. Jouset kuvailevat samalla äänten toistoisuudella linnun hermostuneisuutta ja epätoivoa, hie-man räpiköivää lentoa.



3.3. Teoksen alkupuolella huilistit soittavat pikkoloilla (II huilistin ainoat pikkololla soitettavat äänet tässä teoksessa!) kaksi lyhyttä matalaa sointua, joille en ole keksinyt mitään kuvailevaa tarkoitusta. Ne olisi huomattavasti helpompaa ja hallitumpaa soittaa huiluilla. Ehkä pikkolon väri on kuitenkin tässä välttämätön säveltäjän sointupaletin sävyjen toteuttajana.



3.4. Lopussa I huilisti vielä vaihtaa soittamaan pikkololla bassoklarinetin kolme (3!) oktaavia alempana värityttämän epätoivoisen huudahduksen.



### 4. Aallottaret Op. 67, 1914

Elokuun 27. päivänä 1913 Sibelius kirjoitti päiväkirjaansa, että hän oli saanut sävellystilauksen Amerikasta (Dahlström 2005, 176 ja 415), missä hänen sinfoniatuotantonsa oli alkanut saada suosiota merkittävien kapellimestarien johtaessa niitä. Toisaalta

Sibelius oli jatkuvien raha- ja sävellyshuolien keskellä usein turhautuneella mielellä. Siksi hän otti tilauksen innostuneena vastaan. Loppuvuodesta hänelle aiheutti surua Christian-veljen vakava sairastuminen ja välirikko Axel Carpelanin kanssa. Sibelius

matkustikin heti vuoden 1914 alussa Berliiniin saadakseen uutta musiikkia kuuntelemalla innoitusta sävelrunon

säveltämiseen. Ensimmäinen päiväkirjamaininta teoksen suunnitelman edistymisestä on 15.1.1914 ja toinen 24.1. (Dahlström 2005, 181-182 ja 185). Tawaststjernan (1972, 343) mielestä tilaussävellys sai ratkaisevan alkukimmokkeen kolme päivää myöhemmin, kun Sibelius kuunteli konsertissa Debussyn pianoteoksen *L'isle joyeuse*, "Onnellinen saari". Muodikaitten impressionististen teosten lisäksi Sibelius kuunteli aktiivisesti mm. Mahlerin, Schönbergin ja Richard Straussin uusimpia teoksia. Tammi-kuun viimeisenä päivänä ilmeisesti alkanut *Aallottarien* sävellystyö jatkui maaliskuussa kotona Ainolassa ja päiväkirjamerkintä 30.3. kuuluu: "Op. 73 färdig" (valmis. Dahlström 2005, 188).

Toukokuun 19. päivänä Sibelius nousi valtamerilaivaan Saksassa ja Atlantin ylitys alkoi. Hänet oli kutsuttu johtamaan teoksensa kantaesitys 4.6.1914 loistavissa puitteissa musiikkijuhlilla Norfolkkissa. Orkesteriin oli koottu soittajat New Yorkin kahdesta johtavasta orkesterista. Soittajien tarkka määrä ei ole tiedossa, sillä Sibelius raportoi tuoreeltaan johtaneensa 100-miehistä orkesteria, kun taas sanomalehdessä muusikkojen määräksi sanottiin 86. Rosas (1976, 53) laskelee, että oikea luku saattaisi olla 87 tai 89. Ensimmäiset elämäkertojen kirjoittajat Ekman, Ringbom ja Andersson mainitsevat orkesterin kooksi 75 soittajaa.

Sibelius kirjoitti innoissaan Axel Carpelanille: "Orkesteri ihana!! Jättää jälkeensä kaikki joita Euroopassa saadaan kuulla. Puupuhallinsoinnut sellaisia että saat viedä käden korvallesi kuullaksesi ne *ppp*:ssä, vaikka englannintorvi ja bassoklarineti olisivat mukana" (suomennos: Tawaststjerna 1972, 355). Teoksesta tuli Sibeliuksen ehkä impressionistisin sävellys, vaikka Tawaststjerna (emt, 367) sanookin, että siinä on myös impressionismista poikkeavia piirteitä. Orkesterin sointi on impressionismia; samoja piirteitä on sen harmoniassa ja rytmisissä. Alun "aallotartee" on suorastaan pointillistinen,

mutta toinen "valtameriteema" saa klassis-romanttisen kehittelyn sinfonisella motiivitekniikalla. Teoksen suurmuoto tuntuu syntyneen heijastuksena luonnontapahtumista. Teoksen muodosta antaa vihjeen myös Sibeliuksen teokselle antama työnimi *Rondo der Wellen* (Aaltojen rondo) siinä vaiheessa, kun se vielä oli keskeneräinen. Matkallaan Amerikkaan Sibelius pääsi tutustumaan Niagaran putouksiin, jotka tekivät häneen valtavan vaikutuksen. Sen sijaan hänen toiveensa nähdä laivan kannelta valas ei toteutunut. Matkan jälkeen Sibelius merkitsi päiväkirjaansa: "Oceanen oförgätlig! Niagara oförgätlig! Uppförandet af 'Aallottaret' Op 73 oförgätlig! (unohtumaton. Dahlström 2005, 190–191.) Sibelius kävi keskusteluita konserttisarjasta uudella mantereella, mutta juuri alkava maailmansota tyrehdytti matkustusmahdollisuudet, eikä hän enää koskaan palannut Amerikkaan.

4.1. Teoksen alussa huilujen soolo-osuus on n. 20 tahdin pituinen. Huilistien sisääntulo on vaikea, koska molemmat huilut aloittavat synkkoilla triolirytmillä päälle. Tawaststjerna (1972, 365) sanoo, että leikkisä aallotarmotiivi tulee esiin "liukuen" iskujen välissä. Täsmällisyyden tavoittamiseksi soittajilta vaaditaan hermoja ja yhteispeliä kapellimestarin kanssa. Pienistä välipausseista huolimatta soolon on säilytettävä jatkuvuuden tunne. Pikkololla on pari leikkisää "lisähuomautusta" (toinen tahti kirjaimesta A) huilujen yksimieliseen trioliketjuun, jonka kaarien loput joku kapellimestari haluaa pitkiksi ja joku toinen lyhyiksi. Staccatot, kaaret ja rytmit on artikuloitava selkeästi. Molempien huilujen on kuuluttava yhtä kovaa, minkä vuoksi II huilun soittaja saa soittaa vähän voimakkaammin kuin I. Soolo ei kuvaa kalvalaisen vaan antiikin mytologian merenneitojen eli najadien leikkiä aalloilla.

4.2. 4 tahtia ennen B:tä alkava synkooppi on soittettava rytmisesti ja rohkeasti muuta kudosta vastaan. Synkoopit päättyvät 1/8-nuottiin, joka



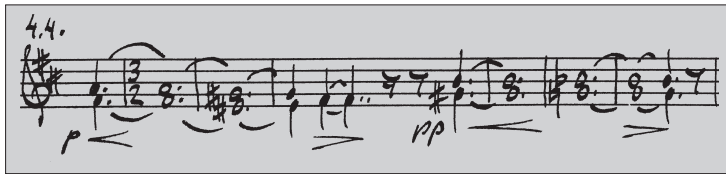
ei saa myöhästyä. Sibelius on kirjoittanut aksentin fraasin huippukohtalle. Kirjaimessa G tämä aihe kertautuu, mutta eroavuuksina ovat kaaren puuttuminen 5 tahtia ennen kirjainta B, *forte*-nyanssin puuttuminen kaksi tahtia G:n jälkeen ja että em. aksentin tilalla on G:n jälkeen *fz*. Muusikon kannalta mielekästä on merkitä samat nyanssit molempiin paikkoihin. Esimerkkeihin 4.2. ja 4.3. kirjoitan vain I huilun osuudet tilan säästämiseksi.



4.3. 2 tahtia ennen B:tä (samoin ennen G:tä vastaavassa paikassa) melodia laskeutuu niin matalalle (e<sup>2</sup> ja *diminuendo*), että säestävät soittimet helposti peittävät huilun. On jätettävä *diminuendo* toteuttamatta tai pyydyttävä kapellimestaria järjestämään tasapaino hiljentämällä säestäviä soittimia.



4.4. Kirjaimen C ja vastaavasti L jälkeen huiluilla on pitkiä pedaaliääniä, joita ei saa soittaa kovaa ja *crescendokin* on soittettava varovaisesti. Muutoin kuuntelija ei hahmota oboen ja klarinetin pitkiä ääniä melodiaksi.

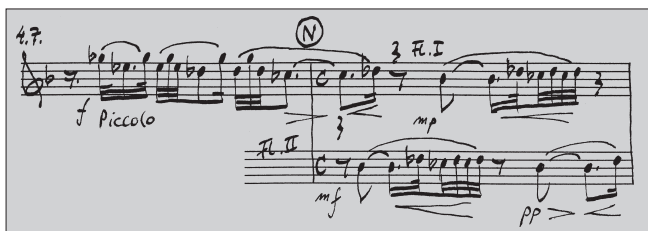


4.5. 3 tahtia F:n jälkeen Sibelius kirjoittaa usein käyttämänsä nyanssin *pf* = *poco forte*, joka on siis voima-asteikolla *mezzoforten* ja *forten* välillä. Rosas (1976, 76) referoi Jussi Jalaksen painovirheluettelosta, jossa on yhteensä 13 korjausehdotusta, että pikkolon 10. ääni on partituurissa virheellisesti  $d^2$ . Painetussa stemmassa on kuitenkin oikea ääni. Tästä kommentista en kirjoita nuottiesimerkkiä.

4.6. 5 tahtia D:n jälkeen ja etenkin 5 tahtia M:n jälkeen on tyypillinen sibeliaaninen melodian aloitus pitkällä voimistuvalla sävelellä. Nynssiksi on merkitty *p dolce*, mikä tarkoittaa, että kuuntelijan ei tarvitse huomata äänen alkua, vaan hän toteaa vasta hetken kuluttua, että teema onkin tuossa.



4.7. Tahti ennen kirjainta N pikkolo soittaa kuuluvasti lyhyen soolon bassoklarinetin kaksintaessa 3 (!) oktaavia alempana. Huilujen lyhyet tokaisut tahtovat peittyä muitten soittimien meluun. Sibeliuksen mielestä ne ovat tärkeitä, koska hän on kirjoittanut erittäin tarkat esitysohjeet.



4.8. Kirjaimen O jälkeen on nuotitiin painettu *Largamente*. Se pitäisi kuitenkin kirjoittaa pienellä kirjaimella, sillä Jussi Jalas (Rosas 1976, 77) korostaa, että se ei ole tässä tempo-vaan luonnemerkintä. Hän huomauttaa aiheellisesti, että huilujen ja pik-

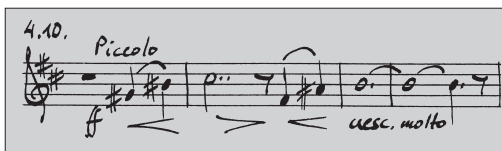


kolon yhteisesti soittama aihe ei *ff*-nyanssista huolimatta kuulu,

ellei vaskien *poco f*-sointuun liitetä *diminuendon* merkkiä.  
4.9. Lopussa valtavaa tsunamiaaltoa kuvaa koko orkesterin voimnäyttö, jossa vasket ovat pääroolissa ja jouset suihkivat länsituulta (kirjain Q). Huilun matalat pitkät äänet *f cresc.* *fff* kaksintavat käyrätorvien "myrskyvaroitusta". On vaikea kuvitella, että huilut antaisivat kokonaisuinnille mitään lisäväriä.



4.10. Sibelius antaa loppuhuipennuksessa pikkololekin erityistehtävän: Se kaksintaa kontrafagotin ja bassoklarinetin kaksi oktaavia alempana esittämää bassokulkua!



Koko Amerikan matkan ajan Sibeliusista kohdeltiin kuin ruhtinasta. Hänen on täytynyt tuntea itsensä imarrelluksi ja arvostetuksi. Tärkeämpää lienee se, että matkan aikana hän koki uusia asioita, joita hän Euroopan matkoillaan ei ollut nähnyt. Hänen elämyspiirinsä oli laajentunut. Ammatillisesti hän sai merkittäviä havaintoja orkesterin soinnista ja oppi soitintamisesta uusia asioita, joista voimme löytää esimerkkejä hänen myöhemmästä tuotannostaan sinfonioista V–VII, *Myrsky*-musiikista ja *Tapiolasta*. Muilta säveltäjiltä on vaikea löytää sellaisia esimerkkejä kuin ovat Sibeliuksen *Aallottarissa* huilujen käyttäminen käyrätorvien sointu-

jen kaksintajina ja pikkolon ja bassoklarinetin "läheinen" suhde.

## 5. Tapiola Op. 112, 1926

Sibeliuksen viimeinen suurteos, sinfoninen runoelma (Tondichtung) *Tapiola* syntyi amerikkalaisen kapellimestari Walter Damroschin tilauksesta. Säveltäjä liitti painetun partituurin etulehdelle itse laatimansa lyyrisen, ohjelmallisen tekstin saksaksi, englanniksi ja ranskaksi. A. O. Väisänen (Tawaststjerna 1988, 251) on suomentanut sen:

*On metsät Pohjolassa sankat,  
tummat,  
ne ikisalut, haaveet burjat loi.  
Asunnot Tapion on siellä kummat,  
haltiat väikkyy, hämyn äänet soi.*

Erkki Salmenhaara (1996b, 147) otsikoi osuvasti *Tapiolan* "Metsän runoelmaksi". Tawaststjerna (1979, 227) analysoi, että teoksen temaattinen materiaali kasvaa yhdestä ainosta primitivistisestä runolaululle sukua olevasta päätteemasta, joka joutuu jatkuvan orgaanisen metamorfoosin muuntelemaksi. Salmenhaara (emt 149) on laskenut, että noin 18 minuuttia pitkän teoksen aikana Sibelius esittää tästä teemasta kolmisenkymmentä yksilöllistä aihetta. Kun Lawrence Gilman, Cecil Grey ja Harold Johnson nimittävät tätä pääaihetta mielenkiinnottomaksi ("by itself uninteresting"), nousee Nils-Erik Ringbom (1955, 99–100) esittämään vastalauseensa. Hän huomauttaa, että juuri tämä teema on avain Sibeliuksen yksilölliseen omalaatuisuuteen, koska se löytyy jo *Lemminkäis-sarjan* osissa *Lemminkäinen Tuonelassa* ja *Lemminkäisen kotiinpaluu* sekä *Koskenlaskijan morsiamessa*.

Tawaststjerna (emt) jatkaa vielä, että *Tapiolassa* Sibelius on kehitellyt huippuunsa jo *Kullervo-sinfoniassa* alkaneen sävelmagian ja luonnonmystiikan. Teos on täynnä mennikäisten leikkejä ja metsän jumalan pelottavaa läheisyyttä.

5.1. Jouset esittävät heti teoksen aluksi pääteeman, jota Tawaststjerna (1988, 251) pitää suomalaisen runosävelmän kiteytyneimpänä ja jalostuneimpana hahmona. Sitä säestää käyrätorvien ja trumpettien soittama h-mollilta tuntuva sointu, joka häilyy gismolliksi. Sibelius soitintaa hienosti tämän värimuutoksen huilujen alarekisteriä käyttäen: Vaskisointi liukenee huilujen hämyyn.

5.2. Avausaihe toistuu peräti 20 kertaa (Salmenhaara 1996b, 150) hie-man hahmoaan muuttaen, metamorfoituen. Huilut soittavat sen jo tahdis-  
sa 11 *poco f*. Edellä sen on soittanut kahden oboen ja kahden klarinetin yhdistelmä unisonona, joten huilut voivat puhaltaa vankalla äänellä. I huilu soittaa yksinään fraasin lopettavan *crescendon*. Tarkkaan ottaen huilun nuotista puuttuu *crescendoa* edeltävä nyanssi *p*, joka on kirjoitettu huilua imitoivien oboen ja klarinetin stemmoihin. Kirjoitan sen esimerkkiin sulkuihin.

5.3. Kirjaimessa C alkaa pitkähkö jakso, jossa staattisen jousisäestyksen yllä huilut soittavat melodiaa, joka minulle tuo mieleen metsän suurten puitten arvokkaan heilumisen tuulesa. Vähitellen kaikki puupuhaltimet liittyvät samaan tunnelmaan.

5.4. Huippukohdassa huilut soittavat ison tuulenpuuskan kuvauksen (myös tahdissa 499), jonka dynamiikka

kaa ei voi liioitella. Pikkolo vahvistaa I huilua.

5.5. Kirjaimesta E alkaa hyvin sala-peräinen puupuhaltimien toisiaan imitoiva jakso, josta Sibelius itse sanoi (Jalas 1988, 106), että “siinä metsän henget hyppelivät”. Koko episodi kestää 25 tahtia alkaen Sibeliuksen merkinnän mukaisesti *mf*. 10. tahdissa lukee *poco cresc.*, kun I oboe ja II huilu ovat vuorollaan liittyneet mukaan tapahtumaan. Aivan alussa (kirjain E) I huilulla ja II oboella lukee *mf crescendo*. Oletan, että tässä se tarkoittaa lyhyttä voimistumista ja *diminuendoa*, jonka merkitsen katkoviivalla tahtiin 159. Keskellä koko 25 tahdin pituista jaksoa Sibelius kirjoittaa näet *dim. poco a poco* 11 tahdin pituisen hiljentymisen merkiksi. Pienet aksentit – kaikkiaan 9 kappaletta – pitää saada erottumaan pitkästä *crescendosta* ja *diminuendosta* huolimatta.

5.6. Kirjaimessa G alkaa keijukaimaisen kevyt jakso. Huilut ja oboet (*ppp*) vuorottelevat jousien (*pp*) kanssa (5.6.). Puhaltajien on noudatettava Sibeliuksen jousille antamaa ohjetta: *coll' punto, quasi saltato sempre* (jousella hyppivästi koko ajan). Tosin Sibelius evästi lankoansa kapellimestari Armas Järnefeltiä, että “parasta olisi jos et antaisi jousten soittaa hyppivällä jousella vaan tavallisesti *pp*” (Tawaststjerna 1988, 277–278). Hän aivan ilmeisesti ei luottanut kyseisen orkesterin osaavan soittaa tuota erikoisefektiä oikein. Vähitellen nyansseja alkaa tulla lisää ja muutkin puupuhaltimet osallistuvat tapahtumiin.

5.7. Kirjaimessa I roolit vaihtuvat: Jouset jatkavat hyppivää aihetta (*p*) ja puupuhaltimet soittavat soinnun: *mf*; aksentti ja *crescendo*. Sibelius mukaan tässä kohdassa on “kärsivä ilme” (emt). Koko kudoksesa alkaa tapahtua *cresc. poco a poco*.

5.8. Tahdissa 246 ja uudelleen tahdissa 254 pikkolo soittaa solistisen lausahduksen klarinetin kaksintaessa kahta oktaavia alempana. Ele vai metsäinen tapahtuma? Se on kirjoitettu 12/8-tahtilajiin, kun huiluilla on 4/4.

5.9. Tahdeissa 256–258 Sibelius soitintaa hie-non värimuutoksen huilun kiinteämmstä soinnista pikkolon hauraampaan. Muut puupuhaltimet ja käyrätorvet kaksintavat monipuolisesti huiluja.

5.10. Ainoan kerran partituurissa lukee huilun stemmassa “Solo”, kun huilu sävyttää englannintorven tunteikasta sooloa (tahti 262). Ensin *p* ja sitten sama uudelleen *pp*.

5.11. Kirjaimessa J pikkolon soit-taja vaihtaa huiluun ja kaikki kolme soittavat 16 tahtia kestäväen alas päin suuntautuvan kulun, joka luonteeltaan onkin alakuloinen. Sibelius sanoi tästä paikasta, että “se on soitettava hyvin espressivo, miltei diletanttimaisesti” (Tawaststjerna 1988, 278). Nykyajasta katsottuna tuo huomautus on ymmärrettävä koskemaan orkesterikulttuuria 1920-luvun Suomessa.

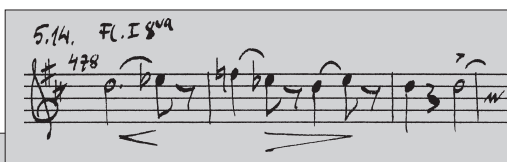


5.12. Tahdissa 376 huilut I ja II kaksintavat viuluja unisonossa kun III huilu soittaa oktaavia ylempänä kuin alttoviulu. Dynamiikassa on sellaisia pieniä eroja, että jousille on *forten* jälkeen heti kirjoitettu *diminuendo* (katkoviivalla esimerkissä 5.12.) ja kolmannen tahdin pitkä ääni on jaettu toistoiksi. Fraasin päätössävellelle on Sibelius merkkinnyt huiluille *diminuendon* kun taas jouset tekevät *crescendon* kohti seuraavan fraasin alkua (katkoviivalla). Säveltäjän ajatuksena on ollut ehkä se, että bassosoitinten samanaikainen vastamelodia pitää saada kuulumaan ja etteivät huilut peitä pitkällä äänellään oboeitten *poco f*-kulkua. Tawaststjerna (emt) kertoo säveltäjän sanoneen, että “luitani karsii, kun ajattelen tätä kohtaa”. Tehokkaasti toteutettu dynamiikka kuuluu-kin makaaberina demonisuutena.



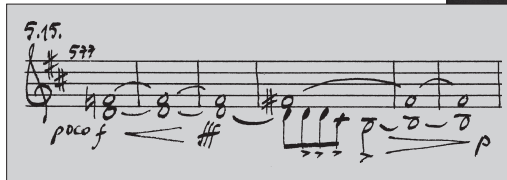
5.13. Kirjaimessa M alkaa metsäsä myrsky, ukkosineen, salamoineen ja kiivaine tuulispäineen. Huilut ja pikkolo soittavat kirjaimessa N ensimmäiseksi puiden huojuntaa kuvaavan melodian, jota jatkavat klarinetit ja oboet vuorollaan ja sitten taas huilutkin. Debussyn *La Mer*-runoelmassa on aivan vastaavalla tavalla kirjoitettu aaltojen liikkeen kuvaus.

5.14. Tuulen alkaessa välillä (tahdistista 462) tyyntyä huilujen melodiaan



tulee katkonaisuutta, huokailua. Voimanponnistus on ollut rasittava.

5.15. Viimeisen valtavan koko orkesterin soittaman loppuhuipennuksen (tahti 569) jälkeen jäljelle jäävät soittamaan huilut, fagotit ja II klarinetti. Sibelius on kirjoittanut II huilulle viimeiset viisi ääntä niin matalalle, että yleensä fagotit onnistuvat ne peittämään. II Huilun rytmisiä kaksintava patarumpu erottuu *ppp*-nyanssistaan huolimatta paremmin kuin huilu. Säveltäjä on varmasti askarrellut tämän paikan soitintamisessa pitkään miettien dynaamisten merkkien paikat ja äänten pituudet tarkkaan. Silti suosittelien *diminuendon* merkitsemistä fagottien stemmaan tahtia aikaisemmin.



5.16. Keskellä jousien erittäin intensiivistä *ff*-melodiaa kuulemme erittäin hienosti soitinnetun vastamelodian, jonka soittavat bassoklarineti,

klarineti ja pikkolo (t. 594). Sibelius haluaa, että pehmeä bassoklarinetin sävy kuuluu enemmän (*mf*) kuin klarinetin synkkä alarekisteri (*p*). Pikkolo saa myös soittaa kolme (!) oktaavia korkeamalla hyvin solistisesti *mf*, jotta jouset eivät peittäisi tätä melodiaa. Muutaman tahdin kuluttua sama toistuu hiljaisempaa taustaa vasten *ppp*. Ja se onkin teoksen päättävä lausahdus, sillä jäljellä ovat enää viimeiset pitkät, rauhoittavat soinnut.

Kuten Kalevi Aho (1985, 16) on sanonut, *Tapiola* on abstraktia ja universaalia sävelkieltä ja pohjautuu arkaaiseen mytologiaan, siis Kalevalan maailmaan. Kuitenkin jos Pohjolan tytär sai innoituksen Kalevalan draamatisista tapahtumista, sen henkilöahmoista ja epiikasta ja *Luonnotar* taas Kalevalan yleismaailmallisesta mytologiasta, on *Tapiola* Sibeliuksen omaa sisäistä eläytymistä suomalaisen

luontoon, johon tietysti liittyy paljon erilaisia satuja ja tarinoita. Minulle *Tapiola* ei ole Kalevalan innoittama teos. *Tapiola* on kotoisen metsän ja siihen liittyvien tunnelmien abstrahointia sävelasuun. Vertailukohtana voisi olla Sibeliuksen sävelrunoelma *Satu* (HUILISTI 2/2008), joka on ikään kuin sadun kerronnan kuvaus. *Satu* ja *Tapiola* ovat vain epäsuorasti Kalevalan innoittamia teoksia. Sibelius sanoi itse (Levas 1986, 301), että “innoituksen *Tapiolaan* sain kokonaan luonnosta tai pikemmin jostain, mitä ei voi sanoin ilmaista”.

Teksti ja nuottiesimerkit:  
**Ilari Lehtinen**



## Kirjallisuusluettelo

**Aho, Kalevi** 1985: Suomalainen musiikki ja Kalevala. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.

**Dahlström, Fabian** (ed.) 2005: Jean Sibelius. Dagbok 1909–1944. Svenska Litteratursällskapet i Finland. Helsingfors.

**Hemming, Aarre** 1959: Jean Sibelius. Lemminkäis-sarja. Suomen musiikin vuosikirja 1958–59. Toim. Veiko Helasvuo. Otava Helsinki.

**Jalas, Jussi** 1988: Kirjoituksia Sibeliuksen sinfoniaista: Sinfonian eettinen pakko. Fazer. Helsinki.

**Korhonen, Kimmo** 2012: Turun Filharmonisen Orkesterin kausiesite. Tammikuu–helmikuu 1912. Turku.

**Levas, Santeri** 1986: Jean Sibelius. Muistelmia suuresta ihmisestä. WSOY. Porvoo.

**Ringbom, Nils-Erik** 1955: Über die Deutbarkeit der Tonkunst. Åbo Akademi. Åbo.

**Ringbom, Nils-Erik** 1959: Harold E. Johnsons Sibelius-bok. Suomen musiikin vuosikirja 1958–59. Toim. Veikko Helasvuo. Otava. Helsinki.

**Rosas, John** 1976: Juhlakirja Erk Tawaststjernalle. Toim. Erkki Salmenhaara. Otava. Keuruu.

**Salmenhaara, Erkki** 1996a: Suomen musiikin historia 2. WSOY. Porvoo.

**Salmenhaara, Erkki** 1996b: Suomen musiikin historia 3. WSOY. Porvoo.

**Tawaststjerna, Erik** 1972: Jean Sibelius III. Otava. Helsinki.

**Tawaststjerna, Erik** 1979: Otavan iso musiikkitietosanakirja 5. Otava. Keuruu.

**Tawaststjerna, Erik** 1988: Jean Sibelius V. Otava. Helsinki:

**Liite:** Pohjolan tytärtä kuvaava ote Kalevalasta: (Ekman, Karl 1956: Jean Sibelius. Otava. Helsinki. S. 242–243.)

*Tuo oli kaunis Pohjan neito,  
maan kuulu, veen valio,  
istui ilman vempelillä,  
toivon kaarella kajotti,  
pukehissa puhtahissa, valkeissa vaatehissa;  
kultakangasta kutovi, hopeista huolittavi  
kultaisella sukkulalla, pirralla hopeisella.*