

Jarmo Anttila

Kansanomaista, sakraalia ja yhteiskunnallista

Melodiasitaatit Aulis Sallisen oopperoissa *Ratsumies* ja *Punainen viiva*

Aulis Sallisen kehitys säveltäjänä on kulkenut opiskeluaajan dodekafonis-vaikutteisista sävellyksistä kohti tonaalisempaa ilmaisua: 60-luvun lopun ja 70-luvun alun tuotannollaan Sallinen liittyi niihin vapaatonaalisiin säveltäjiin, jotka halusivat luopua sarjallisuudesta ja atonaalisuudesta, mutta myös perinteisestä tonaalisuudesta. Kahdessa ensimmäisessä oopperassaan *Ratsumiehessä* (ke. 1975) ja *Punaisessa viivassa* (ke. 1978) Sallinen käyttää laajaa musiikillisen ilmaisun kirjoa tonaalisesta ilmaisusta aina aleatoriikkaan ja kenttäteknikkaan saakka. Nämä teokset sisältävät myös sitaattimateriaalia varsin runsaasti. Kolmannessa oopperassaan *Kuningas lähtee Ranskaan* (ke. 1983) Sallinen ei kokenut enää sitaattitekniikkaa niin tarpeelliseksi, eikä hän käytä juurikaan sitaatteja absoluuttisessa musiikissakaan.

Pyrin vastaamaan seuraavassa nimenomaan etnomusikologisen viitekehyksen kannalta kiinnostaviin kysymyksiin: 1) Millaisia melodiasitaatteja *Ratsumiehen* ja *Punaiseen viivaan* sisältyy? 2) Millaisissa tekstikonsteksteissa sitaatit esiintyvät? 3) Mikä merkitys sitaateilla on teosidentiteetin kannalta?

Sallinen käytti kahdessa ensimmäisessä oopperassaan deduktiivista sävellystekniikkaa, jonka analyysiin tuntuu erityisen sopivalta Kalevi Ahon käyttämä motiivien jako luonnemotiiveihin, runkomotiiveihin ja ydinmotiiveihin. Ydin- ja runkomotiivit ovat enemmän abstrakteja hahmoja, motiivien aihioita tai runkoja, joiden avulla on mahdollista tarkastella yhtäältä sävellysprosessia ja toisaalta saada selville motiivien ”sukulaisuus”. Luonnemotiivit ovat varsinaisia musiikissa esiintyviä sävelmotiiveja (Aho 1977: 15–17), joita Sallinen käyttää teoksissa johtoaiheiden tapaan. Käyttämänsä melodiasitaatit Sallinen liittää osaksi teosten ”omaa” motiivijärjestelmää (*Ratsumiehen* ja *Punaisen viivan* motiivisesta rakenteesta ks. Anttila 2002: 83–86, 163–165).

Oopperamusiiikin alueella musiikin ja tekstin vastaavuuksista ovat eri aikakausien säveltäjillä luoneet analyysimetodeja mm. Fritz Noske (1977) ja Deryck Cooke

(1981). Musiikin ja tekstin välisiä suhteita ovat suomalaisessa oopperatutkimuksessa tarkastelleet mm. Timo Teerisuo (1970) Aarre Merikannon *Juha*-oopperasta, Kauko Karjalainen (1991) Leevi Madetojan *Juhasta ja Pohjalaisista*, Pekka Kuokkala (1992) Joonas Kokkosen *Viimeiset kiusaukset* -oopperasta sekä Anne Sivuoja–Gunaratnam Einojuhani Rautavaaran *Thomas*-oopperasta (1989). Väitöskirjatutkimuksessani *Ratsumiehestä ja Punaisesta viivasta* (Anttila 2002) olen pyrkinyt luomaan semioottisen analyysimallin, jossa tekstin ja musiikin suhteen lisäksi tarkastellaan kyseisten oopperoiden näyttämötoteutusta.

Musiikin ja tekstin suhdetta eli sitä, millaisissa tekstikonteksteissa sitaatit esiintyvät, tarkastellaan tässä semioottisena merkkijärjestelmänä. Musiikin ulkoisella hahmolla (*signifiant*) on sisällöllinen vastineensa (*signifié*) draaman tapahtumissa (ks. mm. Barthes 1984: 108, 114). Sitaatit viittaavat luonnollisesti oopperan omien johtoihteiden tapaan draaman tapahtumiin ja henkilöihin (vrt. Nosken *intro-dramatic sign*), mutta myös alkuperäiseen kontekstiinsa (*extra-dramatic sign*; Noske 1977: 316–319). Gasparow (1982: 57) puolestaan kutsuu teoksen motiivien sisäisiä viittaussuhteita ”juoniksi”, jotka antavat verbaaliselle tekstille uusia ulottuvuuksia, tuoden mukaan uuden tulkinnan, joka ei sellaisenaan sisälly tekstiin. Motiivien herättämien assosiaatioiden avulla ilmaistaan henkilöiden käyttäytymisen tiedostamaton taso.

Sekä *Ratsumiehestä* että *Punaisessa viivassa* huomattavan runsaan lainamateriaalin muodostavat kansanmusiikkisitaatit. Kansanmusiikkiin viitatessaan Sallinen ei useinkaan lainaa pelkästään melodiaa vaan hän haluaa käyttää hyväkseen kansanmusiikin *elettä*. Musiikin eleellistämisen Sallisen lähtökohtana lienee ollut Bertolt Brechtiltä sekä Ralf Långbackalta ja Kalle Holmbergilta esikuvia hakenut ooppera-ideologia, jonka mukaan ooppera ei saanut olla ”puvustettua konserttia”, vaan lähtökohdat tuli hakea puheteatterin piiristä¹. Aihepiiriltään yhteiskunnallisessa, jopa poliittisessa *Punaisessa viivassa* saattoi kansanmusiikki kiinnostaa säveltäjää myös siitä syystä, että edistyksellinen kulttuuri suhtautui 70-luvulla varsin suopeasti kansanmusiikkiin. Edistyksellisen käsityksen mukaan perinnettä ei kuitenkaan sopinut käyttää sen itsensä vuoksi vaan perinteen arvo sävellyksissä näkyi siinä, miten ajankohtaisia sävellykset ovat, miten hyvin nämä kuvastavat aikaansa (ks. mm. Edelman 1978: 68).

Ratsumiehen keskeisenä aiheena voi pitää sävellainaa, joka muodostaa kolmannen näytöksen *cantus firmuksen*, mutta aiheella on heijastusvaikutus myös ensimmäiseen näytökseen. Tämä sävellaina on kansanmelodia *Aa, aa, allin lasta* (esimerkki 1), jonka neljään ensimmäiseen säveleen perustuva motiivi esiintyy ensimmäisessä näytöksessä vielä identiteettiään hakevana ennustusaiheena, mutta stabiloituu sitten helposti tunnistettavaksi kohtaloiheeksi. Kohtaloihe esiintyy kautta koko kolmannen näytöksen, vieläpä aina samassa sävellajissa, a-mollissa. Kansansävelmän käyttöön Sallista innosti Haavikon tekstin kansanrunopoljento (Sallinen 2001), vaikka kansanrunomainen teksti ”hevonenki hengähtävi” ei tosiasiaassa ole Haavikon omaa tekstiä, vaan suora lainaus *Kalevalan* päätössäkeistä.

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

ESIMERKKI 1. *Aa, aa, Allin lasta* –kansansävelmä.

Ennustusta kuvataan *Ratsumiehen* alun musiikissa kellojen ortodoksikirkon kelloja muistuttavalla ennustusaiheella. Oopperan alun orkestraatiota hallitsevat mieskuoron hymnin lisäksi celesta, harppu ja kellot, jotka luovat musiikkiin unenomaisen hauraan tunnelman. Yötunnelmaa lisää myös se, että musiikki leijuu pizzicatojen ja glissandojen varassa ilman selkeitä rytmisiä karakterejä.

Ennustusaihe on merkitty partituuriin aleatorisesti pelkästään sävelkorkeuksina ilman rytmia. Transponoituva, luonteeltaan labiili, omaa identiteettiään hakeva ennustusaihe esiintyy kolmessa muodossa. Ensimmäisessä variantissa (a) molliterssi on kvintin sisällä (f–d–g–c). Variantti b on duurimuotoinen, pohjana on F-duurin kvartti-sekstisointu (a–f–g–c). Variantti c sisältää ainoastaan kolme säveltä (h, gis ja cis), eli kvintti-intervallin alin sävel (fis) puuttuu. Ennustusmotiivin duuri-molliterssien vaihtelu luo motiiville häilyvän ilmeen ja tuo esille libretossa esiin tulevaan ennustuksen perusolemuksen: ennustuksessa on aina kaksi puolta, hyvä tai huono, mutta aina ennustus johtaa huonoon lopputulokseen. Ennustusaihe esiintyy myös myöhemmin ensimmäisessä näytöksessä, kun *Ratsumiehen* ennustus päättyy sanoihin ”Ja sinulla ja kuninkailla ei ole lopulta mitään eroa”. Tällöin ennustuksen sanoman tehostamiseksi ennustusaiheen kaikki variantit jäävät soimaan yhtäaikaan. Aihetta kerrataan *ad libitum* ensimmäisen näytöksen tahdissa 412 (esimerkki 2). Ennustuskelloja voi pitää teoksen dramaturgijan kannalta merkittävänä: kaikki muu musiikki ja näyttämötoiminta pysähtyy ja vain kolmannen näytöksen katastrofia ennustavat kellot soivat.

a b c

ESIMERKKI 2. *Ratsumies*, I näytös, t. 412.

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

Ennen kuolemaansa Kauppias ennustaa Ratsumiehen tulevan suureksi kuninkaaksi, joka perustaa valtion Ruotsin ja Venäjän välille: ”Sinun kruunajaisiasi tapahtuu kummia: metsä kulkee, puut irtoavat ja kulkevat sinun edelläsi”. Kauppiaan ennustuksen esikuvana on ollut Shakespearen *Macbethissäkin* esiintyvä kansainvälinen tarina liikkuvan metsän suojassa tehtävästä hyökkäyksestä (Sihvo 2000; Haavikon lainaustekniikasta ks. mm. Tarkiainen 1961, Anhava 1973, Ylimartimo 1975 ja Sihvo 1980). Macbeth näkee näyn, jossa kruunattu lapsi ennustaa hänelle:

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

(Shakespeare 1983: 77.)

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

Voiko metsää komentaa?
Totteleeko puu kun sen käskee nostaa juuret maasta.
Hyvin ennustettu. Kiitos. Eivät nouse kapinoivat päät –
suuri kuningas Macbeth saa elää määränsä
ja kuolee kun on aika luonnon saada saatavansa.

(Shakespeare 1983: 77.)

Ennustus on *Ratsumiehessä* aina pelottava ja siihen joudutaan kuin verkkoon ilman ulospääsyn mahdollisuutta. Hyvä tai huono ennustus ovat aivan yhtä pahoja vaihtoehtoja. Tämä tulee esille Kauppiaanrouvan repliikissä, kun Kauppias uhmakkaasti pyytää karhuksi pukeutunutta Ratsumiestä ennustamaan hänelle.

KAUPPIAANROUVA

Älä anna sen ennustaa. Sen takia, että jos se on hyvä se on sitä jollakin hirveän
kierolla tavalla. Ja jos se on huono, sekin käy toteen.

(Haavikko 1972b.)

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

TALLIMESTARI:

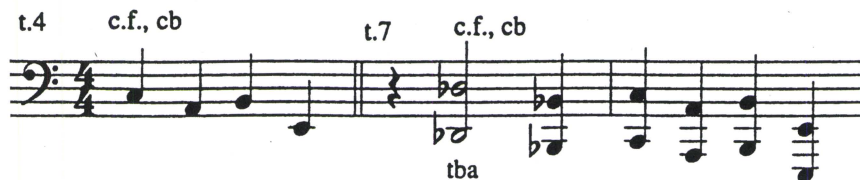
Ennustuksen täytyy olla oudon näköinen, ettei sitä tunne. Ettei pysty pakenemaan sitä, eikä etsimään sitä. Ennustus pitää naamioida, ja kyllä se sen riisuu aikanaan.

(Haavikko 1997: 11.)

Kauppiaan ensimmäisessä näytöksessä lausuma ennustus toteutuu kolmannessa näytöksessä. Kohtaloaihe esiintyy orkesterilla jo aivan kolmannen näytöksen alussa sekä myöhemmin Ratsutilallisen ja väkijoukon repliikeissä. Kohtaloaihe on mukana myös oopperan päättävässä *Kehtolaulu kuolleelle Ratsumiehelle* -laulussa.

Kolmannen näytöksen alku tapahtuu Säamingin metsässä. Metsä on Haavikon yläkieleen kuuluva ilmaus ja toistuu melkein jokaisessa näytelmässä ja miltei aina sillä on symbolinen merkitys (Kinnunen 1977: 24, 25). Metsä on Haavikon kielessä alkuperäisyyden ja biologisen voiman symboli, jolla hän useimmiten kuvaa suomalaisuuden perusolemusta (Kalliola 1987: 92). Tässä tuuballa vahvistettuna. Kohtaloaihe poikkeaa muista sikäli, että se esiintyy normaalia useammin myös vokaaliosuuksissa. Säamingin metsään perustetaan ”vapaiden metsässä eläjien” kansalaisliitto (Haavikko 1995: 58). Haavikon ajatuksen metsästä suomalaisuuden perustussyssijana tuo julki oopperassa kolmannen näytöksen aloittava Ratsutilallinen, jonka mukaan metsäläiset eivät perusta valtiota, vaan kahden rosvovaltion välissä on asuinkollektiivi, jossa kaikki on yhteistä: ”suuri, synkkä metsä onnellisten maa – ei täällä kukaan omista toista eikä itseään. Ei täällä tehdä vääryyttä oikeutta jakamalla”.

Musiikin keinoin luotu metsä on synkkä: kolmas kohta alkaa koko orkesterin klusterilla. Synkkää ilmapiiriä vahvistaa isonrummun tremolo. Klusterista johtuen viittaussuhde kansansävelmään jää hieman hämäräksi. Tahdissa 4 (esimerkki 3) kohtalomotiivi esiintyy kontrafagotilla ja kontrabassolla. Motiivi esiintyy hyvin samankaltaisessa muodossa koko kolmannen näytöksen ajan. Seuraavassa esiintymässä (t. 7–) aihe toistuu välittömästi hieman muunneltuna.



ESIMERKKI 3. *Ratsumies*, III näytös, t. 4 ja 7–8.

Kolmannen näytöksen replikoinnin aloittavan Ratsutilallisen repliikkien taustalla kohtaloaihe esiintyy orkestroituna matalilla jousilla, fagotilla, harpulla ja vibrafonilla. Myös Ratsutilallisen repliikkien sävelet muodostuvat usein kohtalomotiivin sävelistä, mm. repliikki ”Onnellisten maa” toistuu sävelillä h ja e. Repliikin ”Neljän nukkuessa yksi valvoo” taustalla on sellon ja II viulun kohtaloaihe. Motiivin inversio esiin-

tyy I-viululla, harpulla ja vibrafonilla juuri ennen Ratsutilallisen repliikkiä (esimerkki 4).

RATSUTILALLINEN:

NEL - JÄN NUK-KU-ES-SA YK- SI VAL-VOO

vi 1

vi 2

vcl

cb

ESIMERKKI 4. *Ratsumies*, III näytös, Ratsutilallisen repliikki.

Kolmannen näytöksen neljännessä kohtauksessa Ratsutilallinen suunnittelee, että Liis-tonsaareen hyökätään suuren kalakukon avulla. Jättiläismäisellä kalakukolla, jonka sisään piilotetaan mies, saattaa olla esikuvana Troijan puuhevonen, mutta esikuvia voi hakea myös suomalaisesta kansanperinteestä. Sihvon käsityksen mukaan Ritva Haavikko (silloinen Rainio) on voinut pilajutuista kirjoittaneena kertoa Paavo Haavikolle tunnetusta isosta kalakukosta, jonka sisään on leivottu vaikka mitä. Myös *Seitsemäs-sä veljeksessä* kerrotaan ”Paltamon kissapiirakasta” eli haisevasta kalakukosta, joka tunnettiin Nurmijärvellä asti. (Sihvo 2000.)

Väkijoukko innostuu ensin Ratsutilallisen suunnitelmasta, ja esittää kysymyksen ”Tehdäänkö se suuri kalakukko?” (esimerkki 5).

SOPRAANO:

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

ALTO:

ESIMERKKI 5. *Ratsumies*, III näytös, 4. kohtaus.

Kansa hylkää Ratsutilallisen hyökkäyssuunnitelman ja vaatii Ratsumiestä johtamaan heitä hyökkäyksessä Liistonsaareen (esimerkki 6).

ME TAHDOMME AN- TIN JOH- TA- JAK- SI

ESIMERKKI 6. *Ratsumies*, III näytös, 4. kohtaus (jatkoa).

Vaativuudesta vahvistetaan sotilasrummun iskuin. Kohtaloaiheesta esiintyy muunnos, joka sisältää ensimmäistä kertaa ylöspäisen tritonuksen b–e. Tämä viittaa oopperan lopun tritonuseesiintymiin hyökkäyksen epäonnistuttua. Kohtalomotiivin kvinttisävel e esiintyy motiivin ylimpänä sävelenä, motiivi jatkuu alaspäisenä asteikkoliikkeenä.

Toisessa vaatimuksessa kohtalomotiivi esiintyy d-mollitranspositiossa kontrafagotilla, pasuunalla, sellolla ja kontrabassolla (esimerkki 7).

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

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

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

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

cf, trb, vcl, cb

ESIMERKKI 7. *Ratsumies*, III näytös, 4. kohtaus (jatkoa).

Ratsumiehen kolmannen näytöksen tapahtumapaikkoina ovat Säämingin metsät ja Liistonsaaren kartano, jota kutsutaan oopperassa ”kuninkaankartanoksi”. Tässä kartanossa majaili nimismies, joka johti Liistonsaaren puolustusta metsävaltion perustajien hyökkäystä vastaan. Liistonsaaren kartanolla on oma historiallinen esikuvansa. Kartano sijaitsi samannimisessä, noin kymmenen neliökilometrin kokoisessa Savonlinnasta lounaaseen sijaitsevassa Pihlajaveden saarella.

Liistonsaaren kuninkaankartano-statuksesta ei ole täysin varmaa tietoa. Sen sijaan historiankirjat tuntevat täysin varmasti seikan, että seudun nimismiehet ovat 1500-luvulla asuttaneet saarta (ks. Lappalainen 1971: 63–65, 97–101, 107).

Hyökkääjät ovat päässeet Liistonsaaren portin eteen liikkuvan metsän suojassa. Naiset valittavat päästökseen sisälle. Kohtalomotiivi esiintyy toistuvasti naiskuoron (sopraano, alto) repliikissä: ”Katsokaa, katsokaa, mitä meistä on tullut metsän veljesten käsissä” (esimerkki 8).



ESIMERKKI 8. *Ratsumies*, III. näytös, 4. kohtaus (jatkoa).

Naisten repliikkiin liittyvä soitinnus on ohut, mutta soitinnuksen ambitus on poikkeuksellisen laaja: aiheeseen liittyy jousten urkupiste, jossa ovat mukana kontrabasson suuri E sekä I- ja II-viulun huiluäänet e3 ja e4. Urkupistettä tukevat harpun yksittäiset, joka toisessa tahdissa yksittäisinä neljäsosina esiintyvät kontra-E ja e4. Kohtaloaihe esiintyy naisten ”katsokaa, katsokaa” -repliikeissä myös muodossa, jossa h-sävelen tilalla on b (t. 735–). Aiheen muodostava tritonus b–e ennakoii kolmannen näytöksen lopun kelloja, jotka soivat Liistonsaaren ampumakohtauksen jälkeen.

Aa, aa allin lasta -sitaatti esiintyy myös kahdessa Sallisen *Neljä laulua unesta* – laulusarjan (1972–1973) laulussa, *Kehtolaulussa kuolleelle ratsumiehelle* ja laulussa *On kolme unta sisäkkäin*.

Kehtolaulu kuolleelle ratsumiehelle sisältyy oopperan loppuun, kolmannen näytöksen seitsemänten kohtaukseen (t. 814–). Hyökkäys Liistonsaaren kuninkaankartanoon on epäonnistunut ja Anna laulaa kuolleelle miehelleen jäähyväislaulun. Runon alussa Anna suree miestään, jota mikään ei voi enää herättää. Runon loppuosa, ”Hevonenkin hengähtävi...”, on suora alluusio *Kalevalan* päätösrunosta (Sihvo 2000). Ainoastaan säe ”matkan pitkän juostuansa” on muunnettu, ja se kuuluu *Kalevalassa* ”matkan pitkän käytyänsä”. Laulussa kerrataan oopperan keskeisiä motiiveja. Kansansävellä esiintyy laulumelodiassa *Kalevala*-sitaatin yhteydessä yhdessä 1. ja 2. viulun pienterssisuhteisten murtosointujen kanssa (esimerkki 9).

ANNA: HE- VO- NEN- KI HEN- GÄH- TÄ- VI

MAT- KAN PIT- KÄN JUOS- TU- AN- SA

ESIMERKKI 9. *Ratsumies*, III näytös, t. 814–.

Aa aa allin lasta -sävelmästä lainattua sitaattia Sallinen käyttää myös laulussa *On kolme unta sisäkkäin*. Tämä *Ratsumiehen* ensimmäisen näytöksen toisen kohtauksen loppuun aiottu laulu jäi pois valmiista oopperasta viime hetkellä (Sallinen 2001). Runossa on kaksi teemaa: kolmen sisäkkäin olevan unen kuvaus sekä kysymys, mitä uni tarkoittaa? Laulun alkuun sisältyviä raskauden kuvauksia esiintyy Haavikon näytelmissä runsaasti (Kinnunen 1977: 26). Ylimartimo (1975: 133) on tutkinut Haavikon *magna mater* -metaforaa ja sen ilmentämää kaksiarvoista ”klassista kohtuelämystä”. Raskaus- ja kohtukuvauksissa tulee esille naisen rooli vahvana, elämää säilyttävänä ja luovana voimana. Kirjallisuuden kohtukuvaukset liittyvät tapaan paeta ristiriitoja palaamalla alkuun. Etsitään mytologiaa, vaistoa, primitivismiä, henkistä alkua. Lyyrikoilla eräs alkuelämyksen etsimisen muoto on pako kohtuelämykseen, syntymisen tuolle puolen turvalliseen, pimeään suljettuun tilaan, jossa ei ole tietoa absurdista olemassaolosta.

On kolme unta sisäkkäin -laulun musiikin perusideana on pianotekstuurin kansanmusiikkisitaatti ja sen inversio. Näin syntyy musiikillinen kuva unesta ja reaali- maailmasta, sekä niiden välisestä rajasta. Ennustusaihe esiintyy reaali- maailmaa kuvatessaan perusmuodossaan c–a–h–e ja reflektoituu sitten ylöspäin inversiona c–es–des–as uni- maailmaan c-sävelen toimiessa tiedostetun ja tiedostamattoman rajana (esimerkki 10).

ESIMERKKI 10. *On kolme unta sisäkkäin* -laulu.

Vaikka *On kolme unta sisäkkäin* jäi pois *Ratsumiehestä*, on oopperassa kuitenkin kaksi paralleelitekstiä. Kolmannen näytöksen alussa Anna huomaa, että Ratsumies haluaa kostaa Annan hairahduksen jakamalla Annan muiden miesten kanssa. Anna haluaa hyvittää tekonsa:

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

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

NAISET:

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

On kolme unta sisäkkäin -laulun loppuosassa esitetään koko laulusarjan sisällön kannalta keskeinen kysymys: mitä uni tarkoittaa? Uni on eräs Haavikon kielen tärkeä metafora; ihminen elää elämänsä unenkaltaisessa tilassa, kohtalonsa ohjaamana. Ratsumieheessä samoin kuin näytelmässä *Acrigola ja kettu* ihminen elää maailmassa unessa ja herää vasta kuoleman kynnyksellä (Kinnunen 1977: 132, 133). Tämän Ratsumies ilmaisee oopperan lopussa:

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

Ratsumiehen uneen vajoamisen syynä ovat Novgorodin tapahtumat. Ne hajottavat Ratsumiehen persoonan, hän toipuu, mutta jää silti tilaan, joka muistuttaa unta (Kalliola 1987: 77). *Acrigola* kertoo Kuolemajärven monologin alkuosassa: ”minä olen nukkunut ja nyt minä olen unestani herännyt.”

Myös *Punainen viiva* (libretto säveltäjän Kiannon *Punainen viiva* -romaanin pohjalta) sisältää *Ratsumiehen* tapaan laajan kansansävellainan. Se paikantuu kolmannen kohtaukseen, jossa Simana Arhippainen, venäläinen laukkuryssä, laulaa *Vestmanviikin balladin*, vanhan kansanballadin. Balladin tekstistä on tallennettu viitisenkymmentä käsikirjoitusversiota. Äänitteitä siitä on saatu vain muutaman kerran. Sallisen lähteenä olleen balladin version on laulanut Elimäellä vuonna 1900 syntynyt Martta Pulli. Balladi on äänitetty Kaustisella 1973. Sallinen on muuttanut 11-säkeistöisen balladin dramaattista luonnetta ja jättänyt pois Pullin version kolmeen ensimmäiseen säkeistöön kuuluvan kehyskertomuksen, eli päähenkilön arvuutteluohtauksen ensimmäiselle vastaantulijalle ja tämän surmaamisen. (Asplund 1977: 8.) Muita Vest-

manviikin balladin versioita on mm. Jaakko Kivirinnan vuonna 1961 laulama toisinto (Ala-Könni 1978: 177; ks. myös Anttila 1997: 5–13). *Vestmanviikin* (*Vesnaviiki, Vensmanviiki, Westmark*) balladi on käänös ruotsalaisesta *Sven Svanevit* -balladista, jonka suomalainen versio perustuu osittain arkkijulkaisuun. Balladi kuuluu kansainväliseen arvoituslaulustoon ja sillä on yhtymäkohtia sekä muinaisskandinaavisiin että itämaisiiin arvoituslauluihin. (Asplund 1977: 4–6.) *Vestmanviikin balladin* meta-juonesta löytyy yhteyksiä intialaisiin *Tuhannen ja yhden yön satuihin*. Balladin alkuperä saattaa siten olla Intiassa. Haavion (1955: 357–359) mukaan *Vestmanviikin balladin* kaltaiset arvoitussadut ovat elegantisti toimitettujen, kehyskertomuksilla varustettujen arvoituskokoelmien surkastuneita, kansan keskuuteen ”laskeutuneita” jäänteitä.

Balladin soinnutuksessa Sallinen käyttää vapaatonaalikkojen tapaan etupäässä terssi- ja sekuntisuhteisia kolmisointuja (esimerkki 11, 1. ja 2. tahti), mutta balladi sisältää myös selviä tonaalisia jännitteitä, kuten neljännen tahdin a-mollin VI–V-lopuke. Tonaalista vaikutelmaa lisää jokaisen säkeistön lopun kvarttisuhteinen e-molli–a-molli-kadenssi.



ESIMERKKI 11. *Punainen viiva*, I näytös, 3. kohtaus. *Vestmanviikin balladi* –laina.

Laajuudestaan huolimatta *Vestmanviikin balladi* ei nouse oopperassa kovinkaan keskeiseksi. Tämä johtuu siitä, että Simana Arhippainilla ei ole merkittävää osuutta oopperan kokonaisuuden kannalta. Simanan kohtausta voikin pitää oopperan dramaturgian kannalta jonkinlaisena suvantovaiheena. Tärkein draamallinen merkitys balladilla on lasten osuuden esiin nostaminen. Kiannon romaanissa ei lapsilla ole lainkaan repliikkejä. Sallinen on halunnut korostaa lasten roolia kirjoittamalla näille balladin johdantona toimivan kysymyssarjan, joka on pääosin peräisin *Turjanlinnan satukirjasta* (Kianto 1915).

Punaisessa viivassa Sallinen käyttää kansanmusiikin *elettä* paitsi *Vestmanviikin balladissa*, myös toisen näytöksen Kaisan kehtolaulussa, joka 7/4-rytmeineen ja kallevalaispoljentoineen muistuttaa kansanmelodiaa.

Kansansävellainojen lisäksi *Ratsumies* ja *Punainen viiva* sisältävät myös muuta sitaattimateriaalia. *Ratsumiehen* ensimmäisen näytöksen – jonka paikkana on Novgorod, ajankohtana pääsiäisyö – avauksena esiintyy mieskuoron melismaattinen sävelmä, joka muistuttaa läheisesti ortodoksihymniä. Näytöksen kuvaaminen ortodoksiseseen uskoon liittyvillä viittauksilla on hyvin perusteltua. Novgorod oli keskeinen kauppapaikka, mutta se oli jo 1000- ja 1100-luvuilla voimakkain ortodoksinen keskus aivan Suomen lähellä. Sitä voi verrata jopa Ruotsin suurin kirkollisiin vaikutuskeskuksiin Lundiin ja Upsalaan. Kirkkolaulun kannalta Novgorod oli merkittävä erityisesti siitä syystä, että se oli mongolien valloituksesta vähiten kärsineenä kyennyt tarkimmin säilyttämään kirkkolaulun bysanttilaisen luonteen. (Arkkipiispa Paavali 1979: 348–349.) Olavinlinnan syntyaikoina Novgorod oli edelleen yhdessä Stoaraja Ladogan, Aunuksen ja Valamon kanssamerkittävä ortodoksikeskus (Kirkinen 1962: 25–29).

Sen lisäksi, että hymni on osuva tapahtumapaikan ja -ajan kuvaus Novgorodissa, oli Sallisella hymnin käyttöön myös henkilökohtaisia syitä: Sallinen oli syntynyt luovutetun Karjalan Salmassa ja hänen äitinsä oli ortodoksi. Sallinen (1990) kertoo, että ”johonkin aivokuoren osaan” on jäänyt ortodoksihymni soimaan. Sallisen mukaan oopperan alun pääsiäisajan ortodoksihymni siirtyi *Ratsumieheen* juuri näiden lapsuuden kokemusten pohjalta.

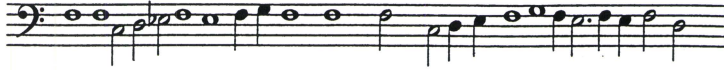
Näyttää ilmeiseltä, että yksiaäninen ja kieleltään venäjää muistuttava hymni ei kuitenkaan ole suora lainaus Sallisen synnyinseudulla käytetystä jumalanpalvelussävelmistöstä, koska ortodoksiset jumalanpalvelukset Salmassa toimitettiin vuodesta 1919 lähtien suomen kielellä (Seppälä 1999). Myös yksiaänisyydessään hymni on vieras karjalais-suomalaiselle ortodoksille kirkkolaululle. Suomalaisessa ortodoksisessa kirkkolaulussa ei käytetä missään yhteydessä yksiaänistä laulua, jollei oteta huomioon lähinnä papin resitatiivisia osia. Kaikki kuoron lauluosuudet ovat moniäänisiä. (Seppälä 1981: 165, 194.)

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

Vaikka *Ratsumiehen* aloitushymniä ei voikaan paikallistaa Karjalaan tai Novgorodiin on hymni kuitenkin sitaatti ortodoksimusiikista: sen alku on melodiasitaatti Fjodor Krestjanin varsin tunnetusta ylönousemus-stikiirasta. Stikiira on ortodoksilauluun liittyvä toistuva säkeistö (tropari), joka lauletaan psalmijakeiden välissä (Seppä-

lä 1981: 259, 260). Ensimmäisen näytöksen tahteissa 1–39 ja 57–64 hymni esiintyy Krestjanilta lainatussa muodossa (esimerkki 12).

Krestjanin Pääsiäisstikiira



Ratsumies t. 1-4



ESIMERKKI 12. *Ratsumies*, melodiasitaatti Fjodor Krestjanin ylösnousemus-stikiirasta.

Ratsumiehen hymnin teksti ei kuitenkaan ole Krestjanin hymnistä. Sallinen kertoo luoneensa tekstin siten, että hän otti asiayhteyteen mitenkään liittymättömän venäjänkielisen tekstin ja kirjoitti sen tavuittain. Tämän jälkeen hän kirjoitti vaakasuorat tavurivit pystysuoraan ylhäältä alas. Hymnin tekstiksi hän valitsi vaakasuorille riveille näin syntyneet peräkkäiset sattumanvaraiset tavut, jotka hän yhdisti 2–3 tavun ryhmiksi. Kieli muistuttaa näyttämön taakse sijoitetun mieskuoron laulamana venäjää tai kirkkoslaavia. (Sallinen 2001.)

Myös *Punaiseen viivaan* sisältyy viittaus sakraalimusiikkiin: tämä viittaus esiintyy toisessa kohtauksessa Topin nähdessä unta lastensa kuolemasta. Tällöin Rovastia kuvataan koraalialluusiolla, jossa on muistumia *Jumala ompi linnamme* -koraalin viimeisestä säkeestä. Alaspäin suuntautuva melodia saa tuekseen klassisen soinnutuksen: neliääninen kudosisältää jopa oikeaoppisen septimipurkauksen. Melodiaviittauksen lisäksi myös aiheen sointi mieleen kirkkomusiikin, sillä aiheen puu- ja vaskipuhallinsointi on urkumainen. Rovastin valtaa korostaa myös ylhäältä alaspäin kulkeva melodia. Rovasti esittää repliikkiensä alun laulaen, myötäillen koraalimotiivin melodiaa. Loppuosa rovastin repliikistä kääntyy aina puheeksi. Valtaosa koko unikohdauksen repliikeistä koostuu kaoottisen orkesterikudoksen läpi kuuluvasta puheesta tai oikeammin huudosta. Sallinen on halunnut varmistaa repliikkien kuuluvuutta lisäämällä toisen kohtauksen esitysohjeeksi: ”Esiintyjien on ponnisteltava puherepliikkinsä orkesterin synnyttämän vastuksen läpi” (esimerkki 13).



ESIMERKKI 13. *Punainen viiva*, koraalialluusio (*Jumala ompi linnamme*), t. 583–586.

Rovastin repliikit muuttuvat koraaliparodian jälkeen ilkkuvaksi puheeksi. Hänen käsittelynsä kuvastaa tuon ajan edistykselliselle teatterille tyyppillistä maneeria, provokatorista herravastaisuutta, jossa ”kirkkoa, virkamiehiä ja esivaltaa edustavia rooleja ei voinut tulkita kuin kansan vihollisina.” (Paavolainen 1992: 211–212.) Myös toiseen näytökseen sisältyvän äänestyskohtauksen konstaapeli Pirhonen kuvataan karikatyyrimaisena herravallan edustajana. Hän muistuttaa enemmän vallastaan tietoista öykärimäistä santarmia kuin Topille ja Riikalle aikaisemmin tuttua poliisia. Poliisin käytös saakin Topin kysymään hämmästyneenä: ”Etkö... etkö sinä tunne minua?” Toisessa näytöksessä rovasti ei itse ole läsnä, mutta rovastin koraalialie esiintyy Topin repliikin, ”Arkkulaudat olisi mentävä kysymään Kettuvaarasta, jos myysisivät minulle arkkulaudat” jälkeen (II näytös, t. 915-918). Heti tämän jälkeen Topi muistelee unessa kuulemiaan rovastin sanoja lasten siunauksen maksusta: ”menköön nyt markalla, kun ovat yhdessä arkussa”. Rovastin aihe esiintyy välittömästi repliikin jälkeen (II näytös, t. 927–930). Lasten kuolema on oopperan dramaattisin tapahtuma. Se sisältyy myös Kiannon romaaniin mutta on siellä kevennetty Topin viittauksella vielä elossa oleviin lapsiin ja jälleen raskaana olevaan Riikaan: ”onpahan noita vielä pari elossa ja Riikakin näyttää taas olevan...” (Kianto 1958: 205). Oopperassa tapahtuma on äärimmäisen dramaattinen, koska Topin ja Riikan kaikki lapset kuolevat.

Keisariaihe on puolestaan mahtipontinen, selkeän klassinen, E-duurissa esiintyvä sointusarja, joka rakentuu bassoäänien alaspäiselle asteikolle (esimerkki 14). Bassolinjan sävelet ovat täysin yhteneväisiä rovastin koraalialieheen sopraanoäänien melodian kanssa. Keisariaihe esiintyy I näytöksessä, kolme kertaa Simana Arhippainen repliikkien yhteydessä sekä toisessa näytöksessä yhden kerran, silloin Riikan repliikin yhteydessä. Keisariaiheen sointusarja ja siihen liittyvä Arhippainen laulama melodia viittaavat Neuvostoliiton kansallishymnin alkuun. Yhtäläisyys on niin selvä, ettei se vaikuta sattumanvaraiselta. Sallinen (2001) vahvistaa tämän oletuksen. Hän todellakin lainasi tietoisesti Neuvostoliiton kansallishymniä. Tekstin kertoessa keisarista säveltäjä haluaa peitellysti viitata myös sävellyshetken itäisiin vallanpitäjiin.

Musical score for 'Punainen viiva', II näytös, t. 1090–1096. The score is in bass clef, 4/4 time signature, and E major key. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: SIMANA: SIL-LÄ KEI- SA-RI HÄN ON AR- MOL- LI- NEN I-SÄM- ME JA AU- RIN- KOM- ME. The piano accompaniment consists of chords and a bass line.

ESIMERKKI 14. *Punainen viiva*, II näytös, t. 1090–1096.

Keisariaiheen sointusarja esiintyy ensimmäistä kertaa lapsen kysymyksen ”onko jumalallakin partaa” jälkeen. Toinen esiintyminen seuraa välittömästi. Tällä kertaa tekstinä on: ”Sillä keisari hän on armollinen isämme ja aurinkomme”. Nyt sointusarjassa on harhalopuke, se päättyy E-duurin VI asteeseen. Kolmannella kerralla (t. 1104–

1111) sointusarja sisältää V/I-kadenssiin, johon liittyy myös säännönmukainen septimin purkaminen. Teksti kuuluu tällöin: ”Vain kaukaa, vain kaukaa me saamme ihaila keisaria ja hänen loistoaan.”

Neljäs esiintymä on tahdeissa 1163–1167. Tässä esiintymässä loppuosa on diminuutiomuodossa. Juuri aikaisemmin Simana toteaa ihmisten metelöivän ja rähinöivän, mutta keisarin ei tarvitse siitä välittää: ”Sillä keisari on suuri ja kaikkivoipa.”

Keisariaihe esiintyy myös toisessa näytöksessä, kun kylän miehet tekevät pilaa Topin tietämättömyydellä punaisen viivan vedosta. Riika tietää, että keisarilta tuodaan tarvittavat välineet, niin paperit kuin kynätkin äänestystä varten. Riikan repliikin yhteydessä keisariaihe esiintyy viiden tahdin mittaisena (II näytös, t. 227–231). Vaikka bassolinja on sama kuin edellisissä esiintymissä, soinnutusta hämärtää hieman puupuhallinten nopea sekstoli-kuvio.

Sanomaltaan yhteiskunnallisen *Punaisen viivan* sisällön kannalta keskeiseksi sitaattimateriaaliksi muotoutuvat *Barrikadi-marssista* ja *Marseljeesista* lainatut sitaattit. *Punaisen viivan* ensimmäisen näytöksen viimeinen, eli neljäs kohtaus tapahtuu Visuliinin pirtissä, johon kyläläiset ovat kokoontuneet kuuntelemaan agitaattori Puntarpäää. Agitaatiomusiikin keskeiset aiheet on lainattu *Barrikadi-marssista*. Sallinen on muodostanut marssin alusta kaksi aihetta, barrikadiaiheita a ja b (esimerkki 15).



ESIMERKKI 15. *Punainen viiva*, I näytös, 4. kohtaus: *Barrikadi-marssin* alku.

Ensimmäinen barrikadiaihe esiintymä on orkesterissa kun barrikadiaihe b esiintyy Puntarpään repliikin ”Kuunnelkaa mitä minä puhun” jälkeen, sävelinä g–fis–g ja es. Motiivi esiintyy orkesterin lisäksi myös Puntarpään repliikissä ”Nyt on sen aika astua sotatantereelle” (esimerkki 16).



ESIMERKKI 16. *Punainen viiva*, barrikadiaihe b (t. 1689–1691).

Puntarpää on henkilö, joka tuo kolmannen kerran tiedon äänestyksestä Topille ja hänen perheelleen. Kolmesta tiedottajasta, Simanasta, Suutarin perheestä sekä Puntarpäästä, Sallinen on antanut nimenomaan Puntarpäälle tärkeimmän ja laajimman roo-

lin. Puntarpää on proppilainen ”lahjoittaja”, joka varustaa sankarin taikaesineellä. Aktantti-tasolla Puntarpäällä on samankaltainen rooli kuin *Ratsumies*-oopperan Kauppiaanrouvalla, joka varustaa Ratsumiehen karhurituaalia varten.² *Punaisen viivan* yksinkertaiset ihmiset ymmärtävät viivan vetämisen jonkinlaiseksi taiaksi tai ihmeeksi, jonka avulla voidaan kädenkäänteessä muuttaa vaikeat elinolosuhteet. Riika odottaa 7. kohtauksessa (t. 718–719) ”viestintuojaa, onnentuojaa” joka kertoisi, että ”meillekin tulee toinen elämä, tulee valkeat leivät ja valkeat puurot ja eheät paidat ja kuniit kuvakirjat” (t. 736–738). Kianto (1958: 163) vertaa romaanissaan punaisen viivan taikavoimaa pienen paimenpojan ihmeluikkuihin, johon puhaltamalla saadaan asiat kuntoon:

Monen vanhaan yhteiskuntajärjestelmään kyllästyneen mielessä se kuvasteli taikatemppuna, jolla aivankuin satupilliä puhaltamalla saapi surkeat asiat ja olosuhteet silmänräpäyksessä muuttumaan.

Puntarpään agitaatiokokouksen ilmapiirissä on paljon todenmukaisia piirteitä. Agitaattorit käyttivät profetioivaa todistelua Kiannon ja Sallisen kuvauksen tapaan. Kristinuskon ja sosialismin sekoittaminen alkeellisten ihmisten tajunnassa oli aikaan kuuluvaa todellisuutta – myös itse Puntarpäällä lienee elävä esikuva: hänen hahmossaan on löydetty mestaripuhuja Eetu Salinin piirteitä (Niemi 1977: 119, 123). Virallinen kirkko ja työväenliikkeen johto suhtautuivat toisiinsa vihamielisesti; työväenliike samaisti kirkon vanhaan yhteiskuntajärjestelmään. Jo ennen Puntarpään agitaatiokokousta Suutarin Kunilla julistaa:

Ja tässä maassa on aina vallinnut vääryys ja kierous porvariluokan taholta - -. Pappi on opettanut kirkossa, että näin pitää olla ja että Jumalalta muka tulee sekä rikkaus että köyhyys. Nyt tästä perkeleellisestä järjestelmästä on tultava loppu.

Kunillan sanoma on avoimen kirkonvastainen. Vaikka työväenliikkeen joukkojen keskuudessa oli käsitys, että sosialisimi oli sopuoinnussa todellisen kristillisyyden kanssa, sen johto asettui avoimesti vastustamaan kirkkoa. Virallinen kirkko katsoi myös karsaasti nopeasti leviävää työväenliikettä. Vielä vuoden 1902 pappeinkokouksessa arkkipiispa esitti, ettei kristitty voi olla sosiaalidemokraatti. (Haataja 1976: 59.)

Puntarpään jatkaessa ja kehottaessa kylän väkeä tilaamaan puoleen sanomalehden ja vahvistamaan lukemalla sitä, orkesteriin jäävät marssin 1. ja 2. tahdissa esiintyvät sävelet d ja es. Tämän jälkeen seuraa loppukehotus: ”Ja nyt menkää kansan kaikkivaltiaaseen nimeen” (t. 2230–2237). Kehotuksen aikana orkesterissa esiintyy unisonona barrikadiaihe a, (t. 2231–2232). Motiivin viimeinen alin sävel puuttuu, koska jo seuraavassa tahdissa (t. 2233) alaspäinen kvinttikulku alkaa uudestaan.

Äänestyskehotus päättää Puntarpää-kohtauksen. Puntarpää julistaa puheensa loppussa: ”Auttakaa puoluetta, niin se auttaa teitä.” Samaan aikaan orkesterissa esiintyy barrikadiaihe a (esimerkki 17). Marssin kolmas tahti on augmentoitunut.

ESIMERKKI 17. *Punainen viiva*, barrikadiaihe a, t. 2219–2223.

Puntarpää-kohtauksen ja samalla koko ensimmäisen näytöksen päätösmarssissa aiemmin vain pieninä fragmentteina Puntarpään repliikeissä ja kohtauksen orkesterisatsissa esiintynyt barrikadiaihe b muuttuu hallitsevaksi aiheeksi. Puntarpää on esittänyt lopputervehdyksensä, joka sisältää äänestyskehotuksen ja runollisen vakuutuksen köyhälistön päivänkoiton alkamisesta. Tahdissa 2235 (esimerkki 18) barrikadiaihe b esiintyy d-mollissa kaksi kertaa, jälkimmäisellä kerralla teräsävel alennettuna.

ESIMERKKI 18. *Punainen viiva*, barrikadiaihe b, t. 2235.

Ennen äänestyskohtausta on Kiannon romaanissa laaja jakso, jossa kerrotaan sosialismin, ”uuden villiuskon” leviämistä, sekä tavallisten kansanihmisten ja ennen kaikkea vanhojen vallanpitäjien suhtautumisesta uuteen oppiin, joka ”päivä päivältä, viikko viikolta – eteni kuin kevät puro korvessa” (Kianto 1958: 148). Sallinen on toteuttanut tämän Kiannon laajan pohdinnan oopperan toisessa näytöksessä kahden kuoron, vanhoillisten ja radikaalien kuoron vuorotteluna.

Kuoroilla on toisistaan selvästi poikkeava musiikillinen ilme. Ensimmäinen vanhoillisten neliäänisen sekakuoron kansallisromantiikkaan viittaava satsi sisältää runsaasti pehmeitä molliseptimisointuja. ”Perinteisen” kuorolaulun vaikutelmaa korostaa se, että kuoro on lähes kokonaan *a cappella*. Tämä kuorosatsi on tunnettu paljon esitettynä ja levytettynä *Onko Suomessa kevät* -kuorolauluna. Sallinen teki itse kyseiseen lauluun sovituksen sekakuorolle.

Toinen kuoro on orkesterin tukema, iskevä ja rytmikäs mieskuoro. Toisen kuoron alkuaihe viittaa näytöksen lopun Puntarpää-kohtauksen sotaisaan marssiin ja rakentuu siis barrikadiaiheesta b. Radikaalien kuoron, lähes koko ajan unisonossa etenevän mieskuoron ensimmäistä jaksoa (esimerkki 19, t. 427–) ennakoi puhallinten vahva c-mollisointu, sotilasrummun tremolo, sekä jousien unisonossa esittämä pieni sekunti, fis–g. Samanlainen ylöspäinen pieni sekunti on mukana lähes koko ajan toisen kuoron orkesteriosuudessa.



ESIMERKKI 19. *Punainen viiva*, barrikadiaihe b, (t. 427–).

Barrikadiaihe b esiintyy myös toisessa näytöksessä esiintyvässä äänestystä kuvaavassa marssissa (t. 643–647). Marssi on soitinnettu ohuesti puupuhaltimilla verrattuna ensimmäisen näytöksen Puntarpään agitaatiokohtauksen paatokselliseen vaskisoitinnukseen. Aihetta tarkastellessa syntyy vaikutelma, että sen vahvin esiintymä on Puntarpää-kohtauksen lopussa agitaattorin saatua väen vakuuttamaan uuden aatteen voimasta ja olojen paranemisesta. Myös radikaalien kuorossa iskevän orkesterisatsin myötä soiva agitaatioaihe on vielä vakuuttava. Kun aihe esiintyy myöhemmin äänestysmarssissa, on sen teho jo poissa (esimerkki 20).



ESIMERKKI 20. *Punainen viiva*, II näytös, t. 643–647.

Itse äänestystapahtumalle ei siis oopperassa ole annettu kovinkaan suurta merkitystä. Äänestystä tärkeämpää on ollut korostaa jo aiemmin tapahtunutta joukkojen kiinnostuksen herättämistä ja aktivoimista. Äänestyskohtauksen laskevaan tunnelmaan vaikuttaa osaltaan se, että kohtaaminen on oopperassa suhteellisen myöhään, vain hieman ennen lasten kuolemaa, jolloin tunnelmaa nostattava ja aggressiivinen sävy olisi muuttunut liian nopeasti lasten kuoleman kuvaukseksi. Äänestysmarssi ei ole enää agitaatiomarssi, vaan itse asiassa laskeutuminen oopperan lopun tuhon ilmapiiriin. Äänestyskohtauksen merkitys olisi korostanut, jos se olisi sijainnut oopperassa aiemmin, esimerkiksi ennen toisen näytöksen kuorokohtausta.

Barrikadi-marssin lisäksi *Punainen viiva* sisältää toisenkin huomiota herättävän vallankumoussitaatin, lainauksen *Marseljeesista*. *Marseljeesin* alkusävelet esiintyvät Puntarpää-kohtauksessa kolme kertaa. Tahdeissa 1958–1959 (esimerkki 21) sitaatti ei vielä ole täysin tunnistettavissa, koska 2., 3. ja 4. sävel esiintyvät yhtä aikaa. Paitsi, että sitaatti viittaa teoksen ulkopuolelle, on sillä myös merkittävä teoksen sisäinen viittaustehtävä. *Marseljeesi*-sitaattia hallitseva kvartti on esiintynyt oopperassa ensimmäisen kerran Topin lähtöaiheessa, kun Topi huomaa painajaisunensa jälkeen, että

heitä uhkaa nälkäkuolema, ellei hän tee jotain. Kvartti esiintyy Puntarpään repliikeissä, myös Puntarpää-kohtauksen alussa. Kvartin esiintymisellä Topin lähtöaiheessa on musiikissa ilmaistu ennakkoon Topin lähdön tarkoitus.

PUNTARPÄÄ: TA-SA- AR- VOI- SUUS

ESIMERKKI 21. *Punainen viiva*, t. 1958–1959: *Marseljeesi*-sitaatin 1. versio.

Sanalla ”vapaus” (esimerkki 22) sitaattilaina on jo selkeä ja helposti tunnistettavissa: sitaatin kolme ensimmäistä säveltä c, f ja g esiintyvät orkesterissa, Puntarpää laulaa sanan vapaus neljännellä sävelellä, joka on c. Sotaisaa tunnelmaa tehostavat myös pikkurumpu ja sotilasrummun crescendot.

PUNTARPÄÄ: VA-PAUS

ESIMERKKI 22. *Punainen viiva*, t. 1980–1981: *Marseljeesi*-sitaatin 2. versio.

Seuraava yhtä huomattava sitaatti on tahteissa 2005–2006 (esimerkki 23) juuri ennen sanaa veljeys. Tällöin kaikki neljä ensimmäistä säveltä esiintyvät orkesterissa.

PUNTARPÄÄ: VEL- JE- YS

ESIMERKKI 23. *Punainen viiva*, t. 2005–2006: *Marseljeesi*-sitaatin 3. versio.

Marseljeesi-sitaatilla on myös merkittävä teoksen sisäinen viittaustehtävä. Sitaattia hallitseva kvartti on esiintynyt oopperassa ensimmäisen kerran Topin lähtöaiheessa, kun

Topi huomaa painajaisunensa jälkeen, että perhettä uhkaa nälkäkuolema, ellei hän tee jotain. Kvartti esiintyy Puntarpään repliikeissä myös Puntarpää-kohtauksen alussa. Kvartin esiintymisellä Topin lähtöaiheessa on musiikissa ilmaistu ennakkoon Topin lähdön tarkoitus. Kvartti nousee siis oopperassa eräänlaiseksi toivon intervalliksi, vastakohtana Topia ympäröivien uhkien tritonuspohjaiselle tematiikalle.

Marseljeesi-sitaatit yhdessä *Barrikadi-marssista* muodostuneiden lainojen kanssa ovat *Punaisessa viivassa* vahvoja draaman ulkopuolelle viittaavia merkkejä. Vasikipuhallinvoittoinen, usein sotilasrummulla vahvistettu orkestrointi luovat vaikutelman, että Sallinen on käyttänyt näitä sitaatteja oopperassaan juuri niiden alkuperäisessä merkityksessä: nostamaan vallankumouksellista tunnelmaa.

Erityisesti *Punaisen viivan* sävellystyön yhteydessä Sallinen toimi tiiviissä yhteistyössä ohjaaja Kalle Holmbergin kanssa. Tästä syystä säveltäjä on epäilemättä pyrkinyt eleellisellä, sitaatteja sisältävällä oopperailmaisullaan vastaamaan Holmbergin brechtiläiseen ideologiaan perustuvan gestisen, realistisen ja konkreettiseen ohjaustekniikan asettamiin haasteisiin.

Viitteet

¹ Musiikin eleutorioista ks. mm. Tarasti 1994: 14; Hatten 1994; Brechtin eppiseen teatterikäsitteeseen perustuvasta *realistisesta musiikkiteatteris-*

ta ks. Långbacka 1982: 264–267.

² Proppin analyysistä ks. Propp 1958, Apo 1974.

Lähteet

NUOTTIAINEISTO

1972–1973 *Neljä laulua unesta*. Helsinki: Warner/Chappel Music Finland.

1973–1974 *Ratsumies*. Helsinki: Luses.

1976–1978 *Punainen viiva*. Kent: Novello.

ARKISTOLÄHTEET

Haavikko, Paavo (1972a) *Ratsumies*-libretton ensimmäinen käsikirjoitus. Päivätty 7.5.1992. Aulis Sallisen yksityisarkisto, Helsinki.

Haavikko, Paavo (1972b) *Ratsumies*-libretton toinen käsikirjoitus. Aulis Sallisen yksityisarkisto, Helsinki.

Haavikko, Paavo (1973) *Ratsumies*-näytelmän käsikirjoitus. Päivätty 20.11.1973. SKS:n kirjallisuusarkisto, Helsinki.

Sallinen, Aulis (1972) *Ratsumies*-libretton käsikirjoitus. ”Säveltäjän työlibretto”. Aulis Sallisen yksityisarkisto, Helsinki.

HAASTATTELUT JA KIRJEENVAIHTO

- Haavikko, Paavo (1987) Paula Kalliolan tekemä haastattelu. Paula Kalliola: *Nainen, mies ja parisuhde Paavo Haavikon näytelmissä*. Kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Ss. 164–198.
- Sallinen, Aulis (1990) Pekka Hakon tekemä haastattelu 17.–18.12.1990. U-matic-kasetit nrot 1–20. Tutkijan käytössä ovat olleet alkuperäisistä nauhoista tehdyt VHS-kopiot. Luses. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen arkisto, Helsinki.
- Sallinen, Aulis (2001) Jarmo Anttilan tekemä haastattelu 12.9.2001. Helsinki.
- Seppälä, Hilka (1999) Kirje Jarmo Anttilalle 23.2.1999.
- Sihvo, Hannes (2000) Kirje Jarmo Anttilalle 27.4.2000.

KIRJALLISUUS

- Aho, Kalevi (1977) ”Motiivit ja motiivien muuntuminen”. *Musiikki* 4/1977, ss. 15–31.
- Ala-Könni Eero (1978) *Alavuden laulukirja*. Tampere: Tampereen yliopisto, kansanperinteen laitos.
- Anhava, Tuomas. (1973) ”Haavikko ja antiikki”. *Parnasso* 1973, ss. 413–422.
- Anon. (1973) *Kalevala*. Porvoo: WSOY.
- Anttila, Jarmo (1997) ”Vestmanviikin balladi Aulis Sallisen Punainen viiva -opperassa”. *Etnomusikologian vuosikirja* 9. Toim. Jukka Louhivuori. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Anttila, Jarmo (2002) *Aulis Sallisen Ratsumies ja Punainen viiva. Oopperaa, musiikkiteatteria ja kulttuuriradikalismia*. Jyväskylä Studies in the Arts 81. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Apo, Satu (1974) ”Kansansadun struktuurien tutkimus”. *Strukturalismia, semiotiikkaa, poetiikkaa*. Toim. Eero Tarasti. Helsinki: Gaudeamus.
- Arkkipiispa Paavali (1979) Ortodoksinen kirkkomusiikki. *Ortodoksinen kirkko Suomessa*. Toim. Isä Ambrosius & Markku Haapio.: Etelä-Suomen kustannus OY: Lieto. 338–351.
- Asplund, Anneli (1977) *Suomalaista kansanmusiikkia I – Balladeja*. Helsinki: SKS.
- Barthes, Roland (1984) *Elements of Semiology*. Suffolk: Jonathan Cape.
- Cooke, Deryck (1981) *The Language of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Edelman, Toni (1978) ”Vuorovaikutukseen yleisön kanssa”. *Kulttuurivihkot* 6/1978, ss. 68–69.
- Gasparow, Boris (1982) ”Eräitä musiikin semantiikan deskriptiivisiä ongelmia”. *Musiikin soivat muodot. Musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä*. Toim. Eero Tarasti. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja no 2. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Ss. 49–65.
- Gronow, Pekka (1979) *Laulukirja. Työväen lauluja kahdeksalta vuosikymmeneltä*. Helsinki: Tammi.
- Haataja, Lauri (1976) *Suomen työväenliikkeen historia*. Joensuu: Työväen sivistysliitto.
- Haavikko, Paavo (1995) *Prospero. Muistelmat vuosilta 1967–1995*. Helsinki: Art House.
- Haavikko, Paavo (1997) *Sulka. 12 näytelmää*. Porvoo: WSOY.
- Haavio, Martti (1955) ”Probleemi ja sen ratkaisija. Kaunis laulu Frinsi Wensman Wiikistä”. *Kansanrunojen maailmanselitys*. Helsinki: WSOY. Ss. 333–359.
- Hatten Robert (1994) *Levels of Gestural meaning in Music Interpretation*. Esitelmä Imatran kansainvälisessä semiotiikkaseminaarissa. Moniste.

- Kalliola, Paula (1987) *Nainen, mies ja parisuhde Paavo Haavikon näytelmissä*. Kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.
- Karjalainen, Kauko (1991) *Leevi Madetojan oopperat Pohjalaisia ja Juha. Teokset, tekstit ja kontekstit*. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis 2. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kianto, Ilmari (1915) *Turjanlinnan satukirja*. Helsinki: Otava.
- Kianto, Ilmari (1958) *Punainen viiva*. Helsinki: Otava.
- Kinnunen, Aarne (1977) *Syvä nauru. Tutkimus Paavo Haavikon dramatiikasta*. Helsinki: SKS.
- Kirkinen, Heikki (1962) ”Historiallista taustaa ortodoksisen uskon tulolle Karjalaan”. *Studia Historica Jyväskyläensia I*. Toim. Markku Jokipii. Pieksämäki: Jyväskylän kasvatustopillinen korkeakoulu & Jyväskylän yliopistoyhdistys. Ss. 5–56.
- Kuokkala, Pekka (1992) *Ooppera Viimeiset kiusaukset Joonas Kokkosen säveltäjäkuvan heijastumana*. Jyväskylä Studies in the Arts 39. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kyrö, Pekka (1978) ”Daniel Hjort ja Fångarnas ö. Vallan analyysyjä Vaasasta”. *Teatteri 2/1978*, ss. 7–8.
- Lappalainen, Pekka (1971) *Säämingin historia I:2*. Sääminki: Säämingin kunta ja Säämingin seurakunta.
- Långbacka, Ralf (1982) *Muun muassa Brechtistä*. Helsinki: Tammi.
- Niemi, Juhani (1977) ”Kansanrakastaja vai kansanvihollinen Näkökulmia Ilmari Kiannon Punaiseen viivaan”. *Kirjallisuuden tutkijain seuran vuosikirja 30*, ss. 111–123.
- Niemi, Juhani (1985) *Hiidenkiven arvoitus*. Hämeenlinna: Karisto.
- Noske, Fritz (1977) *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*. Hague: Martinus Nijhoff.
- Paavolainen, Pentti (1992) *Teatterit ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971*. Jyväskylä: Kustannus OY Teatteri.
- Propp, Vladimir (1958) *Morphology of the Folktale*. Texas: University of Texas Press.
- Rainio, Ritva (1963) ”Pilasadut ja kaskut”. *Suomen kirjallisuus I. Kirjoittamaton kirjallisuus*. Toim. Matti Kuusi. Helsinki: SKS & Otava. Ss. 508–224.
- Reich, Wilhelm (1982) *Fasismmin massapsykologia*. Helsinki: Otava.
- Seppälä, Hilikka (1981) *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Shakespeare, William (1983) *Machbeth*. Suomentaja Matti Rossi. Jyväskylä: Gummerus.
- Sihvo, Hannes (1980) *Soutu Bysanttiin. Paavo Haavikon metodin ja maailmankuvan tarkastelua*. Helsinki: SKS.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne (1989) ”Merkin käsite oopperatutkimuksessa. Esimerkkejä Rautavaaran Thomaksesta”. *Musiikkitiede 2/1989*, ss. 164–177.
- Tarkiainen, Kari (1961) ”Lumiukon vaatteet eli historialliset kuvat Paavo Haavikon lyriikassa”. *Parnasso 1961*, ss. 186–191.
- Teerisuo, Timo (1970) *Aarre Merikannon ooppera Juha*. Helsinki.
- Tarasti, Eero (1994) *A Theory of Musical Semiotics*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- Ylimartimo, Sisko (1975). *Historiallinen ja myyttinen aines Paavo Haavikon tuotannossa*. Kirjallisuuden laitoksen monistesarja nro 4. Oulu: Oulun yliopisto.