

Lempeä äiti vai verenhimoinen noita?

Louhen representaatiot suomalaisessa laulumusiikissa

Kaisa Leander

Pro gradu -tutkielma

Kulttuurien tutkimus, Folkloristiikka

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Toukokuu 2025

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä

Pro gradu -tutkielma

Kulttuurien tutkimus, Folkloristiikka

Kaisa Leander

Lempeä äiti vai verenhimoinen noita? Louhen representaatiot suomalaisessa laulumusiikissa

Sivumäärät: 70

Tämä pro gradu -tutkimukseni käsittelee Louhen esittämistapoja suomalaisessa laulumusiikissa. Tutkimuksen aineistona on käytetty oopperoiden ja muun laajamuotoisen laulumusiikin partituureja, librettoja sekä CD- ja DVD-tallenteita. Työ keskittyy länsimaisen taidemusiikin alaisesta materiaalista omasta klassisen laulajan taustani takia. Tutkimuksen tarkoituksena on tutkia, kuinka säveltäjät ja libretistit ovat musiikissa tuoneet esille Louhen hahmon ja tämän luonteenpiirteet ja kuinka tämä eroaa *Kalevalasta* esiin nousevasta käsityksestä sekä aikaisemmasta tutkimuksesta. Tutkimusmenetelminä on käytetty lähilukua, narratiivisuutta sekä musiikkianalyysia. Sekä tekstiä että musiikkia on analysoitu niihin parhaiten sopivalla menetelmällä. Samankaltaista tutkimusta, joka yhdistäisi tekstin ja musiikin tutkimuksen, ei ole aikaisemmin tehty. Aineistosta nousi esiin monia erilaisia tulkintoja Louhesta, hän saattoi olla hyvä ja ajattelevainen äiti samalla kun hän valmistautui johtamaan kansaansa sotaan. Naisen asema on muuttunut historian saatossa, myös suhtautuminen naisjohtajaan, joka Louhi eittämättä on. Aikaisempien tutkimusten näkökulma on sekin muuttunut varhaisesta tutkimuskohteen sivuuttamisesta kohti voimantähtäisen asemaa, samoin kuin naisen asema on muuttunut varsinkin 1900-luvun aikana. Musiikkiesitykseen kuuluu aina olennaisena osana myös esiintyjän persoona ja hänen näkemyksensä teoksesta. Tähän ei kuitenkaan ollut mahdollista pro gradu -työn aikana syventyä, mutta se on kiinnostava jatkotutkimuskohde.

Avainsanat: Louhi, Kalevala, suomalainen laulumusiikki

Sisällysluettelo

1	Johdanto	5
	Keskeisiä käsitteitä ja taustaa länsimaisen taidemusiikin näkökulmasta	7
	Katsaus folkloristiseen musiikintutkimukseen	11
2	Menetelmät ja metodologia	13
	Lähiluku ja narratiivisuus	14
	Musiikkianalyysi	16
	Hiljainen tieto	17
	Tutkijan positio ja eettiset ongelmat	18
3	Kuka Louhi on? Pohjolan emäntä aikaisemmissa tutkimuksissa	20
	Louhen synty Lönnrotin kynästä	21
	Perinteentutkimuksen näkökulma muuttuu	23
	Naisen asema	25
	Pohjolan Emännän monet kasvot	25
	Reflektio tutkimuksista	28
4	Aineiston esittely ja tutkimusaineiston muodostaminen	30
	Aineiston etsiminen	30
	Aineiston rakenne ja tulkitseminen	31
5	Louhi suomalaisessa laulumusiikissa	34
	Pohjan neiti	34
	Kaksi sulhasta Pohjolassa	35
	Louhi johtaa Pohjolaa	38
	Musiikki kuvailee luonnetta	39
	Sota valosta	40
	Pimeyden johtajatar	41
	Pohjola menee luihin	43
	Äidit ja tyttäret	46
	Stereotyyppinen paha	46
	Musiikillisia mielikuvia	49

Neito	50
Vain parasta tyttärelle	51
Instrumentit kuvailevat tapahtumia	52
Koirien Kalevala	54
Susiemo johtaa laumaansa	55
Visuaalisuus luo mielikuvia	57
6 Päätelmät ja reflektio	60
Lähteet	64
Tutkimusaineisto	64
Partituurit, libretot ja muu kirjallinen aineisto	64
Tallenteet	64
Kuvat	64
Kirjallisuus	65

1 Johdanto

Pro gradu -tutkielmani aihe on Louhen representaatiot suomalaisessa laulumusiikissa, erityisesti orkesterisäestyksellisissä teoksissa, jotka pohjautuvat Kalevalaan. Aihepiiri valikoitui ensimmäisen ammattini, laulopedagogin ja klassisen laulajan näkökulmasta. Tekstit musiikin sisällä ovat aina kiinnostaneet minua ja olen opiskeluajoista lähtien uppoutunut niihin hyvin syvällisesti. Tämä innostukseni todennäköisesti juurtaa juurensa lapsuuteeni: meillä kotona luettiin kaikkea ja paljon. Meillä oli kokonainen kirjastohuone, jossa oli tuhansia teoksia. Äidilläni oli myös tapana lempeästi pakottaa, tai suorastaan lahjoa, minut lukemaan kulttuurihistorian kannalta tärkeitä teoksia, kuten Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä* ollessani yhdeksänvuotias. Meillä kokoontui myös kirjallisuuspiiri, johon osallistui myös lapsia. Kirjoja luettiin ja niitä käsiteltiin yhdessä. Meitä lapsia houkutteli toki hyvin valittujen kirjojen lisäksi perinteeksi muodostunut marenkitarjoilu. Tämä lienee yksi syistä, miksi mieleeni jäi kiinnostus tarinoihin, mytologiaan ja historiallisiin kertomuksiin. Kotikirjaston kaikkiin kirjoihin oli aina vapaa pääsy ja muistan tutkineeni Kalevalaa vuodelta 1985, jossa oli Björn Landströmin värillisiä kuvia.

En kuitenkaan lähtenyt opiskelemaan nuorena kirjallisuutta, vaan veri veti musiikin pariin opiskelemaan klassista laulua. Laulumusiikki eroaa instrumentaalisesta juuri siitä syystä, että suurimmassa osassa sävellyksistä mukana on teksti. Säveltäjän valitsemat, usein runomuotoiset, sanat avaavat ovia tulkitsemaan musiikkia moninaisilla tavoilla perinteisen musiikkianalyysin lisäksi. Näihin teksteihin syventyminen on, kuten jo kirjoitin, minulle hyvin tärkeää, mutta siihen ei koskaan ollut riittävästi aikaa. Nyt varttuneempana aikuisena aloittaessani kulttuurien tutkimuksen opinnot, minulle oli heti aivan selvää se, että haluan yhdistää pro gradu tutkimukseeni myös ensimmäisen ammattini tietämyksen. Koen, että minulla on runsaasti erityisosaamista ja aiheen tuntemusta musiikin alalta, sekä verkostoja niin musiikkitieteen kuin esittävän taiteenkin puolella. Tämän kaltaisia aikaisemmin tehtyjä tutkimuksia, joissa folkloristiikka ja musiikki, tieteenä ja taiteena, yhdistyvät, en etsinnöistä huolimatta ole löytänyt.

Alun perin oli olin kiinnostunut satuhahmoista, kuten sinipiiioista, mutta aihe oli liian laaja. Päätin keskittyä Kalevalassa esiintyviin naishahmoihin ja näistä eniten aineistoa löysin Ilmataresta, Louhesta ja Marjatasta. Aineisto osoittautui kuitenkin epätasapainoiseksi, sillä Ilmataresta löytyi lähinnä yksinlauluja ja Louhesta suurempia kokonaisuuksia Marjatan jäädessä

tähän väliin. Lopulta rajasin aiheeni käsittelemään vain Louhea ja niitä tapoja, joilla hänet esitettiin laulumusiikissa. Taustastani klassisena laulajana ja opettajana johtuen, keskityn tutkimuksessani ainoastaan länsimaisen taidemusiikin ohjelmistoon. Rytmimusiikin alalta löytyy kyllä Louhesta kertovia tekstejä, mutta päätin rajata ne tämän työn ulkopuolelle. Aineistoon valikoitui laajoja musiikkiteoksia: neljä hyvin eri tyylistä oopperaa sekä yksi sinfoninen runo kuorolle, orkesterille ja laulusolisteille. Tutkimukseni aineistoon kuuluvat oopperat Oskar Merikannon *Pohjan neiti*, Ilkka Kuusiston *Sota valosta*, Tapio Tuomelan *Aidit ja tyttäret*, Jaakko Kuusiston *Koirien Kalevala* sekä Urmas Pulkkinen sinfoninen runo *Neito*. Tutkimusaineisto koostuu partituureista, libretoista ja tallenteista. Aineiston monipuolisuus mahdollistaa vertailevat lähestymistavan, jolloin voin tarkastella myös sitä, kuinka Louhen hahmo on muuttunut eri aikoina ja eri säveltäjien sekä libretistien toimesta. Kahdesta teoksesta on kattava tallenne olemassa, jolloin olen voinut hyödyntää kuulokuvaa ja toisessa myös visuaalista vaikutelmaa. Muita teoksia olen analysoinut nuottikuvaa tutkien ja myös pianolla tapaillen.

Tutkimukseni lähtökohtana on se, että Louhi on perinteisesti kuvattu hyvin yksipuoleisesti pahana ja häijynä naishahmona, vaikka hän on huomattavasti moniulotteisempi. Tämä esitystapa liittyy kulttuurisiin tapoihin, joissa sukupuolella on ollut huomattava merkitys: naisen ja miehen tehtävät ja hyveet ovat täysin erilaisia. Hyvän johtajan ominaisuudet, kuten esimerkiksi vahvuus ja päättäväisyys, on yhdistetty yleensä maskuliinisuuteen hyveinä, kun taas naisen olisi soveliaampaa olla lempeä hoivaaja ja kodin hengetär. Louhessa on johtajuuden lisäksi kuitenkin myös pimeyden piirteitä ja hänet voidaan yhdistää tuonpuoleisiin voimiin, mutta samalla hänellä on myös lempeän äidillisiä piirteitä. Dualistinen kuva hellästä äidistä ja toisaalta eläimellisestä noidasta luovat hahmon luonteelle ääripäät. Vanhimmissa tutkimuksissa Louhi on leimattu lähinnä vain läpensä pahaksi, ellei peräti ole täysin sivuutettu. Uudemmissa nainen on nähty monipuolisempänä patriarkaatin vastustajana oman kansansa johtajana ja suoranaishahmona voimanasena, joka on toiminut yhteiskunnassa asemassa, joka perinteisesti on mielletty yksinomaan miehille soveliaaksi.

Aiemmat tutkimukset ovat keskittyneet pääasiassa kirjallisiin tulkintoihin, joten pääsen tekemään tutkimusta uudesta näkökulmasta aikaisempaa ammattiani hyödyntäen, jolloin tutkimuksestani voivat hyötyä muun folkloristien lisäksi myös esimerkiksi musiikkiteijelijät. Tutkimus tuo esille lisäksi naisenergiaan liittyviä kulttuurisia diskursseja, jotka ovat tänä päivänäkin ajankohtaisia. Tutkimuskirjallisuudessa on havaittavissa muutos naisen asemassa: vanhimmat tutkimukset ovat pääasiassa miesten tekemiä ja korostavat miehisten heerosten

tekoja ja hyveitä joko sivuuttaen naishahmot kokonaan tai luomalla niistä stereotyyppisiä kuvia, kuten paha Louhi tai hyvä Lemminkäisen äiti. Uudemmat tutkimukset ovat keskittyneet syvempiin tulkintoihin: hahmoilla voi olla useampiakin luonteenpiirteitä. Monet tutkijat ovat myös kyseenalaistaneet Lönnrotin runojen käsittelyä, eri aiheiden toisiinsa yhdistelyä ja omien tekstien lisäämistä kansan parista kerättyyn aineistoon.

Tutkimukseni on laadullinen ja se yhdistää folkloristiikkaan myös musiikkitieteen menetelmiä monitieteellisesti, jolloin on mahdollista ymmärtää Louhen hahmoa syvemmin ja monitahoisemmin myös taiteen, yhteiskunnan ja historian näkökulmista. Tarkastelen pro gradu -työssäni myös sitä, kuinka säveltäjät ja libretistit ovat tulkinneet Louhen luonnetta, äidillisyyttä, valtaa ja yliluonnollisia kykyjä teoksissaan. Aineistoa lähestyn lähiluvun, narratiivisuuden ja musiikkianalyysin avulla, jolloin sekä librettojen tekstit että säveltäjän käyttämät tehokeinot, kuten valittu ääniala, orkestrointi, sävellinjat ja dynamiikka, rakentavat yhdessä Louhen hahmon.

Tutkimuskysymykseni on, miten Louhi esitetään suomalaisessa länsimaisen taidemusiikin alaisessa laulumusiikissa ja onko hahmon esittämisen tavassa eroavaisuuksia alkuperäiseen Kalevalan tekstiin. Tutkin erilaisia esittämistapoja sekä tekstin että musiikin analysoimisen avulla. Musiikissa ei kuitenkaan ole aina vain yhtä oikeaa tulkintatapaa, sillä lopullinen versio syntyy vasta esitystilanteessa, ja siihen vaikuttaa moni ulkomusiikillinen asia, kuten esittäjän oma persoona, lavastus, musiikinjohto sekä ohjaus. Samasta laulusta voi hyvinkin olla yhtä monta tulkintaa, kuin on esittäjiäkin. Tämä tutkimus tuo myös esiin, kuinka musiikki voi tarjota uusia näkökulmia Louhen hahmoon, sellaisiakin, joita folkloristisessa ja kirjallisuuden tutkimuksessa ei ole ennen käsitelty. Libretistit ovat kirjoittaneet oman näkemyksensä aiheesta, jonka säveltäjät ovat muotoilleet musiikiksi käyttäen keinoinaan esimerkiksi sointivä-
rejä, rytmejä ja solistien äänityyppejä kuvastamaan henkilöahmoa. Oma vaikuttamismahdollisuutensa on myös teosta näyttämölle rakentaessa muun muassa ohjaajalla, lavastajalla, puvustajalla ja laulajilla, kaikki tuovat valmiiseen esitykseen oman näkökulmansa hahmosta. Taiteilijoilla on suuri mahdollisuus omalta osalta joko rikkoa stereotypioita tai vahvistaa niitä.

Keskeisiä käsitteitä ja taustaa länsimaisen taidemusiikin näkökulmasta

Nykymuotoinen ooppera syntyi noin vuonna 1600 Firenzessä, mutta levisi nopeasti vuosisadan puoliväliin mennessä manner Euroopassa. Jo aikaisemmin oli esitetty musiikillisia draamoja, jotka pohjautuivat antiikin näytelmiin, mutta vasta Ranskan kuninkaan Henrik IV:n ja

Maria de Medicin häissä esitettyä Jacopo Perin ja Giulio Caccinin teos *Euridice* alettiin myöhemmin kutsua ensimmäiseksi varsinaiseksi oopperaksi. (Lindgren 2022, 14–15.) Ooppera on läpisävelletty teos, jossa on eri kokoonpanoissa oleva orkesteri, laulusolistit, usein kuoro ja toisinaan myös tanssijoita mukana. Oopperassa on juonellinen teksti, libretto, joka käsittelee usein esimerkiksi rakkautta, juonimista, petollisuutta, myyttejä, kansantarinoita tai historiaa. Aiheita on useita. Varsinkin barokkioopperoiden aiheet olivat usein antiikin mytologiasta, toisinaan suoraan ja toisinaan huomattavasti juonta muuttaen, kuten muun muassa Christoph Willibrand Gluckin *Orfeo ed Euridice*, jossa on hieman yllättäen onnellinen loppu ja rakastavaiset saavat toisensa. (Isopuro ja Paananen 1989, 111–113.)

Oopperoiden orkesterien kokoonpanot vaihtelevat suuresti. Barokin aikakaudella orkesteri oli usein pieni, lähinnä jousisoittimista ja continuoista, eli cembalosta ja bassosoittimesta, koostuva kokoonpano. Oopperat olivat pääasiassa vakavia (*seria*) numero-oopperoita. Tämän tyyppisissä teoksissa orkesterilla oli tehtävänä alkusoiton jälkeen säestää laulettuja aariat ja ensembles, kun continuo puolestaan tuki väliin tulevia ja juonta eteenpäin vieviä resitatiiveja. (Isopuro ja Paananen 1989, 33–34.) Klassismin aikakaudella ooppera muuttui: suureen suosioon nousi koominen ooppera, *opera buffa*, joka oli suorasukaisuudellaan ja älykkäällä huumorillaan vastakohta mahtipontiselle barokkioopperalle (Murtomäki 2019). Edelleen resitatiivi johdatti musiikkinumerosta toiseen, mutta yhä enemmän puheen kaltaisena, nopeana *seccona* entisen raskaan *accompagnaton* sijaan. Orkesterin kokoonpano laajeni hieman, varsinkin puhaltimien osalta, mutta musiikin johto tapahtui edelleen suurella määrällä tärkeän cembalon takaa. (Isopuro ja Paananen 1989, 111–113.)

Vasta 1800-luvulla oopperoista tuli massiivisempia, kun romantiikan aikakausi toi mukanaan soitinten rakenteen kehittymisen nykymuotoonsa. Jo aikaisemmin 1700-luvulla kehittynyt *Belcanto*, eli kauniin äänen, virtuositeetti muuttui yhä linjakkaammaksi ja melodisuus alkoi vuosisadan puolivälissä syrjäyttää koristeellisuutta mahdollistaen laulajan äänen kantamisen instrumenttien soinnin yli. Orkestereiden koko kasvoi merkittävästi, jopa sataan soittajaan, lyömäsoittajiin ja etenkin vaskipuhaltimiin lisättiin sävellyksiin. Orkesterin johtajaksi vakiintui kapellimestari, joka ei enää itse istunut soittimen takana. (Isopuro ym. 1991, 9–11.)

Kapellimestari käyttää työssään partituuria, joka on nuotti, johon on kirjoitettu kunkin teoksen kaikki soitettava ja laulettava musiikki teksteineen ja esitysohjeineen tarkassa järjestyksessä. Tänä aikakautena ovat syntyneet nykyäänkin oopperataloissa valta-asemassa olevat teokset,

kuten Giuseppe Verdin *La Traviata*, Giacomo Puccinin *Tosca* ja Richard Wagnerin *Nibelungin sormus* tetralogia. (Isopuro ym. 1991 9–11; Lindgren 2022, 256–259.)

Aivan ensimmäisen kerran nähtiin Suomessa ooppera jo vuonna 1768 Turussa, kun Karl Gottlieb Seuerlingin seurue esitti vierailunäytöksellään Johan Thielen *Maailman luomisen*. (Salomaa 1987, 13.) Ooppera yleistyi seuraavan sadan vuoden kuluessa, varsinkin autonomian aikakaudella vierailevien seurueiden esittämänä niin Turussa ja Viipurissa, mutta varsinkin Helsingissä kaupungin ollessa sopivalla sijainnilla matkan varrella varsinaisten esiintymispaikkakuntien Tukholman ja Pietarin välissä. Vaikka muuten kulttuurivirtaukset saapuivat maahan lähinnä Ruotsista, nämä vierailut tekivät poikkeuksen ja uudessa pääkaupungissa päästiin näkemään esityksiä, jotka olivat pääasiassa tuotettu Manner-Euroopassa. (Pennanen ja Mutkala 2008, 10–13.) Kulttuurin kulutuksen kasvuun vaikutti myös Helsinkiin saapuneet, pääasiassa venäläiset ylemmän sosiaaliluokan matkailijat, joille haluttiin tarjota korkealuokkaista viihdettä (Salomaa 1987, 14).

Saksassa syntyneen, mutta suomalaistuneen Frederik Paciuksen säveltämää *Kung Karls* janteosta (1852) pidetään ensimmäisenä suomalaisena oopperana. Se perustui Zacharias Topeliuksen huvinäytelmään ja sen ensimmäinen esitys oli suomalaisessa musiikkielämässä ansaitusti merkittävä tapahtuma. (Salomaa 1987, 15.) Kotimainen ammattimainen oopperatoiminta sai alkunsa 1870-luvulla, kun Suomalainen teatteri ja sen lauluosasto alkoi esittää muualla Euroopassa tunnettuja oopperoita suomeksi, mikä oli suuri saavutus kieliriitojen raastamassa maassa. Samaan aikaan Helsingissä vaikutti myös ruotsalainen teatteri, mutta se ei kyennyt kilpailemaan ensin mainitun kanssa. (Haapakoski ym. 2002, 351–355.) Vuonna 1891 julistettiin sävellyskilpailu ensimmäisen suomenkielisen oopperan saamiseksi, tosin huonolla menestyksellä, sillä yhtäkään teosta ei ilmoittautunut kilpailuun. Viisi vuotta myöhemmin oli uusi yritys, tällä kertaa yksi teos osallistui kilpailuun, nimittäin vuonna 1898 valmistunut Oskar Merikannon *Pohjan neiti*, joka on tutkimukseni vanhin ooppera ja samalla ensimmäinen suurteos, jossa *Kalevalasta* ammennettiin inspiraatiota. (Salomaa 1987, 17.) Ooppera sai ensi-iltaansa rahoitusongelmien vuoksi kuitenkin vasta kymmenen vuotta myöhemmin Viipurin musiikkijuhlilla (Ketomäki 2012, 185).

Oopperaa esitetään pääasiassa näyttämöllä, jossa laulajat ja tanssijat liikkuvat, orkesterin ollessa lavan edessä olevassa niin kutsutussa orkesterimontussa. Pelkät esiintyjät eivät vielä tee teoksesta kokonaista, vaan tarvitaan lavastus ja puvustus, jotta esitys toimisi. Lavasteet ovat

vaihdelleet vuosisatojen kuluessa ja tekniikan kehittyessä, samoin puvustus. Molemmilla voidaan luoda mitä erilaisimpia mielikuvia tapahtumien paikoista ja henkilöhahmoista. Esimerkiksi Wolfgang Amadé Mozartin Oopperassa *Le nozze di Figaro* aikuinen nainen esittää nuorta poikaa, tai varsinkin barokin aikakaudella suosiossa olleet kastraatit esittivät naisia, yleensä vielä pääroolissa. Teatterin illuusio rakentuu pitkälti näiden keinojen varaan. (Isopuro ja Paananen 1989, 111–113.) Äärimmilleen tämän vei aikanaan Richard Wagner pyrkiessään luomaan oopperoistaan kokonaistaideteoksia. Hän jopa rakennutti Saksan Bayreuthiin oman oopperatalon, jossa edelleen kesäisin esitetään Wagnerin teoksia, ja halusi vaikuttaa lavastukseen ja puvustukseen varmistaakseen omien toiveittensa täyttymyksen. Joskus esitetään oopperoita myös ilman lavastusta ja puvustusta, tällöin niitä kutsutaan konserttiversioiksi. (Isopuro ym. 1991, 9–14, 65–82.)

Lähellä oopperaa taidemuotona ovat esimerkiksi oratoriot ja kantaatit. Ensin mainitut ovat uskonnollisia aiheeltaan. Kun kirjoitan uskonnosta tässä tutkimuksessa, tarkoitan nimenomaan kristinuskoa, joka on ollut osana länsimaisen taidemusiikin ja kulttuurihistorian kehityksessä. Kantaatit voivat olla sekä uskonnollisia että maallisia. Lähellä edellä mainittuja teostyyppejä ovat myös sinfoniset runot. Sinfonisessa runossa, toisin kuin oratorioissa ja kantaateissa, ei välttämättä tarvitse olla soololaulua tai kuoroa mukana. Rajanveto on hiuksen hienoa ja riippuu myös tulkitsijan omasta mausta.

Laulajien äänialat lauletaan karkeasti kolmeen naisääneen ja kolmeen miesääneen niiden korkeuden ja äänen värin mukaan. Nais- eli diskanttiäänet ovat korkeasta matalaan: sopraano, mezzosopraano ja altto, miesäänissä samat ovat tenori, baritoni ja basso. Näiden perusjakojen lisäksi eri äänityypit voidaan jakaa lukuisiin erilaisiin tyyppeihin muun muassa niiden lyyriisyyden tai dramaattisuuden mukaan. Oopperoiden roolitukset ovat monesti hyvin stereotyyppisiä, korkeat naisäänet esittävät usein nuoria naisia, kuten kamaripalvelijatar tai kurtisaani, matalat taas vanhempia ja arvokkaampia, kuten imettäjä tai emäntä. Vastaavasti tenorit esiintyvät usein sankareina tai prinsseinä, kun taas bassot ovat usein kuninkaita tai ylipappeja. Iän ja kokemuksen myötä fakki voi muuttua, mutta ei kovin paljoa, lähinnä dramaattisempaan ja/tai matalampaan lähityppiin. (Kloiber ym. 2016, 925–940; Hellman 1994.)

Suurin osa keskeisimmästä oopperakirjallisuudesta on kirjoitettu ennen 1950-lukua, jolloin sukupuolten roolit ovat olleet varsin stereotyyppiset, poikkeuksena barokkiaikakauden kastroattilaulajat ja muun muassa wieniläisklassismin tyyppilliset niin kutsutut ”housuroolit”,

joissa tavallisimmin mezzosopraano esitti nuorta miestä. (Kloiber ym. 2016, 925–940.) Tästä syystä perinteiset roolitukset voidaan joissain tapauksissa kokea tänä päivänä varsin vanhanai-kaisiksi ja vähemmistöjä syrjiviksi. Asiaan on alettu vähitellen kiinnittää huomiota, vaikka se ei ole vielä ole kaikkialla arkipäivää. Uusi tasa-arvolaki vuodelta 2015 laajensi sukupuoleen perustuvan syrjinnän kiellot koskemaan myös sukupuolivähemmistöjä (Salmenkangas ja Wal- lin 2019, 18–20). Sävellykset kuitenkin ovat kiinteästi yhteydessä oman aikakautensa kon- tekstiin, joten ehkä on syytä pohtia, tarvitaanko sukupuolisensitiivisyyteen liittyviä muutok- sia, vai voidaanko hyväksyä niiden olevan osa historiaa? (Isopuro ym. 1991, 9–14).

Katsaus folkloristiseen musiikintutkimukseen

Musiikintutkimus folkloristiikassa eroaa varsin paljon länsimaisen taidemusiikin tutkimuk- sesta, jota pääasiallisesti tässä pro gradu -työssäni käytän. Folkloristiikassa tutkimussuuntaus keskittyy kansanperinteeseen liittyvään musiikkiin, sen historiaan, merkitykseen, säilymiseen ja kehitykseen eri kulttuureissa. Se tarkastelee musiikkia osana laajempaa suullista ja perfor- matiivista perinnettä, kuten kansanlauluja, -taruja, -tansseja ja -rituaaleja. Kansanmusiikki on keskeinen osa suullista ja sävellettyä perinnettä, joka heijastaa yhteisöjen historiaa, arvoja ja identiteettiä. (Laitinen 1991, 80–82.)

Perinteisesti kansanmusiikkia on kerätty kenttätöiden avulla, joissa tutkijat ovat tallentaneet lauluja, melodioita ja soitintaitoja suoraan niiden esittäjiltä. Suomessa tämä työ alkoi syste- maattisesti 1800-luvulla, jolloin keräilijät kuten Elias Lönnrot ja myöhemmin A. O. Väisänen dokumentoivat laajalti itämerensuomalaista musiikkiperinnettä. (Laitinen 1991, 61.) Kansan- musiikin keruussa ja analysoinnissa keskitytään tutkimaan esimerkiksi laulujen alkuperää, va- riaatioita ja levinneisyyttä (Asplund 1991, 205–207).

Kansanmusiikki kattaa monipuolisen kirjon erilaisia musiikin lajeja, joilla jokaisella on omat historialliset ja kulttuuriset piirteensä. Erilaiset tyylilajit jakautuvat niiden käyttöyhteyden, esitystavan ja sanoitusten perusteella. Esimerkkeinä erilaisista kansanmusiikin tyyleistä ovat muun muassa lyyriset kansanlaulut, jotka kertovat usein tunteista, kuten rakkaudesta, luon- nosta ja arjesta, pelimannimusiikki ja kansantanssit, jotka soitinmusiikkina ovat olleet keskei- nen osa juhlia sekä itkuvirret, joita on esitetty erilaisissa rituaaleissa, kuten häissä ja hautajai- sissa. (Laitinen 1991, 64–65.) Itkuvirret eivät ole olleet ainoastaan eri tilanteissa esitettäviä lauluja, vaan liittyivät voimakkaasti rituaaliseen käytäntöön kulttuurisen kommunikaation muotona (Silvonen 2022, 30).

Kukin kansanmusiikin tyyllisuunta edellyttää omia dokumentointimenetelmiään, sillä osa painottuu sanoituksiin, osa rytmiin ja osa esityskontekstiin. Kansanmusiikki on monesti osa kokonaisuudesta, jolloin suuri merkitys on myös esitystilanteella, mahdollisilla rituaaleilla ja esittäjillä. Se ei ole ollut vain erikoistilanteisiin tehtyä musiikkia, vaan osa arjen rytmiä ja yhteisöllistä elämää ja sen tutkiminen arkisissa konteksteissa vaatii ymmärrystä siitä, miten musiikki on sulautunut arjen toimintoihin ja mitkä sen funktiot ovat olleet eri yhteisöissä. (Moisala 1991, 120–121.)

2 Menetelmät ja metodologia

Pro gradu -työni käsittelee kansanrunouden lisäksi myös länsimaista taidemusiikkia ja näiden tutkimusta. Koska tutkimukseni liikkuu voimakkaaksi folkloristiikan lisäksi myös musiikkitieteiden puolella, aion hyödyntää tutkimuksessani molempien tieteiden tutkimusmenetelmiä. Laadullinen tutkimus on kuitenkin kokonaisuus, jossa tulee pyrkiä luotettavaan kokonaisuuteen (Tuomi ja Sarajärvi 2018, 76). Siksi tutkimukseni aihealue on varsin laaja ja liikkuu näiden tieteidenalojen rajapinnoilla, sekä myös länsimaisen taidemusiikin tuntemuksen parissa. Lähestyn aineiston tekstejä lähiluvun keinoin. Lähiluku on alun perin kirjallisuudentutkimuksen tutkimusmenetelmä, jota hyödynnetään laajasti myös kulttuurientutkimuksen parissa (Pöysä 2015, 26–29). Tarkoitukseni on narratiivisuuden avulla hahmottaa aineistoani analyysivaiheessa. Narratiivisuutta on käytetty paljon folkloristiikassa, sillä sen avulla voidaan hahmottaa mennyttä ja tulevaa, sillä siihen liittyy kiinteästi muun muassa syy-yhteydet, jotka aikajärjestyksen lisäksi kuuluvat kertomuksen rakenteeseen (Koski ja Ukkonen 2007, 1–2).

Representaatio tarkoittaa esitystä tai uudelleen esittämistä ja viittaa usein ulkopuolisuuteen tai jonkin edustamiseen ja se on olemukseltaan kulttuurisidonnaista, tässä tutkimuksessa se kuvastaa erilaisia tapoja luonnehtia Louhea ja hänen luonteenpiirteitään suomalaisessa laulumusiikissa (Leppälähti 2016, 36–37). Eri libretisteillä on ollut omanlainen käsitys kyseisestä hahmosta, jonka he ovat oman näkemyksensä mukaisesti kirjoittaneet oopperan tekstiksi. Suurin osa tutkimuksen aineistossa olevista oopperoiden juonista perustuu *Kalevalan* teksteihin, mutta kertomuksina ne painottavat hieman erilaisia näkökulmia Louhesta. Eri kertojan kertomana sama tarina voi olla hyvinkin erilainen, sama pätee myös oopperan erityispiirteisiin: teoksen näkökulma voi muuttua merkittävästi esimerkiksi eri ohjaajan, lavastajan tai laulajan myötävaikutuksesta. Vaikka pohjateksti on nykymuotoisesta *Kalevalasta*, se on silti altis muuttumaan, kuten kansan parista kerätyt runotkin muuttuivat ennen kuin ne pääsivät kirjalliseen muotoon. (Knuutila ja Lehtinen 2010, 10–12.)

Musiikkia ja sen sisältämiä nuotteja lähestyn musiikkianalyysin keinoin, joka on minulle hyvin tuttu metodi jo useamman kymmenen vuoden takaa. Musiikin alalla on vallalla myös paljon niin kutsuttua hiljaista tietoa, jota kertyy esimerkiksi ammattitaidon karttuessa tai vaikka kollegoiden antamassa vertaistuessa (Koivunen 1997, 77). Hiljainen tieto sisältää kaiken aiemmin omaksutun tiedon, jota tarvitaan usein kontekstina tarkemmin rajattujen tietojen pohjana. Nämä kaksi tiedon muotoa edustavat eri ulottuvuuksia: toista voidaan tarkastella

kriittisesti, kun taas hiljainen tieto on vaikeammin arvioitavissa. Kuitenkin juuri hiljainen tieto edesauttaa syventyneen tiedon kehittämistä ja täydentämistä. (Koivunen 1997, 80–81.) Tutkimukseni lukijakunta on todennäköisesti laaja-alainen, eikä koostu ainoastaan musiikin tutkijoista tai muusikoista, vältän turhan syvällistä analyysia sekä musiikin alalla yleisesti käytettyä terminologiaa, joka saattaa olla vaikeasti avautuvaa. Tarkoitukseni on käyttää mahdollisuuksien mukaan suomenkielisiä versioita sanastoista, jotka ovat helpommin ei-muusikoiden ymmärrettävissä. Samaa linjaa on tarkoitus yhdenmukaisuuden vuoksi jatkaa myös folkloristiikan termien suhteen. Tarkemmin hyödyntämiäni menetelmiä käsittelen tämän luvun myöhemmässä vaiheessa.

Musiikki ei ole vain säveliä ja nuotteja, vaan se voi kuvastaa monia asioita. Oopperassa, kuten myös muussa laulumusiikissa melodian ja rytmin lisäksi mukaan tulee erityispiirre: teksti. Näin teoksissa kohtaavat musiikki ja kirjallisuus. Lisäksi jokaisessa elävässä esityksessä on lisänä konkreettinen toteutuminen laulajien, soittajien ja kapellimestarin kanssa. Esitys voi elää ja muuttua eri kertojen suhteen. Sen ei tarvitse olla kahta kertaa samanlainen. (Djupsjöbacka 2001, 13.) Olisin mielelläni syventynyt tässä tutkimuksessa esiintyjän oman tulkinnan tuomaan sisältöön roolihahmon tulkinnassa, mutta se ei ollut aikataulullisesti mahdollista, joten jouduin rajaamaan sen pois.

Sisällön analyysi voidaan tehdä joko aineisto tai teorialähtöisesti (Tuomi ja Sarajärvi, 2018, 141). Tämä pro gradu -tutkimus on aineistopohjainen. Liikun tutkimuksessani monen eri alan rajapinnoilla folkloristiikan ohella, historian-, musiikin-, ja sukupuolentutkimuksen lähellä. Koen, että minun on tärkeää hyödyntää ensimmäisen ammattini mukanaan tuomaa tietoa tutkimuksessani. Parhaassa tapauksessa voin tuoda uutta näkökulmaa folkloristiikan pariin.

Lähiluku ja narratiivisuus

Alusta alkaen oli selvää, että lähestyisin aineistoani lähiluvun keinoin. Se on alkuaan ollut käytössä varsinkin kirjallisuuden tutkimuksen parissa, mutta siihen voidaan liittää myös hermeneuttisia ja semioottisia viitteitä. Keskeiseen osaan nousee juuri teksti ja sen sisältö, johon syvennytään useita kertoja eri näkökulmia hyväksikäyttäen. (Pöysä 2015, 26–27.) Lähiluku voidaan ymmärtää usealla tavalla, esimerkiksi vain yksityiskohtien tarkalla tutkimisella tai kuten tässä tutkimuksessa olen käyttänyt sitä ymmärtääkseni tekstin monipuolisesti unohtamatta kielellisiä ja sisällöllisiä selityksiä. Aineiston tekstit ovat useasta libretosta koostuva kokonaisuus, joka rajautuu viideksi erilaiseksi lyhyemmäksi tekstiksi. Folkloristiseen

perinteeseen nämä sopivat niin kuin muutkin suulliset kertomusperinteen edustajat, vaikka niitä onkin libretistit muokanneet. (Pöysä 2015, 28–29.)

Kertomukset, tässä tutkimuksessa siis oopperoiden ja sinfonisen runon tekstit, muodostavat tapahtumien kaaren, jossa on selkeä juoni sekä päätös, sulkeutuma. Tämän sisälle mahtuu kaikki sanottava, joka on haluttu kuulijalle kertoa. Tekstit toimivat kokonaisuuksina myös ilman musiikkia, mutta ovat luonteeltaan usein yksinkertaisempia sekä rakenteeltaan selvempiä, kuin esimerkiksi *Kalevalan* runot. Folkloristi Jyrki Pöysä painottaa kirjassaan *Lähiluvun tietoa* sitä, että juuri lopetukset ovat kokonaisuuden hahmottamisen kannalta tärkeitä välineitä. Kertomusten sulkeumien hahmottamisen lisäksi on tärkeää, että tekstejä luetaan useaan eri otteeseen. Aluksi etsitään kokonaismerkitystä, alkaen yksityiskohdista ja päättyen laajempaan kuvaan. Myöhemmin tapahtuvissa tekstiin paluissa on puolestaan tarkoitus syventää ensimmäisen lukukerran tulkintaa, tai jopa kiistää se, jos ensivaikutelma ei mahdollisesti ollutkaan oikea. Teksti avautuu näin eri tavalla lukukertojen lisääntyessä, kunnes saavutetaan saturaatio. (Pöysä 2015, 30–32.) Lähiluvussa apukeinoina voidaan käyttää muun muassa merkintöjä marginaalissa, sivujen taitoksia tai esimerkiksi post-it lappuja. Nämä yhdistyvät tulkitsevaan lukemiseen ja auttavat hyvän tieteellisen tavan mukaiseen lopputulokseen. Lähiluku on kuitenkin aina tulkintaa, jossa valittu näkökulma ja tekstiin kiinnittyminen luovat tutkijan tulkinnan analysoitavasta aineistosta. (Pöysä 2015, 31–33.)

Aineistoni analyysivaiheessa pohdin pitkään tapaa, jolla käsittelisin tekstejäni, musiikinhan analysoin sille ominaisella tavalla. Ajattelin ensin teemoitella tekstit, mutta koin sen hieman turhauttavaksi ja itseään toistavaksi, liikkuvathan kaikki librettojen tekstit enemmän tai vähemmän saman aiheen sisällä. Päädyin hyödyntämään narratiivisuutta, sillä sitä voidaan käyttää tutkimuksellisenä resurssina muun muassa tarinoita käsitellessä ja sen sisällä voidaan myös tematisoida. (Pöysä 2015, 14.)

Kertomukset, tässä tutkimuksessa runot, voivat jäsentää inhimillistä ajattelua ja toimintaa välineinä, kun pyritään ymmärtämään mennyttä (Koski ja Ukkonen 2007, 1). Sekin tuki tätä valintaani, että aineiston voi muodostaa jo valmiina olevista kirjoituksista, libretot ovat juuri tämän kaltaisia aineistoja, joita voi juuri narratiivisuuden näkökulmasta tarkastella laadullista tutkimusta tehtäessä. (Eskola ja Suoranta 2003, 23–24.) Tutkimukseeni voi todeta liittyvän läheisesti myös käsitteen ymmärtävästä tutkimuksesta, sillä koen Louhen hahmon olevan niin elävästi tuotu esiin eri oopperoissa, että hänen motiivejaan, ajatuksiaan ja elinympäristöön

liittyviin olosuhteisiin kykenee lukija melko helposti eläytymään. (Tuomi ja Sarajärvi 2018,33–34).

Viiden hyvin erilaisen sävelteoksen ja niiden librettojen tutkiminen vaatii monien erilaisten keinojen käyttämistä. Jokaisen yksityiskohtaan syventyminen ei ole tarkoituksenmukaista, vaan tarkoituksenmukaisempaa on käsitellä kertomuksia niiden juonirakenteiden yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia vertaillen (Alasuutari 2011, 134). Tämä selkiintyi jo tutkimuksen alkuvaiheessa. Libretot muodostivat kokonaisia kertomuksia, jotka sekä perustelevat omaa olemassaoloaan, sekä kuvaavat päämääriä ja keinoja (Alasuutari 2011, 139, 141). Jokainen teksti on oma ja itsenäinen tarina, jotka mukailevat, enemmän tai vähemmän, *Kalevalan* runoja. Narratiivisuus on suorastaan rakenteellinen osa tutkimusaineistoani.

Musiikkianalyysi

Musiikin tutkimuksessa musiikkianalyysi on keskeinen menetelmä, jonka avulla voidaan ymmärtää ja tulkita musiikkia. Sen avulla on mahdollista havainnoida syvemmin kappaleiden rakenteita, tyylilajeja ja historiaa. Analyysia harvemmin käytetään tavanomaisen kuulijan toimesta, mutta se on oivallinen työkalu ammattilaisille, kuten säveltäjille ja kapellimestareille, mutta myös soittajille ja laulajille, jotka haluavat syventää ymmärrystä sävellyksen tuntemiseksi paremmin. (Berry 1987, 21–24.)

Musiikkianalyysissa yleensä kiinnitetään yleensä huomiota kuuteen erilaiseen pääkomponenttiin: Rakenteeseen, harmoniaan, rytmiin, melodiaan, dynamiikkaan sekä instrumentaatioon, joita käsitellen hieman tarkemmin seuraavassa kappaleessa. Musiikkianalyysia voidaan lähestyä sekä kvalitatiivisesta suuntauksesta, jolloin korostetaan prosessin subjektiivista kokemusta ja tunteita, joita musiikki herättää, että kvantitatiivisesta näkökulmasta, jolloin korostuvat tekniset aiheet ja rakenteet sekä varsinkin uudemmassa tonaliteetissa esiintyvät kaavat ja säveljärjestelmät. (Cook 1987, 7–8.)

Musiikin rakenteesta kiinnitetään huomiota teoksen osiin ja niiden toistuvuuteen. Esimerkiksi kehys- ja rondorakenne ovat sävellysten perusmuotoja. Huomio kiinnittyy myös eri osien taitteisiin, kuinka ne liittyvät toisiinsa ja muodostavat kokonaisuuksia. Rakenteet voivat olla hyvin yksinkertaisia, mutta myös, teoksesta riippuen, hankalammin hahmotettuja suuria kokonaisuuksia. Harmonian kohdalla tutkitaan sointuja ja niiden suhteita ja kuljetuksia. Tämän avulla voidaan määritellä myös teosten emotionaalista sisältöä, sillä erilaiset sointutyypit

luovat omanlaisia tunnelmia. Myös modulaatiot, eli sävellajien vaihdokset, vaikuttavat merkittävästi sävellysten tunnelmaan. Rytmii on tärkeä osa-alue kappaleissa, joka luo sille perustan. Erilaiset tahtilajit ja niiden vaihdokset tuovat oman energiansa teokseen. Rytmii voi kuvastaa esimerkiksi energisyyttä, mahtipontisuutta tai levollisuutta. Melodia on keskeinen monissa teoksissa, pois lukien muun muassa modernimman musiikin atonaalisuuden. Melodia luo tunnelmaa ja se voi kuvastaa esimerkiksi riitoja ja sotaa ollessaan riitasointinen tai lempeyttä konsonanssisella soinnilla. Melodiakulku voi vaihdella merkittävästi sävellyksen sisällä, mutta yleensä sillä on johdonmukainen kulku. (Pekkilä 1991, 158–163.)

Dynamiikka tarkoittaa äänen voimakkuuden vaihtelua, jolla saadaan luotua kappaleisiin emotionaalista syvyyttä ja kuvastettua esimerkiksi tunnereaktioita. Instrumentaatio, eli eri soitinten käyttäminen, vaikuttaa sävellyksen sointimaailmaan. Eri soittimilla voidaan luoda erilaisia tunnelmia, kuten esimerkiksi Giuseppe Verdin *Aida* oopperan trumpetit, jotka luovat fanfaarillaan majesteettillisen tunnelman, kun taas Camile Saint-Saënsin *Joutsen* kappaleen pitkälinjainen sellosoolo, luo aivan soisenlaisen seesteisen tunnelman. (Eerola 2003, 261–263.)

Musiikkianalyysi, kuten muutkin tutkimusmenetelmät, ovat kehittyneet historian ja tieteen kehityksen saatossa yksinkertaisesta teoreettisesta käytännöstä nykyiseksi monimutkaiseksi työkaluksi, joka auttaa havainnoimaan musiikin syvempää merkitystä. Perinteiset teoreettiset mallit ovat edelleen käytössä, mutta nykyään kiinnitetään yhä enemmän huomiota myös kulttuurisiin ja henkilökohtaisiin tulkintoihin. (Pekkilä 1988, 26–28.)

Musiikin tulkinta tämän tutkimuksen analysointiosassa on enemmän tutkijan oman intuition ja musiikin aiemmin vakiintuneiden käytänteiden mukaista, kuin tarkkaa teoreettista, sillä näkökulma on kuitenkin pääasiassa folkloristinen. Tutkimuksen kohteina olevista teoksista ei, *Pohjan neitiä* lukuun ottamatta, ole tehty julkisia syväluotaavia musiikkianalyysyjä. Olen kuitenkin hyödyntänyt tutkimukseni tukena asiantuntijoiden kirjoituksia kyseisistä teoksista siinä mittakaavassa, jossa se on ollut mahdollista.

Hiljainen tieto

Varsinkin musiikin alalla opitaan paljon ammattitaidosta kokeneemmilta kollegoilta, niin kutsutusti mestari–kisälli-periaatteen mukaan. Kulttuurintutkija Hannele Koivunen kuvailee suomennettua termiä formuloimattomaksi tiedoksi, joka on meissä ihmisissä kaiken aikaa, mutta jota ei välttämättä voida ilmaista ja muotoilla kuten eksplisiittistä tietoa (Koivunen 1997, 77).

Hiljaiseen tietoon kuuluu myös tietojen tuottaminen, tulkinta ja vaihtaminen. Tämä on ollut käytössä jo varhaisemmissa yhteiskunnissa muun muassa arjen tapojen tai rituaalien oppimisessa, vaikka tässä yhteydessä olen hyödyntänyt aihetta taiteen tekemisen ja harjoittamisen näkökulmasta. (Koivunen 1997, 210.)

Hiljaista tietoa on myös kaikki se jo aikaisemmin opittu tieto, jota tarvitaan usein taustoittamaan, kun käsitellään fokusoitua tietoa. Nämä muodostavat yhdessä kaksi erilaista tiedon ulottuvuutta, joista toista voidaan arvioida kriittisesti ja toista ei yhtä aukottomasti. Hiljainen tieto kuitenkin auttaa kehittämään fokusoitua tietoa. (Koivunen 1997, 80–81.) Monet tietämyksen ulottuvuudet, jotka tulevat ilmi etenkin sosiaalisten käytänteiden parissa, voivat sisältyä hiljaiseen tietoon (Hakkarainen ja Paavola 2008, 59). Näitä tilanteita ja niin kutsuttuja kirjoittamattomia sääntöjä, on paljon esimerkiksi taidealoilla työskentelevillä.

Tässä tutkimuksessa olen hyödyntänyt ammattitaitoni mukana kehittyntä omaa hiljaisen tiedon osaamistani, varsinkin sävellysten analysoimisessa, sillä tällä kertaa näkökulma on pääasiassa folkloristiikassa. Taiteellisessa työskentelyssä on kuitenkin aina läsnä kaiken tasoinen tieto, hiljaisesta fokusoituun asti (Koivunen 1997, 215). Suurin osa tutkimuksen teksteistä perustuu kertomuksille, jotka jo itsessään pohjautuvat hiljaiseen tietoon ja ovat syvällä kulttuurimme juurilla osaltaan muodostaneet yhteisöllistä identiteettiä (Onnismaa 2008, 90).

Tutkijan positio ja eettiset ongelmat

Koko aineistoni on aikaisemmin julkaistua, kaikkien saatavilla olevaa materiaalia. Suurimmalla osalla julkaisuista on oma kustantaja. Suurimmat ongelmat liittyvät immateriaalioikeuksiin, jotka voidaan kuitenkin ajatella kuuluvaksi hyvään tieteelliseen käytäntöön, ei välttämättä ongelmana. Immateriaalioikeudet koskevat niin painettuja kuin äänitettyjä tuotoksia. Nuotteja ei ole luvallista kopioida julkiseen levitykseen, eikä muutenkaan yleensä yli kymmentä sivua samasta teoksesta. Vanhemmissa oopperoissa ja sävellyksissä esitysoikeudet ovat jo vapautuneet, koska ne ovat suojattuja 70 vuoden ajan säveltäjän kuolemasta. (Haarman 2014, 49–52; Finlex 1961.) Esitysten taltiointi on kuitenkin eri asia, silloin vaikuttavat lähioikeudet, jotka suojaavat esittävän taiteilijan, äänitteiden, kuvatallenteen ja valokuvan tekijänoikeudet. Kaupalliseen ja julkiseen levittämiseen vaaditaan vielä erillinen sopimus, jossa otetaan kaikkien esiintyjien ja teoksessa mukana olleiden oikeudet huomioon. (Haarman 2014, 121–140). Tämä on yksi syistä, etten linkitä soivia näytteitä mukaan tähän pro gradu työhön. Halutessaan lukija löytää ne kuitenkin helposti avoimesta verkkoympäristöstä.

Tutkijana kuulun taustani puolesta musiikin sisäpiiriläisiin, vaikka tällä kertaa lähestyn aihetta folkloristiikan näkökulmasta. Aihe on minulle tärkeä, mutta ei kuitenkaan henkilökohtainen. Osa aineistosta on minulle tuttua aikaisemmalta uraltani. Tutkimus on pääsääntöisesti jo aiemmin julkaistun materiaalin lähilukua ja musiikkianalyysia ilman henkilökohtaisia siteitä. Tällä kertaa tutkijan on helppo lähestyä aineistoa avoimin silmin ja ilman huolta eettisistä ongelmista.

3 Kuka Louhi on? Pohjolan emäntä aikaisemmissa tutkimuksissa

Louhi on herättänyt monenlaisia tunteita historian saatossa. Helposti ja pintapuolisesti *Kalevalaa* ja sen muunnelmia lukiessa hänestä voi saada yksipuolisen ja pahan vanhan naisen stereotyyppisen vaikutelman. Häntä on kuvattu vastenmielisyyttä edistäväillä termeillä harvahampaiseksi ja ilkeäksi matriarkaksi (Kouvola 2021, 9). Pohjolan emännällä on maagista voimaa, eikä hän kaihdakaan käyttämään noituutta lohtiessaan säätä, parantaessaan sairaita ja taistellessa vihollisia vastaan. Jo se, että Louhi oli itsellinen nainen, joka johti kansaansa eikä tarvinnut miestä yläpuolelleen, rikkoi *Kalevalan* syntyaikojen yhteiskunnallisia normeja. (Klemettinen 2022, 166–167.) Hän ei tyydy vain osaansa, vaan pyrkii laajentamaan mahtiaan, joka osaltaan lisää hänen toiseuttaan (Leppälahti 2016, 43–44).

Louhi asuu myyttisessä Pohjolassa, naisten valtakunnassa (Leppälahti 2020, 136). Harva kuvaa paikkaa ”miesten syöjäksi sijaksi, urosten upottajaksi” (Harva 1948, 53). Myös kuvataiteissa Pohjolan emäntä esitetään usein kuihtuneena ja kuivettuneena vanhana eukkona, joka muuttuu tarvittaessa kammottavaksi Kokkolinnuksi. Hänen ulkomuotoonsa liittyy eläimellisiä piirteitä ja viittauksia pahuuteen. (Vakimo 1999, 65–66). Mutta kuka Louhi oikeasti oli ja millainen oli hänen luonteensa?

Nimen Louhi etymologiaan liittyy Pohjolan emäntä Loviatar, joka yhdistettiin onnettomuuksiin, sairauksiin ja myös manalaan (Haavio 2019, 391). Hänen sanotaan synnyttäneen yhdeksän poikaa, toisin sanoen tautidemonia sekä yhden tyttären, Syöjättären ilman miestä, ainoastaan purevan tuulen puhallettua hänen sukuelimiinsä (Klemettinen 2022, 169). Kiinnostavan Loviattaresta tekee myös nimestä johtuva assosiaatio loveen lankeamisesta, joka tarkoittaa muun muassa transsitilaa, johon shamaani itsensä voi loitsia (Klemettinen 2022, 171). Toisaalta Louhi on yhdistetty myös hedelmällisyyden jumalattareen Rauniin, joka on ollut vasta-kohta Loviattarelle (Kailo 2018, 135). Vielä hurjemman taustan Pohjolan emännälle antaa Loviattaren yhdistäminen Aatamin ensimmäiseen vaimoon Lilithiin, joka myös synnytti yhdeksän sairautta, ei suostunut miehensä alaiseksi ja lopulta lensi Punaiseen mereen parittelemaan demonien kanssa (Haavio 2019, 396–397). Nimen tausta kuvastaa syvää pahuutta. Lönnrot poimi Louhen nimen kansanuskomuksista koostaessaan *Kalevalaa*. Eeppisessä runoudessa hän esiintyy Pohjolan emäntänä. (Sawin 1990, 52.) Tästä syystä käytän Louhi nimen lisäksi kyseistä termiä pro gradu -tutkimuksessani rinnakkain välttääkseni tautofoniaa.

Kansanrunoudentutkimus on ollut ennen 1980-lukua yksipuolisempaa: miehet ovat tutkineet *Kalevalaa* ja muuta kansanrunoutta omasta näkökulmastaan, jolloin kiinnostuksen kohteena ovat olleet pääasiassa sankarit, kuten Väinämöinen, Ilmarinen ja Kullervo, naisten jäädessä pimentoon. (Piilola 2019, 17–18). Viime vuosikymmenille asti tilanne on ollut suhteellisen sama, miehet tutkivat ja tulkitsevat, maalaavat ja säveltävät inspiraationsa maskuliinisten linsien läpi. Vasta naistutkimuksen, nykyään sukupuolentutkimuksen, myötä on fokus muuttunut. (Vakimo 1999, 56.)

Folkloristinen sukupuolentutkimus paljastaa, miten perinteet ovat varsinkin aikaisemmin rakentuneet sukupuolittuneina ja miten naisten ja lasten äänet ovat usein vaiennettu tai sivuutettu. Tänä päivänä on yhä enemmän alettu kiinnittää huomiota siihen, että tutkijat pyrkivät yhä enemmän ja enemmän havaitsemaan tutkimusten aineistoihin ja niiden tulkintaan mahdollisesti sisältynyttä mieskeskeisyyttä ja tuoda sitä julki. Pyrkimys on katsoa avoimesti vanhoja aineistoja uudesta näkökulmasta sekä suhtautua tarvittaessa kriittisesti aikaisempiin tutkimuksiin. (Hämäläinen, Kupiainen ja Taavetti 2024, 12–13.) On tärkeää, ettei vanhempi tutkimus kokonaan haudaudu menneisyyteen, vaan sen kanssa pyritään edelleen keskustelemaan systemaattisesti piilotettuja merkityksiä etsien ja aineistoja uudelleen tulkiten.

Sukupuoli ei ole kuitenkaan vain vaihtoehtoinen näkökulma, vaan väline analyttiseen tutkimukseen. (Kupiainen 2004, 21.) On hyvä nähdä tutkimusten ja aineistojen valtatraditioiden läpi, jotta voidaan ohittaa perinteiden tukema sukupuolijärjestelmä sankarimiehineen ja löytää myös naisten roolit niin monimuotoisina kuin ne ovat parhaimmillaan yhteisöissä kukoistaneet. (Kupiainen 2004, 24, 26). Tämän päivän liikkeessä olevat seksuaalisuuden ja sukupuolen määrittymiset ohjaavat omalta osaltaan tuoreisiin näkökulmiin tarkastellessa perinne- ja kulttuuri-ilmiöitä (Hämäläinen, Kupiainen ja Taavetti 2024, 17).

Louhen synty Lönnrotin kynästä

Amerikkalainen folkloristiikan tutkija Patricia E. Sawin on tehnyt hyvin kriittistä tutkimusta *Kalevalan* naishahmoista ja Lönnrotin vaikutuksesta niiden syntyyn ja karaktääriin. Hänen mukaansa kansalliseepoksemme on vaikuttanut nationalismiin voimakkaasti, eikä sitä osin tästä syystä ole tarkasteltu alun perin kovin kriittisesti. (Sawin 1990, 45.) Nationalismi oli 1800-luvun Suomessa tärkeää niin poliittisesti kuin kulttuurisestikin. Vastalauseena Venäjän hallinnolle haluttiin tuoda esiin kansallista identiteettiä, jota tuotiin esille muun muassa kerättyjen kansanrunojen muodossa sekä muussa taiteessa. Vanhoista rahvaan runoista, joihin

pieni ruotsinkielinen sivistyneistö oli ennen suhtautunut vähättelevästi, tuli yhtäkkiä tärkeitä lähteitä, joiden pohjalle rakennettiin kulttuurista ja historiallista kehystä sekä pyrittiin herättelemään jonkin asteista kansanhenkeä ja kansallista kulttuuriperimää. Nämä aatteet kumpusivat saksalaisen filosofikirjailijan, Johann Gottfried von Herderin nationalistisista opeista. (Wilson 1985, 21–24.)

Kalevala on erinomainen esimerkki suomen kielellä esiin tuodusta kulttuurista, joka mahdollistui kirjapainon ja lukutaidon leviämisen myötä (Anttonen 2005, 82). Kansalliseeposta tutkittiin tarkoin ja siitä löydettiin yhteneväisiä tutkintalinjoja luonnonmytologisuudesta ja symboliikasta. Näiden myötä saatiin luotua yhteyksiä Manner-Eurooppaan. (Siikala 2004, 29.)

Kalevalan arvovalta oli niin suuri, että vertailevaa tutkimusta runokokoelman ja alkuperäisversioiden välillä ei koettu soveliaaksi tehdä. Lönnrot koosti keräämistään runoista yhtenäisen *Kalevalan* ja uudisti teosta useaan kertaan, lisäten jo valmiiseen teokseen yhä uudelleen uusia tai uudelleen muotoiltuja runoja. Hän myös loi henkilöahmoja ja tilanteita kansanrunouden ulkopuolelta. Tätä ei aikanaan kritisoitu eikä koettu tarpeelliseksi vertailla alkuperäisiä runoja toimitettuihin versioihin. (Sawin 1990, 45; Tolley, 2013, 154).

On myös pohdittu sitä, kuinka paljon Lönnrotin näkemykset ovat eronneet kansanrunouden ja mytologian tavoista esittää feminiinisiä hahmoja (Vakimo 1999, 56). *Kalevalaan* syntyi kielteisiä naishahmoja, esimerkiksi juuri Louhi, miesten noustessa sankarien asemaan toteuttaessaan suomalaisia perushyveitä. Naiset tukivat ja oikeuttivat maskuliinisten hahmojen toimintaa, jääden samalla ohuiksi stereotyypeiksi, kuten neitsyt–huora ja äiti–noita. (Sawin 1990, 45). Eurooppalaisessa perinteessä, jossa kristinuskoko vaikuttaa voimakkaasti, on tavallista, että positiivisen naisidentiteetin perustana on Neitsyt Maria, Jumalan synnyttävä, jonka muunnelmia esiintyy yleisesti, kuten esimerkiksi Aino tai Lemminkäisen Äiti. (Nenola 1986, 43.)

Louhi ei sovi perinteisen hyveellisen naisen muottiin, sillä hän on aktiivinen toimija, joka käy kauppaa, taotuttaa Sammon ja puolustaa kansaansa ja omaisuuttaan, vaikka väkivalloin (Pii-lola 2019, 19, 32). Miehellä aktiivinen rooli on hyväksyttävä, sillä hän määrittäyty tekemisensä ja osaamisensa perusteella positiivisesti. Naiselle tarjotut roolimallit ovat aina riippuvaiset hänen sukupuolestaan, eikä neutraaleja malleja ole tarjolla. Jos hän on esimerkiksi älykäs, luova ja aktiivinen toimissaan, tekee se naisesta miesmäisen epänaisten, vaikka samat arvot ovat tavoiteltavia miehelle. (Nenola 1986, 42, 44, 47.) Toinen tapa paheksunnan lisäksi, on sivuuttaa Louhi, vaikka tämä esiintyy melkein puolessa *Kalevalan* runossa. Tämä liittyynee edellisessä

kappaleessa käsiteltyyn aiheeseen, jossa hän ei ole sopinut eepoksen syntyäaikojen naisrooliin eikä varsinkaan sen ihanteeseen. Yhtä kaikki, voimakasta naista on helppo paheksua. (Piilola 2019, 19–20.) Lönnrot myös lisäsi Louhen niskoille myös ylimääräisiä pahuuksia, kuten Lemminkäisen lähettäminen Tuonelan joelle, joka alkuperäisessä kansanrunossa oli ollut Väinämöisen tekosia. (Piilola 1999, 29; Sawin 1990, 52.)

Louhi on *Kalevalassa* pääosin siis Lönnrotin koostama. Hänen hahmoonsa on yhdistetty useiden eri tekijöitä, kuten Pohjolan Isännän, tämä on vähentänyt roolin johdonmukaisuutta ja eheyttä, yhtäläisyytenä kuitenkin se, että lähderunojen mukaisesti Pohjolaa hallitsi nainen. (Sawin 1990, 52.) Tämä havainto on myös yhtäpitävä muun muassa skandinaavisessa mytologiassa: *Eddan* Loki-paholainen, islantilainen lentävä lohikäärme sekä kertomaperinteestä tuttu pimeää Pohjolaa hallitseva ja tarvittaessa linnuksi muuttuva noita-akka. Näissäkin kertomuksissa miehet yhdessä lähtevät matkaamaan pohjoiseen tekemään sankaritekoja. (Vakimo 1999, 62–63.)

Pohjola on naisten valtakunta, jossa miehet, omat ja vieraat, kalpenevat voimakkaiden ja omaehtoisten naisten rinnalla. Jos kalevalaiset heerokset on tuotu esiin aktiivisina ja hyvinä sankareina, leimaa Pohjolaa voimakkaasti toiseus: mikään ei ole kuten perinteisessä, tutussa maailmassa, vaan vierasta ja tuntematonta, joka kuitenkin herättää kiinnostusta. (Molarius 1999, 143.) Lönnrotin *Kalevalaan* keräämät runot ovat syntyneet todennäköisesti pitkän ajan kuluessa, varhaisimmat ovat mahdollisesti jo viikinkiajalta. Ne ovat muotoutuneet jo valmiiksi ajan saatossa ennen kuin Lönnrot antoi niille oman jälkensä. (Ahola 2014, 382–383.) Keruu-aikana Suomi oli voimakkaasti agraarikulttuurinen pieni maa idän ja lännen välissä. Kerätyistä runoista on löydetty piirteitä kulttuurisista ominaispiirteistä ja kansallisesta identiteetistä, joita on voitu löytää tulkinnoista vielä myöhemminkin. (Apo, Nenola ja Stark-Arola 1998, 506.)

Perinteentutkimuksen näkökulma muuttuu

Perinteen tutkimus, kuten monet muutkin akateemiset alat, on alun perin ollut miesvaltainen (Vakimo 1999, 63). Naisen paikka ei ollut vielä silloin akateemisessa maailmassa, vaan kodin piirissä, ja kaikenlaisia keinoja ansaita itse oma elatuksensa paheksuttiin yleisesti (Vakimo 2004, 14). Lönnrotin jälkeen useat runojen kerääjät olivat ylioppilaita, miehiä, joiden myötä keruutapa vakiintui kirjallisten ohjeiden myötä. Kerääjiä neuvottiin muun muassa ”seurustelemaan rahvaan kanssa” ja kirjaamaan runojen sekä satujen lisäksi myös havaintoja

paikkakunnista ja niiden tavoista. (Haavio 1931, 32–33.) Keruumatkojen tulokset olivat epätasaisia, tehtiin jopa vääriä päätelmiä runouden puuttumisesta joillain paikkakunnilla, kun matka-aika jäi liian lyhyeksi ja kirjauksista tuli pinnallisia. (Haavio 1931, 47–48.) Vasta myöhemmin on alettu kiinnittää enemmän huomiota itse runojen esitystilaisuuteen (Lauhakangas 2013, 39). Ensimmäiset *Kalevalan* tutkimukset korostivat miesten ylivaltaa ja sankarillisuutta, kuten Kaarle Krohnin *Kalevalan runojen historia*, jossa yli 800-sivuisesta kirjasta on Louhelle annettu tilaa vain muutaman lehden verran. Tilanne ei juuri muuttunut 1960-luvullakaan seuraavien tutkijasukupolvien myötä. Pohjolan emäntä oli edelleen vain kurja roisto, joka sivuutettiin miesten tekoja ihastellessa. (Vakimo 1999, 63.)

Naissukupuoliset tutkijat alkoivat vaikuttaa 1920-luvun lopussa akateemisissa piireissä, mutta vasta sotien jälkeen heidän asemansa alkoi vakiintua. Ensimmäisiä urauurtavia tutkijoita oli Elsa Enäjärvi-Haavio, jonka tutkimukset ovat olleet merkittäviä jälkipolville. Hän ei saanut elinaikanaan niin paljoa arvostusta kuin olisi ansainnut, vaan joutui pioneerina usein kaltoinkohdeksi. (Turunen 1996, 78.) Enäjärvi-Haavion tutkimustyön tulokset kuitenkin innoittivat vaikutusvaltaisia, pääosin suomenkielisiä, naisia perustamaan Kalevalaisten naisten liiton vuonna 1935 motiivinaan Kalevalaisten Naisten perustaja ja kirjailija Elsa Heporaudan ajatus siitä, että ”miehet ovat saaneet riittävästi huomiota ja kunnioitusta, naiset ei”. Tarkoituksena oli välittää kalevalaista muinaisuutta alkuperäisessä muodossa suurelle yleisölle. Tätä toteutettiin popularisoimalla kansankulttuuria muun muassa korujäljitelmiä myynnillä ja esiintymisharrastuksena. (Turunen 1996, 79.)

Heporaudan myötä myös Louhi nousi esille ja suureen arvostukseen: hän vaali omaa kulttuuriaan, oli huolehtivainen äiti ja voimakas johtaja kansalleen. Asetelma miesten ja naisten välillä *Kalevalassa* kääntyi kutakuinkin pääläelleen, kun Heporauta toi esiin ajatuksensa miespuolisten tutkijoiden unohtaneen tahallisesti kansalliseepoksen naissyntyisyyden. Louhihan oli ensimmäinen, joka mainitsee Sammon runoissa nimeltä. (Vakimo 1999, 67.) Louhi on tänä päivänä päässyt suurelta osin pois aliarvostetusta asemastaan. Häntä kuvataan monipuolisena persoonana, jolta voidaan löytää myös symbolisia merkityksiä. Samaan hahmoon on mahduttettu niin maskuliinisuus kuin feminiinisyys, aivan kuten *jin ja jang* -symboliin. Pohjolan emäntä on tätä nykyä voimainen, jossa yhdistyy niin pimeyden hallitsijatar kuin myyttinen maanäitkin, moninainen persoona, jonka avulla voidaan peilata vastakohtia. (Vakimo 1999, 70–71.)

Naisen asema

Naisen asema *Kalevalan* runojen keruun ja koostamisen aikana, oli hyvin toisenlainen kuin nykyään. Nainen ei voinut, varsinkaan paremmissa piireissä, ansaita itse elantoaan, vaan hänen oli saatava aviomies elättäjäksi ja suojelijaksi ja itse toimia äitinä ja emäntänä. (Hämäläinen 2016, 25.) Ei ollut ollenkaan yhdentekevää, kuinka naiset käyttäytyivät: iloinen tai riehakas luonne saattoi tuoda huonon naisen leiman, samoin tansseissa ilman esiliinaa käyminen. Ikävä maine saattoi vähentää merkittävästi mahdollisuuksia päästä naimisiin. (Vakimo 2004, 14.) Eri sukupuolet eivät voineet seurustella keskenään kuten nykyään, vaan kaikkalainen kanssakäyminen oli tarkoin säädeltyä. Nuoren naisen tuli olla siveellinen, työteliäs ja tottelevainen päästäkseen hyvään avioliittoon. Myös sovelias perhetausta oli tärkeää, eri säätyjen välisiä suhteita ei katsottu suopeasti. (Kouvola 2021, 96–97.)

Naisilla ja miehillä oli omat työnkuvansa. Nainen ei voinut luoda uraa työelämässä kodin ulkopuolella, mutta hänellä oli usein suuri päätäntävalta omien töidensä ja talonpidon suhteen. (Ollila 1990, 278–279.) Naisten täysvaltaisuudesta oli säädetty laki jo vuonna 1864, mutta se ei koskenut naimisissa olevia naisia, sillä heidän virallisista asioistaan, kuten töissä käymisestä, määräsi edelleen aviomies (Markkola 1990, 361). Naisen ja miehen asema on ollut menneisyydessä hyvin erilainen. Se on paljolti johtunut fysiologisista eroista, joiden ansiosta mies voimakkaana on ollut hallitsevampi osapuoli useissa kulttuureissa. (Nenola 1990, 11.) Kuitenkin perinteisessä suomalaisessa agraarikulttuurissa naisen rooli on ollut miehen kumppanina ja työparina. Nainen hallitsi kotona ja mies talon ulkopuolella. (Vuorela 2002, 272.)

Pohjolan Emännän monet kasvot

Louhi on *Kalevalassa* tärkein ja aktiivisin vastatoimija miehille. Hän määrää mielivaltaisia tehtäviä kosijoille, yrittäen samalla tuhota heidät. Louhi on oman valtakuntansa johtaja, joka käy kauppaa tyttärillään ja yrittää haalia rikkauksia. (Vakimo 1999, 56.) Pohjolan emännällä on taikavoimia, häntä voisi kuvata shamaaniksi (Kouvola 2021, 9). Louhessa on myös muita puolia: hän on vieraanvarainen emäntä, joka pitää huolta Pohjolaan eksyneestä Väinämöisestä. Hän soutaa hakemaan itkevää miestä, ruokkii, kuivattelee ja muutenkin hoivaa tätä viikon verran osoittaen olevansa kunnan emäntä. Nämä hyveelliset piirteet nousevat kuitenkin verrattain harvoin esille, kun keskustellaan Louhen ominaisuuksista. Hänet leimataan paljon mieluummin ahneeksi vanhaksi eukoksi, jo siitä syystä, että nainen tarjoutuu palkkiota

vastaan auttamaan yhä itseään surkuttelevan Väinämöisen kohti omaa kotiaan, vaikka oli hoi-
vannut tätä aikuista miestä kotonaan jo pidemmän ajan. (Piilola 2019, 105–106.)

Pyytämästään Sammosta Louhi on valmis maksamaan käyvän hinnan antamalla tyttärensä
palkkioksi toimivasta laitteesta. Tämän päivän ajatusmaailmassa tytär kauppatavarana on vas-
tenmielinen ajatus, mutta kun liitämme tähän menneiden aikojen historiallisen kontekstin ja
täysin normaalin vaihdantatalouden, ei tilanne enää kuulosta yhtä uskomattomalta. Nykynäkö-
kulmasta äiti voi vaikuttaa julmalta, vaikka hän toimii lähinnä patriarkaalisesta yhteiskunnan
tapojen mukaan, onhan oma tytär paras aarre, josta voi käydä kauppaa. (Jokinen 1999, 165.)
Palkkioksi luvattu tytär kuitenkin ilmoittaa, ettei suostu noin vain vieraille miehelle, vaikka
äiti olisikin näin luvannut. (Piilola 2019, 108–109; Sawin 1990, 55.)

Louhi osoittaa uudempien tutkimusten mukaan olevansa rakastava ja moderni äiti, joka sallii
tyttärelleen rakkausavioliiton, vaikka mieluummin näkisi tämän vakavaraisena ja turvatussa
elämässä vanhemman ja korkeammassa statuksessa olevan miehen kanssa. (Vakimo 1999,
64.) Tämä lempeä äitihahmo jää *Kalevalassa* pahuuden ruumiillistuman varjoon (Kupiainen
2004, 90). Louhi haluaa myös aiheuttaa kilpailua kosijoiden kesken selvittääkseen heidän ur-
hoollisuutensa antamalla näille töitä, joiden tekeminen on hengenvaarallista. Samantapaisia
mahdottomia tehtäviä on käytetty tehokeinoina saduissa, esimerkiksi Grimmin veljesten Tuh-
kimossa, jossa kerättiin linssejä takan tuhkasta (Apo 2018, 131). Vaikka sadun tehtävä ei
uhannut suorittajan henkeä, on tarinoissa samankaltaisuuksia, *Kalevalassa* ne toimivat lähinnä
kosioritteinä (Harva 1943, 41).

Sawin vertailee kriittisessä tekstissään Lönnrotin muistiin kirjoittamaa runonlaulaja Arhippa
Perttusen 400-säkeistä samporunoa myöhempään useammista runoista koostettuun tuotok-
seen, jossa on päähenkilöksi valikoitunut Väinämöinen, edellisen keskityttyä Ilmarisen ja Väi-
nämöisen kilpakosintaan. Perttusen runossa Väinämöinen päättää ryöstää Sammon heti Ilma-
risen sen taottua, vaikka on sen luvannut Louhelle, joka oli miehelle osoittanut vieraanvarai-
suutta. Kyseisessä versiossa monesti hyveellisenä pidetty mies näyttäytyy luihuna ja epärehel-
lisenä. Lönnrotin muokattua tekstiä syyllisenä näyttäytyy kuitenkin jälleen Louhi. Lönnrot li-
säsi *Kalevalaan* myös toisenlaisen kosintarunon, jossa Pohjolan emäntä antaa miehille mah-
dottomia tehtäviä ja on valmis lähettämään nämä vaikka kuolemaan. Ero kansanrunon ja kan-
salliseepokseen päätyneen version välillä on huomattava: ensiksi mainitussa Väinämöinen on
luopio, joka yrittää vokitella rikkauksillaan toiselle luvattua neitoa itselleen. Jälkimmäisessä

kahdella tuolilla on istunut jälleen Louhi. Lönnrotin vaikutusta juoneen ja henkilöhahmojen muutokseen ei voida nykytutkimuksen valossa kieltää. (Sawin 1990, 52–56; Knuutila 1999, 15.)

Tohtori Tiina Piilolan mukaan Louhi esiintyy toistamiseen hyvänä ja vieraanvaraisena emännänä, kun Pohjolassa aletaan valmistella vanhimman tyttären ja Ilmarisen häitä. Louhi näyttää omia taikakeinojaan laajentamalla tupaansa sulhaselle paremmin sopivaksi. Muutenkin noituus on enemmän läsnä Pohjolan häitä käsittelevässä runossa. Louhen ylimaallinen voima nousee esiin, mutta myös mielle yhteydet Tuonelaan, kun tuvan rakennusmalleja kuvataan, esimerkiksi eläinten luita on käytetty seiniä tehdessä. (Piilola 2019, 114–115.) Lisää voimiaan nainen joutuu käyttämään häiden jälkeen ja muutenkin hänen karakterinsä muuttuu: Lemminkäinen on käynyt kostoretkellä Pohjolassa ja tappanut isännän tämän omassa tuvassa. Louhen viha on ymmärrettävää hänen jouduttuansa todistamaan veriteon jälkiä omassa kodissaan. Tiina Piilola osoittaa omassa kirjassaan enemmänkin ymmärrystä Pohjolan Emännän teoille hänen kokemansa kohtalon vuoksi. (Piilola 2019, 119–120.)

Monissa taiteissa Louhi kuvataan vanhana ja rumana naisena, esimerkiksi Akseli Gallen-Kallelan maalauksessa *Sammon puolustus*. *Kalevalassa* häntä kuvataan harvahampaaksi, joka luo mielikuvan vanhuksesta. Kuitenkin on hyvä muistaa, että kansalliseepoksen runojen synty- ja keruu-aikaan yhteiskunnassa oli hyvin vähän vanhuksia, sillä lasten ja keski-ikäisten kuolleisuus oli korkea. Laillinen suostumusikä avioliittoon oli alhainen, joten naiset, tai suorastaan tytöt, saivat ensimmäisen lapsensa varhain. Näin ollen on varsin oletettavaa, ettei Louhi ole ollut nykypäivän mittapuun mukaan mikään vanhus, vaan mahdollisesti edelleen hedelmällisessä iässä oleva nainen. (Vakimo 1999, 58; Leppälahti 2016, 42.) *Kalevalassa* merkittävässä osissa olevat vanhemmat henkilöt, Louhi ja Väinämöinen kuvataan hyvin erilaisella tavoilla. Väinämöisen vanhuutta ja viisautta tuodaan esiin hänen mitellessä voimiaan nuorempien kanssa ja hänen vakauttaan, henkisiä voimiaan ja sotataitojaan korostetaan kunnioittavasti. Louhi puolestaan jää iän kuvaamisessa tavanomaiseksi perheen parissa toimivaksi iäkkääksi ihmiseksi teoksen alkupuolella, kunnes hän muuttuu verenhimoiseksi, eläimelliseksi noidaksi taistelussa Sammon omistamisesta. (Vakimo 1999, 59.)



Kuva 1. Akseli Kallen-Gallelan maalaus *Sammon puolustus* esittää Louhen kuivakkaana, vanhana naisena, joka on muuttunut eläimelliseen hahmoon hyökätäkseen kalevalaisia vastaan. Louhesta on tehty vastenmielinen hirviö, kun puolestaan Väinämöisen miehuutta ja voimaa on korostettu. Turun taidemuseo.

Vanheneva nainen on edelleen yhteiskunnassamme vaiettu asia. Kun nuoruus ja hedelmällinen ikä on takana, ei nainen ole enää kohde, johon haluttaisiin samaistua. Kuitenkin voidaan ajatella Louhen olevan erinomainen esimerkki vapaasta naisesta: hän ei elä kenenkään miehen vallan alla, vaan on vapaa päättämään omista asioistaan, hänellä on taikavoimia ja hänellä on mahdollisuus toimia perinteisesti miesten toiminta-alueella johtamassa omaa kansaansa. (Vakimo 1999, 71.)

Reflektio tutkimuksista

Tässä luvussa olen käsitellyt aikaisempia tutkimuksia muun muassa Louhen olemuksesta, naisen asemasta ja *Kalevalan tulkinnasta*. En kuitenkaan ole löytänyt yhtäkään tutkimusta, jossa lisäksi käsiteltäisiin myös musiikillisia kuvantamista hahmon tulkinnasta. Tässä mielessä tutkimuksellani on tieteellistä kontribuutiota, vastaavaa ei näistä näkökulmista ja painotuksista ole aikaisemmin tehty (Kananen 2017, 17). Tutkimuksia Louhen representaatiosta on kuitenkin tehty, vaikka varhaisimmat akateemiset kirjoitukset hänet suurelta osin ovat sivuuttaneet. Tutkimusten tulosten luonne on selvästi muuttunut aikojen saatossa. Kun varhaisemmat, pääasiassa miesten tekemät tutkimukset korostuivat hyvän ja pahan sekä miehen ja naisen taistelun, ovat myöhemmät kirjoitukset keskittyneet enemmän Pohjolan emännän todelliseen

persoonaan ja voimakkuuteen. Voidaan tässä vaiheessa varmaankin todeta, että tutkimusten näkökulmien vaihtuminen on varsin suorassa korrelaatiossa naisen aseman muuttumiseen pohjoismaisessa yhteiskunnassa. (Vakimo 1999, 56–60.)

4 Aineiston esittely ja tutkimusaineiston muodostaminen

Partituurit eri oopperoista ja sinfonisesta runosta sekä yhden teoksen erillinen libretto ja kyseisen oopperan esitystallenne sekä muutama soiva musiikkinäyte muodostavat tutkimukseni aineiston. Materiaalin avulla pyrin löytämään uusia näkökulmia Louhen representaatiosta tutkien aikaisempiin tutkimuksiin, mutta avoimin silmin ilman ennakko-odotuksia (Eskola ja Suoranta, 2003, 20). Vuorovaikutusta esiintyjien ja yleisön välillä ei valitettavasti tällä otannalla pystynyt tutkimaan, sillä esiintymistallenteita ei ollut saatavilla, eikä näytteistäkään yhtä lukuun ottamatta voinut tehdä havaintoja kuulijoiden reaktioista. Tämä olisi ollut toki suotavaa, sillä tunneyhteys ja vuorovaikutus voivat esiintyä hyvin erilaisina tilanteista ja niiden erityispiirteistä johtuen (Koski 2023, 363). Seuraavissa alaluvuissa esittelen tarkemmin aineiston hankintaprosessia ja tulkitsemisen hankaluuksia.

Aineiston koko määrittyi hyvin pitkälti sillä, mitä materiaalia juuri Louhesta oli olemassa. Viisi teosta on riittävän laaja pohja analyysille, vaikka hetken myös harkitsin aineiston harkinnanvaraisesta karsinnasta ja tärkeimpien teosten poimimisesta. Kaikissa sävellyksissä oli omat syynsä, jotka puolustivat juuri sen mukana oloa. Kvalitatiivisen tutkimuksen aineiston koko ja edustavuus ovat kuitenkin kysymyksiä, joita on syytä pohtia, sillä sen merkityssuhteessa tutkimusongelman teoreettiseen merkitykseen on otettava huomioon. (Eskola ja Suoranta 2003, 60–61.)

Aineiston etsiminen

Aluksi oli vaikeaa löytää riittävästi nuottiaineistoa, jossa esiintyisi Louhi. Aikaisemmin, ennen tätä lopullista rajausta, olin etsinyt materiaalia myös Ilmattaresta ja Marjatasta, joista löytyi sekä yksinlauluja että oopperamainintoja, mutta Louhesta ei löytynyt yksinlauluja kirjojen eikä internetin avulla, paitsi kaksi laulua (*Muista, muista, suur on Väinö* ja *Jo menet oma kanaanen*), jotka on irrotettu oopperasta *Pohjan neiti*. Pyysin kollegiaalista apua tutkimukseni aineiston etsinnässä myös Facebookin klassisen koulutuksen saaneiden laulajien Klasarilaulajat ryhmästä, jossa on tarjolla paljon eri ikäisten ammattilaisten tietämystä ja halua auttaa.

Kirjallisuudesta apuna etsinnöissä käytin Tiina-Maija Lehtosen ja Pekka Hakon toimittamaa kirjaa *Kuninkaasta kuninkaaseen, suomalaisen oopperan tarina* sekä *Kalevalan kulttuurihistoria* kirjan lukua ”Kalevala ja suomalainen taidemusiikki”, jonka on kirjoittanut säveltäjä Kalevi Aho. Näiden teosten avulla pystyin kartoittamaan suomalaisia oopperoita ja muita

suuria sävelteoksia, joissa Louhi on mukana. Yllätyksekseni suurin osa näistä oli 2000-luvulla sävellettyjä. Vain *Pohjan neiti* oli 1800-luvun lopusta ja *Sota valosta* 1980-luvulta. Harmillisesti laulajien yleisesti käyttämästä oopperoiden kattavasta tietokirjasta, Kloiberin *Handbuch der Operista* ei ollut tällä kertaa mitään hyötyä. Vaikka se esitteleekin hyvin kattavasti suuren osan tutuista ja etenkin tuntemattomista oopperoista ympäri maailmaa, suomalaisia teoksia siinä ei ole mainittu lainkaan Kaija Saariahon *L'amour de loinia* (Kaukainen rakkaus) lukuun ottamatta.

Partituureista kolme löytyi Taideyliopiston kirjastosta, *Neito* löytyi Music Finlandin, eli entisen Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen sivuston avulla, josta sen pystyi tulostamaan. Samasta sivustosta löytyi myös lisätietoa säveltäjästä. *Koirien Kalevalasta* ei löytynyt minikäänlaista nuottimateriaalia, ei edes Kansalliskirjastosta. Liekö syynä tekijänoikeudet, kun kyseinen lastenooppera perustuu kuitenkin Mauri Kunnaksen saman nimiseen kirjaan (Aho 2008, 118). Onneksi Kuopion kirjastosta löytyi libretto ja Satakirjastoista sain tilattua vielä oopperan esityksestä tehdyn DVD-tallenteen. Yritin etsiä tutkittavista teoksista myös videotaltiointeja, mutta muutamaa pätkää Pulkkiksen *Neidosta* ja Merikannon Louhen kahden laulun lisäksi en löytänyt. *Pohjan neidin* näytteistä minulle ei ollut hyötyä, sillä tunnen nämä kaksi laulua erittäin hyvin, käytän niitä paljon opetustyössäni. Tuomelan oopperasta *Äidit ja tyttäret*, sain CD-levyn käyttöni. Tämä auttoi musiikin analysoimisessa. *Sota valosta* haulla löytyi lähinnä metalli musiikkia.

Aineiston rakenne ja tulkitseminen

Saatuani aineiston, eli partituurit, libretot sekä musiikkinäytteen, havaitsin niiden lukemisessa hankaluuksia. Teokset on kirjoitettu oman aikakautensa tavalla, joka tarkoittaa sitä, että vanhimmat niistä on kirjoitettu käsin, mikä vaikeuttaa niiden lukemista. *Pohjan neiti*, joka on julkaistu vuonna 1898, on nuottikuvan ja pinnallisen käsialan tulkitsemisen mukaan, puhtaaksi kirjoitettu ainakin neljän tai viiden eri puhtaaksi kirjoittajan toimesta. Nuotit ovat kohtuullisen helppolukuisia kaikilla näillä käsialoilla, mutta oopperan teksti on tallennettu niin vanhalla ja koristeellisella kaunokirjoituksella, että sitä on vaikea lukea. Teksti oli myös hyvin vanhahtavaa ja törmäsin usein minulle entuudestaan tuntemattomiin sanoihin. Suurin osa niistä selvisi ihan jo päättelemällä, mutta kerran oli tarkistettava murresanakirjasta kirjokorjan merkitys. Olin päätellyt sen olevan jonkinlainen kulkupeli, koska sen eteen valjastettiin varsa, mutta tarkempi laatu oli aluksi epäselvä, ennen kuin paljastui kuviomaalatuksi reeksi.

The image shows a handwritten musical score for piano and voice. It consists of several staves. The top staves are for the vocal line, with lyrics written in Finnish. The bottom staves are for the piano accompaniment. The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The paper is aged and has a spiral binding on the left side. The piece ends with the word "Fine." written at the bottom right.

Kuva 2. Näyte Oskar Merikannon *Pohjan neiti* oopperan pianopartituurin sivusta. Nuotit esitysmarkkinoineen ovat kirjoitettu käsin ja lauluteksti on kaunokirjoitusta. Tällä nimettömäksi jääneellä puhtaaksi kirjoittajalla on ollut miellyttävän selkeä käsiala. Kuva: Oskar Merikanto *Pohjan neiti* -oopperan pianopartituurin, kolmas näytös ja partituurin viimeinen sivu.

Pohjan neiti ja *Aidit ja tyttäret* nuotit ovat pianopartituureja, eli nuotteja, joissa lauluosuuk-sien lisäksi on orkesterille tarkoitettuja tiivistettyä pianolla soitettavaksi kokonaisuudeksi. Tämän kaltaisia nuotteja käytetään yleisesti laulajien materiaalina sekä harjoitusperiodilla, harjoittelu tapahtuu pääsääntöisesti alkuvaiheessa korrepetiittorin, eli harjoituspianistin johdolla. Vasta harjoitusten loppuvaiheessa yhdistetään laulajat ja orkesteri ensimmäisissä yhteisissä harjoituksissa, niin kutsutussa Sitzprobessa eli yhteisessä musiikkiharjoituksessa, jossa ei lavalla näytellä, vaan saksalaisen nimen mukaisesti istutaan. Tässä vaiheessa on toki lavalla esitettävä kokonaisuus näyttelemisineen jo hyvin hallussa kaikkine toimintoineen. Tämän kaltaisesta nuotista ei valitettavasti ole mahdollista eritellä soittimia analyysissä, vaan tutkijan on luotettava enemmän yleiskuvaan, sen rytmiin, dynamiikkaan ja sävelkulkuihin.

Neito sekä *Sota valosta* ovat kuitenkin kokonaisia partituureja, joissa nimen mukaisesti on kirjoitettu esille aivan kaikkien, niin solistien, kuoron kuin orkesterin osuudet. Tämän takia nuottien pituus on lähempänä 500 sivua, sillä yhdelle sivulle mahtuu ehkä 3–4 tahtia. Piano-partituurissa tahteja mahtuu paljon enemmän, jopa 20. *Neito* on kirjoitettu nuotinkirjoitusohjelmalla, kun taas *Sota valosta* on käsin kirjoitettu ja todennäköisesti säveltäjä Ilkka Kuusiston omaa käsialaa. Teksti on kirjoitettu versaaleilla, jolloin sitä oli huomattavasti helpompi tulkita kuin vanha kaunokirjoitus. *Neito* teoksen kohdalla havaitsin, että kotona A4-kokoon tulostettujen nuottisivujen lukeminen toi omat ongelmansa: vaikka teksti oli koneella kirjoitettu, oli se niin pientä kokoa, että sen lukemiseen oli pakko käyttää suurennuslasia.

Tekstin lukemista vaikeutti myös kieliopilliset asiat, tai niiden puuttuminen: toisinaan tavuja oli venytetty lisäämällä niihin ylimääräisiä vokaaleja, jolloin oli vaikea toisinaan erottaa vieraampia murre sanoja laulun tavutuksen vuoksi lisätyistä merkeistä. Näitä lisävokaaleja on joskus aikaisemmin käytetty laulunoteissa tarkoituksenaan helpottaa eri nuoteille asettuvien tavujen hahmottamiseksi. Ainakin omasta ja monen kollegani mielestä, se tekee tekstistä lähinnä vaikeammin hahmotettavan. *Neidon* libretosta puuttui myös paljon välimerkkejä ja suuria kirjaimia, jolloin lauserakenteita joutui puhtaaksikirjoitusvaiheessa miettimään hyvinkin tarkasti, ettei tulisi turhia tulkinnallisia virheitä, jotka pahimmillaan saattaisivat muuttaa tekstin sisältöä.

Jaakko Kuusisto säveltämästä *Koirien Kalevalasta* ei siis ollut käytössäni minkäänlaista partituuria, mutta päädyin siihen, että käsiini saama libretto ja DVD-tallenne oopperan esityksestä yhdessä mahdollistaisivat tekstin ja musiikin riittävän analysoimisen. Muista teoksista tallenteita oli paljon huonommin saatavilla. Teksti oli helppolukuista ja käytinkin sitä apuna oopperaa katsoessani, sillä osan laulajista sanoista oli vaikeaa saada selvää. Se on hankaluus, kun lauletaan suomeksi, jolloin konsonantit eivät aspiroidu yhtä voimakkaasti kuin esimerkiksi saksankielisessä musiikissa, ja vokaalit jäävät usein takaisiksi, toisin kuin esimerkiksi hyvin etisessä italian kielessä.

5 Louhi suomalaisessa laulumusiikissa

Mietin erilaisia tapoja, joilla saisin selkeimmin esiteltyä tutkimuksen aineistona olleet teokset ja niissä esiintyvän Louhen hahmon tulkinnat. Päädyin esittelemään teokset kronologisessa järjestyksessä perustuen niiden sävellysvuoteen, poikkeuksena lasten ooppera *Koirien Kalevala*, jonka halusin jättää viimeiseksi sen erityisyyden vuoksi ja myös siksi, että se on ainoa näistä teoksista, jossa on säveltäjä ja libretisti ovat kirjoittaneet tarkoituksenmukaista huumoria. Jaan jokaisen alaluvun kahteen varsinaiseen kappaleeseen. Esittelen ensin teoksen, sen säveltäjän ja lyhyen synopsiksen juonesta, jonka jälkeen analysoin ensin tekstiä ja musiikkia lähiluvun sekä musiikkianalyysin keinoin. Täydellisen huolellista analysointia musiikista en tee, sillä se ei ole folkloristisen näkökulman vuoksi tarpeellista, vaan lähinnä sen tarkoitus on tukea ja selventää säveltäjän ajatusta ja tulkintaa Louhen karakteristä. Yhteenvedo analyysistä löytyy viimeisestä luvusta. Tässä luvussa olevat lainaukset, ovat kaikki käsiteltävistä sävelteoksista, kukin omassa alaluvussaan. Kaikissa partituureissa ei ole olemassa sivunumeroita, eikä *Koirien Kalevalan* libretto ole täysin vertailukelpoinen nuottiesimerkkeihin verrattuna, joten olen lainausten lähteiksi merkinnyt sen, mistä analysoinnin kohteena olevan teoksen kohtauksesta tai näytöksestä on kyse.

Pohjan neiti

Pohjan neiti on kolminäytöksinen ooppera, jonka sävelsi tunnettu kansallisromanttinen säveltäjä Oskar Merikanto. Teos valmistui vuonna 1898 ja sen syntyi Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran julistaman suomenkielisen oopperan sävellyskilpailun tuotoksena. Teos palkittiin ensimmäisellä palkinnolla. Oopperan libreton on kirjoittanut Antti Rytkönen, ja se perustuu Kalevalaan. (Hako 1993, 273.) Ooppera sai kantaesityksensä Viipurin laulujuhilla vasta vuonna 1908 (Lehtonen ja Hako 1987, 57). Ensiesityksessä Louhen roolin lauloi neiti Alexandra Ahnger (Ketomäki 2012, 181).

Tapahtuu muinaiseen aikaan Pohjolassa. Väinämöinen ajautuu myrskyisessä säässä Pohjolan rantaa, jossa väki keskeyttää puuhastelunsa saapuakseen ihmettelemään rantaan ajautunutta vierastaan. Väinämöisen henkilö ja status paljastuvat Louhelle, joka houkuttelee tietäjää takomaan Sammon. Palkaksi tästä työstä Louhi lupaa tyttärensä Pohjan neidin puolisoiksi vanhalle miehelle. Väinämöinen kertoo, ettei ole oikea mies työhön ja lupaa kutsua paikalle seppä Ilmarisen, joka voisi työhön kyetä. Palatessaan kotiinsa Kalevalaan, Väinämöinen näkee Pohjan neidin, joka kutoo kultakangasta kauliassa lehdossa. Väinämöinen ihastuu oitis neitoon ja todistelee rakkauttaan. Nuori nainen ei kuitenkaan syty kosiopuheisiin, vaan ennusmerkkeihin vedoten kertoo

jäävänsä vielä kotiin. Samalla tyttö kuitenkin houkuttelee Väinämöisen tekemään ihmeteon, rakentamaan veneen pelkällä loitsumahdillaan.

Ilmarinen kuulee Väinämöiseltä ihanasta Pohjan neidistä ja lupaa lähteä Pohjolaan takomaan Sampo. Samaan aikaan, kun taonta edistyy, yrittää Väinämöinen etsiä syntyä, jonka avulla hän saisi ihmetekonsa tehtyä. Pohjolan kansa ihastelee Ilmarisen työtä, niin myös Pohjan neiti. Nuoret rakastuvat toisiinsa, eikä ihmetyön lopulta tehnyt Väinämöinen enää ole tytölle sulhasvaihtoehto. Louhi yrittää kuitenkin pakottaa lapsensa kuuluisan laulajan puolisoiksi, mutta silloin Väinämöinen sanoo, ettei äidin pidä pakottaa tytärtään. Louhi taipuu ja nuoret saavat toisensa. (Lehtonen ja Hako 1987, 58–59.)

Kaksi sulhasta Pohjolassa

Louhen ensimmäiset sanat oopperassa sanotaan rantaan ajautuneelle Väinämöiselle. Teksti kuvastaa voimaa ja itsevarmuutta, eihän muinaisten aikojen nainen tavallisesti puhunut juuri mitään vieraille miehelle. Louhi kuitenkin kysyy, mistä vieras tulee ja miksi tämä on näyttää rääsyläiseltä, vaikka on selvästi parempaa väkeä. Väinämöisen ensimmäinen vastaus ei kuitenkaan riitä tyydyttämään Louhen tiedonhalua, vaan tämä vaatii lisätietoja. Kysymykset ovat lyhyitä ja niistä kuvastuu selvästi naisen asema yhteisönsä johtajana. Louhen kysymys ”Vaik olet uljain urholoista, noin olet kurjassa kulussa?” ei juuri jätä mahdollisuutta Väinämöiselle olla vastaamatta, vaikka hänkin on omassa maassaan korkeassa asemassa (Merikanto 1898, 1. näytös). Väinämöisen valitettua omaa kohtaloaan, muuttuu Louhi huomattavasti suopeammaksi ja alkaa lohdutella tätä. Väinämöinen oli onnistunut vastauksessaan kertomaan oman asemansa ja voimansa tietäjänä, Joukahaisen suohon laulaminen oli riittävä todiste hänen mahdistaan.

Louhi lupaa, että mies pääsee takaisin omille maille, mutta osoittaa jälleen oman asemansa joko mahdollistaa tai estää miehen kotiinpaluu. Mahdin lisäksi Louhen sanat osoittavat ove- luutta ja laskelmointia, sillä hän pyytää Väinämöistä takomaan ihmetekona Sammon, jonka avulla Louhi saisi omalle valtakunnalleen määrättömät rikkaudet ja hyvinvoinnin kansalle. Palkinnoksi Väinämöinen saisi puolisoiksi nuoren ja kauniin tyttären, jos Sampo valmistuisi. Ajatus naimakaupasta on syvempi kuin aluksi siitä saattaisi päätellä: avioliitto toimi pitkästi historiassa kauppasopimuksena, jonka avulla voitiin luoda suhteita ja liittolaisuuksia eri yhteisöjen välillä. (Sawin 1990, 52.) Väinämöinen on mahtimies, jolla on voimaa sekä asema oman kansansa keskuudessa, hän olisi riittävän hyväosainen puoliso Louhen hyväsuokuiselle tyttärelle. Kahden mahtisuvun yhdistyminen sekä Sammon jauhamat rikkaudet olisivat parasta politiikkaa, mitä vahva nainen voisi Pohjolan välle tarjota. Ikäerolla ei sukujen

yhdistämistä havitellessa ollut juurikaan merkitystä, eikä nuoren naisen mielipiteellä aiotusta avioliitosta. (Piela 1999, 120–121.)

Vaikka Väinämöinen ei pysty Sampoja takomaan, hän ymmärtää Louhen tarjouksen erinomaiseksi tilaisuudeksi ja tarjoaa takojaksi (tässä oopperassa) veljensä Ilmarisen. Louhi on tyytyväinen tähän vaihtoehtoon ja osoittaa vieraalleen hyväntahtoisesti taloaan ja pyytää miestä käymään pöytään. Pohjolan emäntä tarjoaa parasta vieraanvaraisuuttaan ja kestitsee Väinämöistä samalla kun hän haetuttaa hevosen ja reen valmiiksi miehen kotimatkaa varten. Louhi osoittaa luottamusta vieraaseensa ja mahdollistaa suunnitelmiansa etenemisen. Hyvin syötetty ja levännyt vieras on halukkaampi toteuttamaan naisen suunnitelman, kuin huonosti kohdeltu. Nainen historiassa on usein käsitetty heikommaksi olennoksi, mutta libretossa kuvatuilla toimillaan Louhi edesauttaa omaa yhteisöään ja osoittaa omilla päätöksillään olevansa autoritäärinen johtaja, joka haluaa parasta omalle kansalleen ja tyttärelleen. Väinämöinen toimii Louhen tahdon mukaan, eikä ehkä ymmärrä juonen syvintä olemusta.

Seuraavan kerran Louhi esiintyy kolmannessa näytöksessä. Pohjolassa on aamu, ja ihmiset ovat valvoneet yöllä, koska ovat nähneet outoja säkeniä ja kuulleet jyskytystä. Väen keskuudessa vallitsee pelko, sillä he eivät tiedä, mistä nämä johtuvat. Louhi uskoo ilmiöiden ennustavan sotaa, kansan turmaa ja verta, kun puolestaan hänen tyttärensä katsoo asiaa positiiviselta kannalta ja odottaa riemua ja rakkautta. Näiden kahden eri sukupolveen kuuluvan naisen ajatusmaailmassa voidaan tässä kohtaa havaita eroa. Kokenut ja elämässään todennäköisesti riitoja ja sotia kokenut vanhempi Louhi ajattelee heti pahinta vaihtoehtoa ja pohtii samalla, onko syytä mahdollisesti varustaa sotilaita ja kuinka suojata Pohjola. Nuoren Pohjan neidin ajatukset ovat selvästi naivimpia, hänen kokemuspohjansa ei riitä käsittelemään asiaa samoin kuin äitinsä, vaan haaveilee nuoruuteen usein liittyvistä aiheista, kuten rakkaudesta. Myös naisten asemassa on ero: Pohjan neiti on suojeltu, hyväosainen ja kokematon tyttö, Louhi on mahitiemäntä ja vastuussa tyttärensä lisäksi muusta väestään. Hän on yhteisönsä suojelija, vaikka naisena ei välttämättä osallistu varsinaiseen fyysiseen taisteluun.

Metelin oli kuitenkin aiheuttanut Sampoja takonut Ilmarinen, joka saapuu rehvakkaasti paikalle vähätellen Louhen huolta. Mies kuittaa tämän ajatukset ”akkain itkuksi”. Louhi osoittaa sanoillaan olevansa hyvä emäntä ja kehuu tämän työtä: ”Suurta työtäs, seppo suuri, Pohjan kansa kauvan kiittää. Suuri työsi seppo suuri, Ystäviksi ainaisiksi Karjalan ja Pohjan liittää”. (Merikanto 1898, 3. näytös.) Sanoillaan Louhi osoittaa, ettei kannata kaunaa sepän alentavasta

kommentista, vaan pyrkii viisaasti kohti yhteistyötä ja todennäköisesti myös puolustusliittoa kahden kansan välillä. Ilmarinen vastaa Louhen puheeseen samalla ajatuksella ja toivoo emännälle ja tämän kansalle paljon rikkauksia ja hyviä päiviä. Louhi esittelee kauniin tyttärensä sepälle, mikä saattoi olla virhe, vaikkakin draaman kaarelle ehdoton edellytys. Pohjan neito ihastuu välittömästi salskeaan mieheen, onhan hänelle alun perin kaavailtu sulhanen huomattavasti vanhempi. Tyttö aikoo seurata miestä tämän lähtiessä, mutta Louhi estää tämän aikeet ja muistuttaa Väinämöisen olevan parempi naimakauppa. Louhi vaikuttaa olevan rakastava äiti, sillä hän ei halua pakottaa tytärtään vastentahtoiseen avioliittoon, vaikka hänellä olisi siihen vanhempana oikeus, vaan yrittää pehmitellä tyttöä hyvällä ja kehuu Väinämöisen parhaita puolia, vaurautta ja laulun mahtia aariassaan, joka on erotettu oopperasta omaksi numerokseen. Tämä laulu kuuluu useiden aloittelevien naislaulajien perusrepertuaariin.

Väinämöinen saapuu hänkin pohjolaan juhlistuna ja toivottuna vieraana, ja esittelee morsiamelleen ihmetyönä tehdyn veneen. Mies muistuttaa neitoa siitä, että tämä oli toisessa näytöksessä lupautunut vaimoksi tietäjälle, jos tämä tekee venheen veiston ihmeteon. Tyttö vastustelee ja Louhi nuhtelee tytärtään tämän käyttäytymisen takia: ei sovi lupailta naimisiin menoa ja pyytää ihmetekoja, jos siihen ei ole oikeasti ole aikomustakaan ryhtyä. Louhi osoittaa tässä olevansa ennen kaikkea äiti, joka kasvattaa tytärtään käyttäytymään hyvien tapojen mukaisesti. ”Lapsi parka, kuinka, kuinka uskallatkaan Väinämöistä vastustella” (Merikanto 1898, 3. näytös). Louhi muistuttaa tytärtään jälleen myös Väinämöisen asemasta ja siitä, kuinka hän avioliiton avulla nousisi myös uudessa kodissaan huomattavan korkeaan asemaan ”Muista, muista, suur on Väinö, suureks saat hänen rinnallaan” (Merikanto 1898, 3. näytös). Louhi muistuttaa lastaan myös hänen velvollisuudestaan noudattaa vanhempiensa tahtoa ja laulaa ohjelaulun tyttärelleen, kuten usein oli tapana äidin laulaa tyttärelleen tämän naimaliiton ollessa ajankohtainen (Timonen 2004, 46).

Väinämöinen huomaa Ilmarisen ja Pohjan neidin väliset tunteet, mutta ei suutu niistä sepälle. Pohjan neiti käyttää hyväkseen Väinämöisen lempeyttä ja kyselee tältä, pitääkö hänen todellakin totella äitinsä tahtoa. Tietäjä toteaa asian olevan näin ja Louhi myötäilee vanhemman miehen puhetta. Väinämöinen kuitenkin muistaa Ainon kohtalon ja toteaa ”Vastoin mieltä koitin kerran taivutella tyttölasta. Merehen se surman sai.” (Merikanto 1898, 3. näytös.) Ilmarinen ja Pohjan neiti tunnustavat rakkauttaan toisiaan kohtaan. Väinämöinen osoittaa sanansa Louhelle ja kertoo luovuttaneensa tytön suhteen, saakoon Sammon takonut Ilmarinen tämän. Louhi hyväksyy tilanteen ja liikuttuu tyttärensä päästessä rakkausavioliittoon.

Vaikka emäntä haluaa ajan tavan mukaan naimakaupoilla vahvistaa yhteisönsä asemaa ja suhteita, hän osoittaa kuitenkin olevansa lempeä äiti lapselleen. Tytön onni on asemaa tärkeämpi, varsinkin kun ensin aiottu sulhanen on itse myöntynyt ratkaisuun, eikä kannata kaunaa asiasta. Louhi jättää hyvästit tyttärelleen, sillä muinaisina aikoina ei matkustaminen ollut niin helppoa kuin nykyään. On odotettavissa, että seuraavaan tapaamiseen menee luultavasti useampi vuosi. Lopuksi Louhi vielä siunaa tyttärensä ”Suokohon hyvä jumala, antakohon armollinen. Hyvin ain eleäksesi, onnessa iki-ilossa” (Merikanto 1898, 3. näytös). Kalevalaisessa perinteessä häiden valitusvirren laulaa morsian, mutta tässä oopperassa ikävöivä äiti saa tämän kunnian (Virtanen & DuBois 2000, 154).

Louhi johtaa Pohjolaa

Louhen ikää ei mainita tässä oopperassa kuin kerran kolmannessa näytöksessä, jolloin häntä kutsutaan nimityksellä ”vanha emo nuoren neitokaisen” (Merikanto 1898, 3. näytös). Loogisesti ajateltuna Louhi ei kuitenkaan nykyisen mittapuun mukaan ole voinut olla kovin vanha, vaikka hänet kirjallisuudessa esitetään luotaantyöntävänä vanhana ja pahana eukkona (Kouvola 2021, 10–11). Pohjan neiti on vanhin tyttäristä, joten todennäköisesti hänen äitinsä ei ole voinut olla tapahtuma-aikaan kovin paljon yli neljäkymmenen, jos sitäkään (Piilola 2019, 104). Asia muuttuu kuitenkin hyvin erilaiseksi, jos yhdistämme oopperan Pohjolan emännän Loviattaren kanssa samaksi hahmoksi (Kouvola 2021, 10–11; Haavio 2019, 389).

Tässä libretossa Louhi esitetään vahvana johtajana, joka on hyvä ja vieraanvarainen emäntä. Oveluuttakin tämä osoittaa pyytäessään lahjaksi Sampoa, joka turvaisi Pohjolan kansan tulevaisuuden. Matriarkkana hän pyrkii verkostoitumaan toisen yhteisön kanssa avioliiton sekä yhteistyön avulla. Tämäkin turvaisi hänen väkensä tulevaisuuden. Pohjolan kylä ja asukkaat esitetään libretossa kuin minä tahansa yhteisönä, maantieteellisiä ominaisuuksia ei korosteta millään tavalla. Louhesta ei myöskään saa mitenkään kuvaa pahana ihmisenä tai velhottarena. Hän on äiti, joka haluaa tyttärelleen ja yhteisölleen hyvän tulevaisuuden. On syytä muistaa myös historiallinen konteksti, jolloin lähes kaikki avioliitot olivat järjestettyjä ja niiden tarkoitus oli luoda suhteita, muun muassa kaupan tai puolustuksen parissa sekä yhdistää omaisuuksia. Louhi kuitenkin osoittautui lempeäksi äidiksi, joka myöntyi tyttärensä toiveeseen rakkausavioliitosta.

Musiikki kuvailee luonnetta

Oskar Merikanto on kirjoittanut Louhen mezzosopraanolle. Tässä, kuten monissa muissakin laulusävellyksissä, äänen korkeudella ja värillä pyritään kuvailemaan myös henkilöiden ikää. Korkeat sopraanot ovat usein nuoria tyttöjä, kun taas mezzosopraanot kypsiä naisia. Oskar Merikanto on säveltänyt Louhen ensimmäisen näytöksen sisääntulon hyvin vaikuttavaksi. Sitä pohjustaa sekakuoron (sopraano, alto, tenori ja basso) yhtenäisessä rytmisessä etenevä laulu, joka on kirjoitettu A-duuriin. Louhen aloittaessa oman laulunsa kuoro vaikenee ja sävellaji moduloi, eli vaihtuu etumerkeiltään d-molliksi, jonka huippusointu eli dominantti on juuri edeltänyt A-duuri. Rytmien synkoopit tuovat taustalle mahtipontisuutta, kun Pohjolan emäntä esittää sävelkulultaan yksinkertaisen melodian, jossa hän kyselee Väinämöiseltä, kuka tämä on. Myöhemmin säestys muuttuu nopeiksi sointujen vaihteluksi.

Vaikka Oskar Merikanto edusti kansallisromanttista tyyliisuuntausta, tähän oopperaansa hän on tuonut myös uusia tuulia edustavaa kolorismia mukaan, joka kuuluu eteenkin Louhea säestävissä soinnuissa: ne soivat kuulaina ja paikoin jopa säkenöivinä ja kuvaavat emännän yksinvaltiutta. Kolorismia, eli suuntausta, jossa sointivärillä on erityinen asema, käytti tunnetuin Aarre Merikanto säveltäessään 1920-luvulla. (Djupsjöbacka 2001, 25.) Ensimmäisen näytöksen lopulla Louhi osoittaa vieraanvaraisuuttaan ja pyytää Väinöä tupaan syömään ja leppäämään. Tätä säveltäjä suorastaan alleviivaa sillä, että roolihahmo laulaa koko kymmenen tahtisen soolonsa kokonaan ilman säestystä. Se on erittäin voimakas tehokeino, kun musiikissa halutaan korostaa jotain, tässä siis Pohjolan emännän valtaa, hyvántahtoisuutta ja vieraanvaraisuutta.

Kolmannessa näytöksessä Pohjolan väen ihmetellessä peloissaan kummallisia ääniä ja valoja, Louhi esittää pohdintaansa hieman uhkaavan kuulaisen musiikin säestyksellä. Riitasointisuus ja hidas kolmimuunteinen valssi kuvastavat varovaisuutta ja pelkoa tulevaisuudesta. Sodan uhka on yhteisölle pelottava kokemus, ja tätä musiikki kuvastaa. Louhen sävel on edelleen varsin yksinkertaista ja selkeää kulultaan, tämä toistuu koko oopperan ajan ja tuntuu korostavan Pohjolan emännän asemaa, henkistä arvokkuutta ja elämäkokemusta. Tilanteen rauettua säestys muuttuu jälleen liikkuvaksi ja sointuja liekuttavaksi. Ilmarisen vähäteltyä Louhen pelkoja ”akkojen itkuksi”, säveltäjä on käyttänyt samaa tehokeinoa kuin ensimmäisessä näytöksessäkin: säestys vaikenee, Pohjolan emäntä esittelee itsensä (Merikanto 1898, 3. näytös). Musiikista voi kuulla, kuinka nainen suoristaa ryhtinsä ja laulaa majesteettillisesti oman

melodiansa. Orkesterin säestys tulee muutaman tahdin jälkeen mukaan ja pehmentää sano-
maa, kun tulee puhe tyttärestä, Pohjan neidistä. Tämä sävyn muutos musiikissa ennustaa jo
tulevia tapahtumia.

Tyttäreensä kanssa keskustellessaan musiikissa vaihtelee mahtipontinen harvaSKUINEN tausta,
säestyksettömyys sekä liikkuva melodisuus. Viimeisin korostuu tilanteissa, joissa Louhi ha-
luaa pehmitellä tytärtään naimaan vanha Väinämöinen. Musiikissa korostuu se, ettei hän halua
pakottaa lastaan epämieluisaan naimakauppaan, vaikka se olisi hänen asemassaan täysin mah-
dollista. Melodia ja säestys korostavat äidin lempeyttä tytärtään kohtaan.

Koko oopperan alkupuolen Louhi laulaa aina yksin, mutta viimeisen näytöksen jälkimmäi-
sellä puolella tämä muuttuu: ensin Pohjolan emäntä laulaa Väinämöisen kanssa dueton, eli
kahden laulajan yhdessä esittämän laulun, jossa he keskustelevat musiikillisessa yhteisym-
märryksessä lasten velvollisuudesta totella vanhempiaan. Loppukohtauksessa kaikki neljä
pääroolia, Louhi, Pohjan neiti, Väinämöinen ja Ilmarinen laulavat kaikki yhdessä. Tässä koh-
taa musiikki osoittaa oman mahtinsa: on täysin mahdollista, että neljä eri laulajaa laulavat ku-
kin omaa melodiaansa ja omia sanojansa yhtä aikaa täysin harmonisesti. Tämä kuvastaa yh-
teisymmärrystä ja sopuisuutta. Avioliittoon nuorten kanssa on suostuttu ja tulevaisuutta pääs-
tään rakentamaan. Lopuksi Louhi antaa siunauksensa ja hyvästelee tyttärensä f-molliin sävel-
letyissä kauniin melodisessa aariassaan, joka on roolin melodinen huipennus. Sävelkieli tukee
hyvin tekstissä ilmi tulleita Louhen luonteenpiirteitä, mahtia, valtaa ja rakkautta tytärtään koh-
taan.

Sota valosta

Sota valosta on Ilkka Kuusiston vuonna 1980 valmistunut ooppera. Toisin kuin edellisessä lu-
vussa käsittelemäni *Pohjan neiti*, jonka teksti johtui hyvin suoraan *Kalevalasta*, tämän ooppe-
ran libreton on kirjoittanut Sakari Puurunen Eino Leinon samannimisen näytelmän pohjalta.
Leinon näytelmässä yhdistyivät *Kalevalan* runot Päivänpäästö ja Marjatta. Kyseinen näytelmä
perustuu voimakkaasti symboliikkaan ja se käsittelee aihepiiriä hyvin erilaisesta näkökul-
masta. (Aho 2008, 101.) Ooppera on Ilkka Kuusiston laajamuotoisin ooppera: siinä on viisi
näytöstä ja sen musiikki on hyvin monityylistä, toisinaan maustettuna jopa harkitulla tyyli-
kolla säveltäjän vastalauseena ylikansalliselle viihdekulttuurille. Päivänpäästöruno on inspi-
roinut muitakin säveltäjiä työstämään erilaisia teoksia, esimerkiksi Tauno Marttista ja Pehr
Henrik Nordgrenia. (Aho 2008, 100–101.). Oopperan kantaesitys toteutettiin Suomen

kansallisoopperan vanhan talon päänäyttämöllä, eli nykyisessä Aleksanterin teatterissa, 2.4.1981 ja Louhen roolin lauloi maailmallakin erittäin tunnettu dramaattinen sopraano Anita Välkki (Encore).

Oopperan ensimmäinen näytös kertoo Kalevalassa vallitsevasta pimeydestä. Se ei rajoitu ainoastaan valon puutteeseen, vaan koskee kaikkea energiaa, myös henkistä la- maannusta. Kansaa vaivaa toivottomuus ja epätietoisuus siitä, mihin kuuluisi uskoa tai mitä tehdä. Perinteiset arvot on unohdettu ja luotettu tekniseen kehitykseen sokealla tavalla. Kalevalan asukkaat keskustelevat siitä, mitä tulisi tehdä, jotta tilanne paranisi. Toinen näytös tapahtuu Ruotukselassa, Ruotsissa, jossa on vallinnut diktatuuri. Siellä ei ole tilanne sen parempi, sillä synkkyys vallitsee tässäkin maassa. Köyhien ja rikkaiden välillä vallitsee suuri epätasa-arvo. Väinämöinen on nähnyt tulen laskeutuvan Ruotukselaan ja lähtee Ilmarisen kanssa etsimään sitä.

Kolmannessa näytöksessä palataan takaisin Kalevalaan, jossa kansa on Louhen avulla päässyt selville Väinämöisen matkoista. Herää epäily siitä, onko mies myynyt maansa ulkomaalaisille. Syntyy kansannousu, jonka aikana Ruotusta aletaan vaatia kuninkaaksi Kalevalan maille. Pimeä Pohjola on neljännen näytöksen tapahtumapaik- kana. Siellä vallitsevat julmuus, ahneus ja pelot. Louhi on jäämässä sodassa tappiolle, ja hän käskee Väinämöistä väistymään uuden uskon tieltä. Vapauttaakseen viimein va- lon, Väinämöinen viettää yönsä yksin kauhuja symboloivassa pohjolan tuvassa. Yön aikana kuu tulee esiin, ja kansa alkaa kunnioittaa Väinämöistä vapauttajana. Viides ja viimeinen näytös tuo esille Marjatan ja hänen poikansa, jotka saapuvat Ruotukselasta. Poika julistetaan Karjalan kuninkaaksi, ja samalla kuun valo muuttuu päivän pais- teeksi. Ruotus kilpailee kuninkuudesta ja julistaa tuovansa valon, vaikka väkivalloin. Väinämöinen luopuu omasta vallastaan ja poistuu Tuonen purrella näyttämöltä. San- karit murhataan ja Ruotus julistaa itsensä hallitsijaksi ja jumalan sijaiseksi. (Aho 2008, 101.)

Pimeyden johtajatar

Louhi astuu näyttämölle vasta toisessa näytöksessä, mutta hänet mainitaan jo ensimmäisessä näytöksessä, kun Ilmarinen ja Väinämöinen keskustelevat keskenään. He keskustelevat Lou- hen ja Pohjolan olemuksista, eivätkä tee sitä mitenkään mairittelevasti. ”Mikä on Louhi? Varjo, valhe, hengenhalla virvatuli suon, kussa on kosijansa?” Ja samoin ”Pohjola on siellä täällä, vedessä ja vetten päällä, maassa, puussa, kuolleen luussa, itse ihmisen lihassa”. (Kuu- sisto 1980, 1. näytös.) Laulesta tekstistä välittyy synkkyys ja suorastaan pimeyden voimat. Poissa on edellisessä Merikannon oopperassa koettu vahva johtaja ja rakastava äiti, tilalle as- tuu vastenmielinen noita ja pimeyden valtiatar.

Tässä oopperassa ja sen libretossa on nostettu esiin *Kalevalassa* vasta viimeisessä runossa esiintyvä Ruotus. Hänen hahmonsä on hyvin näkyvästi esillä koko oopperan ajan, ensin vaati- mattomana miehenä ja lopuksi korottamassa itsensä jumalhahmoksi. Louhi punoo omia

juoniaan ja käyttää oopperan alussa heikkona esiintyvää miestä hyväksi ja alkaa nostaa tätä kuninkaaksi, ainakin istuttamalla heikon miehen ajatuksiin siemenen itämään. Pohjolan emäntä esitetään tässä tekstissä viekkaana ja juonikkaana hahmona, joka edustaa pimeää valtaa sekä julmuutta. (Apo 1995, 102.)

Kolmannessakin näytöksessä Louhi esiintyy lähinnä ovelan juonen punojana ja sivustakatsojana, vaikka tällä on muutamia omia repliikkejä. Hän ei ole missään vaiheessa yksi oopperan päärooleista, vaikka onkin olennainen osa käytävää sotaa. Tässä teoksessa nainen esitetään julmana johtajana ja hänelle on kirjoitettu oopperaan juonen punonnassa perinteisiä johtajuusarvoja alentavia toimintoja, kuten saapuminen lavalle juosten. Voi olla, että oopperassa on haluttu vähätellä tavallisesti miehisyteen liitettäviä hyveitä, sillä niitä ei ole koettu naiselle sopiviksi. (Nenola 1986, 42, 44, 47.) Toiminta ei kuvasta arvokkuutta eikä korkeaa ikää, jota tosin tässä libretossa ei ole kertaakaan mainittu suoraan, ainoastaan vertaamalla Louhea Väinämöisen, vanhan ajan edustajan, viholliseksi. Louhi kuitenkin saa yllytettyä väkeä juoruamaan siitä, mistä Väinämöinen oikeasti sai himoitun tulen haltuunsa. Pohjolan emäntä väittää miehen saaneen tulen Ruotukselta ja myyneen oman kansansa tälle. Huhu saa siivet ja kansa lietsoo puhetta kolmen juonessa hyväksikäytetyn paimenen johdolla. Louhi osoittaa olevansa ovela, hän on saanut haluamansa, kun rahvas kuiskii pahoja puheita Väinämöisestä ja tämän aikeista. Nainen voi poistua huomaamatta näyttämöltä: työ on tehty ja juoni onnistunut.

Varsinaisesti todellinen, konkreettinen sota valosta alkaa vasta neljännessä näytöksessä, kun alun juonet on saatu vaivihkaa toimimaan ja päästään todellisiin toimiin. Louhi, joka on oopperan alkupuolella esitetty luihuna juonittelijana, pääsee nyt johtamaan joukkojaan. Jälleen hän ilmestyy libreton mukaan vauhdikkaasti lavalle, joka on hieman ristiriidassa edelleen johtajuuden kanssa. Pohjolan valtiatar kokoaa omat joukkonsa, jotka koostuvat pääasiassa metsän pedoista ja yöeläimistä, kuten sudet, ilves ja yöperhot. Kalevalan joukot seisovat Pohjolan porteilla ja Louhi nousee sotastrategiksi: hän ei ole enää vain juonitteleva nainen, vaan oman heimonsa ehdoton matriarkka, jota hänen joukkonsa tottelee ehdoitta. Nainen kysyy pedoilta, haluavatko nämä tyytyä kahlehdittuun elämään ihmisten orjina, vai taistella loppuun saakka. ”Lähtekää pimeyden lapset läpi maan kulkemaan. Sytyttäkää sydänten roihut villit väkevät. Polttakaa talot poroiksi, tappakaa isät ja pojat. Naurattakaa kaikki naiset, syökää lihaa, juokaa verta, iloitkaa kiljuvin ikenin”. (Kuusisto 1980, 4. näytös.) Näillä sanoilla Louhi kannustaa väkensä taisteluun.

Teksti ei jätä arvailujen varaan naisen julmuutta ja ehdottomuutta. Taisteluun lähdetään vähintään yhtä julmalla aikomuksella, kuin miespuolisen johtajankin kanssa. Taistelu käy ankarana, mutta Pohjolan väki jää tappiolle. Louhi tekee nopean arvion lopputuloksesta ja päättää viedä mukansa tuohon vanhan kiistakumppaninsa Väinämöisen. Viimeisenä tekonaan nainen paljastaa valon sijaitsevan miehen rinnassa, ja väittää tämän itse seisovan rauhan esteenä. Väinämöinen ymmärtää juonen. ”Pohjassa povesi piilee Suomen päivä. Väisty tieltä uuden uskon”. ”Hyvin pistit kyy katala, aah!” (Kuusisto 1980, 4. näytös.) Louhi osoittaa olevansa voimakas johtaja, joka ymmärtää viimeisellä hetkellä uhrata itsensä kansansa edestä, mutta syöksee myös vihollisen johdon mukanaan tuohon.

Louhi ei kuitenkaan kuole tässä versiossa, vaan poistuu näyttämöltä viimeisen näytöksen alkupuolella. Molemmat kansat, kalevalaiset ja pohjolaiset, surevat pimeyttä ja surkeaa kohtaloaan. Louhi on jättänyt jälkeensä kivut, jotka vain Väinämöinen voi voittaa – omalla kuolemaltaan. Kuu pääsee taivaalle, Louhi poistuu väkinensä ja Väinämöinen kutsuu Tuonen purren. Tässä kohtaa oopperan tekstiä kulminoituu kahden johtajan, miehen ja naisen välinen eripura. ”Louhi oli viholliseni, hänet voitin. Mitä olisi minulla vielä tässä maassa voittamista”. (Kuusisto 1980, 5. näytös.) Oliko koko sota vain heidän välissään ja kaikki muut sijaiskärsijöitä? En voi olla vertaamatta tätä näkökulmaa Wolfgang Amadeus Mozartin Taikahuilu-oopperaan, jossa myös taistelevat hyvä ja paha, valo ja pimeys, mies ja nainen. Esimerkiksi Jussi Tapolan vuonna 2006 ohjaamassa versiossa Suomen Kansallisoopperassa tapahtumat ovat sijoitettu Kainuulaiseen metsään, ja Yön Kuningattaren roolihahmo luo tarkoituksellisesti osuvan miehlikuvan Louhesta (Lampila 2006, HS).

Pohjola menee luihin

Pohjolan emäntä mainitaan oopperassa ensimmäisen kerran Ilmarisen ja Väinämöisen välisessä keskustelussa, jossa jälkimmäinen kertoo kuka, tai pikemminkin mikä, Louhi on. Synkeää kuvausta tukee säestyksen korkeat jousisoittimet, viulut ja alttoviulu, soittavat dissonanssipohjaista tremoloa ja 32-osanuottien nopeaa sävelvaihtelua, kun taas matalat sellot soittavat kromaattista, mystistä sävelkulkua kontrabassojen oktaaveissa soivien äänimattojen päälle. Tällä säveltäjä on saanut luotua keskustelua säestävään musiikkiin draamaa. Neliääninen kuoro toimii tässä kohtauksessa samankaltaisena tarinankerronnallisena elementtinä, kuin antiikin Kreikan draamoissa. Tahtiosoitusten vaihtuminen 4/4 ja 5/4 välillä luo sekin mystisiä sävyjä ja tekee Pohjolan emännästä enemmän henkiolennon kaltaisen, kuin lihaa ja luuta olevan naisen.

Vaikka teoksen orkesteri on suuri, käyttää säveltäjä tässä kohtauksessa sitä niukasti: sävelet liikkuvat suhteellisen pienellä alueella suurelta osin unisonossa tai sitten kromatiikan tehokeinoja hyödyntäen. Jo aiemmin mainitussa tekstin kohdassa ”Pohjola on siellä täällä, vedessä ja vetten päällä, maassa, puussa, kuolleen luussa, itse ihmisen lihassa”, syntyy melodian liikkeestä ja yksinkertaisista jousistemmoista mielikuva minimalismista (tyylisuunnasta esimerkiksi säveltäjä Philip Glass), vaikka varsinaisesti tätä tyyliä en puhtaana muotona kykene löytämään nuottikuvasta (Kuusisto 1980, 4. näytös). Tunnelmaan se kuitenkin tuo mystiikkaa ja Pohjolasta, sekä sen valtiattaresta syntyy väkisin aavemainen mielikuva, ja ajatukset siirtyvät manalaan ja tuonpuoleiseen elämään. Ehkä säveltäjän tarkoitus on ollut tässä kohtaa luoda mielikuva epäinhimillisestä voimasta, jonka kohtaaminen on näille kahdelle keskustelevalle miehelle melkein ylivoimainen tehtävä.

Kun Louhi tulee toisessa näytöksessä konkreettisesti lavalle, tosin takanäyttämölle, häntä säestää vaskisoitinten pitkät duuripohjaiset soinnut. Vaskia on usein musiikissa käytetty arvokkaiden henkilöiden esiintymisissä, kuten kuninkaiden ja pappien (Aho 2008, 116). On mielenkiintoista havaita tämä ero musiikissa, verrattuna ensimmäisen näytöksen kalmansävyiseen tunnelmaan. Louhi keskustelee Ruotuksen kanssa, joka laulaa pääasiassa ilman säestystä omat osuutensa, naisen saadessa jokaisen kommenttinsa taustalle sointumaton, johon vaskien jälkeen liittyvät myös puupuhaltimet ja jouset. Louhen poistuminen näyttämöltä ohentaa myös orkesterin säestämään selvästi niukemmalla otteella lavalle jäänyttä Ruotusta.

Kolmannen näytöksen musiikki on jälleen erilainen Pohjolan emännän ilmestyessä. Tällä kertaa se korostaa kiirettä ja inhimillistä olemusta nopeine staccatossa soitettavine intervaleineen. Louhi saapuu lavalle juosten, ei sekään kovin johtajamainen tapa, ja kertoo kansalle nopeilla nuoteilla ja sekunti-intervalleilla esitettynä nuottikuvana paljastaneensa etsityn valon viejän. Tämä on toki vain juoni, mutta kansa, eli kuoro, uskoo tarinan ja toimii naisen sanoman kaikuna. Yhä useampi laulaja liittyy mukaan ja musiikki muuttuu sekavammaksi, kuvaten juorun kasvamista. Louhen poistuessa lavalta, orkesteri hiljenee moniäänisen laulun jäädessä vielä soimaan. Nopeaa tempoa on käytetty usein kuvastamaan juorua ja sen leviämistä oopperoissa, kuten esimerkiksi Gioachino Rossinin *Sevillan parturissa*, Don Basilion kuuluisassa juoruaariassa.

Tapahtumat tiivistyvät neljännessä näytöksessä, jossa Pohjolan petoeläimet pohtivat tilannetta keskenään Louhen, partituurin mukaan, syöksyessä näyttämölle. Orkesteri luo jännittyneistä

tunnelmaa soittamalla dissonanssisia tremoloita. Säveltäjä on käyttänyt paljon kromaattisen asteikon sävelkulkuja, joita etenkin jousisto soittaa vaieten yhtäkkiä. Jäljelle jää ainoastaan puhaltimeiden avosointinen kvartti, joka tuo dramatiikkaa Louhen kohtalokkaalle sanomalle: ”Kalevalan urhot kaikki sotisovissa kuun ja auringon vuoksi” (Kuusisto 1980, 4. näytös). Tämän jälkeen rytmikka muuttuu kiihtyväksi päätyen jälleen tremoloon kuin kuvastaen petojen pelkoa. Louhen ylimielisyyttä alaistensa kauhua kohtaan tukee jousiston harvaksen kirjoitetut dissonanssissa soivat staccatot. Pohjolan emännän johtajan elkein esitetty kiihkeä puheenvuoro nousee hennon orkestroinnin ylle.

Taisteluun yllyttäminen jatkuu ja samalla säestykseen liittyy yhä useampi soitin kiihtyvällä rytmikalla. Soiton syke on suorastaan sotilaallinen, kuten taistelua ennen kuuluukin, kun kehoitus pedoille kuuluu ”syökää lihaa, juokaa verta” (Kuusisto 1980, 4. näytös). Säveltasot nousevat korkealle ja puhaltimeille on kirjoitettu etuheleitä kohottamaan tunnelmaa yhä kiihtyvässä tempossa, kunnes koko orkesteri soittaa samassa kiihkeässä rytmissä. Soitto vaimenee yhtäkkiä Louhen taistelukäskyn alle. Pohjolan emännälle on kirjoitettu mezzosopraanolle korkeahko ääni, g² ”seis”-sanalle luomaan kuvaa käskyvallasta (Kuusisto 1980, 4. näytös). Orkesterin soitto kiihtyy jälleen, kun Kalevalan joukot saapuvat paikalle. Ainoastaan Louhen repliikkien alla musiikki on staattista, jolloin naisen uhmakas teksti pääsee enemmän esille. Väinämöisen ja Pohjolan valtiattaren repliikkien rytmitys on hyvin erilainen: miehen teksti on kirjoitettu kahdeksasosanuotein, naisen kaksi kertaa nopeammilla aika-arvoilla.

Lopullinen taistelukomento on kirjoitettu siten, että se on tarkoitus puoliksi huutaa. Huudon ”pimeyden pojat” alla ei ole yhden nuotin unisonoa enempää musiikkia, jolloin se varmasti kuuluu orkesterin soiton yli ja erottuu laulettavasta tekstistä (Kuusisto 1980, 4. näytös). Tämän jälkeen Louhen laulu jatkuu lähinnä josten säestyksellä, repliikkien välillä huilut ja oboet soittavat hyvin korkeita ja nopeita kromaattisia sävelkulkuja kuvastamaan taistelua. Tuho kuitenkin tulee ja siihen orkesteri johdattelee fortissimossa soitettavilla trioleilla, jotka päättyvät hiipuvaan tremoloon. Väinämöisen ja Louhen lopullinen keskustelu käydään matalasointisen ja hiljaisen jousiston säestyksellä vaimentuakseen naisen viimeisen sanallisen sivalluksen edessä.

Viimeisessä näytöksessä sodan hävinneellä Louhella ei enää ole repliikkejä, mutta hän on vielä lavalla poistuakseen väkineen Pohjolan kansan epätoivoisen ja rytmiltään nopeatempoisen laulun aikana. Tähän valitukseen yhtyvät myös Kalevalaiset. Väinämöinen mainitsee

kuitenkin vielä kerran Louhen nimen, valmistautuessaan lähtöönsä. Vanha vihollinen on voitettu, tietäjä matkaa manalaan ja uusi aika alkaa.

Äidit ja tyttäret

Kalevalassa miehet ovat sankareita ja tekijöitä, kuten tietäjä Väinämöinen ja seppä Ilmarinen. Samoin kahdessa ensiksi analysoimissani teoksissa on paljon aktiivisia miesrooleja. Tapio Tuomelan vuonna 1999 valmistuneessa oopperassa *Äidit ja tyttäret*, tilanne on aivan toinen. Siinä on vain yksi miesosa, Lemminkäinen, loput ovat kirjoitettu naisille. Roolit ovat kääntyneet ylösalaisin: naiset tekevät sekä päätöksiä että tekoja, mies on kuvattu epäonnistuvana surkimuksena. Hyvin erilainen tulokulma siis kuin perinteisissä Kalevalan tulkintoissa (Vakimo 1999, 56). Säveltäjä olisi halunnut käyttää Paavo Haavikon romaanin *Rauta-aika* Lemminkäisen kohtauksen tekstiä librettonaan, mutta kirjailija halusi tehdä mieluummin uuden tekstin, joka syntyikin sitten ilman Kalevalaan tukeutumista (Aho 2008, 113). Ooppera koostuu parista kymmenestä kohtauksesta, jotka on sävelletty liittymään toisiinsa peräjälkeen väliaikaa ja muutamaa taukoa lukuun ottamatta. Teoksesta voi löytää johtoaiheita, mutta sävelkieli on hyvin modernia ja saattaa olla hankalasti hahmotettavaa. (Aho 2008, 114.) Erik Söderblom ohjasi Tapio Tuomiston oopperan, joka sai kantaesityksensä 6.11.1999 Suomen Kansallisoopperan Almin salissa. Ensiesityksessä Pohjolan emäntänä kuultiin Taru Valjakkaa. (MTV3 1999.)

Kolminäytöksisessä oopperassa Lemminkäinen lähtee Pohjolaan etsimään itselleen uutta vaimoa, koska epäilee edellisen puolisonsa olleen uskoton. Saaressa hän rakastuu sisarensa, joka hukuttautuu sukurutsan selvittyä, aihe on lainattu Kullervon tarinasta. Jäljelle jääneistä naisista, tyttäristä, Kullervo ei osaa päättää, kenen kanssa avioituisi. Lopulta kaikki naiset tuomitsevat oikeudenkäynnissä miehen vaeltamaan ikuisesti Lemminkäisenä pimeydessä. Äidit ovat kaikki voimakkaita hahmoja, joita tyttäret pelkäävät. Vanhemmat naiset käyttävät häpeämättä valtaansa lastensa yli. Louhea ei tässä teoksessa mainita nimeltä, vaan hänen roolihahmonsa on Pohjolan emäntä. (Aho 2008, 114.)

Stereotyyppinen paha

Pohjolan emäntä astuu lavalle toisessa näytöksessä kovistelemaan naisia naurattavaa Lemminkäistä. Nainen kyselee, millä asioilla mies liikkuu ja kuullessaan tämän kosioiretkestä, ilmoittaa tyylysti, ettei hän anna tyttäriään moiselle mitättömyydelle. ”En anna tyttäriäni, en parasta, en pahinta, kenelle tahansa miehe-he-he-he-helle” (Tuomela 1999, 2. näytös). Teksti kuvastaa ehdotonta auktoriteettia, jopa diktaattorin elkeitä voi havaita repliikeissä. Tässäkin teoksessa

Pohjolan emäntä antaa miehelle mahdottomia tehtäviä, Hiiden hirven kaatamisen ja Tuonelan joutsenen ampumisen, jotta tämä voisi osoittautua kelvolliseksi aviomieheksi. Louhi on hyvin hintatietoinen ja haluaa myydä tyttärensä kalliisti. Korkea hinta myös tuo tyttärelle, kauppatavaralle, enemmän arvoa tulevaisuudessa. Pohjolan Emännän sanoin: ”Nainen on huono kauppatavara! Ei mies saa sitä omakseen ostamalla ja maksamalla, vaan se kasvaa koko ajan korkea! Mitä enemmän mies on naisesta maksanut, sen arvokkaampi se on, sen vähempi miehen!” (Tuomela 1999, 2. näytös 1. kohtaus.) Hän on varma siitä, ettei mies enää koskaan pala.

Tässä libretossa Pohjolan Emännällä on kaksi tyttäret: Pohjolan Tyttäret 1. ja 2. Molemmat pelkäävät äitiään silmittömästi. Tekstissä ja musiikissa tyttäret änkyttävät puhuessaan äidistään. He ovat nöyriä auktoriteetin edessä, mutta keskenään puhellessaan toteavat Pohjolan Emännän olevan hirviö ja pelkäävät hänen tappavan lapsensa. ”Ei sitä tarvitse minulle k-k-kertoa! Minä pelkään, että hän syö, nielee minut niin kuin hän minut synnyttikin!” (Tuomela 1999, 2. näytös 2. kohtaus). Teksti johdattaa ajatukset Kreikan mytologian titaani Kronokseen, joka söi osan omista lapsistaan syrjäyttämisen pelossa (Bellingham 1990, 15–16).

Lemminkäiselle käy huonosti urotöitä tehdessä. Hänen äitinsä saapuu kyselemään poikansa perään. Pohjolan emäntä kertoo miehen löytyvän Tuonelasta. Lemminkäisen äiti ei nöyristele, koska häntä ajaa eteenpäin pyyteetön äidin rakkaus. Louhi kuitenkin suhtautuu tähän ylimielisesti, eikä usko miehen pelastumiseen. ”Ei ole paljon iloa sinulla siitä, mitä sinä sieltä löydät! Ja jos sinä sen löydät, niin et sinä sitä tunne” (Tuomela 1999, 2. näytös 3. kohtaus). Lemminkäinen tulee kuitenkin pelastetuksi ja palaa kyselemään palkkiotaan. Pohjolan emäntä aikoo työntää molemmat tyttärensä palkkioksi miehelle. ”On otettava molemmat, kahden ihmetyön palkkana. Jos se heti kahta tahtoo, niin se ei käy. Minun tyttäristäni ei tehdä jalkavaimoja. Jos se toista tahtoo, sanokaa sille, että toisen ottamalla se toisen hylkää. Minne minä sen hylätyn pistän? Miten minä kerran jätetyn kaupitsen? Toisen ottamalla toisen hylkää. Minun tyttärentäni et hylkää! Kumpaakaan et saa”. (Tuomela 1999, 2. näytös 4. kohtaus.)

Naisen sanat ovat arvoitukselliset, Lemminkäisellä ei ole mitään mahdollisuutta vastata oikein. Pohjolan emäntä kohtelee tyttäriään kylmästi, pelkkänä kauppatavarana. Naisen repliikit kuvastavat julmuutta ja tämä onkin suorastaan stereotyyppinen paha naishahmo, jota ei muuta viimeisen kohtauksen kaikkien naisten (Kyllikki, Pohjan tyttäret 1. ja 2., Saaren emäntä, Pohjolan emäntä ja Lemminkäisen Äiti) yhteinen oikeudenkäynti Lemminkäistä vastaan. Teksti

on pääosin kaikilla sama ja kulkee kvarteissa ja kvinteissa keskiaikaista sävellystyylillä mukailen tehokeinona.

Tuomela käyttää oopperassaan *Äidit ja tyttäret* modernia sävelkieltä. Nuottikirjoituksessa on paljon perinteisestä laulumusiikista poikkeavasti käytetty esimerkiksi puhetta kuvaavaa notaatiota sekä muita uudempaan tonaliteettiin usein yhdistettävänä merkintöinä. Tästä esimerkkinä rytmin vapaasti käsiteltävyyden mahdollistavat varrettomat mustat nuotin päät mm. partituurin sivulla 106. Oopperassa on tehokeinona käytetty klassisen laulutavan lisäksi myös kansanmusiikinomaista tyyliä. Nämä osuudet on kirjoitettu kolmelle naiselle, jotka toimivat myös kertojan roolissa.

Kuva 3. Tämä nuottiesimerkki on säveltäjä Tapio Tuomelan *Äidit ja tyttäret*-oopperan pianopartituurin sivusta 106, jossa on käytetty modernimpaa nuottikuvaa. X-merkkiset nuottipäät tarkoittavat määrittelämätöntä puhekorkeutta, jossa on kuitenkin annettu rytmi. Ilman varsia olevat mustapalloiset nuotit puolestaan ovat ilman tarkkaa rytmiä, mutta ne on tarkoitettu kuitenkin laulaa vapaassa mitassa taukojen välisessä rytmisessä aukossa. Kuva: Tapio Tuomela *Äidit ja tyttäret* -pianopartituuri, 2. näytöksen 1. kohtaus.

Pohjolan emännän ensimmäisistä repliikeistä kuuluu jo hänen ehdoton auktoriteettinsa. Sävelkieli on modernia ja melodialinjoissa on havaittavissa vapaatonaalisia kulkuja. Kromaattiset juoksutukset ja muuten staattisemmat pitkät nuotit luovat pohjan laulettaville repliikeille, jotka varmasti erottuvat. Rytmin ja melodian käsittely ei tässä roolissa ole kovin helppoa laulajalle, varsinkin, jos hän ei ole erikoistunut nykymusiikin esittämiseen. Pohjolan emännän

vastaukset Lemminkäiselle ovat ylimielisiä ja ne ovat paikoin kirjoitettu korkealle tasolle, jolloin saadaan aikaiseksi efekti kiukkuisesta kirkaisusta. Puupuhaltimet viiltävine ylä-äänineen viestivät naisen antamien tehtävien mahdottomuudesta. Säestys muuttuu tekstin edetessä staccatomaisemmaksi, varsinkin kun puhutaan tyttärien hinnasta: tämä on kuin kolikoiden kilinää naisen ahneuden takana.

Pohjolan emäntä tietää lähettäneensä nuorukaisen kuolemaansa, puhaltimien jäätävä äänimaisema ja partituuriin kirjoittamaton, mutta levyltä kuultu vahingoniloinen nauru tekevät naisen hahmosta pahansuovan julmurin. Seuraavassa saumattomasti vaihtuvassa kohtauksessa Louhi suorastaan julistaa pidemmällä aika-arvoilla kirjoitettuna feminististä halveksuntaansa: melodian rytmi kuvastaa ”suuria virtoja” miehiä, ei hänen mukaansa yhdellä kuolleella ole mitään väliä (Tuomela 1999, 2. näytös 2. kohtaus). Orkesterin dissonanssin tremolo säestää tekstillisen vuodatuksen huippua ”Naisella on itsensä ja äitinsä, se riittää” (Tuomela 1999, 2. näytös 2. kohtaus).

Musiikillisia mielikuvia

Lemminkäisen äidille naisen vastaukset kuvastavat melodialinjaltaan tekstiä. Syväältä-sanaan liittyy alaspäinen intervallihyppy ja rytmitys on synkopoivaa, kulmikasta ja käskyä kuvaavaa. Sanaa ”hourupäinen” puolestaan pisteelliset nuotit ja vapaatonaalinen, ylöspäin kohoava sävellinja (Tuomela 1999, 2. näytös 3. kohtaus). Keskustelu jättää mieleen kysymyksen: mitä on tapahtunut Louhen ja Lemminkäisen isän välillä? Nuorukaisen äiti kysyy, vielkö Pohjolan emäntä muistaa miehen ja saa vastauksen ”Ei sitä muistele, jos ei unohdakaan”... Viimeiset sanat lauletaan hyvin ohuen säestyksen päälle, joka mahdollistaa hiljaisten nyanssien käytön. (Tuomela 1999, 2. näytös 3. kohtaus.)

Seuraavassa kohtauksessa, jossa Louhi esiintyy, kyselevät tyttäret, kummalle äiti Lemminkäisen haluaa näyttää. Säestys on jälleen ohutta ja dissonanssista, solistin laulu kuuluu helposti orkesterin yli ja rytmityksessä on käytetty monipuolisesti synkoopeja, pisteellisiä aika-arvoja ja erilaisia triolikuviota. Tämä tukee teksti arvoituksellisuutta, oikeaa vastaustahan on mahdoton antaa, eikä Pohjolan emännällä ole aikomustakaan näyttää tyttäriään. Tyttäret syyttävät äidin haluavan itse pitää Lemminkäisen ja sanovat tämän olevan miestennielijä. Kohtaus päättyy sävellettyyn pahoinpitelyyn, jossa orkesterilla on aivan selvästi lyöntejä kuvastavia iskuksia, joita tyttären itku säestää. Pohjolan emäntä osoittautuu tässä teoksessa ja

nimenomaisessa kohdassa erittäin julmaksi äidiksi. Tätä kuvausta ei ole yksikään käyttämäni lähteistä tukenut.

Oopperan loppuhuipennusta lähestyttäessä kaikki tyttäret ovat liittyneet yhdessä äitejensä vastaan. Teksti sekä melodiassa ilmenevä unisono kuvastaa samanmielisyyttä. Laulajien nuottikuva on melodisempaa ja rytmisesti yksinkertaisempaa, kuin teoksen alkupuolella. Nuorten naisten syytökset vanhempiaan kohtaan melodisesti nousevana ja sanomaansa alleviivaavana. ”Kaiken kukkineita katkeria, katkeria marjoja” viiltää sekä tekstinä, että tessituraaltaan, eli sävelletyn laulun äänialan ulottuvuudeltaan, korkeana melodia-aiheena (Tuomela 1999, 3. näyttös 7. kohtaus.). Viimeisen kohtauksen oikeudenkäynnissä kuitenkin naiset yhdistävät voimansa tuomitessaan Lemminkäisen.

Rytmi on homofonista, suorastaan yhteneväistä ja yksinkertaista, eikä melodiassakaan ole juuri variaatioita. Yhteinen viesti ja syytös on aivan selvästi kirjoitettu laulettavaksi. Orkesteri säestää tässä pääasiassa korkeilla sävelkuluilla, joiden rytmeissä vaihtelevat triolit ja kvintolit. Ennen loppusoittoa, joka on hyvin liikkuvaista ja ylöspäin suuntautuvaa, naisten laulu päättyy riitasointiseen suureen sekuntiin, kaikesta yhteisymmärryksestä huolimatta. Teos päättyy hyvin laajasointiseen ja haja-aseteltuun sointuun, kuin kuvastaakseen oikeuden tapahtumista: Lemminkäinen on tuomittu Lemminkäiseksi heräämään elämään.

Neito

Neljäs analysoitava teos tässä tutkimuksessa ei ole ooppera. Uljas Pulkkis sävelsi tilaustyönä teoksensa *Neito* perinteisen mieskuoro Ylioppilaskunnan Laulajien 125-vuotisjuhliin vuonna 2007. Lähteistä riippuen sitä kutsutaan joko sinfoniseksi runoksi (Aho 2008, 115.) tai kantaa-tiksi, kuten säveltäjän kotisivuilla mainitaan (Pulkkis). Teos on sävelletty sopraanolle, mezzosopraanolle, mieskuorolle ja orkesterille ja sen kantaesitys oli Helsingissä 29.3.2008. Louhen roolin lauloi Tiina Penttinen ja säestyksestä vastasi Radion Sinfoniaorkesteri. (Pulkkis.) Teoksen tilaaja, Ylioppilaskunnan Laulajien silloinen johtaja professori Matti Hyökki pyysi Pulkkista säveltämään teoksen, jota voisi esittää Jean Sibeliuksen kuuluisan teoksen *Kullervo* rinnalla. Sävellys on 75 minuuttia pitkä ja sen libretto perustuu pääosin *Kalevalan* ja *Kantelettaren* runoihin. Säveltäjä Pulkkis itse on koostanut tekstin.

Partituurin toisella sivulla, jossa on esittämisohteja, hän kertoo, että niissä kohdin, joissa tarina eroaa *Kalevalan* ja *Kantelettaren* runoista, hän on muokannut tekstiä tai kirjoittanut sitä

lisää. Toisin kuin oopperoissa, tätä teosta ei näytellä eikä se jakaannu perinteisiin kohtauksiin, vaan se soljuu yhtenäisenä kokonaisuutena, joka jakautuu kolmeen pääjaksoon sekä seitsemääntoista erilaiseen tauotta vaihtuviin kohtauksiin. Mieskuoro toimii kertojana, mutta laulaa myös Kullervon ja Ahdin repliikkejä. Naissolistit esittävät Louhea (mezzosopraano) ja tämän tytärtä, Pohjan neitoa (sopraano).

Vaikka teos on varsin nuori, se edustaa kuitenkin tonaalista tyyliä ja saattaa tuoda mieleen Wagnerin sävellykset harmonian ja orkesterin käyttötapojen suhteen. Solistien, kuoron ja orkesterin eri soitinryhmien osuudet on sävelletty siten, että ne pystyvät vuorotellen lepäämään. Näytellyssä oopperassa useimmiten henkilöhahmot pääsevät välillä pois lavalta, mutta tässä teoksessa kaikki esiintyjät ovat koko ajan yleisön nähtävillä. Mieskuoron osuus kestää noin puolet teoksen esitysjasta ja sen osuus on pääosin 1–4 äänistä homofoniaa. (Aho, 2008, 116.)

Neito-teoksen tarina alkaa Seppä Ilmarisen matkasta Pohjolaan, jossa hän ihastuu Pohjan neitoon. Louhi maanittelee miestä takomaan Sammon, tästä työstä palkkioksi hän saisi Neidon puolisoskseen. Ilman vaikeuksia työ ei etene, mutta lopulta ihmelaite on valmis! Neito kuitenkin ilmoittaa, ettei ole vielä valmis miehelään ja Ilmarinen lähtee Louhen saattamana kotiinsa. Myös Ahti on kiinnostunut kauniista nuoresta naisesta ja tavoittelee tämän kättä. Hänelle Louhi esittää vaatimuksena neidon saamiseksi urotekojen tekemistä, ensimmäiseksi hien hirven kiinni hiihtäminen. Sankariteko ei meinaa aluksi onnistua ja neito nauraa harmistuneelle miehelle. Neito huomaa Ilmarisen olleen ylivertainen kosija ja haluaa kuitenkin tämän kanssa naimisiin.

Seppä palaa Pohjolaan muistuttamaan Louhea tämän lupauksesta antaa tyttärensä puolisosksi vastineeksi Sammon taonnasta. Pohjolan emäntä ei tähän suoraan suostu, vaan keksii jälleen urotekoja suoritettavaksi. Tällä kertaa ensin kyisen pellon kyntäminen, sen jälkeen Tuonelan karhun tuominen ja viimeiseksi Tuonelan hauen pyytäminen. Neito päättää auttaa miestä mahdottomilta vaikuttavissa tehtävissä, jotka onnistuvat neuvojen avulla. Ilmarinen vaatii nuorta naista puolisoskseen tämän äidiltä, joka on viimein vakuuttunut sulhasen kyvykkyydestä. Hääjuhla järjestetään ja sinne kutsutaan kaikki muut, paitsi epäonninen ja riitaisa Ahti. Ei toivottu entinen kosija vihastuu ja alkaa hautoa kosta. Eräänä päivänä Ilmarisen ollessa poissa, hän petoksella usuttaa petoeläimet hyökkäämään ja tappamaan Pohjolan Neidon. Nainen ehtii kuitenkin viimeisillä hetkillään kirotta miehen. (Pulkkis, 2007, 3.)

Vain parasta tyttärelle

Tarinan alussa Seppä Ilmarisen tullessa kosimaan, Louhi kehottaa tytärtään pukeutumaan kaikkein kauneimpiin vaatteisiinsa, ollakseen edukseen miehen edessä. Kaunis ja tavoiteltu neito esitellään kuin korkeahintaisena palkkiona urotyön suorittamisesta. Louhi kelpuuttaa tyttärelleen vain parhaan saatavissa olevan urhon, eikä ole ollenkaan pahoillaan tyttären kieltäytyttyä lähtemästä miehelään sepän mukana. Ehkäpä jotain parempaa olisi vielä tulossa.

Pohjolan emäntä kuitenkin suhtautuu kosijaan myötämielisesti: hän lohduttelee miestä saatellessaan tätä kotimatalle.

Jos Ilmarinen olisikin ollut mahdollinen sulhasmies, ei seuraava kosija herätä minkäänlaisia positiivisia tuntemuksia Pohjolan emännälle. Mies saapuu talon pihaan ja vaatii ”anna Akka tyttöjäsi, paras parvesta minulle!” (Pulkkis 2007, 7. kohta). Louhen reaktio moiseen käskyyn on selvä: kopeasti hän osoittaa oman hallitsijan asemansa ja toteaa Ahdin olevan liian mitätön mies hänen tyttärelleen. Nainen antaa kuitenkin miehelle mahdollisuuden osoittaa olevansa Neidon arvoinen – Hiiden hirven kiinni hiihtäminen ja saaliiksi saaminen näyttäisi tämän olevan varteenotettava sulhanen. Tehtävä osoittautuu ylivoimaiseksi nuorukaiselle. Tämän pettymystä pahentaa vielä tytön nauru ja ilmoitus, ettei hän suostu puolisoiksi noin onnettomalle, vaan haluaa sittenkin Ilmarisen morsiameksi. Louhi kuitenkin asettaa vielä lisää tehtäviä sepälle. Hän ei halua antaa tytärtään kelle tahansa vaan ainoastaan neidon arvoiselle miehelle.

Louhen sanat ovat harkittuja ja luovat mielikuvan sekä kansansa johtajasta että äidistä, joka haluaa tyttärelleen vain parhaan puolison turvaamaan tämän tulevaa elämää kaukana synnyinsijoiltaan. Ilmarinen suorittaa kuitenkin kaikki annetut tehtävät Neidon avustuksella. Louhi pitää lupauksensa ja antaa tyttärensä ansioituneelle miehelle vaimoksi: ”Nuorempani, menet Ilmarisen puolisoiksi. Kutsu kaikki Pohjan ja Kalevalan kansa. Paitsi Ahti Kaukomieltä, kun on aina toraisa”. (Pulkkis 2007, 12. kohta.) Häiden jälkeen Louhen äidinvaisto sanoo, ettei kaikki ole kunnossa. Vaikka mies on hyvä ja vahva, avioliitto on herättänyt pahaa verta. Louhi muistuttaa tytärtään, ettei tämä herättäisi liikaa huomiota, sillä pahat enteet, kuten musta lintu, ovat alkaneet näkyä. Ahti yrittääkin tulla häiriköimään Pohjolaan, mutta Emäntä osoittaa taikakykyjään ja loihtii niin kylmän pakkasen, ettei nuorukainen pääse perille ajoissa. Louhi on siis huolehtiva äiti, kansansa johtaja ja matriarkka sekä yliluonnollisia kykyjä omaava tietäjätär. Veritekoa hän ei kuitenkaan voi estää.

Instrumentit kuvailevat tapahtumia

Kantaatin ensimmäiset kohtaukset ovat instrumentaalisia, joten Louhi laulaa ensimmäisen kerran vasta teoksen tahdissa 169. Puupuhaltimet säestävät pitkillä soinnuilla, luoden arvovaltaisen tunnelman. Harpun arpeggiot enteilevät Pohjolan Emännän sanoja. Sävelkuva muuttuu heti, kun nainen kyselee sepältä Sammosta. Eri soitinryhmien E-duurijuoksutukset kuvastavat

ihmeellisen laitteen mystisyyttä. Säestys muuttuu jälleen sointupohjaiseksi, kun puheenaihe muuttuu.

Sammon teema tulee jälleen esille tahdissa 449, kun Louhi käyttää esinettä ensimmäistä kertaa. Tässä yhteydessä voisi käyttää Richard Wagnerin teoksista tuttua johtoaihe nimitystä. Louhen lohdutellessa Ilmarista epäonnistuneesta naimakaupasta, säveltäjä on luonut tilanteeseen intiimin hetken käyttämällä vain ensimmäistä viulua ja harppua säestämässä. Hiljainen laulu kantaa helposti säestyksen yli ja mezzosopraano voi käyttää ääntään lempeyttä kuvastavalla tavalla: seppä on ihan kunnan mies, mutta valitettavasti näin tässä kävi nuoren naisen oikusta. Louhen tekstistä voi kuitenkin löytää piirteitä laskelmoinnista ja ahneudesta. Voisihan vielä löytyä parempikin kosija, joka toisi parempaa taloudellista menestystä.

Täysin toisenlainen on orkesterille kirjoitettu notaatio Ahdin saadessa vastauksen vaatimuksensa tyttärestä. Partituurissa näkyy molemmilla oboeilla sekä käyrätorvella rytmisen aihe, jonka päällä klarinetit ja huilut tekevät vuorottelevia nopeita sävelkulkuja. Rytmisyys kuvastaa Louhen auktoriteettista asemaa ja sinne tänne kulkevat melodian palat Ahdin häilyväistä luonnetta. Ilmarisen saapuessa toisen kerran Pohjolaan, säestää koko orkesteri Louhea. Säveltäjä on kuvannut musiikilla vääjäämätöntä tapahtuvaksi jousiston voimakkaalla säestyksellä, joka vaihtelee melodisista sävelkuluista kromaattisiin kuljettaviin kuvioihin. Pohjolan Emännän antaessa lisää tehtäviä Ilmariselle, jää jousisto pois ja puupuhaltimet aloittavat samantaisen kuvion, kuin Sammosta puhuttaessa, mutta eri sävellajissa.

Kun viimein tytär luvataan palkkioksi, orkesteri vaikenee kontrabasson tremoloa lukuun ottamatta, jolloin Louhen sanoma korostuu. Seuraavan tehtävänantoa, Tuonelan karhun tuomista, säestää jälleen jousisto, kukin stemma kahteen eri ääneen jakautuneena. Vaikka sointia on paljon, esitysohjeissa dynamiikaksi on merkitty hiljainen piano. Kolmatta ja viimeistä tehtävää määrätessä säestys on edelleen jousistossa, jossa trioli kuviot kuvastavat veden liplatusta. Louhen legatossa laulama melodia erottuu jälleen hyvin orkesterin yli mahtipontisena. Kaikilla Louhen määräämillä tehtävillä on oma kuvaileva sävelteemansa.

Ilmarisen palattua miltei mahdottomien urotöiden jälkeen, hänen vaatimustaan Neidosta korostaa koko orkesterin homofoninen säestys. Mies ei enää aio odottaa, vaan haluaa heti palkkionsa. Louhi toteaa tämän tyttärensä arvoiseksi ja laulaa luovutussanansa matalien josten ja kontrafagotin tukemana. Nainen pitää arvovaltansa loppuun saakka kärsimättömästi miehestä

huolimatta. Yhä useampi soitin liittyy mukaan, samoin Neito, ja dynamiikka nousee aina fortissimoon asti. Hetki on pysäyttävä, urotyöt on tehty ja on juhlan aika. Samalla säestys muuttuu staattisemmaksi ja vaimenee. Tahdissa 1521, kun äiti on huolissaan tyttärestään ”Enkö jo sanonut aina neitoseni, älä kukahu kuusisissa, älä laaksoissa laula, näytä kaarevuutta kaulan, ettei huomaa Suomen sulhot. Nyt jo lenti tänne musta lintu, meiltä marjan maanitteli, veen kaulasen vietteli meiltä”, sävelkieleen tulee lisää kromatiikkaa ja sävelkuvioita ilmentämään naisen levottomuutta. (Pulkkis 2007, 14. kohta.) Dynamiikka vaihtelee korostettujen nuottien ja pitkien linjojen välillä.

Huoli lapsesta on kirjoitettu nuottiin mezzosopraanolle korkeille ja pitkille sävelille a² nuotteille. Jousisto on jälleen jakaantunut useaan eri ääneen stemmojen kesken, myös muu orkesteri on kohtauksessa paljon äänessä. Louhen yrittäessä suojata tytärtään nostattamalla pakkainen, loitsimista kuvaa patarumpujen tasainen ja samalla sävelellä oleva rytmi, johon kontrastia tuo huilujen, sooloviulun ja kontrabasson nopeat kuviot. Tunnelma on mystinen. Tässä kohtauksessa on myös harvinaisempi hetki, kun lavalla oleva laulaja soittaa triangelilla soolon. Yleensä lyömäsoittajat tekevät sen itse, mutta säveltäjä on tässä käyttänyt soittoa korostamaan Louhen taikavoimia ja loitsua. Louhen sanoja tukee patarummun rytmi, triangelisooloa celestan ja harpun arpeggio luoden hyistä tunnelmaa.

Koirien Kalevala

Koirien Kalevala ooppera perustuu nimensä mukaisesti Mauri Kunnaksen samannimiseen lastenkirjaan, libretoksi tekstin on muovannut Sami Parkkinen. Se sijoittuu sävellysajankohdaltaan jo ennen Pulkkinen teosta, mutta haluan sitä käsitellä viimeisenä sen erityisluonteensa vuoksi. Teos valmistui vuonna 2003 ja se sai kantaesityksensä Savonlinna-salissa 12.07.2004. *Kalevalaan* perustuvia lapsille suunnattuja sävelteoksia on muutamia harvoja, mutta Jaakko Kuusiston säveltämä teos on ainoa perheen pienimmille suunnattu ooppera kyseisestä aiheesta. (Aho 2008, 118.)

Oopperan juoni käsittelee Pohjan neidon, joka tässä teoksessa tunnetaan Tyttinä, kointaa, sulhasille annettuja mahdottomia tehtäviä, Sammon taontaa ja myöhemmin ryöstöä. Pohjolan ja Kalevalan kansat eroavat toisistaan niin, että pimeässä Sariolassa asuvat sudet ja eteläisemmän heimon asukkaat elelevät koirina. Päärooleissa ovat Tyttin lisäksi koirat Väinämöinen ja Ilmarinen, jotka tekevät urotekoja ja ryöstävät joukkoineen Sammon. Oopperassa on myös kertojarooli; kissa Lemminkäinen, joka osallistuu myös aktiivisesti lavan tapahtumiin. Teksti on suoraviivaisempaa kuin muissa teoksissa, onhan se tehty lapsille helposti ymmärrettäväksi. Juoneen on punottu myös

paljon tanssia ja muuta koreografiaa, joten tapahtumia on lavalla paljon. Huumoria on myös käytetty paljon tässä teoksessa, niin tekstissä, visualisoinnissa kuin lavan tapahtumissakin. Kalevi Aho on käsitellyt tätäkin oopperaa luvussaan Kalevala ja suomalaisen taidemusiikki. Hän on analysoinut Louhen olevan häijy susi, mutta libretosta tämä ei suoraan käy ilmi (Aho 2008, 118).

Tässäkin Pohjolan emäntä haluaa kansalleen hyvää ja helppoa elämää Sammon avulla sekä tyttärensä hyviin naimisiin. Se itsestään ei vielä tee hahmosta pahaa, vaikka kyseessä onkin kolkompia rooli, kuin humoristiset koirat, hassu Väinämöinen ja viisas Ilmarinen. Seuraavassa kappaleessa käyn tarkemmin läpi libreton eri vivahteita. Tästä oopperasta en saanut tutkittavakseni partituuria, joten analyysi pohjautuu pääasiassa tekstiin ja nähtyyn DVD-tallenteeseen. Tämä on myös ainoa tutkimistani sävelteoksista, jonka olen nähnyt elävänä esityksenä, onnekseni vielä kantaesitys kesänä. Se on saanut ensiesityksensä Savonlinna-salissa Savonlinnan oopperajuhlilla 12.7.2004, jolloin Louhena lauloi Paula Etelävuori (TS 2004).

Susiemo johtaa laumaansa

”Pohjan akka pahkatassu, eukko särmähampainen, teki liiton päivän kanssa, päivän kanssa, kuun keralla. Yhen ajan noustaksensa ja yhen havataksensa. Odotteli sulhasmiestä tyttärelleen seuraksi. Jospa se soutain, jospa se lentäin saapuis Pohjan rannoille, metiselle merelle.” (Kuusisto 2004, 2. kohtaus.) Näillä sanoilla saapuu Louhi-susi oopperan toisessa kohtauksessa lavalle ja esittelee samalla itsensä runomuotoisella laulutekstillään. Replikkien tyyli muuttuu kuitenkin suuremmaksi, kun nainen pohtii kuulemansa itkun luonnetta. Louhen matriarkaalista luonnetta korostavat vartijasusien kommentointi ja saapuminen lavalle Väinämöinen vanhinaan. Mies yrittää ostaa itseään vapaaksi kullalla, mutta Pohjolan emäntä tyrmää halveksuen tämän ehdotuksen: ei hän tarvitse arvometallia enempää, hän haluaa vain Sammon! Tätä vaatimusta Väinämöinen ei voi täyttää, mutta taikoo paikalle Ilmarisen. Louhen sanat eksyneelle tietäjälle ovat ylimielisiä ja korostavat tämän auktoriteettia. Nainen antaa käskyjä molemmille miehille, mikä ei ole tavallista miesvaltaisessa yhteisössä. (Ollila 1990, 242–243.) Tyttärensä hän lupaa palkkioksi toimivasta ”tarujen ihmelaitteesta” (Kuusisto 2004, 2. kohtaus). Takominen ei tuota heti toivottua lopputulosta ja Sudenhahmoinen Louhi hylkää arvokkaat esineet tylysti: ”En minä tuollaista tarvitse, tao lisää” (Kuusisto 2004, 2. kohtaus).

Kun työ viimein onnistuu, Louhi kiittää tehdystä työstä ja käskee laumaansa viemään Sammon turvaan vuoren sisälle, seitsemän lukon taakse. Tässäkin oopperassa Louhen teksti kuvastaa arvovaltaa, eikä niinkään ilkeyttä, kiittäähän hän kuitenkin työn tekijää suorituksesta,

mutta ei pakota vastahakoista tytärtään avioon. Menneessä ajassa rakkausavioliiton salliminen osoitti vanhemmalta lempeyttä, joka ei ollut ollenkaan tavanomaista. (Ollila 1990, 266.) Pohjolan emäntä oli selviytynyt tästä kohtauksesta voittajana, saanut Sammon, taannut kansalleen helpomman elämän eikä ollut joutunut luopumaan tyttärestään tämän tahdon mukaisesti toimien.

Tytti, eli Pohjan neito, on kuitenkin naimaiässä ja edelleen vailla sulhasta. Ei tehnyt hyvää nuoren naisen maineelle, jos kihlaus tai avioliitto antoi odottaa itseään liian kauan, vaarana oli ajautua pois avioliittomarkkinoilta ja leimautua vanhaksi piiaksi (Ollila 1990, 266). Louhi odottaa kosijoita saapuviksi susien Sariolaan. Apuun rientää kissa-Lemminkäinen. Tästä avioliittotarjouksesta ei Pohjolan emäntä ole ollenkaan mielissään. ”En anna tyttärtäni mokomalle hiiviskelijälle. Paitsi jos tuot minulle hiiden hirven. Jos hihdät sen Sariolan metsistä kiinni ja tuot sen minulle syötäväksi”. (Kuusisto 2004, 3. kohtaus.) Ei toivottu sulhanen on jälleen mahdottoman tehtävän edessä, tehtävän, johon innokas nuorukainen syöksyy päätä pahkaa, eikä häiritse matriarkan rauhaa hetkeen. Lisää kosijoita saapuu, Väinämöinen Ilmarisen vana-vedessä, ja hekin saavat omat tehtävänsä.

Lemminkäinen palaa näyttämölle itsetehty hirvi mukanaan. Juoni ei tietenkään onnistu, mutta Louhi antaa vielä yhden mahdollisuuden, Tuonelan joutsenen pyydystämisen. Tehtäviä antaessaan nainen tietää niiden olevan lähes mahdottomia, mutta parhaan kosijan löytyvän näiden karsintojen avulla. Tehtävät voivat olla kuitenkin hengenvaarallisia, kuten Lemminkäisen matka Tuonelaan. Samaa ideaa kosijan hengellä leikkimisellä esiintyy myös Giacomo Puccinin oopperassa *Turandot*, jossa kiinalainen prinsessa esittää kosijoilleen kolme vaikeaa arvoitusta ja väärästä vastauksesta sulhanen joutuu pyövelin pölkylle.

Kaksi kosijaa onnistuu kuitenkin tehtävässään ja Louhi antaa tyttärelleen mahdollisuuden valita puolisonsa sanolla ”Ojenna tämä tuoppi sille, josta on tuleva sulhasesi” (Kuusisto 2004, 3. kohtaus). Tällä kertaa kuitenkin valinta on tehtävä, eikä avioliitosta voi enää kieltäytyä; aikaa on kulunut tapahtumien välissä jo monta kuukautta. Louhi toivoo valinnan osuvan Väinämöiseen, onhan tämä paremmassa asemassa oleva tietäjä ja voisi taata Tytille hyvän elämän. Nuoruus kuitenkin voittaa ja neito valitsee Ilmarisen puolisoikseen. Häiden jälkimainingeissa Väinämöinen nukuttaa koko susien kansan kanteleellaan uneen, ja koirat hiipivät vuoren sisälle varastamaan Sammon. On ennenkuulumatonta, että vieraanvaraisuudesta nauttineet koirat pettävät emännän ja varastavat tämän kalleimman aarteen. Varkauden huomattuaan, Louhi

nostattaa heimonsa tavoittamaan pettureita, johdattaen heitä taisteluun Kokkolinnun hahmossa.

Taistelu Sammosta käydään myrskyävällä merellä, sudet linnun selästä ja koirat laivasta käsin. Jälleen Pohjolan emäntä osoittaa johtajuutensa ja tahtovansa kansalleen parasta: varman elannon tuova esine on haettava takaisin. Sampo kuitenkin luiskahtaa tassuista meren pohjaan. Tarina ei suoraan tuo esiin Ahon mainitsemaa Louhen ilkeyttä, hän haluaa vain kansansa omaisuuden takaisin varkailta. Ehkäpä kirjassa *Kalevalan kulttuurihistoria* oleva säveltäjä Kalevi Ahon ansiokas luku on kuitenkin saanut hieman koulun kirjallisuustuntien sisältämää pahan naisen stereotypiaa sisältöönsä vanhanaikaisen *Kalevalan* tutkimuksen peruja.

Visuaalisuus luo mielikuvia

Koirien Kalevala on ainoa tutkimani teos, jota olen voinut seurata visuaalisesta näkökulmasta. Koirilla ja susilla oli molemmilla oma värimaailmansa, ensin mainituilla vihreän sävyinen ja jälkimmäisellä liila. Kissat ovat värimaailmaltaan keltapunaisia. Lavakuvassa on ajateltu hienosti lapsikatsojia, joiden on näin helppo erottaa eri heimot toisistaan. Lavarakennelma on kiinteä, mutta pienillä liikuteltavilla elementeillä se on helposti muokattavissa eri kohtausten välillä. Tanssi ja liike erottuvat selvästi ja tekevät teoksen seuraamisesta helpompaa. Kriittinen aikuiskatsoja ei innostunut ulkopuolisena toikkaroivasta Herra Hakkaraisesta, mutta esitystilanteessa olleet lapset reagoivat tähän riemukkaasti ja se välittyi videotallenteesta.



Kuva 4. Ilmarinen ja Tytti saavat viimein toisensa. Roolihahmojen asujen värit kuvastavat heidän heimojaan: kalevalaiset koirat kantavat vihreän sävyisiä asuja, kun taas Pohjolan susilla on punaisen ja liilan sävyjä yllään. Ilmarinen (Jukka Onttonen), Tytti (Maiju Tiirikainen) ja Louhi (Lea Järveläinen). Kuva: Sami Tirkkonen. Kuopion kaupunginteatteri 2017.

Oopperan *Koirien Kalevalan* sävelkieli on rikasta ja pääosin melodista. Se sisältää useita erilaisia musiikin tyylilajeja aina minimalismista kansanmusiikkiin sekä jazzista suurten oopperasäveltäjien, kuten Giacomo Puccini, Richard Wagner ja Nikolai Rimski-Korsakov, melodian lainauksiin (Aho 2008, 118). Louhen lauluosuuksien melodiat liikkuvat varsin matalalla tessituralla, onhan rooli kirjoitettu kaikkein alimmalle naisäänelle, altolle. Tämä äänityyppi edustaa usein oopperakirjallisuudessa vanhaa naista tai esimerkiksi imettäjää. Matala ja rauhallinen melodialinja luo vakuuttavuutta roolin auktoriteettiin, havaittavissa on myös samoja tehokeinoja mahtipontisuuden ilmentämiseen kuin aikaisemmissakin teoksissa: staattinen säestys antaa enemmän tilaa solistin äänelle.

Lavalle oli myös Pohjolan emäntää varten tuotu valtaistuini, luomaan majesteettillisuutta. Hie-man oli Louhen tekstistä vaikeaa saada laulettuna selvää, onneksi käytössäni oli kuitenkin libretto. Matalalla korkeudella voi olla vaikeaa konsonoida riittävästi, jos ääni ei pysy korkealla fokuksessa, eli sijoituksessa. Kiihkeämpiä sävyjä on havaittavissa lopun taistelukohtauksessa, siinä kuulijalle välittyy sodan kiivaus. Teos on vain yksinäytöksinen eikä sen kesto ylitä kovin

paljoa tunnin mittaa. Valitettavasti tästä teoksesta ei ollut saatavilla partituuria tarkemman musiikkianalyysin tekemiseen. Videotallenteessa oli yllättävän paljon äänitason vaihteluita, liekö siihen vaikuttanut esitystilanteessa tehty äänitys, jonka kuuntelutarkkailu ei ole ollut riittävän hyvä. Tähän on mahdotonta antaa selvää vastausta. Nämä tasoerot haittasivat kuitenkin kuuntelukokemusta kiusallisesti.

6 Päätelmät ja reflektio

Lönnrotin kokoaman *Kalevalan* kaikkia versioita ja sen henkilöitä on tutkittu koko kirjan historian ajan. Perinteinen käsitys Louhen pahuudesta ja ilkeydestä on syntynyt aikakautena, jossa naisen asema oli kovin toisenlainen kuin tänä päivänä. *Kalevalaa* itsessään ei voi pitää naismyönteisenä teoksena. Koska nainen oli alisteisessa asemassa suhteessa mieheen vielä pitkästi viime vuosisadan puolella, ei roolistaan kodin hengettärenä ulos astunutta perinteiden rikkojaa voitu katsoa hyvällä silmällä. Naisen, joka johti omaa kansaansa, piti tämän hyvinvoinnista huolta ja kävi taisteluun sotapäällikön tavoin, oli pakko olla, ajan patriarkaalisen näkökulman vuoksi, läpensä huono, paha ja ilkeä sukupuolensa edustaja. Uudempi tutkimus näkee kuitenkin Louhen erilaisessa valossa: hän on Pohjolan valtiatar, voimakkain naishahmo kansalliseepoksessamme, jolla on käytössään taikakeinoja muun muassa vapauttaa aurinko ja kuu sekä taitoa auttaa synnytyksissä. Ei ole ihme, että häntä on toisaalta rinnastettu kansanuskon Rauniin, hedelmällisyyden jumalattareen kuin myös voimiensa takia Manalan vartijaan Loviattareen, Suuren Äidin varjopuoleen.

Olen käsitellyt aikaisempia tutkimuksia Louhen hahmosta ja persoonasta jo pro gradu -työni varhaisemmissa luvuissa. Ne kuitenkin ovat vaikuttaneet aineistoon valikoituneisiin teoksiin tavalla tai toisella, siksi on tärkeää muistaa tässäkin historiallinen konteksti niin *Kalevalan* synnyn kuin oopperoiden säveltämisen ajalta. Minua yllätti aineistoa kootessa se, ettei Pohjolan emännästä löytynyt yhtäkään varta vasten yksinlauluksi sävellettyä kappaletta, ainoastaan kaksi Oskar Merikannon oopperasta erotettua numeroa. Kokevatko säveltäjät sitten aiheen hankalaksi tai peräti vastenmieliseksi? Tähän kysymykseen en osaa vastata. Huomionarvoista on myös se, että kaikkien esiteltyjen teosten sekä säveltäjät että libretistit ovat olleet miehiä. Olisi voinut kuvitella kirjoittajista edes jonkun olevan nainen. Vaikka sukupuolella ei sinänsä ole merkitystä tänä päivänä, tilanne vielä viime vuosisadan loppupuolellakin on ollut toinen: tavoiteltavat ominaisuudet, kuten älykkyys, luovuus ja aktiivisuus, ovat kaikki olleet, ja ovat osin edelleenkin, miehisiä hyveitä. Näiden tavoittelu tekee naisesta miesmäisen ja ei-hyväksyttävän kulttuurillisesti.

Tutkimuksen aineisto kattaa historiaa yli sadan vuoden ajalta. Teosten aihepiiri käsitteli useasti Pohjan Neidin kosintaa, joissain vapaammin, toisissa tiukemmin *Kalevalaa* mukailleen. Ilkka Kuusiston *Sota valosta* on ainoa, jossa ei puhuta sulhasista, eikä neidosta. Sen tarinan pohjana ovat *Kalevalan* 47–99. runot. Ooppera eroaa muista juonensa lisäksi myös sen

sisältämän pessimismin vuoksi: ihmiskunnan tila on surkea, energiakriisi uhkaa ja sotateollisuus sekä asevarustelu kehittyvät huolestuttavasti. Lisäksi teoksessa kuvastetaan ylikansallisen viihteen uhkaa kansalliselle kulttuurille. Tämä pelko on jo osoittautunut todeksi.

Tässä sekä Tapio Tuomelan oopperassa *Äidit ja tyttäret* esitetään Louhi pahana ja ilkeänä hahmona, ensimmäisessä hänet myös rinnastetaan Manalan Loviattareen. Molemmissa Pohjolan emäntä nähdään verenhimoisena ja säälimättömänä johtajana, joka vielä tappion hetkellä on valmis viimeiseen iskuun. Louhesta on tehty vielä julmempi ja katalampi, kuin itse *Kalevalassa*, vaikka sinnekin on valikoitunut runoja, jotka eivät kohtele naista kovinkaan mairittelevasti. Tuomelan ooppera ei käsittele kansojen sotaa, vaan siinä liikutaan pienemmissä mittasuhteissa. Teoksessa käsitellään äitien ja tyttärien välisiä suhteita sekä avioliittoa. Harvinaista tässä libretossa on se, että keskiössä ovat naiset ja ainoa miesrooli esitetään surkimuksena.

Äitien ja tyttärien välit eivät ole yksiselitteisen seesteisiä, vaan esimerkiksi Pohjolan emännän tyttäret pelkäävät silmittömästi äitiään ja uskovat tämän voivan halutessaan myös tappaa heidät. Äidin valta ylettyy yli tyttärien elämän. Louhessa nähdään myös ahneuden piirteitä, kun tämä haluaa tyttärestään parhaan mahdollisen hinnan avioliittomarkkinoilla. Ilkka Kuusiston ja Tapio Tuomelan oopperoista löytyy Pohjolan Emännästä täydellinen pahuus, mutta myös kyseenalaistamaton auktoriteetti.

Toisenlaisessa valossa Pohjolan emäntä nähdään kolmessa muussa teoksessa, *Pohjan neidissä*, *Neidossa* ja *Koirien Kalevalassa*. Vain Pulkkinen kantaatissa on traaginen loppu, Pohjolan tyttären saadessa surmansa. Oskar Merikannon säveltämässä vanhimmassa Louhea käsittelevässä oopperassa on surumielisyyttä havaittavissa, eihän äiti todennäköisesti enää koskaan tapaa tytärtään tämän lähdettyä miehelleen. Kaikissa näistä kolmesta nähdään Pohjolan emäntä hyvänä ja huolehtivana äitinä, joka antaa tyttärensä valita itselleen mieleisen kosijan, joka ei menneinä aikoina suinkaan ollut vallitseva tapa ainakaan paremmissa piireissä. Äiti haluaa lapselleen vain parhaan puolison, joka varmasti voi huolehtia vaimonsa elintasosta, siksi hän olisi halunnut sulhasen olevan vanha Väinämöinen, mutta myöntyy neidon toiveeseen. Tyhjätaskuiselle seikkailijalle Louhi ei kuitenkaan olisi tytärtään luvannut, vaikka tämä olisi niin halunnut.

Mahdottomat tehtävät ja niiden antaminen kosijalle voidaan toki nähdä ilkeytenäkin, mutta myös voimakkaimman ja viisaimman puolison valintakriteereinä: vain älykäs voi selviytyä,

joko yksin tai tulevan morsiamen avustuksella. Tehtävien lukumäärä kolme, on maaginen luku kertomuksissa ja saduissa, joka toimii erinomaisena tehokeinona vielä nykyäänkin, esimerkiksi tasavallan presidentin puheissa käyttämänä kolmena pointtina. Muun muassa Grimmin veljesten sadussa *Tuhkimo* kenkää sovittaa ensin kaksi sisarpuolta ja sitten vasta päähenkilö. Sadussa on myös mahdoton tehtävä, linssien keruu tuhkasta. Satu eroaa varhaisemmista italialaisesta ja ranskalaisesta versiostaan, mutta on kerrontatavaltaan rakennettu rytmikkäästi eteneväksi. Tässä on yhtymäkohta tutkiini librettoihin.

Koirien Kalevala sekä *Pohjan neiti* sisältävät runsaasti tapahtumia. Edellisessä se on hyvinkin ymmärrettävää: lapsiyleisölle on tarjottu paljon virikkeitä, että oopperan seuraaminen loppuun asti olisi helpompaa ja tarinan kulku mukaansa tempaavaa. Merikannon teokseen on haluttu muuten sisällyttää mahdollisimman paljon *Kalevalan* kertomuksia. Uljas Pulkkiksen *Neito* on tekstiltään harkitumpi kokonaisuus, vaikka lainaakin *Kantelettaren* runoja lisäksi. Pohjolan emäntä nähdään näissä kolmessa sävellyksessä tyttärelleen parasta tahtovan äidin lisäksi myös heimonsa johtajana, joka hakee kansalleen sen hyvinvointia ja etua. Naisen arvovalta korostuu sekä tekstissä että musiikissa.

Sampo on läsnä Merikannon, Pulkkiksen ja Jaakko Kuusiston sävellyksissä. Louhi pyytää Ilmarista takomaan koneen, joka takaisi vaikeissa olosuhteissa elävälle Pohjolan väelle yltäkylläisyyttä ja helpompaa arkea. Tämä on voitu tulkita naisen ahneudeksi, mutta enemmän kyse on kaupasta: tao Sampo, saat tyttären palkkioksi. Omistusoikeus siirtyy pohjolan Emännälle. Sammon takominen voidaan nähdä myös jonkin tapaisena kosintarituaalina, kuten monissa saduissakin on vastaavan kaltaisia ihmetekoja käytetty. Vain *Koirien Kalevala* käsittelee esi-neen ryöstämistä. Teoksessa pitovieraat rikkovat talorauhan ja varastavat Emännän omaisuutta yön pimeydessä. Ei ihme, että Louhi suuttuu ja haluaa Sammon takaisin. Miksi omaansa puolustava nainen yhä nähdään hirviönä, kun taas miesvarkaavat olisivat hyvän puolella?

Louhen representaatio suomalaisessa laulumusiikissa on suurelta osin varsin perinteinen johtajatarhahmo: vain yhdessä teoksessa hänet on esitetty niin läpensä pahana, kuin vanhimmissa *Kalevalan* tulkinnoissa. Kolmessa tutkimassani sävellyksessä hän on rakastava äiti, yllättävää kyllä, myös vanhimmassa oopperassa, joka oli vielä ensimmäinen kansalliseepokseemme sävelletty teos. Tämä näkökulma on ollut enemmän vallalla aikaisemmissa tutkimuksissa vasta silloin, kun siihen alkoi tulla enemmän naisten tekemiä kirjoituksia. Olisi tulevaisuudessa

kiinnostavaa tehdä jatkotutkimusta, ei niinkään enää Louhesta, vaan muista kansanperinteen hahmoista, jotka esiintyvät suomalaisessa laulumusiikissa, esimerkiksi kansanuskon jumalatarista.

Ei ole olemassa vain yhtä paikkaansa pitävää tulkintaa Louhesta, oli kyse sitten itse *Kalevalan* tai taiteen tutkimuksesta. Ehkä on vain myönnettävä hänen olevan niin monipuolinen ja särmiäkäs hahmo, että naisesta riittää pohdittavaa useassa eri näkökulmassa monien tieteiden aloilla. Ehkäpä juuri tuo kaksijakoisuus, hyvä tai paha, suojele tai tuhoaminen, elämä tai marna ja niin edelleen, jaksaa herättää aina uudelleen kiinnostusta tutkia aihetta. Maailma, ihmiset ja näkökulmat muuttuvat, mutta jonkinasteinen maailmankatsomuksellinen dualismi säilyy jatkuvana.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Partituurit, libretot ja muu kirjallinen aineisto

Kuusisto, Ilkka. 1980. *Sota valosta*. Oopperan orkesteripartituuri. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.

Kuusisto, Jaakko ja Sami Parkkinen. 2003. *Koirien Kalevala*. Libretto. Savonlinnan oopperajuhlat.

Lönnrot, Elias (1849) 1985. *Kalevala*. Helsinki: Otava.

Merikanto, Oskar. 1898. *Pohjan neiti*. Oopperan pianopartituuri. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.

Pulkkis, Uljas. 2007. *Neito*. Kantaatin orkesteripartituuri. <https://rest.score-tool.com/neito/pdf>

Tuomela, Tapio. 1999. *Äidit ja tyttäret*. Oopperan pianopartituuri. Helsinki: kustantaja tuntematon.

Tallenteet

Kuusisto, Jaakko ja Sami Parkkinen. 2008. *Koirien Kalevala, ooppera lapsille ja aikuisille*. Dvd-levy. Ondine.

Tuomela, Tapio. 2007. *Äidit ja tyttäret*. CD-levy. Tuomela, Tapio. 2007. MusiKado

Kuvat

Gallen-Kallela, Aksel. *Sammon puolustus*. 1896. Tempera ja kangas. Turun taidemuseo.

Merikanto, Oskar. 1898. *Pohjan neiti*. Oopperan pianopartituuri, viimeinen näytös. Sivu partituurista. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.

Tirkkonen, Sami. 2017. Valokuva *Koirien Kalevalan* näytöksestä Kuopion kaupunginteatterissa. (Kuvakaappaus Kaisa Leander 25.2.2025)

Tuomela, Tapio. 1999. *Äidit ja tyttäret*. Oopperan pianopartituuri, 2. näytös, 1. kohtaus. Sivu 106 pianopartituurista. Helsinki: kustantaja tuntematon.

Kirjallisuus

Aho, Kalevi. 2008. Kalevala ja suomalainen taidemusiikki. Teoksessa *Kalevalan kulttuurihistoria*, toimittaneet Ulla Piela, Seppo Knuutila ja Pekka Laaksonen. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Ahola, Joonas. 2014. Kalevalaic Heroic Epic and the Viking Age in Finland. Teoksessa *Fibula, Fabula, Fact. The Viking Age in Finland*, toimittaneet Joonas Ahola, Frog ja Clive Tolley. Helsinki: Finnish Literature Society.

Alasuutari, Pertti. 2011. *Laadullinen tutkimus*. Tampere: Vastapaino.

Anttonen, Pertti J., 2005. *Tradition through Modernity Postmodernism and the Nation-State in Folklore Scholarship*. Helsinki: Finnish Literature Society

Apo, Satu. 1995. *Naisen väki. Tutkimuksia suomalaisten kansanomaisesta kulttuurista ja ajattelusta*. Helsinki: Kustannus oy Tamara Press.

Apo, Satu. 2018. *Ihmesatujen historia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Apo, Satu, Aili Nenola ja Laura Stark-Arola. 1998. Understanding others, understanding ourselves – Finnish folklore and gender, past and present. Teoksessa *The European Journal of Women's Studies* 7(4). Helsinki: Finnish Literature Society.

Asplund Anneli. 1991. Kansanmusiikki arkistossa. Teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus*, toimittanut Pirkko Moisala. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Bellingham, David. 1990. *Kreikan mytologia*. Suomentanut Juha Väänänen. Helsinki: Gummerus.

Berry, Wallace. 1987. *Structural functions in music*. New York: Dover Publications, Inc.

Cook, Nicholas. 1987. *A Guide to Musical Analysis*. Lontoo: J. M. Dent & Sons Ltd.

Djupsjöbacka, Gustav. 2001. *Istumme ilokivelle*. Helsinki. Werner Söderström osakeyhtiö.

Eerola, Tuomas. 2003. Musiikkipsykologia. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*, toimittaneet Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala. Vaasa: Suomen Musiikkiteollinen Seura.

Encore. Suomen kansallisoopperan ja -baletin esitystietokanta. n.d. *Sota valosta*. Viitattu 4.3.2025. <https://encore.opera.fi/fi/performance/20234>

Eskola, Jari ja Juha Suoranta. 2003. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Jyväskylä: Vastapaino.

Finlex.fi. 1961. Tekijänoikeuslaki. Viimeksi muokattu 12.11.2018, Viitattu 15.2.2023. <https://finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1961/19610404>

- Haapakoski, Martti, Anni Heino, Matti Huttunen, Hannu-Ilari Lampila, Katri Maasalo, toim. *Suomen musiikin Historia – esittäväsäveltaide*. Jyväskylä: Gummerus.
- Haarman, Pirkko-Liisa. 2014. *Immateriaalioikeus*. Helsinki: Talentum
- Haavio, Martti. (1967) 2019. *Suomalainen mytologia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Uudistettu painos.
- Haavio, Martti. 1931. *Kansanrunouden keruu ja tutkimus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hakkarainen, Kai ja Sami Paavola. 2008. Asiantuntijuuden kehittyminen, hiljainen tieto ja uutta luovat tietokäytännöt. Teoksessa *Hiljainen tieto: tietämistä, toimimista, taitavuutta*, toimittaneet Auli Toom, Jussi Onnismaa ja Anneli Kajanto. Kansanvalistusseura ja Aikuiskasvatuksen Tutkimusseura.
- Hako, Pekka, toim. 1993. *Sävelten maailma 4*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Harva, Uno. (1948) 2018. *Suomalaisten muinaisuusko*. Helsinki: WSOY. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Harva, Uno. (1943) 2021. *Sammon ryöstö*. Helsinki: Oppian.
- Hellman, Heikki. 1994. ”Mikä on laulajan fakki”. Helsingin Sanomat. Julkaistu 26.2.1994, viitattu 19.2.2025
- Hämäläinen, Niina. 2016. Olin kukkana kotona. Naisen ja perheen kuva *Kantelettaressa* ja kansanrunoissa. *Kasvatus & Aika* 10(5). <https://journal.fi/kasvatusjaaika/article/view/68574>
- Hämäläinen, Niina, Tarja Kupiainen ja Riikka Taavetti. 2024 Johdanto: Sukupuolten muuntuvat merkitykset. Teoksessa *Joustavat sukupuolet – muuntuvat merkitykset*, toimittaneet Niina Hämäläinen, Tarja Kupiainen ja Riikka Taavetti. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Isopuro, Jukka ja Riitta-Liisa Paananen, toim. 1989. *Sävelten maailma 1*. Porvoo: Werner Söderström osakeyhtiö.
- Isopuro, Jukka, Riitta-Liisa Paananen, Kimmo Korhonen, Lauri Suurpää, Heikki Valsta, toim. 1991. *Säveltenmaailma 2*. Porvoo: Werner Söderström osakeyhtiö.
- Jokinen, Arto. 1999. Naisia tohtori Lönnrotin leikkauspöydällä. Teoksessa *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*, toimittaneet Ulla Piela, Seppo Knuutila ja Tarja Kupiainen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kananen, Jorma. 2017. *Laadullinen tutkimus pro graduna ja opinnäytetyönä*. Jyväskylä: Jyväskylän ammattikorkeakoulu.
- Kailo, Kaarina. 2018. *Finnish Goddess Mythology and the Golden Woman. Climate Change, Earth-Based Indigenous Knowledge and the Gift*. Oulu: Lore & Loom.
- Ketomäki, Hannele. 2012. *Oskar Merikannon kansalliset aatteet*. Helsinki: Studia Musica.

Klemettinen, Pasi. 2022. *Kansanuskon yöpuoli. Hiidet, manalaiset ja muut demonit*. Helsinki: SKS Kirjat.

Kloiber, Rudolf, Wulf Konold ja Robert Maschka, toim. (1952) 2019. *Handbuch der Oper*. Kassel: Bärenreiter.

Knuutila, Seppo. 1999. Sankarien varjot. Teoksessa *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. Toimittaneet Ulla Piela, Seppo Knuutila ja Tarja Kupiainen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Knuutila, Tarja ja Aki Petteri Lehtinen. 2010. Johdanto: Representaatio – tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi. Teoksessa *Representaatio, tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*, toimittaneet Trja Knuutila ja Aki Petteri Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus.

Koivunen, Hannele. 1997. *Hiljainen tieto*. Helsinki: Otava.

Koski, Kaarina. 2023. Jälkisanat – kulttuurinen katse muuttuu. Teoksessa *Kansanperinne 2.0, sukelluksia 2000-luvun vernakulaariin kulttuuriin*, toimittaneet Kaarina Koski ja Tuomas Hovi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Koski, Kaarina ja Taina Ukkonen. 2007. Folkloristiikka ja kertovat tekstit. *Elore vol. 14 1/2007*. <https://journal.fi/elore/article/view/78624>

Kouvola, Karolina. 2021. *Pohjolan jumalattaret*. Helsinki: SKS Oppi ja Tieto Oy.

Kupiainen, Tarja. 2004. *Kertovan kansanrunouden nuori nainen ja nuori mies*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Laitinen, Heikki. 1991. Oma perinne vieraana kulttuurina – 1800-luvun suomalainen kansanmusiikki tutkimuksen kohteena. Teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus*, toimittanut Pirkko Moisala. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Lampila, Hannu-Ilari. 2006. Yön Kuningatar Kainuussa. *Helsingin Sanomat*. Julkaistu 3.3.2006, viitattu 17.2.2025. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004379363.html>

Lauhakangas, Outi. 2013. Kontekstista se pienperinnekin ponnistaa. Teoksessa *Viisas matkassa, vara laukussa. Näkökulmia kansanperinteen tutkimukseen*, toimittaneet Tuomas Hovi, Kirsi Hänninen, Merja Leppälahti ja Maria Vasenkari. Turku: Turun yliopisto, Folkloristiikan julkaisuja 3.

Lehtonen, Tiina-Maija ja Pekka Hako, toim. 1987. *Kuninkaasta kuninkaaseen eli suomalaisen oopperan tarina*. Porvoo: Werner Söderström osakeyhtiö.

Lehtonen, Matti. 2004. Savonlinnan oopperajuhlat: Koirien Kalevala. Turun Sanomat. Julkaistu 14.7.2004, viitattu 4.3.2025. <https://core.musicfinland.fi/works/neito>

Leppälahti, Merja. 2020. Kalevalan kankahilla. Teoksessa *Tuolla puolen, siellä jossakin*. Toimittaneet Ulla Piela ja Petja Kauppi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Leppälahti, Merja. 2016. Kalevalan nainen kulttuurisena mielikuvana. Aion ja Louhen representaatioita 2000-luvun kaunokirjallisuudessa. *Sukupuolentutkimus–Genusforskning*. 29(2016) 35–46. <https://journal.fi/sukupuolentutkimus/article/view/159391/103341>

Lindgren, Minna. 2022. *Minun oopperani – epätäydellinen historia*. Helsinki: Kustannusyhtiö Teos.

Markkola, Pirjo. 1990. Pirtissä ja pellolla, kotona ja konttorissa. Teoksessa *Naisen elämä. Mistä on pienet tytöt tehty, mistä tyttöjen äidit*, toimittanut Kari Immonen. Helsinki: Otava.

Moisala, Pirkko 1991. Antropologinen musiikintutkimus. Teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus*, toimittanut Pirkko Moisala. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Molarius, Päivi. 1999. Tavoiteltu ja vierottu Pohjolan tytär. Teoksessa *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*, toimittaneet Ulla Piela, Seppo Knuutila ja Tarja Kupiainen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

MTV3 uutiset. Julkaistu 3.11.1999, viitattu 4.3.2025. <https://www.mtvuutiset.fi/artikkeli/haavikon-kalevala-tulkinta-kansallisoopperaan/2016540>

Murtomäki, Veijo. 2019. Klassismin väärinymmärrys. Julkaistu 6.11.2006, viitattu 22.11.2024. https://muhi.uniarts.fi/lehti_klassismi/

Nenola, Aili, 1990. Sukupuoli, kulttuuri ja perinne. Teoksessa *Louhen sanat, kirjoituksia kansanperinteen naisista*, toimittaneet Aili Nenola ja Senni Timonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Nenola, Aili. 1986. *Miessydäminen nainen, naisnäkökulmia kulttuuriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Ollila, Anne. 1990. Perhe – ura vai vankila. Teoksessa *Naisen elämä. Mistä on pienet tytöt tehty, mistä tyttöjen äidit*, toimittanut Kari Immonen. Helsinki: Otava.

Onnismaa, Jussi. 2008. Hiljainen tieto kulttuurien rakenteissa. Kollektiivinen muistaminen ja muistamattomuus. Teoksessa *Hiljainen tieto: tietämistä, toimimista, taitavuutta*, toimittaneet Auli Toom, Jussi Onnismaa ja Anneli Kajanto. Helsinki: Kansanvalistusseura ja Aikuiskasvatuksen Tutkimusseura.

Pekkilä, Erkki. 1991. Musiikkianalyysi. Teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus*, toimittanut Pirkko Moisala. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Pekkilä, Erkki. 1988. *Musiikki tekstinä*. Jyväskylä: Gummerrus.

Pennanen, Jukka ja Kyösti Mutkala. 2008. *Punainen mylly, tuo pahennusta herättävä teatteri*. Helsinki: Multikustannus oy.

Piela, Ulla. 1999. Aino-myytti. Teoksessa *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*, toimittaneet Ulla Piela, Seppo Knuutila ja Tarja Kupiainen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Piilola, Tiina. 2019. *Kalevalan naiset*. Helsinki: Kustantamo S&S.

- Pulkkis, Uljas. Kotisivut. Viitattu 4.3.2025. <https://core.musicfinland.fi/works/neito>
- Pöysä, Jyrki. 2015. *Lähiluvun tieto*. Helsinki: Suomen kansantietouden tutkijain seura 2015.
- Salmenkangas, Mai ja Riikka Wallin. 2019. *Sukupuolisensitiivinen hanketyö – näkökulmia nuorten parissa työskentelyyn*. Helsinki: Metropolia. Viitattu 15.2.2023. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/275456/2019_OIVA_10_Sukupuolisensitiivinen_hanketyo.pdf;jsessionid=A029BEC2DA59975AE827424415974D74?sequence=2
- Salomaa, Pekka. 1987. Suomalaiset oopperantekijät ennen ja nyt. Teoksessa *Kuninkaasta kuninkaaseen eli suomalaisen oopperan tarina*, toimittaneet Tiina-Maija Lehtonen ja Pekka Hako. Porvoo: Werner Söderström osakeyhtiö.
- Sawin, Patricia E. 1990. Kalevalan naishahmot Lönnrotin hengentuotteina. Teoksessa *Louhen sanat, kirjoituksia kansanperinteen naisista*, toimittaneet Aili Nenola ja Senni Timonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Silvonen, Viliina. 2022. *Apeus arkistoäänitteellä, äänellä itkeminen performanssina ja affektiivisena käytäntönä Aunuksen Karjalassa*. Helsinki: Unigrafia
- Siikala, Anna-Leena. 2004. Kalevalaisen runon myyttisyys. Teoksessa *Kalevala ja laulettu runo*, toimittaneet Anna-Leena Siikala, Lauri Harvilahti ja Senni Timonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sirén, Vesa. Uljas Pulkkinen Neito avaa YL:n 125-vuotisjuhla viikon. *Helsingin Sanomat*. 26.03.2008, viitattu 24.09.2024 <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004557530.html>
- Timonen, Senni. 2004. *Minä, tila, tunne. Näkökulmia kalevalamittaiseen kansanlyriikkaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tuomi, Jouni ja Anneli Sarajärvi. 2018. *Laadullinen tutkimus ja sisällön analyysi*. Helsinki: Tammi.
- Tolley, Clive. 2013. The *Kalevala* as a model for our understanding of the composition of the Codex Regius of the *Poetic Edda*. Teoksessa *Viisas matkassa, vara laukussa. Näkökulmia kansanperinteen tutkimukseen*, toimittaneet Tuomas Hovi, Kirsi Hänninen, Merja Leppälähti ja Maria Vasenkari. Turku: Turun yliopisto, Folkloristiikan julkaisuja 3.
- Turunen, Risto. 1996. Syrjästä. Huomioita kahdesta perinnetieteen tutkijasta. Teoksessa *Tradition edessä. Kirjoituksia perinteestä ja kulttuurista*, toimittaneet Kaisu Kortelainen ja Sinikka Vakimo. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Vakimo, Sinikka. 2004. Gender in Finnish folkloristics – outlines of broadening fields. *FF network* 27. <https://www.folklorefellows.fi/ffn-27/>
- Vakimo, Sinikka. 1999. Louhi – sopimaton nainen. Teoksessa *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*, toimittaneet Ulla Piela, Seppo Knuutila ja Tarja Kupiainen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Virtanen, Leea ja Thomas DuBois. 2000. *Finnish Folklore*. Helsinki: Finnish Literature Society.

Vuorela, Ulla. 2002. Äitiys kielessä. Naisten vallasta ja väkivallasta. Teoksessa *Itkua ikä kaikki? Kirjoituksia naisesta, vallasta ja väkivallasta*, toimittaneet Satu Apo, Anu Koivunen, Leena-Maria Rossi ja Kirsi Saarikangas. Tampere: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Wilson, William A. 1985. *Kalevala ja kansallisuusaate*. Helsinki: Työväen sivistysliitto.