

Tapio Tuomela: Oopperan jälkimaininkeja

”Tasan se meni”

A *idit ja tyttäret* -oopperan säveltämisestä on kohta kulunut viisitoista vuotta. Paavo Haavikko kirjoittaa librettotekstinsä esipuheessa: ”Tarina on kerrottava muistista”. Samalla tavoin yritän nyt muistella tuota sävellysprosessia ja teen samalla muutamia havaintoja siitä, mikä työskentelytavoissani on noista ajoista muuttunut.

1990-luvulla kokemuksiani vokaalimusiikin parissa määrittivät eniten siihenastinen toimintani liedpianistina, oopperakorrepetiittorina ja -kapellimestarina. Olin tuolloin mukana kaikissa Suomen Kansallisoopperan nykyoopperatuotannoissa ja oppinut laulajien kanssa tuntemaan nahoissani sen, mitä he stemmaltaan ainakin teknisessä katsannossa toivovat.

Äitien ja tyttären libretto antoi hyvin tilaa sekä bel cantolle että puheenomaiselle äänenkäsittelylle, mutta haastoi myös terävöittämään laulutekstuuria esimerkiksi karikatyyriseen suuntaan. Itäeurooppalaisesta kansanmusiikista lähtevä naisten yhtyelauluperinne löysi myös paikkansa teoksessa, ja siitä alkanut innostus uuteen kansanmusiikkiin johdatti minut myöhemmin muun muassa itkuvirren, joiun ja kaustislaisen kansanmusiikin pariin. *Suomen Kansan Wanhat Runot* puolestaan nousivat uudestaan esiin monessa kuoroprojektissani 2000-luvun ensimmäisinä vuosina.

Tekstin artikulaatio

Uuden vokaalimusiikkiteoksen säveltäminen alkaa tavallisesti tekstiin tutustumalla, siitä inspiroitumalla ja sen ulottuvuuksia ja käyttömahdollisuuksia tunnustelemalla.

Tekstin rytmisen potentiaali on minulle tärkeä varsinkin kuoro-tekstuurissa, jos teksti on tuttu ja sallii kerroksellisuutta ja tavuilla leikkittelyä – missä myös vokaaliväreillä ja esimerkiksi diftongeilla voi saada paljon aikaan.

Yksinlaulussa ja oopperassa vokaaliväri nousee esiin toisesta suunnasta, erityisesti korkeilla naisäänillä. Kysymys on laulettuun tekstin ymmärrettävyydestä: etuvokaaleilla on taipumus pyöristyä sitä enemmän mitä korkeammalle ne on sävelletty. Toisaalta alarekisteriin kirjoitettuna laulu ei kannata orkesterin yli. Eteen tulee väistämättä tilanteita, joissa fraasin painokkain tai korkein ääni tulee etuvokaalille korkeaan rekisteriin. Uusimmissa teoksissani olen ratkaissut ongelman joskus aloittamalla etuvokaalin sisältävän tavun alemmaa etulyönnin tapaan tai kirjoittamalla sille matalan alkuäänän jälkeen korkean melisman.

Päällekkäisiä tekstejä olen käyttänyt varoen silloin, kun teksti on kuulijalle outo ja sen selkeä artikulaatio tärkeä tapahtumien seuraamisen kannalta.

Paavo Haavikon librettoteksti on kuitenkin niin selkeää ja iskevää, että toistoissa tekstitavuja oli mahdollista sijoitella limittäin (esimerkki 1).

The musical score consists of two systems, each with four staves. The first system features vocal lines for Soprano (Sop.), Alto (Alto), Tenor (Ten.), and Bass (Bass), and piano accompaniment for Right Hand (RH) and Left Hand (LH). The lyrics are in Finnish. The score is divided into two systems, each with four staves. The first system shows the vocalists singing 'Si-nä kuu-let hä-net, mut-ta ke-nen ää-' and the piano playing a melody with a 'quasi gliss.' marking. The second system shows the vocalists singing 'ni, ke-nen ää-ni se on? Äi-ti, e-läin jo-ka' and the piano playing a more complex accompaniment with a 'cresc.' marking.

Esim. 1: ote 1. ja 2. näytöksen välisestä transitiosta, t. 51–56

Esim. 2: 1. näytös, 4. kohtauksen alkurepliikejä, t. 18–23

Pidin ensemblekohtauksissa huolta siitä, etteivät tekstit mene toistensa päälle, vaikka repliikkejä olikin dialogin luonnollisen rytmin takia usein tarpeen hiukan limittää.

Esimerkki 2 on peräisin 1. näytöksen tertsetistä, jossa kuulemme toistensa lomaan sijoitettuja roolihenkilöitten omia ajatuksia.

Suunnittelu ja toteutus vuorovetona

Nykyään sävellystyöni jakautuu yhä selvemmin kahteen vaiheeseen, suunnitteluun ja toteutukseen. Toteutukseen kuuluu materiaalin tuottamisen lisäksi teknillisempi loppuvaihe, johon liittyy usein orkestrointiin kuuluvia yksityiskohtia, äänenkuljetuksen korjausta ja viime vaiheessa nyanssien ja artikulaatioitten editointia.

Äitien ja tyttärien aikana tietokone oli minulle vielä pelkkä puhtaaksi-kirjoitusväline. Viime vuosina koneiden ja omien it-taitojen kehittyttyä tietokoneen rooli on vähitellen noussut niin, että nykyään kirjoitan siihen myös luonnoksia ja käytän playbackiä entistä enemmän niiden kuunteluun. Kokonaisuus ja eleitten mittasuhteet pysyvät kiistämättä paremmin hallinnassa, kun voi matkan varrella testata tehtyjen ratkaisujen ”kulutuskestävyyttä”.

Äitien ja tyttärien kohtausten jatkumoa suunnittelin limittäin säveltämisen kanssa.

Ensimmäisten kohtausten jälkeen piirsin taulukon, johon tuli allekkain numeroarvo ja sen muutosta havainnollistava käyrä tempolle, intensiteetille/volyymille ja harmonian dissonanssi- tai konsonanssipitoisuudelle.

Ennen kunkin kohtausten säveltämistä hahmottelin karkeasti, millä tasolla edellä mainittujen arvojen tulevassa kohtauksessa pitää olla, ovatko ne staattisia, tai miten niiden tulisi muuttua. Kun kohtausta oli sävelletty, korjasin suunnitelman toteutuksen myötä tulleet muutokset edellä mainittuun taulukkoon. Näin pysyin mielestäni paremmin kartalla kokonaisuudesta ja pystyin annostelevaan esimerkiksi informaation tiheyttä, nousujen voimakkuutta, rekisterin käyttöä tai muita teoksen ilmiäsuun liittyviä parametreja.

Tekstistä melodiaksi

Useimmissa kohtauksissa kirjoitin aluksi dialogitekstin ruutupaperille, joskus niinkin että yksi ruutu vastasi yhtä iskuja. Tavujen päälle hahmottelin ensin puheenomaisen rytmin, jossa nuotinpäitten korkeus oli summittainen ja kuvasi fraasi kerrallaan sen alle mahtuvien tavujen suhteellisia sävelkorkeuksia. Fraasien pituus ja kaareutuminen olivat nyt selvästi nähtävissä.

Seuraava vaihe perustui paljolti intuitioon. Kokonaisuuden antamasta lähtökulmasta käsin (tunnelma, hahmo- ja elekieli, harmonian konsonoivuus tai dissonoivuus, jne.) aloin hahmotella mielessäni, ja välillä myös pianon ääressä, tilanteeseen ja lauseisiin sopivaa harmoniaa. Piirsin laulustemman päälle laatikon näköisiä harmonia-aihoita kuvaamaan harmonian vaihtumista yleisellä tasolla, ilman tarkkoja säveltasoja. Laatikon muodosta, ääriävoista tai tummuudesta saattoi päätellä jotain sen äänialasta, voimakkuudesta tai sisäisestä tekstuurista: alaspäiset viivat laatikon sisällä kuvasivat alaspäisiä liikkeitä tai glissandoja soinnun sisällä; pieniä palloja sisältävä valkoinen laatikko taas kuvasi konsonoivaa sointua, jonka sisällä oli esimerkiksi vibrafonilla tai pianolla soitettuja, pedaaliin jääviä staccatoääniä, jne.

Tässä vaiheessa siirryin yleensä vähitellen pianon ääreen takomaan yksityiskohtia.

Olin aloittanut työn ensimmäisen näytöksen parissa malttamattomana, ilman tarkempaa harmonista suunnitelmaa, mutta jo parin kohtauksen jälkeen tuli tarve tehdä havaintoja syntyneestä intervallikosta, jotta saisin 1. näytöksen kotirealismen sävelkielen erilleen 2. näytöksen Pohjolan fantasiamaailmasta.

Osa soinnuista löytyi harmonisen materiaalin suunnitteluvaiheessa syntyneeltä kartalta, jonne olin sijoittanut aiemminkin käyttämiäni sointuja karkeaan dissonoivuusjärjestykseen alimman intervallin koon mukaisessa järjestyksessä.

Sävellystyön aikana syntyneistä soinnuista kiinnostavimmat sijoitin kartalle sopivaan paikkaan, niin että sointuvalikosta muodostui vähitellen intervallisällöltään jotakuinkin järjestetty ja soinniltaan melko monipuolinen sointukirjasto.

Ensimmäisessä näytöksessä on vallalla koko- ja puoliaskelista koostuva asteikko, joka esiintyy melodioissa usein kahtena, sekstihypyn erottamana, suurena sekuntina. Laulutekstuuri on ankan syllabista.

Toisessa näytöksessä tulkitsin Pohjolan emännän repliikit tahallisen karrikoiviksi ja provokatiivisiksi, mikä houkutteli liioittelemaan kaikkea: harmonia on dissonoivaa, tekstuuri rikkonaista ja sisältää teräviä, isoja hyppyjä sekä melismoja.

Edellä selostettua työtappaa kuvaavat nuottiesimerkit sijoittuvat juuri ennen väliaikaa, kolmen kohtauksen muodostavan nousukiilan

loppuun. Lemminkäinen on juuri tullut Pohjolaan, vikitellyt kahta talon tyttäret, joutunut Louhen yllättämäksi ja lähtenyt suorittamaan tämän antamia, mahdottomiksi osoittautuvia tehtäviä.

Kohtauksen alussa intensiteetti on valmiiksi korkealla Lemminkäisen äidin tullessa hakemaan poikaansa, ja äidin ja Louhen välille kehkeytyy kiivas sananvaihto, jossa puheeksi nousee Lemminkäisen isäkin (esimerkki 3; partituurissa P.E.=Pohjolan emäntä/Louhi).

Esim. 3: 2. näytös, 3. kohtaus, t. 22–30

Naisten luonnekuvien ja äänityypin eli fakin ero näkyy laulutekstuurissa kohtauksen edetessä yhä selvemmin, ja erityisesti lopussa (esimerkki 4) Lemminkäisen äidin vokaalilinja on selvästi lyyrisempää kuin Louhella.

mi - nä syn - ny - tän sen toi - sen ker - ran, i - me - tän sen
kul - ke - vak - si, hen - git - tä väk - si, saan sen
kul - ke - mään hen - git - tä - mään.

Esim. 4: 2. näytös, 3. kohtaus, t. 61–77

Harmoniasta melodiaksi

Esimerkki toisenlaisesta työtavasta löytyy oopperan kulminoivasta 3. näytöksen 3. kohtauksesta. Siinä sävellystyötä ohjasi harmoniasta ja orkesterin tuttisoinnista lähtenyt kokonaisvisio, jolle lauluteksti oli selvästi alisteinen siten, että vokaalistemman tukiäännet tulivat suoraan jo päätetystä harmoniasta. Intervallien laajuutta ja tekstirytmää säätelin roolihenkilön fakkia eli äänityyppejä silmällä pitäen. Tukiäänten väliset tavut täydensin hajasävelistä, kuten sivu- ja lomasävelistä tai hyppyjen täytoistä. (HS esimerkissä 5 tarkoittaa harmoniaan kuuluva säveltä.)

Lisää tilaa

Esimerkki 6 esittää saman laulustemman varhaisemman luonnoksen. Sain kokeilla muutamaa oopperan kohtaukselta orkesterin ja laulajien kanssa puolta vuotta ennen ensiesitystä lyhyessä orkesteriharjoituksessa, ja seuraus ei ollut yllätys: konserttisaliin siirtyessään musiikki tarvitsee enemmän aikaa kuin säveltäjän päässä tai työhuoneessa. Pianopar-

I - ki - nä et ar - vaa, et i - ki - nä!
Muis - tel - la si - nä saat ja miet - ti - ä,
vaan et tun - te - äi - et - kä tie - tiä.

Esim. 5: 3. näytös, 3. kohtaus, t. 74–80

tituurin tekstuuri oli ollut monin paikoin riisutumpaa kuin orkesterin, mutta sen tullessa mukaan lauluteksti vaati lisää tilaa.

Ei riitä, että lauluääni kuuluu, tekstinkin pitää kuulua. Tiedossani oli valmiiksi se, että mikäli tekstiä halutaan ymmärtää, orkesterin ja laulajan ei kannata parkaista yhtä aikaa. Tässä suhteessa on kiinnostavaa

vertailla esimerkkejä 5 ja 6. Etukäteisharjoituksessa osoittautui, että orkesterisoinnin luonteva diminuendo tasolle, jonka yli laulaja kuuluu, vie kuitenkin enemmän aikaa, kuin olin kuvitellut.

Lopullisen version laulusäkeet ”Muistella sinä saat...” ja ”vaan et tuntea...” esimerkkien 5 ja 6 tahdeissa 3 ja 5 oli pakko laittaa alkamaan iskun tai kaksi myöhemmin, jotta orkesterin tuttisointu sai enemmän aikaa tahdin alussa ja ehti hiukan vaimentua ennen laulurepliikkiä.

Esim. 6: varhaisempi luonnos samasta kohtauksesta

Orkestraatio

Kirjoitan aina orkesteriteoksistani ensiksi pianopartituurin (it. particelli), jossa kaikki olennainen on koottu muutamalle viivastolle. Orkesteriväreistä mielessäni on alkuvaiheessa vain kokonaishahmo ja -väri sekä tärkeimmät soitinsoolot. Tarkka soitinnus ja äänenkuljetus täsmentyy vasta, kun puran particellin auki orkesteripartituuriksi. *Äitien ja tyttärien* koko pianopartituuri oli kirjoitettu käsin perinteiselle nuottipaperille. Tosin tuo luonnos oli niin täynnä korjauksia ja äänenkuljetusmerkintöjä, ettei siitä kukaan sivullinen olisi saanut selvää. Nykyään kirjoitan lyijykynällä vain ensimmäiset luonnokset ja siirrän ne heti tietokoneelle jälkikäsitteilyä varten.

Opettaessani orkestraatiota Sibelius-Akatemiassa olen kiinnittänyt paljon huomiota säveltäjien tapaan kaksintaa laulustemmaa. Suosikkejani tässä suhteessa ovat Mozart ja Puccini moni-ilmeisyytensä ansiosta. Varsinkin Mozart kaksintaa laulustemmaa motiivi motiivilta, kokonaista säettä pienemmin jaksoin ja kaksintavaa soitinta jatkuvasti vaihtaen.

Äitien ja tyttärien orkesteritekstuurissa tuen varsinkin alkupuolella laulustemmaa suhteellisen vähän; esimerkiksi Lemminkäisen äiti laulaa 1. näytöksessä enimmäkseen ilman orkesteriäänän kaksinnusta, ja sama koskee paljolti Louhen, Pohjolan emännän stemmaa. Tämä oli tietoinen valinta, sillä heillä kummallakin on paljon artikuloitavaa tekstiä, joka on puheenomaisuuden saavuttamiseksi rytmisesti varsin tarkkaan nuotinnettu. Sen päälle – erityisesti samaan rekisteriin – laitettu soitinstemmaa olisi altis jatkuville yhteissoiton epätarkkuuksille ja söisi tekstiä.

Luontevimmin laulaja saa tukensa orkesteriharmoniasta tai -melodiasta hengityspaikoilla, jolloin hänellä on tilaisuus hetken ajan kuunnella paremmin kuin laulaessaan. Eräs tuntemani laulaja kertoi orkesterisäestestä nykymusiikkifraasia näyttämöllä laulaessaan (pahimmillaan kaukana orkesterista) sukeltavansa säkeen ajaksi ikäänkuin tunneliin, jossa ei näe eikä kuule juuri mitään. Ehkäpä voisi puhua pintasukeltajasta, joka on kontaktissa ulkomaailmaan vain ilmaa haukatessaan. Nostin harjoitusperiodin aikana monesti hattua Ritva Auviselle ja Taru Valjakalle, jotka tekivät Lemminkäisen äidin ja Louhen isojen roolien parissa valtavan työn mukavuusalueensa ulkopuolella.

Tulin kaksinnusproblematiikasta vähitellen tietoisemmaksi ja yritin kirjoittaa oopperan edistyessä laulusäestykseksi sen verran läpikuultavaa ja harmonisesti laulua tukevaa musiikkia, että laulaja voi kokea saavansa orkesterilta riittävästi tukipisteitä. Italialaisessa oopperassa kuten juuri Puccinilla tavattavaa, lämmintä viulukaksinnusta tarjoan *Äideissä ja tyttärissä* vain, kun sille on erityinen syy, ja silloin sen myös huomaa, kuten Saaren tyttären hukuttautumista edeltävässä esimerkissä 7.

Esim. 7: 3. näytös, 3. kohtaus, t. 41–44

Äitien ja tyttären orkesterikokoonpano määräytyi sitä kautta, että sen kanssa samaan aikaan suurella näyttämöllä esitettiin Mozartin *Ryöstö Seraljista*, ja sain käyttää siitä yli jääviä soittajia, joita oli sinfonietta-kokoisen jousiorkesterin lisäksi kahdet puupuhaltajat (paitsi vain yksi fagotti) sekä vaskista kaksi käyrätorvea, trumpetti, pasuuna ja tuuba sekä kaksi lyömäsoittajaa. Orkesterin lisäsoittimiin suunnittelin aluksi kannelta, mutta sen hento ääni olisi vaatinut vahvistuksen, joten päädyin sämpläämään kanteleen äänet kosketinsoittajalle. Erityisen hyvin se sopi uutta kansanmusiikkia sisältäviin kohtauksiin, joissa astutaan tarinan ajasta ulos, sitä kommentoimaan, mutta myös väriksi joihinkin glissandoihin (vrt. esimerkin 8 tahdit 2 ja 4) ja pitkään samana pysyviin harmonioihin, joissa pulssi pysähtyy.

Esim. 8: 3. näytös, 3. kohtaus, t. 89–99

Karu ajattomuus yhdistyy Haavikon viiltävään tekstiin kenties selvimmän alkukuorossa, jonka esittäjätrion ohjaaja Erik Söderblom nostatti kekseliäästi esiin ruumisarkusta (– samasta, johon Saaren tytär lopussa laskeutuu). Nykyhetkestä etäntymistä tehostaa laulajien harmonisena referenssinä tällä kohtaa toimiva kampiliira (esimerkki 9).

N1&2 *f* O - i o - - - i äi - ti! Si - nä
 N3 *f* O - i o - - - i äi - ti ja les - ki! Si - nä
 Clar. *mf*
 Kampiliira *f*
 hy - myi - let. Si - nä hy - myi - let
 hy - myi - let. Si - nä hy - myi - let ky -
 I - mäs - ti. Si - nä hy - myi - - - let ky - I - mäs - ti kuin
 I - mäs - ti. Si - nä hy - myi - - - let niin ku - in
 ve - si *mf* kun se suu - te - lee *ff* kuo - - - le - maa!
 ve - si *mf* kun se suu - te - lee *ff* kuo - - - le - maa!
 (els)

Esim. 9: alkukuoro, t. 41–56

Libretto ja sen muokkaminen

Mieleenpainuvimpia kokemuksia koko oopperaprojektissa olivat muuttamat tapaamiset libretisti Paavo Haavikon kanssa. Toukokuulle 1997 päivätty ensimmäinen, alle kymmensivuinen teksti sai täydennyksiä matkan varrella, ja Haavikko antoi luvan käyttää kansanmusiikkikohdauksiin kalevalaisia perinnetekstejä.

Ohjaajan toivomuksesta lisättiin Saaren tyttären hukuttautumisen jälkeen Lemminkäisen monologi, jonka tekstin sain ottaa *Rauta-ajasta*.

Pieniä muutostoiveita faksasin Haavikolle Ranskasta – jossa ensimmäisen näytöksen sävellystyön aikana asuimme – siihen asti kunnes hän totesi, että ”sinun oopperasihan tämä on, ei jokaiseen muutokseen lupaa tarvitse kysyä”.

Kerran tapasin hänet Art House -kustantamossa. Kirjailija istui hämärässä, ison tyhjän salin perällä pienen pulpetin ääressä, edessään pino kutsukortteja, joita hän allekirjoitti ikäänkuin sarjatyönä. Kun olin aikani tätä ovensuussa katsellut, Haavikko pyysi minut istumaan ainoalle tuolille, joka oli ovensuussa – välimatkamme oli edelleen varmaan kymmenen metriä – ja kysyi, mihin kohtiin täydennyksiä tarvitsin. Ihailin nopeutta, jolla hän saman tien saneli minulle tekstiä pyytämiini kohtiin ja kysyi heti: ”Saitko ylös?”

Yksi kohdista jäi erityisesti mieleen. Tarvitsin Lemminkäisen ja hänen äitinsä väliseen kohtaukseen parin säkeelle ”Mies lähti, poika kasvoi”, jolle musiikki vaati lisää mitta. Hetkeäkään empimättä Haavikko pudotteli: ”Mies lähti, poika kasvoi. Poika kasvoi, mies lähti.” Ymmärsin vasta paluumatkalla jälkimmäisen säkeen nerokkuuden. Ensimmäisessä säkeessä Lemminkäisen äiti puhuu miehestään, joka jätti perheensä pojan ollessa vielä pieni. Jälkimmäinen säe tarkoitti pojan eli Lemminkäisen kasvamista mieheksi.

Säveltäjän kannalta Haavikon kieli oli fantastista: nasevaa, tuoretta, puheenomaista, selkeää – mutta joskus moniselitteistä. Erehdyin kysymään kirjailijan omaa tulkintaa joillekin aforistisille lauseille. Yksiselitteistä tulkintaa ei tietenkään ole olemassa, kirjailijalle riitti sekin, että roolihenkilön suuhun laitettu heitto yksinkertaisesti huvitti häntä. Tällaisiin kuuluvat ”Äiti on peto, eläin joka puhuu ihmisten kieltä” tai

”Nainen on huono kauppatavara. Ei mies saa sitä omakseen ostamalla ja maksamalla, vaan se kasvaa koko ajan korkoa”.

Oopperan tullessa uusintaesityksiin kolme vuotta myöhemmin huomasi, että tulkintani tai ymmärrykseni muutamasta libretton lauseesta oli muuttunut, mutta sävellystä en tietenkään enää ryhtynyt korjailemaan.

Jälkeenpäin

Vaikka vuosia on kulunut ja kokemusta kertynyt oopperaprojektin jälkeen, tuskin säveltäisin tuosta tekstistä nyt kovinkaan erilaista oopperaa. Muutokset liittyisivät korkeintaan joihinkin detaljeihin. Muutaman tekstitavun pituuteen liittyvän virheen olen löytänyt. Niiltä välttyy varmimmin, kun merkitsee tekstitavujen päälle vokaalien mahdolliset pituudet heti työn alussa. Suunnitelman harmonioista ja niiden erilaisuudesta tai yhteensovittamisesta olisin luultavasti tehnyt jo etukäteen enkä vasta työn aikana. Näkyvin tai kuuluvimman muutos koskisi varmaan orkesteriväriä: olen sittemmin laajentanut tilannekohtaisesti väripalettia hälyn suuntaan varsinkin josten kanssa.

Musiikkiesteettinen perusnäköni ei ole noista ajoista olennaisesti muuttunut, mutta ehkä olen tullut jonkin verran kontekstietoisemmaksi. Pitäisin ihanteena pystyä ottamaan huomioon kunkin uuden teoksen tilaajan lähtökohdat ja yleisön, jolle haluan tuottaa elämyksen. Nykymusiikkikonsertissa on aivan eri yleisö kuin oopperasalissa tai televisiossa.

Homogeeninen yhtenäisyys ei ole minulle myöskään enää niin suuri hyve kuin ennen. Urani alkuaikana kuvittelin, että säveltäjän pitää ennen kaikkea todistaa pystyvänsä kirjoittamaan sinfonisen yhtenäisesti. Varsinkin suurimuotoisista teoksista tulee kuitenkin sillä metodilla helposti niin raskassoutuisia, että ne eivät jaksakaan kommunikoida tai pitää mielenkiintoa yllä koko kestopensa aikana. Kohtasin sanan ”svärmodighet” ensi kertaa eräessä ruotsalaisessa lehtiarvostelussa. Sen muutoin positiivista arviota verotti se, etten ollut kirjoittajan mielestä päässyt kokonaan irti ”suomalaisesta raskasmielisyydestä”. Pian sen jälkeen luin ruotsalaisen kirjailijan Torgny Mogrenin riemastuttavan

teoksen *Norrlands Akvavit*, josta puhuessaan tekijä käytti saksankielistä sanaa ”Heiterkeit” (suom. hilpeys) kuvaamaan tavoittelemaansa tunnelmaa, vastapainona arkielemän tasaisuudelle tai synkkyydelle. Olisipa minullakin samanlaista absurdia rohkeutta heittäytyä, ajattelin tuolloin – ja varsinkin pian tuon ahaa-elämyksen jälkeen kirjoitin *Fiddler*-jousikvartettoni, jossa kansanmusiikki palasi takaisin musiikkiini.