



Fredrik Pacius und das „Frühneufinnische“ Über Parallelen zwischen Musik- und Sprachgeschichte im Finnland des 19. Jahrhunderts

Tomi Mäkelä
ORCID: [0009-0008-3394-5701](https://orcid.org/0009-0008-3394-5701)

This paper is in the tradition of philosophical enquiry (cf. Mikhail Bachtin et al.) into the influence of music (as a medium of expression and communication rather than as musical ‘literature’) on language. However, it is beyond the scope of any single study to address this question in its entirety. In what follows, this meta-perspective is rooted in two socio-cultural research questions: How could the influence of a prominent figure like Fredrik Pacius unfold culturally beyond his profession? What role did his unique professionalisation play as a model for his contemporaries in Finland? Pacius’s contribution to the tradition of arranging Elias Lönnrot’s *Kanteletar* (especially to the separately printed musical supplement of 1840 *Suomalaisten Laulujen ja Runojen Nuotteja*) is critically examined in this paper, as is the scholarly reception of the case (Otto Andersson, John Rosas, Fabian Dahlström and Heikki Laitinen). Lönnrot’s distinction between ‘Runo tones’ (in the archaic spirit of the *Kalevala*) and ‘newer songs’ (in many cases ‘imported’, he writes) is considered in relation to the question of the extent to which Pacius had the German, Scandinavian or Finnish traditions in his mind. It is worthy of note that only Pacius’s

arrangements of ‘newer songs’ (e.g. in regard of the *Finsk runa: Minun kultani kaukana kukkuu*) have survived, and their authorship and dating have been the subject of debate.

Keywords: Pacius, history on music and languages, Finland

1. Grundlagen und Kontexte

Im Folgenden geht es um einen Beitrag zu der sprachphilosophischen Fragestellung, ob überhaupt, wie und in welcher Phase eine verbale Sprache als Kommunikationsmedium von einem nonverbalen System wie Musik beeinflusst werden kann (vgl. Bachtin 1971; Heile 2004). Eine Antwort darf von einem einzelnen Aufsatz nicht erwartet werden, dafür aber soziokulturell konnotiertes und strukturiertes Material für weitere Studien. Außerdem wird an einem konkreten Beispiel untersucht, ob (und gegebenenfalls wie) sich der Einfluss einer einzelnen, kreativen und prominenten Person über sein Metier hinaus entfaltet: Welche Rolle spielten insbesondere der hohe Grad an künstlerischer Professionalisierung und die damit einhergehende Klassizität, die Friedrich bzw. Fredrik Pacius in Helsinki personifizierte, als Vorbild für seine finnländischen¹ Zeitgenoss*innen, und zwar über das Musikmilieu hinaus? Dass hoch spezialisierte Profis das institutionelle Musikleben prägen, ist schließlich keine anthropologische Selbstverständlichkeit. Die Bedeutung von Pacius – eines in Hamburg geborenen und in Kassel bei dem großen Beethovenverehrer Louis Spohr und Moritz Hauptmann ausgebildeten Violinisten, Dirigenten und Komponisten, der seine Karriere am Stockholmer Hof begann –, ist in dieser Hinsicht im Helsinkier Kontext des frühen 19. Jahrhunderts gar nicht hoch genug einzuschätzen.²

1 In der Fachliteratur ist die Wortform „finnländisch“ nicht gängig. Damit werden Phänomene in Finnland bezeichnet, wogegen die Wortform „finnisch“ einen engen (oft auch kulturell gemeinten) Sprachbezug markiert. Nur durch einen Begriff dieser Art kann die Multiethnizität der Region berücksichtigt werden.

2 Der erste in Finnland geborene Musiker, der nach einer professionellen Karriere in Finnland das Musikleben des Auslandes bereicherte, war der Klarinettist und Komponist Bernhard Crusell (1775–1838), der immerhin fünf Jahre als Jugendlicher in der Militärkapelle von Sveaborg (fi. Suomenlinna) spielte, bevor er nach Stockholm

Die zunehmend alle Lebensbereiche betreffende Tendenz zu Spezialisierung und Akademisierung mag dazu beigetragen haben, dass so viele Sprachkulturen im 19. Jahrhundert vom Ideal einer Standardsprache gezeichnet wurden, und dass deren Pflege sogar einer akademischen Kommission – nach vielen Jahren der Sprachpflege als individueller Leistung von Sprachgelehrten³ und anderen engagierten Personen⁴ – überlassen werden kann.⁵ Dialekte, Soziolekte und weitere alternierende, flexiblere Formen der lingualen Pragmatik hatten es in der Phase der Etablierung modernistischer Ideale schwer; sie dienten nicht selten lediglich als Formenreservoir bei der Generierung einer einheitlichen überregionalen Varietät durch akademische Eliten. Auch das heutige Finnisch, die moderne Standardsprache zumindest, ist zu einem hohen Anteil das Ergebnis der sprachwissenschaftlichen, pädagogischen und literarischen Arbeit in der Ära Pacius. Die Fachleute trafen bewusste Entscheidungen und werteten in Mundarten und Schriften auf, was für sie mit Blick auf die Entwicklung einer modernen Standardsprache relevant erschien.

ging. Zum nächsten finnländischen Weltklasse-Musiker, dem Violinisten Johan Lindberg (1837–1914), siehe weiter unten.

- 3 Die finnische Grammatik betreffende, frühe Meilensteine waren Petraeus 1649, Martinius 1689, Vhael 1733, Strahlmann 1816, Judén 1818, von Becker 1824, Wikström 1832, Okuloff 1836, Renvall 1840, Koranteri 1845, Eurén 1849, Collan 1847, Eurén 1852, Yrjö-Koskinen 1860 und Jahnsson 1871 (vgl. Donner 1872; Hovdhagen/Karlsson/Henriksen/Sigrud 2000; Häkkinen 2008; Pantermöller 2010 und Järventausta 2013).
- 4 Zu den vormodernen Bemühungen außerhalb eines institutionellen Rahmens siehe beispielsweise o.A. [Eurén] 1858 (ausführlich weiter unten) und Schweitzer 2025: Kapitel 2.3.3 *Die „sichtbare Hand“: Sprachpflege und Fachsprachplanung in Finnland*.
- 5 In Finnland wurde 1903 in den Räumen der Finnischen Literaturgesellschaft (fi. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seura*) ein kleines „Sprachbüro“ (fi. *kielitoimisto*) gegründet, aus dem 1927 ein größerer Sprachausschuss (fi. *kielivaliokunta*) wurde (siehe Räikkälä 1995). Diese Einrichtungen sind mit älteren Lesegesellschaften, Vereinen, Forschungsprojekten und der sonstigen Arbeit der Finnischen Literaturgesellschaft nicht zu verwechseln. Eine vergleichbare Institution gibt es innerhalb der Institutionen des finnländischen Musiklebens nicht; alles Musikalische wird im globalen Westen unter Kunst subsumiert, und die Künste gelten in den meisten westlichen Staaten nicht nur als schön, sondern auch als frei. Zu dem entscheidenden Beitrag von sprachlich aufgeklärten Personen wie Ilmari Krohn, dem Sohn von Julius Krohn und Bruder von Kaarle Krohn, zur Entwicklung des finnischsprachigen Musikdenkens siehe Mäkelä 2017.

Während die grammatikalische und orthographische Standardisierung auch in Deutschland zu Lebzeiten von Pacius noch im Gange war und man sich erst allmählich nach dem „Urduden“ (Duden 1880) richtete, galten für die Musik mittelalterlich fundierte, überregionale Normen, die überall im globalen Westen ähnlich – als „Tonsatz“, „Kontrapunkt“ etc. – unterrichtet wurden;⁶ große Unterschiede betrafen nur die Methodologie sowie das Ausbildungs- und Professionalisierungsniveau. Die musikalischen Dialekte mussten sich erst wieder bilden.⁷ Die regional-traditionelle Musik, die sogenannte Volksmusik, hatte allerdings stets einen Einfluss auf die Komponierenden ausgeübt, und der Umgang mit dieser Praxis wird von ähnlichen, an ästhetischen Normen orientierten Entscheidungen von Sammler*innen und Herausgeber*innen geprägt, wie der Umgang mit den Sprachen in den Studios der Sprachgelehrten.⁸

-
- 6 Walter Niemann, dessen Onkel Gustav Niemann zu den wichtigsten Kollegen von Pacius im Helsinkier Musikleben des 19. Jahrhunderts zählte, kritisierte im Rahmen der „Heimatästhetik“ „die konservatoristische Massenzüchtung von Musikern“ (ohne regionale Akzente) weltweit (Niemann 1913: 274; vgl. Mäkelä 2007: 342f.). Zur regionalen Differenzierung im Bereich der Fachterminologie vgl. Schweitzer 2023 und 2025.
- 7 Vor den Reformen, die man in der Musikgeschichte mit der Gründung der Schola cantorum im Rom des 7. Jahrhunderts verbindet, gab es ausgeprägte „Choraldialekte“ (zu diesem Begriff von Peter Wagner siehe Heisler 1985 und Zimmer 2022). Sensationell, wenngleich im Detail spekulativ, waren die künstlerisch motivierten, experimentellen Choraldialektstudien von Iégor Reznikoff, die zu Aufnahmen wie *Alleluias et offertoires des Gaules* (1980), *Le Chant du Thoronet. Splendeur du Grégorien pour soliste dans la plus belle résonance romane* (1989), *Le Chant du Mont Saint-Michel avec une étude sur la résonance romano-gothique de l'église abbatiale* (2001), (mit Chor) *Early Christian Chants* (2011) führten. Adorno wiederum thematisierte Bartóks und Janáčeks „exterritoriale“, vom Mainstream der Klassik abweichende „Grammatik“ (Adorno 1949: 38). Das Interesse für regionalspezifische, den philharmonischen Mainstream bereichernde Stile gab es bereits im 19. Jahrhundert, insbesondere im Allgemeinen Deutschen Musikverein (gegr. 1861 von Franz Liszt u.a.), wo übrigens auch Sibelius' internationale Karriere 1901 mit einem Dirigat der *Lemminkäinen*-Legenden begann (Mäkelä 2007: 110, 119, 250, 253–254).
- 8 Im finnischen Kontext ist die Entscheidung zum Beibehalt der Westdialekte als schriftsprachliche Grundlage (siehe u.a. Renvall 1840.) ein bekanntes Beispiel. In der Musikgeschichte ging es vielfach um das Metrum der damals sogenannten Volksmusik. Asymmetrische Taktarten (5/4, 7/4 etc.), die es in der traditionellen Musik ja gab und gibt, wurden abgewertet oder als Teile des metrischen Systems unerwähnt gelassen. Bereits im 16. Jahrhundert hieß eine Taktart, in der die Bestandteile durch die Zahl 3 teilbar sind, „Tempus perfectum“ (vgl. Koch 1802: 1503) bzw. im Idealfall „Tempo p[er]fecto et prolatione p[er]fecta“ (Aron 1539 [1523]:

Pacius wurde am 19. März 1809 geboren und verstarb am 8. Januar 1891. Diese Zeitspanne entspricht der chronologischen Abgrenzung vom Korpus des Frühneufinnischen (fi. *Varhaisnykysuomen korpus*; o.A. 2010) durch das Zentrum für die einheimischen Sprachen in Helsinki (fi. *Kotimaisten kielten keskus*; schwed. Institutet för de inhemska språken).⁹ Die frühneufinnische Sprachstufe (fi. *varhaisnykysuomi*, wörtlich ‚frühgegenwärtiges Finnisch‘) ging – sowohl den Wortschatz als auch die Satz- und Formenlehre und die Rechtschreibung betreffend – der modernen „Klassik“ in der Literatur¹⁰ und der finnischen Standardsprache von heute voraus. Die finnische Sprache scheint – ähnlich wie die finnische Musikpraxis, für die Pacius mitverantwortlich war – das Produkt einer Kulturfindung gewesen zu sein, die mit Prozessen zusammenhing, die als modern bezeichnet werden können (Weber 1904/05). Pacius war ein wesentlicher Faktor der Modernisierung in Finnland.

Im Folgenden wird davon ausgegangen, dass die Präsenz prominenter Personen mit einem anderen als schwedischen oder russischen Sprachhintergrund die Geschichte und die Geschicke der finnischen Sprache beeinflusste.¹¹ Die Relativierung der politisch dominanteren, durch Institutionen und Gesetze geförderten Sprachen der ganzen nordöstlichen Ostseeregion dürfte im 19. Jahrhundert durch Alternativen, wie sie insbesondere auch das Deutsche darstellte,¹² das Tempo der Durchsetzung und der Entwicklung des Finnischen als einheitliche und von Normen gestützte Hoch- und Verwaltungssprache begünstigt haben.

[13]) und die Teilung durch die Zahl 2 „imp[er]fecto“/„imp[er]fecta“. Quasi unteilbare, sogenannte krumme Taktarten überforderten die theologisch geschulten Rhythmusmathematiker des barocken Rationalismus, überlebten aber jenseits des Abendlandes und schufen einen großen Materialfundus für Innovationen des 20. Jahrhunderts.

9 Entsprechend der Periodisierung nach Ikola (1968) löst das „Frühneufinnische“ allerdings erst um 1820 das „Alte Schriftfinnisch“ ab und endet um 1870 mit dem Übergang zur Periode des „Neufinnischen“.

10 Zu dieser Phase zählen u.a. Autor*innen wie Aleksis Kivi, Juhani Aho, Minna Canth und Eino Leino.

11 Zum Alten Finnland (fi. *Vanha Suomi*) als eine Region mit einer großen und einflussreichen deutschsprachigen Minderheit vgl. Kuujo 1992.

12 Der Einfluss des Französischen war wohl eher gering, wogegen die höhere Bildung in lateinischer Sprache begann und Altgriechisch insbesondere unter den einflussreichen Sprachgelehrten gängig war.

Dass die Musik eine Rolle in diesem Gefüge spielte und die finnländische Kulturgeschichte der Musik eine signifikante Parallele zur Sprachgeschichte bildete, ist nicht nachweisbar, doch die Gattungen der Vokalmusik schufen für die finnische Sprache einen Entfaltungsrahmen und erlaubten es den Singenden, unabhängig von ihrer Herkunft, melodisch lebendiges Finnisch zu praktizieren. Wer dem finnischen Gesang zuhörte – und zwar nicht nur auf dem Lande, wo charakteristische Kuh-Rufe (fi. *karjankutsunta*, *kyylaus*) hallten, sondern auch in den Städten und bei exquisiten Veranstaltungen –, gewöhnte sich an die junge, aufstrebende Sprachkultur.

Als Komponist von *Vårt land* (fi. *Maamme* ‚Unser Land‘, 1846) zu Johan Ludvig Runebergs Gedicht verdient Pacius besondere Beachtung. Es ist nicht allgemein bekannt, dass beide Künstler transmedial aktiv waren. 1846 vertonte Runeberg seine Verse; Pacius’ Version der Hymne, Finnlands und Estlands¹³ spätere Nationalhymne, erschien 1848. Runebergs überaus gelungene Melodie ist „lifligt“ ‚lebhaft‘ im 4/4-Takt geschrieben, während Pacius’ Hymne als eine gemächliche Mazurka im 6/4-Takt zu singen ist. Obwohl man sehr lange davon ausgehen konnte, dass Runebergs Komposition – zumindest im Chorsatz – erst später der Öffentlichkeit bekannt wurde (Salmenhaara 1998: 194–195), wird vermutet, dass zumindest die Melodie bereits am 3. Dezember 1846 in Porvoo (schwed. Borgå) im Rahmen eines Stadtfestes, und davor schon, am 9. November 1846, halböffentlich in Catharina „Cajsa“ Wahllunds legendärem Parkrestaurant in Kaisaniemi (schwed. Kajsaniemi) gesungen wurde (Lindholm 2020: 39).¹⁴ Der letztere Ort ist besonders interessant: In den 1830er-Jahren traf sich dort die *Lördagssällskapet* (fi. *Lauantaiseura* ‚Samstagsgesellschaft‘) – eine Brutstätte der finnländischen Zweisprachigkeit und Toleranz, die der Entwicklung der Voraussetzungen für eine funktionierende liberal-demokratische Gesellschaft in Finnland die Basis bildete.¹⁵ Viele Mitglieder der Gruppe waren

13 Der Text zu *Mu isamaa, mu önn ja rõõm* stammt von Johann Voldemar Jannsen (1869). Der andere Melodieexport für eine Nationalhymne war Sibelius’ *Finlandia* als musikalische Basis für Biafras Nationalhymne *Land of the Rising Sun* (1967–1970) zu einem Gedicht von Nnamdi Benjamin Azikiwe.

14 Die Quellenlage ist unklar und Spezialstudien sind notwendig.

15 Zu den Folgen ausführlicher in Mäkelä 2027.

fennophil¹⁶ und ausnehmend fennophon, beispielsweise Bengt Olof Lille, dessen schwedischsprachige Gedichte (*Studentsång* ‚Studentenlied‘, *Kring Saimens och Ladogas fjärdar* ‚Rund um die Buchten von Saimaa und Ladoga‘) Pacius vereinzelt vertonte (vgl. Havu 1945; Luukkanen 2000).

In einem privaten Notizbuch von 1881 hielt Pacius seine eigene Variante von drei Strophen (1., 10. und 11.) der Runeberg-Hymne fest und nannte sie *Unser Land* („O Land, o Land, o Vaterland!“; Mäkelä 2014a: 523–524). Pacius’ im Vergleich zu finnischen Runeberg-Übersetzungen der Hymne¹⁷ verhältnismäßig wortgetreue deutsche Fassung ist lyrisch elegant. Weder Runebergs Melodie noch Pacius’ Gedicht haben die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt, die sie verdienten.

Unser Land! (Pacius’ Übersetzung)

O Land, o Land, o Vaterland!

Kling’ hoch, du Theures Wort!¹⁸

Kein Berg steigt auf zum Himmelsrand,

Kein Thal senkt sich, es grünt kein Strand,

Der mehr geliebt, als unser Nord,
Als unserer Väter Hort.

O Land der tausend Seen, o Land!
Wo Sang und Treue wohnt,
Du Fels im Meer, du heil’ger Strand,
Der Hoffnung und Erinnerung Land,
Ob arm, ob reich – sei ohne Scheu!
Sei stark, sei froh, sei frei!

Vårt land (Runebergs Original)

(1.) Vårt land, vårt land, vårt fosterland,

Ljud högt, o dyra ord!

Ej lyfts en höjd mot himlens rand,

Ej sänks en dal, ej sköljs en strand,

Mer älskad än vår bygd i nord,
Än våra fäders jord.

(10.) O land, du tusen sjöars land,
Där sång och trohet byggt,
Där livets hav oss gett en strand,
Vår forntids land, vår framtids land.
Var för din fattigdom ej skyggt.
Var fritt, var glatt, var tryggt.

16 Die Wortkreation „fennophil“ distanziert sich von dem Begriff „finnophil“ des Staatssekretärs im Außenministerium Ernst Freiherr von Weizsäcker (Hill 1974: 210; Eintrag vom 26.6.1940).

17 Julius Krohn dürfte 1867 der erste Übersetzer der Hymne gewesen sein. Etabliert hat sich Paavo Cajanders Übersetzung (Runeberg 1889). Ursprünglich bildete das Gedicht den hymnischen Vorspann zu Runeberg 1846.

18 Alternativ: „Tön hoch, du Theures Wort!“

Einst öffnet deine Blütthe sich	(11.) Din blomning, sluten än i knopp,
Und bricht der Knospe Zwang;	Skall mogna ur sitt tvång;
Aus deines Volkes Herzen bricht	Se, ur vår kärlek skall gå opp
Hellstrahlend einst dein Glanz, dein Licht,	Ditt ljus, din glans, din fröjd, ditt hopp.
Und höher dann im frohen Klang	Och högre klinga skall en gång
Tönt Finnlands Volksgesang.	Vår fosterländska sång.

Vom Frühjahr 1835 bis zur Pensionierung 1869 wirkte Pacius in Helsinki als akademischer „Musiklehrer“ an der Kaiserlichen Alexander-Universität¹⁹. Als Ensembleleiter kam er mit vielen Studierenden in Kontakt, zumal er sich von Anfang an – in der Spohr’schen Tradition – um aufwendige Konzertprojekte und Oratorien-Aufführungen bemühte, die die ganze Stadt musikalisch bewegten. Als gebürtiger Hamburger wurde er nicht nur wohlwollend beobachtet. Weil es auch einheimische Bewerber gegeben hatte, war bereits seine Berufung umstritten (Mäkelä 2014a: 89), doch er setzte sich durch. Trotzdem kam das pejorativ konnotierte Attribut „deutsch“ in Rezensionen zu seinem Schaffen immer wieder vor. Es ist schwer zu sagen, ob das lediglich ein Ausdruck von Chauvinismus oder auch ein Beweis dafür war, dass das Bewusstsein für die Möglichkeit einer wahrhaftig regionalen Musikkultur auf hohem Niveau in Finnland aufkeimte.

Besonders heftig war die Debatte um die erste in Finnland komponierte und uraufgeführte Oper zum schwedischsprachigen Libretto von Zacharias Topelius d.J.: *Kung Karls Jagd* (1852). Die regierungsnahe *Finlands Allmänna Tidning* konstatierte am 13. April 1852: „Das ist deutsche Kunst, nicht Kunst aus dem Schoß unseres eigenen Landes entsprungen, womit wir uns brüsten, es sind alles geliehene Rechte, derer wir frönen.“²⁰ („B“ 1852: 350; vgl. Mäkelä 2014a: 65) In einem etwas anderen Kontext und fast ein Jahr später mischte

19 Russ. Императорский Александровский университет, schwed. *Kejserliga Alexander-Universitetet i Finland*. Pacius’ Amtsbezeichnung war tatsächlich „Musiklärare“, „Musiklehrer“; seine Aufgaben entsprachen denen des sog. Akademischen Musikdirektors. 1966 wurde die Stelle zu einem Lektorat im Institut für Musikwissenschaft verwandelt (siehe Mäkelä 2017: 337–338).

20 „Det är tysk konst, icke en konst uppsprungen ur vårt eget lands sköte, hvaröfver vi yfvas, det är allt lånta rätter hvaraf vi frossa.“

sich *Helsingfors Tidningar* am 19. Januar 1853 in die Polemik ein und nahm wie folgt Stellung (o.A. 1853: 19):

Åbo Tidningar berichtet, dass ‚eine ‚wahrhaft‘ einheimische Oper (Szenen aus Kankas bei Åbo) bis zum Frühjahr hier (in Åbo) fertig sein sollte; drei bis vier Nummern, zusammen mit der Ouvertüre, sind bereits komponiert‘. Laut Å. T. ist es noch ein Geheimnis. Wir wissen wenig von diesem Geheimnis, und wer uns auch nur ein wenig kennt, weiß gewiss, dass niemand wärmer als wir jeder Unternehmung Erfolg wünscht, die versucht, den Weg für schöne und edle Kunst in unserem kühlen Land zu bereiten. Aber verzeihen Sie uns, wenn wir ein wenig Abrechnung mit dem kleinen geheimnisvollen Wort ‚wahrhaft einheimisch‘ halten. Was ist wahrhaft einheimisch? Etwa die Musik in ihrer modernen Form, die wir von Deutschen und Italienern gelernt haben? Etwa die technische Struktur der Oper, die wir von denselben Leuten und von den Franzosen gelernt haben? Etwa die Sprache eines schwedischen Textes? Etwa die eingebürgerte, ursprünglich brabantische Familie Horn zu Kankas? Etwa wir selbst, die schreiben und komponieren, die spielen und singen, die zuhören und urteilen? Fließt nicht ein Tropfen fremdes Blut in unseren Adern? Etwa der Stoff des Anzugs? Etwa die Markierung am Bug? Etwa die ganze künstlerische und technische Struktur, die man ein großes Musikwerk nennt? Nein, meine geschätzten Männer und Kollegen, wenn Sie das radikal Einheimische suchen wollen, gehen Sie weit, sehr tief hinein in unsere Wälder; glauben Sie nicht einmal der Singdrossel, – sie ist mit dem Frühling aus dem Süden gekommen; glauben Sie nicht einmal der Kiefer, ihr Samen mag vom Wind aus der Ferne getragen worden sein; nicht einmal dem Felsen in den Tiefen des Waldes, er mag mit uralten Flüssen dorthin gerollt sein. Und glaubt am allerwenigsten den Arbeiten der Bildung; sie sind alle auf den Flügeln der Jahrhunderte von weither geflogen; denn ‚barbarisch war einst alles Vaterländische‘. Wenn Sie also von einer ‚wahrhaft einheimischen‘ Oper sprechen, so erweisen Sie uns die Güte und sagen Sie, worin dieses wahrhaft Einheimische besteht, und tun Sie manch einem geistreichen und guten Werk nicht das Missfallen,

es mit einem Hyperpatriotismus zu vergolden, den es nicht braucht und der uns anderen Nationen gegenüber nur lächerlich macht.²¹

Die Haltung, die in dieser Analyse sehr deutlich zum Ausdruck kommt, war sowohl Topelius d.J. als auch Pacius eigen; im Falle der konkreten Zeilen ist Topelius' Feder stilistisch erkennbar – schließlich gab er *Helsingfors Tidningar* heraus.²² Die kulturell liberale Haltung teilten die prominentesten Figuren der nächsten Generationen (beispielsweise Sibelius)²³ bereits nicht mehr, und auch heute ist sie umstritten.²⁴

21 Åbo Tidningar omtala, att ”en ”verkliggen” inhemsk opera (scenen från Kankas nära Åbo) torde här (i Åbo) blifwa färdig till våren; 3 à 4 numror, jemte Ouvertyren, äro redan komponerade”. Det är tillsvidare en hemlighet, menar Å. T. Wi känna litet till den hemligheten, och den som aldrig så litet känner oß, wet wäl, att ingen warmare än wi önska framgång åt alla företag, som söka att bana väg för en skön och ädel konst i vårt kulna land. Men förlåt, att wi anställa en liten räfst med det lilla mystiska ordet ”verkliggen inhemskt”. Hwad är verkliggen inhemskt? Månne musiken i deß moderna gestalt, hwilken wi lärt af Tyskar och Italienare? Månne operans tekniska byggnad, hwilken wi lärt af samma folk och af Fransmännen? Månne språket i en swensk text? Månne den naturaliserade, ursprungligen brabantiska familjen Horn till Kankas? Månne wi sjelwa, som skrifwa och komponera, som spela och sjunga, som åhöra och bedöma? Rinner i våra ådror ingen droppe utländskt blod? Månne tyget till kostymen? Månne taglet till stråken? Månne hela den artistiska och tekniska byggnad, som man kallar ett stort musikverk? Nej, wärdaste män och kollega, will ni söka det radikalt inhemska, så gå långt, mycket långt in i våra skogar; tro icke ens talltrasken, – han har kommit med våren från södern; tro icke ens furan, hennes frö har måhända förts med winden långtifrån; icke ens klippan i skogens djup, hon har måhända rullat dit med forntida floder. Och tro allraminst bildningens verk; de hafwa alla på århundradens wingar flugit till oß från fjerran land; ty ”barbariskt war engång allt fosterländskt”. Derföre, når ni talar om en ”verkliggen inhemsk” opera, så wisa oß godheten och säg hwart detta verkliggen inhemska består, och gör icke ett måhända wackert och godt verk den stopra otjensten att förgylla det med en hyperpatriotism, som det icke behöfwer och som för andra nationer enbart gör oß löjliga.

22 Siehe auch Mäkelä 2014a, insbesondere zu *Kung Karls Jagd* (1852) als Kulmination der Haltung.

23 Zu seiner respektlosen Äußerung in einem Brief vom 27.1.1891 an Aino Järnefelt siehe Mäkelä (2014a: 278). Sibelius hörte bei Pacius „Reminiszenzen aus Opern, italienischen und deutschen“, keinen „finnischen Schlag“.

24 An dieser Stelle möchte der Autor lediglich pauschal auf die Rolle des Nationalen und Nationalistischen als politische und populistische Kategorien in Finnland verweisen und auf konkrete Benennung von Parteien sowie auf weitere Differenzierung verzichten.

Neben der patriotischen Runeberg-Hymne und der Topelius-Oper *Kung Karls Jagd* kennen und schätzen Fachleute auch Pacius' Oper *Pricessan av Cypern* (1860), ebenfalls zu Topelius' Text, und *Die Loreley* (1887), die Pacius zu einem Libretto von Franz Emanuel Geibel (1847) schrieb. Nach seiner Pensionierung hatte Pacius seine alte Heimat Deutschland fest im Blick. Er verbrachte dort viel Zeit, verhandelte über Aufführungen und träumte von Erfolgen. In welchem Maße Pacius das Geibel'sche Ethos sympathisch fand, ist unklar.²⁵ Jedenfalls war Geibel in den 1880er-Jahren in Deutschland populär, und die letzten zwei Zeilen seines Gedichts *Deutschlands Beruf* (1861) beleuchten bis heute eine Facette der deutschen Kultur: „Und es mag am deutschen Wesen | einmal noch die Welt genesen.“ Obwohl Pacius' „deutsche“ Art zu komponieren kritisiert wurde, blieb der Vorwurf aus, er habe sich Geibels missionarische Haltung angeeignet, um in Finnland das „deutsche Wesen“ bewusst zu vermehren.

Dass das Schwedische für Pacius künstlerisch wichtiger als die finnische Sprache war, zeigen seine Runeberg-, Topelius- und Lille-Vertonungen, von seinem privaten Umfeld als Nina Lucia Martins (1817–1907) Ehemann einmal abgesehen. Zu Hause sprach man bei Pacius allerdings eher Deutsch.²⁶ Alles in allem trug er dazu bei, dass das Schwedische oder, längerfristig, gar das Russische über die Sprachkultur der Region nicht zunehmend und alternativlos dominieren konnten. Er war eine der wichtigsten Persönlichkeiten – zumal unter den Einwanderern –, die die soziokulturelle Rolle der deutschen Sprache und deutscher Kulturvorbilder in Finnland stabilisierten; doch dies geschah ohne missionarische Motive und frei von Chauvinismus.

2. Die Politisierung der Sprachen

Während in Finnland den west- und mitteleuropäischen Normen entsprechend komponiert und musiziert wurde, war die Vielfalt der gesprochenen und geschriebenen Sprachen typisch für das Helsinki des 19. Jahrhunderts – ähnlich wie für St. Petersburg (fi. Pietari) und Wiburg (fi. Viipuri) sowie für

25 Im Falle von Geibel ist es nicht einfach, die konservative und kritische Rezeption auseinanderzuhalten (vgl. jedoch Schlösser 2018).

26 Dieser Eindruck entsteht, wenn man die Familienkorrespondenzen liest. Pacius sprach Plattdeutsch, was dem Schwedischen nah verwandt ist (vgl. Dokumente in Mäkelä 2014a und im Archiv der *Svenska litteratursällskapet i Finland*).

viele andere Hafenstädte.²⁷ Die multilinguale Vielfalt prägte das Milieu, in dem sich das Finnische als Gesellschafts-, Bildungs- und Diskurssprache beziehungsweise als Grundlage eigenständiger Begriffsbildungen entwickelte (für Viipuri siehe Rähä/Einonen/Paavolainen 2019). Unklar ist, wie sich die finnische Sprache in einem geographisch, lingual und kulturell abgeschiedenen Milieu entwickelt hätte. Sucht man nach einer Erklärung für den weltweiten Respekt für die finnländische Moderne in vielen Bereichen des Lebens (Künste, Wissenschaften, Handwerk, Demokratie usw.),²⁸ bietet sich die Multikulturalität der Gründerzeit – in Verbindung mit dem dichten Netzwerk unter Einbindung von Profis verschiedenster Art insbesondere im engen Hauptstadt milieu von Helsinki – als Antwort an.

Stabil und ausgeglichen war die Lage keineswegs, und es ist schwer, den Anteil einzelner Sprachen in der Gesprächskultur jener Zeit zu bestimmen. Von einer linear zunehmenden Präsenz des Finnischen – zumal auf allen Ebenen der Gesellschaft – darf man nicht ausgehen. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts scheint es einen ungezwungen gemischten Umgang mit den Sprachen und Stilen gegeben zu haben, bevor sich die Fronten festigten.

Für die schwedischsprachigen Salons gab es vor den 1890er-Jahren keine finnische Alternative, während man sich über Weltanschauungen, Wissenschaft und Wirtschaft sogar auf Deutsch unterhalten konnte. Das akademisch und künstlerisch anspruchsvolle finnischsprachige Milieu keimte in dieser Zeit erst auf – sogar in Kompositionen von Pacius, vornehmlich zu Lönnrots Sammlung lyrischer Volkslieder *Kanteletar* (1840) und den Melodien in deren Notenbeilage.²⁹ Lönnrots Werk gehörte in der Tat zu den wichtigsten Auslö-

27 Zumindest Finnisch, Schwedisch und Russisch hörte man auch in Städten wie Hämeenlinna (schwed. Tavastehus).

28 Die Rezeption von Gallen-Kallela, Eliel Saarinen und Sibelius ist in der Tat sensationell, zumal im Vergleich zur Präsenz anderer, ähnlich kleiner Länder. Die Idee von „ex septentrione lux“ („aus dem Norden kommt das Licht“; Wiwjorra 2002) paraphrasiert Becker 2002.

29 Die Notenbeilage gab es separat; sogar zum Exemplar in der Bibliothek von Suomalaisen Kirjallisuuden Seura wurde sie nachträglich hinzugefügt.

sen einer weit verbreiteten und nachhaltigen Begeisterung für die finnischsprachige Kultur. Seine Bekanntheit überschattete die Leistungen seiner älteren Kollegen.³⁰

In diesem Zusammenhang ist ein Artikel von Gustaf Erik Eurén als frühe Quelle ernst zu nehmen. Der gelehrte und landesweit aktive Herausgeber der Zeitung *Hämäläinen* (ersch. 1858 bis 1901) beklagte in der Pilotausgabe vom 3. September 1858 die ausgerechnet „in der allerletzten Zeit“ (fi. *wiimisinä aikoina*) zugenommene Schwedischsprachigkeit unter den Kaufleuten, die früher mehrheitlich „durch und durch finnisch“ (fi. *umpisuomalainen*) gewesen seien, sich aber nun sprachlich angepasst hätten (o.A. [Eurén] 1858). Außerdem behauptet Eurén, dass selbst „der schlechteste Bewerber aus Schweden“ (fi. *Ruotsista tullut renttuherrakin*) für eine Beamtenkarriere formal qualifiziert sei, obwohl man bei der Arbeit Finnisch benötigte.³¹ Eurén bedauert, dass „durch und durch finnischsprachige Eltern“ (fi. *umpisuomalaiset vanhemmat*) ihre Kinder nicht mehr finnisch ausbilden ließen, sondern schwedisch. Engagiert erläutert Eurén den Entwicklungsstand des Finnischen im Alltag und jene Probleme, die ihm 1858 wichtig erschienen – etwa die Angemessenheit von finnischen Neologismen anstelle von Begriffen mit fremder Herkunft in der öffentlichen Debatte.

In den 1830er- und 1840er-Jahren verdichteten sich die Bemühungen, die finnische Sprache als regionale Besonderheit im Diskurs hervorzuheben.³² Den Wenigsten ging es wohl um die Pflege der eigenen Muttersprache, son-

30 Die Musik betreffend vgl. Carl (Kaarle) Axel (Aksel) Gottlund, Herausgeber der in Stockholm 1828 erschienenen *Suomalaisia Paimen-Soittoja: Kantelella ja Sarvella Soitettavia* (Finnische Hirtenlieder: Mit Kantele und Horn zu spielen’).

31 Erst das Grundgesetz (fi. *perustuslaki*) von 1919 (§ 17) legte fest, dass alle Amtspersonen gute Finnisch- und Schwedischkenntnisse nachweisen müssen.

32 Beispielsweise in der *Suomalaisen Kirjallisuuden Seura* (Finnische Literaturgesellschaft, gegründet 1831) und in der Zeitung *Suometar* (1847–1866).

dern um eine kulturelle Regionalspezifität. In den 1880er-Jahren setzte die Verteidigung der schwedischen Sprache und Kultur ein³³ und die Segmentierung nahm zu.³⁴

Die verhärteten Positionen Einzelner korrelierten zwar nicht immer mit deren jeweiliger Herkunft, und auch Mitglieder alter schwedischsprachiger Familien sowie Eingewanderte verteidigten das Finnische als eine regionalspezifische Alternative. Für Pacius gab es kein Narrativ, dem er hätte folgen können – in einem sozialen System,³⁵ in dem der charakteristische Satz geprägt wurde: „Wir sind keine Schweden, Russen wollen wir nicht werden, also lasst uns Finnen sein.“³⁶ Der Spruch war typisch für die Jahre der zunehmenden Kategorisierung, die einer kulturpolitisch konsequenteren Segmentierung vorausgingen.

In der Debatte ging es u.a. darum, ob die in Finnland faktisch vorhandene Vielfalt mehrere (Sub-)Nationen und isolierte, parallele Sprachkulturen legitimierte, und ob es denkbar wäre, von einer Nation mit zwei gleichwertigen Sprachkulturen auszugehen, die sich gegenseitig beeinflussen und voneinander nicht zu trennen sind. Immer mehr einflussreiche Individuen verneinten diese Fragen. Pacius dürfte erkannt haben, dass die Jahre der das kulturelle Feld prägenden Multilingualität vorbei waren. Insbesondere das Deutsch-Sein und letztlich auch sein gemischt-europäischer Komponierstil stellten im Hel-

33 *Svenska folkskolans vänner* (Freunde der schwed. Volkshochschule, 1882–), *Svenska litteratursällskapet i Finland* (Schwed. Literaturgesellschaft in Finnland, 1885–), *Svenska folkpartiet* (Schwed. Volkspartei, 1906–), *Hanken Svenska handelshögskolan* (Schwed. Handelshochschule, 1909–) und *Åbo Akademi* (eine neue Hochschule in Turku, 1918–) wurden gegründet. Die Namensgebung betreffend ist die Verwechslungsgefahr mit *Kungliga Akademien i Åbo* (der Königl. Akademie zu Turku, gegr. 1640) womöglich gewollt.

34 Bemerkenswert ist die Tendenz zur lingualen Separation der studentischen „Nationen“: Von der *Natio Viburgenses* (1653) etwa trennten sich schwedischsprachige Studierende und gründeten 1924 *Östra Finlands Nation*. Die überregional-lateinische Tradition wurde durch die schwedischsprachige Identität ersetzt.

35 Der Begriff Narrativ wird hier nicht als Modewort, sondern mit dem Verweis auf den Ursprung eingesetzt; vgl. Lyotard 1979.

36 „Svenskar äro vi inte längre, ryssar vilja vi inte bli, låt oss alltså bli finnar.“ Oder: „Svenskar äro vi icke, ryssar vilja vi icke bli, låt oss vara finnar.“ Vgl. Marjanen 2020. Nachweisbare Varianten dieses Gedankens, für dessen Urheber A.I. Arwidsson wohl irrtümlich gehalten wurde, stammen von J.V. Snellman (Tarkiainen 1998) und von Yrjö Sakari Yrjö-Koskinen („Y.K.“ 1860: 159).

sinki des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts keine zukunftssträchtigen Alternativen mehr dar. Der Kulturkampf sollte in Finnland zwischen Finnisch und Schwedisch entschieden werden – das andere wurde abgewertet. Dass das Zeitgemäß-Originelle nur möglich ist, wenn auf das Gelernte und Etablierte teilweise verzichtet würde,³⁷ dem widersprach Pacius' Curriculum. Er hatte gelernt, das künstlerische Erbe zu bewahren, nicht abzulehnen; er war dazu ausgebildet worden, zu integrieren, nicht zu segregieren.

Auch die Sprachgelehrten der Pacius-Generation und davor beschäftigten sich mit der finnischen Grammatik, erst nachdem sie die gängigen anderen, alten und neuen Sprachen gelernt hatten. Wie Runeberg und Topelius d.J. assoziierten viele von ihnen und sicherlich auch Pacius den finnländischen Norden³⁸ mit der antiken Überlieferung und mit dem Humanismus. Pacius' und Topelius' Oper *Pricessan av Cypern* (1860) ist ohne die Kenntnis von Hyperborea nicht verständlich.³⁹ Also war Pacius mit seiner integralen Haltung immerhin nicht allein: Die Strategie der kulturhistorisch komplex denkenden Menschen, die Probleme mit dem zunehmenden finnisch-schwedischen Dualismus hatten, veranschaulichte 1872 beispielsweise die erste Ausgabe von Julius Krohns⁴⁰ *Suomen Kuvalehti* in ihrer illustrierten Titelei (siehe Abbildung 1), die das Regionale – mit einer finnischen Zither (*kantele*) – und eine antike Szene vereint: Die Nymphe Flora hält in der linken Hand einen Kranz und segnet mit der rechten die dichtende Finnin. Doch auch Krohn musste sich für eine „einheimische“ Sprache entscheiden, um ein solch zukunftssträchtiges Projekt wie *Suomen Kuvalehti* initiieren zu können.

37 Das demonstrierten die Erfolge des volkstümlich-modernistischen „Mächtigen Häufleins“ (Моручая кучка) in Russland seit den 1860er-Jahren – als Gegenposition zum Paneuropäertum von Glinka und Tschaikowski.

38 Zu dieser Kategorie und deren Rezeption vgl. Mäkelä 2014b etc.

39 Zur zeitgenössischen Deutung siehe Meyer 1890.

40 Zur Bedeutung der Familie Krohn bzw. ab 1927 auch Kurki-Suonio im Musikleben (Ilmari, Felix, Erkki u.a.), in der finnischen Folklore- und Sprachforschung (Kaarle und Julius) sowie auch in der russischen Medizin (August David) und im russischen Brauereiwesen (Abraham) (siehe hierzu Mäkelä 2013 und 2017), bis hin zum Finnischen Staatspräsidenten Alexander Stubb (siehe o.A. o.D).



Abbildung 1. *Suomen Kuvalehti* 1 (0), Dezember 1872: 1

Das bekannteste und womöglich auch wichtigste Beispiel für die multilinguale und über die verbale Sprachkultur hinaus einflussreiche, transmediale Urbanität⁴¹ in Helsinki, wo sich alle Kulturschaffenden ohnehin kannten, förderte Elisabeth Järnefelt, geb. Clodt von Jürgensburg. Zuerst in Kuopio und schließlich in Helsinki wirkte diese sprach- und literaturgeschichtlich prominente Salon-Gastgeberin in der Zeit nach Runeberg, Topelius und Pacius.⁴² Ungeachtet der sprachlich-literarischen Basis ihrer Interessen stellte sie für Maler*innen und Musiker*innen Denk- und Diskussionsräume zur Verfügung. Die Multimedialität erlaubte es, von den dualistischen Debatten abzulenken. Auch noch um 1920 gab es in Helsinki den Rahmen für einen gemischten Diskurs, in dem die offenen Kunst- und Sprachsysteme miteinander interagierten. Ilja Repins

41 Der Begriff hilft, die Vielfalt, die komplexe Zusammenspiele von Faktoren sowie die Varianz innerhalb einer nur scheinbar homogenen Gruppe zu analysieren (vgl. Lääteenmäki/Selin 2024.)

42 Sie wuchs in St. Petersburg deutschsprachig auf und lernte Französisch und Russisch. In Helsinki lehnte sie Schwedisch ab. Mit Unterstützung ihres einflussreichen Ehemanns Alexander Järnefelt wurde sie Schutzpatronin der finnischen Bildungs- und Kunstsprache – womöglich auch, um die Trennung des finnländischen Bildungsbürgertums vom schwedischen Reich zu beschleunigen, was ja den Interessen des St. Petersburger Hofes entsprach. Zu dem Problemkreis siehe Lindgren/Lindgren 2006.

Monumentalgemälde, inspiriert von einer Festivität,⁴³ illustriert die fiktive Zusammenkunft „berühmter Männer“ und einiger Frauen – eine multikulturelle, multimediale und multiprofessionelle Translationsplattform mit aktiven und passiven Elementen – in einem aus heutiger Sicht kleinstädtisch wirkenden, aber dennoch urban-modernen Setting.

Unter etwas anderen Umständen hätte Pacius natürlich auch eindeutiger schwedischsprachig werden können, doch das deutschsprachige Milieu hatte sich auch privat gefestigt, als die Mutter Maria Margaretha (geb. Schumacher, 1781–1854)⁴⁴ sowie die jüngeren Brüder August (1810–1867) und Eduard (1815–1846) nach dem Tod des Vaters im Jahr 1840 und dem Stadtbrand von Hamburg (1842) nach Helsinki übersiedelten. Während Pacius selbst kein Wirtschaftsflüchtling war, profitierte seine Hamburger Familie nach der Zerstörung der Heimat von den Verhältnissen in der neuen Hauptstadt Finnlands. Vor diesem Hintergrund der fortwährenden deutschsprachigen Sozialisierung mag es zwar nicht überraschen, dass Pacius in Helsinki Studentenlieder und andere Werke zu deutschen Texten schrieb, doch sein Hauptanliegen war in vielen Fällen die Verbreitung dieser Stücke in Deutschland. Insbesondere Projekte der späteren Jahre haben gar keinen Bezug zu Finnland, so etwa die *20 Kinderlieder nach Zeichnungen von Oskar Pletsch* (um 1880) und *Die Loreley* (1887).

Dennoch wirkt es unfair, dass Martin Wegelius 1893 keine im engeren Sinne finnländische oder finnische Musikgeschichte „erkennen“ konnte, über die er im Zuge seiner Übersicht über die „abendländische Musikgeschichte seit Beginn des Christentums bis in unsere Tage“ hätte berichten müssen; Wegelius meinte ausdrücklich, man müsse Musikgeschichte zuerst „machen“ (Wegelius 1893: 584). In Wegelius’ Augen und im Rahmen der Debatten um 1890 dürfte insbesondere Pacius als Zelebrität der finnländischen Musikgeschichte schon allein deshalb chancenlos gewesen sein, weil er Einwanderer war. In Finnland geborene Komponisten wie Erik Tulindberg, Bernhard Cru-sell sowie Robert Kajanus, der 1881 seine *Finnische Rhapsodie* Nr. 1 komponiert hatte und 1885 mit der sinfonischen Dichtung *Aino* (einem *Kalevala*-Su-

43 Bekannt als „Finnlands berühmte Männer“ von 1920–1927; Sammlungen des Ateenium, Helsinki.

44 Die Mutter teilt ihre Grabstätte mit Fredrik und Nina, wovon ihr deutschsprachiger Grabstein in Hietaniemi hautausmaa (zentraler Friedhof in Helsinki) zeugt.

jet) 1885 aufgefallen war, hielt Wegelius wiederum für zu unwichtig. Dass Sibelius 1891 seine sinfonische Kantate *Kullervo* nach Lönnsroths *Kalevala* vorgelegt hatte, scheint Wegelius als Meilenstein der Musikgeschichte ebenfalls unterschätzt zu haben – oder er war sogar davon irritiert, dass sich sein ehemaliger Schüler trotz schwedischsprachiger Eltern und Großeltern nach nur zwei Jahren im Ausland als Vertreter der finnischen Sprache und Kultur instrumentalisieren ließ.

3. Die *Kanteletar*-Vertonungen

Auch wenn der schwedischsprachige und schwedophile⁴⁵ Wagnerianer Wegelius es in seinen *Hufvuddragen af den vesterländska musikens historia* 1893 nicht zu würdigen wusste, ging Pacius verdienstvoll mit der schwedischsprachigen Lyrik um. Seine Kunstfertigkeit als Textvertoner dürfte auch den Geschmack der in erster Linie finnischsprachig arbeitenden Literat*innen beeinflusst haben, die ohnehin ausnahmslos mehr oder minder zwei- oder mehrsprachig waren. Zentral ist die Frage nach Pacius' Rolle in Bezug auf die Überlappungszonen und -formen der Sprachmilieus.⁴⁶

Wie unreflektiert die Wechselwirkungen zwischen den Sprachen und der Musik⁴⁷ behandelt werden können, demonstriert John Rosas 1959 in der kommentierten Ausgabe von Pacius' Chorwerken (Rosas 1959). Rosas präsentiert finnische Übersetzungen von „V. Arti“ alias Kaarlo Väinö Valve (1885–1963), ohne auf die Frage einzugehen, wann diese entstanden, ob oder seit wann sie gängig waren beziehungsweise ob V. Artis Übersetzungen andere vorausgingen. V. Arti kann die Übersetzungen frühestens um 1910, wenn nicht sogar

45 In der finnischen Literatur zu dieser Zeit wird zwischen svekomanen und fenno-manen Parteien unterschieden; vgl. Tømmila 1989.

46 2023 konnte man den multi- oder bilingualen Alltag in Helsinki mit umgekehrten Vorzeichen beobachten, als in *Svenska teatern* Alfred Backas *Miksi svenska?* ‚Warum Schwedisch?‘ am 17.11.2023 uraufgeführt wurde. Sich fruchtbar kreuzende Sprachkulturen, nahezu auf Augenhöhe, gibt es heute nicht nur in Indien. In Tel Aviv etwa wird das Hebräische traditionell durch arabische und englische, zunehmend aber auch durch russische Elemente ergänzt. Die Konsequenzen für die Sprachentwicklung und die Literatur werden voraussichtlich erhebliche sein. Ein aktuelles Beispiel für das Interesse für Multilingualität ist Kaija Saariahos Oper *Innocence* (2021) zu einem Text von Sofi Oksanen, den Aleksis Barrière zu einem mehrsprachigen Libretto verwandelte.

47 Zu musikhistorischen Konsequenzen vgl. Mäkelä (2004: 59–66).

erst als Auftragswerk für Rosas' Ausgabe, verfasst haben. Die frühere, ebenfalls kommentierte Ausgabe von Otto Andersson enthält Pacius' Männerquartette jeweils nur in der Originalsprache (Andersson 1937) – davon auf Finnisch (als Nr. 52–57) sechs Arrangements von traditionellen finnischen Liedern, mit zwei Ausnahmen zu Texten aus Lönnrots *Kanteletar*:

- Nr. 52: Verinen poika (Velisurmaaja/Mistäs tulet, kustas tulet?); Kanteletar I.XV,⁴⁸
- Nr. 53: Folkvisa (Laulu kanteletta soittavalle tytölle: Tuopa tyttö kaunis tyttö kanteletta soittaa),⁴⁹
- Nr. 54: Kreivin sylissä istunut (Minä seisoin korkialla vuorella); Kanteletar I.IX,⁵⁰
- Nr. 55: Turvaton (Onneton olin minä ollessani); Kanteletar I.XXIV,⁵¹
- Nr. 56: Folkvisa (Rannalla itkijä [itkejä]/Läksin minä kesäyönä käymään); [Kanteletar],⁵²
- Nr. 57: Fantasi över ett finskt tema (Minun kultain [kultani] kaunis on, sen suu kuin auran kukka).⁵³

Andersson gibt es zwar nicht an, aber auch die „Volksweise“ *Rannalla itkijä* (oft auch *itkejä*) stammt aus *Kanteletar* und zählt dort, genauso wie alle anderen, zu den so genannten „Uudempia lauluja“, ‚Neuere Lieder‘, wo es unter Nr. 19 verzeichnet ist. Die Trennung zwischen „Uudempia lauluja“ und den archaischen, aus Lönnrots Sicht wertvolleren älteren, die keine Anzeichen von brillanter Verselbständigung der Melodik im süd- und westeuropäischen Stil der Zeit aufweisen, etablierte bereits die Ausgabe von 1840. Pacius vertonte

48 ‚Blutiger Junge‘ oder ‚Brudermörder‘; *Uudempia lauluja* Nr. 4. Anderssons Nummerierung der *Kanteletar*-Eingänge (hier „I.XV“) wirkt rätselhaft.

49 ‚Ein Gesang für das Mädchen, das Kantele spielt‘ oder ‚Das ist doch ein schönes Mädchen, das Kantele spielt‘.

50 ‚Gesessen auf dem Schoß des Grafen‘ oder ‚Ich stand auf hohem Berg‘. *Uudempia lauluja* Nr. 1.

51 ‚Schutzlos‘ oder ‚Unglücklich war ich gewesen‘. *Uudempia lauluja* Nr. 10.

52 ‚Wer am Strand weint‘ oder ‚Ging ich in einer Sommernacht zu Besuch‘.

53 ‚Eine Fantasie über ein finnisches Thema‘ oder ‚Mein Schatz ist schön, mit einem Mund wie eine Blume von Aura‘. Erstmalig erschienen als Nr. 27 in Reinholm 1849. Diese Publikation enthält auch Salon-Bearbeitungen von *Rannalla itkijä* sowie von *Turvaton* und *Kreivin sylissä istunut*.

nur aus Lönnrots Sicht effektvollere „neuere Gesänge“, keine von Lönnrot als archaisch-finnisch bezeichneten „Runotöne“ (fi. *Runonuotteja*); siehe Abbildungen 2a und 2b). Andersson ignorierte diese Unterscheidung. Entweder teilte er Lönnrots Meinung nicht, oder der mögliche Mehrwert der archaisch-finnischen Runogesänge interessierte ihn, den Kulturwissenschaftler und langjährigen Rektor der Åbo Akademie, nicht. Womöglich war er nicht einmal in der Lage, über die gegenseitige Passfähigkeit der Melodien und der Gedichte zu urteilen. Jedenfalls scheinen die „neuere“ Lieder nicht immer die Eigenarten der finnischen Sprache zu berücksichtigen; womöglich entstanden deren finnischen Texte nachträglich zu bestehenden Melodien.

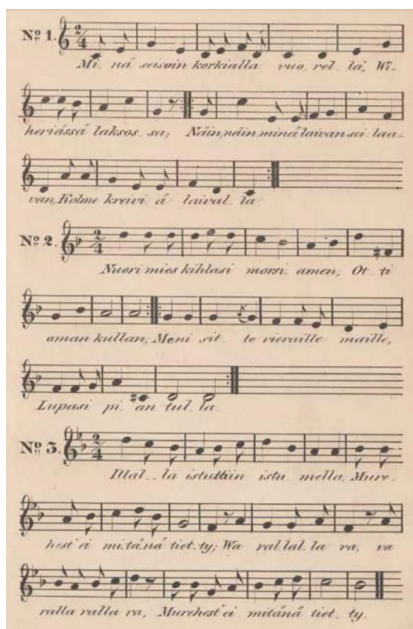


Abbildung 2. Elias Lönnrot: *Kanteletar* (Anhang): a („neuere Lieder“, Nr. 1–3) und b (archaische „Runotöne“, Nr. 1–8)

Dass die aus Lönnrots Sicht „neuere“ Folklore-Manifestationen einem Musiker wie Pacius musikalisch bekömmlicher waren, ist plausibel. Die von ihm gewählten Melodien vermitteln zwischen einer radikaleren Art des finnischen Sprechgesangs und einem gesamteuropäischen Ideal der klassizistischen

Volkstümlichkeit im Dienste der Zivilisation. Durch seine Wahl ließ Pacius jedenfalls Spielraum für die kommenden Generationen – insbesondere für Sibelius, der 1892 in *Kullervo* auf Impulse aus dem von Lönnrot geschätzten, vermeintlich archaischen Material zurückgriff.

Pacius' Handwerk lässt sich mit *Fantasi* über *Minun kultain kaunis on* demonstrieren. Diese Bearbeitung vertritt den quasi nicht-finnischen Umgang mit der finnischen Überlieferung. Gleichwohl wird deutlich, wie Pacius Tendenzen vorwegnahm, die im 20. und 21. Jahrhundert das Finnische prägen sollten. *Minun kultain kaunis on* ist in Lönnrots Terminologie eine „Volksweise“, keine „Runonuotti“, und die Melodien der „Volksweisen“ dürften importiert worden sein. Das veranschaulicht eine Notiz zur „Folkvisa“ *Laulu kan-teletta soittavalle tytölle (Tuopa tyttö kaunis tyttö)*, die am 5. Februar 1820 in *Turun Wiikko-Sanomat* erschien; die Rechtschreibung und Grammatik des Beitrags demonstrieren die frühneufinnische Phase der finnischen Sprachgeschichte (o.A. [von Becker] 1820):

Dieses Lied, das mir Major und Ritter J. H. Lemke aus Stockholm geschickt hat, soll vom Propst und Ritter Nils Agander (†) aus Kuopio stammen. In Savolax wird es zum selben Ton gesungen, wie die jungen Frauen in Savo das schwedische Lied ‚In düsterer Einsamkeit gehe ich allein‘ usw. singen.^{54, 55}

Da Pacius vorgefundene Melodien arrangierte, musste er – anders als zwei Generationen nach ihm Sibelius – über den melodischen Umgang mit finnischen Texten nicht nachdenken. Es stellt sich die Frage – als musikästhetische Reaktion auf die Suche nach dem Einfluss von Musik auf Wortsprachen –, ob sich seine Art zu komponieren nach der Auseinandersetzung mit den finnischen Melodien und Texten änderte. Begründete Aussagen sind nicht möglich, zumal die Entstehungszeit der Projekte im Dunkeln liegt. Zuverlässige Datierungen gelingen auch Andersson (1937 und 1942) und Rosas (1949 und 1959) nicht.

54 Tämä laulu, jonka minulle on lähettänyt Tukholmista Majuri ja Ritari Joh[ann]. Henr[ik]. Lemke, sanotaan olevan Kuopion entisen Kirkkoherran, Rovastin ja Ritariin Nils Agander vainajan tekemä. Se lauletaan Savolaisilta samalla tuonilla, jolla muuttamat Savon Mamselit laulaavat näin alkavata Ruotinkieleistä veisua: I dyster enslighet jag ensam går – ja niin eespäin.

55 Ein Lied mit diesem Text konnte nicht identifiziert werden.

Kanteletar erschien erst 1840 – mit einer von Lönnrot gestalteten, schlichten Notenbeilage, sodass Pacius' erste Jahre in Helsinki als Entstehungszeitraum ausgeschlossen sind.⁵⁶ Die Tendenz in der älteren Pacius-Literatur, Lönnrots *Kanteletar*-Arbeiten möglichst früh zu datieren, ist grundlos, wenn nicht sogar tendenziös. Im Zusammenhang mit der Erstellung der Notenbeilage zu *Kanteletar* nannte sich Lönnrot übrigens selbstironisch einen „musicus“. Er gab die Beilage mit Hilfe von Fredrik A. Ehrström heraus, nachdem er zuerst an Pacius gedacht hatte (vgl. Laitinen 2002). Ob Lönnrot alle Melodien selbst sammelte, ist nicht sicher; 1840 hätte er sie auch aus der studentischen Gesangspraxis entnehmen können.⁵⁷

Im Beiheft zur CD-Aufnahme der Akademiska Sångföreningen ‚Akademische Gesangsvereinigung‘ unter Henrik Wikström, *Pacius. Hymn to Finland* von 2009 – anlässlich des 200. Geburtstagsjubiläums – werden vier Arrangements auf die Jahre 1835–1840 datiert, eines auf „circa 1841“ (*Minun kultani kaunis on*) und nur eines (*Rannalla itkijä*) auf „spätestens 1848“ (Dahlström 2009a). Auf welcher Quellen- oder Deutungsbasis das geschieht, ist unklar. Der Autor des Textes in der Broschüre ist Fabian Dahlström. Auch in *Pacius och körsången/Pacius ja kuorolaulu* ‚Pacius und der Chorgesang‘ (Dahlström 2009b: 102) vermutet er, dass die *Fantasi över ett finskt tema* beziehungsweise *Minun kultain [kultani] kaunis on* bereits 1837 in Pacius' Bearbeitung gesungen wurde; im CD-Beiheft datiert Dahlström jene Bearbeitung kommentarlos auf „circa 1841“. Allerdings würde Pacius zur europäischen Avantgarde zählen, hätte er seine *Fantasi* 1841 komponiert (siehe Abbildung 3). Die von Dahlström zitierte Quelle bedeutet wohl vielmehr, dass ein „finnisches Volkslied“ von einigen Studierenden spontan vorgesungen wurde, in welcher Bearbeitung auch immer, womöglich sogar einstimmig oder mit improvisierten Harmonien. Vor 1840 können zumindest die *Kanteletar*-Lieder von Pacius wohl kaum geschrieben worden sein, es sei denn, man hätte sie anlässlich des Erscheinens der Sammlung von Lönnrot aufgeführt.⁵⁸ Auch dann wäre die angegebene Zeitspanne von 1835 bis 1840 unmöglich.

56 Die deutsche Nachdichtung von Hermann Paul erschien 1882.

57 Zu Problemen der Datierung siehe Laitinen (2003: 124 et passim).

58 Die Gedichte, die Pacius vertonte, erschienen nicht in Lönnrot 1829–1831 oder in früheren Sammlungen traditioneller Lyrik.

Dahlström erwähnt in seinem Buchbeitrag ein Konzert mit Jenny Lind in Helsinki im Sommer 1843, an dem sich Pacius' Chor mit einer mehrstimmigen Bearbeitung von *Minun kultani kaukana kukkuu* ‚Mein Schatz weilt weit weg‘ (*Kanteletar: Uudempia lauluja* Nr. 7: *Kultani kukkuu kaukana*), vermeintlich in Pacius' Satz, beteiligte (Dahlström 2009a: 105). Der beliebte, einfache Tonsatz⁵⁹ weist allerdings nicht das gehobene handwerkliche Niveau auf, das für Pacius typisch ist (siehe Abbildung 4). Auffällig sind rhythmische Details, die Lönnrots Idee von einer neuen, importierten Liedpraxis zu den Bedingungen der Musik beziehungsweise des Tanzes, weniger der finnischen Sprache legitimieren. Ohne beckmesserisch sein zu wollen, sollte die Vertonung der Wortform *rannassa* ‚am Ufer‘, insbesondere in Relation zu der melodischen Notation von *ruikuttaa* ‚jammern‘ und *kannattaa* ‚tragen‘, betrachtet werden.

Finsk Runa.

The image shows a musical score for a piece titled "Finsk Runa." in 2/4 time. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The lyrics for the first system are: "Mi-nun kul-ta - ni kau-ka - na kuk-kuu; Saiman ran-nal-la rui-kut-taa." The second system begins with a forte (*f*) dynamic. The lyrics for the second system are: "Ei o - le ruuh-ta ran-nas-sa, jo - ka mi-nun kul-ta - ni kan-nat-taa." The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, syncopated pattern in the left hand.

Abbildung 4. Otto Andersson (Hrsg.): „*Sångbok*“: „*Österbottniska Nationen tillhörig*“ (Åbo: Förlaget Bro 1942: 42)

Solche Beobachtungen reichen nicht zu einer konkreten These über die Autorenschaft. Es ist jedoch unbestritten, dass solche Fehler in jenen Bearbeitungen, die Pacius eindeutig zugeschrieben werden können, generell nicht vor-

59 Auch bekannt als *Finsk runa* ‚finnische Rune‘; vgl. Andersson 1942: VI und 42.

kommen. Auch die Spielerei mit Pausen, Fermaten und Viertelnoten wirkt manieriert und dabei fundamental anders als bei Pacius in den anderen Bearbeitungen finnischer Texte. Pacius konnte gewiss nicht genug Finnisch, um den Sprachrhythmus und die idiomatische Agogik souverän vertonen zu können, aber das kompositorische Handwerk und sein Arbeitsethos betreffend war er in der Lage, sich gebührend zu informieren, während die Vertonung von *Minun kultani kaukana kukkuu* so wirkt, als hätte der unbekannte Tonsetzer keinen Respekt vor der finnischen Sprache gehabt.

Also muss die Entstehungsgeschichte dieser weit verbreiteten Volkslied-Bearbeitung weiterhin als umstritten gelten. Doch Rosas ging fest von Pacius' Autorschaft aus (Rosas 1949: 71–72). Andersson wiederum konstatiert: „[...] ein Tonsatz, der später manchmal unter Pacius' Namen geführt wurde, obwohl er in Pacius' eigenen Manuskripten nirgends zu finden ist [...].“⁶⁰ (Andersson 1942: VI) Quasi als Nachfolger von Andersson und Rosas ignoriert Dahlström aus unerklärlichen Gründen Heikki Laitinens herausragende Dissertation *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa* ‚Reisen in die Musik im Finnland des 19. Jahrhunderts‘ (Laitinen 2003: 132–139).⁶¹ Hinsichtlich der Datierung der *Kanteletar*-Sätze korrigiert Laitinen mit plausiblen Argumenten und präzisen Literaturangaben die Debatte und geht davon aus, dass sämtliche finnische Chorstücke von Pacius nach 1840 entstanden.

Studentische Liedersammlungen zeigen, dass einige finnischesprachige Volkslieder bereits im frühen 19. Jahrhundert in Åbo, im gemischt finnisch- und schwedischsprachigen Milieu, zum universitären Gesangsrepertoire zählten – zumindest *En ole runon sukua* ‚Bin nicht aus dem Stamm der Gedichte‘ und *Äiti minä kerron sull’* ‚Mutter ich erzähle dir‘ (Andersson 1942: X). Die Beschäftigung mit dem Liedgut geschah im Kontext der Erforschung finnischer Traditionen und des Volksguts als Folklore in der alten Akademie von 1643. Im frühen 19. Jahrhundert stellte die finnische Sprachtradition keine Bedrohung der schwedischsprachigen Gesellschaftsstrukturen dar; vielmehr ging es um die Regionalspezifität der (damaligen oder ehemaligen) östlichen Provinzen des

60 [...] ett arrangemang som senare stundom gått under Pacius' namn, ehuru det ingestädes finnes bland Pacius' egna handskrifter.

61 Vor Laitinen lieferte Rosas (1949) die wichtigste Zusammenfassung mit mehr oder minder überzeugenden Datierungsvorschlägen.

Schwedischen Reiches. In dieser Phase war es sogar möglich, dass das Interesse an der finnischen Volkskultur das schwedische Sprach- und Denkmilieu beeinflusste.

4. Philanthropie und Bildungsmilieu

Durch seine vielfältige Vokalmusik trug Pacius zu den Grundfesten des musikalischen Umgangs mit Sprachen in Finnland bei, zumal er den Einfluss von Franz Schubert et al., der Psalmodie, des evangelisch-lutherischen Choralstils und der traditionellen Musikstile der Region lediglich verstärkte (siehe auch Nikula 2005). Es sieht zwar so aus, als hätte kaum ein Musikstudent oder eine Musikstudentin in Finnland Pacius' Œuvre nach dessen Tod studiert, aber alle profitieren von Pacius' handwerklichem Anspruch, den er sowohl zu Hause, in der Schule, als auch bei Spohr und Hartmann authentisch, im „philanthropischen“ Geist Johann Bernhard Basedows gelernt hatte (Mäkelä 2014a: 76–82) und nach Finnland importierte.

Dass aus Finnland ein Land der anspruchsvollen Bildungsgerechtigkeit wurde, war nicht zuletzt sein Verdienst. Nach seiner Pensionierung, als er seine Erfolge in Deutschland suchte, ignorierte er die Aufgabe, die ihm eigentlich zustand: das erste finnländische Konservatorium zu gründen. Das tat ausgerechnet Wegelius 1882 auf demselben Fundament, auf dem Pacius gearbeitet hatte, denn die „Kasseler Schule“ von Spohr und Hauptmann, die Pacius besucht hatte, wurde seit 1843 in Leipzig als Musikkonservatorium fortgesetzt (Mäkelä 2021).⁶² In Leipzig unterrichtete seit 1843 Pacius' Jugendfreund Ferdi-

62 Ob Pacius gefragt wurde, als nach dem Gründungsdirektor für das Musikinstitut gesucht wurde, ist unklar. Sogar der Fall Mitrofan Timofejewitsch Wasiliew, Sibelius' erster Violinlehrer in Helsinki, zeigt, dass, wenn Wegelius eine Lehrperson aus Russland berief, diese Leipziger Kontakte haben sollte. Wasiliew (in der Immatrikulationsakte des Moskauer Konservatoriums als Sohn von „Kleinbürgern“ bezeichnet) stammte aus Smolensk und war 1879–1883 in Moskau Student von Arno Hilf, der bei David in Leipzig gelernt hatte und Wasiliew Wegelius empfohlen haben dürfte. Am Konservatorium erhielt Wasiliew für seine Leistungen allerdings nur durchschnittliche Prädikate. Nach Helsinki spielte er am Orchester des Bolshoi-Theaters, nahm aber 1893 Urlaub und verschwand. Diese für die internationale Sibelius-Forschung wichtigen Angaben wurden im Sommer 2024 von Victor Schpinitzkij in Moskau für diesen Autor recherchiert und werden nun erstmals veröffentlicht.

nand David als Violinprofessor. Zu diesem schickte Pacius seinen besten Schüler Johan Lindberg (1837–1914).⁶³ Pacius muss ein guter Violinlehrer gewesen sein. Aus Hamburg reiste beispielsweise der spätere Kölner Konzertmeister und Dirigent Otto von Königslöw (1824–1898) zu ihm nach Helsinki, bevor er später zu David und Hauptmann nach Leipzig wechselte.⁶⁴

Im August 1857 weilte Pacius in Leipzig. In seinem Reisetagebuch finden sich Notizen zu „Übungen“ (Vorspielen) am Konservatorium und Gesprächen mit dem „Vorsteher“ Conrad Schleinitz über die finnischen Student*innen. Pacius äußerte sich auch zum Milieu übellaunig: „Gewiss ist Leipzig eine musikalische Stadt, für uns Reisende aber langweilig gewesen“ (zitiert nach Mäkelä 2014a: 422). Durch und durch wohlwollend schrieb er nur über Johan Lindberg.

5. Resümee

Pacius gründete weder ein Sinfonieorchester noch eine Operngesellschaft. Seine Aufgabe war es, von der Universität aus Impulse zu geben und Fundamente zu legen, auf die Wegelius, Kajanus und andere bauen konnten. Gerade

63 Formal war der in Helsinki tätige und aus Zwickau stammende Musiker Carl Gottlieb Ganszaue (auch Ganßauge; 1820–1868) für die Stipendien zuständig, die Lindberg und einige andere aus Finnland 1856 für Leipzig erhielten (siehe Mäkelä 2021: 362). Später wurde Lindberg in Stockholm als „Finne“ rezipiert – so etwa von Johan Halvorsen, als er 1884 aus Stockholm schrieb: „Jeg fik finnen Lindberg til lærer i violin“ (ich bekam den Finnen Lindberg zum Violinlehrer). Für diese Information danke ich Øyvind Dybsand (vgl. Halvorsen 1936: 9).

64 Dort scheint er privat studiert zu haben; zumindest fehlt sein Name in den Immatrikulationsakten: Inskriptionsregister; Bestand A: Akten des Konservatoriums 1843–1945 im Archiv der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“, sowie die unveröffentlichte Broschüre Königliches Konservatorium der Musik zu Leipzig. Die Schüler-Inscriptionen der einzelnen Jahrgänge (1856–1918), erstellt am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig im Auftrag von Helmut Loos (2004). In der Literatur wird Königslöw, seinen eigenen Angaben zufolge, als „Hauptmannschüler“ bezeichnet (Gebhard 1998: 32). Zu den aus Finnland stammenden Personen und einigen Korrekturen diese betreffend siehe Mäkelä 2021: 351–354.

weil er an der Universität tätig war, konnte er über die im engeren Sinne musikalischen Kreise hinaus wirken.⁶⁵ Ob auch die Sprachgelehrten an der Universität Helsinki und in deren Umfeld von Pacius' Kompetenzen tatsächlich profitierten – beispielsweise weil sie bei ihm musikalisch zu denken lernten und Elemente des von Spohr und Hauptmann gepflegten philanthropischen Geistes (Mäkelä 2014a: 73–89) spürten –, ist eine schwierige Frage. Ist es denkbar, dass Pacius dafür verantwortlich war, dass finnischsprachige Dichter*innen, die zwischen 1835 und 1869 in Helsinki studierten, ihre Poesie gesanglich als Lieder zu gestalteten lernten beziehungsweise überregionale musikalische Kategorien als Bestandteil der literarischen Ästhetik implementierten und sich von der Rhythmik und Metrik *Kalevalas* befreien konnten? Oder war Pacius vielmehr daran schuld, dass die Lönnerot zufolge eher fremdländischen Melodien anstelle der „Runotöne“ einen größeren Einfluss auf die Entwicklung der finnischen Poesie hatten als sie es verdienten, und dass die Runotöne insbesondere metrisch fortan keine größere Rolle spielten?⁶⁶

In der „frühgegenwärtigen“ Phase der Entfaltung der finnischen Kultur, Sprache und Literatur gab es für multikulturelle und reformkonservative Kräfte wie Pacius noch viel Platz. Ihre kulturhistorische Bedeutung wird dadurch nicht geschmälert, dass die folgenden Generationen andere Akzente setzten. Kulturschaffende wie Pacius, Topelius, Lönnerot bereiteten den Boden für die moderne Klassik und die finnischsprachige Kultur des 20. Jahrhunderts. Sie artikulierten sich nicht in Avantgarde-Manifesten und hatten keine futuristischen Visionen, sondern arbeiteten am Fundament. Die Kompositionen von Pacius hatten zwar keinen erkennbaren „finnischen Schlag“, aber er ist hauptverantwortlich dafür, dass die finnländische Musikkultur in allen Segmenten international konkurrenzfähig wurde – ja, zu den musikalischen „Hochkulturen“ gezählt wird. Ob seine humanistisch-moderne Haltung sprach- und literaturgeschichtliche Folgen hatte oder ob Runeberg, Lönnerot,

65 Wie konkret der Einfluss einer spezifischen musikalischen Bildung auf die Poesie im Extremfall sein kann, macht Paul Celans *Todesfuge* von 1944/45

(Celan/Schmull/Braun/Wertheimer 2004) deutlich. Hilfreich sind auch die Worte des fiktiven Schriftstellers Philipp Quarles in Aldous Huxleys *Point Counter Point* (1928): „The musicalization of fiction. Not in the symbolist way, by subordinating sense to sound. [...] But on a large scale, in the construction. Meditate on Beethoven.“ (Huxley 1965: 301; vgl. Bezantakou 2021: 131). Vgl. auch Bachtin 1971; das Original, *Проблемы творчества Достоевского*, erschien in Leningrad 1929.

66 Eino Leinos Helkavirsiä (1903) bildet eine Ausnahme.

Topelius und ihresgleichen – sowie die ersten Generationen von großen Übersetzer*innen wie Paavo Cajander – allein für die Vorbereitung der vorerst vorbildlichen „Klassik“ in der finnischen Sprachkultur verantwortlich waren, ist weniger eine Frage an die Wissenschaft, als ein Thema für Diskussionen darüber, wie das Finnische kulturell, sprachlich und künstlerisch gesehen wohl die Formen fand, die wir heute kennen, schätzen und lieben.

Tiivistelmä

Konkreettisten historiallisten aiheiden valossa lähestyn laajakantoista kielifilosofista kysymystä, voiko niinkin toisenlainen merkki- ja merkitysjärjestelmä kuin musiikki vaikuttaa puhuttuun ja kirjoitettuun ”kieleen” viestintävälineenä, ja jos voi, niin miten ja missä vaiheessa; vastausta näin periaatteelliseen kysymykseen ei valitettavasti voi löytyä yhden artikkelin puitteissa. Musiikilla en tarkoita teoksia – aivan kuten ”kieli” ei tarkoita runoutta ja kirjallisuutta – vaan musiikkia itseään ääni- ja kommunikaatiodiskurssina. Kysymys on aiheellinen, onhan sangen tavanomaista olettaa ”kielten” vaikuttavan musiikkiin, ja monet kirjallisuuden historialliset muodot ja perinteet heijastuvat toki ilmiselvästi sävellyksissä. Lisäksi selvitän, voiko – ja jos voi, miten – merkittävän, luovan yksilön vaikutus ulottua kulttuurisesti hänen ammattikuntansa ulkopuolelle. Toisin sanoen: mikä oli Paciuksen rooli ammatillisuuden ja akateemisuuden henkilöitymänä? Missä määrin hän oli esikuva ja vaikuttaja? Se, että musiikkielämää leimaavat pitkälle erikoistuneet ja hyvin koulutetut ammattilaiset, ei ole antropologinen itsestäänselvyys. Paciuksen panosta Lönnrotin *Kanteletar*-sovitusten perinteeseen – erityisesti musiikkiliitettä (1840) – analysoin kriittisesti, samoin asian tieteellistä vastaanottoa (Andersson, Rosas, Dahlström ja Laitinen). Lönnrotin tekemä ero *Kalevala*-henkisten ”runonuottien” ja ns. uudempien laulujen välillä antaa aiheita kysyä, missä määrin Pacius toimi osana saksalaista, skandinaavista tai suomalaista perinnettä, kun hän sovitti vain Lönnrotin *Kantelettaressa* julkaisemia ”uudempia lauluja” – joskin sovitusten tekijyydestä ja ajoituksesta on joissain tapauksissa (esim. ”Finsk runa”: ”Minun kultani kaukana kukkuu”) oltu eri mieltä.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- o.A. [Becker, Reinhold von?] 1820. [ohne Überschrift]. *Turun Viikko-Sanomat* 1 (5), 5.2., „Lisäys-Lehti“: 1–2. https://kaino.kotus.fi/korpus/1800/meta/tvs/tvs1820_rdf.xml
- o.A. 1853. Inhemsk opera. *Åbo Tidningar* 4, 14.1.: [1].
- o.A. [Topelius, Zacharias?] 1853. Tidnings-Misceller 7. *Helsingfors Tidningar* 5, 19.1.: 19.
- o.A. [Eurén, Gustaf Erik?] 1858. Hämäläinen. *Hämäläinen* 1 (1), 3.9.: 3–4.
- o.A. 2010. Varhaisnykysuomen korpus. https://kaino.kotus.fi/korpus/1800/meta/1800_coll_rdf.xml
- Andersson, Otto 1937 (Hrsg.). *Fredrik Pacius' manskvartetter*. Åbo: [Åbo Akademi].
- Andersson, Otto 1942 (Hrsg.). „*Sångbok*“. „*Österbottniska Nationen tillhörig*“. Åbo: Förlaget Bro.
- Aron, Pietro 1539 [1523]. *Thoscanello de la musica*. Venedig: Marchio Sessa.
- „B“ [Pseudonym] 1852. „Kung Carls jagt“, opera i tre akter af F. Pacius, med text af Z. Topelius. *Finlands Allmänna Tidning* 83, 10.4., 344–345; 84, 13.4.: 349–350.
- Bachtin, Mihail M. 1971 [1929/1963]. *Probleme der Poetik Dostojevskijs*. Übersetzt von Adelheid Schramm. München: Hanser.
- Becker, Reinhold von 1824. *Finsk grammatik*. Åbo: Bibelsällskapets tryckeri.
- Celan, Paul/Schmull, Heino/Braun, Christiane/Wertheimer, Jürgen 2004. *Todesfuge. Mohn und Gedächtnis. Vorstufen, Textgenese, Endfassung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Eurén, Gustaf Erik 1849. *Finsk Språklära*. Åbo: Frenckell & Son.
- Eurén, Gustaf Erik 1852. *Suomen kieliooppi Suomalaisille*. Turku: J. W. Lillja & Co.
- Koranteri, H.K. [Corander, Henrik Konstantin] 1845. *Suomalajnen Kieli-Oppi Kowlujen tarpe'eksi. Ensimmäinen Osa ruotsalaisen Esi-puheen kanssa Opettajalle*. Wiipuri: Johanna Cederwallers ja poika.
- Huxley, Aldous 1928. *Point Counter Point*. London: Chatto & Windus.
- Huxley, Aldous 1965. *Point Counter Point*. New York: Harper & Row.
- Judén, Jacob [Juteini, Jaakko] 1818. *Försök till Utredande af Finska Språkets Grammatik*. Wiborg: A. Cederwallers.
- Koch, Heinrich Christoph 1802. *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben*. Ofenbach: André.
- Koskinen, Yrjö [„Y.K.“] 1860. Kirjeitä Ulkomailta. *Mehiläinen* 1 (7), 1.7.: 157–162.
- Halvorsen, Johan 1936. *Hvad jeg husker fra mit liv (til mine barn)*. Typoskript, unveröffentlicht; revidiert und transkribiert im Auftrag von Rolf Grieg Halvorsen; Nasjonal-museet, Oslo (N-Onm 49).
- Jahnnson, Adolf 1871. *Finska Språkets Satslära: För läroverkens behof*. Helsingfors: Finska Litteratursällskapets tryckeri.
- Lönnrot, Elias 1829–1831. *Kantele taikka Suomen Kansan sekä Wanhoja että Nykysempiä Runoja ja Lauluja* I–IV. Helsinki: Wasenius.
- Lönnrot, Elias 1840. *Kanteletar taikka Suomen Kansan Vanhoja Lauluja ja Virsiä* I–III. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Martinius, Matthias 1689. *Hodegus finnicus, omnibus hanc linguam discere cupientibus valdè utilis*. Stockholm: Amund Laurentsson.

- Okuloff, Grigorei Andrejewitsch 1836. *Граммати́ка Финска́го язы́ка*. St. Petersburg: [o.V.].
- Petraeus, Eskil 1649. *Lingue Finnicæ brevis institutio*. Aboæ: Petrus Wald.
- Reinholm, Henrik A. 1849. *Suomen kansan laulantoja pianolla soitettavia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Renvall, Gustaf 1840. *Finsk språklära, Enligt den rena Vest-Finska, i Bokspråk vanliga Dialecten*. Åbo: Hjelt.
- Rosas, John (Hrsg.) 1959. *Körsånger av Fredrik Pacius*. Åbo: Åbo Akademi.
- Runeberg, Johan Ludvig 1846. *Fänrik Ståls sägner*. Borgå: P. Widerholm.
- Runeberg, Johan Ludvig 1889. *Vänrikki Stoolin tarinat*. Übersetzt von Paavo Cajander. Helsinki: Werner Söderström.
- Strahlmann, Johann[es] Caroli [Stråhlman, Johan Carl] 1816. *Finnische Sprachlehre für Finnen und Nicht-Finnen, mit Beziehung auf die Aehnlichkeit der finnischen Sprache mit der ungarischen, und einem Anhang von finnischen Idiotismen und Vergleichung der finnischen und ungarischen Etymologie, mit einem Auszuge in diesen Sprachen verwandter Wörter*. St. Petersburg: M.C. Iversen.
- Vhael, Barthold[us] 1733. *Grammatica Fennica*. Aboæ: Johan Kiämpe.
- Wikström, Matias Wilhelm 1832. *Försök till Finsk Grammatika, framställande en enda Declination och en enda Conjugation*. Wasa: C.A. Londicer.
- Yrjö-Koskinen, Yrjö Sakari 1860. *Finska Språkets Satslära: Ett försök*. Åbo: J.W. Lillja.

Sekundärliteratur

- o.A. o.D. *Kielitoimiston sanakirja*. Helsinki: Kotimaisten kielten keskus/Institutet för inhemska språken. <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/>
- o.A. o.D. *Kielitieto: Suomi*. <https://www.kotus.fi/kielitieto/kielet/suomi>
- o.A. o.D. *Krohnin suvun haarat*. https://www.krohnfamily.org/suvun_haarat.php?lang=0
- Adorno, Theodor W. 1949. *Philosophie der Neuen Musik*. Tübingen: J.C.B. Mohr.
- Becker, Ingeborg 2002. *Das Licht kommt jetzt von Norden. Jugendstil in Finnland*. Berlin: Bröhan-Museum.
- Bezantakou, Olga 2021. „The musicalization of fiction“ revisited: Zu einer intermedialen Annäherung an die Autoreflexivität der Prosa. *Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie*, hrsg. von Svetlana Efimova/Michael Gamper. Berlin/Boston: De Gruyter. 131–147.
- Dahlström, Fabian 1988. *Akademiska Sångföreningen 1838–1988: 150-årsjubileumsskrift med historik*. Helsingfors: Akademiska Sångföreningen.
- Dahlström, Fabian 2009a. Pacius och körsången/Pacius ja kuorolaulu. *Fredrik Pacius. Musiken som hemland. Kotimaana musiikki*, hrsg. von Seija Lappalainen. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland. 96–117.
- Dahlström, Fabian 2009b. [Booklet-Text]. *Pacius. Hymn to Finland*. BIS-CD-1694.
- Donner, Otto 1872. *Öfversikt af Finsk Ugriska Språkforskningens historia*. Helsingfors: J.C. Frenckell & Son.
- Duden, Konrad 1880. *Vollständiges Orthographisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts.
- Gebhard, Armin 1998. *Robert Schumann. Leben und Werk in Dresden*. Marburg: Tectum Verlag.

- Häkkinen, Kaisa 2008. *Suomen kielen historia 2. Suomen kielen tutkimuksen historia*. Turku: Turun yliopiston suomalaisen ja yleisen kielitieteen laitos.
- Havu, Ilmari 1945. *Lauantaiseura ja sen miehet*. Helsinki: Otava.
- Heile, Björn 2004. Kagel, Bachtin und eine dialogische Theorie. *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Dresden 2001*, hrsg. von Ludwig Holtmeier/Michael Polth/Felix Diergarten. Augsburg: Wißner-Verlag. 62–70.
- Heisler, Maria-Elisabeth 1985. Die Problematik des „germanischen“ oder „deutschen“ Choraldialekts. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 27 (1): 67–82.
- Hill, Leonidas (Hrsg.) 1974. *Die Weizsäcker-Papiere 1933–1950*. Berlin/Frankfurt am Main/Wien: Propyläen-Verlag.
- Hovdhaugen, Even/Karlssoon, Fred/Henriksen, Carol/Sigrud, Bengt 2000. *The History of Linguistics in the Nordic Countries*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica.
- Ikola, Osmo 1968. Suomen kielen historia. *Suomen kielen käsikirja*, hrsg. von Osmo Ikola. Helsinki: Weilin & Göös. 35–59.
- Järventausta, Marja 2013. Johan Stråhlmanin suomen kielioppi vuodelta 1816. *Sananjalka* 55 (1): 128–148.
- Kuujo, Erkki 1992. Saksa virkakielenä Vanhassa Suomessa. *Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Toimitteita* 10: 22–25.
- Lähteenmäki, Maria/Selin, Sinikka (Hrsg.) 2024. *Urbaanit karjalaiset. Mielet, kielet, historia*. Turku: Siirtolaisuusinstituutti.
- Laitinen, Heikki 2002. [Booklet-Text]. *Suomalainen kansanlaulu*. BIS-CD-1327.
- Laitinen, Heikki 2003. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Lindgren, Klaus/Lindgren, Anna-Riitta 2006. Suomen suuriruhtinaanmaan säätyläisten kielenvaihto. *Kahden puolen Pohjanlahtea 1. Ihmisiä, yhteisöjä ja aatteita Ruotsissa ja Suomessa 1500-luvulta*, hrsg. von Gabriel Bladh/Christer Kuvaja. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 326–396.
- Lindholm, Juhani 2020. Kaisaniemestä kajahtaa. *Parnasso* 70 (2), 2.4.: 39.
- Luukkanen, Tarja-Liisa 2000. *B.O. Lille ja kirkkohistorian opetuksen alkuvaiheet Aleksanterin yliopiston teologisessa tiedekunnassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lyotard, Jean-François 1979. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Edition de Minuit.
- Mäkelä, Tomi 2004. Konflikt der Sprachen und Stämme. Jean Sibelius und das zweisprachige Finnland. *Mehrsprachigkeit und regionale Bindung in Musik und Literatur*, hrsg. von Tomi Mäkelä/Tobias Robert Klein. Frankfurt a.M. etc.: Peter Lang. 59–66.
- Mäkelä, Tomi 2007. *Jean Sibelius. „Poesie in der Luft“*. *Studien zu Leben und Werk*. Wiesbaden etc.: Breitkopf & Härtel.
- Mäkelä, Tomi 2009a. „Du Fels im Meer, du heil’ger Strand“. Fredrik Pacius’ *Vårt land* im Kontext. *Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen* 41, hrsg. von Ingrid Schellbach-Kopra/Gabriele Schrey-Vasara/Marja-Liisa Nevala/Stefan Moster. Helsinki: Deutsche Bibliothek. 9–27.
- Mäkelä, Tomi 2009b. Friedrich Pacius, Vater der finnischen Musik. Laudatio anlässlich der Enthüllung der Gedenktafel am 19. März 2009. *Jahresbericht 2008/2009 der Patriotischen Gesellschaft von 1765*, hrsg. von Patriotische Gesellschaft von 1765. Hamburg: Patriotische Gesellschaft von 1765. 42–43.

- Mäkelä, Tomi 2009c. Dirigieren à la Louis Spohr. Fredrik Pacius' Wirken in Helsinki von 1835 bis 1891. *Musik-Transfer-Kultur*, hrsg. von Stefan Drees/Andreas Jacob/Stefan Orgass. Hildesheim etc.: Georg Olms Verlag. 111–133.
- Mäkelä, Tomi 2011a. „Unser Land“ oder Wie finnisch war Friedrich Pacius? 1809 und die Folgen, hrsg. von Jan Hecker-Stempehl/Bernd Henningsen/Anna-Maija Merrens/Stephan Michael Schröder. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag. 249–269.
- Mäkelä, Tomi 2011b. *Jean Sibelius*. Übersetzt von Steven Lindberg. Woodbridge: The Boydell Press.
- Mäkelä, Tomi 2013. Viipurin miljööön murrokset Lahden seudun musiikkielämässä ja alan koulutuksessa. *Arkkitehdeista vänkäreihin – Viipurin perintö Lahdessa*, hrsg. von Riitta Niskanen/Hannu Takala/Tuija Vertainen. Lahti: Lahden kaupunginmuseo. 8–53.
- Mäkelä, Tomi 2014a. *Friedrich Pacius. Ein deutscher Komponist in Finnland mit einer Edition der Briefe und Tagebücher von Silke Bruns*. Hildesheim etc./Helsingfors: Georg Olms Verlag/Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Mäkelä, Tomi 2014b. *Saariaho, Sibelius und andere – Neue Helden des neuen Nordens: Die letzten 100 Jahre Musik und Bildung in Finnland*. Hildesheim etc.: Georg Olms Verlag.
- Mäkelä, Tomi 2017. Ilmari Krohn und die finnische Musikforschung zwischen apostolischer Mission, Kolonialisierung, Stichmotiven und Wasserlandschaften. *100 Jahre Musikwissenschaft. Zur Institutionalisierung und Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin*, hrsg. von Wolfgang Auhagen/Wolfgang Hirschmann/Tomi Mäkelä. Hildesheim etc.: Georg Olms Verlag. 331–353.
- Mäkelä, Tomi 2021. „Umfang und Solidität“. Das Konservatorium in Leipzig als Vorbild der finnischen Musikausbildung. *Edvard Grieg und seine skandinavischen Kollegen in ihren Beziehungen zu Leipzig*, hrsg. von Stefan Keym/Patrick Dinslage/Helmut Loos. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag. 347–384.
- Mäkelä, Tomi 2027. „Und ich bin doch ein Aristokrat – trotz meines einfachen Ursprungs“. Über Jean Sibelius' Genealogie, deren Politisierung und die Folgen für die finnländische Gesellschaft. *Nordost-Archiv* 36, hrsg. von Detlef Henning. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag [in Vorbereitung].
- Marjanen, Jani 2020. Hur vi slutade vara före detta svenskar. *Politiikasta. Ajankohtainen ja ajaton tiedeverkkolehti* (2.12.). <https://politiikasta.fi/sv/hur-slutade-vi-vara-fore-detta-svenskar/>
- Meyer, Maximilian 1890. *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* 1:2, hrsg. von Wilhelm Heinrich Roscher. Leipzig: B.G. Teubner. Stichwort: Hyperboreer, 2805–2841.
- Niemann, Walter 1913. *Die Musik seit Richard Wagner*. Berlin/Leipzig: Schuster & Loeffler.
- Nikula, Kaisa 2005. *Zur Umsetzung deutscher Lyrik in finnische Musik am Beispiel Rainer Maria Rilke und Einojuhani Rautavaara*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Pantermöller, Marko 2010. Marginaalisija kielensuunnittelun fokuksessa – 1800-luvulla käyty keskustelu abessiivin päätevarianteista. *Sanoista kirjakieliin. Juhlakirja Kaisa Häkkiselle 17. marraskuuta 2010*, hrsg. von Sirkka Saarinen/Kirsti Siitonen/Tanja Vaitinen. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura. 65–80.

- Räihä, Antti/Einonen, Piia/Paavolainen, Pentti 2019. Historiallinen poikkeuskausi vai omaleimainen Viipurin perusta? *Kuvaukset, mielikuvat, identiteetit. Viipurin kulttuurihistoriaa 1710–1840*, hrsg. von Piia Einonen/Antti Räihä. Helsinki: Viipurin Suomalainen Kirjallisuusseura. 5–20.
- Räikkälä, Anneli 1995. Menneiltä vuosilta. *Kielikello* 27 (1). 4–5.
- Rosas, John 1949. *Fredrik Pacius som tonsättare*. Åbo: Åbo Akademi.
- Salmenhaara, Erkki 1998. Maamme-laulu kansallisena symbolina. *Siltoja ja synteesejä*, hrsg. von Irma Vierimaa/Kari Kilpeläinen/Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudamus. 193–207.
- Schlösser, Hermann 2018. Alabaster mit Kratzern. Zu Recht vergessen: Emanuel Geibel. *Volltext* 2. 34–38.
- Schweitzer, Benjamin 2023. Fachterminologie als Konfliktfeld – Fallstudie am Beispiel der finnischen Musikfachsprache. *Texte, Traditionen und Transformationen. Begegnungen zwischen Finnland und dem deutschsprachigen Raum*, hrsg. von Leena Kolehmainen/Marja Järventausta/Pekka Kujamäki/Marko Pantermöller. Helsinki: Société Néophilologique. 161–200. <https://doi.org/10.51814/ufy.880.c1261>
- Schweitzer, Benjamin 2025. *Finnische Musikfachsprache. Geschichte, Strukturen, Diskurse*. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783111632261>
- Tarkiainen, Kari 1998 (2021). Arwidsson, Adolf Ivar. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-003122>
- Tommila, Päiviö (Hrsg.) 1989. *Herää Suomi. Suomalaisuusliikkeen historia*. Kuopio: Kustannuskiila.
- Weber, Max 1904/1905. Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 20 (1904) 1–54; 21 (1905). 1–110.
- Wegelius, Martin 1893. *Hufvuddragen af den vesterländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar*. Helsingfors: Holm.
- Wiworra, Ingo 2002. „Ex oriente lux“ – „Ex septentrione lux“. Über den Widerstreit zweier Identitätsmythen. *Prähistorie und Nationalsozialismus. Die mittel- und osteuropäische Ur- und Frühgeschichtsforschung in den Jahren 1933–1945*, hrsg. von Achim Leube/Morton Hegewisch. Heidelberg: Synchron-Verlag. 73–106.
- Zimmer, Markus 2022. *Die Rezeption des germanischen Choraldialekts in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Eine musikwissenschaftliche und kirchengeschichtliche Studie zu Begriff und Gegenstand*. Basel: Schwabe.