



Carl Dahlhaus

Richard
Wagnerin
musiikkidraamat

Sisällys

Carl Dahlhaus - valistaja, tutkija ja oopperatulkki, *Tomi Mäkelä*

Johdanto

Lentävä hollantilainen

Tannhäuser

Lohengrin

Tristan ja Isolde

Nürnbergin mestarilaulajat

Nibelungin sormus

Reininkulta

Valkyyria

Siegfried

Jumalten tuho

Parsifal

Teokset näyttämöllä

Aikajana: elämä ja tuotanto

Carl Dahlhaus - valistaja, tutkija ja oopperatulkki

Tomi Mäkelä

Carl Dahlhausilla, yhdellä maailman tunnetuimmista musiikintutkijoista, on ollut suuri vaikutus myös suomalaiseen humanismiin. Hän kuului Erik Tawaststjernan ystäväpiiriin ja hänen opissaan kävivät mm. Mikko Heiniö ja Ilkka Oramo. Dahlhaus syntyi Hannoverissa kesäkuussa 1928 ja kuoli Länsi-Berliinissä maaliskuussa 1989. Hän ehti siis kokea toisen maailmansodan, mutta hän oli hiukan liian nuori osallistuakseen siihen verisimmillä rintamilla. Saksan kirjallisuusakatemialle 1982 laatimassaan omaelämäkerrassa hän sivuaa tätä aihetta kiinnostavasti minä-muotoa vältellen, kohtaloaan yleistäen ja romantisoiden:

Kun syntyi 1928 ja kun joutui sotilaaksi vielä 1945, ja kun varttui sellaisen isän ankaran valvonnan alaisena, joka vuodesta 1933 alkaen kielsi kaiken puheen politiikasta, tarvitsi pakopaikan meitä päivittäin ympäröineen poliittisen melun ja kotona vallinneen tiukan vaikenemisen keskellä. Ns. nuoruus kului lukiessa ja pianoa soittaessa, koulunkäynti ja Hitlerjugend vain häiritsivät.

Dahlhaus ei ehtinyt nähdä Saksojen yhteensulautumista eikä edes Berliinin muurin murtumista. Hän edusti ns.

vanhan Saksan liittotasavallan nousua myös henkítieteiden alalla uuteen kansainväliseen kukoistukseen, eikä hän halunnut muuttaa pois Berliinistä sinne 1967 kotiuduttuaan. Lähes meditatiivinen paikallaan pysyminen oli vihje epämodernista, ulkoisesti vaatimattomasta luonteesta, jolle yliopisto ei ollut kilparata tai vallankäytön foorumi. Hänelle riitti mainiosti kirjojen tuoma maine ja arvostetun kouluttajan asema. Hänellä oli paljon opiskelijoita, viikoittain täpötäysi vastaanotto – hän vertasikin itseään suosittuun lääkäriin – ja lukemattomia tutkijakokelaita eri maista. Hän ei keimaillut kiireillä, vaan vastasi saamaansa postiin heti. Kun allekirjoittanut sitä ihmetteli, Dahlhaus sanoi: ”Jos ei vastaa nopeasti, kirjeet hautautuvat toinen toistensa alle.” Pitkät tutkijaseminaari-istunnot hän järjesti aina kotonaan 1920-luvun omakotitalossa kaukana keskustasta. Hänen kootut teoksensa, *Gesammelte Schriften*, ilmestyivät nuorempien kollegoiden toimittamina ja kommentoimina 2000-luvun alkuvuosina.

Jo ennen väittelyään tohtoriksi Josquin des Présin messusävellyksistä 1953 Dahlhaus aloitti kahdeksan vuoden työuran Göttingenin teatterin dramaturgina. Tieteelle hän omistautui oltuaan pari vuotta toimittajana stuttgartilaisessa päivälehdessä. Vuonna 1966 hän habilitoitiin tonaliteetin kehitykseen liittyvällä tutkimuksella. Seuraavana vuonna hänet kutsuttiin Länsi-Berliinin Teknilliseen yliopistoon, jonne oli perustettu humanistinen tiedekunta pitämään huolta insinöörien etiikasta. Jo 1967 ilmestyi myös musiikin estetiikan käsikirja, jonka Ilkka Oramo käänsi suomeksi 1980. Dahlhausin kirjat perustuivat useimmiten luentosarjoihin. Assistentit, uskollinen sihteeri ja kustannustoimittajat muokkasivat niitä vanhan ajan tyyliin ennen julkaisua, mutta opiskelijat saivat kuulla ensimmäiset versiot Berliinin leveän Straße des 17. Junin varrella varsin kolkon modernilta tuntuvassa salissa, joka oli otettu käyttöön 1965 yliopiston päärakennuksen valmistuttua vanhan Teknillisen korkeakoulun raunioiden päälle.

Dahlhausin kirjat analyysin ja makuarvioiden välisestä saumasta (1970), Wagnerin musiikkidraamoista (1971), musiikinhistorian tutkimuksen perusteista (1977) ja absoluuttisen musiikin ideasta (1978) ovat alan klassikoita. Uraauurtavassa 1800-luvun musiikin "käsikirjassa" (1980) vilahtaa Sibeliuksenkin nimi. Erittäin arvostettuja ovat myös ns. aspektimonografia Beethovenista (1987) ja laajat esseekokoelmat, joista tunnetuin on *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte* (1983). Viimeisin käsitteli klassisromanttisen aikakauden estetiikkaa (1988). Niin vaikeaa kuin se Dahlhausin idiomaattisen saksan vuoksi onkin, hänen teoksiaan on käännetty paljon mm. italiaksi - *Fondamenti di storiografia musicale* jo alkuteoksen ilmestymisvuonna 1977 ja sittemmin paljon muuta - englanniksi Wagner-kirjakin alkuperäisessä muodossa jo 1979, puolaksi *Idea muzyki absolutnej* (1988), ruotsiksi *Analys och värdeomdöme* (1992) ja ranskaksi ainakin *Essais sur la Nouvelle Musique* (2005) ja *L'Esthétique de la musique* (2015).

*

Dahlhausin tuotteliaisuutta ja innovatiivisuutta on vaikea uskoa todeksi, kun ottaa huomioon, miten suurta osaa sairaus näytteli hänen elämässään. Viimeiset elinvuotensa hän oli dialyysipotilas, mutta hän opetti siitä huolimatta täyttä päätä. Kuolema 60-vuotiaana ei tullut kovin suurena yllätyksenä - paitsi siinä mielessä että viimeisinä vuosinaan hän tuntui virkistyneen taitavien lääkäreiden käsissä. Joutsenlaulukaudellaan hän otti vastaan suuria kirjahankkeita, muun muassa länsimaisen musiikinhistorian yleisesityksen uusista lähtökohdista. Se jäi kesken. Terveytensä hän oli turmellut jo 1960-luvulla nukkumalla vähän, polttamalla paljon tupakkaa ja juomalla vuorotellen vahvoja alkoholijuomia (giniä) ja kahvia. Kaikki tämä palveli

nuoren Dahlhausin näkökulmasta ajattelu- ja kirjoitustyötä sodan jälkeisessä luovan modernismin ja luonnottomuuden huumassa. Mutta sen seurauksena, niin voidaan ajatella, Saksa menetti liian aikaisin merkittävän älymystön edustajan, josta olisi ollut apua jopa Saksojen yhdistymisprojektissa. Dahlhausilla oli ollut hyvät suhteet Itä-Berliiniin, vaikkei hän stalinismia arvostanutkaan.

Dahlhaus oli suvaitsevainen tutkija. Hän puolusti pluralismia ja kokonaisvaltaisuutta. Musiikin historian tutkimuksessa hän suosi ns. kompleksia tilanneanalyysia (*Zustand*) - lähtökohtanaan J. G. Droysen (1808-1884) - pikemmin kuin uudempia rakenne- (*Strukturgeschichte*) ja mikrohistoriallisia malleja. Elämäkertakirjallisuuteen hän suhtautui epäluuloisesti ja Beethoven-kirjassaan hän etsii sille vaihtoehtoja. Hän ohjasi 1970-luvulla musiikintutkimusta sinne, mihin nuorempi tutkijapolvi 1980-luvulta alkaen halusi mennä: New Musicology, Cultural Musicology, Critical Musicology yms. reformien ketju alkoi Dahlhausista. Hän rakensi myös siltoja sotien välisen kauden progressiiviseen kulttuuritutkimukseen ja oli kiinnostunut filosofiasta ja taidehistoriasta. Jälkimmäiseen paneutumista hän suositteli, koska häntä kiinnostaneet estetiikan teoriat ja tulkintamenetelmät olivat kehittyneet mielenkiintoisella tavalla juuri taidehistorian piirissä, onhan paikallaan pysyvistä teoksista helppo keskustella. Sävellystä, joka virtaa ajassa ja hahmottuu muistissa, on mahdotonta tulkita samalla tavalla kokonaisvaltaisen analyttisesti kuin jos seisomme keskustellen vaikkapa Pekka Halosen työn edessä.

Dahlhausia on arvosteltu häilyvästä rajasta tutkivaan journalismiin ja ohjelmakirjatyyliin - varsinkin jos ajatellaan niitä esseepainotteisia ohjelmakirjoja, joita saksalaisyleisö ihmeen mielellään oopperan aulassa ostaa. Dahlhaus tulkitsi sitä elämäntodellisuutta, jonka hän oli oppinut tuntemaan lukemalla paljon ja paneutumalla alkuperäisaineistoon. Kokonaisvaltaisen ja osallistuvan tutkimuksen tarpeen hän

oivalsi teini-ikäisenä natsi-Saksassa. Häkellyttävästi antiikkinen on hänen tapansa viitata vain väljästi siihen kirjallisuuteen, jota hän on käyttänyt inspiraation ja tiedon lähteenä. Koottujen teosten toimittajat lisäsivät kirjoihin tuhansia viitteitä. Opiskelijoitaan hän kannusti lukemaan kirjoittamiaan kirjoja kriittisesti. Liehittelijöitä hän ei kaivannut.

Dahlhausin tapa lähestyä musiikkia on teoskeskeistä joskaan se ei rajoitu taideteoksiin. Taideteoksen käsitettä hän puolustaa intohimoisesti. Sosiaalihistoriallinen ja filosofinen kokonaisvaltaisuus esti häntä kehittymästä pilkkujenlaskijaksi. Theodor W. Adornon (1903–1969) tavoin hän pyrki jatkamaan siitä, mihin valistuksen aikakausi päättyi. Dahlhaus kuului 1970-luvulla Funkkolleg-opintoradiosarjan tekijöihin. Seminaareissaan hän koulutti maineikkaita journalisteja ja hyväksyi tutkielmia myös oman aikamme musiikista. Se oli 1970-luvulla vielä poikkeuksellista.

Wagner-tutkijana hän oli innovatiivinen esikuva nuorelle sukupolvelle. Wagner oli hänelle kulttuurihistoriaa, modernin taiteen majakka ja oman aikamme vaikuttaja muttei ikoni tai idoli. Kuuluisan Wagner-kirjan muokattu painos vuodelta 1985 ottaa myötätuntoisesti kantaa 1970-luvun Bayreuthin ohjaajakeskeisiin tulkintoihin ja siihen, että myös oopperan esitysajankohta, ei vain kuvattujen tapahtumien ajankohta ja teoksen valmistumisaika, on ”merkittävä rakenteellinen tekijä teoksessa”, mikä vielä 1980-luvulla tuntui aika vieraalta ajatukselta. Dahlhaus on yksi niistä ihmiskunnan suurista ajattelijoista, joiden tulkinta kestää vuosikymmeniä ellei peräti vuosisatoja.

Johdanto

Wagneria käsittelevän kirjallisuuden määrä ylittää käsityskyvyn, mutta alussa sen keskeiset kirjoittajanimet olivat taustaltaan muita kuin muusikkoja: Nietzsche, säveltäjän alistuva ja pedanttinen biografi Carl Friedrich Glasenapp ja Hans von Wolzogen, joka keksi termin *Leitmotiv*, johtoaihe, puhumattakaan Houston Stewart Chamberlainista. Vuosikymmenten ajan Wagnerista kirjoittaminen oli sekoitus laaja-alaista, historiallis-filosofista spekulatiota, hänen elämänsä kaukaa haettujen ja epäolennaisten pikkuasioiden kyltymätöntä penkomista sekä kummallista itsetyytyväisyyttä mitä hänen musiikkinsa tutkimiseen tuli, eikä sekään pyrkinyt mihinkään sen syvällisempään kuin johtoaiheiden nimeämiseen. Mielenpitoa esitettiin lähinnä jommallakummalla äänensävyllä, innostuksella tai raivolla. Ja yhä tänäänkin, sata vuotta¹ Bayreuthin teatterin perustamisen jälkeen, Wagnerista kirjoittavat kääntyvät jommankumman ääripään suuntaan, poleemiseen tai anteeksi pyytävään. (Theodor W. Adornon kirjat yhtäällä ja Curt von Westernhagenin toisaalla kuvaavat tilannetta.) Ja lopuksi fasistien Wagneriin kohdistaman valheellisen ja kohtalokkaan ylistämisen romahduksen jälkeen näyttää leviävän sellainen käsitys, että samalla, kun Wagnerin teosten merkitys ja arvo ovat 1900-luvun loppupuolella vähenemättömät, hänen toimintansa filosofinen ja poliittinen merkitys on nyt osa historiaa ja sitä voi pitää historioitsijan sivupolkuna. Voimme tarkastella Wagneria objektiivisesti vähentämättä ihailuamme hänen musiikkiaan kohtaan. Vaikka Wagneriin

liittyvä ristiriitaisuus onkin aivan liian sotkuinen kokonaan selvitetäväksi – se voidaan vain purkaa osiin ja unohtaa – se alkoi loitontua taustalle, kun vihamielisyys Richardia kohtaan alkoi kääntyä pois ja kohdistua Wieland Wagnerin ja Patrice Chéreaun uudistuksellisiin ohjauksiin.

Ei ole mikään sattuma, että ylivoimaisesti suurin osa Wagner--kirjallisuudesta on biografista. Wagnerin valtasi usein pakkomielle kirjoittaa omaelämäkerta, joko hahmotelmana tai laajana, täysimittaisena kirjana. Siltä osin kuin jokaista häntä käsittelevää kirjaa eivät ole inspiroineet niinkään faktat vaan faktoja käsittelevät aiemmat kirjat, tuskin on yllättävää, että myös historioitsijoille ja julkaisijoille Wagnerin oman autobiografisen tekstin jatkaminen on ollut haastavaa. Heidän pyrkimyksensä on ollut täydentää ja parannella hänen elämänsä kertomusta, mutta ennen kaikkea – toistaa sitä väsymättä. Wagnerin elämäntarina on kerrottu niin moneen kertaan, ettei sitä voi kertoa enää uudelleen.

Ei ole syytä, miksi pitäisikään. Tuskin mikään olisi suurempi virhe kuin pitää Wagnerin tuotantoa autobiografisena. Vaikka hän kantoikin huolta oman elämänsä kuvailemisen autenttisuudesta, Wagner itse esseessään Beethovenista 1870 pahoitteli yleistä käytäntöä jäljittää musiikkiteosten biografisia juuria. Hän torjui päätelmän, että Napoleoniin liittyvillä *Eroican* assosiaatioilla olisi minkäänlaista merkitystä sinfonian musiikille. 1800-luvun naiivit hermeneutikot, joille musiikki oli säveltäjän tunteiden ja kokemusten ilmaisua (näkemysten mukaan perehtyminen säveltäjän elämään oli olennaista teosten ymmärtämiseksi) eivät saaneet mitään tukea Wagnerin esteettisessä teoriassa. Paul Bekker ei todellakaan ollut ilman oikeutusta yrittäessään kirjassaan *Richard Wagner* (1924) täsmälleen päinvastaisesti valottaa elämää teoksesta käsin: musiikkidraama, toteuttamista kohti pyrkivä suunnitelma, kokosi yhteen elämäkerralliset tapahtumat, joita tarvittiin antamaan luonnokselle, teoksen

ennakkokäsitykselle tai epämääräiselle ideale elämä ja väri. *Tristan ja Isolde* ei ole tulos ja ilmaus Wagnerin Mathilde Wesendonckia kohtaan tuntemasta rakkaudesta; pikemminkin rakkaus Mathildeen oli keino, jolla draamakonsepti sai musiikillisen ja näyttämöllisen hahmon. Bekkerin teesin tueksi on myönnettävä, että Wagnerille mikään muu ei merkinnyt mitään paitsi työ. Hän oli yhtä armoton itselleen kuin toisillekin, ja hänen elämänsä oli pelkästään kasvualusta hänen työlleen.

Varhaisimmissa teoksissaan Wagner tunnusteli tietään, eikä mikään niissä erota niitä muista tuon ajan säveltävistä kapellimestareista, jotka toivoivat voivansa vakiinnuttaa asemansa paikallisissa mittasuhteissa. Varhaiset oopperat paljastavat tyyllisen epävarmuuden, hämillisen eklektismin, joka leimaa 1830-lukua. Erääseen Gozzin satuun perustuva *Die Feen* oli "romanttinen ooppera" E. T. A. Hoffmannin, Weberin ja Marschnerin tyyliin mutta myös italialaisin vaikuttein. Romantiikka sellaisena, kuin tämä teos sitä edusti, tuskin oli mikään ajan henkeen juurtunut tyyli vaan enemmänkin yksi teatraalinen tyyli muiden joukossa, mielivaltaisesti omaksuttu asenne. On myös pikemmin luonteenomaista kuin yllättävää, että seuraavassa oopperassaan, Shakespearen näytelmään *Mitta mitasta* perustuvassa teoksessa *Das Liebesverbot*, Wagner päätyi imitoimaan Donizettia ja Auberia: Schumann käytti tällaisesta nimitystä musiikillinen *juste milieu*, kultainen keskitie. Wagner ei luonnollisestikaan jättänyt käyttämättä hyväkseen mahdollisuutta selittää tyyllinen muutoksensa suuremmilla periaatteellisilla muutoksilla.

Vasta *Rienzissä* Wagner nousi esiin pikkukaupunkien kapellimestarien rivistöstä; se olikin kunnianhimoisin Wagnerin suunnitelmista ennen *Sormusta*. Meyerbeerin ja Halévy'n tyyllisenä grand operana Rienzi oli tarkoitettu Pariisia varten: Wagner oli vakuuttunut, että ainoa tie saavuttaa jokainen teatteri Saksassa - sen sijaan että jumiutuu yhteen ainoaan - kulki Pariisiin, "1800-luvun

pääkaupungin” kautta. (Franz Lachner, Münchenin oopperakapellimestari, hankki ainakin libreton oopperaansa *Catharina Cornaro* nimenomaan Pariisista.) Juuri Wagnerin halveksunta omaa paikallista asemaansa ja sen mukanaan tuomaa huolta kohtaan Riiassa *Rienzin* kirjoittamisen aikoihin oli edesauttamassa hänen katastrofiaan siellä; hänen vastauksensa oli pako kohti Pariisia. Mutta Grand Opéra kieltäytyi avaamasta oviaan hänelle. *Rienzi* otettiin myrskyisästi vastaan Dresdenissä, ei Pariisissa, eivätkä tuon menestyksen laineet edenneet kauas. Wagnerin maine sai lopulta perustansa *Tannhäuserissa* ja *Lohengrinissa*, jotka esitettiin lähes jokaisessa teatterissa Saksassa 1850-luvulla (mukaan lukien hoviteatterit siitäkkin huolimatta, että Wagner eli poliittisessa maanpaossa). Siltikin ne tuottivat hänelle vain vähän taloudellista hyötyä, sillä tekijänoikeudet olivat olemassa ainoastaan kaikkein alkeellisimmassa muodossaan - huomattava argumentti, jonka pitäisi lieventää niiden oikeamielisten suuttumusta, joita harmittaa Wagnerin siipeily.

Wagnerin maineen kasvamisen historiaa ei ole vielä kirjoitettu, mutta 1850-luvulla ratkaiseva tekijä oli *Tannhäuserin* ja *Lohengrinin* - hitaasti alkaneen mutta nopeasti levinneen - menestyksen sattuminen samaan aikaan Wagnerin teoreettisten kirjoitusten, *Tulevaisuuden taideteos* ja *Ooppera ja draama* tarjoaman älyllisen haasteen kanssa. (Musiikin elämä ei ole niin riippumatonta musiikista kirjoittamisesta kuin teoretisointia halveksivat muusikot halusivat ajatella.) Oopperan uudistamista ennen Wagneria käsittelevistä tutkielmista ei todellakaan ole pulaa, päinvastoin: heikkous ja suunnan puute saksalaisessa oopperassa olivat alati kannustimena juoniin, joilla sivuutettiin ankea todellisuus ja korvattiin se pikemminkin kirjoittajan omalla ideaalilla. Wagnerissa oli uutta se, että hänen energiansa ja kunnianhimonsa eivät tyydyttyneet pelkällä oopperauudistuksen teoretisoinnilla, vaan johtivat yleisön hyväksynnän ja menestyksen

osakseen saaneisiin teoksiin. Etäämmäs totuudesta ei pääse kuin toteamalla Wagnerin olleen (Schubertin ja Brahmsin tavoin) väärin ymmärretty. On totta, että hän kohtasi kyllikseen vastustusta, usein rumaakin, mutta hänen ei koskaan täytynyt taistella pahantahtoista hiljaisuutta ja välinpitämättömyyttä vastaan.

Hänen asemansa vuoden 1860 tienoilla oli kaikesta huolimatta epävarma. Varhaisemmat teokset *Tannhäuser* ja *Lohengrin* alkoivat vähitellen menettää vaikutustaan, ja *Sormus* oli olemassa fragmentteina - teoksen loppuun saattamisesta toivonsa menettäneenä Wagner oli hylännyt sen sävellettyään *Siegfriedin* toisen näytöksen; *Tannhäuserin* produktio Pariisissa päättyi katastrofiin - joskin niin vaikuttavaan, että se pikemminkin lisäsi Wagnerin mainetta kuin vähensi sitä; ja *Tristan*, josta hän oli suunnitellut suosittua rahasampoa, olikin muuttunut esoteeriseksi musiikkidraamaksi. Vasta vuoden 1868 *Mestarilaulajien* menestyksen - joka voitti puolelleen tähänastiset vastustajatkin - ja Bayreuthin perustamisen myötä vuonna 1870 Wagnerista tuli saksalaisen musiikin kruunaamaton kuningas, jota saattoi solvata mutta jonka merkitystä ei voinut kiistää. Hänen rinnallaan oli tuolloin muitakin saksalaisia oopperasäveltäjiä: Heinrich Dorn (*Die Nibelungen*) ja Carl Goldmark (*Die Königin von Saba*), Peter Cornelius (*Der Cid*) ja Hermann Goetz (*Der Widerspenstigen Zähmung*), mutta se usein unohdetaan, eikä suotta. 1800-luvun viimeisenä kolmena vuosikymmenenä termi "saksalainen musiikki" oli synonyymi Wagnerin musiikille. Jopa Pariisi, kaupunki johon Wagnerin ajatukset aina vain palasivat hänen arvioidessaan omaa mainettaan, antautui lopulta.

Wagner hylkäsi termin "musiikkidraama", jonka hän tulkitsi tarkoittavan "draamaa musiikille". Se on kuitenkin juurtunut, koska hänen omat terminsä - "tulevaisuuden taideteos", "sanasävel -draama" (tai "sanojen ja musiikin draama"), "toiminta", "juhladraama" - ovat

epäkäytännöllisiä genren nimikkeitä. (Wagner oli kyennyt estämään musiikkidraamaa, jonka piti "syrjäyttää" ooppera, päätyvästä oopperan rinnalle tunnistetavaksi genreksi.) Mutta mitä on musiikkidraama?

Ooppera ja draama sisältää haastavan toteamuksen, jonka mukaan "tulevaisuuden taideteoksessa" (rappiolla olevan oopperan vastakohta ja korvaava ilmaus) draama oli "tarkoitus" tai "tulos" ja musiikki "ilmaisun keino"; tämä on usein ymmärretty pahasti väärin. Usein on ajateltu draaman tarkoittavan ensisijaisesti tekstiä - on riittävää analysoida sanojen ja musiikin suhdetta, musiikin riippuvuutta sanoista, voidakseen ymmärtää musiikki draaman "välineenä". Mutta musiikkidraamassa teksti on vain yksi toiminnan elementti, ei sen koko sisältö, ja Wagner hahmotteli mielessään suurempaa, kokonaisvaltaista päämäärää, "ihmisluonteen ehdotonta, välitöntä esittelyä". Modernissa, proosallisessa yhteiskunnassa lähes tunnistamattomaksi vääristynyt ihmisluonto on korjattavissa musiikilla, jolla Wagnerin mukaan on voima palauttaa se juurilleen. Ihmisluonnon esittely musiikin keinoin on kuitenkin näyttämötoiminnan kannalta sivuasemassa, ei draama.

Jos draaman ja tekstin samastaminen viittaakin käsitteiden sekoittamiseen, on myös hämmäntävää, että Wagner itse esitti musiikin ja draaman yhteyden ristiriitaisesti. Toteamus musiikista "ilmaisun välineenä" *Oopperassa ja draamassa* (1851) näyttää kääntyvän pääläelleen 19 vuotta myöhemmin Beethoven-esseessä (1870), jota inspiroivat Schopenhauerin ajatukset musiikin metafysiikasta. "Musiikki joka ei edusta maailman ilmiöiden luontaisia ideoita" - puhumattakaan ilmiöistä sinänsä - "vaan sitä vastoin on itsessään idea maailmasta, kokonaisvaltainen, joka" - toisin sanoen, soonisen metafysiikan elementti - "pitää sisällään draaman, sillä draama puolestaan ilmaisee ainoan musiikille sopivan idean." Karkeasti yksinkertaistettuna musiikki ei ilmaise draamaa vaan draama musiikkia. Ja vuonna 1872 esseessä

Musiikkidraamasta Wagner jopa viittaa draamoihin "näkyväksi tulleina musiikillisina tekoina".

Ilmeisesti Wagner joutui *Oopperassa ja draamassa* hahmottelemansa esteettisen teorian suhteen hämmennyksiin toisaalta luettuaan Schopenhaueria vuodesta 1854, toisaalta *Ringin* ja *Tristanin* säveltämisestä saamiensa kokemusten vuoksi. Lähtökohta menetti tarkan määritelmänsä, ja ristiriitaisuudet vaikuttivat jopa yksittäisiin teksteihin. Beethoven-esse alkoi ylistämällä musiikkia "itsessään täydellisenä, draaman sisäänsä sulkevana", mutta muutamaa sivua myöhemmin draama "määrittääkin" musiikkia. Ristiriitaa kuitenkin lieventää se, että Wagner ilmeisestikin käytti sanaa "musiikki" kahdessa merkityksessä, metafysisessä, josta hän oli velkaa Schopenhauerille, ja arkipäiväisessä, empiirisessä merkityksessä. Vaikka musiikki onkin metafysisesti draaman lähde, se ei silti mitenkään estä sitä "elämän manifestaationa" (kuten Wagner kuvaili esseessään Lisztin sinfonisista runoista 1857) olemasta draaman "määrittämää": draama on "muotoa luova motiivi", jonka musiikki tarvitsee toteuttaakseen itsensä.

¹ Suom. huom. kirja on julkaistu vuonna 1971.

Lentävä hollantilainen

1.

Lentävän hollantilaisen tarina, aihe teokseen, jonka myötä Wagner omien sanojensa mukaan hylkäsi uransa "libretonrustaajana" ja aloitti "runoilijana", on säilynyt erilaisina versioina. Wagnerille ratkaiseva toisinto löytyy Heinrich Heinen teoksesta *Herra von Schnabelewopskin muistelmät* (1834), jota Wagner ylisti "aidosti dramaattiseksi" ja jossa lähes kaikki hänen librettoonsa sisällyttämät ainekset olivat jo koossa.

Tarina Lentävästä hollantilaisesta on teille varmasti tuttu. Se on kertomus lumotusta laivasta, joka ei onnistu milloinkaan pääsemään satamaan ja joka on kierrellyt meriä nyt jo käsittämättömän kauan. (...) Tuo puinen kummitus, tuo kauhistuttava laiva johtaa nimensä kapteenistaan, eräästä hollantilaisesta, joka vannoi kerran kaikkien paholaisten kautta aikovansa kiertää laivallaan juuri tuolloin riehuneesta mitä ankarimmasta rajuilmasta huolimatta jonkin etuvuoriston, jonka nimen olen unohtanut, vaikka joutuisi sitten purjehtimaan tuomiopäivään asti. Paholainen tarttui kapteenin sanoihin, ja tämän täytyy harhailla merillä tuomiopäivään asti, ellei sitten naisen uskollisuus häntä vapauta. Paholainen, tyhmä kun on, ei usko naisten uskollisuuteen ja sallii siksi lumotun kapteenin astua kerran seitsemässä vuodessa maihin, mennä naimisiin ja yrittää tuolloin saavuttaa vapautuksensa. Hollantilaisparka! Hän on

usein huojentunut jo päästessään eroon itse avioliitosta ja vapauttajarestaan ja suuntaa sitten jälleen laivalleen.

Tähän tarinaan perustui näytös, jonka näin Amsterdamin teatterissa. On kulunut jälleen seitsemän vuotta, hollantilaisparka on loputtomasta harhailusta väsyneempi kuin koskaan, hän astuu maihin, ystävystyy kohtaamansa skotlantilaisen kauppiaan kanssa, myy tälle timantteja pilkkahintaan ja kuultuaan, että tämän asiakkaalla on kaunis tytär, hän vaatii tytön vaimokseen. Myös tämä kauppa solmitaan. Nyt me näemme skotlantilaisen talon, tyttö odottaa sulhasta empivin sydämin. Hän katsahtaa usein haikeana suureen, hapertuneeseen maalaukseen, joka roikkuu tuvassa ja esittää komeaa miestä espanjalais-hollantilaisessa kansallispuvussa; taulu on vanha perintökalleus, ja isoäidin kertoman mukaan se on tarkka muotokuva Lentävästä hollantilaisesta, sellaisena kuin hänet on nähty sata vuotta sitten Skotlannissa kuningas Vilhelm Oranialaisen aikaan. Maalaukseen liittyy myös sukupolvelta toiselle siirtynyt varoitus, jonka mukaan perheen naisten tuli varoa alkuperäiskappaletta. Juuri tästä syystä oli tyttö painanut mieleensä vaarallisen miehen piirteet jo lapsesta pitäen. Kun sisään astuu nyt oikea Lentävä hollantilainen ilmielävänä, tyttö kavahtaa; mutta ei pelosta. (...) Morsian tarkastelee häntä vakavana ja vilkaisee toisinaan syrjäkarein miehen muotokuvaa. Tuntuu kuin morsian olisi arvannut tämän salaisuuden, ja kun mies jälkeinpäin kysyy: "Katharina, haluatko olla minulle uskollinen?", vastaa Katharina päättäväisesti: "Uskollinen kuolemaan asti."²

Heinen kertoja keskeyttää näytelmän kuvauksen tässä kohtaa kertoakseen tarinan seikkailusta "hollantilaisen Messalinan" kanssa, joka "toisinaan lähti kauniista linnastaan Zuiderzeen rannalla ja livahti tuntemattomana Amsterdamiin teatteriin, jossa hän nakkeli appelsiininkuoria kenen hyvänsä miehen päälle, joka häntä miellytti, ja joskus

hän jopa vietti villin yön merimiesten kapakassa”. Heine ei kertonut *Lentävän hollantilaisen* tarinaa sen itsensä takia vaan ironisen kontrastin vuoksi, ja kertomuksen kahden osan erottaminen toisistaan onkin esteettinen vääryys.

Palattuani vielä kerran teatteriin saavuin juuri näytöksen viimeiseen kohtaukseen, jossa Lentävän hollantilaisen vaimo, rouva Lentävä hollantilainen, vääntelee epätoivoisena käsiään korkealla luodolla seisten, samalla kun merellä, kammottavan laivansa kannella, näkyy hänen onneton miehensä. Mies rakastaa vaimoaan ja tahtoisi jättää hänet, jottei vetäisi häntä turmelukseen, ja mies tunnustaa hänelle kauhistuttavan kohtalonsa ja taakkanaan lepäävän kauhean kirouksen. Mutta nainen huutaakin kovaan ääneen: ”Minä olin sinulle uskollinen tähän hetkeen asti, ja minä tiedän varman keinon, miten säilytän uskollisuuteni kuolemaan asti!”

Nämä sanat lausuessaan tuo uskollinen nainen syöksyy mereen, ja näin on myös Lentävän hollantilaisen kirous loppu, hän on vapautunut, ja me näemme, kuinka aavelaiva vajoaa merten syvyyksiin.³

Tarina aavelaivasta, joka on tuomittu kyntämään meriä tuomiopäivään saakka, oli jo ikivanha, ehkä vuosisatojen takainen, kun Heine käytti sitä vuonna 1834. Kirjallisena se oli julkaistu 1821. Heinen version uusi elementti - Wagnerin kannalta ratkaiseva - oli kuitenkin Hollantilaisen pelastava naisen uskollisuuden motiivi. Wagner sivuutti Heinen esiin nostaman tarinan ironisen sivujuonteeseen, millä ei kuitenkaan ole suurta merkitystä. Sturm und Drangin ja romantiikan aikakausilla, 1700- ja 1800-luvuilla, ei ollut mitenkään epätavallista jalostaa vanhoja, latteiksi kauhutarinoiksi vajonneita kertomuksia kirjoittamalla niistä uusia, ylevämmän runollisia versioita. Toisinaan traagisia aiheita parodioitiin, mutta vastavuoroisesti parodioita muunnettiin tragedioiksi.

Ei ole selvää, viittasiko Heine - herra von Schnabelewopskin valepuvussa - todelliseen vai keksittyyn hollantilaiseen näytelmään, toisin sanoen oliko Wagnerin kohdalla näytelmän ytimeksi muodostunut vapautuksen motiivi Heinen keksimä vai tämän omasta lähteestään omaksuma. Wagner itse ei tätä tiennyt. Ensimmäisessä, vuonna 1843 *Zeitung für die elegante Welt* -lehdessä julkaistussa *Omaelämäkerrallisessa luonnoksessa* Wagner kirjoitti:

Heinen keksimä, aidosti dramaattinen valtameren Ahasveruksen vapahduksen teeman kehittäminen antoi minulle kaiken tarvitsemani käyttäkseni legendaa oopperan aiheena. Pääsin asiasta sopimukseen Heinen itsensä kanssa.

Myöhemmin Wagner kuitenkin vähätteli Heinen osuutta toteamalla:

Erityisesti Heinen hollantilaisesta, samannimisestä näytelmästä ottama valtameren Ahasveruksen vapahduksen teeman kehittäminen antoi minulle kaiken tarvitsemani käyttäkseni legendaa oopperan aiheena. Pääsin asiasta sopimukseen Heinen itsensä kanssa.

Wagnerin biografi Ernest Newman oli vakuuttunut, että "sopimus" Heinen kanssa oli luonteeltaan rahallinen ja että Heine vaati jonkinlaista "tekijänoikeutta", jota Wagner myöhemmin piti perusteettomana. Mitään dokumenttia heidän sopimuksestaan ei kuitenkaan koskaan ole tullut julkisuuteen, ja pelkkä Heinen tekstin pintapuolinenkin tarkastelu paljastaa, ettei mitään hollantilaista näytelmää ole koskaan ollutkaan.

Heinen tarinassa olennaista on keskeneräisyyden ja kokonaisuuden samanaikaisuus: Hollantilaisen päätös jättää Katharina, "jottei syöksisi tätä kadotukseen", seuraa tytön särkymättömän uskollisuuden lupauksista. Välissä olevien

tapahtumien vääjäämätön jatkumo, joka Schnabelewopskilta jää huomaamatta, on teeskentelyä. Se ei sisällä muuta kuin esittelyn ja äkillisen katastrofin, ja se on sellaisenaan soveltuvampi balladiksi kuin dramaattiseen toteutukseen: tarina on täydellinen sellaisenaan, mutta siinä olisi niukasti eväitä sellaiseksi näytelmäksi, jona Heine sen esittää. Tämä quid pro quo, jonka myötä se on täydellinen mutta silti epätäydellinen, juontuu *Lentävän hollantilaisen* tarun eepisistä merkityksestä - se kerrotaan *Herra von Schnabelewopskin muistelmissa* vain, jotta se tulisi keskeytetyksi "Kreivitär Messalinan" kertomuksen vuoksi. Heinen vaatimat esteettiset reunaehdot sen täyttymiselle ovat monimutkaiset ja ristiriitaiset: toisaalta, näytelmän aiheena sen täytyy olla satunnainen, mutta toisaalta, kertomuksena, sen pitää olla täydellinen ja tuottaa ironinen vastakohta toiselle anekdootille, ja ainoastaan toistensa yhteydessä nämä kaksi tarinaa muodostavat eepisen kokonaisuuden. Kun tämä on ymmärretty, kerronnan taiteellinen luonne ja sen vaatima taito ovat niin ilmeisiä, että on vaikea uskoa minkään hollantilaisen näytelmän olemassaoloon. Teatteri, jossa Herra von Schnabelewopski vieraili, on pelkkää tarinoinnin vaatimaa rekvisiittaa.

2.

Toinen kansanomaiseen nyhkytarinaan sopimaton seikka on kertomuksen sydäntäsärkevä ironia, joka on osoitettava Heinen kontolle. Herra Schnabelewopskin sanoin Hollantilainen jättää "rouva Lentävän Hollantilaisen", "jottei saattaisi tätä kadotukseen". Mutta kadotus, josta mies haluaa tämän pelastaa rakkautensa tähden, on yksinomaan uskottomuus, joka on väistämätön, sillä nainen voi torjua sen vain syöksymällä kuolemaansa.

Parodian torjuneelle Wagnerille oli välttämätöntä luoda toisenlainen lähtökohta kehittelemällä tarinaa edelleen

muokatakseen draaman halpahintaisesta tarinasta. Vitsin sijasta - joka Heinella ei ole vain ilmaisukeino vaan koko kertomuksen perusolemus - Wagner tarvitsi draaman kolmannen näytöksen perustelemaan toimintaa. Siinä missä *Herra von Schnabelewopskin muistelmissa* uskottomuus on vääjäämätön päähenkilöiden irvokas kohtalo, Wagnerilla aiempien kokemusten epäluuloiseksi muokkaama Hollantilainen lankeaa traagisen harhaluulon uhriksi. Maanläheisen henkilön, Erikin, ainoa tehtävä on petoksen virittäminen. Erik, jonka rakkauden Senta hyväksyy, mutta johon hän ei vastaa, yrittää kiristää häntä onnettomuudellaan sen jälkeen, kun hän on vannonut valan Hollantilaisen kanssa. Sattumalta Hollantilainen kuulee Erikin moittivan Sentaa, mikä riittää nostamaan hänessä epäluulon, joka on yhtä perusteeton mutta yhtä ymmärrettävä kuin Otellon tapauksessa.

Kuitenkaan tämä näennäisesti katastrofiin johtava väärinymmärrys ei todellisuudessa ole merkittävä draaman motiivi vaan keino kätkeä toiminnan ydin, joka on itse asiassa epädramaattinen, ja tuoda esiin odottamaton, sanaton tapahtumain kulku, jonka sanat vain konkretisoivat. Wagnerilla oli hyvä syy kutsua *Lentävää hollantilaista* "dramaattiseksi balladiksi"; Erikin mukanaan tuoman sivujuonen synnyttämä traaginen konflikti on pelkkä illuusio.

Aivan alusta asti Sentan ja Hollantilaisen välillä vallitsee ymmärrys, joka ei kaipaa sanoja ja johon kieli ei yllä, ainakaan mikään rationaalinen kieli. Teoksen keskeinen osa, suuri duetto toisessa näytöksessä, ei itse asiassa riko paria ympäröivää hiljaisuutta vaan saa sen puhkeamaan säveliin. Täsmälleen samassa määrin kuin *Lentävän hollantilaisen* taru on epäkelpo draamaksi, se on kuin luotu oopperaksi, minkä Wagner vaistomaisesti huomasi. Erikin väliintulon aiheuttama väärinkäsitys ei onnistu vähimmässäkään määrin aiheuttamaan Sentaa ja Hollantilaista vieraannuttavaa konfliktia, mutta se tuo mukanaan ainaisen kaipuun kohteen:

Er sucht mich auf! Ich muss ihn sehn!
Mit ihm muss ich zugrunde gehn!

”Hän etsii minua! Minun on tavattava hänet! Hänen kanssaan minun on tuhouduttava!”

Sentan vannoma uskollisuus kuolemaan saakka on uskollisuutta, joka saa täyttymyksensä kuolemassa: kuolema ei pelkästään anna vahvistuksen leimaa hänen uskollisuudelleen vaan se on sen sisin, jopa ainoa aines. Hollantilainen tarvitsee Sentan uskollisuutta voidakseen kuolla; hän kieltää itseltään rakkaudesta puhumisen ylellisyyden.

Die düstre Glut, die hier ich fühle brennen,
sollt' ich Unseliger sie Liebe nennen?
Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil:
würd' es durch solchen Engel mir zuteil!

”Tunnen synkän liekin palavan sisälläni: tulisiko minun, onnettoman kutsua sitä rakkaudeksi? Voi ei, se on pelastuksen kaipuu: tulisiko se kohdalleni sellaisen enkelin kautta!”

Ja Senta, joka ei etsi maallista avioelämää Hollantilaisen kanssa, tietää vannomansa uskollisuuden olevan uhrilahja. *Lentävä hollantilainen* ei kuulu tragedioiden vaan sellaiset polut rakentavien marttyyrinäytelmien traditioon, joita pitkin niiden itsensä uhraavat sankarit kulkevat kohtaamaan loppunsa.

Toisaalta on tuskin liioittelua katsoa *Lentävän hollantilaisen* ennakoivan *Tristania*. Aivan Tristanin ja Isolden tavoin Senta ja Hollantilainen luovat itselleen oman maailmansa vihamielisessä todellisuudessa, joka on

sulkenut Hollantilaisen ulkopuolelleen ja josta Senta vetäytyy vapaaehtoisesti. Edelleen kuten *Tristanissa*, yön ja raa'an, banaalin päivänvalon välisessä kontrastissa toiminta saa johdonmukaisen allegorisen muodon. Hollantilaisen etsimä vapahdus ei merkitse lupaa palata Sentan kautta takaisin päivän maailmaan, josta kirous on hänet karkottanut. Päinvastoin Sentan päätös laskeutua miehen yölliseen maailmaan toteuttaa vapahduksen.

Päätöksellä, jonka Wagner kirjoitti alkusoitolle vuonna 1860, *Tristanin* säveltämisen aikoihin ja sen tyyliin, on symbolinen, paljastava merkitys:



Motiivi, jolle jakso rakentuu, on peräisin Sentan balladin lopusta. Se ilmaisee ratkaisua, johon balladi on hänet johtanut: "Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse" ("Anna minun olla se nainen, joka pelastaa sinut uskollisuudellaan").



Mutta *Tristanin* tyylinen kromatiikka, jonka kautta motiivia muunnetaan ja samalla muokataan tunnistettavaksi,

ilmaisee sen, mikä aina oli piilevänä Sentan halussa olla Hollantilaisen pelastuksen väline: kuoleman kaipuu.

3.

Vaikka Wagner uskoi *Lentävän hollantilaisen* myötä jättäneensä "uran librettojen rustaajana" taakseen, hänen "romanttiseksi oopperaksi" kutsumansa teoksen ulkoasussa on useitakin piirteitä muistuttamassa käytännöistä, joita teoreetikko-Wagner halveksi mutta jotka käytännön teatterimies havaitsi hyväksyttäväksi. Kaikkien kolmen näytöksen avauskohtaukset tarjoavat hyvän esimerkin. Kukin on jaettu kolmeen samalla tavoin: koko kohtauksen pohjana tai taustana toimiva kuoro, tilanteen paljastava ensemble-jakso sekä aaria, jonka espressivo on erityisen tehokas muodostaessaan kontrastin yhtyejakson parlandon kanssa. Tämä on ryhmittely, joka vakiintui 1800-luvun oopperassa, eikä käy kieltäminen, että *Lentävän hollantilaisen* kaksi ensimmäistä näytöstä noudattavat tätä käytäntöä joskin ehkä tiedostamatta - käytäntöä, joka oli kaikessa hienovaraisuudessaan ja ilmeisessä luonnollisuudessaan sangen tehokas. Kun oopperalibreton tekemiseen oli ryhdytty, kaavaan luonnostaan sopiva aihe näytti suorastaan vaativan sitä.

Yhtä kaikki *Lentävä hollantilainen* ei ole mikään "numero-ooppera" vaan "kohtausooppera". Erillisten aarioiden, duettojen, yhtyeiden ja kuorojen nivominen yhteen kokonaisuudeksi sen sijaan, että ne esitettäisiin erillisinä yksikköinä - 1700- ja 1800-luvun oopperoiden näytösten päätöksissä omaksuttu menettely - laajentui *Lentävässä hollantilaisessa* koko teokseen, mutta kuitenkin siten ettei sitä voi pitää läpisävellettyinä musiikkidraamana. Käytettävissä ei ole sopivaa ilmaisua, joka määrittelisi teoksen sävellystekniset ratkaisut ja kuvaisi sen esteettistä merkitystä: "kohtausooppera" on epätavallinen ja saattaa