

## Jopi Harri:

# LENTÄVÄ HOLLANTILAINEN<sup>1</sup>

Taustaa: teatteri + musiikki = ooppera

Wagner oli lapsesta pitäen teatterimaailman vaikutuspiirissä. Hänen "virallinen" isänsä Carl Friedrich Wagner harrasti teatteria ja runoutta. Kasvatusisä (joka on saattanut olla Wagnerin todellinen isä) Ludwig Heinrich Christian Geyer oli paitsi taidemaalari, myös näyttelijä, näytelmäkirjailija ja tenorilaulaja.

Wagnerista ei tullut näyttelijää. Nelivuotiaana hän esiintyi *Wilhelm Tell* -näytelmässä sivuosassa, mutta hänestä todettiin kykyjä löytyvän lähinnä improvisointiin, eikä näyttelijäntöitä enää tarjottu.

Kouluaikana Wagner sitten perehtyi mm. Kreikan mytologiaan, musiikkiin ja tietenkin oopperaan. Vuonna 1822 Dresdeniin saapui Carl Maria von Weberin tuore ooppera *Taika-ampuja*, joka teki Wagneriin suuren vaikutuksen. Musiikillinen lahjakkuus kehittyi kuitenkin melko hitaasti. Säveltäjän ura alkoi soitinmusiikilla - ensimmäiset teokset ovat vuosilta 1829-30. Vuosina 1831-32 Wagner sai opetusta Leipzigin Tuomaskirkon kanttorilta Christian Theodor Weinligilta, jonka merkitystä säveltäjä pitää omaelämäkerrassaan suorastaan keskeisenä - niin keskeisenä, että hän hävitti miltei kaikki vuosien 1829-30 teoksensa. Niiden joukossa on mm. kolme pianosonaattia, jousikvartetto ja neljä tai viisi orkesterialkusoittoa.

Wagnerin ensimmäinen opusnumeroitu teos on Weinligille omistettu pianosonaatti B-duuri (1832). Vanhin säilynyt sävellys viittaa kuitenkin eteenpäin: seitsemän laulua Goethen Faustin tekstiin. Laulut syntyivät vuoden 1831 alussa - ennen opintoja Weinligin johdolla. Tästä kertovat eräät sävellystekniset kömpelyydet laulussa nro 6. Muut lauluista Wagner oli korjannut vuonna 1832.

Tulevaan uraan viittaa tässä tietenkin paitsi vokaalisuus myös aihepiiri. Vaikka persoonallista tyyliä ei voi juuri sanoa olevan, jotkin myöhemmät musiikilliset mieltymykset ovat havaittavissa. Tällainen yksityiskohta on pisteellisen rytmien suosiminen. Samantapaista rytmiiikkaa on sekä *Rienzissä* että erityisesti *Lentävässä hollantilaisessa*. (ks. viereiset nuottiesimerkit)

Dramaattikkona Wagner kehittyi jossakin määrin nopeammin kuin säveltäjänä. Ensimmäinen tuotos tällä alalla on tragedia *Leubald* (1828), jolloin säveltäjä oli 15-vuotias. Jo siinä on nähtävillä hänen runotyylilleen ominaisia piirteitä, kuten alkusoitujen suosiminen. Wagner olisi ha-



Pisteellinen rytm. Faust-laulu nro 2



Pisteellinen rytm. Rienz



Pisteellinen rytm. Hollantilainen



Pisteellinen rytm. Hollantilainen

lunnut säveltää *Leubaldin*, mutta taidot eivät vielä riittäneet. Omaelämäkerrassaan hän mainitsee palanneensa *Leubaldiin* paljon myöhemmin *Götterdämmerungin* sävellystyön edistyessä heikosti. Tällöin hän kirjoitti:

“En ole säveltäjä. Halusin vain oppia tarpeeksi säveltääkseni *Leubaldin*, ja samasta on nytkin kysymys. Vain aiheet ovat nyt toiset.”

Vuonna 1832 Wagner ryhtyi toissiaan kirjoittamaan oopperaa. *Die Hochzeit* perustui omaan librettoon, joka valmistui marraskuussa 1832. Ensimmäisen näytöksen alun musiikkiluonnos tuli valmiiksi joulukuussa, ja Weinlig oli siihen hyvin tyytyväinen. Wagnerin sisar Rosalie kuitenkin kritisoi librettoa, ja Wagner hävitti sen tammikuussa. Musiikkiluonnos sen sijaan jatkoi olemassaolonsa. Wagner jopa orkestroi siitä osan helmikuussa, kenties mahdollista esitystä ajatellen.

Tämä fragmentti sekä Wagnerin elämäkerrassaan esittämät kommentit tekstistä on ainoa, mitä *Hochzeitista* on säilynyt. Musiikin esikuvana näyttää olleen Heinrich Marschner, ja siinä on joitakin merkkejä myöhemmistä keinovaroista, kuten muistuma-aiheista, joista myöhemmin tuli johtoaiteita. Tärkeämpää kuitenkin on, että alusta lähtien säveltäjä on oma libretistinsä - toisin kuin lauluissa, jotka on kaikki sävelletty muiden teksteihin.

Toteutuneista oopperoista ensimmäiset ovat *Die Feen* (1833-34, perustuu Carlo Gozzin novelliin) ja *Das Liebesverbot* (1834-36, perustuu Shakespearen näytelmään *Verta verrasta*). Edellisesitettiin Wagnerin elin-aikana vain osia, toisen hän näki yhden kerran.

Seuraavat oopperat olivat *Rienzi* ja *Lentävä hollantilainen*.

### *Aineelliset olosuhteet Wagnerin nuoruudessa. Ura oopperasäveltäjänä*

Säveltäjän on tietysti myös ansaittava elantonsa jollakin tavalla. Wagnerin äiti-hän oli jäänyt toisen kerran leskeksi jo 1821, ja tästä eteenpäin perheen elannosta vastasivat Richardin vanhemmat sisarukset. Ennen pitkää piti myös Richardin kantaa kortensa kekoon.

Ja jos nyt sitten pelkkä elanto mihinkään riittäisi. Wagnerilla oli kaiketi nuoresta pitäen filosofia, jonka mukaan hän ei pystynyt luovaan työhön ilman ympäröivää ylellisyyttä. Niinpä velkaantuminen saavutti käsittämättömät mittasuhteet, jota tilannetta kesti vuosikaudet. Velkojilta Wagnerin pelasti lopullisesti Baijerin kuningas Ludwig II vasta vuonna 1864.

Olosuhteet veivät Wagnerin kapellimestariksi. Aluksi, vuonna 1833, hän toimi kuoronjohtajana Würzburgissa. Seuraavana vuonna tuli pesti Bethmannin oopperaseurueen kapellimestariksi. Seurueessa hän tutustui ensimmäiseen vaimoonsa, näyttelijätär Minna Planeriin. Bethmanin seurue esitti *Liebesverbothin* yhden kerran, maaliskuussa vuonna 1836. Toinen esitys, jonka tuoton oli määrä tulla jo silloin pahasti velkaantuneen kapellimestarin hyväksi ja jossa yleisönä oli lähinnä Wagnerin velkojia, päättyi kesken kaiken kulussientakaiseen riiteltyyn. Seurue julistettiin vararikoon ja sen toiminta päättyi.

Pian tämän jälkeen Minna Planer sai kiinnityksen Königsbergistä (nyk. Kalinin-grad, joka siihen aikaan oli Preussia). Wagner pakeni velkojiaan tämän perässä, ja he avioituivat marraskuussa. Wagner yritti saada kapellimestarin töitä Königsbergin teatterista, samoin kuin saada *Liebesverbothin* siellä esitettyä. Ennen pitkää tuli selväksi, että lupaukset olivat olleet tyhjiä. Pariskunnan ensimmäinen aviokriisi kärjistyi toukokuun lopussa ja Minna karkasi kotoa.

Kesällä Wagner alkoi säveltää *Rienziä*. Syksyllä hän sai kiinnityksen oopperakapellimestariksi Riikaan, jossa oli huomattava saksalainen vähemmistö. Minna palasi hänen luokseen lokakuussa. Riassa Wagner oleskeli vuoden 1839 alkupuolelle ja sävelsi samalla *Rienziä*. Koska kapellimestarilla oli paljon työtä, sävellystyö edistyi hitaasti. Työpaikka oli kuitenkin tuulinen: vaikka Wagner onnistui nostamaan teatterin profiilia ja sai jopa orkesterin hyväksymään linjansa, hän joutui teatterin johdon epäsuosioon ja irtisanottiin maaliskuussa.

### *Pako Riista*

Velkojen takia Wagnerin passi oli takavarikoitu, ja hän pakeni vaimoineen henkensä kaupalla läpi rajalinjojen takaisin Königsbergin lähelle, Arnauhun. Paris-

kunta nousi siellä Lontooseen menossa olevaan kauppalaivaan. Matkan piti kestää reilu viikko, mutta epäsuotuisten säiden vuoksi siihen kului miltei kuukausi. Tyventä kesti ensin Kööpenhaminaan asti. Skagerrakissa laivan yllätti rajumyrsky, joka pakotti sen hätäsatamaan Norjan rannikolle. Tämä satama oli kalastajakylä Sandvika.

Kun matka jatkui, jouduttiin pian uuteen myrskyyn. Lopulta pariskunta saapui Lontooseen. Siellä he oleskelivat viikon, ja matkustivat sitten Boulogneen Ranskaan ja lopulta Pariisiin. Boulognessa Wagner tapasi Giacomo Meyerbeerin, saksanjuutalaista juurta olevan ja jo tuolloin maineensa vakiinnuttaneen oopperasäveltäjän, joka innostui kovasti Rienzistä: niinpä Wagner oleskeli Boulognessa *Rienziä* säveltäen kuukauden päivät.

Pariisi osoittautui peräti epäystävälliseksi kaupungiksi, erityisesti kielitaidottomalle, mitä se on nykyäänkin. Wagner oli ottanut Riassa kuukauden ajan ranskantunteja, mutta edistystä ei tapahtunut tuossa ajassa kovin paljon. Meyerbeerin suosituskirjeillä ei ollut mitään tehoa. Wagner keskittyi säveltämiseen: Pariisissa syntyy muutama ranskankielinen laulu, *Faust-alkusoitto*, *Rienzi* valmistui marraskuussa 1840 - velkavankeudessa. Uusiutuvien velkojensa katteeksi Wagner ryhtyi kirjoittamaan musiikkiesteitä eräiseen lehteen. Esseet piti kuitenkin kääntää, eikä kirjoittaminen sen vuoksi ollut kovin tuottoisaa. Lisäksi Wagner teki muitakin hanttihommia, kuten sovitusta ja nuotinkirjoitustyötä.

Keväällä 1841 Wagner siirtyi Pariisista läheiseen Meudonin kylään, jossa elämä oli halvempaa ja velkojat turvallisemmalta etäisyydellä. *Lentävän hollantilaisen* libretto syntyi 18.-28. toukokuuta, musiikkiluonnos valmistui ennätysajassa, 22. elokuuta ja koko teos marraskuussa.

### *Rienzi ja Hollantilainen Dresdeniin*

Samana vuonna Meyerbeer oli kirjoittanut Dresdenin oopperan johtajalle kirjeen, jossa hän suositteli lämpimin sanoin *Rienziä*. Pitkällisten neuvottelujen jälkeen sopimus teoksen esittämisestä syntyi, ja *Rienzi* esitettiin kuukausien lykäysten jälkeen lokakuussa 1842.

Rienzin vastaanotto on loisteliasta, ja teos jatkoiki pitkään ohjelmistossa. *Rienzin* imussa Wagner sai Dresdeniin myös *Lentävän hollantilaisen*, joka kantaesitettiin 2.1.1843. Tämä teos ei kuitenkaan ollut yleisön makuun. Tarinaa pidettiin peräti synkkänä ja koko teosta askeleena taaksepäin *Rienzin* mahtavuudesta. Ooppera jäi ohjelmistosta kolmen esityskerran jälkeen ja *Rienzi* palasi. Wagner oli kuitenkin toiveikas ja matkusti Berliiniin selvittääkseen oopperan esitysmahdolli-

suuksia siellä. Valitettavasti Berliinin oopperaelämä osoittautui olevan rappiolla, eikä *Hollantilaisen* esittäminen näyttänyt mahdolliselta.

Mutta jättäkäämme nyt *Hollantilaisen* esityshistorian tarkastelu. Historiahan osoittaa, kumpi kahdesta teoksesta, *Rienzi* vaiko *Hollantilainen*, saavutti menestystä maailman oopperanäyttämöillä. Nyky-aikana tähän on helppo nähdä syy. *Rienzi* vaatii esittäjiltä valtavasti ja on sikäli Wagnerin myöhäisteosten veroinen - *Hollantilainen* puolestaan on kaikissa suhteissa helpompi toteuttaa. Kun siis Wagneria esitetään ja täydet voimavarat ovat käytössä, *Rienzin* sijasta pyritään esittämään *Ringiä*, *Tristania* ja *Parsifalia*. Selvästi tämä tosiasia näkyy mm. Suomessa. *Rienzin* Suomen kantaesitys odottaa edelleen aikoja parempia.

*Rienzi* ja *Hollantilainen* ovat kuitenkin selvästi sisarteokset. Ne on sävelletty peräkkäin, ja kummassakin on idullaan myöhemmissä teoksissa esille nousevia ideoita, *Hollantilaisessa* luonnollisesti selvempinä kuin *Rienzissä*. Musiikillisessa maailmassa on paljon samaa: harmoninen ja melodinen keksintä on jo muodostunut omaperäiseksi.

Lähdekirjallisuudessa on muodostunut perinteeksi aliarvostaa *Rienziä* *Hollantilaisen* kustannuksella. Tämä on saanut alkunsa Wagnerin omaelämäkerrasta: siinä hän pitää *Hollantilaista* ensimmäisenä todellista intuitiotaan vastaavaan oopperanaan. *Rienziä* ei myöskään kelpuutettu Bayreuthissa esitettäväksi - tämä on osaltaan myötävaikuttanut teoksen jäämiseen harvinaisuudeksi. Musiikkina osalta ja näyttämöllisesti *Rienzi* puhuttelee nykyajan ihmistä siinä kuin *Hollantilainenkin*. Molemmista teoksista on loistavia oivalluksia - samoin kuin rakenteellisia heikkouksia, mutta ne ovat erilaisia. Ja molemmista on herkkouksia ja mieleenpainuvia melodioita.

### *Hollantilaisen omaelämäkerrallisuus*

Omaelämäkerrassaan Wagner sanoo varsin yksiselitteisesti, että idea *Lentävään hollantilaiseen* syntyi edellä kuvaamani Lontooseen suuntautuneen myrskyisän merimatkan kulussa. Legenda ikuisesti meriä purjehtivasta kapteenista on vanha kansanperinnettä, eikä Wagner tietenkään väitä keksineensä sitä itse. Wagnerin libretto perustuu Heinrich Heinen runoelmaan vuodelta 1834. Tarinan varsinaisena taustana voi olla portugalilaisen Vasco da Gaman purjehdus Hyväntoivoniemen ympäri vuonna 1498. Tähän viittaa sekin, että perinteessä ja Wagnerin oopperassa *Hollantilainen* on puettu espanjalaisittain.

Idea *Hollantilaisen* muotokuvasta on peräisin Heineltä, kun taas Sentan balladi



on Wagnerin oma oivallus.

Mikä sitten on totuus *Hollantilaisen* omaeläkerrallisuudesta? Vaikuttaa selvältä, että raskas merimatka on toiminut herätteenä merelliselle oopperalle. Mutta toisaalta teoksen tapahtumat oli koko sävellystyön ajan - ilmeisesti Heinen runoelman mukaan - sijoitettu Norjan sijasta Skotlanttiin. Vasta kaksi kuukautta ennen teoksen ensi-iltaa Wagner muutti henkilöiden nimiä ja tapahtumapaikan. Daland oli alkuaan Donald, Erik oli Georg ja ankuripaikka Sandwiken Holystrand. Nämä tiedot ovat peräisin Bayreuthin arkistossa säilyneestä partituurikäsitkirjoituksesta.

Nähtävästi Wagner halusi muutoksillaan korostaa oopperan omaelämäkerrallisuutta. Säveltaiteessa ei ole mitenkään ainutkertaista, että säveltäjien käsitykset teostensa synnystä eroavat tutkijoiden käsityksistä ja vielä enemmän siitä, miten säveltäjä itse haluaisi teoksensa synnystä uskottavan.

#### *Hollantilaisen musiikilliset revisiot*

Wagner ei lopulta ollut täysin tyytyväinen myöskään teoksensa rakenteeseen ja musiikkiin. Teos koki vuosien saatossa useita revisioita, joista kolme on merkittäviä. Ooppera oli alkuaan yksinäytöksinen; joko kolmeen näytökseen tapahtui ennen kantaesitystä. Interludit muotoiltiin näytösten alku- ja loppusoiroiksi. Toinen revisio tapahtui kantaesityksen harjoitusvaiheessa. Ilmeni, että Sentan balladi oli esittäjälle liian korkea, ja se samoin kuin edeltävä johdanto transponoitiin a-mollista g-molliin.

Kolmas revisio tapahtui niinkin myöhään kuin 1860, jolloin Wagner sävelsi alkusoiton lopun uudelleen erästä konserttia varten. Suoraviivainen fortissimo-loppu korvautui *Tristan*-tyylisellä Sentan balladista peräisin olevan aiheen kehittelyllä. Wagner kirjoitti Mathilde Wesendonkille keväällä 1860: "Vasta nyt, kun olen säveltänyt Isolden lemmenkuolon, olen keksinyt kunnollisen lopun *Hollantilaisen* alkusoitolle." Alkusoittoon lisätty materiaali korvasi alkuperäisen myös vastavassa kohdassa oopperan lopussa.

Minulla sattuu olemaan Könemannin pianopartituuri teoksesta, joka on faksimile jostakin vanhasta editiosta: siinä alkusoitto ja oopperan loppu ovat alkuperäisessä muodossaan. (ks. viereiset nuotit)

#### *Talous ja Hollantilaisen libretto*

Ohimennen täytyy mainita, että *Hollantilaisen* syntyyn liittyy vielä eräs episodi. Vanhin dokumentti *Hollantilaisen* libretosta on Wagnerin ranskankielinen juoniseloste, jonka hän lähetti Ranskan johdalle libretistille Eugène Scribeille



Oopperan loppu alkuperäisessä asussaan



Oopperan loppu vuoden 1860 revision jälkeen

6.5.1840. Wagner toivoi, että Scribe auttaisi häntä saamaan sävellystilauksen Pariisiin oopperaa varten. Toivo oli tietenkin turha. Libretto valmistui 28.5.1841, ja Wagner otti hankkeensa puheeksi Pariisiin oopperan uuden johtajan kanssa, joka olikin kiinnostunut. Hänelle ei tosin sopinut, että Wagner olisi säveltänyt teoksen. Säveltäjäksi piti saada joku sellainen, joka jo oli oopperan palkkalistoilla.

Rahapulassaan Wagner joutui myymään librettinsa oopperalle 500 frangilla (Derek Watsonin kirjasta Heikinheimon laskemien valuuttakurssien mukaan n. 3.500 markkaa nykyrahaassa - ei mikään olematon summa siis). Rahaa tarvittiin akuutisti pianon vuokraan, jotta sävellystyö olisi mahdollista. Oopperalla sävellystyön sai hoitaakseen Pierre Dietsch. Dietschin teos *Aavelai* va esitettiin seuraavana vuonna heikolla menestyksellä.

#### *Lentävän hollantilaisen musiikkidraamallinen rakenne*

Alkuaan Wagner näki *Hollantilaisen* tyypillisenä saksalaisen romanttisen oopperan lajityypin edustajana. Varsin pian hän kuitenkin tuli siihen käsitykseen, että kyseessä olikin merkittävä laajennus perinteisen oopperan rakenteeseen verrattuna. Muutama päivä kantaesityksen jälkeen hän kirjoitti sisarelleen kenties luoneensa *Hollantilaisessa* kokonaan uuden genren. Elokuussa 1843 hän selitti eräässä toisessa kirjeessä:

"Alusta alkaen kävi selväksi, että minun oli luovuttava perinteisestä tavasta jakaa ooppera aarioihin, duettoihin, fi-

naaleihin jne. - niiden sijaan musiikin piti virrata yhtenä jatkuvana henkäyksenä. Niinpä teos eroaa ulkoasultaan ratkaisevasti kaikesta siitä, mitä tähän asti on pidetty oopperana.”

Ensimmäistä kertaa tämä ajatus, joka siten kristallisoitui miltei Wagnerin koko tuotannossa, sai kirjallisen asun eräässä novellissa syksyllä 1840. Oopperoiden lisäksi Wagner nimittäin kirjoitti jatkuvasti paitsi esseitä, myös kaunokirjallisia tekstejä: novelleja, draamoja ja libretto-luonnoksia. Novellissa *Pyhiinvaellusmatka Beethovenia tapaamaan* Wagner arvostelee Beethovenin suulla perinteisen oopperan tilkkutäkkimäistä luonnetta ja tuo samalla esille ajatuksen ”tulevaisuuden oopperasta, todellisesta musiikki-draamasta”.

Novelli on siis kirjoitettu samoihin aikoihin *Rienzin* valmistumisen kanssa. Mikä sitten on näiden ajatusten todellinen suhde oopperan traditioon?

On syytä huomata, että ooppera oli 1800-luvun alkupuolella tullut luonnollisessa kehityksessään vaiheeseen, jossa resitatiivien ja muun musiikkimateriaalin väliset erot olivat kaventumassa. Romantisissa oopperassa resitatiivit olivat lähes poikkeuksetta orkesterisäesteisiä, kun barokin ja klassismin oopperassa niiden säestys tapahtui cembalolla. Ranskalaisen *grand operan* myötä yksittäisten musiikkinumeroiden pituus oli kasvanut huomattaviin mittoihin, ja selviä siirtymiä resitatiivien ja muiden numeroiden välillä alkoi olla yhä vaikeampi havaita.

Saksalaisten oopperasäveltäjien Weberin ja Marschnerin lisäksi Wagner ammensi vaikutteita Ranskasta. Tästä kertoo ehkä parhaiten *Rienzi*, joka aihepiiriä, rakennetta ja mittasuhteita myöten sopii ranskalaisen *grand operan* malliin, kieli vain on saksaa. Uransa alkuvaiheessa Wagner ihaili suuresti paitsi Meyerbeeria myös Hector Berliozia ja Daniel Auberia.

Tässä suhteessa Wagner ei siis vielä edusta mitään ratkaisevalla tavalla mullistavaa. Mutta on selvää, että nämä ajatukset alkoivat kristallisoitua hänen mielessään nimenomaan *Rienzin* myötä. *Rienzin* sävellystyö oli alkanut 1838, ja työ oli puolen välin paikkeilla lähes vuoden keskeytyksissä. *Rienzin* loppupuolella on havaittavissa musiikillisen muodon kehitymistä sinfonisempaan suuntaan: resitatiivien säestykseen ilmaantuu muistuma-motiivien kehittelyä. Temaattinen aineisto säilyy *Rienzissä* kuitenkin samana alusta loppuun, joten epäyhtenäisyyttä ei ole sen enempää kuin vaikkapa *Ringissä*. *Grand operan* tapaan *Rienzissä* musiikkinumero-ot ovat pitkiä, joten niitä on varsin vähän: kolmen ja puolen tunnin teoksessa on viisi näytöstä ja 16 musiikkinumeroa, siis ei juuri enempää kuin kolme per näyttös.

### Lentävän hollantilaisen rakenne

*Hollantilaisen* rakenne musiikkinumeroiden tasolla on seuraava (otsikointi on peräisin partituurista):

#### Alkusoitto

##### I näyttös:

1. Johdanto ja perämiehen laulu
2. Hollantilaisen aaria
3. Kohtaus; Hollantilaisen ja Dalandin duetto

##### II näyttös:

4. Johdanto
5. Kehruukohtaus ja balladi
6. Erikin ja Sentan duetto
7. Finaali: Dalandin aaria; Hollantilaisen ja Sentan duetto; tertsetti

##### III näyttös:

8. Johdanto
9. Matruusien kuoro
10. Finaali: Erikin ja Sentan duetto; Erikin kavatina; loppukohtaus

Wagnerin väite oopperan perinteisen organisaation rikkomisesta ei saa tästä sisällysluettelosta kovinkaan paljon tukea. Mutta vaikka numerot on otsikoitu, niiden otsikot eivät läheskään aina vastaa kyseisiin otsikoihin perinteisesti liitettyä sisältöä. Tässä suhteessa numerot voidaan jakaa kolmeen kategoriaan:

- 1) *Konventionaaliset numerot*: Dalandin aaria, Erikin kavatina, Erikin ja Sentan duetto III näytöksessä.
- 2) *Numerot, joissa perinteistä muoto-tyyppiä on ratkaisevasti laajennettu*: Hollantilaisen aaria; Hollantilaisen ja Dalandin duetto; Erikin ja Sentan duetto (II); Hollantilaisen ja Sentan duetto. Nämä ovat juuri laajuutensa vuoksi hieman vaativia sekä esittäjien että yleisön kannalta. Musiikkiarvostelija Eduard Hanslick - aikansa tärkeimpiä antiwagneriaaneja - kirjoitti pettyneensä tapaan, jolla säveltäjä keinotekoisesti venyttää draamassa vallitsevia päätöksen ja intohimon tunteita puhtaasti musiikillisiin keinoin.
- 3) *Laulut*: Perämiehen laulu, kehrulaulu, Sentan balladi, norjalaisten ja aavematruusien kuoro.

Lauluilla on suorastaan keskeinen asema Lentävän hollantilaisen rakenteessa. Näyttämöllisesti ja draamallisesti ne ovat todella lauluja: ts. perämies laulaa aikansa kuluksi, tytöt laulavat työtä tehdessään, Senta laulaa balladin ja matruusit pitävät hauskaa.

### Laulujen keskeinen asema Hollantilaisen rakenteessa

Lauluja yhdistää myös niiden paikka muotokaaviossa: ne ovat aina näyttösten alussa. Niiden temaattinen merkitys on niinkään keskeinen: Lentävän hollantilaisen musiikki identifioituu juuri niiden perusteella - eikä vähiten siksi, että alkusoitto perustuu pääasiassa laulujen teema-aineistoon. Lisäksi teema-aineistoa käytetään luomaan yhteyksiä teoksen muiden numeroiden välille. (ks. nuottiesimerkit alla)

Example 1: Daland's song (Daland, Phantoms' Chorus)

Example 2: Senta's duet (Daland, Phantoms' Chorus)

Example 3: Wave song (Daland, Phantoms' Chorus, Senta's Chorus)

Example 4: Senta's Cell (Phantoms' Chorus, Senta's Chorus)

Example 5: Senta's Duet (Senta's Chorus)

Example 6: Daland's Duet (Daland) "Yes, that the past may stay still but redemption is near"

Example 7: Aavematruusien kuoro (composed text)

Toistaiseksi ei kuitenkaan voi puhua johdantoaiheista, vaan termi *muistuma-aihe* kuvaa motiivien funktiota paremmin. Missään tapauksessa ne eivät ole keskeinen osa Hollantilaisen musiikillista konstruktiota, vaan paremminkin eräänlainen mauste, osoitus sävellysteknisestä ajattelusta.

Mutta palataanpa vielä lauluihin. Itse asiassa ne muodostavat oopperan varhaisimman osan. Kesällä 1840, kun Wagner tarjosi oopperaideaansa Pariisiin oopperalle, hän oli kirjoittanut musiikin kolmeen lauluun, nimittäin Sentan balladiin, norjalaisten matruusien kuoroon ja aavematruusien kuoroon. Librettoa ei tuolloin ollut, ja laulujen teksti oli syntynyt samanaikaisesti säveltämisen kanssa.

Lauluihin liittyy vielä eräs kiinnostava piirre. Rakenteeltaan ne ovat säkeistölauluja ja luovat siten odotuksen jatkumistaan. Mutta odotukset pettävät, jokainen laulu loppuu johonkin yllättävään tapahtumaan.

Perämiehen laulu soi komeasti yhden säkeistön verran. Toisessa säkeistössä häntä alkaa väsyttää: laulun säkeiden välit pitenevät ja lopulta laulu katkeaa perämiehen mukahtaessa.

Kehruulaulun katkaisee kolmannessa värssyssä Senta kuiva toteamus: "Ah, lopettakaa tuo tylsä laulu." Seuraa balladi. Sen puolestaan katkaisee Senta itse: "Mimun kanssani saat viimeinkin rauhan."

Oopperan sävellysteknisesti hienoimmassa kohtauksessa, kolmannen näytöksen alussa, norjalaisten laulua alkaa ensin häiritä myrskyn yltyminen, lopullisesti sen keskeyttää aavemiestön laulu. Tämä ei kuitenkaan keskeydy: aavemiestö näyttää olevan voittamaton.

Palaa vielä lyhyesti oopperan alkuperäisen ja lopullisen version välisiin eroihin. Alkusoittoon ja loppuun tehty muutos on mielestäni merkittävä: se nostaa kyseiset kohdat sävellystekniselle tasolle, joka viittaa paljon myöhäisempään Wagneriin. Sama vaikutus on *Tannhäuserin* Pariisiversioon tehdyillä muutoksilla. Mikäli nämä tosiasiat eivät ole kuulijan tiedossa, molemmista oopperoista syntyy helposti vaikutelma Wagnerin tyylin poikkeuksellisesta varhaiskypsyydestä. Totuus on nimittäin se, että molempiin teoksiin tehdyt lisäykset ovat hyvin perusteltuja ja liittyvät ympäristöönsä loogisesti ja saumattomasti.

#### Tärkeimmät lähteet

Müller, Ulrich & Peter Wapnewski (toim.) 1992. *Wagner Handbook*. Saksankielisestä alkuteoksesta *Richard-Wagner-Handbuch* (1986) kääntänyt John Deathridge. London: Harvard University Press.

Watson, Derek 1983. *Richard Wagner: Nervo ja keinottelija?* Suomentanut Sampo Heikinheimo. Savonlinna: Hellasedition.

<sup>1</sup> Kirjoitus perustuu Suomen Wagner-seuran tilaisuudessa 13.5.1998 pidettyyn esitelmään.