

Kati Kimanen

Naisen roolit oopperassa 1750–1850 -luvulla

Kuinka naisen asema heijastuu oopperoiden kautta?

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi

Musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

25.11.2016

Tekijä Otsikko Sivumäärä Aika	Kati Kimanen Naisen roolit oopperassa 1750-1850 -luvulla - Kuinka naisen asema heijastuu oopperoiden kautta? 50 sivua + 1 liite 25.11.2016
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikkipedagogi
Ohjaaja	FM Juha Karvonen
<p>Tämä opinnäytetyö tutkii naisen asemaa yhteiskunnassa oopperan kautta. Vielä 1600-luvulla oli tyypillistä, että naiset eivät saaneet esiintyä oopperassa – he eivät liiemmin saaneet olla yleisössä. Prostituoitunut olivat kuitenkin tervetulleita yleisöön viihdyttämään mieskatsojia. Vielä 1700-luvun puolivälissäkään ei ollut harvinaista, että esiintyjät olivat yksinomaan miehiä.</p> <p>Olen tässä työssä analysoinut erilaisia naisen roolihahmoja kymmenessä eri oopperassa aikaväliltä 1750–1850. Useimmat valitsemistani oopperoista olivat aikakautensa tunnetuimpia ja suosituimpia oopperoita. Naisen asema ei oopperoissa välity yhtä huonona kuin mitä se on ollut oikeasti. Kenties syynä on se, että oopperan tarkoitus on ennen kaikkea viihdyttää, ei esitellä yhteiskunnan ongelmia. Toki joissakin tutkimistani oopperoista naishahmot olivat varsin passiivisia ja ainakin vaikuttivat siltä, ettei heillä olisi omaa tahtoa, mutta teoksista löytyi myös vahvoja ja itsenäisiä naisia.</p> <p>Tästä työstä oli minulle suurta hyötyä sekä siksi, että pääsin tutustumaan kirjallisuuden kautta sekä oopperan historiaan että naisen aseman historiaan. Vastaan tuli suuria yllätyksiä muun muassa naisen oikeuksissa, jotka ovat ottaneet aimo harppauksia eteenpäin vasta 1900-luvulla.</p> <p>Toivoakseni tästä opinnäytetyöstä on hyötyä laulun ja näyttämötaiteiden opiskelijoille. Oman kokemukseni perusteella suosittelisin taidealojen opiskelijoita tutustumaan historian tapahtumiin ja yhteiskunnan luokkarakenteisiin. Historian ja yhteiskunnan ymmärrys edesauttaa sekä teosten että roolihahmojen sisäistämistä.</p>	
Avainsanat	Ooppera, oopperan historia, naisen asema, sukupuolten tasa-arvo, näyttämötaiteet, naisroolit

Author Title	Kati Kimanen Female Roles in the Opera from 1750s to 1850s - How is the Position of Women Reflected in Operatic Works?
Number of Pages Date	50 pages + 1 appendix 25 November 2016
Degree	Bachelor of Music Pedagogy
Degree Programme	Music
Specialisation option	Music Pedagogy
Supervisor	Juha Karvonen, MA
<p>This Bachelor's thesis examines the position of women in the society through female role in the opera. In the 17th century, it was still common that women were not allowed to perform on the operatic stage, nor were they allowed in the audience, with the exception of prostitutes. Even in mid-18th century, occasionally operas might have an all-male cast.</p> <p>In this study, I have analyzed female characters in ten operatic works from 1750s to 1850s. Most of these operas were among the best-known and most popular works of the time. On stage, the position of women is not portrayed as negatively as in the historical records. This might be due to the fact that opera as an art form is supposed to entertain the audience rather than point out social problems. Of course, in some of the works, women were just as passive and unenterprising as they were raised to be at the time. However, I also found some examples of strong and independent female characters.</p> <p>This thesis benefits me greatly, as I had the possibility to gain an insight into the history of opera and women's position in the society through literature review. I was greatly surprised about some of the information concerning women's rights, such as legislation on marriage, which did not significantly improve until the 20th century.</p> <p>My personal view is that knowledge of history, societal hierarchy and operatic literature and drama at large is beneficial for classical voice students and other students of performing arts. This will create a solid foundation for building a meaningful character.</p>	
Keywords	Opera, history of opera, female role, women's rights, gender equality, performing arts

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Oopperan ja naisen aseman historiaa	3
2.1	Lyhyesti oopperan historiasta	3
2.2	Historiatietoa naisen asemasta	6
2.3	Historiatietoa naisen asemasta taiteessa ja oopperassa	9
2.4	Ennakko-odotukset naisrooleista	10
3	Valittujen oopperoiden esittely ja analyysi	11
3.2	Commedia dell'arte –teatterimuoto	11
3.3	La buona figliuola (1760), Niccolò Piccinni	13
3.3.1	La buona figliuola -oopperan päähenkilöt ja juoni	14
3.3.2	Analyysi La buona figliuola –oopperasta	14
3.4	Il mondo della luna (1777), Joseph Haydn	17
3.4.1	Il mondo della luna -oopperan päähenkilöt ja juoni	17
3.4.2	Analyysi Il mondo della luna –oopperasta	18
3.5	Figaron häät (1786), Wolfgang Amadeus Mozart	21
3.5.1	Figaron häiden päähenkilöt ja juoni	21
3.5.2	Analyysi Figaron häistä	23
3.6	Salainen avioliitto (1792), Domenico Cimarosa	24
3.6.1	Salaisen avioliiton päähenkilöt ja juoni	24
3.6.2	Analyysi Salaisesta avioliitosta	25
3.7	Fidelio (1805), Ludwig van Beethoven	28
3.7.1	Fidelion päähenkilöt ja juoni	29
3.7.2	Analyysi Fidelioista	29
3.8	Tuhkimo (1817), Gioachino Rossini	31
3.8.1	Tuhkimo-oopperan päähenkilöt ja juoni	31
3.8.2	Analyysi Tuhkimosta	32
3.9	Taika-ampuja (1821), Carl Maria von Weber	34
3.9.1	Taika-ampujan päähenkilöt ja juoni	34
3.9.2	Analyysi Taika-ampujasta	36
3.10	Unissakävijä (1831), Vincenzo Bellini	37
3.10.1	Unissakävijä-oopperan päähenkilöt ja juoni	38
3.10.2	Analyysi Unissakävijästä	39
3.11	Rykmentin tytär (1840), Gaetano Donizetti	41
3.11.1	Rykmentin tytär -oopperan päähenkilöt ja juoni	41

3.11.2	Analyysi Rykmentin tyttärestä	42
3.12	Lohengrin (1850), Richard Wagner	43
3.12.1	Lohengrinin päähenkilöt ja juoni	44
3.12.2	Analyysi Lohengrinistä	45
4	Yhteenveto ja pohdinta	47
	Lähteet	50
	Liitteet	
	Liite 1. Haastattelukysymykset naislaulajille	

1 Johdanto

Klassisen laulun opiskelijana olen monta kertaa törmännyt sellaisiin ongelmiin, etten ymmärrä oopperoiden juonia tai aarioiden merkityksiä. Juonet ovat saattaneet vaikuttaa silmissäni hupaisilta tai käsittämättömiltä. Tämä johtuu ennen kaikkea siitä, että en ole tuntenut kyseisen ajanjakson historiaa ja yhteiskuntaa tai ylipäänsä oopperoita riittävän hyvin, jolloin en ole ymmärtänyt erityisestikään naisten ongelmia. Opettajani ovat joutuneet selostamaan, miksi oopperoiden naiset käyttäytyvät jollakin tavalla. Ajattelin siis, että jos tutkisin enemmän historiaa ja oopperoita, voisin ymmärtää paremmin niiden tekstejä, eläytyä roolihahmoihin ja opettaa saamaani tietotaitoa tuleville oppilailleni. Minua on myös harmittanut, että naiset joutuvat oopperoissa usein sivurooleihin. Siitäkin syystä halusin lähteä tutkimaan naisen aseman historiaa tarkemmin.

Tutkin tässä opinnäytetyössäni naisen asemaa 1750–1850 –luvulla oopperoiden kautta. Olen valinnut kymmenen tunnettua oopperaa tuolta ajalta. Selvitän näitä valittuja oopperoita tutkimalla, millaisiin rooleihin naiset ovat oopperassa päätyneet ja miten naisia kuvataan oopperoissa. Tutkimalla oopperoita yritän selvittää, mitä voimme saada selville 1750–1850 -luvun naiskuvasta pelkästään oopperoiden kautta. Alla olevasta taulukosta selviää, mitkä oopperat olen valinnut mukaan tähän työhön.

Taulukko 1.

Oopperat, jotka on valittu tutkittaviksi.

Lähteet: Batta (1999:18, 24, 102, 128, 216, 368, 538, 776, 834), Lord ja Snelson (2008:48) ja Wikipedia 2016d-i, k-n, s

Ooppera	Säveltäjä	Libretto	Kantaesitys
<i>La buona figliuola</i>	Niccolò Piccinni	Carlo Goldoni	1760
<i>Il mondo della luna</i>	Joseph Haydn	Carlo Goldoni	1777
<i>Figaron häät</i>	W.A. Mozart	Lorenzo da Ponte	1786
<i>Salainen avioliitto</i>	Domenico Cimarosa	Giovanni Bertati	1792
<i>Fidelio</i>	Ludwig v. Beethoven	Joseph Sonnleithner, Friedrich Treitschke	1805
<i>Tuhkimo</i>	Gioachino Rossini	Jacopo Ferretti	1817
<i>Taika-ampuja</i>	Carl Maria v. Weber	Friedrich Kind	1821
<i>Unissakävijä</i>	Vincenzo Bellini	Felice Romani	1831

<i>Rykmentin tytär</i>	Gaetano Donizetti	Jules Henri Vernoy Marquis de Saint George, Jean-Francois Alfred Bayard	1840
<i>Lohengrin</i>	Richard Wagner	Richard Wagner	1850

Valitsin edellä mainitut oopperat, sillä pyrin valitsemaan yhden oopperan jokaiselta vuosikymmeneltä ja lisäksi yritin valita suosittuja oopperoita. Tarkoituksena oli valita oopperoita, joissa ei olisi sama libretisti, mutta Carlo Goldonilta kuitenkin jouduin valitsemaan kaksi oopperaa, koska nämä olivat aikakautenaan suosittuja oopperoita. Pyrin myös valitsemaan oopperoita, joissa joko pääosassa tai keskeisenä hahmona olisi nainen. Jätin pois valikoimasta sellaiset oopperat, joissa päähenkilönä oleva nainen on hyvin erikoinen tai erilainen verrattuna muihin oopperoihin. Valitsin oopperoita, joiden naiskuvien uskon kuvastavan aikakautensa naisia mahdollisimman hyvin.

2 Oopperan ja naisen aseman historiaa

2.1 Lyhyesti oopperan historiasta

Ooppera on musiikkidraaman muoto. Ei ole tiedossa, milloin musiikkidraaman historia alkaa, sillä ei tiedetä, milloin musiikkidraamaa ei olisi ollut olemassa. Tiedetään, että ooppera on syntynyt Italiassa muiden musiikkidraamamuotojen pohjalta. Musiikkidraama on kuitenkin saanut alkunsa siksi, että ihmisellä on tarve ymmärtää maailmaa, elämää ja kuolemaa, ja omaa osaansa maailmankaikkeudessa. Musiikkidraamaa voidaan pitää yhtenä kaikkein vanhimmista taidemuodoista, ja sen harjoittamista suorastaan ihmisen perimmäiseen olemukseen liittyvänä toimintana. (Bacon, 1995:15)

Ooppera syntyi Italiassa. Oopperan syntyyn vaikutti myönteisesti kirkon rappio ja lopulta sen jakaantuminen 1500-luvulla uskonpuhdistuksen myötä. (Bacon, 1999:25) Myöhäisrenessanssin aikaan monet alkoivat odottaa niin maalliselta musiikilta kuin dramaattisilta esityksiltäkin samanlaista korkeatasoisuutta kuin mihin muut taiteet olivat jo yltäneet. Taiteet eivät enää saaneet olla pelkkää viihdettä. (Bacon, 1999:34) Oopperan syntyyn tarvittiin tosin myös rakenteellisia muutoksia musiikissa: oopperaan tarvittiin modulaatiota ja monodiaa. Modulaatio mahdollistui, kun rakenteeltaan erilaiset kirkkosävellajit hylättiin, ja duuri-molli –tonaliteetti vakiintui. Monodiaa eli säestettyä soololaulua kaivattiin vastareaktiona 1500-luvulla käytössä olleelle laulumuodolle madrigaalille, joka oli moniäänistä laulua. Madrigaali on maallisen polyfonian muoto, josta tuli vallitseva maallinen vokaalimusiikin muoto 1500-luvun jälkipuolella ja jonka asema säilyi vuosikymmeniä. Monodian tarkoitus oli antaa vaikutelmaa improvisoinnista ja kuvata sisäistynyttä ekstaasia. Aria-sana tarkoitti aluksi tietyt piirteet omaavaa melodiaa ja ihmisen omien luonteenpiirteidensä mukaista käyttäytymistä. (Bacon, 1999:37-38; Lord ja Snelson, 2008:22)

Tiettävästi Jacopo Perin (1561-1633) ooppera *Dafne* vuodelta 1597-1598 on ensimmäinen nykymuotoinen ooppera, mutta koska teos on suurimmilta osin kadonnut, emme tiedä siitä enempää. Vain libretto ja muutama fragmentti on säilynyt, ja ne eivät poikkea juurikaan ajan tyylistä. Käsitys tästä ensimmäisestä oopperasta perustuukin lähinnä aikalaisten lausunnoille: he tunsivat kokeneensa jotakin uutta. Mielenkiintoista on, että vaikka teos vaikutti nimenomaan uudenlaisen musiikkinsa voimalla, se

miellettiin ensisijaisesti runoilijan eikä säveltäjän teokseksi. Perin toinen ooppera, *Euridice* vuodelta 1600-1601, sen sijaan on säilynyt meidän päiviimme asti. Teos pohjautui antiikin Kreikkaan, ja siinä käytettiin uutta monodiatekniikkaa, resitatiivia sekä säkeistolaulua, jossa toistuva melodia vuorottelee välisoiton kanssa. (Bacon, 1999:38-39; Lord ja Snelson, 2008:25)

Oopperan ensisijainen tarkoitus oli elvyttää antiikin draama, mikä selittää sen, että aiheet otettiin mielellään kreikkalaisesta mytologiasta. Sen vuoksi Jacopo Perin ensimmäinen säilynyt ooppera *Euridice* pohjautuu kreikkalaisen mytologian henkilöihin Orfeus ja Eurydike. Näitä 1600-luvun alun oopperoita esitetään nykyisin hyvin harvoin, sillä ne eivät juurikaan sykehdytä tämän päivän oopperayleisöä. Lauluosuudet muodostuvat pääosin resitatiiveista, ja toiminta on kaavamaista. Voidaankin ajatella, että 1600-luvun alun oopperat olivat vielä eräänlaisia koekappaleita, joista oopperataide sitten alkoi kehittyä ja levitä eri kolkkiin Italiassa. *Euridice* ihastuttavuudestaan huolimatta paljasti varhaisen oopperan perusongelman: resitatiiviin pitäydettiin tiukasti, mikä johti monotonisuuteen ja karakterisoinnin heikkouteen. (Bacon, 1999:41)

Oopperan synnyn aikakaudelta on säilynyt vain yksi säveltäjä, jonka oopperoita edelleen esitetään nykypäivänä, nimittäin Claudio Monteverdi (1567-1643), joka sävelsi tiettävästi 12 oopperaa. Näistä kolme on säilynyt meidän päiviimme asti; *Orfeo* (1607), *Odysseuksen paluu kotimaahan* (1640) sekä *Poppean kruunaus* (1643), alkuperäiseltä nimeltään *L'incoronazione di Poppea*. Tämä viimeksi mainittu oli ensimmäisiä oopperoita, joissa ilmaisun ainekset eli resitatiivit ja aariat, duetot ja kuorokohtaukset sulautuvat toisiinsa sujuvalla tavalla. Tämä oli myöskin mahdollisesti ensimmäinen ooppera, jossa ei käsitellä pelkästään jumalia, vaan todellisia ihmisiä, heidän hyveitään ja paheitaan (Arni, 1995:57-58). Bacon (1999:41) pitää Monteverdin *Orfeo*-oopperaa ensimmäisenä todellisena taiteellisena voittona oopperan alalla, mutta aihe oli kieltämättä suoraan mytologiasta. Toisaalta ei olla myöskään varmoja, oliko *Poppean kruunaus* vain Monteverdin sävellys. Ajan tavan mukaan mestari saattoi jättää osia teoksistaan oppilaidensa viimeisteltäviksi, ja näin oletetaan, että tuota oopperaa on ollut tekemässä ehkä kolmekin nuorempaa säveltäjää. (Bacon, 1999:61)

Kun ooppera syntyi 1500-luvun lopussa ja 1600-luvun alussa, oli pelkästään vakavia oopperoita eli *opera serioita*. Vasta yli sata vuotta myöhemmin ooppera jakautui kahteen alakategoriaan: *opera seriaan* ja *opera buffaan*. Varsinkin ruhtinashoveissa

esitetyt italialaiset oopperat olivat juhlavia ja totisia kertomuksia, joiden aiheet miltei poikkeuksetta otettiin antiikin tarustoista tai muinaisen Rooman historiasta. Tämän ”vakavan oopperan” eli opera serian aiheena oli usein rakkauden ja velvollisuudentunnon ristiriita, jossa rakkaus useimmiten joutui tappiolle, varsinkin jos se esiintyi maallisena intohimona. Opera serian oli tarkoitus olla opettavainen ooppera, jonka piti ennen kaikkea ilmentää ylevyyttä. Vaikka aihe oli traaginen, opera serian piti kuitenkin mieluiten päättyä onnellisesti. Tästä syystä opera serioita voidaan nimittää myös sankarioopperoiksi (Lord ja Snelson, 2008:31). Jos se esitettiin jonkun ruhtinaan hovissa, vähintään yksi aaria omistettiin hallitsijan perinpohjaiselle mairittelulle ja imartelulle. Tämä henkilöpalvonta oli äärimmäisen imelää. (Arni, 1996:61-62)

Opera serian tekstit olivat huolellisesti kirjoitettuja runoelmia, joiden erityinen mestari oli italialainen Pietro Metastasio (1698-1782). Hän kirjoitti noin 30 oopperalibrettoa. Hänen ennätysellisimmän suosionsa saanut libretto oli *Artaserse* tai *Artaxerxes*, jota käytti 1700-luvulla 88 säveltäjää ja vielä 1800-luvullakin kaksi säveltäjää. (Arni, 1996:62) 1700-luvun puolivälissä oopperan juoneen ja rakenteeseen alettiin haluta enemmän realismia. Valistuksen aatteeseen kuului, että draamassa piti ylistää ihmisen sankuruutta eikä mytologisia hallitsijoita ja jumalia. Tekstin merkitys alkoi korostua, ja säveltämisen tavoitteeksi tulikin taata tekstin selkeys. Oopperan muutokset alkoivat Italiasta ja jatkuivat erityisesti Ranskassa. (Lord ja Snelson, 2008:48)

Sisällön painopisteiden ja musiikkikielen muutokset näkyivät ensimmäisenä *opera buffassa* ja sen ranskalaisessa vastineessa *opéra comiquessa*. Musiikki muokattiin sen mukaan, millaiset olivat henkilöhahmojen luonteet, tilanteet ja tunnelmat. Juoni saatettiin saada aikalaiskirjallisuudesta tai historiasta. (Lord ja Snelson, 2008:48)

Opera buffa eli koominen ooppera alkoi kehittyä opera serian näytösten väliajoille. Opera seriat olivat varsin pitkiä, monta tuntia kestäviä näytöksiä. Opera buffa sai alkunsa *intermezzoista*, joita esitettiin opera serian väliajalla. Koominen ooppera esiintyy myös nimellä *dramma giocoso*, joka tulee italian kielen sanasta *giocare*, leikkiä. Opera buffaa oli aluksi esitetty Napolissa paikallisella murteella. Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), joka oli opera buffan menestyksekkäimpiä säveltäjiä, teki oopperoita, joissa tyypillisesti esiintyi kaksi rakastavaista paria, joiden elämät kietoutuivat yhteen ja jotka teoksen lopussa löysivät oikean partnerinsa. Pergolesin aikoihin tämä peruskuvio alkoi vakiintua ja säilytti pitkään asemansa. Tuon peruskuvion

voikin löytää vielä muun muassa Mozartin teoksesta Figaron häät, josta kerron myöhemmässä vaiheessa tarkemmin. (Lord ja Snelson, 2008:31)

2.2 Historiatietoa naisen asemasta

Ei ole epäselvää, että nainen on ollut kautta historian alempiarvoinen kansalainen kuin mies. Muun muassa antiikin kreikkalaisen konservatiivin, filosofi Aristoteleen (384-322 eKr.) mielestä naisen sielusta puuttui auktoriteetti, minkä vuoksi miehen tuli ohjata naista. Tämä auktoriteetin puuttuminen oikeutti Aristoteleen mielestä sen, että naisen asema on alistettu kotitaloudessa, ja naisen sielun teoreettisen osan puuttuminen oikeutti sen, ettei naisella ollut osaa myöskään valtiollisessa elämässä. (Setälä, 1993:62) Aristoteleen näkemys tasa-arvosta oli, että samanlaista on kohdeltava samalla tavalla, erilaista eri tavalla (Kantola, Nousiainen ja Saari, 2012:36). Aristoteles oli sitä mieltä, että sukupuoli on olennainen tekijä ratkaistaessa yksilön moraalista, sosiaalista tai poliittista asemaa ja arvoa. Mies hallitsee ja nainen palvelee; nainen on ratkaisevasti epätäydellisempi kuin mies. (Setälä, 1993:60)

Toki antiikin kreikan toinen tunnettu filosofi Platon (427-347 eKr.) oli sitä mieltä, että sukupuoli ei määrää ihmisen arvoa tai sitä, mitä hän voi ja mitä hänen pitää tehdä, mutta valitettavasti erityisesti Aristoteleen naiskäsitys siirtyi lähes sellaisenaan eurooppalaisille ajattelijoille ja samalla myös meidän aatemaailmaamme. (Setälä, 1993:60) Usein todetaankin, että Aristoteleen vaikutusta eurooppalaiseen aatemaailmaan on vaikea yliarvioida. Naiskysymyksen kannalta se on merkinnyt sitä, että naisen paikka on kodin tai perheen piirissä, ja käsitteellinen ajattelu kuuluu vain miehelle: mies on aktiivinen ja nainen passiivinen. (Setälä, 1993:63)

Antiikin yhteiskunnassa avioliitto ei ollut rakkauden instituutio, vaan sen tarkoitus oli synnyttää kansalaisia kaupunkivaltioon. Avioliiton ulkopuoliset suhteet olivat naisilta kiellettyjä, mutta eivät miehiltä; näin ollen vaimo kuului miehelleen, mutta mies vain itselleen. Miehen suhde aviovaimoonsa oli taloudellinen, mutta muihin ihmisiin hänen suhteensa oli yksilöllinen. Miesten suhteita toisiinsa pidettiin myös luonnollisena ja sallittuna – biseksuaalisuus kuului miehen maailmaan. Usein vanhemmalla miehellä oli rakastajanaan nuori poika. Antiikin Kreikassa sukupuolisuhdetta ei pidetty kahden tasaveroisen osapuolen vuorovaikutuksena, vaan toimintana, jossa joku tekee jotakin jollekulle toiselle. Aktiivinen osapuoli oli tietenkin mies; ajatus dominoivasta naisesta oli vieras. (Setälä, 1993:98-100)

Antiikin Roomassa naista kunnioitettiin enemmän kuin antiikin Kreikassa. Kirjallisuus osoittaa, että suvun vanhoja naisia kunnioitettiin ja heidän mieltään kysyttiin monissa asioissa. Omat sukulaiset koettiin tärkeiksi ja heihin pidettiin säännöllisesti yhteyttä. Roomalaisessa perheessä tytär ja poika koettiin samanarvoisiksi. Tyttäreillä oli tasaveroinen perintöoikeus. Roomassa ydinperhe oli pääsääntöisesti pieni, ja naiset olivat huomattavan itsenäisiä. Roomalainen filosofia alkoi ehdottaa 100-luvulla samaa uskollisuuden vaadetta molemmille aviopuolisoille. Neitsyyden säilyttäminen ennen avioliittoa oli kuitenkin oleellista. Siveyttä vaadittiin myös naimisissa olevilta naisilta ja leskiltä. (Setälä, 1993:148-149)

Keskiajan naishistoria on moninainen. Keskiaika alkoi noin vuonna 500 ja päättyi 1500-luvulla. Keskiajalla vastakkain olivat toisaalta naisen palvelusta ritarikulttuurissa ja toisaalta noitaoikeudenkäynnit. Keskiajan suurin yhteinen nimittäjä on katolinen kirkko. Papiston tuli kontrolloida naista, minkä mallin he antoivat myös maalliselle vallalle. Naiset olivat olentoja, joita hallitsi heidän sukupuolensa. Näissä näkemyksissä oli riittävästi perusteita naisten kontrolloinnille. Luonnollisina pidettiin Aristoteleen ajatuksia siitä, että naiselle kuuluu passiivisuus ja miehelle aktiivisuus. Vallan ja tiedon ajateltiin olevan miehillä. Uskonnollisessa elämässä naisilla todettiin kuitenkin olevan vaikutusvaltaa. He pystyivät tuomaan miehet takaisin kirkon helmaan. (Setälä, 1996:8-12)

Katolisessa kirkossa naisen asema on ollut huono kautta aikain. Katolisessa kirkossa vielä tänäkin päivänä muun muassa abortti on vakava synti (Lämsä, 2015). 1200-luvulla italialainen katolisen kirkon teologi Tuomas Akvinolainen (1225-1274) julisti kirjassaan *Summa theologiae*, että nainen on epätäydellinen, puutteellinen ja ilkeä – naisen tarkoitus on vain ja ainoastaan tuottaa uusia sukupolvia. (Gadd, 2009:11) Akvinolainen julisti kirjassaan muun muassa, että marttyyrit, uskon opettajat ja neitsyet saavat taivaassa erityiset kruunut saavutuksistaan – tässä järjestyksessä (Wikipedia 2016s: *Summa theologiae*).

1500-luvulla sveitsiläinen Paracelsus (1493-1541), joka oli tunnettu lääkäri, alkemisti ja luonnonfilosofi, julisti, että koska mies ei voi luoda ihmistä, Jumala on antanut miehelle erityisen kohdun, naisen. Hänen mukaansa kaikki, mitä on naisen ihon isällä, on kohtua. Ja vain kohdun vuoksi nainen on olemassa. (Gadd, 2009:11)

1600- ja 1700-luvun ajattelijoille (mm. Thomas Hobbes, Samuel Pufendorf ja John Locke) perhe oli luonnollinen yksikkö, jossa ihmiset eivät ole luonnostaan yhdenvertaisia, vaan puolisoiden sopimukseen perustuva avioliitto merkitsi vaimon luonnollista alistumista miehen määräysvaltaan. Seksuaalisen mielihyvän ajateltiin olevan hyväksyttävää vain lasten siittämisen yhteydessä, ja avioliiton ulkopuolinen seksuaalinen yhteys ajateltiin myös kielletyksi. Tämä ajattelutapa vaikutti siihen, että perheen ja yksityiselämän rakenteet olivat erityisen alistavat naisille. (Kantola et al, 2012:38)

Sääty-yhteiskunnan aikana eli 1500-luvun alkupuolelta 1800-luvun loppupuolelle asti naisen elämään vaikuttivat ennen kaikkea kaksi asiaa: mihin säätyyn hän oli syntynyt ja minkälaiset hänen perhesuhteensa olivat. Kaikissa säädyissä nainen määrittyi miehen kautta; nainen oli jonkun miehen tytär, vaimo tai leski, ei oma yksilönsä. Avioliiton kautta nainen siirtyi isänsä määräysvallasta aviomiehensä määräysvaltaan. Naimattomat naiset olivat koko ikänsä isänsä tai muun miessukulaisen holhouksen alaisia. Ainoa oikeudellisesti itsenäinen nainen oli leski. (Mustakallio, 1988:8)

Naisen elämän tarkoitus oli 1900-luvun alkuun asti avioliitto ja perhe. Vaikka vain osa naisista pääsi tuohon päämäärään, se vaikutti kaikkien naisten elämään; myös niiden, jotka eivät edes halunneet naimisiin. Teoriassa jokaista naista elätti joku mies, vaikka käytännössä näin ei olisikaan tapahtunut. Itsenäistä, itsensä elättävää naista pidettiin kummallisena ja jopa vaarallisena, mistä syistä hän oli syrjitty ja pilkattu olento. (Kallio, Savikko ja Utrio, 2005:8-9)

Siitäkin huolimatta, että Suomessa naiset saivat äänoikeuden vuonna 1906, he eivät kuitenkaan samalla vapautuneet vallanalaisuudesta aviomieheensä nähden – tämä tapahtui vasta 1930-luvulla (Kantola et al, 2012:39). Naimattomat naiset saivat täysivaltaisuuden jo vuonna 1864, mikäli olivat 25 vuotta täyttäneitä (Mustakallio, 1988:102). Vuonna 1929 säädetyssä avioliittolaissa, jonka vaikutukset astuivat voimaan vuoden 1930 alusta, oli yhdenvertaisuusperiaate, joka merkitsi sitä, että puolisoiden tulee yhdessä neuvotella henkilökohtaisia asioita koskevista kysymyksistä kuten asuinpaikasta, asunnosta, lasten kasvatuksesta ja koettaa päästä niissä yksimielisyyteen. Miehellä ei enää ollut yksin ratkaisuvalltaa tällaisissa asioissa. Kuitenkin vuosina 1930-1985 naisella ei ollut oikeutta omaan sukunimeensä eläessään avioliitossa. Vuonna 1987 astui voimaan tasa-arvolaki, joka kieltää sukupuoleen perustuvan syrjinnän työelämässä. Samana vuonna eduskunta päätti, että nainen

voidaan valita papiksi. Muodollinen naisen ja miehen yhdenvertaisuus onkin varsin uusi asia. (Mustakallio, 1988:76)

2.3 Historiatietoa naisen asemasta taiteessa ja oopperassa

Nainen ja taide ovat aina kuuluneet yhteen, mutta kuitenkin enimmäkseen sillä tavalla, että naisen ruumis on ollut suosittu aihe kuvataiteessa ja lisäksi naiselle on laulettu lauluja. Kertojana on ollut mies. Naista on kuvannut nainen vasta runsaan vuosisadan ajan. Koska nainen on harvoin ollut taiteen tekijä, on aivan yleisesti myöskin kuviteltu, ettei naisilla olisi taiteellista lahjakkuutta. Monet Suomen ensimmäisistä naistaiteilijoista miellettiin oudoiksi ja omalatauisiksi. Jotkut heistä korostivatkin tarkoituksellisesti erilaisuuttaan esimerkiksi pukeutumalla poikkeavasti tai tupakoimalla. (Kallio et al., 2005:9-10)

Naisia taiteen ammattilaisina on kuitenkin ollut aina. Antiikin Kreikan piirtokirjoituksissa ennen ajanlaskun alkua, niinkin aikaisin kuin 600 vuotta ennen Kristusta, on tavattu ainakin matkaavia naisrunoilijoita ja muusikoita. Nämä naiset olivat usein sukua toisille taiteilijoille. Muun muassa Yhdeksän maallista muusaa –nimiseen ryhmään kuuluneita naisia pidettiin aikakautensa parhaina runoilijoina. (Setälä, 1993:82)

Antiikin Kreikan teatterissa kaikki esiintyjät olivat miehiä. Tämä mahdollistettiin muun muassa esiintymällä naamioissa (Bacon, 1995). Antiikin Kreikassa vaiteliaisuus oli naiselle kunniaksi. Naisen odotettiin puhuvan vain aviomiehelleen. Nainen oli mykkä ilman miestä. (Setälä, 1993:109) Vielä 1700-luvullakin suuri osa esiintyjistä oli miehiä; naisten rooleja lauloivat kastroitit. (Arni, 1996:63)

Antiikin Roomassa (nais)näyttelijät, muusikot ja muut viihdyttäjät olivat erittäin suosittuja, joskin halveksittuja. Monet kirjailijat, kuten Horatius ja Juvenalis, eivät tehneet eroa tanssijoiden ja prostituoitujen välillä. (Setälä, 1993:182) Tietävästi laulajien maine oli parempi. Tiedetään muun muassa, että laulajatar Galeria Copiola esiintyi 104-vuotiaana keisari Augustuksen kunniaksi vuonna 9 jKr. (Setälä, 1993:138)

Myöskään yleisön joukossa naiset eivät olleet tervetullutta väkeä. 1600-luvun alkupuolella naisilta oli kielletty pääsy oopperaesityksiin, mutta joskus heille järjestettiin erityisesityksiä, joihin he saattoivat osallistua puolisonsa seurassa. Käytäntö muuttui 1600-luvun loppupuolella hieman naisystävällisemmäksi, kun välillä jo taantumaan ehtinyt roomalainen oopperataide nousi uudestaan jaloilleen kahden naispuolisen

taiteensuosijan turvin. Toinen heistä oli Maria Mancini Colonna (1639-1715), Kardinaali Mazarinin veljen tytär, ja toinen oli katolilaisuuteen kääntynyt, Ruotsin kruunusta luopunut kuningatar Kristiina (1626-1689). (Bacon, 1999:50)

Oopperayleisöksi sen sijaan olivat tervetulleita prostituoidut, jotka viihdyttivät miesyleisöä. Italialaiseen oopperaelämään olivat juurtuneet myös sellaiset piirteet kuten huutaminen, viheltäminen ja esitysten keskeyttäminen. Kaikki nämä tavat kielsi paavi Clemence X (1590-1676), joka toisaalta ei ollut oopperan ystävä. Hän antoi julkisen oopperatalon jatkaa toimintaansa, mutta edellytti hyvää käytöstä laulajilta ja kielsi aseiden kantamisen teatterissa miekkoja lukuun ottamatta. Valitettavasti hänen seuraajansa Innocentius XI (1574-1655) vaikutti jälleen negatiivisesti naisten asemaan oopperassa: hän kielsi naisia esiintymästä oopperalavoilla ja kielsi ammattimaisten oopperalaulajien palkkaamisen kirkon palvelukseen. Niinpä oopperalaulajat Roomassa olivat lopulta vain poikia ja miehiä. (Bacon, 1999:52-54)

Mielenkiintoista on, että vaikka oopperoita on sävelletty jo ainakin 1500-luvun lopusta, yksi maailman suurimmista oopperataloista, The Metropolitan Opera House New Yorkissa, otti kaudelle 2016-2017 ensimmäistä kertaa yli sadan vuoden tauon jälkeen ohjelmistoonsa naisen säveltämän oopperan, Kaija Saariahon (1953-) oopperan *L'amour de Loin*. (Cooper, 2016)

2.4 Ennakko-odotukset naisrooleista

Olen itse laulanut mukana muutamassa oopperassa, laulanut aarioita tai osia useasta eri oopperasta ja lisäksi olen nähnyt monta oopperaa eri aikakausilta. Oletan sekä laulamieni että näkemieni oopperoiden pohjalta, että naisella 1750-1850 -luvun oopperoissa voisi olla muutama erilainen rooli: sisko, tytär, vaimo, äiti, palvelija, prinsessa, kuningatar tai vastaava, nunna tai nainen, joka haluaa naimisiin. Näitä rooleja tiedän löytyvän oopperoista, joita olen itse laulanut. Näitä samoja rooleja odotan löytyvän minulle entuudestaan tuntemattomista oopperoista.

3 Valittujen oopperoiden esittely ja analyysi

Tässä kappaleessa esittelen pääpiirteissään juonten käänteet ja päähenkilöt valitsemistani oopperoista. Lisäksi kerron lyhyesti, kuinka ooppera syntyi, mikäli sen syntyhistoria on tiedossa. Esiteltyäni oopperat analysoin ne näkemieni oopperaesitysten ja -taltiointien perusteella. Esittelen myös teatterimuodon nimeltä Commedia dell'arte, sillä osa oopperoiden juonista pohjautuu selkeästi tuohon teatterimuotoon. Lisäksi commedia dell'arte oli ensimmäinen länsimainen taidemuoto, joka salli naiset lavalle.

3.1 Tutkimusmenetelmät

Olen tutustunut oopperoihin lukemalla niistä, lukemalla läpi partituureja, katsomalla oopperat ja kuuntelemalla niitä. Olen lukenut säveltäjien ja libretistien taustoista sekä kyseisten oopperoiden syntyyn vaikuttaneista tekijöistä. Olisin halunnut haastatella naislaulajia, jotka ovat esittäneet rooleja kaikissa valitsemissani oopperoissa. Valitettavasti valitsin kuitenkin mukaan tutkimukseen oopperoita, joita ei ole pitkään aikaan esitetty Suomessa, enkä siksi löytänyt kaikkiin oopperoihin esittäjiä Suomen rajojen sisäpuolelta, mistä syystä päätin haastatella naislaulajia vain oopperasta *Il mondo della luna*, jota parhaillaan työstettiin Tampereella. Olisi ollut hienoa saada haastatteluita kaikkiin oopperoihin, mutta tällä kertaa se ei ollut mahdollista.

3.2 Commedia dell'arte –teatterimuoto

Commedia dell'arte syntyi 1500-luvun puolivälissä Italiassa. Se on improvisaatioteatterin muoto, jonka kiertävät teatteriryhmät keksivät ja jota menestyksekkäästi käyttivät 1700-luvulle asti, jolloin se alkoi sulautua muihin teatterimuotoihin. Esitykset perustuivat tyyppihahmoihin, joilla oli tarkasti ennaltamäärätyt suhteet toisiinsa. Juonikuvio oli sovittu, mutta repliikit olivat improvisaatiota. Näytelmässä olivat tyypillisesti seuraavat roolihahmot:

- *Pantalone* (suom. housut), rikas, vanha ja saita mies
- *Isabella* (esiintyy myös nimillä Lucinda, Cornelia, Silvia ja Rosaura), usein rikkaan miehen tytär, joka on epätoivoisesti rakastunut. Isabella on kaunis ja sensuelli. Hän osaa laulaa ja tanssia. Isä yrittää kontrolloida Isabellaa, mutta tämä on päättäväinen, sillä onhan epätoivoisen rakastunut.

- *Il Capitano* (suom. kapteeni), parodia sotilaasta. Hän on usein vanha, mahdollisesti eläkkeelle jäänyt upseeri tai amiraali, jonka käytös on pöyhkeilevää, mutta joka lopulta on pelkuri, joka pelkää pieniäkin asioita. Mikäli *Il Capitano* kuuluu näytelmän roolihahmoihin, hän on usein keskeinen hahmo. Hän yrittää jatkuvasti tehdä vaikutuksen naisiin, hän lisäksi valehtelee ja usein liioittelee seikkailujaan. Usein *Pantalone* haluaa tyttärensä naimisiin juuri *Il Capitanon* tai jonkun muun ylhäisemmän yhteiskuntaluokan edustajan kanssa. *Il Capitano* puhuu espanjan ja italian sekoitusta.
- *Zanni*, hidasälyinen palvelija. *Zanni* on lempinimi nimestä *Giovanni*, ja tämä nimi esiintyy sekä yksikössä että monikossa. *Zanni* on köyhää väkeä, joka on palkattu muualta työtä tekemään, esimerkiksi Bergamosta Venetsiaan. Hänen hahmollaan on suurin eloonjäämisvietti, ja hänen hahmoaan kuvaa alituinen köyhyys ja nälkä, primitiiviset tarpeet. *Zanni* hoitaa yleensä joko *Pantalonin* tai *Il Capitanon* antamat tehtävät. *Zannin* vaatteet ovat usein valkoiset ja hänen housunsa ovat löysät.
- *Harlekin* (alun perin *Arlecchino*), klovni, jolla on jatkuvasti nälkä ja jonka vaatteissa on monia erivärisiä lappuja kuvastamassa hänen köyhyyttään. *Harlekin* on tavallisesti palvelija. Mikäli ei erikseen tule ilmi, *Harlekin* kuuluu yleensä zanneihin.
- *Colombina*, *Harlekinin* suloinen tyttöystävä, yleensä palvelijatar
- *Pajazzo* (tai *Pagliaccio*, Ranskassa nimeltään *Pierrot*), melankolinen klovni, jolla on päässään suippokärkinen hattu ja jonka kasvot on maskeerattu valkoisiksi. *Pajazzo* on myös onnettomasti rakastunut *Colombinaan*.
- *Brighella* (saattaa esiintyä myös nimillä *Figaro* tai *Scapino*), laiska ja keskiluokkainen mies- tai naishahmo, joka on usein palvelija. Tämä hahmo luetaan zanneihin, mikäli ei muuta ilmene, mutta hän ei ole varsinaisesti palvelija, sillä *Brighella* on niin laiska, että tekee töitä vasta sitten, kun rahat loppuvat. *Brighellan* mielipuuhaa on höynäyttää vanhoja ukkoja, ryöstää saitoja ihmisiä tai vetää nenästä velkoja. *Brighella* saattaa olla ammatiltaan sotilas, ennustaja tai jopa majatalon pitäjä. Hän saattaa jopa tulla toimeen omilla rahoillaan, ainakin johonkin pisteeseen asti. *Brighella* on tärkeä hahmo juonen kannalta, sillä hän auttaa toisia hahmoja ja tekee toisten hahmojen suunnitelmat tyhjiksi. (Wikipedia 2016b-c: *Commedia dell'arte*)

Kaikkia *commedia dell'arten* roolihahmoja kuvastaa se, että heidän mielihalunsa ovat kovin alkukantaisia: heitä ohjaa joko nälkä, seksi tai ahneus. *Commedia dell'arte* oli

ensimmäinen länsimainen taiteenmuoto, joka salli naiset lavalle. Usein ainoat järkevät hahmot näissä esityksissä olivat naisia, usein palvelustyttöjä. Toki kuitenkin osaa naishahmoista esittivät miehet, varsinkin juoruakan roolissa oli aina mies.

(Wikipedia 2016b-c: Commedia dell'arte)

3.3 La buona figliuola (1760), Niccolò Piccinni

La buona figliuola, toiselta nimeltään *La Cecchina*, suomeksi *Kunnon tyttönen*, on Niccolò Piccinnin (1728-1800) koominen ooppera eli opera buffa, vuodelta 1760. Libretisti Carlo Goldonin (1707-1793) teksti pohjautuu Samuel Richardsonin (1689-1761) romaaniin *Pamela* vuodelta 1740. *La buona figliuola* on hyvä esimerkki oopperasta, jonka aihe otettiin aikalaiskirjallisuudesta. Tätä ennen suurin osa oopperoista oli pohjautunut mytologiaan, eivätkä aiheet olleet lähellä realismia. Piccinni oli säveltänyt mytologiaan perustuvia opera serioita aiemmin, mutta omaksui nopeasti ajan vaatimukset ja sovelsi opera buffassa aikaisempien, vakavien oopperoidensa koomisia keinoja. (Lord ja Snelson, 2008:48)

Libretisti Goldoni oli erikoistunut kuvaamaan keskiluokkaa ja ihmissuhdekiemuroita. Hänen ihmiskuvauksensa, jotka olivat hyvin todenmukaisia ja kuvasivat tavallisia kansalaisia, saivat suurta suosiota. Myös Goldonin rehellisyyttä ja huumorintajua arvostettiin. (Wikipedia 2016a: Carlo Goldoni) Goldoni oli myös erittäin nopea libretisti. 1700-luvulla oopperayleisö halusi nähdä uutta tuotantoa, mikä johti siihen, että oopperoita valmistui vinhaan tahtiin. Goldoni muun muassa kykeni tuottamaan Vivaldille uuden aarian alle 15 minuutissa. Polzonetti vertaa Goldonia Shakespeareen ja Mozartiin juuri siinä mielessä, että Goldoni teki tekstiä esittäjien kanssa, ei vain heitä varten, ja hän sai esityksen näyttämään siltä, että se todella edustaa nykyaikaa. (DelDonna ja Polzonetti, 2009:9-10)

Pamelan kirjoittajan Samuel Richardsonin omassa elämässä naisen asema oli varsin keskeinen, sillä Richardson työskenteli kustantajana. Hän sai ensimmäisestä avioliitostaan viisi lasta, mutta nämä kaikki kuolivat. Toisesta avioliitostaan hän sai neljä lasta, jotka jäivät kyllä eloon, mutta kaikki lapset olivat tyttöjä, mikä muodostui ongelmaksi, kun hänen kustantamonsa toimintaan olisi haluttu tehdä sukupolvenvaihdos. Kustantamon toimintaa ei voinut siirtää naiselle. Niinpä Richardson kirjoitti ensimmäisen oman kirjansa vasta 51-vuotiaana kustantamon lopulta mentyä nurin. Liekö hänen oma elämänsä ollut pohjana sille, että hän kirjoitti näytelmän, jossa päähenkilönä oli tyttö, joka on onnekas? (Wikipedia 2016r: Samuel Richardson)

Kun ooppera kantaesitettiin Roomassa vuonna 1760, kaikki laulajat olivat miehiä siitäkkin huolimatta, että neljä päärooleista kuuluu naisille. (Wikipedia 2016k: La buona figliuola)

3.3.1 La buona figliuola -oopperan päähenkilöt ja juoni

Oopperan päähenkilö on La Cecchina (sopraano), 15-vuotias palvelustyttö, joka on orpo tyttö. Häneen on rakastunut Conchiglian markiisi (tenori). Tällaisesta luokkien välisestä rakkaussuhteesta tuhtuneena yläluokkainen kavaljeeri Armidoro (alun perin tenori, nykyään usein mezzosopraano), jonka on määrä mennä naimisiin markiisin siskon Lucindan (sopraano) kanssa, kieltäytyy naimasta Lucindaa. Lucinda suuttuu, sillä haluaisi naimisiin Armidoron kanssa. Lucinda pyytääkin markiisia lopettamaan Cecchinan tapailun. Cecchinalla on omiakin huolia, sillä häneen on rakastunut köyhä mies Mengotto (baritoni) eikä millään haluaisi jättää Lucindaa rauhaan.

Lisäksi Cecchinalla on huolenaan kaksi palvelusneitoa, Sandrina (sopraano) ja Paoluccia (mezzosopraano), jotka ovat kateellisia Cecchinalle ja yrittävät aiheuttaa tälle niin paljon harmia kuin mahdollista. Kateellinen Sandrina, joka olisi toivonut markiisiin rakkautta, on toiminut juurukellona ja kertonut Armidorolle markiisiin säädyttömästä rakkaudesta palvelustyttö-puutarhanhoitaja Cecchinaa kohtaan ja aikomuksestaan mennä tämän kanssa vihille. Sandrina on erityisen tuhtunut siksi, että markiisi on tunnustanut hänelle rakkauttaan Cecchinaan, vaikka Sandrina oli toivonut olevansa itse rakkauden kohteena. Lopulta kaikki päättyy hyvin, sillä saksalainen sotilas Tagliaferro (baritoni) saapuu paikalle kertoen viestiä, että Cecchina on todellisuudessa saksalaisen paronin tytär. Näin Cecchina voikin mennä naimisiin Conchiglian markiisin kanssa ilman, että Armidoro tuhtuu. Näin Armidorokin voi huoletta mennä naimisiin markiisin siskon kanssa. (Wikipedia 2016k: La buona figliuola)

3.3.2 Analyysi La buona figliuola –oopperasta

La buona figliuola on melko tyypillinen 1600-1700 –luvun ooppera juoneltaan. Muun muassa jo vuodelta 1649 fransiskaanimunkki Antonio Cestini (1623-1669) säveltämän oopperan Orontean juoni perustuu siihen, että kuningatar rakastuu alhaisyyntyiseen, joka sitten osoittautuukin kuninkaalliseksi. Tämä ooppera oli Ciacinto Cicoginin (1606-

1651) librettoon perustuva. (Bacon, 1999:62-64) Saman tyyppisiä tarinoita on koko oopperahistoria täynnä.

La buona figliuola kertoo ehkä enemmän yhteiskuntaluokista kuin varsinaisesti naisen asemasta. Oopperassa on kuitenkin yksi nainen, joka on koko oopperan ajan yläluokkainen ja jolla on omia palvelijoita. Hänen vaikutusvaltaansa suurempi on vain hänen veljensä vaikutusvalta.

Eri yhteiskuntaluokat kuuluvat selkeästi myös musiikissa. Yläluokkaan kuuluvat markiisitar ja hänen puolisonsa kavaljeeri Armidoro laulavat pitkiä, loistokkaita aarioita, joissa on paljon korukuvioita ja juoksutuksia. Sen sijaan palvelusneidot Sandrina ja Paoluccia laulavat yksinkertaista musiikkia samoin kuin palvelija Mengotto. Sandrina ja Paoluccia laulavat pääosin nopeassa tempossa, monta kertaa jopa yhtä aikaa, ikään kuin kikattaen tai juoruillen. Päähenkilö Cecchinan lauluosuudet ovat hitaampia, mikä kertoo hänen yläluokkaisesta syntyperästään. Hänen lauluosuuksissaan ei kuitenkaan ole korukuvioita, mikä taas kertoo siitä, että hän on vain palvelijana ja puutarhurina hovissa.

Oopperan naishahmot eivät varsinaisesti ole huonommassa asemassa kuin oopperan mieshahmot. Kaikki oopperan roolihenkilöt kaipaavat rakkautta, mikä on heidän suurin ongelmansa. Kaikki oopperan naiset juonivat Cecchinaa vastaan; palvelijattaret kateuden tähden ja markiisitar oman mahdollisen avioliittonsa tähden.

Cecchinan ja markiisin vuoropuheluissa vain markiisi tunnustaa rakkauttaan Cecchinaa kohtaan, mutta Cecchina ei tunnusta suoraan markiisille rakastavansa tätä, ainakaan oopperan alussa, kun Cecchina ei tiedä omaa ylhäistä syntyperäänsä. Näinpä olin jopa hieman yllättynyt siitä, että Cecchina todella rakastaa markiisia, koska hänen rakkautensa markiisia kohtaan ei ainakaan oopperan alussa heti välittynyt. En tiedä, johtuuko tämä siitä, että Cecchina on nainen vai siitä, että hän luulee olevansa alhaisempaa syntyperää kuin markiisi. Cecchina harmittelee oopperan alussa, ettei ole koskaan tavannut äitiään eikä isäänsä ja on surullinen kohtalostaan palvelijana.

Tässä oopperassa tulee toki naisen huonompi asema esiin siten, että kaikki naiset toivovat pääsevänsä naimisiin. Kaikille oopperan miehille naimisiinmeno sen sijaan ei tuntuisi olevan välttämätöntä; kavaljeeri Armidoro nimittäin on valmis hylkäämään rakkauden kohteensa markiisittaren oitis kuultuaan, että markiisi aikoo naimisiin

palvelustyön kanssa. Se, että avioliitto ei tuohon aikaan ainakaan kaikille merkinnyt kahden toisiaan rakastavan ihmisen välistä sopimusta, vaan taloudellista hyötyliittoa, tulee selvästi esille.

Kaikkien yläluokkaisten roolihahmojen lauluosuudet ovat hidastempoisempia kuin palvelijoiden lauluosuudet paitsi silloin, kun he ovat kiihtyneitä. Hidastempoinen musiikki usein kuvastaa roolihahmon arvokkuutta ja järkevää käytöstä.

Ooppera kuvastaa aika karulla tavalla naisten välisiä suhteita. Kaikki naiset ovat ilkeitä lukuunottamatta Cecchinaa. Sandrina kateellisena yrittää estää Cecchinaa pääsemästä naimisiin markiisin kanssa. Paoluccia haukkuu Cecchinaa markiisittarelle kertoen, kuinka nykyään kaikki naiset yrittävät päästä parempiin naimisiin ja siten kohottaa omaa asemaansa. Toki Paoluccia itsekin toivoisi pääsevänsä naimisiin ja pääsevänsä palvelusneidon roolista eroon. Markiisitar haluaa lähettää Cecchinan pois hovista siskonsa hoviin, jottei markiisi pääsisi naimisiin Cecchinan kanssa ja jotta hän itse pääsisi naimisiin Armidoron kanssa.

Kaiken kaikkiaan tämän oopperan naisten asema näyttää melko hyvältä. Kaikki pääsevät naimisiin haluamansa puolison kanssa selvitettyään ensin oman yhteiskuntaluokkansa. Tässä oopperassa rakkaudennälkäisistä miehistäkin tehdään pilkkaa. Varsinkin Mengottosta, joka yrittää vakuutella Cecchinalle, että tämän elämästä puuttuu rakkauden kukka puhuen itsestään. Cecchina ei välitä tuon taivaallista Mengotton lähentely-yrityksistä, minkä näen Cecchinan vahvana asemana. Cecchinan ei tarvitse valita puolisoon ketä tahansa. Sitä tosin voisi pohtia, miksi kaikki naiset ovat kateellisia toisilleen tai onnettomia. Mitä se kertoo naisen asemasta, että kaikki naiset haluavat naimisiin? Lisäksi kaikki palvelusneidot haluavat yletä ylempään yhteiskuntaluokkaan. Heillä ei vaikuttaisi olevan mahdollisuutta kohota ylempään yhteiskuntaluokkaan muilla tavoin kuin menemällä naimisiin. Nykypäivänä yhteiskuntaluokassa yleneminen on helppoa esimerkiksi kouluttautumalla tai perustamalla menestyvän yrityksen. Tämän oopperan perusteella 1700-luvun puolivälissä ei ole ollut muita keinoja elämänlaadun parantamiseen kuin naimisiin, mielellään rikkaisiin naimisiin pääseminen.

Täytyy myös muistaa koomisia oopperoita analysoitaessa, että komiikan vuoksi henkilöahmot ovat hyvin kärjistettyjä. Se ei tarkoita kuitenkaan, etteivätkö roolihahmojen huolet olisi todellisia.

3.4 Il mondo della luna (1777), Joseph Haydn

Il mondo della luna on Joseph Haydnin (1732-1809) ooppera, joka sai ensi-iltansa vuonna 1777. Carlo Goldonin librettoon tehdyn oopperan sävelsivät tunnetuista säveltäjistä myös muun muassa Baldassare Galuppi (1706-1785) vuonna 1750 ja Giovanni Paisiello (1740-1816) vuonna 1782. Tässä Haydnin oopperassa tosin libretto ei perustu pelkästään Goldonin kirjoituksiin, vaan oopperan libretto on 14. kohtaukseen toisessa näytöksessä Goldonin librettoon perustuvaa, ja tästä eteenpäin libretto perustuu kolmannen näytöksen kolmanteen kohtaukseen asti oopperasäveltäjä Gennaro Astarittan (1749-1805) tekstiin, mistä eteenpäin libretisti on tuntematon. Gennaro Astaritta oli itsekkin säveltänyt samannimisen oopperan Goldonin tekstiin vuonna 1775. (Batta, 1999:217-218; DelDonna ja Polzonetti, 2009:liitteen sivu xx)

Haydn oli myöhännäisherännäinen oopperasäveltäjänä. Hänen teoksensa linkittyivät vahvasti Esterházyn linnaan, jossa hän oli töissä 30 vuotta. Hän haaveili kyllä pääsystä suureksi oopperasäveltäjäksi, mutta koska hän näki ensimmäisen oopperaesityksensäkin kotiseutunsa ulkopuolella vasta 60-vuotiaana, hän ymmärsi rajansa oopperasäveltäjänä eikä ryhtynyt säveltämään oopperoita muille kuin Esterházyn hovioopperalle lukuunottamatta viimeistä oopperaansa. Hän myös pelkäsi, ettei yltäisi suuren Mozartin rinnalle oopperasäveltäjänä, joten hän kieltäytyi lähettämästä Esterházyyn säveltämiään oopperoita muualle. (Batta, 1999:217-218)

Haydn oli toki saanut opetusta oopperasäveltämiseen italialaiselta oopperasäveltäjältä ja aikansa tunnetuimmalta laulunopettajalta Nicola Porporalta (1686-1768) (Lord ja Snelson, 2008:45; Batta 1999:216). Hän oli kuitenkin Esterházyn hovissa työskennellessään melko lailla ylityöllistetty joutuessaan huolehtimaan siitä, että kaikilla hovimuusikoilla olisi riittävästi ohjelmistoa. Hän toimikin hovissa kapellimestarina säveltäen samalla sinfonioita, jousikvartettoja ja muuta kamarimusiikkia sekä suuren määrän konserttoja. (Lord ja Snelson, 2008:45)

3.4.1 Il mondo della luna -oopperan päähenkilöt ja juoni

Buonafede (basso) on rikas, vanha ja saita mies, jolla on kaksi tytärtä, määrätietoinen ja uhmakas Clarice (sopraano) sekä kiltti ja miellyttämishaluinen Flaminia (sopraano). Buonafede on sulkenut tyttärensä kotiinsa eikä päästä heitä sieltä pois. Buonafede haluaisi naittaa tyttärensä hyvin rikkaisiin naimisiin, eikä mikään tunnu kelpaavan. Clarice on päättänyt, että hän haluaa pois isän luota, ja että tyttöjen täytyy saada olla

vapaita ja saada itse päättää, kenen kanssa haluavat naimisiin. Flaminia ei ole niin kiinnostunut vapaudesta vaan haluaisi miellyttää isää. Myöhemmin Flaminia tajuaa kuitenkin haluavansa vapautta. Clarice päättää ottaa yhteyttä kylän huijariin, Eccliticoon (tenori). Ecclitico on nuori mies, joka haluaa astrologiksi ja harrastaa tähtitiedettä. Ecclitico on kiinnostunut Claricesta, ja niinpä hän tarttuu tilaisuuteen. Eccliticolla on ystävä, aatelismies Ernesto, joka on rakastunut Flaminiaan. Erneston palvelija Cecco (tenori) taas on rakastunut Buonafeden palvelijattareen Lisettaan (mezzosopraano), johon myös Buonafede itse on rakastunut, tai ainakin toivoo tästä puolisoa. Lisetta on kiinnostunut Buonafeden rahoista, mutta ei ole rakastunut tähän.

Ecclitico ja Ernesto eivät ole rikkaita, joten heidän pitää keksiä juoni päästäkseen naimisiin Flaminian ja Claricen kanssa. Ecclitico harrastaa tähtitiedettä, josta Buonafede ei tiedä mitään. Ecclitico keksii jekuttaa Buonafedeä niin, että väittää Kuun olevan paikka, jossa naiset ovat hyvin tottelevaisia ja alistuvia. Hän todistaa väittämänsä lainaamalla kaukoputkeaan Buonafedelle. Kaukoputken läpi Buonafedelle näytetään piirroksuvia, joissa naiset riisuutuvat ja alistuvat miestensä edessä. Buonafede ei tajua katselevansa piirroksia, vaan menee lankaan ja uskoo, että Kuu todella on paikka, jossa on paljon vähäpukeisia, alistuvia naisia. Ecclitico on juoninut, että Buonafedelle esitetään kutsu saapua Kuun keisarin luo. Juomalla eliksiiriä Buonafede pääsisi Kuuhun. Tosi asiassa Ecclitico juottaa Buonafeden humalaan. Humalassa ollessaan ja luullessaan olevansa Kuussa Buonafede suostuu myöntymään kaikkeen, mitä Ecclitico ja Kuun keisariksi pukeutunut Cecco vaativat. Näin hän tulee myöntäneeksi naimaluvan Eccliticolle ja Claricelle sekä Flaminialle ja Ernestolle. Myös Lisetta ja Cecco saavat toisensa. Buonafede suuttuu pahanpäiväisesti, kun huomaa, että häntä on höynäytetty. Lopulta hän kuitenkin myöntää olleensa väärässä, ja ooppera loppuu iloisiin tunnelmiin. (Haastattelut Kempillä, Honkala; Wikipedia 2016i: Il mondo della luna)

3.4.2 Analyysi Il mondo della luna –oopperasta

Tämän oopperan juoni pohjautuu vahvasti commedia dell'arten, joka olikin melko feministisesti edistyksekäs taidemuoto. Siitä syystä tässäkin oopperassa naiset saavat lopulta valita itse puolisonsa, mikä ei ollut tyypillistä 1700-luvulla, ja kenties feministisestä näkökulmastaan johtuen ooppera onkin komedia. Naiset ovat vahvoja ja vastustavat isänsä tai isäntänsä aikeita. Koska Il mondo della luna –oopperaa esitetään syksyllä 2016 Tampereella, matkustin Tampereelle katsomaan oopperaa ja haastattelemaan oopperassa esiintyviä naislaulajia. Haastattelin laulajia Piia Rytönen

(Clarice), Roosa Kemppilä (Flaminia), Irina Nuutinen (Ernesto) ja Anniina Honkala (Lisetta) Tampereella 1.-3.9.2016.

Tässä oopperassa miesten vahva asema tulee kuitenkin esille jo pelkästään siinä, että naisia ei oopperassa juurikaan näy. Suurimman osan oopperasta lavalla ovat vain Buonafede, Ecclitico ja hänen apurinsa. Kun naiset ovat näyttämöllä ensimmäistä kertaa, he ovat siellä kaikki kolme yhtä aikaa, ja heidän musiikillinen osuutensa vaikuttaa hupaisalta eikä mitenkään vakavasti otettavalta, kun taas Buonafeden lauluosuudet pääosin ovat hitaassa tempossa, melodisesti kauniissa pitkässä linjassa koko oopperan ajan.

Toisaalta toki Buonafede esitetään melko hölmönä ja primitiivisenä henkilönä, jolla on huono koulutus ja yleissivistys vauraudestaan huolimatta, ja siinä mielessä voidaan katsoa, että naisten asemaa näytetään osin parempana kuin miesten. Commedia dell'arte ylipäänsä perustuu siihen, että vanhaa miestä pilkataan, mutta myös juoruakkoja, joita tosin tässä oopperassa ei ole. Buonafedeä kiusataan ja nöyryytetään "Kuussa", ja häntä siellä huijataan.

Palvelijatar Lisetta on jo pääsemäisillään naimisiin rakastamansa miehen kanssa, mutta tarina ei kuitenkaan kerro, pääseekö hän oikeasti naimisiin vaiko ei. Oopperan lopussa Lisettan viimeiset sanat ovat nimittäin "Palaanpa keittiöön". Se, että palvelijatar Lisetta on äänialaltaan mezzosopraano ja laulaa siis melko matalalta alueelta, kuvastaa kenties sitä, että hän on jo aikuinen nainen, jolla on iän mukanaan tuomaa arvovaltaa ja kypsyyttä. Toisaalta Lisetta on kuitenkin Anniina Honkalan mukaan rahanahne palvelijatar, jolla on halu päästä parempaan asemaan. Molemmat tyttäret laulavat korkealta ja paljon korukuvioita, minkä oletan viestivän, että he ovat toisaalta nuoria, kenties kauniita ja varakkaita. Piia Rytkösen mukaan Lisetta pyrkii hyötymään Buonafedestä, tai siis hänen rahoistaan, ja hän pyrkii olemaan mieliksi Buonafedelle, jota todellisuudessa kuitenkin halveksii.

Roosa Kemppilä, jota haastattelin tähän työhön, sanoi osuvasti, että hänen roolihahmonsa Flaminian alhainen sosiaalinen asema näkyy juurikin siinä, että hän ei laula juuri mitään eikä myöskään ole lavalla paljoa. Kemppilän mukaan Flaminian kiltteys myöskin näkyy siinä, että hän uskoo asioiden järjestyvän, kunhan nyt vain totellaan isää. Flaminia on hänen mukaansa hyvin sovinnonhaluinen ja miellyttämishaluinen ja tyytyykin kohtaloonsa neljän seinän sisällä asumisesta siitakin

huolimatta, että on rakastunut, mutta toisaalta hänen kiltteytensä suuntautuukin sitten Claricea kohtaan, kun Clarice päättää ottaa ohjat omiin käsiinsä ja ryhtyy sekoittamaan pakkaa. Flaminia ei varsinaisesti itse saa mitään aikaan. Irina Nuutisen mielestä Flaminia on hiirulainen, kun taas Clarice on hänen mielestään varsinainen pahis.

Clarice on omatahtoinen ja moderni nainen, joka haluaa päättää itse elämänsä sisällöstä, mutta siinä mielessä hänen ajattelutapansa ei ole moderni tai itsenäinen, että hänen keinonaan päästä tahtomaansa tilaan on päästä naimisiin haluamansa miehen kanssa ja olla haluamansa miehen elätettävä. Clarice ei ole kiinnostunut työnteosta tai muusta vaivannäöstä. Hän sanoo mitä tahansa, eikä hän koe olevansa huonompi siksi, että hän on nainen. Hänellä on suuri omanarvontunto.

Kemppilän mielestä libretton kohtaukset, joissa sanotaan, että naista on hyvä lyödä tai vähintäänkin läimäistä välillä, jotta tämä käyttäytyisi soveliaasti, vaikuttivat ensin siltä, että eihän tällaista oopperaa voi esittää missään, mutta aikansa pohdittuaan tuli siihen tulokseen, että ehkäpä Haydn nimenomaan halusi tuoda aiheita esille, sillä oli todennäköisesti itse eri mieltä. Ja toisaalta se, kuinka koomisena hahmona Buonafede, härski vanha mies esitetään, tukee sitä, että tällaista naisten kohtelua ei tässä oopperassa arvosteta. Varsinkaan, kun palvelijatar Lisetta melko suorasti kiusaa Buonafedeä kotioiloissa.

Luulen, että säveltäjä Haydn ei juurikaan miettinyt libretton sisältöä varsinkaan naisnäkökulmasta, sillä Haydn ei profiloitunut oopperasäveltäjänä, eikä hänellä ollut suuria vaatimuksia librettojen suhteen. (Batta, 1999:217) Tässä oopperassa juonenkäänteet ovatkin melko epäuskottavia, mutta se johtuu toki siitä, että kyseessä on tosiaan koominen ooppera, ja jotta saataisiin yleisö nauramaan, juonenkäänteiden täytyykin olla hieman hullunkurisia.

Roosa Kemppilän mukaan tämä Haydnin ooppera eroaa siinä mielessä muun muassa Mozartin oopperoista ja muista commedia dell'arte –tyylilajin oopperoista, että tässä oopperassa ei ole varsinaisesti yhtään ”järkevää tolkun ihmistä”, kun taas Mozartin oopperoissa yleensä on joku, usein palvelustyttö, joka on ovela järjen edustaja. Tässä oopperassa katsoja ei voi sillä tavalla samastua – toivottavasti – keneenkään roolihahmoon, että kukaan ei pyri järkevien ratkaisujen kautta haluamaansa lopputulokseen tai ei näyttäytyä erityisen järkevä hahmona.

Sitä, että tyttäret pääsevät lopulta naimisiin rakkauden tähden eivätkä taloudellisen hyödyn tähden, haastatteleman laulajat pitivät myös tekijänä, joka tekee tästä oopperasta komedian, sillä se ei ollut 1700-luvulla ollenkaan tavallista, että nainen saisi itse valita puolisonsa.

3.5 Figaron häät (1786), Wolfgang Amadeus Mozart

Figaron häät, alkuperäiseltä nimeltään *Le nozze di Figaro*, on Wolfgang Amadeus Mozartin (1756-1791) säveltämä koominen ooppera. Ensi-iltansa ooppera sai vuonna 1786, ja libreton tähän kirjoitti Lorenzo da Ponte (1749-1838) ranskalaisen Pierre Augustin Caron de Beaumarchais'n (1732-1799) *Figaro*-näytelmien pohjalta. Niitä oli useampia, mutta tähän oopperaan erityisesti pohjana toimi komedia *La Folle journée ou Le Mariage de Figaro*. Da Ponte kirjoitti libreton myös Mozartin oopperoihin *Don Giovanni* (1787) ja *Così fan tutte* (1790). Beaumarchais'n näytelmä oli varsin yhteiskuntakriittinen, mutta oopperaa varten da Ponte poisti libretosta terävimmät kritiikit. Siitä huolimatta Mozartin aikalaiset eivät pitäneet oopperasta, sillä tässä juonitteluopperassa palvelusväki höynäyttää hallitsijoita, ja täten aristokraattista yhteiskuntaluokkaa pilkataan. (Batta, 1999:368; Wikipedia 2016g: Figaros bröllop)

Kaikki oopperat, joihin da Ponte, alkuperäiseltä nimeltään Emanuele Conegliano, teki libreton, olivat koomisia oopperoita, ja näiden juonissa on paljon samaa: juonittelua, pettämistä ja monimutkaisia ihmissuhteita. Da Ponten omakin elämä oli värikästä ennen kuin hän päätyi Itävaltaan työskentelemään. Hän työskenteli Italiassa kirjallisuuden professorina ja hänet vihittiin katolilaisen kirkon papiksi. Työskennellessään San Lucan pappina hän kuitenkin otti itselleen rakastajattaren, joka synnytti tälle kaksi lasta. Oikeudenkäynnissä häntä syytettiin myös ilotalossa asumisesta ja ilotalon tapahtumien järjestämisestä. Hänet todettiin syylliseksi, mistä syystä hänet karkotettiin Venetsiasta viideksitoista (15) vuodeksi. Niinpä hän muutti Itävaltaan, jossa pääsi ystävänsä suositteluiden perusteella Antonio Salierin (1750–1825) libretistiksi. Salieri auttoi da Pontea hakemaan virkaa libretistinä Italialaisesta teatterista Wienissä. Tuohon teatteriin Mozart sävelsi oopperoitaan, ja näin da Ponte ja Mozart löysivät toisensa. (Wikipedia2016o: Lorenzo da Ponte)

3.5.1 Figaron häiden päähenkilöt ja juoni

Oopperaa ennen on tapahtunut niin, että nuori ja rakkaudenkipeä Kreivi Almaviva (baritoni) on ollut kaikkietäväisen parturin, Figaron (bassobaritoni tai basso) ystävä.

Figaro on auttanut Kreiviä saamaan omakseen Rosinan, joka on kasvanut ilman vanhempia tohtori Bartolon (basso) luona. Rosinasta tulee Kreivitär (sopraano), ja pariskunta muuttaa yhdessä Kreivin linnaan. Kreivi palkkaa Figaron palvelijakseen. Pariskunta palkkaa useita palvelijoita hoviinsa, ja näin Kreivillä on mahdollisuus aloittaa salasuhteensa palvelusneitojen ja maalaistyttöjen kanssa.

Kreivittären kamarineidoksi palkataan Susanna (lyyrinen sopraano). Susanna ja Figaro rakastuvat ja aikovat naimisiin. Kreivi on kiinnostunut Susannasta ja yrittää päästä livahtamaan tämän sänkyyn käyttämällä ensimmäisen yön oikeuttaan, ”jus primae noctis”. Virallisesti kreivi on luopunut tästä ensimmäisen yön oikeudestaan, mutta salaa hän kuitenkin ahdistelee kauniita tyttöjä. Kreivi onkin järjestänyt huoneet uudelleen niin, että pääsee lähelle Susannan huonetta. Figaron ja Susannan häiden esteenä on sopimus, jonka Figaro on tehnyt Bartolon taloudenhoitajattaren, Marcellinan (sopraano) kanssa. Marcellina on lainannut Figarolle rahaa sillä ehdolla, että Figaron tulee mennä Marcellinan kanssa naimisiin, mikäli hän ei pysty maksamaan velkaansa takaisin. Bartolo on Marcellinan tukena sekä siksi, että haluaa kostaa Figarolle sen, että tämä on auttanut kreiviä ryöstämään Rosinan, ja myös siksi, että haluaa päästä eroon Marcellinasta siitäkin huolimatta, että heillä on yhteinen lapsi, joka tosin ryöstettiin pienenä. Susanna ei ollenkaan lämpene Kreivin liehittely-yrityksille. Ensimmäistä kertaa Kreivin elämässä hän ei saakaan kaikkia naisia, ja Susannan vastarinnan vuoksi Kreivi kiinnostuu entistäkin enemmän Susannasta. Susanna ja Figaro päättävät lähteä juonittelemaan Kreiviä vastaan ja antaa tälle opetuksen.

Hovissa asuu myös kreivin sukulaispoika Cherubino (mezzosopraano), joka toisaalta havittelee omakseen samanikäistä palvelustyttöä Barbarinaa (sopraano), ja toisaalta liehittelee myös Susannaa ja Kreivitärtä, vaikka Kreivitär onkin Cherubinon kummitäti. Cherubino on siis kaikkien rakkaussuhteiden välissä, mistä syystä Kreivi päättää lähettää Cherubinon armeijaan. Kreivi on kiinnostunut myös Barbarinasta, ja Cherubinon ja Barbarinan vehtailu on suurin syy siihen, että kreivi haluaa eroon Cherubinosta. Yksi päähenkilöistä on puutarhuri Antonio (basso), joka toimii muun muassa silminnäkijänä Cherubinon tempuissa. Antonio on periaatteessa sivuhenkilö, mutta hän käy oopperassa aina silloin tällöin kertomassa nerokkaita ja huvittavia kommenttejaan. Palvelustyttö Barbarina on Antonion tytär. Muita solisteja oopperassa ovat musiikinopettaja Basilio (tenori), joka ystäväystyy Bartolon ja Figaron kanssa, ja tuomari Don Curzio (tenori).

Lopulta paljastuu, että Figaro onkin Marcellinan ja Bartolon poika, joka heiltä ryöstettiin Figaron ollessa lapsi. Näin raukeaa Figaron ja Marcellinan välinen sopimus; eihän kukaan äitinsä kanssa mene naimisiin. Figaro ja Susanna voivat siis ilman esteitä mennä naimisiin. Kreivi joutuu nöyrytykseen, sillä hän ei pääse sänkyyn Susannan kanssa ja joutuu pyytämään anteeksi Kreivittarelta tekosiaan. Ooppera päättyy iloisiin häääpäivätunnelmiin. Myös Marcellina ja Bartolo menevät naimisiin löydettyään kadoksissa olleen poikansa.

(Batta, 1999:368-369; Wikipedia 2016g: Figaros bröllop)

3.5.2 Analyysi Figaron häistä

Myös Figaron häiden libretto perustuu löyhästi commedia dell'arten: päähenkilö on rikas, valtaa pitävä mies, joka yrittää saada itselleen kaikki naiset. Älykäs palvelusväki kuitenkin vastustaa Kreivin aikeita. Commedia dell'arten tosin kuuluu, että usein juuri palvelusväestä joku on niin sanottu tolkun ihminen, kun taas rikkaita ihmisiä tai vallanpitäjiä pilkataan.

Tässä oopperassa on linnaympäristön vuoksi hyvin selkeä hierarkia; on palvelusväki, maalaiset, kreivi ja kreivitär. Naisilla on mielenkiintoiset roolit: on Kreivitär, jonka elämä on pitkäväteistä, mutta joka on rikkaissa naimisissa; on Susanna, joka on älykäs palvelustyttö ja joka vastustaa Kreivin lähentelyä; on nuori palvelustyttö Barbarina, jonka elämä on vielä aluillaan ja Marcellina, vanhempi nainen, joka myös havittelee itselleen nuorta aviomiestä. Näistä naisista määrittelisin vain Susannan melko moderniksi naiseksi. Hän on vahva nainen, joka tietää mitä haluaa eikä suostu rakastajattareksi. Susannan apuna on hänen kihlattunsa Figaro.

Figaro edustanee commedia dell'arten hahmoa Brighella – laiskahko ja keskiluokkainen palvelija, joka pyrkii höynäyttämään rikasta, vanhaa miestä. Tässä tosin Kreivi ei ole vanha mies vaan mahdollisesti samaa ikäluokkaa Figaron kanssa, mutta Kreivi on kylläkin rikas. Susanna on tämän tyttöystävä, ja puutarhuri Antonio, joka vaikuttaa myöskin niin sanotulta tolkun hahmolta. Hän on palvelija, joka hämmästyneenä seurailee talon touhuja.

Oopperan naishahmoista Kreivitär vaikuttaisi alistuvaisimmalta omaan kohtaloonsa. Hän sietää aviomiehensä pettämisiä niin palvelusväen kuin maalaistyttöjen kanssa. Kuitenkaan tässä oopperassa eivät naiset ole siinä mielessä huonommassa asemassa kuin miehet – Kreivitärtä lukuunottamatta – sillä kaikkien tasojen

palvelijoita esimerkiksi on niin naisissa kuin miehissä. Toki tärkeät ja korkea-arvoiset ihmiset ovat miehiä, kuten esimerkiksi lääkäri. Barbarina-palvelijattarella esimerkiksi ei ole erityisen huono tai hyvä asema: hän on palvelijatar – alempiarvoinen kuin esimerkiksi Kreivitär, mutta ei kenenkään polkema tai tyhmä. Kreivin lupauksesta olla uskollinen ei kuitenkaan tule ilmi oopperassa, aikooko kreivi todella olla uskollinen – tämä kysymys jää avoimeksi (Batta, 1999:369).

3.6 Salainen avioliitto (1792), Domenico Cimarosa

Domenico Cimarosan (1749-1801) säveltämä ooppera *Salainen avioliitto*, alkuperäiseltä nimeltään *Il matrimonio segreto*, kantaesitettiin vuonna 1792 Wienissä. Libreton kirjoitti Giovanni Bertati (1735-1815). Bertati oli italialainen, mutta vieraili usein Wienissä, ja saikin vuonna 1770 Itävallan keisarilta Leopold toiselta tittelin Poeta cesario, vapaasti suomennettuna Keisarillinen libretisti. Libretto perustuu George Colman the Elderin ja David Garrickin vuonna 1766 ensi-iltansa saaneeseen komediaan *The Clandestine Marriage* ja lisäksi myös Marie-Jeanne Laboras de Meziers-Riccobonin (1713-1792) näytelmään *Sophie, ou le mariage caché* vuodelta 1768. *Salainen avioliitto* on Cimarosan oopperoista ainoa, joka vielä tänä päivänä tunnetaan yleisesti ja ylipäänsä yksi ainoista 1700-luvun koomisista oopperoista, jota edelleen esitetään. Hän kuitenkin sävelsi varmuudella ainakin 65 oopperaa ja kuului 1700-luvun lopun merkittävimpiin italialaisen koomisen oopperan säveltäjiin.

(Batta, 1999:102-103; Wikipedia 2016h: *Il matrimonio segreto*)

3.6.1 Salaisen avioliiton päähenkilöt ja juoni

Oopperan päähenkilö on rikas kauppias Geronimo (basso), jolla on kaksi tyttäretä, Elisetta (sopraano) ja kuopus Carolina (sopraano) sekä sisko Fidalma (mezzosopraano), joka toimii talon emäntänä. Geronimo haluaisi, että molemmat tai vähintään toinen hänen tyttäristään menisi naimisiin aatelismiehen kanssa. Carolina on kuitenkin jo salaa mennyt naimisiin nuoren Paolinon (tenori) kanssa, joka työskentelee apulaisena Geronimon kaupassa.

Paolino yrittää järjestää isäntänsä Kreivi Robinsonin (basso) naimisiin Elisettan kanssa toivoen, että jos vanhempi tyttäristä olisi naimisissa aatelisen kanssa, hänen ja Carolinan välinen avioliitto hyväksyttäisiin. Kreivi Robinson innostuu ajatuksesta, varsinkin siksi, että myötäjäissumma on suuri, ja lähettää kirjeen Geronimolle. Geronimo ilahtuu uskoen, että kohta hänen Elisetta-tyttärensä pääsee naimisiin kreivin

kanssa. Kun kreivi saapuu paikalle Geronimon luo, hän on hyvin pettynyt huomattessaan, että hänelle ei ole tarjottu puolisoiksi Carolinaa vaan Elisetta. Kreivi ihastuu Carolinaan. Carolina ei uskalla kertoa kreiville, että on jo naimisissa, joten kreivi kiinnostuu Carolinasta vielä enemmän luullessaan, että Carolina on vapailla markkinoilla. Carolina yrittää vakuutella kreiville, ettei ole kiinnostunut tulemaan kreivittäreksi, mutta se ei pysäytä kreivin ihastusta.

Kreivi lupaa, että suostuisi puolittamaan myötäjäissumman, mikäli saisi Carolinan Elisettan sijaan. Geronimo myöntää tähän luvan kreiville, jos Elisetta suostuu. Elisetta ei suostu, sillä hän haluaa naimisiin kreivin kanssa. Paolino on suunniltaan tapahtumien käännteestä, ja anoo Fidalmaa, että tämä tekisi jotain asialle. Fidalma onkin rakastunut Paolinoon, ja toivoo häitä Paolinon kanssa. Kreivi kertoo Elisettalle kaikki pahat tapansa ja virheensä yrittäen saada Elisettaa muuttamaan mieltään. Elisetta on järkkymätön. Myöskään Geronimo ei saa Elisettan päätä pyörrettyä. Fidalma keksii keinon, jolla päästä eroon Carolinasta: lähetetään Carolina nunnaluostariin! Geronimo puoltaa ajatusta, josta Carolina on kauhuissaan. Paolino ja Carolina lopulta tunnustavat olleensa naimisissa jo muutaman kuukauden ajan, mistä Fidalma ja Geronimo raivostuvat. Kreivi ja Elisetta pyytävät Fidalmaa ja Geronimoa antamaan anteeksi rakastavaisille kertoen samalla ilouutisen; he ovat sittenkin päättäneet mennä naimisiin kaikesta huolimatta.

(Batta, 1999:102, Wikipedia 2016h: Il matrimonio segreto; Wikipedia 2016e: Det hemliga äktenskapet)

3.6.2 Analyysi Salaisesta avioliitosta

Myös Salaisen avioliiton juoni perustuu commedia dell'arten juoneen: on vanha ja varakas mies; nuoret rakastavaiset, joiden rakkauden esteenä on isä; ja on rakastava palvelijamies, jonka täytyy juonitella päästäkseen naimisiin varakkaan miehen tyttären kanssa – tai tässä tapauksessa pystyäkseen paljastamaan, että naimisiin mentiin jo. Täytyy mainita, että Domenico Cimarosan musiikki on kaunista, loisteliasta ja mahtipontista, aivan syyttä osin unohdettua. Tämä ooppera on tutkimistani melko varmasti vähiten esitetty tänä päivänä.

Salaisen avioliiton sukupuoliroolit ovat tutkimistani oopperoista perinteisimmät. Kaikki kolme naispäähenkilöä, tati Fidalma sekä tyttäret Carolina ja Elisetta, puhuvat pääsääntöisesti rakkaudesta ja avioliitosta, tosin tyttärillä on myös keskinäistä kinastelua. Elisetta yrittää turhaan vaatia Carolinalta enemmän kunnioitusta ja toivoo,

että Carolina olisi kateellinen siitä, että Elisetta on aikeissa päästä naimisiin kreivin kanssa. Fidalma paljastaa Elisettalle olevansa rikas ensimmäisestä avioliitostaan, ja toivovansa pääsevänsä uudelleen naimisiin nuoren miehen kanssa. Sitä hän ei paljasta, että hänen havittelemansa nuori mies on tietenkin Carolinan puoliso Paolino. Käytännössä rakastavaisten esteenä on siis sen lisäksi, että isä Geronimo haluaisi naittaa molemmat tyttärensä aatelismiehille myös se, että Geronimon siskokin on rakastunut Paolinoon, ja kaiken kukkuraksi kreivikään ei kiinnostu Elisettasta vaan Carolinasta. Tässä valossa varsinkaan Carolinan asema ei ole ollenkaan hyvä. Hänen pitäisi päästä useamman henkilön ylitse ja ohitse päästäkseen julkisesti naimisiin rakastamansa miehen kanssa. Hänen asemansa on siinä mielessä hankala, että hän on käytännössä isänsä omaisuutta, ja hänen isänsä voi ilman tyttären suostumusta naittaa hänet. Sitä varten tarvitaan hyviä juonia.

Näistä naisista itsenäisin on tietenkin Fidalma, joka on jo kerran ollut naimisissa ja siksi rikastunut. Ainakin Fidalma omien sanojensa mukaan saa veljensä tekemään juuri niin kuin hän tahtoo. Tämä johtuneekin siitä, että Fidalman rahat ovat kiinni veljensä yrityksessä, ja Fidalma uhkaa vetää rahansa pois Geronimon bisneksistä, ellei Geronimo tee niin kuin Fidalma tahtoo. Fidalmaakin siinä mielessä pilkataan, että hän havittelee itselleen nuorta miestä, joka on hänen veljentyttärensä puoliso. Tosin rikkaisiin naimisiin meneminen olisi varmaan alemman luokan miehelle ollut aivan yhtä hyvä onnenpotku kuin vastaavasti naiselle. Tässä tapauksessa kuitenkin palvelija Paolino ei ole innoissaan, sillä hän on jo naimisissa Carolinan kanssa.

Tavallaan Carolinan asema on siinä mielessä hyvä, että useampikin mies on kiinnostunut hänestä, kun taas Elisetta-raukalla ei ole halukkaita kosijoita. Kreivin sisääntulo oopperaan on varsin huvittava – kaikkien muiden paitsi Elisettan kannalta. Kreivi luulee ja totisesti toivoo, että hänen tuleva puolisonsa olisi Carolina, ja kun hänelle kerrotaan, ettei se ole Carolina, hän ilmeisesti ensin toivoo, että morsian olisi Fidalma, ja kun sitten paljastuu, että se olisikin Elisetta, hän on miltei pyörtyä. Hän huvittavasti kysyy Elisettalta, onko tämä aivan varma, että tämä on hänen tuleva morsiamensa. Carolinaa tilanne huvittaa, sillä hänen mielestään hänen siskonsa on varsin ylpistynyt ja on siis hyvä, että hänen ylpeytensä saa kolauksen.

Elisettan asemakin on hyvä siinä mielessä, että hän ei haluakaan kreiviä puolisoikseen, koska tämä kohtelee häntä niin huonosti. Toki Elisettan isä yrittää ensin taivutella Elisettaa mieltymään kreiviin sanomalla, etteivät aviomiehet voikaan käyttäytyä niin kiltisti kuin hän luulee. Elisetta kuitenkin saa selville, että kreivi on ihastunut hänen

siskoonsa, ja tuohtuu syvästi. Jostakin syystä hän muuttaa mieltään ja haluaa sittenkin naimisiin kreivin kanssa, vaikka kreivi kertoo kaikki huonot puolensa, tai siis valehtelee olevansa todellinen naistenmies, Unissakävijä ja kärsivänsä migreenistä ja niin pois päin. Ehkä Elisetta toisaalta kovasti haluaa kreivittäreksi ja toisaalta haluaa olla rakastettu, ja siksi antaa anteeksi sen, että kreivi on ihastunut hänen siskoonsa ja on kiinni Carolinassa joka käänteessä. Carolina on uskomattoman lapsellinen ja ujo, että hän ei millään saa sanottua kreiville, että on jo naimisissa eikä rakasta tätä. Hän ei myöskään sanottua asiaa siskolleen, vaan odottaa, että kreivi kertoisi totuuden Carolinan siskolle. Tämä ei missään nimessä olisi ymmärrettävää käytöstä nykypäivän naiselta

Tässä Cimarosan oopperassa on saman tapaista musiikin käyttöä kuin Tuhkimossa. Hupaisimmissa kohdissa miehet laulavat nopeasti ja hyvin yksinkertaisia melodioita. Ollessaan kiihtyneimmillään niin tässä kuin Tuhkimossakin lauletaan yksinkertaisimmillaan vain yhtä sävelkorkeutta nopeissa kahdeksasosissa tai kuudestoistaosissa. Mutta kuitenkin tämä ei ole oopperan koko kuva, vaan tässä on paljon myös linjakasta ja hidasta laulua, myös mollissa. Cimarosa on käyttänyt eri tyylistä musiikkia kuvaamaan hyvin erilaisia tunteita.

Siinä mielessä Carolinan asema on hyvä, että häntä ei lopulta pakoteta nunnaluostariin eikä myöskään naimisiin kreivin kanssa, kun hän saa anteeksi avioliittonsa Paolinon kanssa. On kuitenkin aivan käsittämätöntä, että tämä tapahtuu vasta sitten, kun Paolino ja Carolina jäävät kiinni piilottelusta puutarhassa yrittäessään paeta. Vasta jäädessään kiinni he tunnustavat olleensa naimisissa jo kaksi kuukautta. Toki isä suuttuu pahemman kerran, mutta hän leppynee siitä syystä, että kreivi suostuu avioliitosta kuullessaan menemään naimisiin Elisettan kanssa.

Kaiken kaikkiaan ei voi sanoa, että naisen asema näyttäytyisi hyvänä tai kadehdittavana tässä oopperassa. Tässä oopperassa korostuu, kuinka tärkeää naisen elämässä naimisiin meneminen on. Asia tulee hyvin esille, kun Geronimo ja kreivi käyvät kauppaa Geronimon tyttäristä. Kreivi tarjoutuu huokeammalla hinnalla menemään naimisiin kauniimman ja nuoremman tyttären kanssa, ja Geronimo on tästä erittäin mielissään. On selvää, että nainen on kauppatavaraa. Tyttöjen onnellisuus ei ole isälle suinkaan tärkeää tai se, että he saisivat itse päättää puolisonsa. Tässä oopperassa myöskin naisten keskinäiset suhteet ovat melko huonot. Fidalma ja Elisetta muun muassa syyttävät Carolinaa siitä, että hän on syypää siihen, että kreivi on

ihastunut häneen eikä Elisettaan. He väittävät, että Carolina viettelee joka miehen. Carolinalla on vaikeuksia myöntää rakkautensa Paolinoon kohtaan ja avioliittonsa siitäkin huolimatta, että hänet uhataan lähettää luostariin. Tutkimistani oopperoista sanoisin, että tämän oopperan naishahmot, erityisesti Carolina, ovat kauimpana nykypäivän naisista. Myöskin Elisettan käytös siskoaan kohtaan on aika kaukana tästä päivästä. Elisetta on aivan vakuuttunut siitä, että hänen siskonsa haluaa naimisiin kreivin kanssa, eikä kuitenkaan asiasta varmistuakseen anna siskolleen edes puheenvuoroa.

3.7 Fidelio (1805), Ludwig van Beethoven

Fidelio on Ludwig van Beethovenin (1770-1827) ainoaksi jäänyt ooppera. Ooppera kantaesitettiin vuonna 1805. Libreton tähän teki saksan kielellä Beethovenin ja Haydnin ystävä Joseph Sonnleithner (1766-1835), joka työskenteli myös Beethovenin asianajajana sekä Wienin hovissa (Wikipedia 2016j: Joseph Sonnleithner; Wikipedia 2016f: Fidelio). Libretto perustui ranskalaiskirjailija Jean-Nicolas Bouillyn (1763-1842) librettoon nimeltä Leonore vuodelta 1798. Yleisesti uskotaan, että libretto perustuu Ranskan vallankumouksen aikaisiin tositapahtumiin, kun eräs rohkea vaimo lienee pelastanut aristokraattimiehensä vankilasta, ja Bouilly olisi käyttänyt tätä tarinaa librettossaan. Tämän oopperan sävelsi ensimmäisenä Bouillyn librettoon ranskalainen Pierre Gaveaux (1761-1825) vuonna 1798 nimellä *Léonore ou L'amour conjugal*, suomeksi Leonore eli aviollinen rakkaus (Wikipedia 2016p: Pierre Gaveaux; Batta 1999:19). Sekä Bouilly että wieniläinen kääntäjä Sonnleither pelkäsivät sensuuria. Siitä syystä librettossa vastustetaan vallankumousta ja tapahtumapaikaksikin on valittu Espanja. Pariisilaisyleisö kuitenkin osasi yhdistää näyttömän tapahtumat oman kotikaupunkinsa vallankumoukseen. (Batta, 1999:18-19)

Beethoven ei juurikaan nauttinut oopperan säveltämisestä – hän oli kokematon oopperasäveltäjänä eikä se tuntunut hänelle luonteenomaiselta taiteenlajilta (Batta, 1999:18-19; Lord ja Snelson, 2008:51). Hän teki useita korjauksia oopperaan ja hylkäsi muun muassa kaksi alkusoittoa. Lisäksi *Fidelio* sai huonon vastaanoton (Lord ja Snelson, 2008:51). Vuoden 1805 ensi-illan jälkeen hän lyhensikin oopperaa lopulliseen muotoonsa, joka esitettiin vuonna 1814 (Batta, 1999:18-19). Huonoon vastaanottoon saattoi vaikuttaa se, että kun ooppera esitettiin ensimmäistä kertaa, ranskalaiset joukot olivat juuri saapuneet Wieniin. Oopperan musiikki on kuitenkin ilmeisen rakastettua; nuo kaksi hylättyä alkusoittoa tunnetaan tänä päivänä itsenäisinä teoksina, jotka kuuluvat orkestereiden vakio-ohjelmistoon. (Lord ja Snelson, 2008:51)

3.7.1 Fidelion päähenkilöt ja juoni

Aatelismies Florestan (tenori) on joutunut vankilaan, sillä hän on päättänyt paljastaa aatelismies Don Pizzarron (bassobaritoni) tekemiä rikoksia. Tästä kostona Pizarro on toimittanut Florestanin vankilaan. Vankilanjohtaja Roccolla (basso) on tytär Marzelline (sopraano) ja apulainen Jaquino (tenori). Florestanin vaimo Leonore (sopraano) päättää pelastaa miehensä vankilasta. Niinpä Leonore pukeutuu mieheksi ja keksii nimekseen Fidelio, ja tarjoutuu töihin vankilaan. Rocco palkkaa Leonoren.

Vankilanjohtajan apuri Jaquino rakastaa Marzellinea. Marzelline sen sijaan rakastuu Leonoreen, jota luulee mieheksi. Sekä Marzelline että Rocco haluavat, että Leonore eli Fidelio menisi naimisiin Marzellinen kanssa. Fidelio yrittää vältellä rakkauden tunnustuksia ja puheita naimisiinmenosta. Don Pizarro on antanut ymmärtää, että Florestan on kuollut. Rocco saa viestin, jonka välittää Pizzarrolle, että kuninkaan ministeri Don Fernando (basso) on tulossa tarkastamaan Pizzarroa vastaan tehtyjä syytöksiä yllätyskäynnillään. Pizarro keksii, että Florestan täytyy tappaa, jotta valhe Florestanin kuolemasta pitäisikin paikkansa. Pizarro yrittää palkata Roccon murhaamaan Florestanin. Rocco ei suostu, mutta suostuu kaivamaan haudan Florestanille, jotta Pizarro voi itse tappaa Florestanin. Kun tappamisen aika koittaa, Leonore tulee esiin piilostaan ja vetää esiin aseensa, jolla uhkaa Pizzarroa. Leonore paljastaa henkilöllisyytensä, mistä Marzelline järkyttyy. Leonore ja Florestan saavat jälleen toisensa, ja Pizarro joutuu vankilaan murhajuonittelustaan.

(Batta, 1999:18; Wikipedia 2016f: Fidelio)

3.7.2 Analyysi Fideliosta

Fidelio on mielenkiintoinen ooppera naishahmojen kannalta. Leonore, joka hädissään tahtoo pelastaa aviomiehensä, tekeytyy mieheksi. Ilmeisesti olisi niin tavatonta olla naissotilas, että hänen on pukeuduttava mieheksi. Marzelline, joka haluaa hyviin naimisiin niin kuin kaikki naiset 1750-1850 –luvun oopperoissa, ihastuu niin silmittömästi Fidelioon, ettei edes huomaa tämän olevan nainen. Tosin tätä ei huomaa kukaan muukaan, joten ehkä hänen valeasunsa on varsin toimiva.

Mielenkiintoista Fideliossa on, että myös tässä oopperassa on mies, joka on yhtä innoissaan tyttärensä pääsemisestä naimisiin kuin tyttö itse. Marzellinen isä haluaisi kovasti naittaa Fidelion ja Marzellinen. Tässä on yhtymäkohtia niin Tuhkimoon kuin Il

mondo della lunaan. Siinä mielessä naisen asema tässä oopperassa ei eroa muista tutkimistani ooppereista. Naimisiin pääsy on tärkeää. Tosin tässä on myös selkeää, että Marzeline ei halua naimisiin kenen tahansa kanssa, sillä häneen on hyvin ihastunut Jaquino, mutta Marzeline haluaa naimisiin vain rakkaudesta, ja hänen rakkautensa kohteena on Fidelio. Toki kun Marzellinen isälle Roccolle selviää, että Fidelio onkin nainen, hän ylistää Leonoren rohkeutta, rehellisyyttä ja rakkautta Florestania kohtaan.

Tässä tarinassa avioliittoa ylistetään. Vaimon rakkaus miestänsä kohtaan ylittää kaiken muun. Säveltäjä Beethoven, joka itse pysyi naimattomana koko ikänsä, ihanoi kuitenkin avioliittoa suuresti. Hän olisi varmastikin halunnut naimisiin, mahdollisesti Antonie Brentano –nimisen naisen kanssa, mutta hänellä ei ollut onnea rakkaudessa. Beethovenin aviottomuutta ihmeteltiin suuresti. Hänelle avioliitto edusti jotakin ylevää ja tavoiteltavaa. Muun muassa Mozartin ooppereista hän arvosti eniten Taikahuilua, kun taas Don Giovanni ja Così fan tutte olivat hänen mielestään liian pinnallisia. Näinpä ei ole ihme, että myös Leonore on harkitsevainen henkilö, joka on täynnä syvää moraalista vakavuutta. (Batta, 1999:18-20)

Voisi ajatella, että tässä oopperassa naisen asema on melko hyvä. Fidelio eli Leonore on erittäin rakastava, älykäs ja rohkea nainen, joka kaiken lisäksi on toiminnallinen päähenkilö teoksessa. Hän tekeytyy mieheksi, ja sosiaalisella älykkyydellään hän pääsee vanginvartijan suosioon, mutta silti hän välttää joutumasta naimisiin naisen kanssa; hän pääsee lopulta aviomiehensä luokse, saa päästettyä vangit käymään ulkoilmassa ja saa jopa pelastettua oman aviomiehensä vankilasta. Oopperan loppukohtauksessa kansalaiset ylistävätkin Leonorea hänen rohkeudestaan, ja ylistävät, kuinka upea vaimo hän on pelastettuaan miehensä hengen.

Oikeastaan miehen asema tässä oopperassa näyttäytyy tavallaan huonompana kuin naisen. Jaquino raukka on rakastunut Marzelineen, mutta ei saa vastarakkautta. Florestan taas on joutunut vankilaan. Tässä oopperassa näyttäytyy rajulla ja surullisella tavalla se, kuinka mielipuolisesti pahat vallanpitäjät ovat voineet saattaa vankilaan viattomia ihmisiä ja kuinka kehnot olot näillä vangeilla on voinut olla. Ihmisoikeudet näyttäytyvät kyllä tässä oopperassa suuressa roolissa, mutta ne eivät varsinaisesti kohdistu naisen ihmisoikeuksiin. Florestanin kaunis aaria kohtalostaan on sydäntäsärkevä. Hän valittaa, kuinka hän uskalsi puhua totta, ja palkkiona siitä heitettiin vankityrmään. Häntä lohduttaa vankityrmässä se, että hän teki

velvollisuutensa paljastaessaan Don Pizarron rikoksia. Myös hänen kiitosaariansa saamastaan viinitilkasta on sydäntäsärkevä. Florestanin aaria tunnetaan kauneutensa lisäksi vaikeudestaan; Beethovenille oli luonteenomaista, että hän kirjoitti miespuoliselle sankarille vain yhden aarian ja senkin vasta toiseen näytökseen, jossa laulajan on pitkän orkesterijohdannon jälkeen aloitettava suoraan korkeasta äänestä (Batta, 1999:21). Kaiken kaikkiaan Fidelio-ooppera on Beethovenilta koskettava mestariteos.

3.8 Tuhkimo (1817), Gioachino Rossini

Tuhkimo, alkuperäiseltä nimeltään *La Cenerentola* ja toiselta nimeltään *La bontà in trionfo*, on Gioachino Rossinin (1792-1868) ooppera, joka sai kantaesityksensä Roomassa vuonna 1817. Tähän koomiseen oopperaan teki libreton Jacopo Ferretti (1784-1852). Ooppera syntyi siksi, että eräs toinen ooppera oli hylätty esitettävästä ohjelmistosta, sillä sen libretto ei miellyttänyt kaikkia osapuolia. Ferretti suostui vastenhakoisesti yhteistyöhön Rossinin kanssa. Rossini oli aiemmin hylännyt erään Ferrettin libretoista, eikä tämä siksi ollut kovin halukas yhteistyöhön. Yhteinen projekti kuitenkin alkoi, ja Ferretti ennätti ehdottaa yli parikymmentä aihetta Rossinille. Sensuuri oli kova, eikä Rossinia kiinnostanut mikä tahansa aihe. Vasta Tuhkimo aiheena sai Rossinin innostumaan. Oopperaan syntyikin lopulta musiikki niinkin nopeasti kuin 24 päivässä ja libretto 22 päivässä. (Wikipedia 2016l: La Cenerentola; Batta, 1999:538)

Libretto pohjautuu ikivanhaan Tuhkimo-satuun. Sadusta on olemassa erilaisia versioita jo 800-luvulta asti ympäri maailman. Tunnetuimmat versiot nykypäivänä lienevät kuitenkin länsimaissa ranskalaisen Charles Perraultin (1628-1703) satu Cendrillon vuodelta 1697 sekä Grimmin veljesten satu 1810-luvulta. (Wikipedia 2016l: La Cenerentola) Tämän oopperan libretto perustuu Perraultin satuun. Koska libretisti Ferretti ei olisi halunnut käyttää oopperan nimenä tunnetun sadun nimeä, oopperan alkuperäinen nimi oli Angiolina, ossia *La bontà in trionfo*. Sensuuri kuitenkin puuttui peliin, sillä Angiolina-niminen nainen sattui olemaan tunnettu kurtisaani. Niinpä oopperan nimeksi täytyi valita sama nimi kuin sadulla. (Batta, 1999:539)

3.8.1 Tuhkimo-oopperan päähenkilöt ja juoni

Angelina eli Tuhkimo (mezzosopraano, alun perin kontra-altto) joutuu työskentelemään piikana isäpuolensa Don Magnificon (basso) luona. Angelinalla on kaksi ilkeää sisarpuolta, Clorinda (sopraano) ja Tisbe (mezzosopraano). Salernon prinssi, Don

Ramiro (tenori), etsii itselleen puolisoa ja haluaa löytää kaikkein kauneimman morsiamen. Ramiro käykin tutustumassa joka talon tyttöihin ja tulee käymään myös Don Magnificon luona. Ramiro pukeutuu valeasuun väittäen olevansa prinssin palvelija, jotta voisi tarkkailla tyttöjen käyttäytymistä ilman, että he tiedostavat kyseessä olevan prinssin. Ramirolla on mukanaan oikea palvelija, Dandini (baritoni), joka on pukeutunut prinssiksi, sekä hovin jäsen ja Ramiron entinen opettaja Alidoro (basso), joka taas esittää olevansa kerjäläinen. Angelina ja Ramiro ihastuvat toisiinsa oitis. Dandini kutsuu Clorindan ja Tisben illan tanssiaisiin. Alidoro kutsuu Angelinan tanssiaisiin ja kertoo olevansa oikeasti hovin jäsen.

Tanssiaisissa Dandini on edelleen pukeutuneena prinssiksi ja Ramiro palvelijaksi. Dandini kosiskelee Angelinaa, joka kuitenkin kertoo olevansa rakastunut prinssin palvelijaan. Ramiro astuu esiin ja tunnustaa rakkauttaan Angelinalle. Angelina lähtee juhlista antaen Ramirolle toisen rannerenkaansa sanoen, että jos Ramiro todella välittää hänestä, tämä etsii Angelinan käsiinsä. Dandini paljastaa Don Magnificolle ja tämän tyttärille, ettei olekaan oikeasti prinssi. Don Magnifico seurueineen tuohtuu ja lähtee kotiin. Ramiro hovimiehineen lähtee etsimään Angelinaa ja löytääkin Don Magnificon talolle. Ramiro ja Angelina saavat toisensa, ja Angelinasta tulee prinsessa. Ramiro haluaa rangaista Magnificoa Angelinan orjuuttamisesta. Angelina kuitenkin pyytää Ramiroa olemaan suopea Magnificolle ja sisarpuolilleen. Kaikki päättyy onnellisesti.

(Batta, 1999:538; Wikipedia 2016l: La Cenerentola)

3.8.2 Analyysi Tuhkimosta

Tuhkimoa katsellessa herää kysymys, miksei oopperassa ole naiskuoroa ollenkaan. Tanssiaiskohtauksessa on pelkästään mieskuoro; naisääniä laulavat ilkeät sisarpuolet, ikään kuin prinssin järjestämiin tanssiaisiin olisi kutsuttu pelkkiä miehiä näiden kolmen tytön lisäksi. Olen joitakin muitakin oopperoita nähnyt, joita katsellessani olen ihmetellyt samaa. Muun muassa Giacomo Puccinin (1858-1924) oopperassa Lännen tyttö vuodelta 1910 naisia on tasan yksi koko oopperassa, päähenkilö Minnie, jonka lisäksi oopperassa on miessolisteja sekä mieskuoro. Leoš Janáčekin (1854-1928) oopperassa *Laulu kuolleesta talosta* naisia vuodelta 1930 on kaksi, joiden lisäksi on suuri määrä miessolisteja ja mieskuoro. Tuhkimo-oopperassa naisia on kolme; ilkeät sisarpuolet ja Tuhkimo itse.

Toisaalta on vaikea sanoa, onko tässä oopperassa naisen asema välttämättä huono. Tuhkimon asema on toki huono, sillä hän on palvelija, mutta palvelija saattaisi kenties olla myös mies. Isäpuoli kohtelee Tuhkimoa hyvin väkivaltaisesti ja epäkunnioittavasti. Kohtelisiko isäpuoli vastaavasti poikaa tai miestä yhtä huonosti? Sitä on vaikea tietää, mutta todennäköisesti kyllä kohtelisi.

Tässä oopperassa ilkeät sisarpuolet näytetään todella naurettavina olentoina, mutta niin näytetään myös isäpuoli. Oikeastaan lähes koko oopperan ajan kaikki roolihahmot laulavat niin lyhyttä linjaa kuin mahdollista; laulu koostuu pääosin joko peräkkäisistä, nopeista kahdeksasosista tai kahdeksasosista, joita seuraa saman mittainen tauko, tai joita edeltää saman mittainen tauko. Niinpä koko oopperan kuulokuva on pääsääntöisesti ha-ha-ha-ha, he-he-he-he tai ha, tauko, he, tauko, jne. Näin ollen kaikista annetaan enemmän tai vähemmän hupaisa kuva, mutta koominen ooppera tämä onkin.

Tuhkimon eli Cenerentolan lauluosuudet muuttuvat huomattavasti, kun hän pääsee tanssiaisiin yllään upeat vaatteet. Hänen itsetuntonsa kohoaa, häntä kuunnellaan, häntä ihailaan. Mietin, kertooko se jotakin naisen asemasta, että hänen pitää saada ylleen kauniit vaatteet, jotta asema kohoaisi – onko upeasti pukeutuminen välttämätöntä statukselle? Ilmeisesti on, sillä myöskään sisarpuolet eivät ole kiinnostuneita menemään naimisiin prinssi Ramiron kanssa, kun hän on pukeutuneena palvelijaksi, eivätkä sisarpuolet tällöin tiedä, että prinssi Ramiro on valevaatteissa.

Tässä oopperassa on samaa juonentynkää naisia ajatellen kuin Unissakävijässä ja Figaron häissä. Tässä on kaksi sisarpuolta, jotka yrittävät päästä prinssin kanssa naimisiin. Heidän keskinäinen kilpailunsa on kovaa, ja heidän mielistelynsä ärsyttää niin prinssiä kuin prinssin palvelijaa. Lisäksi sisarpuolet yhdessä isänsä kanssa toivovat kovasti, että jompikumpi heistä pääsisi naimisiin prinssin kanssa, tai vaikka molemmat. Figaron häissä samasta miehestä haaveilevat Marcellina ja Susanna, Unissakävijässä Lisa ja Amina. Kaikissa näissä kolmessa oopperassa naimisiin pääsee lopulta suloinen ja kaunis, nuori tyttö, joko palvelija (Susanna ja Tuhkimo) tai muu kyläläinen (Amina). Kaikissa näissä työhöni valitsemisissa töissä niin sanotusti hyvä voittaa pahan, eli ilkeät sisarpuolet eivät pääse naimisiin prinssin kanssa eikä kateellinen Lisa pääse naimisiin Elvinon kanssa, eikä Marcellina tietenkään pääse naimisiin miehen kanssa, joka sattuu olemaan hänen oma poikansa.

Tuhkimossa ja Figaron häissä on yhteistä, että niin sanottu paha mies esitetään erittäin naurettavana hahmona, samoin kuin ehkä *Il mondo della luna* Buonafede esitetään erittäin tyhmänä ja naurettavana hahmona. Tämän voisi ajatella olevan merkki siitä, että naisen asema on hyvä, jos ei oteta huomioon sitä, että ilman naimisiin pääsyä naisen tulevaisuus on heikoilla. Tuhkimossa isäpuoli esitetään erittäin naurettavana hahmona. Tämä käy esille hänen lauluosuuksistaan. Hänen lauluosuuksensa ovat musiikillisesti hyvin yksinkertaisia, välillä hysteerisiä. Hän laulaa niin nopeasti, että kieli on vähällä mennä solmuun. Oopperassa on melko paljon resitatiiviosuuksia, ja suurin osa lauluosuuksista ja orkestraatiosta on tehty kuulostamaan hupaisalta – pitkää linjaa ei laula juuri kukaan, paitsi Tuhkimo, Cenerentola. Erityisesti kohtauksessa, jossa isäpuoli ja tyttäret palaavat kotiin tanssiaisista, joissa uskovat nähneensä Tuhkimon, ja näkevät Tuhkimon kotona ja todella uskovat, että heidän näkemänsä nainen ei ollutkaan itse Tuhkimo, käy ilmi, että varsinkin isäpuolta halveksitaan ja pidetään erittäin tyhmänä. Katsojalle annetaan näin naurun aihetta. Erityisen huonona naisen asema ei siis tässä oopperassa näyttäydy.

3.9 Taika-ampuja (1821), Carl Maria von Weber

Taika-ampuja, saksalaiselta nimeltään *Der Freischütz*, on Carl Maria von Weberin (1786-1826) tunnetuin ooppera. Kantaesityksensä se sai Berliinissä vuonna 1821, ja libreton tähän teki Johann Friedrich Kind (1768-1843). Taika-ampujaa pidetään saksalaisen romanttisen oopperan ensimmäisenä teoksena. Ennen Weberiä ajateltiin, että vain italialainen ooppera voi olla laadukasta. Weberin Taika-ampujan myötä italialaisen oopperan herruus väistyi saksalaisilta näyttämöiltä lopullisesti, mikä olikin ollut Weberin musiikillisen ja kirjallisen luomistyön tavoite. Muun muassa Richard Wagner ihaili suuresti Weberiä. Wagner sai innostuksen omaan oopperatyöhönsä juuri Weberiltä, ja muun muassa vaatikin Weberille juhlalliset hautajaiset. Wagner veikin sittemmin omassa elämäntyössään saksalaisen romanttisen oopperasuuntauksen huippuunsa. (Batta, 1999:834-838)

3.9.1 Taika-ampujan päähenkilöt ja juoni

Ooppera perustunee tositahtumiin. Böömissä vuonna 1710 käytiin rangaistusprosessi 18-vuotiasta poikaa vastaan, joka oli tietävästi ukkospäivänä valanut metsästäjän kanssa luoteja (Batta, 1999:834). Itse ooppera kuitenkin sijoittuu 1600-luvulle, kolmekymmenvuotisen sodan (1618-1648) jälkeiseen aikaan Bohemiassa. Taika-ampujan päähenkilö on nuori metsästäjä Max (tenori). Max on

rakastunut Agatheen (sopraano). Agathe on nykyisen ruhtinaan metsänvartijan, Kunon (basso) tytär. Kuno on jäämässä eläkkeelle, ja hänen metsänvartijan virkansa sekä hänen kaunis tyttärensä Agathe annetaan vaimoksi sille henkilölle, joka voittaa ampumakilpailun. (Batta, 1999:834-5)

Tähtäysammunnassa Max häviää nuorelle ja vauraalle talonpojalle, Kilianille (baritoni). Max joutuu näin huomaamaan, etteivät hänen ampumataitonsa ole riittäviä seuraavana päivänä järjestettävän ampumakilpailun voittoon. Hän surkuttelee kohtaloaan erityisesti siksi, että tietää menettävänsä Agathen. Kuin ihmeen kaupalla Maxia rientää auttamaan toinen nuori metsästäjä, Kaspar (basso), joka tekopyhästi kertoo Maxille tietävänsä, kuinka kilpailu voitetaan. Kaspar antaa Maxille taikaluotinsa kokeiltavaksi. Max osuu saman tien korkealla lentävään kotkaan. Max on haltioissaan taikaluodista, ja haluaa itselleen samanlaisia. Sitä Kaspar ei kerro Maxille, että kuusi luotia osuu aina maaliin, mutta seitsemäs luoti kuuluu pahalle, mustalle metsästäjälle Samielille (puherooli), joka seitsemännen luodin avulla ottaa ihmishengen omakseen. Seitsemäs luoti on siis tappava jonkun. Kaspar on paholaisen renki ja näin hänen lähtönsä on lähellä. Jollei hän löydä ajoissa uhria, hän joutuu kuolemaan itse. Niinpä Kaspar yrittää saada Maxin tarttumaan syöttiin. Jos Max suostuisi taikaluotien käyttöön, seitsemäs luoti surmaisi Agathen, ja Kaspar pelastautuisi. Koska Max osui kotkaan, hän on vakuuttunut Kasparin luodeista ja on valmis lähtemään keskiyöllä Hiidenrotkoon valamaan itselleen luoteja.

Kun Max on Hiidenrotkossa valamassa luoteja, Agathe on metsässä törmännyt erakkoon, joka on varoittanut häntä tuntemattomasta vaarasta ja antanut tälle valkeita ruusuja. Agathen kotona isoisoisän kuva putoaa seinältä osuen Agatheen. Tämä olisi voinut kuolla, mutta loukkaantuu vain lievästi. Agathe on hyvin huolissaan Maxista ja tuntemattomasta vaarasta, mutta nuori sukulaistyttö Ännchen (sopraano) ei usko vaaraan ja yrittää piristää Agathea. Kun Max vihdoin saapuu ylimetsänvartijan talolleen mukanaan kuollut petolintu todisteena metsästysonnestaan, Agathe pikemminkin säikähtää kuin pitää sitä todisteena Maxin ampumataitojen palaamisesta.

Max ampuu ruhtinas Ottokarin edessä luoteja todisteeksi metsästyshetimitään. Max ei edelleenkään osu maaliin tavallisilla luodeilla. Hän on käyttänyt jo kolme ammusta ja pyytää Kasparia jättämään itselleen vielä yhden luodin, mutta tämä kieltäytyy, ja Maxin on käytettävä seitsemäskin luoti ampumakokeeseen. Tällä välin Agathe on nähnyt unta, jossa hänestä tulee valkea kyyhkynen, jota Max metsästää ja tähtää.

Herätessään Agathe avaa rasian, jossa pitäisi olla morsiusseppele, mutta siellä onkin hautajaisseppele. Morsiusneidot ja Agathe ovat aivan poissa tolaltaan, jopa aina niin optimistinen Ännchen. Agathe kuitenkin pyytää sitomaan itselleen morsiusseppeleen valkoisista ruusuista, jotka on saanut erakolta.

Ruhtinas Ottokar vaatii Maxia edelleen jatkamaan ampumakoetta. Ottokar osoittaa valkeaa kyyhkyä ja käskee Maxia tähtäämään sitä. Tällöin Agathe kiihuhtaa kauhistuneena paikalle ja huutaa Maxille, ettei tämä ampuisi kyyhkystä, sillä kyyhkynen on Agathe. Max ei ehdi reagoida, ja laukaus lähtee ilmoille. Sekä Agathe että Kaspar vaipuvat maahan. Agathen taakse on ilmestynyt erakko, jonka suojeluksessa hän on. Agathe jää henkiin, mutta Kaspar kuolee. Näin Samiel-paholainen on saanut uhrinsa. Ruhtinas, jolle Max tunnustaa huijauksensa, haluaa karkottaa Maxin pois mailtaan, mutta erakko saakin päättää tuomiosta. Erakko armahtaa Maxin: ampumakoetta ei enää koskaan järjestetä, ja Max saa Agathen vaimokseen vuoden koeajan jälkeen. (Batta,1999:834-835; Wikipedia 2016t: Taika-ampuja; Wikipedia 2016d: Der Freischütz)

3.9.2 Analyysi Taika-ampujasta

Täytyy ensimmäisenä analyysinä todeta Taika-ampujasta, että Weberin musiikki on mestarillista. Hän osaa kuvata roolihahmoja ja tunnelmia erilaisilla musiikkityyleillä. Oopperan kokonaiskuva musiikillisesti onkin hyvin moninainen ja monimuotoinen. Hupaisat henkilöahmot laulavat hupaisan kuuloista musiikkia, ja vakavina hetkinä musiikki on mystistä, vakavaa, myrskyisää ja tunteikasta. Olin melko haluton valitsemaan tätä oopperaa analysoitavaksi, sillä alun perin tutustuin tässä oopperassa vain Ännchenin aariaan Kommt ein schlanker Bursch gegangen, joka on äärimmäisen tylsä, yksinkertainen ja hupaisa ja jota jouduin laulamaan siksi, että oma laulutekniikkani ei vielä tuolloin yltänyt haastavempiin aarioihin. Säestäjäni aikoinaan totesi, että tähän on sirkusmusiikkia. Hän ei tuntenut oopperaa kovin hyvin taidemuotona pianon maisteriopinnoistaan huolimatta, joten tuon aarian perusteella hänelle ei jäänyt hyvä kuva oopperasta ylipäätään taidemuotona. Kun myöhemmin kuulin laulunopiskelijakollegan laulavan Agathen aariaa, olin todella yllättynyt, että aaria oli edes samasta oopperasta kuin Ännchenin aaria. Kun kuulin vielä kolmannen aarian, joka kuulosti suorastaan teknisesti vaativalta ja hienolta, ajattelin, että tähän oopperaan pitääkin tutustua tarkemmin, ja siksi valitsinkin tämän oopperan tähän opinnäytetyöhön, jotta antaisin Taika-ampujalle täysin uuden mahdollisuuden. Weberin musiikki onnistui vakuuttamaan minut. Taika-ampuja on mestariteos.

Taika-ampujan naisroolit eivät juuri eroa aikakauden muista oopperoista. Oikeastaan melko selkeästi tässä oopperassa nainen on kauppatavaraa, sillä ampumiskilpailun voittaja saa palkkioksi sekä metsänhoitajan pestin että lisäksi tyttären vaimokseen. Pienintäkään epäilystä ei siis jää siitä, että nainen on kaupanteossa käytettävä hyödyke siinä missä muutkin esineet, palvelut tai tavarat. Ooppera alkaa myöskin samalla tavalla kuin esimerkiksi *Il mondo della luna* siinä mielessä, että oopperan selkeitä päähenkilöitä ovat miehet – ehtii kulua oopperaa peräti neljäkymmentä minuuttia ennen kuin oopperan naispäähenkilöt Agathe ja Ännchen pääsevät laulamaan. Tässä oopperassa on kuitenkin sekakuoro toisin kuin monessa hyvin miehisessä oopperassa on vain mieskuoro.

Toki mytologia ja taiat hieman muuttavat tämän oopperan naiskuvaa, sillä tosielämässä ei oikeasti ole esimerkiksi taikanoolia tai paholaisia tai paholaisen renkejä tai muita vastaavia. Näitä mytologiaan hiemankaan perustuvia oopperoita on siinä mielessä vaikea analysoida, että ne eivät ensinnäkään sijoitu oopperan valmistumishetken aikakauteen, ja vaikka sijoittuisivat, niin taikoja ei sittenkään olisi oikeassa elämässä. On totta, että myös 2010-luvulla osa ihmisistä edelleen uskoo taikoihin, mutta se on ollut menneinä aikoina huomattavasti yleisempää.

Oopperan naisista Ännchen on mielestäni yltiöpositiivinen ja lapsellinen, mutta Agathe Ännchenin optimismi ilahduttaa ja piristää. Nykypäivänä Ännchen olisi varmaankin yhteisössä se naiivi henkilö, joka on aina hyvällä tuulella ja joka aina uskoo, että kaikki menee hyvin, ja joka ei ärsyttävyyteenkään asti vaivaudu ottamaan tosi asioista selvää, vaan ihmettelee lähes aidosti, miksei kaikilla muilla mene yhtä hyvin kuin hänellä. Agathe olisi varmaankin järkevä, apaattinen, romanttinen ja stressaantunut henkilö myös meidän aikakaudellamme, mutta hänen osansa kaupattavana morsiamena on toki heikko tässä oopperassa. Mahtaisi olla varsin jännittävää ja ikävää odottaa, kuka sattuu tulemaan omaksi puolisoiksi – kuka voittaa kilpailun.

3.10 Unissakävijä (1831), Vincenzo Bellini

Unissakävijä, *La Sonnambula*, on Vincenzo Bellinin (1801-1835) ooppera, joka sai ensi-iltansa Milanossa vuonna 1831. Bellinillä oli alun perin tarkoituksena säveltää ooppera, jonka libretto pohjautuisi Victor Hugon (1802-1885) näytelmään *Hernani*. Sensuurin pelossa Bellini päätyi kuitenkin libretistinsä Felice Romanin (1788-1865) kanssa säveltämään oopperan, joka pohjautui Eugène Scribe'n (1791-1861) ja Jean-

Pierre Aumerin (1774-1833) baletti-pantomiiniin nimeltä *La somnambule, ou L'arrivee d'un nouveau seigneur*. Bellini teki useita oopperoita yhdessä Felice Romanin kanssa. Bellini lähti Italiasta matkustaen Lontooseen, mutta asettuen lopulta kuitenkin Pariisiin, jossa hänestä tuli nopeasti paikallisten taiteilijapiirien suosikki. Bellini ei kuitenkaan kauaa ehtinyt elää Pariisissa, sillä hän kuoli jo 34 vuoden iässä. (Batta, 1999:22; Wikipedia 2016n: La Sonnambula)

3.10.1 Unissakävijä-oopperan päähenkilöt ja juoni

Oopperan päähenkilö on Amina (lyyrinen tai koloratuurisopraano), joka on lapsena orvoksi jäänyt. Amina on pääsemässä naimisiin varakkaan maanviljelijän, Elvinon (tenori) kanssa. Elvinosta on kuitenkin kiinnostunut myös majatalon omistaja Lisa (sopraano), joka ei ole mielissään tulevista häistä. Lisa päättää tehdä voitavansa, jottei häitä tulisi ja jotta hän itse pääsisi ihastuksensa Elvinon kanssa naimisiin. Kylässä juhlitaan Elvinon ja Aminan kihlausta. Kesken juhlien kylään saapuu muukalainen ja pyytää saada majoittua Lisan majataloon. Muukalainen on Rodolfo (baritoni), kuolleen kreivin poika, joka saapuu tuntemattomana nuoruutensa kotiseudulle. Rodolfo ihastelee Aminan kauneutta ja lausuu tälle kohteliaisuuksia, joista Elvino tulee mustasukkaiseksi.

Juhlat keskeytyvät, kun salaperäinen haamu aiheuttaa vahinkoa yön pimeydessä. Lisa menee Rodolfon huoneeseen säikähtäen kuitenkin jotakin ääntä ja paeten huoneesta unohtaen sinne kuitenkin liinansa. Amina kävelee unissaan Rodolfon huoneeseen. Rodolfo poistuu huoneesta ymmärtäen, että Aminan täytyy olla Unissakävijä. Talonpojat saapuvat juhlistamaan kreiviksi tunnistetun Rodolfon paluuta majataloon. He löytävät Aminan nukkumasta Rodolfon sängyssä, minkä seurauksena Elvino luulee Aminan pettäneen häntä ja purkaa kihlauksen.

Amina yrittää vakuutella olevansa syytön, mutta kukaan ei usko hänen puheitaan eikä edes kreivin puheita unissakävelystä. Elvino aikookin mennä naimisiin Lisan kanssa. Tällöin Aminan kasvattiäiti Teresa (mezzosopraano) näyttää liinaa, jonka Lisa oli unohtanut Rodolfon huoneeseen. Elvino tuntee, että myös Lisa on pettänyt hänet. Kukaan ei tiedä, mitä tehdä. Silloin Amina kävelee unissaan kaikkien näkyville ja vannoo rakkauttaan ja uskollisuuttaan Elvinolle. Vihdoin viimein Elvino vakuuttuu Aminan syyttömyydestä, ja talonpojat saavat hurraamisellaan Aminan heräämään. Nuoripari pääsee lopultakin naimisiin.

(Batta, 1999:24)

3.10.2 Analyysi Unissakävijästä

Unissakävijä on ooppera, jonka halusin erityisesti mukaan tähän opinnäytetyöhön luettuani oopperan juonen. Tämä ooppera erityisesti nimittäin korostaa naisen huonoa asemaa. Kun ooppera ilmestyi 1800-luvun alkupuolella, unissakävelyä pidettiin mielisairautta hieman lievempänä ilmiönä ainakin oopperanäyttämöillä. Koska mielisairauteen, järjen katoamiseen, liittyi aina traagisuutta ja lopullisuutta, unissakävelyä pidettiin harmittomampana ja huvittavanakin, koska sen yhteydessä ei tapahtunut mitään peruuttamatonta. Näillä mielettömyyden ilmaisumuodoilla on kuitenkin yhteiset taiteellis-musiikilliset juuret. Mielisairaus oli suosittu aihe jo 1600-luvulla, ja se kasvatti suosiotaan ennen kaikkea 1800-luvun italialaisissa ja ranskalaisissa oopperoissa. Toisaalta niin sanotut hulluuskohtaukset symboloivat kiihkeitä, tunteiden kuumentumisesta johtuvia käyttäytymistapoja, jotka olivat ominaisia useimmille italialaisen romantiikan ajan oopperahahmoille. Mielisairaasivat olivat lähes aina rakkaudessaan pettyneitä, ja tuskinpa sattumalta, naishahmoja. Ajateltiin, että näillä mielisairailla kuvitteellisuus ja mielettömyys täydensivät toisiaan. Oli sopivaa näyttää naiset mielisairaana tai unissakävelijöinä, sillä heidät haluttiin kahlita ja heitä haluttiin henkisesti holhota: uskottiin tai haluttiin uskoa, että naisia ohjaavat vain heidän tunteensa, mikä tekee heistä arvaamattomia ja siksi järjettömiä. Näinpä tämänkin oopperan mielisairaana eli Unissakävijän rooliin valikoitui nainen, Amina. (Batta, 1999:25)

Aminalle on kirjoitettu ”hulluuskohtaus”, kuten monelle koloratuurisopraanolle aikojen saatossa. Jo 1600-luvulla esimerkiksi Englannissa oli lukuisia säveltäjiä, jotka kirjoittivat kuuluisille laulajattarille hulluuskohtauksia, jotka olivat musikaalisesti erityisen kiitollisia; pääsiväthän laulajattaret näin esittelemään taituruuttaan. Romantiikan ajassa koloratuuritaiteella saattoi olla dramaturginenkin tehtävä: virtuoosimaisesti laulettu, vaivattomasti eteenpäin soljuvat juoksutukset kuvasivat taakasta vapautunutta mieltä. Mielisairauskohtauksissa on kuitenkin myös tyypillisesti rakenne, jossa on resitatiivi, ensimmäinen hidas ja toinen nopeampi aariaosuus. (Batta, 1999:25)

Kuinka ollakaan, myös Unissakävijästä löytyy kateellinen, naimisiin himoava nainen, Lisa. Lisa haluaa niin verisesti naimisiin Aminan kihlatun kanssa, että melkein onnistuukin rikkomaan Aminan ja Elvinon välit ja pääsemään itse naimisiin Elvinon

kanssa. Tuntuu, että naisia halutaan kuvata niin, että he ovat kateellisia toisilleen ja pahansuopia.

Ooppera kertoo mielestäni ennen kaikkea yhteisön tuesta ja yhteisön vihasta yksilöä kohtaan. Oopperan alussa noin 20 minuuttia kyläläiset riemuitsevat Aminan puolesta; he ylistävät hänen sulokkuuttaan ja iloitsevat hänen naimisiin pääsyään. Kun sitten Amina löytyykin Kreivi Rodolfon huoneesta nukkumasta, kyläläiset ovat varmoja, että Amina on pettänyt Elvinoa. Kaikki paitsi oma äiti hylkäävät hänet. Eipä aikaakaan, kun kyläläiset ylistävät Lisaa, jonka kanssa Elvino lämmittelee uudelleen välinsä, ja päättää mennä naimisiin Lisan kanssa. Kyläläisten nopeat reaktiot suuntaan ja toiseen ovat aika uskomattomia. Toki kyläläisten käy myös sääliksi Aminaa, ja he siksi lähtevätkin kysymään Kreiviltä, että onko Amina oikeasti pettänyt vai onko hän viaton. Kreivi tulee oikomaan väärinkäsitykset ja kertoo kaikille, kuinka on olemassa unissakävelijöitä – ihmisiä, jotka kävelevät unissaan. Tämä on kyläläisille ja Elvinolle aivan uusi asia, eivätkä he vähällä uskokaan Kreivin puheita. Kun sitten Amina kuitenkin nukkuvana tulee paikalle, kaikkien on pakko uskoa, että unissakävelijöitä on olemassa. Mielenkiintoista on, että oopperassa Salainen avioliitto (vuodelta 1792) kreivi Robinson kertoo Elisettalle yhtenä huonoista puolistaan – valehdellen ilmeisesti – olevansa Unissakäviä öisin.

Kyläläisten halukkuus päästä hääjuhliin huolimatta siitä, kuka on morsian, on siinä mielessä ymmärrettävää, että häät olivat menneen yhteiskunnan tärkein tapahtuma. Häitä juhlittiin väellä ja voimalla. Virallisesti häät saivat kestää kaksi päivää, mutta muun muassa keskiajalla häät kestivät ainakin Suomessa kolme päivää, lauantaista maanantaihin, mutta saattoivat kestää jopa koko viikon. Häät tarkoittivat yleensä mässäilyä, ja juhlat olivat valtaisan. (Utrio, 2006:27)

Elvinon halukkuus mennä salamannopeasti naimisiin toisen naisen kanssa, kun ensimmäinen vaikuttaa petturilta, on uskomaton. Vaikuttaa siltä, että avioliiton merkitys ei perustu tosi rakkauteen, vaan hyötysuhteeseen. Taloudelliset ja poliittiset tekijät olivatkin ensi sijalla naimakaupoissa menneillä vuosisadoilla (Utrio, 2006:25). Niinpä onkin vaikeaa miettiä, onko loppu onnellinen vaiko ei. Aminan kannalta se on onnellinen, sillä hän pääsee naimisiin, mutta hänen aviomiehensä vaikuttaa sekä erittäin mustasukkaiselta että vainoharhaiselta ja ensimmäisen vastoinkäymisen myötä saman tien valmiilta vaihtamaan morsianta, joten ollako onnellinen Aminan puolesta vai ei – kaiketi ajan tyyliin kuuluneen vastata kyllä.

3.11 Rykmentin tytär (1840), Gaetano Donizetti

Rykmentin tytär, alkuperäiseltä nimeltään *La fille du régiment*, on Gaetano Donizettin (1797-1848) ooppera vuodelta 1840. Vaikkakin Donizetti syntyi Italian Bergamossa, hän muutti 1830-luvulla Pariisiin, joka oli tuohon aikaan varsinkin taiteilijoiden tyyssija. Suurin syy Pariisiin muuttoon oli se, että Italiassa, erityisesti Napolissa, oli tuohon aikaan kova sensuuri. Donizettia houkuttelivat myös Pariisin paremmat palkkiot ja korkeampi arvovalta. Lisäksi Italiasta lähtöön vaikutti hänen vaimonsa ennen aikainen kuolema. Tästä syystä myöskin tämä ooppera on alun perin ranskankielinen. Sitä myös italiaksi esitetään. Rykmentin tytär –ooppera tunnetaan erityisesti vaikeasta tenoriosuudestaan; aariassa *Ah, mes amis, quel jour de fête* on peräti yhdeksän korkeaa c:tä, tosin joskus aaria transponoidaan esitettäessä alemmaksi. (Batta, 1999:118, Wikipedia 2016m: *La fille du regiment*)

3.11.1 Rykmentin tytär -oopperan päähenkilöt ja juoni

Ooppera sijoittuu Napoleonin sotien aikaan, 1810-luvun Tiroliin lähelle Sveitsin rajaa. Marien (lyyrinen tai koloratuurisopraano) ovat sotilaat löytäneet hylättynä vauvana taistelutantereelta ja kasvattaneet tämän tyttärenään. Näinpä Marieta kutsutaan Rykmentin tyttäreksi. Marie elää onnellisena sotilaiden kanssa ja työskentelee rykmentin kanttiininpitäjänä. Marie on rakastunut tirolilaiseen Tonioon (tenori). Kun Tonio saa kuulla, että vain rykmentin jäsen saa mennä naimisiin Marien kanssa, hän päättää värväytyä joukkoihin mukaan. Tonio hyväksytään rykmentiin mukaan, vaikka hän kuuluukin vihollisjoukkoihin.

Berkenfieldin markiisitar (mezzosopraano) uskoo, että Marie on hänen veljentyttärensä, ja ottaa Marien linnaansa antaakseen tälle säädynmukaisen kasvatuksen. Asuttuaan vuoden markiisittaren luona Marie ei ole vieläkään tottunut tähän uuteen elämäänsä. Markiisitar paljastaa, että Marie on oikeasti hänen tyttärensä. Koska Marie on aatelisten, hänen tulee markiisittaren mielestä mennä myöskin naimisiin aatelisten kanssa. Niinpä markiisitar järjestää avioliittosopimuksen Crakentorpin herttuattaren pojan kanssa. Häpäpäivää vietetään, ja vieraat saapuvat paikalle. Marie muistelee haikeana onnellisia aikoja sotilaiden kanssa. Juuri, kun Crakentorpin herttuatar (puherooli), aikoo allekirjoittaa avioliittosopimuksen, rykmentti tulee väliin. Luutnantiksi korotettu Tonio kertoo seurueelle Marien menneisyydestä kanttiininpitäjänä. Häät peruuntuvat ja vieraat lähtevät pöyristyneinä linnasta. Markiisitar antaa kaikesta huolimatta siunauksensa Marien ja Tonion liitolle. (Batta, 2001:128)

3.11.2 Analyysi Rykmentin tyttärestä

Rykmentin tytär on iloinen tuulahdus oopperamaailmassa: päähenkilö on nainen, ja vieläpä niinkin miehisessä ympäristössä kuin armeijassa. Marie vaikuttaisi olevan tasa-arvoinen rykmenttinsä miesten kanssa. Hän on erityisasemassa rykmentissään, jossa sotilaat rakastavat häntä sekä tyttärenään että naisena. Marie on tavallaan sekä tytär että lemmikki, rykmentin suojelusenkeliksikin häntä sanotaan. Hänen lauluääntään ihailaan, hänen kanssaan hassutellaan ja häntä pidetään hieman lapsena, vaikka hän on jo aikuistunut.

Marie laulaa paljon sooloa, jopa ilman orkesteria. Hän laulaa yksikseen kuin olisi todellinen diiva, joka rakastaa omaa ääntään, mutta Marien tapauksessa hän vaikuttaisi vain olevan erittäin elämäniloinen ihminen, joka rakastaa omaa rykmenttiään ja kotimaataan Ranskaa, ja joka rakastaa laulamista. Hänen laulukorkeutensa on koloratuurikorkeuksissa jatkuvasti. Hän laulaa paljon korukuvioita ja esittää taidokasta laulua. Hänen laulettavansa määrästä ja vaikeista kuvioistaan päätellen hänellä on paljon valtaa rykmentissään. Hänen valtansa toki tulee esille myös siinä, että hän saa pelastettua rakastettunsa Tonion melko helposti sotilailta.

Oopperan toinen naispäähenkilöistä Marien äiti, markiisitar Berkenfield, ei vaikuta kovin lämminsydämiseltä äidiltä. Statuskysymyksistä johtuen hän on ilmeisesti hyljännyt tyttärensä tämän ollessa lapsi, pelastaakseen itsensä paljastumasta aviottoman lapsen äidiksi. Oopperan kuluessa hän päättääkin yhtäkkiä hakea tytön rykmentistä ja kasvattaa tätä. Omituista äidin rakkautta. Toki markiisitar on tässä oopperassa erittäin koominen hahmo, joten hänen käytöksestään ei kai voisikaan odottaa järkeä tai rakkautta. Hän on yläluokan edustaja, jolle statuskysymykset ovat tärkeitä. Ilmeisesti hän on yhtäkkiä keksinyt, että hänen statuksensa nousisi entisestään, jos hän naittaisi tyttärensä toisen rikkaan, yläluokkaisen rouvan sukulaispojalle ja siksi hän kiinnostuu tyttärestään vasta, kun tämä on aikuinen. Useissa lähteissä sanotaan, että Crakentorpin herttua olisi herttuattaren poika eikä veljenpoika, mutta katsomassani versiossa herttuatar puhui sulhasesta veljenpoikanaan.

Johtuneeko osittain rouva Berkenfieldin ja hänen tuttavansa rouva Crakentorpin saksalaisuudesta, että oopperassa pilkataan näitä yläluokkaisia naisia ja heidän hovielämäänsä tansseineen ja pitkäveteisine lauluineen, jotka eivät armeijassa

kasvanutta tyttöä kiinnosta. Oopperassa pilkataan kovasti näitä yläluokkaisia siniverisiä ihmisiä, ja heidän nimensä ovatkin varsin pitkiä ja hassuja.

Marie kuvataan ihmisenä, jolle maallinen mammona ei ole tärkeää. Hän pääsisi herttuattareksi, jos suostuisi menemään naimisiin Crakentorpin herttuan kanssa. Marie haluaa kuitenkin mennä naimisiin vain aidosta rakkaudesta. Hän on myös poikatyttö, joka ei välitä mekoista tai naisellisesta käytöksestä. Toisaalta tässä oopperassa tehdään nimenomaan pilkkaa rakkaudettomista sopimusavioliitoista. Tämä on täysin selvää herttuan ja Marien häissä, joihin herttua ei pääse hovivelvollisuuksiensa vuoksi itse osallistumaan, ja joihin Marie ei halua osallistua. Näin ollen häissä ovat paikalla vain häävieraat, notaari ja puolisoitten äiti ja/tai täti, mutta sulhasta ja morsianta ei ole saatu paikalle. Marie suostuu tulemaan paikalle vasta, kun Sulpice on kertonut tälle, että Marien tädiksi luulemansa markiisitar Berkenfield onkin hänen äitinsä. Marie haluaa totella äitiään, ja vain siitä syystä on valmis menemään naimisiin äidin valitseman puolison kanssa.

Lopussa äiti nielee ylpeytensä ja päästää tyttärensä naimisiin rakkauden, ei taloudellisen hyödyn ja statuksen tähden. Kun häävieraille paljastuu, että Marie on toiminut armeijassa kanttiinipitäjänä, he kauhistuvat. Mietin sitä, että kauhistuvatko he siksi, että Marie on tehnyt töitä vai sitä, että hän olisi siten alempaa kastia. Yläluokkaiset ihmiset saattavat olla sitä mieltä, että työnteko on merkki siitä, ettei ole varaa elämiseen muuten, ja pitävät työntekoa halveksittavana siksi. Joka tapauksessa tulee sellainen kuva, että naisten työnteko ei ole ollut kovassa arvossaan.

Naisen asema lukuunottamatta sitä, että Marie on vähällä joutua naimisiin vasten tahtoaan ja se, että hänen kanttiinipitäjän tointaan eivät yläluokkaiset ihmiset arvosta, naisen asema näyttää tässä oopperassa aika hyvältä. Nainen on päässyt armeijaan ja naisen ääni pääsee kuuluviin ainakin laulun muodossa oopperan alusta loppuun asti.

3.12 Lohengrin (1850), Richard Wagner

Lohengrin on Richard Wagnerin (1813-1883) ooppera, jonka Wagner sai valmiiksi vuonna 1848. Wagner teki itse myös libreton tähän kuten kaikkiin muihinkin oopperoihinsa. Wagner oli tutustunut saksalaiseen kansanlyriikkaan ja mytologiaan sekä muun muassa Grimmin veljesten satuihin, ja tekikin useita oopperoita tähän mytologiaan perustuen. Hän oli myös hyvin kiinnostunut politiikasta, ja joutuikin lähtemään maanpakoon osallistuttuaan Dresdenissä poliittiseen kapinaan toukokuussa

vuonna 1849. Näin hän joutui yhdeksäksi vuodeksi maanpakoon Zürichiin. Wagnerin ollessa Zürichissa hän toivoi kuitenkin, että ooppera saisi ensiesityksensä. Hän pyysikin apua ystävältään Franz Lisztiltä. Liszt ohjasi Lohengrinin ensimmäisen kerran Weimarin oopperassa vuonna 1850. (Cooke, 1985)

Lohengrin oli viimeinen Wagnerin niin kutsutuista romanttisista oopperoista. Aiemmat kaksi olivat *Lentävä hollantilainen* (1843) ja *Tannhäuser* (1845). Lohengrinin häämarssi *Treulich geführt* on todennäköisesti oopperan tunnetuin osa. Häämarssia soitetaan edelleen useissa häissä ympäri maailman.

Lohengrin-oopperassa on kielletty kysymys: Elsa ei saa kysyä Lohengriniltä tämän syntyperästä. Kielletty kysymys kertoo Wagnerin omasta taustasta. Wagnerille ei nimittäin elinaikaan selvinnyt, oliko oliko hänen isänsä teatterista innostunut poliisi Carl Friedrich Wilhelm Wagner (1770-1813), vai hänen äitinsä uusi puoliso, taidemaalari ja näyttelijä Ludwig Geyer (1779-1821), jonka kanssa hänen äitinsä meni naimisiin heti vuonna 1814 ensimmäisen puolisonsa kuoltua vuonna 1813. Richard Wagner syntyi vuonna 1813, joten isä olisi voinut olla kumpi tahansa. Se, ettei Wagnerille elinaikanaan selvinnyt hänen oma taustansa, vaivasi häntä koko elämänsä ja näkyi miltei kaikissa hänen oopperoissaan. Wagnerilla oli kuitenkin hyvin lämmin suhde kasvatti-isänsä Geyerin kanssa, ja ilmeisesti hän luuli 14-vuotiaaksi asti, että Geyer on hänen biologinen isänsä (Wikipedia 2016q: Richard Wagner). (Batta, 1999:754-755)

3.12.1 Lohengrinin päähenkilöt ja juoni

Brabantin herttua on kuollut ja jättänyt tyttärensä Elsan (sopraano) ja poikansa Gottfriedin (mykkä rooli) Brabantin kreivin, Telramundin (baritoni) huostaan. Telramund on vanha mies, jonka on määrä mennä naimisiin Elsan kanssa. Elsa ei kuitenkaan halua tätä, ja näin Telramund meneekin naimisiin Ortrudin kanssa (dramaattinen sopraano tai mezzosopraano). Gottfried katoaa metsään. Telramund syyttää Elsaa Gottfriedin katoamisesta. Telramund uskoo, että Elsa on murhannut veljensä. Elsa on hädissään syytöksistä sekä veljensä katoamisesta. Hän on joutumassa kaksintaisteluun, mutta kertoo nähneensä unen, jossa ritari tulee puolustamaan häntä.

Näin paikalle saapuukin joutsenen vetämässä veneessä Graalin ritari Lohengrin (tenori), joka on lähetetty suojelemaan Elsaa. Lohengrin ja Elsa rakastuvat oitis toisiinsa. Lohengrin suostuu kaksintaisteluun Elsan puolesta, mutta vain sillä ehdolla, että Elsa ei koskaan kysy tältä salaista kysymystä. Elsa ei koskaan saisi kysyä

Lohengriniltä, mikä tämän nimi on ja mikä tämän tausta on. Elsa lupaakin kahdesti. Kaksintaistelussa ritari Lohengrin voittaa Telramundin. Kaksintaistelun tuloksesta suuttuneena Telramundin vaimo Ortrud suuttuu. Raivoisa Ortrud usuttaa Elsa kysymään Lohengriniltä kiellettyä kysymystä. Elsa menee lankaan ja kysyy Lohengriniltä tämän nimeä, ja mistä tämä tulee. Lohengrin kauhistuu, sillä hän tietää loppunsa koittaneen. Telramund hyökkääkin Lohengrinin kimppuun surmaten tämän. Lohengrin kertoo, mistä hän tulee ja mikä hänen nimensä on. Tämän jälkeen hänen on lähdettävä. Joutsen tulee noutamaan ritaria. Ilkeä Ortrud-noita riemuitsee voitostaan. Lohengrin vielä viimeisillä hetkillään ennen lähtöään rukoilee. Joutsen muuttuukin kadonneeksi Gottfriediksi. Ortrudin juonittelu paljastuu; hän oli taikonut Gottfriedin joutseneksi, jotta pääsisi eroon sisaruksista. Paljastumisen myötä hän menettää myös miehensä ja tekee siksi itsemurhan. Elsa iloitsee veljensä löytymisestä, mutta tajuaa samalla menettäneensä rakastettunsa Lohengrinin. Hän jää suremaan Lohengrinin perään. (Batta, 1999:776)

3.12.2 Analyysi Lohengrinistä

Naishahmoja tässä oopperassa on kaksi: viaton ja typerä Elsa, ja ilkeä Ortrud. Ehkäpä Elsa kuvaa ihmistä; erehtyvää olentoa, joka tekee virheitä, kun taas puolijumala Lohengrin kuvaa hahmoa, joka ei tee virheitä ja joka tulee paratiisista ja Ortrud kuvastaa itse paholaista. Myös tässä oopperassa naisia on hyvin vähän. Pääosin mieskuoro hoitaa kansalaisten virkaa.

Tämän oopperan naishahmot eivät vastaa niin hyvin aikalaissäsitystä 1850-luvulta kuin joidenkin muiden oopperoiden, sillä tässä on Wagnerin itsensä tekemä libretto ja ooppera sijoittuu Wagnerin mytologisten intressien vuoksi aikaan 1000-luvun alukupuoli. Koska Wagner oli niin kiinnostunut politiikasta, hänen poliittiset näkemyksensä mielestäni näkyvät hänen oopperoissaan enemmän kuin esimerkiksi hänen käsityksensä naisen asemasta.

Elsa aika lapsellisesti haaveilee häistä ja puoliosastaan ylistämällä tälle kokonaisen aarian. Hän myös uskoo aivan täysin, että Jumala lähetti Lohengrinin hänen luokseen. Toisaalta Elsa on kuitenkin erittäin hyvä, kiltti hahmo. Musiikillisesti tästä oopperasta on vaikea saada sellaista roolihahmotusta, että jonkun laulajan lauluosuudet kuvastaisivat tiettyä luonteenpiirrettä. Joko luonnekuvaus ei kuulu Wagnerin parhaisiin ominaisuuksiin oopperasäveltäjänä, tai sitten tämä ooppera vain on kokonaisuutena niin vakava, ettei tässä siksi ole ketään hahmoa, joka kuulostaisi esimerkiksi

lapselliselta tai hupaisalta. Ehkä se ei sopisi tämän oopperan luonteeseen. Silti jäin miettimään, että Elsa, joka on hieman viaton ja lapsellinen – eikö hänelle olisi voinut säveltää esimerkiksi vähemmän pitkää linjaa ja iloisempiakin osioita?

Kyläläiset säälivät kyllä viatonta Elsaa, jota syytetään veljensä katoamisesta ja ihailevat tämän puhtautta ja enkelimäisyyttä. Lohengrin todella tulee pelastamaan Elsaa syytöksiltä, mutta valitettavasti Elsan erehtyväisyyden vuoksi Lohengrin joutuu kuitenkin jättämään tämän.

Lohengrin ja Wagnerin oopperat ylipäänsä eivät kuitenkaan kerro juuri mitään naisen asemasta 1850-luvulla. Wagnerin aiheet ovat jotakin aivan muuta kuin arjesta temmattuja tavallisen ihmisen ongelmia tai iloja, joten tässäkään tapauksessa ei valitettavasti voi juuri sanoa, millainen on naisen asema ollut 1850-luvulla tämän oopperan perusteella. Epäilin jo ennen oopperan katsomista, että nämä Wagnerin oopperat eivät välttämättä sovi hyvin analysoitaviksi, kun aiheenani on naisen asema, mutta koska Wagnerin teokset ovat yksiä oopperamaailman esitetyimmistä ja rakastetuimmista teoksista, en voinut täysin sivuuttaakaan Wagnerin tuotantoa. Lohengrinin teemana kuitenkin on, kuten kirjallisuus ehdotti, Lohengrinin syntyperä, jota ei saisi kysyä. Elsa ihmettelee ja kärsii, miksei hän saa lausua rakastettunsa nimeä, kun Lohengrinin lausumana Elsan nimi kuulostaa niin ihanalta. Tämä ei kerro mitään naisen asemasta tai politiikasta tai ylipäänsä mistään muusta kuin siitä, että Wagner oli todellakin omassa elämässään hyvin hämillään omasta taustastaan, eikä saanut koskaan tietää, oliko hänen isänsä Ludwig Geyer vai Carl Friedrich Wagner. Tässä oopperassa mielenkiintoisin naishahmo onkin ilkeä äitipuoli Ortrud. Miksi Wagner on valinnut ilkeimpään rooliin naisen? Ja tyhimpään eli Elsan rooliin myöskin naisen? Nämä kysymykset jäävät oopperassa vaille vastausta, mutta todennäköinen syy on se, että naisella ei ole ollut valtaa juurikaan kodin ulkopuolella, ja naisia on pidetty heikompina kuin miehiä, ja on täytynyt löytää jokin syy siihen, että saadaan kahlita naiset ja holhota heitä.

4 Yhteenveto ja pohdinta

Tässä työssä olen tutkinut historian kautta naisen asemaa ja naisen asemaa oopperataiteessa. Olen tutustunut kymmeneen eri oopperaan 1750-1850 –luvulta. Ooppera on niin monimuotoinen taiteenala, ettei yksittäinen ooppera voi keskittyä vain naisen asemaan ja sen kuvaamiseen. Tutkimani oopperat kuvastavat hyvin naisen roolia aikakaudellaan. Ei pidä pahastua oopperalaulajana, jos joutuu esittämään palvelijatarta tai ilkeää naista, joka tekee kaikkensa päästäkseen naimisiin. Menneen ajan avioliitto kun on ollut taloudellinen hyötysuhde, joten sitä on kannattanut tavoitella.

Yhteenvetona täytyy todeta, ettei monessakaan tutkimassani oopperassa naisen asema näyttäyty kuitenkään huonona välttämättä. Vain Salaista avioliittoa katsoessani minulle tuli jopa vihainen olo Carolinan saamattomuuden vuoksi. Naisen asema toki on kaikissa oopperoissa kenties huonompi kuin miehen, mutta myös miehiä kuvataan esimerkiksi sairaalloisen mustasukkaisina tai tyhminä olentoina, joten ei voida sanoa, että naista juuri yhdessäkään oopperassa vähäteltäisiin. Monissa oopperoissa vallanpitäjä tai rikas, vanha mies on se, ketä pilkataan. Varsinaisena pilkan kohteena nainen ei näyttäyty lukuunottamatta Unissakävijää, jossa unissaan kävelevä henkilö on nainen, jota siis täytyy holhota, ja toki myös Rykmentin tyttäressä pilkataan rouvia Berkenfield ja Crakentorp, mutta ennen kaikkea heidän rahansa ja yläluokkaisen elämäntyyliinsä vuoksi, ei niinkään naiseuden vuoksi. Joissakin tapauksissa myös nuori mies on eräänlaisen pilkan tai kummastelun kohteena, esimerkiksi sairaalloisen mustasukkaisena, kuten Unissakävijän Elvino tai ärsyttävän rakastuneena, kuten Jaquino Fideliossa.

Eurooppalainen yhteiskunta on muuttunut paljon 1700- ja 1800-lukujen jälkeen. Naisen asema on parantunut huomattavasti. Nainen ei enää tarvitse miestä elättääkseen itseään. Yhteiskunta huolehtii myös vähäosaisista. Tämän päivän naisena tuntuu ihmeelliseltä, miksi oopperoiden naishahmot yrittävät niin kovasti päästä naimisiin – yleensä rikkaisiin – kun se tänä päivänä ei ole elinehto. Tutustumalla historiaan joutuu kuitenkin yksiselitteisesti toteamaan, että nainen on ollut miehen omaisuutta; joko isän, muun sukulaisen tai aviomiehen. Nainen on ollut holhottava. Naisella ei ole ollut itsenäisiä oikeuksia.

Naisen asema näyttäytyy kuitenkin katsomissani oopperoissa parempana kuin mitä lähtökohtaisesti oletin. Muun muassa Fideliossa nainen on pääosassa lähes tulkoon

oopperan alusta loppuun asti, ja hän on vieläpä kaikkien ylistämä sankari. Kenties vain Unissakävijä on tutkimistani oopperoista sellainen, jossa naisen asema näyttäytyy melko heikkona ja huonona. Aminalla ei vaikuttaisi olevan tulevaisuutta ollenkaan, kun hänet on leimattu petturiksi.

Yksi selitys sille, että naisen asema ei näyttäydykään oopperoissa niin huonona kuin olin ajatellut ennen kuin lähdin tutkimaan asiaa on se, että naisen asema kotitaloudessa on aina ollut melko hyvä. Jo Antiikin Kreikassa naisella oli valtaa kotona perhepiirissä, vaikkei yhteiskunnallisesti olisi ollutkaan. Kun miehet olivat poissa kotoa joko sodassa tai valtion palveluksessa, naiset tekivät sillä aikaa yhteiskunnallisesti tärkeää työtä. Kotitalous kesti silloinkin paremmin miehen poissaolon kuin naisen. Antropologit korostavat, että menneisydessäkin omat verkostot ovat olleet naisille tärkeitä ja naisilla on ollut paljon valtaa perheen piirissä, vaikkei se aina näkyisikään lähdemateriaalista. Miehen ja naisen elämänpiiriä on voinut hahmottaa niin, että miehet hallitsevat niin sanottua systeemin tasoa ja naiset elämän tasoa. (Setälä, 1993:10) Näin ollen ei ole sittenkään yllättävää, että muun muassa *Il mondo della luna* – oopperassa palvelijatar Lisettalla on paljon valtaa isäntänsä Buonafeden kodissa, vaikkei hän ole edes vaimo vaan palvelijatar. Ehkäpä naiset ovat pitäneet kiinni omista oikeuksistaan ainakin kodin sisällä, jos sitten muualla ovatkin luovuttaneet vallan miehille.

Yksi mielenkiintoinen seikka, joka yhdistää lähes kaikkia tähän työhön valitsemiani oopperoita on, että usean oopperan teemana on jollakin tavalla häät; joko häpäpäivä, puolison etsintä tai muutoin naimisiin pääsy. Tästä voidaan päätellä, että avioliiton merkitys 1750-1850 –luvun eurooppalaisessa yhteiskunnassa on ollut valtaisa. Figaron häät käsittelevät Susannan häpäpäivää ja lopulta kaksikin paria menevät naimisiin; Unissa kävelijä käsittelee Aminan tulevia häitä, jotka sittemmin peruuntuvat ja myöhemmin kuitenkin toteutuvat; Salainen avioliitto käsittelee avioliittoa, joka on jo solmittu, mutta joka pitäisi saada julkiseksi juonittelemalla morsiamen sisko naimisiin; Lohengrinissä Elsa pääsee naimisiin ja hänelle laulettavasta häämarssista tulee maailmanlaajuisesti tunnetuimpia häämarsseja – tosin Elsa menettää puolisonsa lopulta oltuaan liian utelias ja erehtyväinen. Tuhkimossa prinssi etsii itselleen mahdollisimman kaunista morsianta, ja naimaikäiset tytöt vastaavasti pyrkivät pääsemään naimisiin prinssin kanssa, samoin kuin tyttöjen isä toivoo omia tyttäriään rikkaisiin naimisiin. Rykmentin tyttäressä äiti yrittää naittaa tyttärensä herttualle, mutta myöntyy lopulta päästämään tyttärensä naimisiin tämän rakastaman miehen kanssa

siitä huolimatta, ettei sulhanen ole rikas eikä siniverinen. Il mondo della luna kaikki haluavat naimisiin; tyttäret rakkaudesta, palvelijat ja nuoret miehet haluavat naimisiin rakkaudesta, kun taas tyttöjen isä haluaisi tytöt rikkaisiin naimisiin. Taika-ampujassa uusi metsänvartija saa puolisoikseen metsänvartijan tyttären. Vain Fidelio ei käsittele suoranaisesti avioliittoa tai häitä lukuunottamatta Marzellinea, joka haluaisi naimisiin Fidelion kanssa, ja Jaquinoa, joka haluaisi naimisiin Marzellinen kanssa. Koska ooppera kuitenkin alkaa Marzellinen ja Jaquinon yhteisellä kohtauksella, ei hääteemalta voi Fidelio-oopperassakaan välttyä.

Jos mietitään sanan nainen alkuperää, sillä on todella sama kantasana kuin verbillä naida. Aiemmin sana nainen oli kirjakielessä harvinainen sana, ja naisella tarkoitettiin lähinnä pakanallista tai vääräuskoista naista, kun taas kunniallinen nainen oli vaimo tai emäntä. Kristillinen järjestys edellytti, että nainen meni naimisiin. Sana nainen ei ollut neutraali yleisnimitys vielä Ruotsin vallan aikana, eli 1800-luvun alkupuolelle asti. Länsisuomalaisissa murteissa sana vaimo tarkoitti naista, eikä Länsi-Suomessa juuri tunnettu sanaa nainen, kun taas itämurteissa sana nainen tarkoitti sitä naista, jona me sanan tänä päivänä tunnemme. (Häkkinen, 2008) Ottaen huomioon, että sana nainen on verrattain uusi sana kielessämme yleisnimityksenä kaikille naisille, niin naimattomille kuin avioliitossa oleville, voidaan ymmärtää, kuinka uskomattoman tärkeää naiselle on ollut vielä 1800-luvulla mennä naimisiin ollakseen kunniallinen nainen. Näin ajateltuna oopperoissa yleinen hääteema 1750-1850 –luvulla ei ole outoa. Toki silti laulunopiskelijan mieltä ilahduttavat Fidelion kaltaiset oopperat, joissa nainen onkin aviomiehensä pelastava, älykäs sankari.

Tekemäni työn perusteella suosittelisin ehdottomasti kaikkia laulun opiskelijoita ja näyttämötaiteiden opiskelijoita tutustumaan historiaan ja historian lisäksi useisiin eri teoksiin – myös niihin teoksiin, joita ei itse esitä. Usean teoksen tunteminen helpottaisi ymmärrystä uusista teoksista. Monessa näytelmässä ja oopperassa kun on hyvin samankaltainen rakenne ja juoni aiempien teosten kanssa. Toivon, että tämä oma opinnäytetyöni auttaa muita laulunopiskelijoita ymmärtämään oopperoiden henkilöhahmoja ja niiden merkityksiä.

Lähteet

- Arni, Erkki. 1996. *Tervetuloa oopperaan. Johdatus jokamiehelle ja –naiselle*. Erkki Arni ja Werner Söderström Osakeyhtiö, Juva.
- Bacon, Henry. 1995. *Oopperan historia*. Kustannusyhtiö Otava, Helsinki.
- Batta, András. 1999. *Ooppera. Säveltäjät – Teokset – Esittäjät*. Suomennos: Elli Ainola, Sari Haataja, Anna Mäntynen, Juha-Pekka Niemelä ja Annu-Sinikka Salminen. Könnemann Verlagsgesellschaft mbH, Köln.
- Cooke, Deryck. Wagner: *Lohengrin*. Partituuri. Ernst Eulenburg Ltd. 1985
- Cooper, Michael. 2016. Met to Stage its First Opera by a Woman Since 1903. *New York Times*, 17.2.2016.
- DelDonna, Anthony R. & Polzonetti Pierpaolo. 2009. *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Gadd, Pia. 2009. *Frillor, fruar och herrar – en okänd kvinnohistoria*. Fischer & Co, Falun.
- Häkkinen, Kaisa. 2008. Naisia ja vaimoja. *Tiede-lehti* 3/2008.
- Kallio, Rakel; Savikko, Sari ja Kaari Utrio, 2005. *Suomen naisen vuosisadat. Taiteen toinen puoli*. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.
- Kantola, Johanna; Nousiainen Kevät ja Milja Saari, 2012. *Tasa-arvo toisin nähtynä. Oikeuden ja politiikan näkökulmia tasa-arvoon ja yhdenvertaisuuteen*. Gaudeamus, Helsinki.
- Lord, Maria & Snelson, John. 2008. *Musiikin tarina antiikista nykypäivään*. Suomennos: Tarja Braun. Tandem Verlag GmbH, Köln.
- Lämsä, Heidi. 2015. Paavi antoi kaikille katolisille papeille oikeuden antaa synninpäästön abortista vuodeksi. *Helsingin Sanomat*, 1.9.2015.
- Mustakallio, Sinikka. 1988. *Naisten itsenäisyshistoriaa Suomessa*. Kansan Sivistystyön Liitto. 1. painos.
- Nicholas, Jeremy. 2007. *The Great Composers. The lives and music of the great classical composers*. Querqus. Lontoo.
- Setälä, Päivi. 1993. *Antiikin nainen*. Otava, Helsinki. 4. painos.
- Setälä, Päivi. 1996. *Keskiajan nainen*. Otava, Helsinki.
- Utrio, Kaari. 2006. *Suomen naisen tie. Pirtistä parlamenttiin*. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.
- Wikipedia 2016a: Carlo Goldoni. https://en.m.wikipedia.org/wiki/Carlo_Goldoni. Haettu 23.5.2016

- Wikipedia 2016b: Commedia dell'arte. https://sv.m.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%27arte. Haettu 3.9.2016
- Wikipedia 2016c: Commedia dell'arte. https://fi.m.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%E2%80%99arte. Haettu 3.9.2016
- Wikipedia 2016d: Der Freischütz. https://en.wikipedia.org/wiki/Der_Freisch%C3%BCtz. Haettu 21.5.2016
- Wikipedia 2016e: Det hemliga äktenskapet. https://sv.wikipedia.org/wiki/Det_hemliga_%C3%A4ktenskapet. Haettu 25.5.2016
- Wikipedia 2016f: Fidelio. <https://en.wikipedia.org/wiki/Fidelio>. Haettu 23.5.2016
- Wikipedia 2016g: Figaros bröllop. https://sv.wikipedia.org/wiki/Figaros_br%C3%B6llop. Haettu 26.5.2016
- Wikipedia 2016h: Il matrimonio segreto. https://en.wikipedia.org/wiki/Il_matrimonio_segreto. Haettu 25.5.2016
- Wikipedia 2016i: Il mondo della luna. https://en.wikipedia.org/wiki/Il_mondo_della_luna. Haettu 12.6.2016
- Wikipedia 2016j: Joseph Sonnleithner. https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Sonnleithner. Haettu 27.10.2016
- Wikipedia 2016k: La buona figliuola. https://en.wikipedia.org/wiki/La_buona_figliuola. Haettu 23.5.2016
- Wikipedia 2016l: La Cenerentola. https://en.wikipedia.org/wiki/La_Cenerentola. Haettu 12.7.2016
- Wikipedia 2016m: La fille du regiment. https://en.wikipedia.org/wiki/La_fille_du_r%C3%A9giment. Haettu 10.7.2016
- Wikipedia 2016n: La sonnambula. https://en.wikipedia.org/wiki/La_sonnambula. Haettu 15.7.2016
- Wikipedia 2016o: Lorenzo da Ponte. https://en.wikipedia.org/wiki/Lorenzo_Da_Ponte. Haettu 27.5.2016
- Wikipedia 2016p: Pierre Gaveaux. https://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Gaveaux. Haettu 7.11.2016
- Wikipedia 2016q: Richard Wagner. https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner. Haettu 22.5.2016 ja 30.10.2016
- Wikipedia 2016r: Samuel Richardson. https://en.m.wikipedia.org/wiki/Samuel_Richardson. Haettu 5.10.2016
- Wikipedia 2016s: Summa theologiae. https://fi.wikipedia.org/wiki/Summa_theologiae. Haettu 4.10.2016

Wikipedia 2016t: Taika-ampuja. <https://fi.wikipedia.org/wiki/Taika-ampuja>. Haettu 21.5.2016

Liite 1

Haastattelukysymykset naislaulajille

1. Millainen on oman roolisi nais-/mieshahmo? Millainen hän on, jos kuvailisit esimerkiksi adjektiiveilla?
2. Mihin roolihahmosi pyrkii, mitä hän haluaa?
3. Kuinka kuvailisit muita naishahmoja tässä oopperassa?
4. Kuka naishahmoista on eniten riippuvainen muista ihmisistä ja kuka itsenäisin? Miksi valitsemasi henkilö on erityisen riippuvainen muista ihmisistä? Entä mitkä piirteet tai teot tekevät valitsemastasi naishenkilöstä erityisen vahvan?
5. Ovatko sukupuoliroolit tässä oopperassa mielestäsi stereotypisiä? Onko se hyvä vai huono, että ovat tai eivät ole stereotypisiä?
6. Ovatko sukupuoliroolit tarkoituksellisia?
7. Vastaavatko roolihahmot ja sukupuoliroolit aikalaiskäsitystä?
8. Millaiset ovat oman roolihahmosi selviytymismahdollisuudet elämässään?
9. Miten mielestäsi roolillesi sävelletty musiikki kuvastaa roolihahmon asemaa yhteiskunnassa tai suhteessa muihin? Entä muille rooleille sävelletty musiikki?
10. Oletin ennen kuin lähdin tarkemmin tutkimaan näitä oopperoita, että naisille oopperoissa on muutama erilainen rooli mahdollinen tai tyypillinen: sisko, tytär, vaimo, äiti, palvelija, prinsessa, kuningatar tai vastaava, nunna tai ylipäänsä nainen, joka haluaa naimisiin. Oletko samaa mieltä, että naisrooleja löytyy vain näin vähän, vai minkälaisia muita rooleja löytyy oopperoista naisille 1750-1850 –luvulla tietämyksesi perusteella?
11. Miksi uskot, että rooleja on näin vähän naisille?
12. Mezzosopraanolle: Millaista on naisena esittää miestä?
13. Voisitko omin sanoin kertoa, millainen kuva sinulle tulee pelkästään tämän oopperan perusteella siitä, mikä on ollut 1750-1850 –luvulla naisen asema?
14. Koetko, että on vaikeaa tai epämiellyttävää esittää sellaista naisroolia, jonka selviytymismahdollisuudet elämässä ovat kovin riippuvaisia miehistä (isä, veli tai aviomies tms.)?
15. Millainen uskoisit, että tämän oopperan juoni olisi, jos ooppera tehtäisiin tänä päivänä? Mitkä naisten ongelmat olisivat tänä päivänä, ketä vastaan he taistelisivat?
16. Onko sinulla muuta lisättävää tai omaa näkemystä tämän oopperan naishahmoista tai naisen asemasta?