



Verdi-nainen

Tutkimusmatka Verdi-sopraanon käsitteeseen

Il Trovatore -oopperan Leonoran kautta

Musiikki
Musiikkipedagogi
Opinnäytetyö
26.5.2009

Sari Savunen



Koulutusohjelma Musiiikin koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto Musiiikkipedagogi
Tekijä Sari Johanna Savunen		
Työn nimi Verdi-nainen. Tutkimusmatka Verdi-sopraanon käsitteeseen <i>Il Trovatore</i> -oopperan Leonoran kautta		
Työn ohjaaja/ohjaajat Leena Unkari-Virtanen		
Työn laji Opinnäytetyö	Aika Toukokuu 2009	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 30 + 3
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Opinnäytetyöni aihe on Verdi-sopraano. Lähestyn aihetta Giuseppe Verdin <i>Il Trovatore</i> -oopperan Leonoran roolin ja hänen kolmen aariansa, <i>Tacea la notte placida</i>, <i>D'amor sull'ali rosee</i> ja <i>Tu vedrai</i>, kautta. Kirjoitelmassani tutustutaan myös Verdin työskentelytapoihin ja hänen musiikkikulttuuriseen ajankuvaansa.</p> <p>Taustatyötä tehdessäni luin eri lähteistä Verdin elämää ja musiikkia käsittelevää kirjallisuutta ja artikkeleita, kuuntelin useita levytyksiä, analysoin Leonoran aarioita ja haastattelin kahta Verdin musiikkia laulanutta suomalaista oopperalaulaja-laulupedagogia.</p> <p>Syventyessäni aiheeseen ymmärsin paremmin sitä maailmaa, missä Verdi eli ja työskenteli. Saamani tiedon perusteella pystyin määrittelemään Verdi-sopraanolta vaadittavia ominaisuuksia. Leonoran aariat tarjosivat hedelmällisen analyysimaaperän.</p> <p>Opinnäytetyöni on hyvä lähtökohta Verdin laulumusiikin syvemmälle tuntemukselle. Tutkimusta voidaan laajentaa esimerkiksi muihin Verdin sopraanorooleihin, ja eri vuosikymmenten tai vuosisatojen laulajattariin. On myös mahdollista jatkaa tutkimusta säveltäjän kotimaassa Italiassa ja siten saada vieläkin aidompi tuntuma hänen oopperamusiikinsa esittämisen traditioon.</p>		
Teos/Esitys/Produktio		
Säilytyspaikka Metropolia Ammattikorkeakoulu / kirjasto / Ruoholahti		
Avainsanat Giuseppe Verdi, lyyris-dramaattinen sopraano, <i>Il Trovatore</i> , Leonora		

Degree Programme in Classical Music		Specialisation Music Pedagogue
Author Sari Johanna Savunen		
Title Verdi Woman. An Exploration into the Concept of Verdi Soprano through the Role of Leonora in <i>Il Trovatore</i>		
Tutor(s) Leena Unkari-Virtanen		
Type of Work Bachelor's Thesis	Date May 2009	Number of pages + appendices 30 + 3
<p>The subject of my thesis is Verdi soprano. I explore the theme through Giuseppe Verdi's opera <i>Il Trovatore</i>, the role of Leonora and her arias <i>Tacea la notte placida</i>, <i>D'amor sull'ali rosee</i> and <i>Tu vedrai</i>. The thesis also takes a look at the cultural era of Verdi and his role and work as a composer.</p> <p>I have read many books, articles and writings concerning Verdi's life and music. I also listened to several opera recordings, analyzed Leonora's arias and finally interviewed two Finnish opera singers/voice pedagogues who have sung Verdi's music.</p> <p>I learned to understand better the world in which Verdi was living and working in. In addition, along my research, I was better able to define what are the demands concerning a Verdi soprano. Leonora's arias offered a fertile ground for analysis.</p> <p>My thesis is a good basis for further investigation of Verdi's operatic music. The studies can be expanded into for example other soprano roles in Verdi's operas and other famous female singers along the decades and centuries. It is also possible to continue research in composer's home country Italy and thus get even better understanding of the performing tradition of his operas.</p>		
Work / Performance / Project Final Project		
Place of Storage Metropolia University of Applied Sciences / library / Ruoholahti		
Keywords Giuseppe Verdi, Lyric-dramatic soprano, <i>Il Trovatore</i> , Leonora		

VERDI-NAINEN

Tutkimusmatka Verdi-sopraanon käsitteeseen
Il Trovatore -oopperan Leonoran kautta

SISÄLLYS

JOHDANNOKSI	2
1. GIUSEPPE VERDI	4
2. <i>IL TROVATORE</i>	6
3. LEONORA JA HÄNEN AARIANSA	10
3.1 <i>Tacea la notte placida</i>	11
3.2 <i>D'amor sull'ali rosee</i>	14
3.3 <i>Tu vedrai</i>	17
4. VERDI-SOPRAANO	19
5. HAASTATTELUT	23
6. YHTEENVETO	26
LÄHTEET	28
LIITTEET	30

JOHDANNOKSI

Ensimmäinen ooppera, johon elämässäni tutustuin, oli Giuseppe Verdin *Il Trovatore* (*Trubaduuri*). Lauloin lukiolaisena Porin oopperakuorossa nunnaa ja mustalaisnaista. Kokemus oli kiehtova, sillä minulla ei ollut aiempaa kokemusta Verdin musiikista – saati oopperasta tai sen tekemisestä. Seuraavina vuosina opinnot veivät muualle, ja Verdi jäi minulta unohduksiin pitkiksi ajoiksi.

Syksyllä 2008 tutustuin uuden laulunopettajani kanssa Verdin laulumusiikkiin. Suureksi ilokseni kohtasin *Trubaduurin* jälleen, mutta huomasin samalla harmikseni, että oikeastaan en tiennyt paljoakaan Verdin musiikista. Toki osasin nimetä hänen tunnetuimmat oopperansa, mutta jos minulta olisi kysytty tarkempia luonnehdintoja, olisin pystynyt vastaamaan vain jotain ympäröivää. Oli korkea aika ottaa asiasta selvää.

Jotain yllättävää tapahtui: rakastuin Verdiin! Enkä varmastikaan ollut ensimmäinen nainen, jolle niin kävi.

Tämän opinnäytetyön alkuperäinen motivaatio oli kaipuu ensimmäiseen vahvaan oopperakokemukseeni. Samoin motivaatio kasvoi suuresta mielenkiinnosta minulle aikaisemmin lähes tuntematonta säveltäjää kohtaan. Minusta tuntui vahvasti, että Verdi voi musiikillaan antaa minulle jotain, mihin muut säveltäjät ja heidän teoksensa eivät ole pystyneet.

Alun perin opinnäytetyöni lähtökohtana oli yleisluontoisesti käsitellä Verdin musiikkia ja *Trubaduuri*-oopperan sopraanon, Leonoran, roolia. Halusin kartoittaa musiikista ja

roolihahmosta nousevia ajatuksia ja mielipiteitä, ikään kuin esimerkkinä vaikkapa roolianalyysin tekemiseen. Pian tajusin kuitenkin, että roolin rakentaminen on niin riippuvainen tietyn ohjaajan näkemyksestä, että tämän opinnäytetyön yhteydessä olevat pohdinnat voivat roolianalyysin suhteen olla vain alustavanlaisia.

Kävikin niin, että työn etenemisen myötä esiin nousi uusi ja kiehtova, mielenkiintoni täysin imaissut teema: kysymys siitä, millainen on Verdi -sopraano. Löysin aluksi muutamia asiaa avartavia artikkeleita, luin Verdiä käsittelevää kirjallisuutta ja kuuntelin levytyksiä *Trubaduuri*-oopperasta. Sain myös mahdollisuuden haastatella kahta Verdin musiikkia paljon esittänyttä laulajatarta, mikä oli erityisen antoisaa. Opinnäytetyön kirjoittamisprosessin aikana nousivatkin tärkeysjärjestyksessä itselleni ensimmäiseksi nimenomaan omat uudet oivallukseni Verdi-sopraano -käsitteestä.

Opinnäytetyöni jakautuu neljään eri osaan. Ensin käsittelen hieman Giuseppe Verdiä ja hänen tyyliään säveltäjänä. Sen jälkeen käyn läpi *Trubaduuri*-oopperan. Kolmannessa osassa pohditaan Leonoraa ja analysoidaan hänen kahta tunnetuinta aariaansa. Käsittelen myös kolmatta aariaa, joka joskus jätetään oopperoissa pois. Neljänneksi syvennyn siihen mitä tarkoitetaan kun puhutaan Verdi-sopraanosta . Olen kuvittanut neljättä osiota kuuluisien laulajattarien kuvilla, joissa he poseeraavat (useimmiten) Leonoran roolissa.

1. GIUSEPPE VERDI

Giuseppe Verdin (1813 - 1901) asema yhtenä keskeisimmistä italialaisista romantiikan ajan oopperasäveltäjistä on kiistaton. Verdin tärkeydestä kertoo hänen teostensa jatkuva esittäminen koko ajan ja ympäri maailmaa. Verdiä on tutkittu paljon, ja hänestä on kirjoitettu lukuisia elämäkertoja, musiikkianalyttisiä kirjoja ja artikkeleita. Hänen yli 50-vuotinen sävellyskautensa käsittää yhteensä 28 oopperaa. Ensimmäinen ooppera *Oberto* kantaesitettiin vuonna 1839, ja viimeinen ooppera *Falstaff* vuonna 1893. *Trubaduuri*, italiaksi *Il Trovatore*, on Verdin myöhäiskauden teoksia. Se sai ensiesityksensä Roomassa vuonna 1853.

Kun lukee Verdiä käsittelevää kirjallisuutta, alkaa mieleen piirtyä kuva taiteen tekemiseen hyvin intohimoisesti ja kokonaisvaltaisesti suhtautuvasta muusikosta. Verdi oli esimerkiksi hyvin tarkka librettojensa valinnasta ja teki yleensä tiivistä yhteistyötä huolella valitsemiensa libretistien kanssa. Verdille oli tärkeää etsiä jatkuvasti uusia ideoita ja uudistaa omasta mielestään ummehtunutta italialaista oopperatraditiota. Hänellä oli myös tapana tehdä paljon henkilöohjausta tarkentavia merkintöjä librettoihin tai erillisiin näyttämökirjoihin.

Suurin osa Verdin oopperoiden tarinoista perustuu klassikon aseman saavuttaneihin näytelmiin tai runoelmiin, muun muassa Shakespearen, Hugon, Schillerin, Byronin ja Voltairen teoksiin (Bacon 1995, 345). Englantilaisten ja ranskalaisten klassikonäytelmien käyttäminen libretoissa oli uutta Italiassa, missä useimmat säveltäjistä pitäytyivät lähinnä kreikkalaisissa ja roomalaisissa tarinoissa tai sentimentaalisisissa talonpoikaiskomedioissa (Latham & Parker 2001, 42). Verdin päämääränä oli luoda inhimillistä ja selkeää draamaa vastakohtana romantisoidulle ja symbolientäyteiselle saksalaiselle musiikkidraamalle ja ranskalaisen oopperan yltäkylläiselle orkestraatio- ja kuoromaailmalle (Grout & Palisca 1988, 736).

Erinäisten vaihtelevien poliittisten levottomuuksien aiheuttama sensuuri oli Verdin aikana ja erityisesti 1800 -luvun alkupuoliskolla merkittävä tekijä, tai ennemminkin ongelma, oopperamaailmassa. Se oli ongelma jo Gaetano Donizettille (1797–1848), mutta erityisesti Verdille, ja johtui eurooppalaisten vallankumouksatteen virtauksista vuosisadan puolivälissä. Sensuuri muokkasi useita nykyäänkin suosittuja oopperoita, muun muassa Donizettin oopperaa *Maria Stuarda* (Gosset 2006, 158). Uuden oopperan

valmistelu oli hyvin hienovaraista puuhaa. Kun oopperan aihe oli valittu, lähetettiin idea hyväksyttäväksi sensuurivirastoon, josta se palautui muutosvaatimusten kanssa. Valmis librettoteksti lähetettiin taas tarkastettavaksi, ja siihen jouduttiin yleensä tekemään uusia korjauksia. Tosin teos, joka kiellettiin yhdessä Italian pienvaltiossa, saatettiin esittää toisessa. Ankarinta sensuuria harrastettiin Roomassa, ja se ulottui myös lavastukseen ja puvustukseen (Bacon 1995, 351).

Säveltäessään Verdillä oli lähteiden mukaan kaksi tärkeää musiikillista lähtökohtaa, *parole scenica* ja *posizione*. *Parole scenica* (puhe näyttämöllä) sisältää ajatuksen, että sekä runouden että musiikin on oltava draaman palveluksessa. *Posizione* -käsitteen (asema, tilanne) myötä Verdi pyrki mahdollisimman aitoon henkilötilanteeseen niin dramaattisessa kuin emotionaalisessakin mielessä. Tilanteiden tuli vaihdella ja henkilöiden tuli olla niin psykologisesti värikkäitä kuin huolellisesti profiloitujakin. Bacon huomauttaa myös, että verrattuna Bellinin ja Donizettin tapaan säveltää, Verdi käytti poikkeuksellisen rohkeita intervallihyppyjä ja voimakkaita intensiteetin ja äänenvärien vaihteluita. Hän rakasti dramaattisia kontrasteja kohtausten sisällä. Verdi myös vähensi perinteisen resitatiivin minimiin, jolloin resitatiivi ja aaria lähestyvät toisiaan. Verdin alkusoitot taas ovat yleensä lyhyitä ja sisältävät vain viittauksia oopperan tiettyihin tunnelmiin (Bacon 1995, 366–369).

Tietyt piirteet toistuvat lähes jokaisessa Verdin oopperassa. Ensinnäkin hänen oopperansa yleensä jakaantuvat neljään osaan, joko neljään näytökseen tai kolmeen näytökseen ja prologiin. Toinen ja kolmas osa päättyvät suureen finaaliin, kolmannessa näytöksessä on usein tärkeä duetto, ja neljäs näytös usein alkaa *preghieralla* (rukouskohtauksella) tai vastaavalla, usein kuoron säestämänä (Grout & Palisca 1988, 737).

2. *IL TROVATORE*

Neliosainen musiikillinen draama *Il Trovatore* vie meidät romanttiselle seikkailulle mustalaiseireihin, linnoihin, luostariin ja sisällissodan tiimellyksiin. Se sai kantaesityksensä Rooman Teatro Apollossa 19. tammikuuta 1853. Tarina sijoittuu 1400-luvun alun Pohjois-Espanjaan Biskajan ja Aragonin alueille, ja perustuu kuuluisan näytelmäkirjailijan Antonio García Gutiérrezin (1813–1884) näytelmään *El Trovador*. Libreton Verdin sävellykseen aloitti Salvatore Cammarano¹, joka kuitenkin kuoli kesken prosessin. Libreton kirjoitti loppuun nuori napolilainen runoilija Leone Emanuele Bardare (1820–1874). Muutamaa vuotta myöhemmin Verdi kirjoitti *Trubaduurin* ranskankielisen version *Le Trouvere* ja teki oopperaan joitakin sävellysmuutoksia, kuten lisäsi kaksi uutta kadenssia aariaan *Tacea la notte placida* (Latham & Parker 2001, 75). *Le Trouvere* kantaesitettiin Pariisissa vuonna 1857.

Rakenteeltaan *Trubaduuri* on perinteistä Verdiä. Siinä on neljä näytöstä, mutta suuret finaalit ovat toisen ja neljännen näytöksen lopuissa. Kolmannessa näytöksen lopussa on Manricon ja Leonoran kohtaaminen, mutta kyseessä ei ole duetto vaan Manricon aaria, jota Leonora välillä lyhyesti kommentoi. Neljäs näytös alkaa Verdille tyypilliseen tapaan kuoron säestämällä rukouskohtauksella.

Trubaduuri on perimmiltään tarina kostosta ja vihasta. Oopperan päähenkilöitä ovat Lunan kreivi (baritoni), kuningattaren hovineito, Sargoston kreivitär Leonora (sopraano), mustalaisnainen Azucena (mezzosopraano), trubaduuri Manrico (tenori), Lunan vasalli Ferrando (baritoni), Leonoran uskottu Ines (sopraano), Manricon seuralainen Ruiz (tenori), vanha mustalainen (baritoni) ja sanansaattaja (tenori). Kuoron osana on esittää nunnien, kreivin palvelijoiden, sotilaiden ja mustalaisten kirjavaa joukkoa.

Romanttista sielunkipua ja goottilaista kauhua sisältävä monipolvinen tarina keskittyy mustalaisnaisen, Azucenan, ympärille. Azucenan äiti poltettiin aikoinaan noitana, sillä luultiin, että hän oli noitunut vanhan Lunan kreivin toisen pojan ja aiheuttanut vauvan sairastumisen. Azucena halusi kostaa äitinsä tappamisen ryöstämällä Lunan nuoremman pojan. Tarkoituksenaan heittää poika kostona liekkeihin, Azucena heittikin

¹ Salvatore Cammarano (1801–1852) oli Henry Baconin mukaan "omia näkemyksiään huolellisesti perusteleva ja kokenut libretisti" (Bacon 1995, 365).

sinne vahingossa oman poikavauvansa. Hän kasvatti Lunan pojan omanaan ja antoi tälle nimeksi Manrico. Vanha Lunan kreivi vannotti jäljelle jäänyttä poikaansa etsimään veljeään, sillä ei uskonut tämän kuolleen. Vuosia kului, ja toisistaan tietämättä veljekset Luna ja Manrico taistelivat Espanjan sisällissodassa vastakkaisilla puolilla.

*Il Trovatore*n tarina on pitkä ja sisältää paljon tapahtumia. Käsittelen tässä juonen lyhyesti nimenomaan Leonoran ja Manricon suhteen näkökulmasta. Heidän tarinansa voidaan käsittää yhdeksi oopperan sivujuonista Azucenan ollessa draamallisessa keskiössä.

Ensimmäisessä näytöksessä "Kaksintaistelu" (*Il Duello*) Leonora kertoo palvelijattarelleen Inekselle salaperäisestä trubaduurista, johon hän tutustui turnajaisissa kauan sitten ja joka nyt käy öisin laulamassa puutarhassa hänen parvekkeensa alla. Leonora on rakastunut. Mutta myös kreivi Luna on rakastunut Leonoraan, haluaa tämän omakseen ja haastaa trubaduurin eli Manricon kaksintaisteluun. Järkyttynyt Leonora kaatuu tajuttomana maahan.

Toisessa näytöksessä "Mustalaisnainen" (*La Gitana*) Leonora luulee Manricon kuolleen ja aikoo vetäytyä luostariin. Myös Luna luulee Manricon kuolleen ja piiloutuu luostariin tarkoituksenaan kaapata Leonora ennen nunnalupausta. Manrico ilmestyykin paikalle ja Lunan yritys epäonnistuu. Leonora ja Manrico pakenevat yhdessä.

Kolmannessa näytöksessä "Mustalaisvaimon poika" (*Il Figlio della Zingara*) ilmenee, että tällä välin Azucena on vangittu ja Luna tuomitsee hänet surmattavaksi. Azucena huutaa apuun poikaansa Manricoa. Leonora ja Manrico ovat aikeissa mennä naimisiin, kun Manrico saa viestin äitinsä vangitsemisestä. Hän lähtee pelastamaan tätä ennen kuin pääsee vihille Leonoran kanssa.

Neljännessä näytöksessä "Teloitus" (*Il Supplizio*) Azucenan pelastusyritys epäonnistuu Luna saa Manricon vangikseen ja aikoo surmauttaa sekä äidin että pojan. Leonora saapuu vankitorniin ja rukoilee Lunaa vapauttamaan Manricon. Vastineeksi hän lupaa itsensä Lunalle. Luna suostuu vaihtokauppaan. Leonora ottaa kuitenkin salaisesti myrkkyyä, ilmestyy vankityrmään ja kehottaa Manricoa pakenemaan. Manrico arvaa Leonoran lupautuneen Lunalle ja kiroaa tämän. Vasta kun myrkkyy alkaa vaikuttaa, Leonora tunnustaa, mitä oikeasti on tapahtumassa. Kun Luna saa tietää Leonoran

petoksen, hän käänsä Manricon surmattavaksi. Kun Manrico on kuollut, ilmoittaa Azucena: "Hän oli sinun veljesi!"

Vaikka ooppera oli heti ensiesityksestään lähtien suuri menestys, on sitä moitittu sekasotkuisuudesta. Viulisti, säveltäjä ja musiikkikriitikko Ferruccio Bonavian (1877–1950) mukaan *Trubaduurissa* on liian monta juonta ja sivujuonta, jolloin mikään niistä ei toimi selkeästi eikä vakuuttavasti ja ne myös peittävät toisensa. Bonavia moittii myös Leonoran hahmoa kuvaillen tätä "vaeltajaksi, joka ensin asuu linnassa, vetäytyy sitten luostariin, päätyy Manricon pelastamaksi ja lopuksi kuolee myrkkyyne" (Bonavia 1947, 61).

Alkuperäisen espanjalaisen näytelmän juonihan oli vielä pari astetta hurjempi, mutta libretisti Cammarano siisti tekstiä sensuurin pelossa. Alun perin esimerkiksi Leonora pakenee nimenomaan vapaaehtoisesti nunnalupauksen jälkeen luostarista Manricon kanssa. Verdi kutsuikin sävellystyönsä aikana Leonoraa "Nunnaksi" haluten täten alleviivata Leonoran epämoraalista ratkaisua. Verdi joutui kuitenkin antamaan periksi libretistille, ja oopperassa Leonora vain pyörtyy näyttämöllä ja Manrico kantaa hänet pois (Phillips-Matz 1998).

Tarinassa on paljon väkivaltaa: Azucenan äiti poltetaan roviolla, Leonora tekee itsemurhan, Manrico mestautetaan, ja mahdollisesti myös kreivi Luna päättää päivänsä syyllisyyden runtelemana – Lunan kohtalon suhteen on tulkinnanvapautta. Kaiken taustalla kummittelee elävältä poltetun poikavauvan tarina. Silti, kaikesta sotkuisuudesta huolimatta, voimme Bonavian mukaan hyvin ymmärtää, miksi kyseinen tarina viehätti Verdiä. Arvelen Bonavian viittaavan tällä lausahduksella nimenomaan Verdin poikkeuksellisen vahvaan dramatiikan pyrkimykseen, ja varmasti suurten tunteiden ja traagisten tapahtumien näkeminen näyttämöllä vetosi myös dramatiikannälkäiseen yleisöön.

Onhan värikkäiden mustalaisten ja heidän elämänsä kuvaaminen hyvin kiehtovaa. Azucenan kostomieli ja täysin viattoman poikavauvan tuleen heittäminen ovat karmaisevia, mutta juuri sen vuoksi jännittäviä, asioita. Leonoran vilpittömyys ja naivius on koskettavaa. Tummanpuhuvan kreivi Lunan intohimo on huumaavaa. Manrico on hahmona hieman säälittävä, mutta samalla hyvin sympaattinen. *Trubaduurissa* on koettavaa kaikille aisteille, se on oopperamaailman saippuaopperaa.

On sanottu, että Verdin aikalaissäveltäjät eivät olleet erityisen innostuneita lyhyistä ja intensiivisistä kuolinkohtauksista, joissa haavoitettu tai myrkytetty hahmo haahuilee näyttämöllä laulaen ensin kärsivänä sooloa ja sitten kuolee (Gossett 2006, 287). Verdillähän ei ollut vaikeuksia, sensuurinkaan pelossa, tehdä oopperoissaan tavanomaisesta käytännöstä poikkeavia ratkaisuja. *Trubaduuri*-oopperan lukuisia kuolemia hän kommentoi: "Loppujen lopuksi, elämässähän ei ole muuta kuin kuolemaa" (Headington, Westbrook & Barfoot 1987, 204).

3. LEONORA JA HÄNEN AARIANSA

Leonora on nuori aatellinen neito ja elänyt ilmeisen suojattua elämää hoviympyröissä. Kun ensi kertaa tutustuin Leonoraan, hän oli mielestäni varsin naiivi ja rajoittunutkin hahmo: nuori tytönhupakko, joka ei tiedä elämästä paljoakaan. Huomasin vähitellen, että olinkin itse rajoittanut mielikuvaani Leonorasta. Libretossa ei väitetä, että hän olisi hupakko vaikka onkin nuori. Ja hänen nuoruudestaan huolimatta on mahdollista, että hän on saattanut kokea jo paljonkin.

Kyseessä on melkoinen kasvutarina työstä naiseksi kolmen vaikuttavan aarian kautta. On makuasia, suhtautuuko esimerkiksi Leonoran itsemurhaan klišeisenä ritariromantiikan ilmentymänä vai kannanottona itsemääräämisoikeuden puolesta. Leonorasta voi kaiken kaikkiaan luoda hyvin mielenkiintoisen hahmon.

Toki kaikista *Trubaduurin* hahmoista, kuten oopperakirjallisuudessa yleisemminkin, löytyy ristiriitaisia piirteitä. Mutta eikö näin ole usein myös oikeassa elämässä? Eikö jokaisesta ihmisestä löydy samanaikaisesti monia persoonallisuuden puolia? Toronton yliopiston emeritusprofessori Owen M. Leen mukaan *Trubaduurin* hahmot eivät tarkoituksella ole aidontuntuisia. He ovat tunteilla ladattuja "elämän ironioiden" symboleita, kuten Leonora, jonka uhrautuminen Manricon vuoksi on loppujen lopuksi täysin turhaa (Lee 2004).

Mielestäni Leonora on surullinen nuori nainen. Hänessä on paljon vahvuutta, mutta ikään kuin hänen ympärillään olisi koko ajan tummanpuhuva huntu. Voisiko olla, että Verdi joko tietoisesti - tai tietämättään - kirjoitti Leonoran kohtalon musiikkiin heti oopperan ensitahdeista alkaen? On toki mahdollista, että luulen kuulevani asioita, joita musiikissa ei ehkä ole. Mielpiteetkin ovat suhteellisia ja muokkautuvat kokemuksen myötä. Tulkinnoista tulisi aina keskustella kriittisen rakentavasti.

3.1 *Tacea la notte placida*

Leonoralla on *Trubaduurissa* kolme suurta aariaa, joista ensimmäinen, *Tacea la notte placida*, on 3-taitteinen *cavatina*² ensimmäisen näytöksen toisessa kohtauksessa.

Leonora on yöllä palatsin puutarhassa ja odottaa malttamattomana trubaduuria. Palvelijatar Ines tulee hakemaan häntä sisälle. Ariassaan Leonora kertoo Inekselle, kuinka hän kuuli trubaduurin laulun ensi kertaa ja kuinka onnellinen hän siitä oli. Hurmaantunut Leonora vannoo ikuista rakkauttaan.

Musiikki alkaa f-mollissa, hieman surullisenoloisissa ja lempeissä tunnelmissa. Aarioiden suomennokset pohjautuvat osittain Leena Vallisaaren suomenkieliseen librettoon (Vallisaari 2002).

<i>(andantino / a mezza voce)</i>	(hieman liikkuvammin / puoliääneen)
<i>Tacea la notte placida</i>	Yö oli hiljainen ja kaunis,
<i>e bella in ciel sereno;</i>	ja tyneltä taivaalta
<i>la luna il viso argenteo</i>	kuun hopeiset kasvot
<i>mostrava lieto e pieno!</i>	hymyilivät täyteläisinä!
<i>(animando un poco)</i>	(hieman eloisammin)
<i>Quando suonar per l'aere,</i>	Silloin kuultiin ilmassa,
<i>infino allor si' muto,</i>	joka siihen asti oli ollut äänetön,

Jännitys kohoaa, sen kuulee musiikissa, kun basso kulkee kromaattisesti ylöspäin kuin hengähtäen ihmetyksestä:

<i>(poco più animato / con espansione)</i>	(eloisasti / leveämmin)
<i>dolci s'udiro e flebili</i>	soivan suloisten ja kaihoisien
<i>gli accordi d'un liuto,</i>	luutun sointujen,

² *Cavatina* on laulu tai ooppera-aria, joka rakentuu vain yhdestä osasta (vastakohtana *da capo*-aria).

Laulumelodia lähtee kohoamaan puolisävelaskelilla ylöspäin. Se kohoaa koko ajan voimistuen kuin vuorenhuipulle, saavuttaa B²-sävelen ja laskeutuu taas alas A²-sävelelle:

<i>(pp)</i>	(hyvin hiljaa)
<i>e versi melanconici</i>	ja trubaduuri lauloi
<i>un trovator cantò.</i>	surumielisiä säkeitä.

Laulutekstin mukaan Leonora on nimenomaan innostuneen onnellinen kuullessaan trubaduurin laulavan. Mielestäni aarian alun melankolia kuvaileekin ehkä enemmän trubaduurin mielentilaa kuin Leonoran. Tämä on Verdiltä varsin nerokas psykologinen sävellysidea. Leonoran innostus tulee esille paremmin aarian loppupuolella, kun hän kuvailee, miten riensi parvekkeelle laulua kuuntelemaan.

2. säkeistö:

<i>Versi di prece ed umile, qual d'uom che prega Iddio: in quella ripeteasi un nome, il nome mio!</i>	Ne olivat nöyriä ja anelevia säkeitä, ikään kuin hän olisi rukoillut Jumalaa: hän toisti yhtä nimeä, minun nimeäni!
<i>Corsi al veron sollecita... Egli era, egli era desso!</i>	Juoksin nopeasti parvekkeelle... Se oli hän, hän itse!

Leonora ymmärtää, että trubaduuri laulaa hänelle:

Gioia provai che agl'angeli solo è provar concesso! Al cor, al guardo estatico la terra un ciel sembrò!	Sain maistaa iloa, jota vain enkelien muulloin suodaan maistaa! Sydämelleni, hurmautuneille silmilleni maailma muuttui taivaaksi!
--	--

Leonoran riemu on taivaallista, hänen ilonsa säteilee onnellisuutta. Verdi on kirjoittanut tästä aarian osasta verraten pitkän kuin alleviivaamaan tunnetilan vahvuutta.

Välissä on Ineksen ja Leonoran resitatiivia.

Ines: <i>Quanto narrasti di turbamento m'ha piena l'alma! Io temo...</i>	Ines: Kaikki, mitä minulle kerrot, saa sielussani aikaan levottomuutta! Pelkään...
Leonora: <i>Invano!</i>	Leonora: Turhaan!
Ines: <i>Dubbio, ma tristo... presentimento... in me risveglia quest'uomo arcano! Tenta obbliarlo...</i>	Ines: Salaperäinen mies herättää minussa synkkiä ennakkoavistuksia! Yrittäisit unohtaa hänet...
Leonora: <i>Che dici! Oh, basti!</i>	Leonora: Mitä sanot! Riittää!
Ines: <i>Cedi al consiglio dell'amistà. Cedi.</i>	Ines: Kuuntele ystävän neuvoa. Kuuntele.
Leonora: <i>Obbliarlo!.. Ah! Tu parlasti detto, che intender l'alma non sa.</i>	Leonora: Unohtaa hänet! Ah! Sanoit sanan, jota aivoni eivät tunne.

Leonora jatkaa aariaansa:

<i>(al giusto, brillante)</i> <i>Di tale amor, che dirsi ma può dalla parola, d'amor, che intendo io sola, il cor s'innabriò. Il mio destino compiersi non può che a lui dappresso. S'io non vivrò per esso, per esso morirò!</i>	<i>(tarkasti, loistokkaasti)</i> Sellaista rakkautta, mistä sinulle kerron, eivät sanat voi kuvailla, rakkaus, jonka vain minä ymmärrän, saa sydämeni päihtymään. Kohtaloni ei voi täytyä muutoin kuin hänen kanssaan. Jos en voi elää hänelle, kuolen hänen puolestaan!
--	--

As-duurin musiikki ja laulu ovat nopeatempoista, hypähtelevää, keimailevaa ja tanssillista. Melodiassa on paljon *staccatoa* (lyhyttä, nopeaa kulkua) ikään kuin ilon huudahduksia. "Ah, si, per esso morirò" -kohdassa Verdi on kirjoittanut kuudestoistaosanuottien toistoa F-säveleltä Es-säveleen; mielestäni tämä kuvastaa vakuuttelua, mutta myös täysin järjettömän rakastunutta ihastusta, jopa heräävää

hekumaa. Aarian loppu on täynnä huikeita nousuja ja niiden toistoja, *staccatoa* ja *trillejä*³. "Morirò" -sanon kuvio käy kolmiviivaisessa C-sävelessä.

Lopuksi Leonoran innostuksesta huolestunut Ines kommentoi itseksensä:

Ines: *Non debba mai pentirsi
chi tanto un giorno amò!*

Ines: Älköön kukaan, jonka rakkaus
on noin suuri, joutukoon sitä
katumaan!

Tämän jälkeen Leonora ja Ines siirtyvät sisätiloihin.

Aarian ambitus on kaksi oktaavia, C¹:stä C³:een. Halutessa korkeaa C:tä voi laajentaa Des³-säveleen. Artikkelissaan *Just What Is A Verdi Soprano* Richard Dyer, *The Boston Globe* -lehden klassisen musiikin kriitikko, kommentoi aarian haastavuuden piilevän sen legatolinjassa, yleislinjakuudessa, runollisessa ekspressiivisyydessä ja pyrkimyksessä löytää tunnetila, joka yhdistää epätoivon ja järkähtämättömän päättäväisyyden (Dyer 2000). Aaria onkin laulajan kannalta hyvin haasteellinen. Verdi kirjoittaa melodioita, jotka ovat tavallaan loogisia, mutta vaativat laulutekniikalta tarkkuutta ja rohkeata ilmaisua, erityisesti *staccato*-osat. Nimenomaan *staccato*tässä Leonoran aariassa ovat hersyvää iloa. Ja kuten yleensä, vahva tunne taustalla auttaakin laulajaa selviytymään musiikin teknisistä vaatimuksista.

3.2 *D'amor sull'ali rosee*

Missä *Tacea la notte placida* oli nuoren tyttösen unelmia kuvaava musiikillinen maalaus, Leonoran toinen tärkeä aaria edustaa tilannetta, jossa Leonora ei enää ole tyttönen vaan hänen naiseutensa on herännyt. *D'amor sull'ali rosee* esiintyy neljännen näytöksen ensimmäisessä kohtauksessa, joka tapahtuu Aliaferian palatsin siivessä yöaikaan. Ruiz ja Leonora ovat tulleet viittoihin suojautuneina Manricoa pelastamaan. Leonora lähettää Ruizin pois ja sanoo yrittävänsä pelastaa Manricon vankityrmästä.

³ *Trilli* on korukuvio, jonka muodostaa pääsävelen ja sen naapurisävelen nopea vuorottelu (Brodin 1990).

Aariaa edeltää Leonoran resitatiivi *Timor di me?*

Timor di me?

Sicura, presta è la mia difesa!

In quest'oscura notte ravvolta,

presso a te son io, e tu nol sai!

Gemente aura,

che intorno spiri,

deh, pietosa

gli arrega i miei sospiri.

Pelätä minun puolestani?

Varma ja nopean on puolustukseni!

Tämän synkän yön verhoamana
olen lähelläsi, etkä sinä tiedä sitä!

Valittava tuulhenki,

joka pyörit ympärilläni,

kanna säälän

hänen luokseen huokaukseni.

Aaria alkaa orkesterisatsin triolikuluilla f-mollissa. Musiikissa kuultaa melankolia ja murhe. Tempomerkintänä on *adagio*. Murhe on hiljaista, sisäänpäinkääntynyttä. Leonora on surullinen ja näkee mielessään sellissään riutuvan Manricon. Hän haluaa laulullaan lohduttaa rakastettuaan, saada Manricon muistamaan rakkauden kauniit hetket ja ajatukset.

(pp / con espressione)

D'amor sull'ali rosee

vanne, sospir dolente:

del prigionero misero

conforta l'egra mente.

(hiljaa / tunteella)

Rakkauden ruusuisin siivin

lennä, tuskainen huokaus:

lohduta onnettoman vangin

kärsivää sydäntä.

Yhtäkkiä musiikki siirtyy toiveikkaaseen As-duuriin. Leonoran ajatukset täyttävät toivo ja kauniit muistot yhdessä koetuista hetkistä. Melodiaa koristellaan trioleilla, trilleillä ja sekstolilla. Orkesteri soittaa lempeää valssia, kuin muistumia tanssiaisista. Melodia kohoaa vähitellen yhä ylemmäs sitä mukaa kuin sydämen toivo herää:

Com'aura di speranza

aleggia in quella stanza:

lo desta alle memorie,

ai sogni dell'amor!

Toivon henkäyksenä

puhalla huoneeseen:

herätä hänessä muistot

ja rakkauden haaveet!

Kolmannessa musiikillisessa taitteessa tunne siirtyy epätoivoon. Musiikki moduloi paljon kuvaten tunteiden nopeaa muuttumista. Leonora laulaa sydämensä tuskasta; hän on avuton eikä tiedä mitä tehdä:

*Ma, deh! non dirgli improvvido
le pene del mio cor!*

Mutta voi! Älä vahingossakaan
kerro hänelle näistä sydämeni
tuskista!

Verdi on kirjoittanut pitkän kadenssin sanoille "*le pene del mio cor*" (sydämeni tuskat). Aarian lopussa tämä lause saa hyvin heikumallisen ja eroottisväritteisenkin sävyn. Leonora, myös epätoivoa tuntiessaan, tavallaan nauttii sen tuomasta kivusta. Kypsempään naiseuteen liittyvät kokemukset ovat hänelle uusia ja outoja. Hormonikierroksetkin lisääntyvät, kun melodia nousee vähitellen hitaasti Des³:een. "Le pene" -sanalla (tuskat) on trilli, mikä tuo sanalle jännittävää sisältöä.

Aaria on melko lyhyt, mutta sitäkin intensiivisempi, ja sen aikana tapahtuu paljon psykologista vaihtelua. Tunteet heittelevät murheesta suureen hekumaan. Tiivis tunnelma on samalla hyvin paljastava, ja konkreettinen, koskettavakin fyysinen kipu yhdistyy ajatuksiin ja mielikuviin. Leonora on tässä hyvin empaattinen ja rakastava hahmo.

Samaa aariaa on mahdollista tarkastella eri näkökulmista. Aaria jakautuu kolmeen tunnetilaan: melankoliaan, onnellisuuteen ja epätoivoon. Toisaalta taas esimerkiksi Pennsylvanian yliopiston musiikinhistorian professori Scott L. Balthazar jakaa aarian kahteen muistuttaen, kuinka Verdin kaksiosaiset melodiat (*two-part melodies*) kehittyvät yleensä mollista duuriin vahvistaen musiikin voimakasta kulkua eteenpäin ja tekstissä tapahtuvia tunnesisältövaihteluita (Balthazar 2004, 51).

On mielenkiintoista, että Roger Parker (1997, 186) kuulee tässä aariassa pelkästään Leonoran itsesäälän. Nähdäkseni se on aivan liian yksipuolinen tulkinta. Varsinkin kun tietää Verdin yleisen pyrkimyksen moniselitteiseen roolitulkintaan. Verdihän halusi hahmoillaan olevan sisäisiä ristiriitoja. Mikään suuri tunne ei roolihahmolla esiinny sellaisenaan puhtaana ja yksioikoisena, ainakaan kovin pitkään. Parker selittää aarian vaikuttavuuden johtuvan siitä, mitä tapahtuu niiden taukojen tai välien (*gaps*) aikana, jotka ilmenevät sanan ja siihen liittyvän musiikin välillä. Tämä on Parkerilta hieman

vajavaisesti selitetty, mutta uskoisin hänen viittaavan eräänlaiseen musiikilliseen "rivien välistä" -lukemiseen ja syvään kokemiseen, intuitiiviseen havaitsemiseen.

Vähättelemättä kenenkään kriitikon näkemystä voi pohtia, kuinka suhtautua kommentteihin silloin, kun kriitikko itse ei ole kyseistä roolia laulanut. Ulkopuolinen tulkinta voi jäädä hieman vajavaiseksi, oli kommentaattorilla kuinka paljon akateemista koulutusta tahansa. On ehkä turhan kärjistettyä väittää etteikö musiikista voisi kirjoittaa vaikkei sitä olisi itse esittänyt tai harjoitellut. Onnistuneen tutkimuksen kannalta on kuitenkin arvokasta saada mahdollisimman monipuolista informaatiota, sekä akateemista että omakohtaista, oman laulamisen kautta saavutettua.

3.3 *Tu vedrai*

Neljännän näytöksen ensimmäisessä kohtauksessa on *D'amor sull'ali rosee* -aarian lisäksi myös Leonoran kolmas aaria *Tu vedrai*. Se on hyvin erilainen kuin *D'amor sull'ali rosee* vaikkakin haastavuudessaan samaa luokkaa. Leonora kasvaa oopperan aikana tytöstä naiseksi, ja *Tu vedrai* onkin viestiltään jo vahvan naisen tahdon ilmaisua.

Manrico ei tiedä Leonoran olevan vankityrjän ulkopuolella ja hän laulaa tälle hyvästejä. Leonora vastaa rakastetulleen: "Sinutko unohtaisin? Minua pyörryttää..." ("*Di te! Scordarmi di te! Sento mancarmi...*"), minkä jälkeen aaria alkaa F-duurissa (*allegro agitato* / kiihtyneen nopeasti). *Tu vedrai* on rakenteeltaan AAB-muotoa ja sen B-lopukkeessa nousee kolmiviivaiseen C-nuottiin asti. *Ambitus* (matalimman ja korkeimman nuotin välinen laajuus) on kokonaisuudessaan kaksi oktaavia, ja aaria sisältää paljon suuria, nopeita intervallihyppyjä, aksentoituja nuotteja, pisteellisiä rytmejä ja todella sitkeää legato-linjan pitoa.

Pitkässä aariassaan Leonora laulaa rakkautensa vahvuudesta ja ikuisesta uskollisuudesta. Tosin usein, jopa levytyksissä, aariaa on lyhennetty, ja jo parin sivun jälkeen hypätään lopun kadenssiin ja toistetaan sanaa *scenderò*.

(sotto voce ed agitato)

*Tu vedrai che amore in terra
mai del mio non fu più forte;*

(pehmeästi ja kiihkeästi)

Saat nähdä, ettei maailmassa ole
vahvempaa rakkautta kuin minun;

*Vinse il fato in aspra guerra,
vincerà la stessa morte.*

Se voitti kohtalon hurjassa sodassa,
se voittaa itse kuolemankin.

*O col prezzo di mia vita
la tua vita salverò,*

Joko henkeni hinnalla
pelastan sinun henkesi,

*(poco più mosso)
o con te per sempre unita,
nella tomba io scenderò.*

(hieman liikkuvammin)
tai sinuun iäksi yhtyneenä
vaivun hautaan kanssasi.

Leonora vakuuttaa aariassa seuraavansa Manricoa kuolemaan asti. F-duuri on valoisa sävellaji ja melodinen musiikki on nopeatempoista, täynnä riemunsekaista rakastuneen naisen hurmaantunutta kiihkoa. On helppo uskoa Leonoran tarkoittavan sitä, mistä hän laulaa.

Kuten on jo todettu, sensuurin pelossa Verdi joutui yleensä libretistiensä kanssa siistimään oopperalibrettojaan. Uskon, että hahmojen psykologinen silottelu harmitti häntä kovasti. Esimerkiksi kun Leonora kaksintaistelukohtauksessa pyörtyy näyttämölle, tulee hänen hahmostaan väistämättä heikompi. Verdin italialainen ja sitä kautta katolinen, ja väittäisinpä myös hyvin patriarkaalinen, kulttuuri antaa hänen musiikillisille maailmoilleen tietynlaiset mausteensa.

4. VERDI-SOPRAANO

Verdi-sopraanosta puhuttaessa tarkoitetaan periaatteessa lyyris-dramaattista sopraanoa (saksaksi *jugendlich-dramatischer*, italiaksi *soprano spinto*). Kim Borg (1919–2000), itsekin arvostettu oopperalaulaja, luonnehtii artikkelissaan *Ihmisiäänen käyttöalueista* (1988) lyyris-dramaattista äänityyppiä seuraavanlaisesti:

Kyseessä on juuri nimenomaan laulajatar, joka myöhemmin voi järistyä dramaattiseksi. Jos ääni ei vastaa temperamenttia, on aikainen invaliditeetti tuloksena. Tyypillistä on suuri intensiteetti ylhäällä ja voimakkaat matalat äänet. Tendenssinä on laulaa liian paksusti keskialalla: sen sijaan, että "jousi kulkisi", sitä painetaan. Tällaisen laulajattaren on vaikea hallita ääntään, ja hän muutenkin aina yliarvioi mahdollisuuksiaan. Korkea C³ on "teoreettinen" vaatimus, mutta se on usein hyvin ruma ja onnistuu vain tukevan orkesterin myötä. Alhaalla on tilaa, F on vielä hyvä, mutta G riittää ammattiin⁴. Useat kevyemmät Wagnerit ja suurin osa Verdin sopraano-osista ovat oivia. Tosca on aivan keskeinen. Oratorioissa haitaksi kokonaisuudelle ja liedeissä useimmiten vieraalla alueella.



Kuva 1. Maria Callas (1923-1977)

Leonoran hahmo on kiinnostanut monia musiikintutkijoita. Artikkelissaan *Just What Is a Verdi Soprano* (2001) Richard Dyer esittelee ja kommentoi kuuttatoista ääninäytettä Leonoran aariasta *D'amor sull'ali rosee* eri vuosikymmenten sopraanojen esittäminä. Dyerin mukaan aaria on yksi Verdin haastavimmista, sillä sen laulaminen vaatii niin dramaattista, lyyristä kuin koloratuuristakin otetta. Resitatiivi vaatii pontevaa/voimakasta (*vigorous*) deklamaatiota⁵, vahvaa rytmin käsittelyä, kirkasta (*vivid*) rintaääntä ja pitkää, kelluvaa melismalaulua⁶.

1800-luvulla säveltäjät kirjoittivat musiikkiaan ensisijaisesti laulajille, jotka henkilökohtaisesti tunsivat tai tiesivät. On kuitenkin tärkeää huomata, että Verdin elinaikana ei varsinaisesti tunnettu käsitettä Verdi-sopraano. "Verdiaanisen prima donnan" hahmon loi vähitellen monta eri sopraanoa. Vaikka Verdi itse ei Dyerin

⁴ Borg tarkoittaa F₁ ja G₁ -nuotteja.

⁵ Vokaalimusiikissa tapa, jolla säveltäjä käsittelee tekstiä puherytmin, painatuksen ja melodian kannalta (Brodin 1990).

⁶ Melodinen sävelkulku, joka lauletaan yhdellä tavulla (Brodin 1990).

mukaan koskaan löytänyt täydellistä sopraanolaulajaansa, mainitsee Dyer kuitenkin muutaman laulajattaren, joiden voidaan ajatella lähenevän ihannetta: Teresa Stolz ja Adelina Patti.



Kuva 2. Teresa Stolz (1834–1902)

Säveltäjät saattavat työskennellä hyvin eri tavoin laulumusiikkia säveltäessään. Kokemukseni mukaan säveltäjä on useimmiten alun perin instrumenttisoittaja, esimerkiksi pianisti, tai sitten suuntautunut heti alun alkaen nimenomaan säveltämiseen. Itse laulavia säveltäjiä on vähemmän, toki muutama poikkeuskin löytyy, kuten Joseph Haydn, joka nuoruusvuosinaan lauloi yhdeksän vuotta Stefanuksen tuomiokirkon poikakuorossa. Vaikka periaatteessa säveltäjän ammattitaitoon kuuluu ottaa eri instrumenttien erityispiirteet huomioon, voi valitettavan usein

huomata, että laulajalle sävelletyssä satsissa ei ole otettu huomioon klassisen lauluäänen erityisluonnetta. Historiallisesta laulukirjallisuudesta löytyy paljon ei-laulullista materiaalia. Saman ilmiön voi usein havaita myös modernin musiikin piirissä.

Verdikin kirjoitti aikanaan "uutta" musiikkia. Hän kuitenkin otti laulajansa hyvin huomioon säveltäessään uutta oopperateosta. Työskennellessään esimerkiksi oopperansa *Macbeth* parissa hän lähetti kirjoittamiaan näytöpätkiä laulajille ja pyysi heiltä kommentteja. Marianna Barbieri-Ninille hän kirjoitti Lady Macbethin erään dueton *rallentando*- ja *pianissimo*-kohdista: "jos tämä tuntuu sinusta hankalalta, ilmoita minulle". Ja toiselle laulajattarelle: "laula näistä versioista se, mikä sinulle sopii, ja kirjoita siitä minulle, niin orkestroin sen" (Gossett 2006, 225). Sen lisäksi Verdi harjoitutti laulajiaan itse ja orkestrointi muotoutui prosessin kuluessa, se ei ollut siis välttämättä valmiina, kun oopperaa alettiin harjoitella.



Kuva 3. Adelina Patti (1843–1919)

Verdin työskentelytapa auttaa ymmärtämään miksi hänen musiikkinsa laulaminen, kaikesta haastavuudesta huolimatta, on laulullisesti niin antoisaa sekä itse laulajalle

että kuulijalle. Hän ymmärsi lauluäänen erityisluonnetta ja huomioi laulajansa. Laulajilla oli merkittävästi vaikutusvaltaa siihen, että melodioista tuli äänenkuljetusta tukevaa, ei sitä repivää.



Kuva 4. Anne Roselle (1894-?)

Lähes kaikissa oopperoissaan Verdi halusi Dyerin mukaan laulajiltaan dramaattista otetta, laajaa äänialaa, kestävyyttä ylä-äänissä sekä vahvuutta että herkkyyttä koloratuurissa, "pauhaavia" (*pealing*) ylä-ääniä ja hieman demonisuutta (*a bit of the devil in her*). Laulajan kyky heittäytyä täysillä rooliin oli keskeinen vaatimus (*power of expression, poetic expression of the soul*).

Hänellä tuli olla kestävä *bel canto* –tekniikka

selviytyäkseen Verdin musiikillisista haasteista. *Bel*

cantossa pääpaino on vapautuneella, tasapainoisella ja kauniilla äänenmuodostuksella sekä teknisellä virtuoosisuudella. Vastakohtana on romantiikan ajan tunnepitoinen ja tekstin tulkintaan paneutuva laulutapa (Brodin 1990).

Laulajan äänen tuli samanaikaisesti - tilanteen mukaan - ilmentää lempeyttä, vihaa ja ristiriitoja. Parhaimmillaan hänestä löytyy mielikuvituksen lennokkuutta, temperamenttia, intohimoa, kykyä kopeuteen ja käskevyyteen, ylväyttä ja lämpöä. Nykyään listaan voidaan lisätä vielä hyvä kielikorva ja kyky puhtaaseen intonaatioon. Dyerin mukaan Verdin musiikki haastaa laulajan äänellisesti, mutta ennen kaikkea hänen inhimillisen suorituskäytönsä (*human qualities*) rajat (Dyer 2001).

Samoilla linjoilla on amerikkalainen dramaattinen sopraano Michéle Crider, joka luonnehtii Verdin laulamista seuraavanlaisesti:

Mielestäni Verdiä laulavan täytyy olla hyvin herkkä (sensitive), ja totta kai äänessä tulee olla sekä dramaattista että lyyristä kapasiteettiä. Sen lisäksi täytyy olla hyvin vahva itsetuntemus ja itsehillintä, sillä kaikissa rooleissa, jotka Verdi sävelsi, on suurta sisäistä vahvuutta.
(Guinther 1999, 62–63).

On pidettävä mielessä, että Verdi ei ollut koskaan kiinnostunut vain pelkästään kauniista äänestä ja täydellisestä tekniikasta. Esimerkiksi säveltäessään Lady Macbethin roolia oopperaan *Macbeth* Verdi kommentoi: "Tadolini laulaa täydellisesti, mutta itse asiassa haluaisin, ettei Lady laulaisi ollenkaan". Verdin mielestä suurin rikos, mitä oopperoissa voi tehdä, on aiheuttaa yleisössä tylsistymistä (Headington, Westbrook & Barfoot 1987, 197–200). Verdi oli teatterimies henkeen ja vereen. Hahmojen aitous,

draaman onnistuminen ja ymmärrettäväksi tuleminen olivat hänelle ensisijaisen tärkeitä asioita.



Kuva 5. Eugenia Tadolini (1809-1851)

Kanadalainen kirjailija ja tuottaja Richard Turp on Musical Society'n ja Lachine Music Festival -tapahtuman taiteellinen johtaja. Hän vertailee vuodelta 2001 olevassa artikkelissaan, kuinka Verdin musiikin laulaminen on muuttunut vuosisatojen aikana. Turpin mukaan merkittävin muutos, jonka Verdi toi vokaalimusiikkiin, oli se, miten musiikilliset ja vokaaliset vastakohtat heijastelivat roolihahmon henkistä tilannetta. Vain harvat Verdin aarioista sisältävät ainoastaan yhden muuttumattoman tunnetilan. Verdin partituurit ovat täynnä dynaamisia merkintöjä, mikä luo monipuolisen pohjan roolihahmojen määrittelyyn.

Turpin mukaan tänä päivänä enää hyvin harvoin saa nauttia sellaisesta vokaalisesta laulutaidosta, joka on omiaan Verdin musiikille. Laulu on usein kömpelöä, teknisesti riittämätöntä, ja siinä on liikaa vibratoa. Pito (kestävyys) ei useinkaan ole riittävää. Runsaan rytmikan ja tiettyjen säemuotojen takia Verdin laulaminen vaatii poikkeuksellisen hyvän hengitysaktiviteetin. Joskus taas laulaminen vaatii lähinnä vain tiukkaa vokaalilinjan heijastamista (*vocal projection*) ja fyysistä kestävyttä, sitkeyttä ja voimaa (Turp 2001). Vokaalilinjan heijastamisella Turp ymmärtääkseni tarkoittaa kiinteää, kirkasta ja sitkeää äänen ydintä vokaalilinjoissa.

On totta, että eri säveltäjien musiikin laulamissa voi olla suuria eroja. Kyse ei ole silloin niinkään laulutekniikasta vaan laulamisesta sisäisenä tapahtumana, siitä kuinka "lihallista" tulkinta on. Laulaminen voi olla myös tietoisesti etäännytettympää ja kerronnallisempaa. Laulaja voi toimia tarinan kertojana sen sijaan, että itse kokisi asiat omakohtaisesti. Tämä ero tulee selväksi esimerkiksi laulettaessa 1700-luvun lopun kuulasta saksalaista liedä tai 1800-luvun verevää venäläistä täysromanttista oopperaa.

5. HAASTATTELUT

Dyerin ja Turpin ajatuksia lukiessa on huomioitava, että kumpikaan näistä kommentaattoreista ei ole ammattilaulaja vaikkakin selkeästi heidän tieto- ja kokemusmääränsä oopperamusikista on vaikuttava. Lisäksi he ovat miehiä. Aloin pohtia sitä mahdollisuutta, että heidän näkemyksensä antavat liian yksipuolisen kuvan Verdi-sopraanoista. Mielestäni omakohtainen kenttäkokemus tässäkin asiassa on olennaisen ratkaisevaa. Sen vuoksi päätin hieman kysellä naispuolisilta oopperalaulaja-laulupedagogeilta aiheesta kommentteja.

Margareta Brandt on esittänyt useita Verdin naisrooleja eri puolilla maailmaa. Hänen Verdi-repertuaariinsa kuuluvat muun muassa Gilda (*Rigoletto*), Violetta (*La Traviata*), Lady Macbeth (*Macbeth*), Elisabetta (*Don Carlos*) ja Amelia (*Un ballo il maschera*). Brandtin mukaan Verdi-sopraano on *primadonna assoluta*⁷. Kyseessä on periaatteessa dramaattinen sopraano, joka on ohjelmistossaan erikoistunut Verdin oopperoihin eikä paljon muuta laula. Verdi-sopraanolla täytyy olla hyvä liikkuvuus läpi rinta-, keski- ja päärekisterien, ja hänen täytyy pystyä laulamaan jopa Es³:een. Äänen värin suhteen keskialassa pitää olla lämpöä. Deklamoinnin eli tekstin lausumisen tulee olla vahvaa. Monissa maissa on Brandtin mukaansa hieman eri käsityksiä siitä, millaista ohjelmistoa tietyt äänifakit laulavat, mutta Verdi-sopraano kuitenkin ymmärretään eri maissa hyvinkin samalla tavalla.

Toinen haastatelluista, Anitta Ranta, on suomalainen oopperalaulaja ja laulupedagogi, joka on esittänyt paljon erityisesti italialaisen Giacomo Puccinin rooleja, mutta myös Verdiä, ja nimenomaan Leonoran roolia.

Hänen mielestään peruslaulutekniikka on aina sama, oli sitten kyse Mozartista, Puccinista tai Verdistä. Tavallaan Verdi on "kovempaa" Mozartia, tanakampaa, ja suuremmalla orkesterilla. Verdin laulaminen vaatii soinniltaan suurempaa ääntä, ja alarekisterin on, ylärekisterin lisäksi, oltava erityisen hyvä. Kun esim. Puccinia laulettaessa äänen tulee olla pyöreämpi ja lämpimämpi, Verdissä pitää olla särmää, leikkaavuutta.

⁷ *Prima donna* voidaan suomentaa "ensin, ensimmäinen, ensiluokkainen nainen", mutta *prima* viittaa myös "ensi-iltaan". *Assoluta* tarkoittaa "ehdotonta, välttämätöntä, yksin- ja omavaltaista".

Leonora ei hänen mukaansa voi laulaa kovin nuori tyttö, vaikka Leonora onkin oopperassa noin kaksikymmenvuotias. Laulajan tulisi mielellään olla lähempänä neljäkymmentä kuin kahtakymmentä. Nimenomaan alarekisterin kehittyminen ja täyteläisyys vaatii kypsempää ääntä. Mozartilla esimerkiksi Tituksen (*La clemenza di Tito*) Vitellian rooli on äänialaltaan samantyyppinen kuin Leonoran rooli.

Ongelmana Suomessa on hänen mukaansa se, ettei meillä ole laulajia, joilla olisi sekä vaadittavat ala-a:t ja -g:t (A_1 ja G_1) ja samalla kantavat ylä-äännet. Lisäksi muita syitä Verdi-sopraanojen vähyyteen voi olla tietynlainen ohjelmistomieltymys (Verdiä hieman vierastetaan ja esitetään harvoin) sekä koulutus. Nuoret laulajat laulavat liian aikaisin liian raskaita rooleja, mistä seuraa äänen väsyminen, pahimmillaan menetys. Hyvin harvoin laulajalla on oma fakki selvillä heti laulu-uran alussa, yleensä siihen pitää kasvaa. Tarvitaan sekä äänen että mielen kypsymistä.

Vaihdoin ajatuksia myös siitä, kuinka Verdin laulaminen vaatii laulajalta tiettyä henkistä vapautta: hän ei saa olla liian sidoksissa vaikkapa suomalaiseen kulttuuristaan, vaan hänen täytyy osata olla sopivasti irrallaan kulttuurin tuomista taakoista.

Anitta Rannan mukaan Leonoran roolin laulamisen keskeisenä haasteena on saada ääni "kellumaan". Näin esimerkiksi aariassa *Tacea la notte placida*. Ylipäätään tekniikan tulee olla hyvin hallittua, pitää myös osata laulaa "näpsäköitä" kuvioita. Ääneen tarvitaan paljon sointia ja vahvuutta, sillä muuten ensemblekohtauksissa Leonora peittyy miesäänten alle. Aarioissa ei juurikaan ole "lataamistaukoja" eli hengitys- ja harkintataukoja, vaan melodia soljuu koko ajan eteenpäin. Laulaminen saattaa sen vuoksi helposti käydä liian raskaaksi. Kaiken tulee kuulostaa mahdollisimman helpolta ja virtaavalta: tuskaa ei voi laulaa tuskaisesti vaan mahdollisimman kauniisti; tällöin se tekee suurimman vaikutuksen.

Leonora ei ole kokonaisuudessaan oopperassa hahmona niin näkyvä kuin esimerkiksi Violetta (*La Traviata*) tai Puccinin *Madama Butterfly*, mutta hän kasvaa oopperan myötä. Missä Leonoran ensimmäinen aaria *Tacea la notte placida* kuvastaa nuoren tytön viatonta ja kokemattonta tunnemaailmaa, on toinen aaria *D'amor sull'ali rosee* pohdiskelevampi. *Trubaduuri*-oopperassa ei usein esitetä Leonoran kolmatta aariaa, *Tu vedrai*. Ranta on kuitenkin laulanut myös sen esityksissä. Hänen mielestään

kolmannessa aariassa Leonora alkaa kypsyä traagiseen päätökseensä, itsensä surmaamiseen.

Kävimme myös mielenkiintoista keskustelua Leonoran hahmosta ylipäätään ja hänen päätökstään tehdä itsemurha mieluummin kuin suostua kreivi di Lunan vaimoksi. Päättelimme, että kyseessä ei ole ensisijaisesti kuoleminen Manricon vuoksi - Manricohan on hahmona varsinainen nynny - vaan Leonoran oman vapaan tahdon viimeinen ilmentymä, kohtalon ottaminen omiin käsiinsä, kahleissa olleen naisen itsemääräämisoikeuden toteutuminen.

Anitta Ranta mainitsi lopuksi esiin erään laulajan, joka on tehnyt häneen suuren vaikutuksen näyttämöllä Leonoran roolissa. Kyseessä on englantilainen Rosalind Plowright. Hänellä on nimenomaan lyyris-dramaattinen ääni ja habitus on Rannan mielestä näyttämöllä rooliin täydellinen. Toisaalta hän, joidenkin mielestä, voi olla myös liian "siisti" ja särmätön.



Kuva 6.
Rosalind Plowright (1949-)

Kuuntelin aariat *Tacea la notte placida* ja *D'amor sull'ali rosee* Rosalind Plowrightin laulamana. Ensimmäisenä kiinnitin huomioni hänen äänensä tummuuteen ja pyöreYTEEN. Äänessä on myös Verdi-sopraanolle ominaista kärkeä. Hänen äänensä väri sopi myös loistavasti orkesterissa soivien jousien ja puhaltimien ääniin. Deklamaatio oli selkeä, italian kielessä ei ollut häiritsevää englantilaista aksenttia. Plowrightin ääni kuulostaa raskassoutuiselta, sen huomasi erityisesti *Tacea la notte placidan* jälkipuoliskolla staccatoissa, joissa laulaja jäi joskus hieman orkesterista jälkeen. *D'amor sull'ali rosee* -aariassa kokonaisuus oli erittäin hyvä. Plowrightin muuten täysin hallitusta ja pyöreän kauniista tulkinnasta jäi kaipaamaan temperamenttista särmää, sillä laulu oli liiankin turvallista. Siinä ei ollut yllätyksellisyyttä eikä moniselitteistä "demonisuutta", mitä Verdin laulamissa yleensä toivotaan.

6. YHTEENVETO

Vähitellen mielikuvani Verdin musiikista on täydentynyt, ja uskon, että hänen musiikkinsa voi antaa laulajalle jotain erityislaatuista.

Verdiä laulamalla pääsee hyvin konkreettisesti tutustumaan aitoon *bel canto* -tekniikkaan, joka on kaiken hyvän laulamisen peruskivi. Tämä ei kuitenkaan riitä, vaan *bel canto* -taidon lisäksi Verdiin tarvitaan sitä "lihallisuutta", jota romantiikan ajan ooppera parhaimmillaan edellyttää. Lihallisuus laulamissa on musiikin tuntemista koko kehollaan ja tunneskaalallaan, eikä vain älyllisesti. Se tarkoittaa tulkintaan täysin uppoamista ja itsensä unohtamista, jolloin laulaja ja rooli tulevat yhdeksi.

Verdin käyttämä rytmikka ja hänelle luonteenomainen musiikillinen temperamentti on antoisaa ja poikkeuksellisen stimuloivaa, mutta haasteena on sen vaatima nopea reagointikyky ja tarkkuus niin teknisessä osaamisessa kuin psykologisessa hahmottamiskyvyssäkin. Äänellisen kvaliteetin tulee olla vahva ja kantava, ja laulajalla tulee olla kyvykkyyttä psykologisesti monisärmäiseen tulkintaan. Tämä nimenomainen pyrkimys *posizioneer* eli mahdollisimman aitoon dramaattiseen ja emotionaaliseen henkilötilanteeseen tekee Verdin musiikin laulamisen erityisen haastavaksi. Laulajan näkökulmasta katsottuna se on kuitenkin samalla ainutlaatuinen tilaisuus ammentaa itsestään psykologisesti enemmän ja syvemmältä.

Leonoran aariat *Il Trovatoressa* ovat samanaikaisesti niin hivelevän herkkiä kuin voimakkaitakin. Paikoitellen hyvin brutaalissa teoksessa ne edustavat uskoa, toivoa ja rakkautta, ja ilman niitä olisi oopperan psykologinen sisältö huomattavasti köyhempi. Jos voisin, kirjoittaisin Leonoran kohtalon uudelleen, sillä draamallisessa mielessä hänen oma psykologinen profiilinsa on ristiriitainen. Yleisesti ottaen Leonora vaikuttaa hyvin järkevältä nuorelta naiselta, ja sen vuoksi itsemurha ratkaisuna hetkellisiin ongelmiin tuntuu yliampuvalta. On kuitenkin muistettava 1800-luvun oopperasensuuri ja se, että tuolloin pätivät erilaiset draaman säännöt kuin nykyään. Leonoran itsemurha oli sen ajan taiteen sääntöjen mukaan hyväksyttävä.

Työni suurin anti on ollut yleisluontoisesti pohtia, millainen on Verdi-sopraano. Vaikuttaa siltä, että se on melko harvinainen, oma rotunsa.

Verdi-sopraanon täytyy olla sekä sielultaan että ruumiltaan Verdi-nainen. On heittäytyttävä ja kehollisesti koettava musiikki kokonaisvaltaisesti. Nähdäkseni on paljolti kysymys puhtaasta tekemisen tahdosta ja tinkimättömän rehellisestä itsensä likoon laittamisesta – kuten kaikessa taiteessa. Suurten säveltäjien musiikin laulaminen vaatii vahvaa otetta elämään. On uskallettava elää täysillä, ja kokea elämän sekä aurinkoiset että varjoiset puolet. Se on lähtökohtana myös Verdin tulkitsemiselle, vain sen kautta Verdin musiikki herää aidosti eloon. Verdiä laulamalla tempautuu myös mukaan Italian kieleen ja kulttuuriin, ja saa niistä hyvin kokonaisvaltaisen elämyksen. Italialaisen temperamentin omaksuminen voi olla Pohjolan kasvatille aluksi varsin uutta ja vaikeaa, mutta uskon, että viime kädessä psyyken kiemurat ovat universaaleja. Tarvitaan vain aimo annos tahtoa ja uskallusta syöksyä sellaisiin syövereihin, mihin yleensä ei rohkene sukeltaa.

LÄHTEET

Kirjat

Abbate, Carolyn & Parker, Roger. 1989. *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*. Los Angeles: University of California Press.

Bacon, Henry. 1995. *Oopperan historia*. Keuruu: Otava.

Balthazar, Scott L. (ed.). 2004. *The Cambridge Companion to Verdi*. Cambridge: Cambridge University Press.

Batta, András. 1999. *Ooppera. Säveltäjät–Teokset–Esittäjät*. Könemann.

Bonavia, Ferruccio. 1947. *Verdi*. London: Dennis Dobson Limited Publishers.

Brodin, Gereon. 1990. *Musiikkisanakirja*. Keuruu: Otava.

Headington, Christopher, Westbrook, Roy & Barfoot, Terry. 1987. *Opera. A History*. London: The Bodley Head Ltd.

Gossett, Philip. 2006. *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*. London: The University of Chicago Press.

Grout, Donald J. & Palisca, Claude V. 1988. *A History of Western Music*. New York. Norton & Company.

Latham, Alison & Parker, Roger (ed.). 2001. *Verdi in Performance*. Oxford: Oxford University Press.

Parker, Roger. 1997. *Leonora's Last Act – Essays in Verdian Discourse*. New Jersey: Princeton University Press.

Artikkelit

Borg, Kim. 1988. *Ihmisäänen käyttöalueista*. Teoksessa M. Tuloisela (toim.) Laulupedagogi. Laulupedagogit ry:n vuosijulkaisu.

Internet-sivustot

IIMP-tietokannan artikkelit

Dyer, Richard. 2001. *The Sopranos: Just What Is a Verdi Soprano?*

Opera News 65:9, p. 20-24, 97.

Saatavilla www-muodossa <URL:<http://iimp.chadwyck.com/articles/>>

Guinther, Louise T. 1999. *The Casts*: Opera News 63:9, p. 62-63.
 Saatavilla [www-muodossa <URL:http://iimp.chadwyck.com/articles/>](http://iimp.chadwyck.com/articles/)

Lee, Owen M. 2004. *Elemental, Furious, Wholly True*.
 The Opera Quarterly, 1:4, p. 3.
 Saatavilla [www-muodossa <URL:http://iimp.chadwyck.com/articles/>](http://iimp.chadwyck.com/articles/)

Phillips-Matz, Mary Jane. 1998. *Wild Thing*.
 Opera News 62:11, p. 14-16, 18-19.
 Saatavilla [www-muodossa <URL:http://iimp.chadwyck.com/articles/>](http://iimp.chadwyck.com/articles/)

Turp, Richard. 2001. *Listening for the Verdi Style*.
 Opera Canada 42:4:169, p. 16-17.
 Saatavilla [www-muodossa <URL:http://iimp.chadwyck.com/articles/>](http://iimp.chadwyck.com/articles/)

Kuvat

Kuva 1. Maria Callas
 Saatavilla osoitteesta [<URL:http://www.safka-bareis.com/>](http://www.safka-bareis.com/)

Kuva 2. Teresa Stolz
 Saatavilla osoitteesta [<URL:http://commons.wikimedia.org/>](http://commons.wikimedia.org/)

Kuva 3. Adelina Patti
 Saatavilla osoitteesta [<URL:http://commons.wikimedia.org/>](http://commons.wikimedia.org/)

Kuva 4. Anne Roselle
 Saatavilla osoitteesta [<URL:http://www.cantabile-subito.de/>](http://www.cantabile-subito.de/)

Kuva 5. Eugenia Tadolini
 Saatavilla osoitteesta [<URL:http://commons.wikimedia.org/>](http://commons.wikimedia.org/)

Kuva 6. Rosalind Plowright
 Saatavilla osoitteesta [<URL:http://www.rosalindplowright.com/>](http://www.rosalindplowright.com/)

Musiikkiäänitteet

Il Trovatore. 1963. CD. Deutsche Grammophon. Tullio Serafin, Coro e Orchestra del Teatro alla Scala. Leonora: Antonietta Stella.

Il Trovatore. 1978. CD. EMI classics. Herbert von Karajan, Chor der Deutschen Oper Berlin, Berliner Philharmoniker. Leonora: Leontyne Price.

Il Trovatore. Highlights. 1984. CD. Deutsche Grammophon. Carlo Maria Giulini, Coro e Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Leonora: Rosalind Plowright.

Partituurit

Il Trovatore. 1987. Milano: Ricordi.

Libretot

Trubaduuri. 2002. Suomen Kansallisooppera. Suomentaja: Leena Vallisaari.

Haastattelut

Margareta Brandt, oopperalaulaja ja laulupedagogi

Anitta Ranta, oopperalaulaja ja laulupedagogi

LIITTEET

Liite 1. *Tacea la notte placida*

Liite 2. *D'amor sull'ali rosee*

Liite 3. *Tu vedrai*

Lähde:

Il Trovatore. 1987. Partituuri. Milano: Ricordi.