

Mezzosopraanon profiili Giuseppe Verdin oopperoissa

Katariina Ylönen

Opinnäytetyö
Syyskuu 2014

Musiikin koulutusohjelma
Kulttuuriala





Tekijä(t) Ylönen, Katariina	Julkaisun laji Opinnäytetyö	Päivämäärä 08.09.2014
	Sivumäärä 46	Julkaisun kieli Suomi
		Verkojulkaisulupa myönnetty: X
Työn nimi Mezzosopraanon profiili Giuseppe Verdin oopperoissa		
Koulutusohjelma Musiikin koulutusohjelma		
Työn ohjaaja(t) Eliisa Suni		
Toimeksiantaja(t)		
Tiivistelmä <p>Giuseppe Verdin (1813-1901) oopperat ovat laulutaiteen keskeistä ohjelmistoa, jonka tuntemus kuuluu klassisen laulajan ammattitaitoon. Opinnäytetyön tavoite oli syventää käsitystä Verdin oopperalle tyypillisen mezzosopraanoroolin musiikillisista ja karakteristisista piirteistä, ja se tehtiin tutustumalla tarkemmin neljään rooliin (<i>Oberton Cuniza</i>, <i>Nabuccon Fenena</i>, <i>Il trovatore</i> Azucena ja <i>Aidan Amneris</i>). Työn tarkoitus oli ensisijaisesti tukea nuorta laulajaa, joka muodostaa yleiskuvaa näistä rooleista.</p> <p>Menetelmänä käytettiin laadullista tutkimusta ja se siihen kuului partituurien, librettojen ja esitystaltiointien tarkastelua. Verdin tyylin kokonaisvaltaiseksi hahmottamiseksi kirjallisen lähdeaineiston kautta tutustuttiin siihen historiallis-kulttuuriseen ympäristöön, jossa säveltäjä teki työtään ja selvitettiin, miten hän sopeutui ajan ankaran sensuurin vaatimuksiin.</p> <p>Loppupäätelmänä todettiin, että Verdin mezzosopraanoroolit jakautuvat karkeasti kahteen päätyyppiin, joissa voi nähdä sekä laulliset että karakteristiset piirteet: hyväsydäminen hahmo, jolla on lyyrinen laulurooli sekä dramaattista ääntä vaativa rooli, joka on karakteristisella tasolla moraalisesti kompleksinen. Lisäksi todettiin, että Giuseppe Verdin musiikki haastaa laulajan monipuolisuuden ja teknisen taituruuden ja vaatii lauluääneltä muuntautumiskykyä.</p>		
Avainsanat (asiasanat) italialainen ooppera, libretto, mezzosopraano, oopperarooli, Verdi		
Muut tiedot		



Author(s) Ylönen, Katariina	Type of publication Bachelor's thesis	Date 08.09.2014
		Language of publication: Finnish
	Number of pages 46	Permission for web publication: X
Title of publication The profile of the mezzo-soprano in the operas by Giuseppe Verdi		
Degree programme Degree Program in Music		
Tutor(s) Suni, Eliisa		
Assigned by		
Abstract <p>The knowledge of the operas by Giuseppe Verdi (1813-1901) is essential to a singer with a classical education and repertoire. The objective of the thesis was to deepen the perception of the musical and characteristic features typical of a Verdian mezzo-soprano role, and this was done by exploring four of the roles more closely (<i>Cuniza of Oberto</i>, <i>Fenena of Nabucco</i>, <i>Azucena of Il trovatore</i> and <i>Amneris of Aida</i>). The primary purpose of the thesis was to support a young singer to build an overview of the roles.</p> <p>The research approach was qualitative, and it included the examination of the scores, librettos and performance recordings. In order to perceive the comprehensive style of Verdi's compositions, the historical and cultural atmosphere in which he worked and the way in which he adjusted to the heavy censorship of the time were researched by using literary source material.</p> <p>As a conclusion, it was noted that the Verdian mezzo-soprano roles could roughly be divided in two main categories in which both musical and characteristic features could be identified: a warm-hearted character with a lyrical singing role, and a dramatic singing role with moral complexities in the character. It was also noted that the music by Giuseppe Verdi challenges the singer to portray versatility and technical virtuosity and requires her to have a protean voice.</p>		
Keywords/tags (subjects) Italian opera, libretto, mezzo-soprano, opera role, Verdi		
Miscellaneous		

SISÄLTÖ

1 Johdanto	3
2 Pikkukaupungin pojasta kansallissankariksi	5
2.1. Italian murros	5
2.2. G. F. F. Verdi	5
3 Oopperat – 26 jalokiveä säveltäjän kruunussa	7
3.1 Verdin teosten historiallinen ja tyyllinen aikajana	7
3.2 Italialaisen oopperan merkitys ja sensuurin koura	8
3.3 Oopperan värit	9
4 Verdin anti-sopraanot	12
4.1 Miten Verdi-mezzon hahmo muodostuu?	12
4.2 Äänityypin asema ja tehtävät roolijaossa	14
5 Cuniza (<i>Oberto</i>)	17
6 Fenena (<i>Nabucco</i>)	20
6.1 Synopsis	20
6.2 Marttyyriprinsessa	22
7 Azucena (<i>Il Trovatore</i>)	25
7.1 Synopsis	25
7.2 Näytelmästä oopperaksi	26
7.3 Mustalaisnaisen tulkinta	28

8 Amneris (<i>Aïda</i>)	32
8.1 Aïdan legenda	32
8.2 Synopsis	34
8.3 Hallitsijattaren kasvutarina	35
9 Pohdinta	41
Lähteet	45
Kuviot	
Kuvio 1. Ote <i>Il trovatore</i> n partituurista	11
Kuvio 2. Ote <i>Il trovatore</i> n partituurista	14
Kuvio 3. Ote <i>Oberton</i> partituurista	19
Kuvio 4. Ote <i>Nabuccon</i> partituurista	23
Kuvio 5. Azucenan roolissa Eugenie Grunewald	25
Kuvio 6. Ote <i>Il trovatore</i> n partituurista	29
Kuvio 7. Ote <i>Il trovatore</i> n partituurista	30
Kuvio 8. Amneriksen roolissa Marianne Cornetti	33
Kuvio 9. Amneriksen roolissa Milijana Nikolic	35
Kuvio 10. Ote <i>Aïdan</i> partituurista	38

1 JOHDANTO

Italialaissäveltäjä Giuseppe Verdin tuotanto on keskeisintä oopperakirjallisuutta, joka kuuluu jokaisen oopperatalon kantaohjelmistoon. Verdin oopperat ovat romanttisen ajan klassikoita, joihin kuuluvat uhmakas draama, yhteiskunnalliset aiheet, legendojen värittämä tarinaympäristö, karikatyyrisyyden rajoilla leiskuvat henkilöhahmot ja säveltäjälle ominainen, monisävyinen musiikki. Jos oopperavieras haluaa päästä hukuttautumaan velloviin musiikillisiin myrskyihin, jännittämään mahdollottoman rakkauden mahdollisuuksia tai kokemaan hulluuden partaalla horjuvan päähenkilön pakokauhua, Verdi-ooppera on melko varma valinta. Oopperatalojen Verdi-tuotannoissa on yleensä käytetty runsaasti resursseja myös dramaattiseen visuaalisuuteen ja tehosteisiin, joita säveltäjä itsekin piti tärkeinä, joten elämys on kokonaisvaltainen. Giuseppe Verdin teokset ovat kautta aikain laajimmin ja monilukuisimmin esitettyjä oopperoita. (Snowman 2014, 10.)

Oma ihastukseni säveltäjän vokaalimusiikkiin on syttynyt vähitellen. Tutustuin aluksi Richard Wagnerin oopperoihin ja YouTube-kanavilla seikkaillessani eksyin myös Verdin musiikin pariin. Verdi ja Wagner ovat molemmat romantiikan ajan merkittäviä oopperasäveltäjiä, joten heidät mainitaan usein samassa yhteydessä. Minua kiinnostivat klassiset kertomukset ja legendat, jotka esiintyivät Verdin oopperoissa sekä runsas, draaman sykettä tulviva musiikki. Omakohtaisesti pääsin osalliseksi säveltäjän musiikillisesta syvyydestä laulaessani *Macbethin* kuorossa Keski-Suomen alueoopperan produktiossa vuonna 2010. Musiikin laulettavuus ja erityisesti kuorotekstuurin konstailematon, yksinkertaisuudella leikittelevä tehokkuus tekivät minuun vaikutuksen. Kun tuli aika päättää aihe opinnäytetyöhöni, minulle oli selvää, että halusin paneutua nimenomaan Verdin oopperatuotantoon.

Italialaista romantiikan ajan oopperamusiikkia on käsitelty laulajan näkökulmasta useassa opinnäytetyössä ja tutkielmassa. Löysin myös Verdin oopperoihin keskittyneitä töitä ja tutustuin niistä muutamiin valitessani aiheeni rajausta. Pyrin käsittelemään aihettani tuoreesta, muita

tutkielmia täydentävästä näkökulmasta. Tutustuin mm. Sari Savusen (2009) ja Tuukka Hurmeen (2012) opinnäytetöihin, jotka käsittelivät Verdin oopperamusiikin solistisia piirteitä sopraanon ja baritonin näkökulmista. Nämä opinnäytetyöt rajasivat tutkimuksensa kukin yhteen oopperaan ja oopperarooliin. Konsepti oli mielestäni hyvä, joten päätin käsitellä työssäni samaan tyyliin säveltäjän mezzosopraano- ja alttorooleja, koska oopperakirjallisuuden historiassa niillä on erityinen, perinteitä uudistava asema. Halusin kuitenkin tarkastella aihetta hieman laajemmin ja paneutua useampaan kuin yhteen roolihahmoon määrittääkseni kokonaisvaltaisempaa kuvaa siitä, millainen Verdin tyyppinen mezzosopraano- tai alttorooli oikein on.

Keskeiset tutkimuskysymykseni ovat:

- Miten Verdi sopeutui aikansa kulttuuriympäristön vaatimuksiin oopperoita säveltäessään?
- Millaisia karakteristisia hahmoja Verdin matalille naisäänille kirjoittamat roolit ovat, millaisille äänityypeille ne istuvat erityisen hyvin ja miten hahmon tarina heijastuu musiikista?

Ollessani mukana oopperakuorossa koin, että juuri tämä musiikki on omalle äänityypilleni miellyttävää ja luonnollista laulettavaa. Opinnäytetyöni tavoitteina on kartuttaa lauluammattilaiselle olennaista tietoa säveltäjän oopperatuotannosta ja ylipäätään italialaisen oopperan tyylistä sekä paneutua erityisesti niihin rooleihin, joita mahdollisesti voisin tulevaisuudessa itsekin laulaa. Valitsin lähempään tarkkailuun neljä roolia, joiden vaateet olivat mahdollisimman lähellä omaa äänityyppiäni mutta joissa on myös keskinäistä vaihtelua sekä musiikillisesti, karakteristisesti että säveltäjän aikajanalla. Perustin valinnat tämänhetkiseen tilanteeseen eli siihen, millaisia piirteitä laulamissani esiintyi kuluvalle hetkellä ja millaista kehitystä ääneeni oli ennustettavissa.

2 PIKKUKAUPUNGIN POJASTA KANSALLISSANKARIKSI

2.1 Italian murros

Italian valtio syntyi vuonna 1861. Kansakunnan yhtenäistymistä edelsi suuri poliittinen myllerrys. Nykyinen Italia koostui ennen yhdistymistään pikkuvaltioista: pohjoisessa Lombardia ja Venetsia olivat Itävallan hallinnassa ja eteläinen Italia oli jaettu kuuteen osaan. Poliittinen liikehdintä alkoi 1800-luvun alussa kirjailijoiden ja muiden taiteilijoiden tuodessa esiin nationalistisia aiheita. Vastakkainasettelun osapuolina olivat hirmuhallitsija Itävalta ja yhtenäisyyttään toivova, osiksi pilkkoutunut Italia. Vuonna 1848 italialaiset nationalistit kapinoivat ja käynnistivät valtakumouksia, joiden kahinassa Venetsia irrottautui Itävallasta ja julistautui tasavallaksi. Italia julisti itsenäisyys sodan Itävaltaa vastaan, mutta sen useat kapinat lopulta kukistettiin. (History World 2014.)

Vuonna 1859 Itävalta hävisi alueensa Sardinia-Ranska -liittoumalle. Sardinian kuninkaalle työskennellyt vapaustaistelija Giuseppe Garibaldi valtasi Etelä-Italian sotaretkillään ja luovutti sen Sardinian kuninkaalle. Ensimmäinen parlamentti muodostettiin ja syntyneen Italian kuninkaaksi kruunattiin Sardinian kuningas Victor Emmanuel II. (History World 2014.)

2.2 G. F. F. Verdi (1813-1901)

Giuseppe Fortunino Francesco Verdi syntyi Italiassa, pikkukaupunki Bussetossa, 10. lokakuuta vuonna 1813. Hänen elämänsä alkuvaiheista kerrotaan useita legendoja, ja ennen viimeaikaista tutkimusta yleisesti hyväksyttynä faktana on pidetty virheellisiä tietoja. (Snowman 2014, 20.) Verdin uran alkuvaiheet eivät antaneet odottaa suuria: nuori lahjakkuus käännytettiin Milanon konservatorion ovelta poliittisista syistä. Hänen suojelijakseen ryhtyi Antonio Barezzi, jonka tuen avulla Verdi pääsi musiikkikansan tietoisuuteen. Verdi meni pian naimisiin perheen tyttä-

ren Margheritan kanssa. Nuoren säveltäjän lahjakkuus herätti kiinnostusta nopeasti, ja pian Verdi solmi kustannussopimuksen Ricordin kustannustalon kanssa.

37-vuotiaana Verdi oli säveltänyt jo 16 oopperaa, ansainnut yleisen tunnustuksen oopperasäveltäjänä ja saavuttanut harvinaisen aseman taiteilijana, jolle työskentelyn omavalintaisuus ja ratkaisujen tekeminen olivat sallittuja. Hänellä oli ajan ankarasta sensuurista huolimatta verrattain vapaat kädet säveltää musiikkiaan ja myös vaikutusvaltaa teostensa näyttämöellisissä toteutuksissa. (Bacon 2001, 236.) Tuohon aikaan säveltäjän asema ei ollut kovin kunnioitettu, joten mahdollisuus Verdin työskentelytapaan oli todellakin poikkeuksellinen. Useimmiten säveltäjien työ sopimukset sisälsivät nykyaikaisen luovan työläisen näkökulmasta kauhistuttavia pykälä: rooleihin ei etsitty sopivia laulajia vaan laulajat valittiin ensin ja roolit tuli sovittaa sen mukaan; teosta piti muuttaa, jos taloudellinen menestyminen tai laulajan mukavuus edellytti sitä; sävellyksen kopiointi- ja myyntioikeudet olivat tilaavalla taholla eivätkä säveltäjällä itsellään. Taiteilijoiden keskuudessa oli käytäntöä protestoivaa liikehdintää 1840-luvulta lähtien, ja Verdi oli ensimmäisten joukossa vaatimassa oikeuksiaan. (Snowman 2014, 31.)

Italialaiset löysivät Verdin teoksista yhtymäkohtia omaan ahdistuneeseen tilanteeseensa. Kansa otti hänen musiikkinsa välittömästi omakseen, vaikka hänen ensimmäiset oopperansa eivät olleetkaan kiertämättömän patrioottisia teoksia. Elämänsä aikana Verdi kuitenkin sävelsi useita kansallismielisiä oopperoita ja nousi Italian poliittiseksi sankariksi. Hänestä tuli Italian kansallissäveltäjä vuonna 1842 (Batta 2005, 666). Kiitokseksi kansakunnan rakentamista edistävästä työstään hänelle annettiin mm. elinikäinen istuin Italian senaatissa. Suuret väkijoukot surivat hänen kuolemaansa ja osoittivat hänelle kunnioitustaan Milanon kaduilla vuonna 1901. Giuseppe Verdi oli siis kansansuosima taiteilija, jolla oli ainutlaatuinen rooli Italian kansallisen yhtenäisyyden rakentamisessa. (Snowman, 13.)

3 OPPERAT – 25 JALOKIVEÄ SÄVELTÄJÄN KRUUNUSSA

3.1. Verdin teosten historiallinen ja tyyllinen aikajana

Verdi sävelsi elämänsä aikana 25 oopperaa, joista kahdesta hän teki uusintaversioiden (*Stiffelio* → *Arodo*; *Macbeth*). Oopperakirjallisuus on hänen tuotantonsa lippulaiva ja kuuluu kaikkien suurten oopperatalojen kantaohjelmistoon. Verdin teoskavalkadiin kuuluu vain pari täydellisesti flopannutta kantaesitystä, vaikka hänet tunnettiin kokeilevana säveltäjänä, joka pääsi aina yllättämään yleisönsä jollakin tavalla. (Bacon 2001, 345.) Verdi ei nimittäin pitäytynyt hyviksi tunnustetuissa ja turvallisissa teotavoissa vaan halusi aina etsiä uusia ideoita ja inspiraation lähteitä (Heikkilä & Venkula-Vauraste 1976, 230). Hän pyrki tietoisesti eroon italialaisen oopperan kaavoittuneesta sävellystraditiosta, jonka hän koki kahlitsevan useiden muiden säveltäjien taiteellisuutta. Uudistumisen mentaliteetista johtuen hänen oopperoissaan vallitseekin tyylien ja aihepiirien kirjo. Hän otti runsaasti vaikutteita, mutta kopioinnin sijaan mestarillisesti sulautti ne luontevaksi osaksi persoonallista tyyliään. (Bacon 2001, 345.)

Verdin oopperat jaetaan aikajanalla karkeasti kolmeen kauteen. Säveltäjä itsekin puhui omista kausistaan, ja musiikinhistorian tutkijalle ne ovat havaittavissa teosten tyyllissä. Kautta linjan aihelemiikka liikkuu samojen motiivien ympärillä: kuninkaat ja mahtimiehet, kirjallisuuden merkittävät teokset, Raamatun kertomukset ja suuret legendat. Hänen säveltäjänuransa vanhemmat tuotokset sijoittuvat suurieleisiin maailmoihin ja valtakuntiin. Merkittävänä teemoina oopperoissa kulkee myös vanhemman ja lapsen välinen suhde sekä vahva isänmaallisuus. Verdin aloitellessa uraansa italialaiset halusivat uutta oopperaa. 1840-luvulla muodissa oli romanttinen historiallisuus, ja nk. kaleerin vuosinaan Verdi noudatti oopperoissaan löyhästi seuraavanlaista mallia: hän sijoitti tarinan eksoottiseen tapahtumaympäristöön, teki päähenkilöistä poliittisten ongelmien kanssa painivia mahtimiehiä (tämä toi tarinaan ristiriitaisuuksia ja tyydytti yleisöä) ja sulautti nämä elementit ajan tyypilliseen teatteri-ilmaisuun. Tältä ajalta ovat mm. teokset *I Lombardi*, *Nabucco* ja *Attila*. Näissä oopperoissa on vahvasti läsnä Italian itsenäisyydenjano, joka

on piilotettu librettoon ja tarinan hahmojen keskinäiseen aseteluun. (Snowman 2014, 35-37.)

Musiikillisesti ja temaattisesti Verdín alkuaikojen työskentely ponnisti vahvasti italialaisen oopperan kivijalasta, jonka mm. Gioacchino Rossini (1792-1868) ja Gaetano Donizetti (1797-1848) olivat perustaneet. 1840-luvun lopulla ja 50-luvulle tultaessa Verdi muovasi intiimimpää ja hienojakoisempaa oopperailmaisua, joka siitä lähtien väritti hänen tuotantoaan. Hänen inspiraationlähteenään olivat tuohon aikaan mm. kirjailijat Victor Hugo, Friedrich Schiller ja Lord Byron. Pienemmät tarinaympäristöt ja ”tavallisemmat”, tosin edelleen mielenkiintoiset ja ristiriitaiset ihmiset alkoivat saada jalansijaa päähenkilöinä kuninkaiden ja suurten hallitsijoiden sijaan. Intiimin tyylin huipentumana pidetään ”romanttista trilogiaa” *Rigoletto*, *Il Trovatore* ja *La Traviata*. (Bacon 2001, 346-349.) 1850-luvun puolivälissä Verdi kiinnostui laajentamaan musiikillista valloitustaan ja käänsi katseensa ranskalaisen *grand opéran* suuntaan. Pian häneltä tilattiin teoksia ympäri maailmaa ja hän oli ansainnut lopullisesti paikkansa kansainvälisesti arvossa pidettyjen säveltaiteilijoiden joukossa. Hänen viimeisiin mestarietoksiinsa kuuluvat mm. *Don Carlos* (1867), *Aïda* (1871) ja *Otello* (1887). (Pietrobelli 2014.)

3.2. Italialaisen oopperan merkitys ja sensuurin koura

Sana ”opera” viittaa italian kielessä ”laulettuun työhön” ja latinassa ”työhön, tehtävään”. 1600-luvulla Venetsian tasavalta toimi Euroopan viihde- ja taidekeskuksena. Vuosi huipentui kuuluisaan talvikarnevaaliin, joka keräsi yhteen maineen ja mammoman etsijät kaikilta taiteen ja vapaan ajattelun aloilta. Ooppera, musiikkidraama, oli yksi karnevaaleilla esitetyistä viihdemuodoista. Venetsian kulttuuri ylipäättään oli hyvin teatterikeskeistä: teatteria oli kaduilla, kirkoissa ja kodeissa, ja jopa venetsialaisten pukeutuminen ja käytöstavat muistuttivat näyttämöllistä ilmaisua. (Snowman 2009, 11-13.)

Italialaisella *opera serialla* (vakava ooppera) oli maailmanlaajuisella tasolla pitkään monopolinen asema vakavasti otettavan musiikkidraaman kentällä. Myöhemmin rinnalle nousi ranskalainen *grand opera* (suuri ooppera). *Opera seria* nivoutui kulttuuriseen ja taloudelliseen viitekehykseen ja

heijasti selkeää kuvajaista kulloinkin valloillaan olevista yleisistä olosuhteista. 1800-luvun alkupuolella harjoitettiin oopperateollisuutta, jonka oli tehtävä yleisöön välitön vaikutus menestyäkseen ja joka tuotti uusia oopperoita ensi-iltoihin ja tuleville esityskausille. Tarkoituksena ei ollut alun alkaenkaan tuottaa pitkäikäisiä, klassikkoaineiksia omaavia teoksia vaan viihdettä. Verdin ohella merkittäviä italiaisia oopperasäveltäjiä olivat mm. edellämainitut Rossini ja Donizetti sekä Giacomo Puccini (1858-1929) ja Vincenzo Bellini (1801-1835). (Bacon 2001, 11.)

1800-luvun alussa taiteilijoiden mielenilmauksia pidettiin poliittisesti suhteellisen harmittomina ja myös oopperaa sai esittää melko vapaasti. Vuosisadan edetessä oopperasaleista kuitenkin muodostui kansallisen itsetunnon rakentamisen pesäpaikkoja, jotka ruokkivat vallankumouksellista ilmapiiriä. Sensuuri kiristyi vuoden 1848 levottomuuksien jälkeen. (Bacon 2001, 353.) Siinä missä Saksan, Ranskan ja Englannin kaupungit vilisivät museoita, kirjastoja, klubeja, kamarimusiikkiyhtyeitä ja sinfoniaorkestereita, Italian osavaltioissa ooppera saattoi olla kaupungin ainoa viihdemuoto. (Snowman 2014, 29.) Koska Verdi sävelsi sitä, mitä ihmiset halusivat nähdä ja kuulla ja kykeni täyttämään oopperasalit maksavalla yleisöllä, häneen ei suhtauduttu yhtä jyrkästi kuin muihin teoksissaan vallankumouksellisia aiheita hipoviin taiteilijoihin. Verdin oopperat olivat kuitenkin usein sensuurin pöydällä ja hän joutui jatkuvasti neuvottelemaan niiden muutoksista ja puolustamaan taiteellisia päätöksiään. Oopperoiden tarinat ponnistivat historiallisista tapahtumista ja kirjallisuuden tunnetuista teoksista, ja Verdi esitteli paitsi siveellisesti ennenkuulumattomia aiheita myös suoraan Italian tilanteeseen verrattavia olevia tapahtumaympäristöjä. Kun Italia itsenäistyi, tarve vallankumouksellisvärritteeseen taiteeseen poistui ja vuoden 1861 jälkeen Verdin ei enää tarvinnut olla sensuurin kanssa tekemisissä. (Bacon 2001, 357-364.)

3.3 Oopperan värit

Verdi on musiikkidraaman taitaja, joka vaalii musiikin, teatterin ja yleisön kokemuksen välistä tasavertaisuutta. Mielestäni hänen oopperoidensa taidokkuus saa näinollen todellista oikeutta vasta kokonaisissa esityksissään. Verdi näki teoksensa näyttämöllisinä kokonaisuuksina ja tiesi, että teatteri on yleisön kannalta yhtä tärkeä osa oopperaa kuin musiikki. Yksittäinen aaria tai

duetto kontekstistaan irrotettuna ei näinollen välttämättä saata konserttikuulijaa henkeäsalpavaan lumoutuneeseen tilaan, mutta toimiessaan kokonaisuudessa se kimaltelee loisteliaan timantin särmänä. Verdin pääsääntöinen tavoite oli intiimi, henkilökeskeinen draama, vastakohtana saksalaiselle romantiikalle, jossa luonto ja mystiikka olivat korostuneita (Murtomäki 2013).

Verdi käyttää toistoa tehokeinona ennakkoluulottomalla tavalla. Yksittäiset melodiat eivät vaikuta kompleksisilta ja jäävät helposti mieleen. Resitatiivinomaisissa osuuksissa on usein pitkään samaa säveltä – joskus kokonaisen fraasin verran. Tyypillinen fraasi puhuu pitkään samalla sävelellä (ja harmonialla) ja taittuu vasta aivan lopussa toiseksi. Toisto näkyy myös rakenteissa, jotka usein muistuttavat säkeistölauluja: musiikkia toistetaan, mutta teksti voi vaihtua. Verdin oopperoita pidetään suuressa määrin myös kuoro-oopperoina. Hän käyttää kuoroa erittäin monipuolisesti ja vaihtelevasti. Mies- ja naiskuoro esiintyvät usein toisistaan eriyettyinä ja muodostavat itsenäisiä, laajan roolihahmon muotoisia elementtejä. Esimerkiksi *Macbeth* on raskas ja vaativa teos erityisesti naiskuorolle. *Il Trovatoressa* mieskuoro on lavalla suurimman osan ajasta sotilaiden muodossa; naiskuoro puolestaan ei välttämättä ilmesty kertaakaan laulamaan näyttämölle, ja kokonaisena kuoro näyttäytyy vain yhden musiikkinumeron verran mustalaisten kohtauksessa. Kuoro laulaa usein myös pelottomassa unisonossa.

Verdin oopperaenssemblelle on tyypillistä tekstin ja rytmiikan hajauttaminen. Usein ensamblen laulajilla on omat teemansa ja tekstisäkeensä, jotka soivat lomittain ja päällekkäin muodostaen synkopoivia fraaseja ja kerrostuneita harmonioita. Päähenkilöiden teemat ovat keskenään tasavertaisen tärkeitä, ja usein ne hienovaraisesti esitellään erikseen ennen yhteistä osuutta. Otteessa *Il trovatoren* partituurista (kuvio 1) nähdään tyypillinen Verdi-ensemble. Kaikki ensamblen jäsenet ikään kuin laulavat itselleen eikä tekstistä löydy perinteistä kuorosatsia muistuttavaa rakennetta, jossa laulajien osuudet varsinaisesti puhuisivat toisilleen tai laulaisivat sointurykelmissä. Kuulokuva on kuitenkin harmoninen ja miellyttävä.

4 VERDIN ANTI-SOPRAANOT

4.1 Miten Verdi-mezzon hahmo muodostui?

Tässä luvussa on käsitelty Verdin mezzosopraanorooleja yleisellä tasolla ja sen jälkeen tarkemmin neljää valitsemaani roolia omissa luvuissaan. Tutkimukseni laatu oli kehittämislähtöinen, koska sen ensisijainen tarkoitus oli olla hyödyksi oman ammattitaitoni kartuttamisessa ja keskeisten roolien tunnetuksi tekemisessä tulevaisuuden työelämää eli oopperaroolin valmistamista varten. Muusikkolähtöisyys tarkoittaa sitä, että tutkimukseni painottui oopperan musiikkiin ja librettoon perehtymiseen (roolin sisäisten motiivien ja tarinaympäristön selvittämiseksi), roolin valmistaneiden laulajien roolitulkinnan tarkasteluun sekä omakohtaisiin havainnoiteihin roolien osuuksien laulamisesta. Näillä menetelmillä selvitin musiikillisia ja näyttämöllisiä puolia ja tulkitsin niitä oman pohdintani kautta: millaisia roolit ovat hahmoina, millaisia karakteristisia tulkintoja kokeneemmat kollegat ovat tehneet niistä vuosien varrella sekä millaista niille sävelletty musiikki on sävelkieleltään ja tekniseltä ja draamalliselta laulettavuudeltaan. Menetelmät nivoutuvat yhteen ja muodostavat laajan, tiiviin kokonaisuuden.

Hahmottaakseni roolin musiikillista puolta luin partituuria ja librettoa ja syvennyin ääni- ja videotallenteisiin niin koko oopperasta kuin hahmon yksittäisistä musiikkinumeroista. Partituurin ja libretton kohdalla kiinnitin huomiota orkesterin ja laulajan yhteiseen sävelkieleen, jonka tulkinta on tärkeä osa minkä tahansa roolin valmistamisprosessia: tavoitteena on löytää säveltäjän tarkoittama ilmaisu melodioiden ja harmonioiden nipusta. Tämä tapahtuu kysymällä itseltään mm.: ”Miksi säveltäjä on kirjoittanut tässä kohdassa näin? Mitä hän haluaa minun kertovan? Miksi orkesteri vastaa tähän tekstiini näin? Mitä se tarkoittaa?” Tyypillisenä esimerkkinä tästä ovat esimerkiksi kohdat, joissa orkesteri toistaa kaiunomaisesti laulajan fraasia. Purkaessani saamiani tuloksia sivusin myös sitä, miten itse tulkitsin säveltekstuurin tarkoituksen ja sovitus- ja soitinnusratkaisut draamallisina elementteinä, mutta pääsääntöisesti keskityin roolin laulamiin osuuksiin eli melodioihin ja libretton tekstiin. Laulamalla roolin osuuksia havainnoin

konkreettisesti sitä, millaisilta ne tuntuvat laulettavuudeltaan: mitkä ovat haastavia asioita ja mitkä piirteet istuvat äänelle luonnollisemmin.

Roolin karakterististen piirteiden selvittämiseksi kuuntelin mahdollisimman monen eri laulajan esityksiä ja vertailin niitä keskenään. Etsin erilaisia tulkintoja, joiden avulla hahmottelin omasta mielestäni idomaattisen kuvan roolista. Perustelin, miksi toiset laulajat ovat mielestäni rooliin sopivimpia ja pohdin laulullista (äänellistä ja musiikillista) ja draamallista toteutusta. Tein havaintoja roolista riippuen eri asioihin painottuen – toisilla rooleilla näyttämöllinen puoli nousi tärkeämmäksi arvioitavaksi asiaksi kuin laulullinen, toisilla erityisesti äänenkäyttö herätti huomioni. Laulullisesti havainnoin niin mekaanista äänenkäyttöä eri korkeuksissa ja dynaamisella asteikolla kuin musiikinkäsittelyä: fraasitusta, ajankäyttöä, painotuksia, kuvioiden laulamista, äänen sointia, väriä ja massiivisuutta. Draamallisesti etsin vastauksia mm. seuraaviin kysymyksiin: ”Millainen yleisilme hahmolla on? Miltä hänestä tuntuu? Millaisia ajatuksia hän herättää minussa?”

Verdin kaltaisen säveltäjämestarin kyseessäollessa hahmon syvimmätkin piirteet löytyisivät toki jo libretosta ja musiikista. Jos todella olisin ollut valmistamassa roolia ensi-iltaa varten, olisin pyrkinyt toteuttamaan projektin Janet Bakerin (Baker 2013) haastattelussa antaman neuvon mukaisella tuoreudella ja autenttisuudella: ”Suhtaudu jokaiseen rooliisi kuin kyseessä olisi oopperan kantaesitys, ja kantaesityksestä ei ole olemassa äänitteitä.” Tällöin vältetään ulkomusiikillisten ja maneeristen mallien tarttumisen ja keskitytään siihen ”raakaan” materiaaliin, jonka säveltäjä on jättänyt jälkeensä: librettoon ja partituuriin. Päinvastaiseen työskentelytapaani oli kuitenkin useita syitä: opinnäytteeni rajauksessa oli kysymys useammasta roolista ja enemmän tai vähemmän Verdin mezzosopraanon **yleismääritelmän** hakemisesta; käsitykseni Verdin musiikista kokonaisvaltaisesti oli vielä suhteellisen vähäistä ja kokemattomuudestani johtuen erilaiset taltioinnit olivat hedelmällistä tutkimusmaaperää; en ollut valmistamassa roolia näyttämölle, joten sain huoletta muodostaa omat ihannekäsitykseni tässä vaiheessa ilman, että se olisi haitannut persoonallisen näyttämöprojektin rakentamista. Päinvastoin uskon, että mikäli pääsen kyseisiin rooleja valmistamaan tulevaisuudessa näyttämölle, eräänlainen pohjatyö on kyseisten roolien osalta jo tehty.

4.2. Äänityypin asema ja tehtävät rooliensaossa

IL TROVATORE

CHARACTERS OF THE DRAMA

LEONORA	Soprano
AZUCENA	Mezzo Soprano
INEZ	Soprano
MANRICO	Tenor
COUNT DI LUNA	Baritone
FERRANDO	Deep Bass
RUIZ	Second Tenor
AN OLD GYPSY	Second Baritone

Messenger, a Jailer, Soldiers, Nuns, Gypsies, Attendants, etc.

Kuvio 2. Ote *Il trovatore*n partituurista. Azucena on merkitty mezzosopraanoksi. Nykyisen käsityksen mukaan rooli on ihanteellinen alttolaulajalle.

sopraanoksi. Vastedes tekstissä käytetään nimitystä mezzosopraano tai mezzo tarkoittamaan sekä keski- että matalan naisäänen fakkia.

Verdin oopperoissa on yhteensä 24 mezzosopraanoroolia. Useat näistä kuuluvat pääroolien joukkoon, vaikka varsinaisen sankarittaren osa on jokaisessa oopperassa sopraanolla. Ajan oopperailmeelle tyypilliset ja nykyään klassisiksi koetut matalien naisosien roolikarakterit ovat lähtöisin nimenomaan Verdin oopperoista. Tässäkin suhteessa Verdillä oli uudistava vaikutus oopperakirjallisuuteen, sillä mezzot olivat tyypillisesti kautta aikain olleet italialaisessa oopperassa sivurooleissa ja alisteisia sopraanoille (lukuunottamatta mm. Rossinin *Cenerentolaa*). Verdi siis antoi mezzoilta oman, persoonallisen äänen. Stereotypisesti ajatellaan, että Verdin mezzot ovat ”pahiksia”: melodramaattinen tai vanha nainen, noita, mustalainen, ilkeä äitipuoli. Omasta mielestäni edellämainittu jaottelu ei ehkä sittenkään ole niin suoraviivainen. Huomionarvoista on, että käsittelemästäni neljästä roolista kaksi edustaa tasapainoista, hyväsydämistä, ystävällistä henkilöä, joka on jalosti valmis uhraamaan oman onnensa tai jopa henkensä toisten puolesta ja joka on hyvydessään satumaisen epärealistinen (Cuniza ja Fenena). Edelleen on hyvä huomata, että nämä roolit ovat lyyrisempää ja kepeämpää äänifakkia kuin kaksi muuta (Amneris ja Azucena), joilla on selkeästi leiskuvampi temperamentti, niin hyvässä kuin pahassa intohimois-

1800-luvun italialaista oopperaa tarkasteltaessa mezzosopraanon ja alton määrittely on häilyvää. Nimitystä *alto* ei tuolloin käytetty, toisin kuin esimerkiksi Englannissa ja Saksassa, vaan kaikki roolit on partituureihin kirjoitettu mezzosopraanolle (Batta 2005, 702). Myös jotkut niistä rooleista, jotka ymmärretään nykyään vakiintuneesti mezzosopraanon repertuaariin, on merkitty tutkimiini partituureihin

nen suhtautuminen elämään ja epävakautta sekä inhimmillistä realismia persoonallisuudessaan. Äänityypin profiiliin kuuluvat oopperamaailmassa myös kokonaisvaltaiset karakteristiset piirteet ulkonäköä myöten, ja ne nivoutuvat luonnollisella tavalla yhteen. Usein roolit, joissa on draamallista syvyyttä, nähdään kypsyyttä vaativina niin äänellisesti kuin persoonallisesti. Vastaavasti lyyrisiä rooleja pidetään nuorille laulajille sopivampina.

Verdi sävelsi librettoja, joiden tarinoiden henkilöhahmot ovat fakista riippumatta usein moraali-käsitysten harmaalla alueella: he tekevät hyvää ja paha, heillä on traumaattinen historia, heitä voi vihata, rakastaa ja sääliä ja he aiheuttavat ristiriitaisia tunteita. Erityisen tärkeää Verdille oli hahmon sisäinen taistelu oman itsensä kanssa, jota hän pyrki korostamaan musiikillisilla ratkaisuillaan esimerkiksi aarioissa; hän viljeli runsaasti intensiivisiä ja nopeita mielentilojen muutoksia ja käytti mm. modulaatioita vahvasti mutta hienotunteisesti saadakseen musiikin elämään tekstin sisällön mukaan (Snowman 2014, 95). Eettinen näkökulma vaihtelee hänen teoksissaan tarkoituksellisesti – oopperoidensa perusteella Verdi näyttäytyy itsepäisenä oman tiensä kuljijana, jota ei haitannut säväyttää mustavalkoiseen hyvä-paha -erotteluun mukautunutta oopperakansaa.

Battan (2005, 702) mukaan mezzolla voidaan Verdin teoksissa nähdä muihin äänityyppeihin nähden vielä erityisasema: hän on usein reflektiivisessä luonneroolissa, jolla on mahdollisuus vaikuttaa sankarillisten päähenkilöiden elämään. Hän tulee usein näyttömölle juuri silloin, kun sankari tarvitsee neuvoja, tietoja tai ratkaisuja. Hänen roolinsa toimii peilinä, joka saa sankarista esiin uusia puolia ja tekee tämän persoonan täten tunnetummaksi yleisölle. Verdin oopperoissa mezzosopraano, joka kuuluu päärooleihin, usein kilpailee tenorin rakkaudesta sopraanon kanssa tai on muutoin päähenkilöiden onnen tiellä. Useimmiten toinen naisista voidaan nähdä hyveellisenä ja toinen paheellisena hahmona – ja ensinmainittu yleensä saa miehen omakseen.

Verdin oopperaroolit sopivat lyyris-dramaattiselle äänelle. Olen kuullut eräältä laulajalta väitteen ”Verdi inhosi sopraanoita”, vaikka todellisuudessa Verdi aikalaistensa säveltäjien tapaan suhtautui laulajiin ja soittajiin verraten kunnioittavasti ja pyrki tekemään näiden työstä mahdollisimman miellyttävää – mikä on taitavan säveltäjän merkki tänäkin päivänä. Kyseinen laulaja viittasi

kommentillaan Verdin tyyliin kirjoittaa roolille musiikkia, joka haastaa useiden äänityyppien erityisosaamisalueet. Tämä koskee toki sopraanon lisäksi muitakin fakkeja ja kertoo siitä, että 1800-luvulla Verdin kanssa yhteistyössä olleet laulajat olivat erinomaisen taitavia. Borg (1988) kuvaa lyyris-dramaattista äänityyppiä seuraavasti:

Kyseessä on juuri nimenomaan laulajatar, joka myöhemmin voi järistyä dramaattiseksi. Jos ääni ei vastaa temperamenttia, on aikainen invaliditeetti tulossa. 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.

Suoriutuakseen vakuuttavasti kaikista roolin musiikkinumeroista laulajan äänen resursseista tulisi löytyä sekä voimaa, kepeyttä, täyteläisen dramaattista sointia että herkkää lyyristä sävyä. Lisäksi roolien ambitukset¹ ovat suuria ja laulutyyliä voi olla tarpeen muuttaa hyvin nopeassa tahdissa; peräkkäisetkin numerot voivat sisältää keskenään aivan erilaisia vaateita äänelle ja äänenkäytölle. Tämä on erittäin haastavaa, koska lauluelimistö ”virittäytyy” aina tiettyyn tilaan tarpeen mukaan. Pehmeitä koloratuurisia kuvioita lauletaan erilaisella intensiteetillä kuin väkevää dramaattista linjaa. Näinollen on väistämätöntä, että laulajan esityksestä huomaa, mitkä osa-alueet ovat hänelle luontaisempia.

¹ Ambitus: musiikkikokonaisuuden matalimman ja korkeimman sävelen erotus.

5 CUNIZA (OBERTO)

Oberto, Conte di San Bonifacio on Verdin ensimmäinen ooppera. San Bonifacion kreivi **Oberto** (baritoni) on hävinnyt taistelun kreivi **Riccardon** (tenori) johtamia Salinguerran joukkoja vastaan. Riccardo on vietellyt ja hylännyt Oberton tyttären **Leonoran** (sopraano), mutta on palaa-massa voitokkaasta taistelusta mennäkseen naimisiin Salinguerran kuninkaan tyttären, **Cunizan** (mezzosopraano) kanssa. Leonora on loukkaantunut ja järkyttynyt saamastaan kohtelusta. Otettuaan vastaan kotiin palaavan isänsä hän suuntaa kohti Salinguerraa keskeyttääkseen Riccardon häät. Riccardo vuodattaa Cunizalle rakkaudentunnustuksiaan, mutta Cuniza vaistoaa epäilyksen aiheita, vaikka ei tiedä mitään sulhasensa syrjähyypystä. Leonora kuitenkin hiipii palatsiin ja isänsä avustuksella kertoo tilanteen tyrmistyneelle Cunizalle, joka lupaa auttaa heitä kostossa. Riccardon saapuessa ylpeästi vieraidensa kanssa Cuniza paljastaa hänen petollisuutensa koko palatsille. Riccardo syyttää tapahtuneesta Leonoraa, ja tyttärensä kunnian puolesta raivostunut Oberto haastaa Riccardon kaksintaisteluun. (Teatro alla Scala 2012.)

Taistelupäivä koittaa. Riccardo pyrkii Cunizan puheille, joka suree menetettyä rakkauttaan. Oikeellisuudentunnossaan Cuniza kuitenkin kieltäytyy tapaamasta Riccardoa ja välittää hänelle viestin, että tällä olisi vielä mahdollisuus välttää kaksintaistelu ja tunnustaa uskottomuutensa. Cuniza pyytää Riccardoa ottamaan Leonoran vaimokseen ja tekemään tästä siten kunniallisen naisen. Riccardo kuitenkin kieltäytyy ja vakuuttaa oikeasti rakastavansa Cunizaa. Taisteluun valmistautuvalle Obertolle kerrotaan, että Cuniza on puhunut hänen puolestaan ja ettei Riccardo aikoisi sittenkään taistella. Oberto ei välitä tästä vaan haluaa kunniallisena miehenä saada kostonsa, joten kun Riccardo saapuu, taistelu alkaa. Sen keskeyttävää Cuniza, joka saapuu paikalle Leonoran kanssa. Cuniza vaatimalla vaatii Riccardon tunnustamaan tekonsa ja ottamaan Leonoran vaimokseen. Oberto kuitenkin haastaa Riccardon vielä uudestaan ja sopii tämän kanssa uuden taistelun metsään, suojaan muiden katseilta. Salaisessa taistelussa Riccardo tappaa Oberton ja kauhistuu omaa tekoaan niin, että lähtee maanpakoon. Hän testamenttaa kaiken omaisuutensa Leonoralle, joka ei kestä suruaan vaan tappaa lopuksi itsensä. (Teatro alla Scala 2012.)

Olen tutustunut Verdin tuotantoon aikajanallisesti käänteisessä järjestyksessä ja tunnen paremmin hänen kypsän kautensa oopperoita, joten oli hyvin mielenkiintoista syventyä tähän ensimmäiseen. Teos antaa valaisevan alkusyksäksen monelle Verdin tulevista teoksista. Kuunnellessani oopperaa läpi ajatuksen kanssa mieleeni nousi, että melodiat ovat hyvin itsenäisiä ja tavallaan myös itsepäisiä; ne eivät antaudu valmiiksi rakennettuun kouruun, jota niiden voisi kuvitella kulkevan, vaan omaa suuntaansa seuratessaan säännöllisesti yllättävät kuulijan. Draamallinen ilmaisu on vahvaa, joskin myöhempiä, tunnetumpia mestariteoksia huomattavasti kevyempää ja ohuempaa. Musiikista kuuluu säveltäjän hankkima kenraalibasso-oppi, klassismin ajan vaikutus ja jopa operettimaisen kupliva pirteys. Oopperaa kuunnellessani ymmärrän, mitä Bacon (2001, 345) tarkoittaa:

Tyylillisesti Verdin varhaiset oopperat ovat Rossinin ja jossakin määrin myös Mercadanten mallin mukaisia, mutta läpikotaisin säveltäjän oman taiteilijapersoonan läpituokemia. Verdi oli aina valmis vastaanottamaan vaikutteita, ottamaan oppia hyvistä ideoista, mutta hän myös sulautti ne osaksi kaikkein ominta ilmaisuun.

Verdin melodiankuljetus ja orkesterin käyttö ovat jo tässä ensimmäisessä oopperassa kypsää ja uskottavaa, vailla nuoren säveltäjän ilmeisiä kompastuskohtia. Kuoro-osuudet, orkesterin johdannot ja soolo-osuuksien teemat ovat konstailemattomia, rullaavia ja kansanlaulunomaisia. Orkesteri rytmittää solistien laulunumeroita lyönneillään kuin kaikkietävän kertojan sydän. Kuuntelukokemukseni mukaan Verdi ei ole ylipäättään lähtenyt turhaan tavoittelemaan jotakin äärimmäisen tai äärettömän uutta vaan rehellistä, samaistuttavaa sävelkieltä. Melodiat pysyvät melko tanakasti diatonisissa asteikoissa eikä niissä ole sellaisia modulaatioita, jotka vaikuttaisivat itsetarkoituksellisesti varta vasten tehdyiltä.

Oopperan libretto antoi minulle sellaisen kuvan, että sillä on profiiliongelma: ollako koominen suhdesähellys vai traaginen draama? Obertosta ei löydy Verdille tyypillistä vahvaa naishahmoa, joita on hänen myöhemmissä teoksissaan. Molemmat naiset ovat hempeitä, romanttisia hahmoja. Morsiamen pyyteettömät pyrkimykset naittaa sulhasensa toiselle naiselle vain siksi, että tämän toisen naisen kunniaa ei voisi kyseenalaistaa, maalaavat kuvaa sitkeydessään pyhimysmäi-

sen lempeästä mutta infantiilista ja tahdottomasta persoonasta, jonka oikeudentaju on jo valmiiksi täydellinen ja jonka ei tarvitse kehittyä oopperan edetessä. Hahmo on siis jossain määrin mielenkiinnoton ja jää pinnalliseksi. Vertailussa Verdin myöhempiin oopperoihin, joissa nimenomaan tiivistunnelmainen draama ja kouriintuntuvat henkilöahmot ovat säveltäjän oleellisia tavoitteita (ja joiden libretistivalinnoissa Verdi itse oli vahvasti läsnä), *Oberto* jää mielestäni litteäksi kokonaisuudeksi.

Cunizan rooli yllätti minut laulullisella vaativuudellaan ja monipuolisuudellaan. Hahmona hän vaikuttaa ristiriidattomalta ja kunniallisuudessaan rikkeettömältä. Solistisesti hän on kuitenkin huomattavasti vaativampi kuin vaikkapa *Nabuccon* Fenena, ja kuulokuvani mukaan laulaja tarvitsee Rossinin *Cenerentolan* pääroolin kaltaista taipuisuutta ja taituruutta suoriutuakseen roolista uskottavasti. Cunizan soolonumeroista näyttävin on aaria *E che gli resta... Oh, chi torna... Più che i vezzi*, ja musiikki on sävyttynyt hyvin perinteiseksi italialaiseksi oopperaksi lainaten motiiveja, koloratuurityyliä ja jopa sointujen käyttöä mm. Rossinin sävelkielestä. Aariassa on runsaasti korusuivia (kuvio 3), jotka vaativat lauluääneltä hyvää pohjaa ja sopivan kevyttä otetta – liian raskealla mekaniikalla tuotettuna nopeat kuviot eivät toimi. Virtuottisimmin ja vaivattomimmin aarian lauloi Viorica Cortez, jolla on dramaattinen koloratuuriääni. Mielestäni Marianne Cornetti oli tekniikaltaan häneen verrattuna turhan raskas.



Kuvio 3. Ote *Oberton* partituurista.

6 FENENA (*NABUCCO*)

Nabucco on Verdin kolmas ooppera. Se saavutti suuren suosion välittömästi ilmestyttyään ja nosti säveltäjänsä kerralla kansainväliseen tietoisuuteen. Oopperan kuuluisin musiikkinumero lie-
nee israelilaisten orjien kuoron vapaudenkaipuinen *Va pensiero*, jonka italialainen yleisö omisti välittömästi itselleen. (Snowman 2014, 33.) Ooppera sijoittuu Uus-Babylonian valtakuntaan kuningas Nebukadnessar II:n (634–562 eaa) hallituskaudelle. Ooppera mukailee löyhästi historiallisen henkilön tarinaa ja ottaa runsaasti vaikutteita Raamatun vastaavasta kertomuksesta babylonialaishallitsijasta. Nebukadnessar kävi menestyksekkäitä sotia ja rakennutti palatseja ja palvontapaikkoja babylonialaisille jumalille. Hänen lukuisista sodistaan ja valloitusretkistään tunnetuin on Juudean ja Jerusalemin valloitus, josta sai alkunsa israelilaisten pakkosiirtolaisuus, ”Babelin vankeus”, ja joka toimii myös oopperan tapahtumien ympäristönä. Myös Raamatun kertomuksesta tutut ja historiallisesti vahvistetut seitsemän vuotta, joiden aikana hän kärsi vakavista mielenterveysongelmista, ovat oopperan juonen kannalta tärkeä osa. (Mark 2010.)

6.1 Synopsis

Israelilaiset odottavat kauhunsekaisin tuntein Babylonian kuninkaan **Nabuccon** (baritoni) tuloa heidän kaupunkiinsa ja pyytävät Jumalalta suojelusta ja apua taistelussa. Ylipappi **Zaccaria** (basso) saapuu paikalle ja rauhoittelee kansaa, sillä hänellä on mukanaan arvokas panttivanki, babylonialainen prinsessa **Fenena** (mezzosopraano). Israelilaisten kuninkaan veljenpoika **Ismael** (tenori) saapuu paikalle tuomaan uutista, että Nabucco on tulossa. Fenena määrätään Ismaelin vahdittavaksi, ja Zaccarian johdolla kansa rukoilee voimaa lyödä suuri vastustajansa. Heidän lähdettyään Ismael tunnustaa rakkauttaan Fenenalle israelilaisten temppelissä ja muistelee, kuinka tämä on kerran pelastanut hänet vankityrmästä ja siskonsa **Abigailin** (sopraano) mustasukkaisesta otteesta. Vankeuttaan surevalle Fenenalle, joka tunnustaa Israelin Jumalan, hän vannoo kaikin voimin suojelevansa tätä. Tällöin paikalle kuitenkin saapuu Abigaille, joka sotilaineen

valtaa temppelin Nabuccon nimissä. Fenena on hänen mielestään syylistynyt maanpetokseen vapauttaessaan Ismaelin, ja Ismaelia hän yrittää suoraviivaisesti vokitella omakseen tarjoamalla vastineeksi rauhaa Israelille. Israelilaiset palaavat takaisin temppeliin etsimään turvaa, mutta Nabucco tunkeutuu temppeliin fanfaarin saattelemana. Zaccaria uhkaa Fenenan henkeä, ellei tunkeutuja lopeta temppelin häpäisyä. Nabucco näyttää mahtinsa ja julmuutensa ja ottaa Israelin kansan vangikseen. (Casa Ricordi 1998.)

Nabucco jättää valtakuntansa Fenenan hoteisiin ja lähtee itse sotamatkalle. Abigaille on jätetty kotiin. Hän löytää asiakirjan, joka osoittaa hänen olevan oikeasti orjan tytär. Hän on katkeroinut sekä isälleen että Fenenalle ja vannoo kosta. Baalin ylipappi tulee kertomaan hänelle, että Fenena aikoo vapauttaa heprealaiset. Samalla hän kuitenkin kannustaa Abigaille tarttumaan vallan kahvaan: Abigaillen omat sotilaat ovat valmiina ja levittäneet huhua, että Nabucco on kuollut taistelussa. Toisaalla israelilaiset ja leeviläiset saavat kuulla, että Fenena aikoo vapauttaa heidät, mutta että Nabucco on kuollut ja Abigaille on noussut valtaan. Fenena ei suostu pakenemaan vaan aikoo kohdata sisarensa. Abigaille tunkeutuu sotilainen paikalle ja vaatii kruunua Fenenalta. Samalla hetkellä Nabucco kuitenkin saapuu, ottaa kruunun päähänsä ja sanoo Abigaille: ”Ota nyt kruunu minun päästäni!” Nabucco on raivoissaan Baalin sotilaille, jotka ovat uhmanneet häntä, ja julistaa itsensä jumalaksi. Zaccaria nuhtelee häntä, jolloin hän määrää tämän mestattavaksi ja kaikki juutalaiset samoin. Tällöin Fenena tunnustaa juutalaisuskonsa isälleen ja kieltäytyy kumartamasta häntä jumalana. Salama iskee Nabuccon maahan ja pudottaa kruunun hänen päästään. Nabucco alkaa houria, ja Abigaille kruunaa itsensä Baalin nimessä. (Casa Ricordi 1998.)

Babylonialaiset odottavat Abigaillesta vaurauden ja hyvinvoinnin kuningatarta. Abigaille haluaa teloittaa israelilaiset ja taivuttelee houraillevan Nabuccon allekirjoittamaan teloitusmääräyksen näyttämällä hänelle nöyrää palvelijaa. Saatuaan tahtonsa läpi hän lähettää tämän vankityrmään katsomaan israelilaisten teloitusta. Nähdessään Fenenan kulkevan kohti kuolemaa Nabucco nöyrtyy ja huutaa Israelin Jumalan puoleen. Hän saa järkensä takaisin ja kutsuu uskollisia sotilaitaan. Fenena valmistautuu uhrattavaksi ja laulaa heprealaisille taivaallisesta loistosta (*Oh dischiuso è il firmamento*). Nabucco, joka on nyt Israelin Jumalan palvelija, keskeyttää sotilainen

teloituksen, vapauttaa israelilaiset ja tapattaa Baalin papit. Tunnontuskissaan Abigaille myrkyttää itsensä kuoliaaksi, mutta ehtii vielä pyytää Fenenalta anteeksi ja anoa armoa sielulleen. Ooppera päättyy Zaccarian julistukseen Nabucolle: ”Kun palvelet Jehovaa, olet kuninkaiden kuningas!” (Casa Ricordi 1998.)

6.2 Marttyyriprinsessa

Verrattuna vastahahmoonsa Abigailleen Fenenalla ei ole paljoa laulettavaa, mutta hän on mukana ensimmäisessä, toisessa ja neljännessä näytöksessä. Hahmona Fenena on hyvin vertailukelpoinen *Oberton* Cunizaan sillä erotuksella, että hänellä on häikäilemätön nainen kilpasisarenaan eikä hän ole luopumassa rakkaudestaan. Sen sijaan hän osoittaa rohkeutta ja uskollisuutta tunnustamalla eri uskoa kuin vaikutusvaltainen isänsä. Fenenan osalta tarina päättyy sikäli onnellisesti, että hän saa palkinnon uhrauksistaan ja elämän rakastamansa miehen kanssa. Fenenassa on enemmän itsepintaisuutta ja inhimillistä särmiä kuin Cunizassa (vaikkakin runsaasti vähemmän laulettavaa), mutta esimerkiksi *Aïdan* nimiroolin veroiseen syvyyteen hahmo ei yllä. Oopperan juonittelun ja toiminnan hoitaa Abigaille, joka on karakteristisesti tulinen rooli.

Laulullisesti Fenena on suhteellisen helposti omaksuttava ja selkeä. Kokonaisena roolina hän on mielestäni sopiva uransa alkuvaiheessa olevalle, kuitenkin jo ammattilaistuneelle mezzosopraanolle. Osuuksien tessitura on miellyttävästi lyyrisen mezzosopraanon mukavuusalueella eikä aariaa lukuunottamatta haasta äärirajoja. Hänen osuutensa eivät ole aloittelijalle sopivaa laulettavaa, mutta Verdin säveltämien roolien sisäisessä jaottelussa ne ovat kuitenkin laulajalle armollisia. Hänellä on oopperassa ensemblejä sekä aaria, joka on lyhyt mutta intensiivinen. Haasteeksi muodostuu aariassa muihin Fenenan osuuksiin verrattuna laaja ambitus, joka vaatii hereillä oloa ja oikein virittyntä lauluinstrumenttia. Aariaa ei edellä resitatiivi tai ensemble, joten laulajan on päästävä teknisesti ja psykologisesti musiikin imuun ikään kuin kylmiltään. Aaria sijoittuu kohtaukseen, jossa häntä ollaan viemässä teloitukseen uskonsa tähden. Aarian tekstistä käy ilmi, että hänestä on muodostunut israelilaisille uskonsisar, eräänlainen kansallinen sankaritar:

Oh dischiuso è il firmamento!	Taivas aukeaa edessäni!
Al Signor lo spirito anela...	Henkeni kaipaa Herran luo...
Ei m'arride, e cento e cento	Tuhannet onnet odottavat minua,
gaudieterni a me disvela!	ja Jumala hymyilee minulle!
Oh splendor degl'astri addio!..	Jätän teidät iloiten
Me di luce irradia Iddio!	nähdäkseni pian valon ja loiston!
Già dal fral, che quine imbiomba,	Jätän taakseni kuolevaisen muodon
fugge l'alma e vola al ciel!	ja henkeni nousee Taivaan korkeuksiin.

The image shows a musical score for the aria 'Ah dischiuso è il firmamento!' from Giuseppe Verdi's opera Nabuccodonosor. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. The first system starts with the lyrics 'l'al - ma e vo - la al ciel! fug - ge l'al - ma e vo - la al'. The second system continues with 'ciel! e vo - la e vo - la al...'. The third system concludes with 'ciel! fug - ge l'al - ma e vo - la al ciel! e vo - la al ciel!'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. At the bottom of the page, the number '42312' is printed.

Kuvio 4. Ote *Nabuccon* partituurista. *Ah dischiuso e il firmamento!*

Aaria etenee hyvin Verdille tyypillisesti: pisteellisiä aika-arvoja, toistuvia motiiveja sekä sointuja noudatteleva melodiankuljetus. Valoisa F-duuri sävellajina kuvastaa mielestäni Fenenan tyytyväistä antautumista kohtalolleen ja sitä, että hän näkee jo kirkkauden edessään. Aarian lopun kirpeä modulaatio (ks. kuvio 3) vie ajatukset paratiisiin vesilähteille ja maalaa kuvan täyttyneestä autuudesta. Viimeisten fraasien aikana melodia noudattelee tekstin linjaa ja kohoaa siivilleen aina a2-säveleen saakka. Orkesteri kuljettaa melodian alla omaa kehtolauluaan kuin lohduttava syli.

Fenena on oopperassa selkeästi sivurooli, vaikka hänellä onkin merkittävä osa tarinan etenemisessä. Hahmo on tyyni, varma ja selkeä – ja osittain sen vuoksi hankalasti analysoitava. Hänet voi nähdä joko älykkäänä ja horjumatta uskoonsa tukeutuvana naisena tai hieman yksinkertaisena

tyttösenä, joka on saanut päähänsä ideologian. Hän ei joka tapauksessa ole kovin toiminnallinen hahmo eikä aiheuta ristiriitaa muutoin kuin olemassaolollaan. Hänen tarkoituksensa onkin so- listisuuden sijasta toimia vastahahmona ja antaa kimmokkeita Abigailille, joka uransa ehto- puolella olleelle tähtisopraano Giuseppina Strepponille sävellettyä on taiturillisuudessaan varsi- nainen ilmiö oopperahistoriassa.

Fenenana minuun teki suurimman vaikutuksen Elisabeth Kulman, jonka kuulas ja valoisa mez- zosopraano sopii rooliin erittäin hyvin ja joka löytää hahmoon syvyyttä ja herkkyyttä vokaalisen taidon kautta. Hänen äänensä ei ole kaikkein soinnikkain, mutta hän kannattelee musiikkia pehmeästi ja lempeästi. Myös Violeta Urmana laulaa mielestäni hyvin ja puhtaasti. Useat laulajat kompastuvat mielestäni erityisesti aarian lopun a2-sävelessä liian paineistettuun ja työnnettyä kuulostavaan laulutapaan (mm. Agostina Smimmero) ja sellaisetkin laulajat, joiden ääni soi mie- lestäni hyvin, joutuvat työntämään korkean äänen. Tästä on esimerkkinä Marina Domashenko, jolla on upeasti soiva, rikas ääni. Korkea sävel itsessään on hyvä, mutta edeltävä intervalli (c2-a2) muuttaa äänen sijoitusta häiritsevästi. Aariassa erityisen tärkeää on pitää alun matalat f-duurin sävelet kirkkaina ja puhtaina, jotta se heijastaisi teksitisisällön levollisuutta ja antaisi hyvän alku- sysäyksen korkeille äänille ja lopun juoksutukselle.

Oopperana *Nabucco* tarjoaa viehättävän ja riipaisevan elämyksen, joka puhuttelee ja liikuttaa eri- tyisesti alkuperäisen kertomuksen tuntijaa. Omasta näkökulmastani se nostaa Verdin säveltäjä- profiilin aivan uudelle, itsenäisemmälle ja persoonallisemmalle tasolle verrattaessa *Oberto*on.

Ooppera on draamallisesti kiinteä kokonaisuus ja musiikillisesti rikas, ja kahden päähenkilön, Abigaillen ja Nabuccon, välistä valta- ja perhesuhdetta käsitellään rehellisellä ja tuoreella otteella.

7 AZUCENA (*IL TROVATORE*)

7.1 Synopsis

Sotapäällikkö **Ferrando** (basso) kertoo vartiossa nuokkuville sotilaille mystisestä trubaduurista, joka käy laulamassa linnanneito **Leonoran** (sopraano) parvekkeen alla ja jota **kreivi di Luna** (bassoritoni) pitää kilpailijanaan. Pitääkseen sotilaat hereillä Ferrando kertoo heille historiallisen tarinan vanhasta kreivistä, jota hän aikoinaan palveli. Kreivillä oli kaksi pientä poikaa. Eräänä yönä lasten kehdon luota yllätettiin mustalaiseukko, joka otettiin kiinni ja poltettiin roviolla syytettynä lasten kiroamisesta. Eukolla oli kuitenkin tytär, joka heitti tuleen myös toisen kreivin lapsista ja joka sittemmin katosi. Toisesta lapsesta kasvoi nykyinen kreivi di Luna, ja Ferrando vannoo, että kostaa mustalaisnaiselle, jos vielä kerran tapaa hänet. (Wiener Staatsoper 1999.)



Kuvio 5. Azucenan roolissa Eugenie Grunewald.

Ylhäällä tornikamarissaan Leonora kertoo palvelijalleen **Inezille** (sopraano) rakkaudestaan trubaduurin **Manrico** (tenori), jonka hän on tavannut turnajaisissa ja joka tunnustaa hänelle rakkauttaan laulaen yön pimeydessä. Inez on huolissaan ja epäileväinen, mutta rakastunut Leonora ei kuule hänen varoituksiaan. Myöhemmin kreivi di Luna haaveilee Leonorasta puutarhassa, kun Manricon luutulla säestetty laulu kajahtaa pimeydestä. Mustasukkainen kreivi piiloutuu, mutta

Leonora ryntää ihastuksissaan puutarhaan, luulee kreiviä Manricoksi ja puhkeaa rakkaudenosoituksiin. Tämän nähdessään Manrico tulee esiin, ja huomattessaan erehdyksensä Leonora julistaa rakastavansa oikeasti häntä. Kreivi raivostuu ja haastaa Manricon kaksintaisteluun. Lyhyt, tertseton rytmittämä kamppailu päättyy Manricon voittoon, mutta hän armahtaa kreivin hengen ja pakenee mustalaisten leiriin. (Wiener Staatsoper 1999.)

Leirissä Manricon äiti **Azucena** (mezzosopraano) hoitaa poikansa haavat ja kertoo mustalaisleirille surullisen tarinan oman äitinsä roviokuolemasta yhdellä Verdin tunnetuimmista mezzosopraanoaarioista *Stride la vampa* (*Liekit roihuavat*). Miелensä horjuessa hän tulee paljastaneeksi, että on heittänyt tuleen vahingossa oman lapsensa, mutta Manricon ihmetellessä omaa syntyperäänsä hän vakuuttaa olevansa tämän oikea äiti ja syyttää houreilua kummallisista puheista. Manrico saa kiireellisen viestin, jonka mukaan Leonora luulee hänen kuolleen ja on nyt menossa luostariin loppuelämäkseen. Äitinsä vastusteluista huolimatta Manrico ottaa sotaväkinsä ja lähtee Leonoran perään. Samoissa ajatuksissa on myös kreivi di Luna, joka aikoo siepata naisen ennen nunnalupausta. Leonora ei ole uskoa silmiään, kun näkee Manricon edessään, ja pari karkaa luostarista Manricon miesten pidätellessä kreiviä. (Wiener Staatsoper 1999.)

Azucena otetaan kiinni kreivin leirin lähistöllä ja tuodaan kuulusteltavaksi. Ferrando tunnistaa hänet samaksi naiseksi, joka syyllistyi lapsenmurhaan. Kun kreivi saa tietää, että Manrico on Azucenan poika, hän heittää naisen tyrmään. Viestinviejä lähetetään kertomaan häihinsä valmistautuvalle Manricolle, että hänen äitinsä henki on uhattuna. Manrico keskeyttää vihkimisen itse, lähtee pelastamaan äitiään ja joutuu vankityrmään tämän kanssa. Leonora kulkee salaa kreivin luo ja anoo armahdusta Manricolle sillä ehdolla, että antautuisi itse kreiville. Saatuaan vapautustodistuksen Leonora myrkyttää itsensä ja ryntää vankityrmään kertomaan vapautuksesta sulhaselleen ja tämän äidille. Myrkyttyä odotettua nopeammin, ja huomattuaan tulensa huijatuksi kreivi silmittömässä raivossaan mestauttaa Manricon. Azucenan hirvittävä kosto paljastuu viimein, kun hän kertoo voitonriemuisena kreiville, että tämä onkin murhannut oman veljensä. (Wiener Staatsoper 1999.)

7.2 Näytelmästä oopperaksi

Verdi kiinnostui espanjalaisen Antonio Garcia Gutiérrezin näytelmästä *El trovador* vuonna 1851, heti menestyksekkään *Rigoleton* jälkeen. Hän ehdotti näytelmän aihetta libretisti Salvatore Cammaranolle. Cammarano teki luonnoksen, jota Verdi kommentoi kirjeessään:

”-- jotkut kohtaukset eivät ole niin voimallisia ja alkuperäisen oloisia kuin aiemmin, ja erityisesti Azucenan hahmo ei ole säilyttänyt outouttaan ja ennennäkemättömyyttään: minusta vaikuttaa siltä, että tämän naisen kaksi suurta intohimoa, tyttären rakkaus ja äidinrakkaus, eivät ole enää läsnä kaikessa väkevyydessään.”

Kuten kirjeestä huomaa, Verdi toivoi erityisesti Azucenan hahmolta intiimiä verevyyttä. Hän pyrki rakentamaan oopperan kahden naishahmonsa varaan, joista toinen olisi Leonora. Leonoran lempeä, jossain määrin infantiilisia piirteitä sisältävä hahmo luotiin vastapainoksi mustalaisnaisen räiskyvälle persoonallisuudelle. (Snowman 2014, 103.)

Il Trovatore oli edeltäjänsä *Rigoletto*n tapaan suurmenestys. Oopperan sävelmät levisivät ympäri Eurooppaa myös sen väenosan keskuuteen, joka saattoi vain haaveilla teatteriesityksen kaltaisesta ylellisyydestä. Tämä leviäminen tapahtui tavalla, joka harvemmin imarteli sen puoleen säveltäjää kuin musiikkia taidemuotonakaan: teollisen vallankumouksen seurauksena köyhällekin kansalle alkoi olla saatavilla pieniä halpoja soittimia, joilla soitettiin kaduilla, kapakoissa ja kodeissa. Radioita tai äänilevyjä ei ollut, joten *Il trovatoren* tarttuvat sävelet kulkivat suusta suuhun ja soittimelta soittimelle vaihtelevan tasoisina esityksinä. (Snowman 2014, 96)

Il trovatore on tragedia, joka puhuttelee katsojaa monella tasolla. Vaikka tarinaa voi pitää todella mielikuvituksellisena satuna, se imaisee mukaansa todentuntuudessaan. Verdiä arvosteltiin siitä, että oopperassa nähdään niin monta turhaa kuolemaa. Olen katsonut useita videoita oopperan kokonaisista produktioista 70-luvulta tähän päivään ja myös yksittäisiä esityksiä Azucenan ohjelmanumeroista päästäkseni hahmon juureen käsiksi. Azucena on laulajalle herkullinen ja monisävytteinen, ja juuri näin Verdi on asian tarkoittanutkin. On mielenkiintoista, kuinka moniulotteisia oopperan hahmot ovat ja kuinka väkevästi laulajien persoonat heijastuvat niistä läpi. Snowman (2014, 51) selventää solistien tärkeyttä *Il trovatoren* toteutuksessa:

Oopperasta löytyvät arkkityyppiset verdiaaniset äänityypit: lyyrinen, romanttinen tenori ja sopraano, jotka kummatkin laulavat aarioissaan kaipuusta ja päättäväisyydestä; juonitteleva, korkea baritoni, joka pyrkii päämääräänsä kaiken kustannuksella; luja, maanläheinen mezzo. On sanottu, että kaikki mitä hyvään *Il trovatore*-esitykseen tarvitaan, on löytää neljä maailman hienointa laulajaa! Kehno esitys saa oopperasta naurettavan:

täydellisen esimerkin hölmöstä, epäuskottavasta oopperajuonesta, joka on näytelty niin absurdisti yli laidan, että sitä voisi kutsua parodiaksi.

7.3 Mustalaisnaisen tulkinta

Azucena on oopperassa erittäin keskeinen hahmo, jonka ympärille koko tarina kietoutuu. Hänen motiivinsa ovat verenhimoiset ja karut, ja hänen tekojensa taustalla on yksi ainoa päämäärä: kostaa äitinsä roviokuolema. Azucenan hahmossa voi nähdä kärsivällistä laskelmointia ja vihaa, mutta myös äidillistä tuskaa ja uskollisuutta. Hän on kokenut maailman raakuuden, hyväksynyt sen vääjäämättömyyden ja punonut sen osaksi elämänsä ohjenuoraa – psykologisesti voidaan ajatella, että hän on sokaistunut verenpunaisen missionsa edessä ja oikeuttaa hirvittävät tekonsa koston nimissä. Azucenan ja hänen läheistensä kohtalo on lohduton. Azucenan viimeinen huudahdus ”Äiti, olen kostanut puolestasi!” ja kauhistuneen kreivin vastaus ”Ja minun täytyy yhä elää!” tiivistävät mielestäni koko oopperan olennaisen sanoman.

Azucenan tunnetuin musiikkinumero on toisen näytöksen *Stride la vampa*, jolla hän aloittaa oman osuutensa oopperassa. Aariassaan hän tarinoi mustalaisleirille äitinsä kuolemasta:

Stride la vampa! - la folla indomita	Liekit roihuavat! Villiintynyt kansanjoukko
Corre a quel foco – lieta in sembianza;	hulluna jännityksestä tungeksii tulta kohti.
Urli di gioia – intorno eheggiano;	Ilon huudot kaikuvat ympärillä;
Cinta di sgherri – donna s'avanza!	vartijoiden ympäröimänä nainen lähestyy!
Sinistra splende – sui volti orribili	Heidän vihaisilta kasvoiltaan paistaa
La tetra fiamma – che s'alza al ciel!	taivaaseen kurottavan liekin kelmeänkeltainen valo!
Stride la vampa! – giunge la vittima	Liekit roihuavat! Ne lähestyvät uhria,
Nerovestita – discinta e scalza!	mustaan puettua, rähjäistä ja paljasjalkaista.
Grido feroce – di morti levasi;	Raaka kuoleman ulina nousee,
L'eco il ripete – di balza in balza!	ja kaiku toistaa sen kallioista.
Sinistra splende – sui volti orribili	Heidän vihaisilta kasvoiltaan paistaa
La tetra fiamma – che s'alza al ciel!	taivaaseen kurottavan liekin kelmeänkeltainen valo!

Aarian tahtilaji on kohtalokas 3/8. Laulumelodian pitkä linja on vastapainona jousiorkesterin ar-

mottomalle triolirytmille. Melodia ei kuitenkaan ole lyyrisen kaunis vaan jopa juntaava. Aksenttimerkkejä on runsaasti, ja siten säveltäjä painottaa laulajan kauhun ja järkytyksen kokemusta. Vahva aksentointi ja runsaat trillit myös tuovat melodiaan dramaattisuutta ja antavat mahdollisuuden luoda kuulokuvan värisevästä äänestä.

Allegretto (♩=60)

Azucena.

Stri - de la vam - pa! la
Fierce flames are soar - ing, the

Piano.

pp

fol - la in - do - mi - ta cor - re a quel fo - co lie -
cru - el mul - ti - tude Rush to the pas - time, laugh

Kuvio 6. Ote *Il trovatore* partituurista: *Stride la vampa!*

Mielestäni aksentit kertovat myös siitä, että Azucena on määrätietoinen sanottavastaan ja on mahdollisesti kertonut tämän tarinan jo moneen kertaan – ja hänelle itselleen tuohon hetkeen palaaminen on aina yhtä tuore ja kauhistuttava. Äidin viimeinen pyyntö on jäänyt kummittelemaan hänen mieleensä, ja muistoihinsa vaipuneena hän vaikeroi: ”Mi vendica! (Kosta puolestani!)” Manricon kommentti kertoo, että hänellä on tapana toistaa tätä fraasia.

ZINGARI E ZINGARA
Mesta è la tua canzon!

MUSTALAISET
Laulusi on synkkä!

AZUCENA
Del pari mesta
che la storia funesta
da cui tragge argomento!
(*Rivolge il capo dalla parte di Manrico
e mormora cupamente.*)

AZUCENA
Yhtä synkkä kuin
karmea tarina,
jonka se kertoo!
(*Hän kääntää päänsä Manricoa kohti ja
mumisee synkästi.*)

Mi vendica... Mi vendica!

Kosta puolestani... Kosta puolestani!

MANRICO

MANRICO

(L'arcana parola ognor!)

(Taas nuo mystiset sanat!)

(Turns towards Manrico and says in an *undertone*)

ne-sta da cui tragge ar-go-men-to! Mi ven-di-ca! mi ven-di-sto-ry that I ev-er must re-mem-ber. A-venge thou me! A-venge thou

Ob. & Cl.

Kuvio 7. Ote *Il trovatore*n partituurista: *Mi vendica!*

Otteessa partituurista (kuvio 5) nähdään, että musiikillisesti Verdi painottaa fraasin eroavaisuutta Azucenan muusta laulettavasta nostamalla sen selvästi korkeammalle ja hiljentämällä orkesterin. Säveltäjä on halunnut fraasiin mystisyyttä ja kaiunomaista etäisyyttä. Täten Azucenan hahmossa on alusta pitäen nähtävissä hauraus ja epätasapainoisuus, jotka oopperan edetessä värittävät hahmoa entistä kylläisemmin. Azucena kuulee äitinsä äänen päänsä sisällä ja näkee tämän rovion keskellä, ja nämä aistimukset purkautuvat ulos monotonisena mumina. Tulkitseen orkesterin hiljenemisen alleviivauksena sille, että todellisessa tilanteessa rovion ympärillä on ollut valtavasti meteliä, mutta Azucena ei ole kuullut muuta kuin äitinsä viimeiset sanat. Oopperan edetessä ”Mi vendica!” toistuu mantramaisesti useaan kertaan ja piirtää luonnosmaisia ääri-voja mustalaisnaisen pakkomielteisyydestä, ja lopulta hahmo vaipuu transsinomaiseen tilaan, jossa kaihoisa näky rauhallisesta mustalaiselämästä tasangoilla ja kauhistuttava painajainen roviotulesta vuorottelevat.

Vaikuttavimmat näkemäni Azucenat ovat olleet todella intensiivisiä, mielenterveyden rajamailla hapuilevia hahmoja, joilla on häiritsevästi jakautunut persoonallisuus: yhtäältä hän herättää syvää myötätuntoa laulaessaan pojalleen Manricolle haaveellisesti mustalaiselämästä ja osoittaessaan haavoittuvuutensa; toisaalta naisen vertahyttävä viha aiheuttaa kammottavia värityksiä ja pitää otteessaan kuin veitsenterällä. Inhimillinen lämpö haluaisi viimeiseen saakka uskoa hänen olevan täysin julman kohtalonsa avuton uhri, joka satutettuna ja tunnevammaisena purkaa

kokemaansa vääryyttä eteenpäin, mutta epätietoisuus härnää kyltymättä alitajunnassa: löytyykö hahmosta silti myös puhdasta pahaa? Jos tätä vaikeasti nieltävää ristiriitaa ei synny, kokemus hahmosta on jäänyt jollain tasolla vajavaiseksi. Azucenassa on mielestäni oltava maskuliinista karismaa ja äidillistä väkevyyttä, kouriintuntuvan janoista erotiikkaa ja epätoivoa, joka häilyy aggressiivisuuden ja äärimmäisen heikkouden välillä. Joistakin tulkinnoista minulle on jäänyt sellainen olo, että hahmo on kyllä voimakas ja turtuneen vihainen, mutta ei kovin älykäs. Tällöin hahmo saa kylähullun profiilin, vaikka alkuperäisestä tekstistä tulkitsen niin, että Azucena on (ajoittaisesta sekavuudestaan huolimatta) yhteisössään kunnioitettu hahmo.

Lauluteknisesti Azucena vaatii tasapainoilua. Äänen pohjasoinnin on oltava erittäin vahva ja leveä, joten kevyt äänityyppi ei välttämättä saavuta roolin täyteläisyyttä, vaikka laulaisi dynaamisesti ja taitavasti. Joissakin tutustumissani taltioinneissa laulu on tuotettu kovalla, seinämäisellä tekniikalla, jolloin olen kokenut, ettei soivuudelle ja dynamiikalle ole jätetty tilaa toivomassani mittakaavassa (mm. Mzia Nioradze ja samassa produktiossa Leonorana laulava Teresa Romano, jonka äänen koen liian raskaaksi ja mezzomaiseksi rooliin). Myöskään intensiivisyydestä ei saa kaikkia resursseja käyttöön, jos esitys kuulostaa siltä, että dramaattisuutta pyritään hakemaan suurella volyymilla. Joidenkin laulajattarien tulkinta roolista on mielestäni tarpeettoman aggressiivinen, koska hahmossa on myös haavoittuvuutta. Usein näillä laulajilla on myös raskaita maneereja mm. aksentoinnissa, ja myös sävelpuhtaus horjuu. Korkeisiin ääniin venytetään liukamalla eikä kannattelemalla.

Tehokkaimmin minuun on vaikuttanut syvä, pirstoutuvan lasin lailla soiva ääni, jonka annetaan leikkiä pianissimoilla (Viorica Cortez, Irina Arkhipova, Ekaterina Semenchuk, Marilyn Horne). Pianissimot eivät kuitenkaan saa mennä liiallisuuksiin, koska silloin soinnista katoaa vakavuus ja esitys alkaa muistuttaa laulajan äänikapasiteetin esittelyä. Riittävä suoraviivaisuus on siis oleellista. Kevyemmästä äänityypistä on esimerkkinä Vesselina Kasarova, jota ihailen suuresti koloratuurisen mezzo-ohjelmiston taitajana mutta jonka tapa laulaa kuvioita ei istu Verdiin yhtä hyvin kuin Mozartiin tai Rossiniin.

Verdillä on selkeästi ollut mielessään tarkka kuva intiimistä, koskettavasta ja kiehevasta hah-

mosta. Laulettavuudeltaan Azucena on dramaattinen ja vaatii pehmeimmilläänkin äänen sointiin puhuttelevaa särmiä ja melankoliaa. Laulajan täytyy kuulostaa elämää kokeneelta ja satutelta, mutta kuplivat vihan tunteet on pidettävä jännitteisinä pinnan alla. Azucenassa elää ja kamppailee kaksi vahvaa naista, pujottautuen lomittain samaan ruumiiseen ja mieleen, erivärisine muistoinen ja tavoitteinen. Yhtä lailla äidinrakkaudelliset tunteet ja suloisiin muistoihin vaipuminen on tuotava esiin riipaisevalla, jonkinlaiseen viattomuuteen pyrkivällä asenteella, ja niiden läpi on saatava kuultamaan karmean kostosuunnitelman tummuus, jotta hahmosta saa nousemaan esiin väkevät värät kaikessa kylläisyydessään.

8 AMNERIS (AIDA)

8.1 Aïdan legenda

Aïdan syntytarina on eepinen jopa oopperakulttuurin mittakaavassa. Keski-ikään tullessaan Verdi rajasi työmääräänsä raskaalla kädellä ja torjui tarjouksia enemmän kuin otti niitä vastaan. Vähitellen hän alkoi olla sitä mieltä, että hänen uransa näyttämön ja jopa musiikin parissa oli ohi. Hän keskittyi hoitamaan kotiaan ja puutarhaansa kumppaninsa Giuseppinan kanssa eikä ottanut vastaan uusia sävellystilauksia. (Weaver 1989.) Vuonna 1869 Egyptin khediivi, joka oli avannut uuden oopperatalon Kairossa esittämällä Verdin *Rigoleton*, pyysi häntä säveltämään tunnusymnin Suezin kanaalin avajaisiin, mutta Verdi torjui tarjouksen (Budden 1980). Hän oli kuitenkin kiinnostunut Egyptistä; kuukausia aiemmin hän oli kirjoittanut maassa vierailleelle ystävälleen seuraavasti:

”Kun tapaamme, sinun täytyy kertoa minulle kaikki matkastasi, näkemistäsi ihmeistä ja kauneudet ja rumuudet tuosta kerran niin mahtavasta sivilisaatiosta, jota en ole koskaan päässyt henkilökohtaisesti ihaillemaan.”



Kuvio 8. Amneriksen roolissa Marianne Cornetti (oik.).

lopullisen libreton työstämistä henkilökohtaisesti ja myös vaikutti siihen suurelta osalta. Kantaesityksen toteutumista hidasti mm. lavasteiden ja pukujen kuljetus Pariisiin ja Kairon välillä, jota vaikeuttivat frankkien ja preussien sota ja Pariisin piiritykset. (Weaver 1989.)

Aida kantaesitettiin Kairon oopperassa joulukuussa 1871. Verdi ei matkustanut Egyptiin todistamaan tilaisuutta, vaan hän oli alusta pitäen kiinnostuneempi Italian ensiproduktiosta Milanon La Scalassa, jossa ooppera esitettiin helmikuussa 1872. *Aida* oli menestys sekä Egyptissä että Italiassa, ja johtavat oopperatalot ottivat sen heti ohjelmistonsa. Oopperaa kuitenkin verrattiin raskaasti Richard Wagnerin teoksiin, jotka samaan aikaan niittivät suosiota Saksassa. Useat kriitikot pitivät sitä jopa wagneriaanisenä. Kiistatonta on, että *Aida* on värillisesti intensiivinen ja tiivis ja vailla ensimmäisten oopperoiden kepeitä elementtejä. Verdi oli loukkaantunut vertailuista saksalaiseen aikalaiseensa siitakin huolimatta, että hän tunnetusti arvosti ja ihaili tämän työtä, sillä hänen musiikillinen päämääränsä oli aina olla persoonallinen. (Ashman 2001.)

Khediivi oli itsepintainen ja esitti toiveensa tilata Verdiltä tällä kertaa Egypti-aiheinen ooppera, joka kantaesitettäisiin Kairon uudessa oopperatalossa. Useat henkilöt yrittivät taivutella ja houkuttaa Verdin sävellystyöhön. Verdiä lähestyttiin yhtäaikaan monesta suunnasta, ja asiassa toimivat yhteistyössä kapellimestari, egyptologi ja libretisti. Verdi myöntyi vasta kesällä 1870 katsomaan *Aidan* librettoluonnosta – asetettuaan ensin tulevalle produktiolle ja omalle palkkasopimukselleen tiukat kriteerit. Oopperan tilaus- ja sävellysprosessi on noussut oopperamaailmassa ilmiöksi, ja se on dokumentoitu tarkemmin kuin mikään Verdin oopperoista. Verdi valvoi

8.2 Synopsis

Aida sijoittuu Egyptin loisteliaaseen valtakuntaan faarao Ramses II:n hallinnon aikana. Egypti ja Etiopia ovat sodassa ja Etiopia on alakynnessä. **Amneris** on faaraon tytär, egyptiläinen prinsessa. Hän on rakastunut sotapäällikkö **Radamékseen** (tenori), joka kuitenkin on omistautunut rakastamalleen **Aidalle** (sopraano), etiopialaiselle prinsessalle. Aida on vangittuna Egyptissä ja hänestä on tehty Amneriksen orjatar. Radamés lähtee suuressa juhlasaattueessa johtamaan sotaretkeä Etiopiaa vastaan, ja tällä välin mustasukkainen Amneris huijaa Aidan paljastamaan tunteensa Radamésta kohtaan ja käyttää tietoa häikäilemättä hyväkseen. Radamés palaa voitokkaana sodasta mukanaan vankijoukko, johon kuuluu myös Aidan isä, Etiopian kuningas **Amonasro**. Faarao lupaa Radamékselle, Egyptin sankarille, mitä vain tämä toivoo. Kun Radamés pyytää vankien armahdusta ja vapautusta, faaraon ylipappi Ramfis puuttuu puheeseen ja vakuuttaa faaraon jättämään edes Amonasron ja Aidan vangeiksi. Faarao suostuu tähän, luovuttaa Amneriksen Radaméksen vaimoksi ja osoittaa heidän ryhtyvän Egyptin seuraavaksi mahtihallitsijapariksi. Radamés näkee Aidan silmissä surua ja huolta maanmiestensä puolesta, ja tämä syventää hänen tunteitaan entisestään: ”Ei Egyptin kruunu, ei Egyptin valtaistuin, ei Egyptin kuninkuus ole Aidan sydämen veroinen!” (Ghislanzoni 1995.)

Vihkimistä edeltävänä yönä Amneris menee rakkauden jumalatar Isiksen temppeliin rukoilemaan Radaméksen sydäntä omakseen. Samaan aikaan tunnontuskissaan kamppaileva Radamés kutsuu Aidan tapaamiseen temppelin puutarhaan. Ennen kuin Radamés saapuu paikalle, Amonasro yllättää Aidan ja kertoo tietävänsä tämän tunteista vastustajan sotapäällikköä kohtaan. He muistelevat kaunista kotimaataan, jota Aida niin kovasti ikävöi, ja Amonasro pyytää tytärtään kysymään Radamékselta egyptiläisten kulkureitin. Aida kauhistuu mutta myöntyy lopulta, kun hänen kotimaataan kohtaisi suuri hävitys. Suuresta rakkaudestaan Aidaa kohtaan Radamés paljastaa egyptiläisten kulkureitin, mutta kun Amonasro ilmestyy piilostaan, tajuaa pettäneensä maansa. Amneris ja Ramfis tulevat temppelistä juuri nähdäkseen Radaméksen auttavan Aidan ja Amonasron pakoon, ja Ramfis määrää sotilaansa heidän peräänsä. Radamés tunnustaa tekonsa ja jättäytyy vangiksi. (Ghislanzoni 1995.)



Kuvio 9. Amneriksen roolissa Milijana Nikolics. Kuva: AFP/GETTY.

Amneris yrittää käännättää Radaméksen sulhasekseen sitä vastaan, että hän puhuisi tämän puolesta isälleen. Radamés syyttää Amnerista Aidan kuolemasta mutta saa kuulla, että vain Amonasro on jäänyt sotilaiden haaviin. Amneris lupaa, että jos Radamés ei enää koskaan tapaisi Aidaa, hän saisi elää. Radamés pysyy uskollisena

Aidalle ja kieltäytyy Amneriksen ehdotuksesta. Kauhistunut Amneris kuuntelee tuomion langettamista ulkopuolelta ja huutaa armoa jumalilta ja papeilta. Radamés ei puolusta itseään, ja hänet tuomitaan maanpetoksesta ja haudataan elävältä temppelin alle katakombiin. Kenenkään tietämättä myös Aida on piiloutunut sinne. Oopperan viimeisessä kohtauksessa rakastavaiset laulavat yhteisestä kuolemastaan ja Amneris nöyrtyy ja rukoilee armahdusta heidän sieluilleen. (Ghislanzoni 1995.)

8.3 Hallitsijattaren kasvutarina

Amneris on yksi Verdin vaativimmista ja komeimmista mezzosopraanorooleista. Hän on mukana oopperan jokaisessa neljässä näytöksessä. Hänen roolinsa luokitellaan tyypillisesti dramaattisen mezzosopraanon repertuaariin. Keskikaudellaan Verdi löysi uudenlaista *prima donna* -mezzosopraanon mallia ja kehitti matalan naisäänen roolille entistä syvempiä ulottuvuuksia sisältävän karakterin (tähän jatkumoon kuului myös Azucena), mistä seurasi se, että egyptiläisooopperan nimi olisi aivan yhtä hyvin voinut olla *Amneris* (Ashman 2001). Sopraano Aidalla on selkeästi enemmän vokaalista työtä, mutta draamallisesti Amneris on jälleen kerran monimutkaisempi hahmo.

Amneriksen syvälliseksi tuntemiseksi katson tarpeelliseksi tarkastella myös hänen vastahahmoaan Aidaa. Vertailussa esimerkiksi *Il trovatore*n Leonoraan Aida on itsenäisempi, realistisempi ja älykkäämpi hahmo, ei lainkaan naiivi tai pilvilinnoissa uneksiva. *Aidassa* nimirooliin kulminoituu Verdin signeeraus isänmaallisuuden tärkeydestä ja painokkuudesta. Aidalla on johtajan vahva luonne ja prinsessan ylpeyttä. Hän on valmis uhrautumaan mutta ei mene liiallisuuksiin. Hän on valmis uhmaamaan ylempiään; kuullessaan Amneriksen halveksuvat sanat rakkaudestaan Radamèkseen hän kimpaantuu ja hetkellisesti asettuu tasavertaiseksi kilpailijaksi tämän rinnalle; Amonasron pyytäessä Radamèksen hyväksikäyttöä hän torjuu ehdotuksen kiivaasti ja nousee isäänsä vastaan, mutta myöntyy sitten rakkaudesta ja velvollisuudentunnosta isänmaataan kohtaan. *Aidassa* näen samanlaisia piirteitä kuin tarinassa intiaaniprinsessa Pocahontasista, joka kuvataan niinikään itsenäisenä naisena, jolla on paljon vastuuta ja luonteenlujuutta.

Mikan (2001) mukaan huomionarvoista on asetelma, jossa kaksi hyvin vahvaa naishahmoa kietoutuvat heroittisesti arveluttavan sankarin, Radamèksen, ympärille. Amneriksen tekojen, niin kyseenalaisia kuin ovatkin, polttoaineena on periksiantamaton, vilpitön rakkaus, ja Aida on kunniantunnon ja moraalisessa moitteettomuudessaan suorastaan vahvan naisen idiomaattinen ilmentymä. Edelleen Mika (2001) huomioi, että ”Amneris löytää todellisen sisäisen suuruuden” oopperan loppukohtauksessa. Mielestäni Verdi jättää tällä lopetuksellaan ovelalla tavalla katsojalle myötäelämisen tunteen, joka kohdistuu parannusta tekevään Amnerikseen. Kenties katsojalle jää jopa toiveikas tunne siitä, että Amneris näin tehdessään samaistuisi tarinan puhdassydämiseen sankarittareen Aidaan, ja jälleen hyvyys olisi lopulta voittanut myös sydämen taivassalla. Lastenkirjoista tutun ”hyväksi kääntymisen” olisi voinut tehdä myös mauttoman alleviivaavasti, mutta Verdi ei ole syylistynyt siihen.

Amneriksen intensiivisiin osuuksiin sijoittuu oopperan loppuun, jossa voidaan nähdä taitekohta hänen karakteristisessä kehityksessään. Kun Radamés on päättänyt olla suostumatta hänen ehdotukseensa ja pysyy uskollisena Aidalle kuolemankin uhalla, Amneris kamppailee tunteidensa ristitulella; hän tajuaa, että nyt on tosi kysymyksessä ja hätäntyy:

Ohimè! ... morir mi sento!
Oh! Chi lo salva?
E in poter di costoro Io stessa lo gettai!
Ora a te impreco, atroce gelosia,
che la sua morte
E il lutto eterno del mio cor segnasti!
*(Si volge e vede i Sacerdoti che attraversano
la scena per entrare nel sotterraneo.)*
Ecco i fatali,
Gl'inesorati ministri di morte!
Oh! ch'io non vegga quelle bianche larve!
(Si sopra il volto colle mani.)
E in poter di costoro Io stessa lo gettai!

Kauhistus! ... Aivan kuin kuolisin!
Voi, kuka hänet pelastaa?
Ja heidän valtaansa minä itse saatoin hänet!
Kiroan sinut, alhainen mustasukkaisuus,
joka toit hänet kuolemaan
ja sydämeni ikuiseen murheeseen!
*(Kääntyy ja näkee pappien kulkevan salin
poikki maanalaiseen tuomiokammioon.)*
Siinä tulevat kohtalokkaat,
järkähtämättömät kuoleman palvelijat!
En halua nähdä noita valkeita aaveita!
(Peittää kasvonsa käsiinsä.)
Ja heidän valtaansa minä itse saatoin hänet!

Viimeistään tässä vaiheessa on tullut selväksi, että hänen tunteensa Radamesta kohtaan ovat aitoja. Hän katuu tekoaan ja ymmärtää, kuinka suuri hinta hänen itsepäisyydellään on ollut.

RAMFIS, SACREDOTI
Spirto del Nume, sopra noi discendi!
Ne avviva al raggio dell'eterna luce;
Pel labbro nostro tua giustizia apprendi.

RAMFIS, PAPIT
Taivaalliset henget, laskeutukaa päällemme!
Vahvistakaa meidät ikuisella valolla;
Huuliemme kautta tehkää oikeus tunnetuksi.

AMNERIS
Numi, pietà del mio straziato core.
Egli è innocente, lo salvate, o Numi!
Disperato, tremendo è il mio dolore!

AMNERIS
Jumalat, armahtakaa ahdistunutta sydäntäni.
Hän on syytön, pelastakaa hänet, oi jumalat!
Epätoivoinen ja suuri on minun suruni!

RAMFIS
Radamès! Radamès! Radamès!
Della patria i segreti allo staniero!
Discolpati.
... Egli tace.
Traditor!

RAMFIS
Radamès! Radamès! Radamès!
Paljastit maasi salaisuuden viholliselle.
Puolusta itseäsi!
... Hän on hiljaa.
Petturi!

AMNERIS
Ah, pietà! Egli è innocente! Numi, pietà!

AMNERIS
Armoa! Hän on syytön! Jumalat, armahtakaa!

Amneris.
con impeto Ah pie-
 Mer-cy,
 scol - pa - ti! fend thy-self! E-gli ta - ce: Tra-di - tor!
 He is si - lent. Trai - tor vile!

Chorus. Di - seol - pa - ti! De - fend thy-self! Tra - di - tor!
 Trai - tor vile!
 Di - seol - pa - ti! De - fend thy-self! Tra - di - tor!
 Trai - tor vile!

tà! ah! lo sal - vä - te, Nu - mi, pie -
 spare him, save him, oh heav'n, ah, spare him,
 p *dim.*

43673

Kuvio 10. Ote *Aidan* partituurista.

Radamèsta syytetään kolmesta eri rikoksesta, ja kun hän ei puolusta itseään, hänet tuomitaan petturiksi. Verdi käyttää kolme kertaa samoja musiikillisia teemoja säkeistöjen tapaan, ja musiikki alleviivaa Amneriksen joka kerralla syvenevää hätää. Kuultuaan Radaméksen saaman tuomion hän raivostuu ja hyökkää oikeuskamarista tulevien pappien eteen:

AMNERIS

A lui vivo la tomba... Oh, gl'infami!

Né di sangue son paghi giammai...

E si chiaman ministri del ciel!

RAMFIS, SACREDOTI

Traditor! Traditor! Traditor!

AMNERIS

Sacerdoti: compiste un delitto!

AMNERIS

Haudataan elävältä... Oh, rikolliset!

He eivät koskaan saa verestä tyytyäkseen...

Ja he kutsuvat itseään taivaan papeiksi!

RAMFIS, PAPIT

Petturi! Petturi! Petturi!

AMNERIS

Papit, te olette syyllistyneet rikokseen!

Tigri infami si sangue assetate,
Voi la terra ed i Numi oltraggiate...
Voi punite chi colpe non ha!

Häijyt tiikerit, janoten verta,
te olette solvanneet sekä maata että taivasta,
te olette rankaisseet, vaikka syytä ei ole!

Amneriksen pyynnöt kaikuvat tyhjille seinille, joten hän epätoivoisena yrittää keksiä tavan taivuttaa Ramfiksien pyörtämään tuomion. Viimein hän kiroaa tämän:

Sacerdote: quest'uomo che uccidi,
Tu lo sai, da me un giorno fu amato.
L'anatema d'un core straziato
Col suo sangue su te ricadrà!
...
Empia razza! Anatema su voi!
La vendetta del ciel scenderà!
Anatema su voi!

Pappi, tiedäthän että tämä mies,
jonka nyt teurastat, oli minun rakkaani.
Hänen verensä mukana särkyneen sydämen
kiroukset vuotavat päällesi!
...
Jumalaton ruumis! Kirous päällesi!
Kosto lankeaa taivaasta!
Kirous sinun päällesi!

Amneris on monelta osin vertailukelpoinen *Il trovatore*n Azucenaan. Aivan kuten Azucenassa, Amneriksessa on ristiriitaisuuksia, mutta hänen tarinansa on toiveikkaampi ja hahmonsa jossain mielessä puhtaampi. Amneris on nuori ja kokematon, ja hänen ilkeytensä ja juonittelunsa taustalla on vilpittömiä tunteita ja elämisen taidon puutetta. Tarinan asetelma on aluksi sikäli hyvin yksioikoinen, että katsoja ohjautuu moraalisesti Aidan puolelle; Amneris vaikuttaa hemmotellulta prinsessalta, joka ajaa omaa etuaan häikäilemättömästi. Vasta joutuessaan luopumaan rakastetustaan hän ymmärtää elämän tärkeät asiat, ja tässä valossa aiempi kovuus ja ilkeys näyttävät epävarmuuden ja sisäisen rikkinäisyyden kuorena. *Aida* on Amneriksen kasvutarina itsetietoisesta nirppanokasta nöyrytyksen kautta vastuulliseksi naiseksi. Uskon siihen, että Amneriksesta kehittyy viisas hallitsija, jonka hallussa valtakunta on hyvässä hoidossa ja joka ymmärtää velvoitensa; älykkyys, jota hän ensin käyttää omaksi hyödykseen, kuoriutuu varmasti lopulta oikeamieliseen käyttöön; intohimoisen palava suhde elämään muovautuu auktoriteettiseksi vahvuudeksi. Jotta Amneriksen hahmo saavuttaisi täyttymyksensä sellaisella intensiteetillä, johon säveltäjä on pyrkinyt, siinä tulee mielestäni näkyä oopperan edetessä selvä kehityskaari. Koen Amneris-tulkinnan vakuuttavaksi silloin, kun hän herättää ensin kiukun ja turhautuneisuuden ja myöhemmin säälin ja tyydyttävän hyväksymisen tunteita.

Vokaalisesti Amneris ei mielestäni ole yhtä räiskyvä kuin Azucena, mutta teknisesti hän on laulajalle todella vaativa ja raskas rooli. Hänellä on useita ensemble-osuuksia ja resitatiiveja, mutta ei varsinaista yksittäistä soolonumeroa. Näkemykseni mukaan roolin laulajalla tulee olla kirkkaat, vahvat ylä-äännet ja sopusuhtainen, voimakas keskialue. Amneriksen painokkaat fraasit voivat houkutella hakemaan suurta volyyymia keski- ja alarekisteriin, mutta tällöin ollaan hakoteillä, koska kuulijalle välittyy vain puskettu, ”paineistettu” ääni. Samoin kuin Azucenan kohdalla, äänestä tulee löytyä leveyttä ja syvyyttä mutta myös herkkyyttä ja loisteliasta kirkkautta – jälkeensainittua jopa enemmän kuin Azucenalla, koska Amneris on nuori, kuninkaallisen ylväs ja tavaltaan koskematton hahmo. Amneris on mielestäni karakteristisesti raikas ja kirkassävyinen, siinä missä Azucena saakin antaa hieman suttuisen, sumentuneen vaikutelman. Amneris vaatii paljon draamallista kannattelua, sillä hän on mukana oopperassa alusta loppuun ja lavalla paljon myös hiljaa.

Amneris on lyiris-dramaattiselle mezzosopraanolle oopperakirjallisuudessa keskeinen rooli ja virstanpylväs, jonka voi katsoa merkitsevän äänen kypsyneisyyttä ja teknistä taitoa. Musiikin ambitus on laaja ja dynamiikka vahvaa, joten roolin kohdalla kannattaa mieluummin malttaa odottaa, kunnes laulutekniikka on varmasti siihen valmis. Amneriksen roolin valmistaminen on jo pitkään ollut yksi tärkeimmistä unelmistani oopperan saralla. Se kiinnostaa minua erityisesti oopperan uljaan tarinaympäristön ja roolin monisävytteisyyden vuoksi, ja työssäni käsitellyistä neljästä roolista löydän Amneriksen tarinasta eniten itseäni suoraan puhuttelevia piirteitä – jotain todella herkkää, rikasta ja särmikkään mausteista.

9 POHDINTA

Opinnäytetyötä tehdessäni olen tutustunut siihen historialliseen ympäristöön, jossa Giuseppe Verdi sävelsi klassikoiksi muodostuneita oopperoitaan. Olen saanut kokonaisvaltaisen käsityksen oopperoiden kulttuurisesta historiasta ja näinollen myös uusia näkökulmia niiden tarkasteluun. Uskon saavani enemmän irti musiikista ja libretoista nyt, kun olen tutustunut myös säveltäjään historiallisena henkilönä, intohimoisena muusikkona ja persoonallisena työskentelijänä. Koen myös ikään kuin puolivahingossa kartuttaneeni yleistietämystäni oopperakirjallisuudesta, koska Verdi on taiteenlajissa niin keskeinen säveltäjä ja tutustuminen hänen elämäänsä tuo matkan varrelle myös liudan muita säveltäjiä ja historiallisia tapahtumia. Olin jopa yllättynyt siitä, kuinka patrioottisen kuvan elämäkerralliset lähteet henkilöstä antavat. Isänmaallisuus saa suorastaan wagneriaaniset mittasuhteet olematta kuitenkaan äärimmäisen jyrkkä vaan korostamalla oman maan kauneutta ja ylpeyttä. Murtomäki (2014) kommentoi, että Verdi ei elänyt romanttisen taiteilijan yksinäistä, syrjäytyneitä elämää. Hän päinvastoin eli nousevan kansakunnan nosteessa ja toimi jopa ajavana voimana. Hän oli omana aikanaan todellinen kansansuosikki ja suuruus, jonka työtä arvostettiin.

Työni tärkeimpänä tavoitteena on alusta saakka ollut Verdille tyypillisen mezzosopraanoroolin piirteiden määrittäminen oman tulevaisuuteni työkenttää ajatellen. Johdannossa kerroin pyrkiväni käsittelemään aihetta muita opinnäytetöitä täydentävästä näkökulmasta, jolloin työni olisi hyödyksi myös muille. Koen yltäneeni tavoitteisiini siinä määrin, että olen tyytyväinen saamaani tietoon ja kokemukseen. Työni merkittävimpänä kehityskohteena voisi pitää yleistä hyödynnettävyyttä: koska työ on hyvin omakohtainen ja sen on ollut tarkoitus hyödyntää nimenomaan minua itseäni ammatillisessa kehittämisessäni, siitä ei kokonaisuutena välttämättä ole kovin paljoa iloa muille kuin toisille samassa vaiheessa oleville mezzosopraanoille. Luvuissa 2 ja 3 esitetyt historiallisia asioita Verdistä henkilönä, italialaisesta oopperasta ylipäätään ja ajan hengestä voinee pitää siinä määrin yleishyödyllisinä, että ne laajentavat ja täydentävät muiden Verdi-aiheisten opinnäytteiden muodostamaa kokonaiskuvaa. Työtä tehdessäni pohdin useaan kertaan sitä,

olisiko yksittäisiin rooleihin ollut aiheellista paneutua vielä syvällisemmin, mutta pyrin pitämään aiheajauksen itselleni kirkkaana: työn tavoite oli yleismääritelmä Verdin mezzorooleista eikä yksittäisten roolien perinpohjainen tuntemus.

Mezzo on useimmiten oopperoissa sikäli alisteinen sopraanolle, että tällä on ainakin nimellinen päärooli ja runsaasti enemmän solistista laulettavaa. Näin on myös Verdin oopperoissa. Naisten yhteinen nimittäjä, useimmiten tenori, on karakteristisesti päättämättömyydessään verraten heikko ja antiheroinen sekä naisten pyöriteltävissä. Vaikka Verdin oopperoissa ei ole yhtäkään mezzoa pääroolissa, hänen voi kuitenkin ehdottomasti katsoa kehittäneen oopperallisen mezzosopraanon profiilia ja valaisseen sen syvyyttä ja draamallisesti sävyyttäviä käyttömahdollisuuksia, jotka ovat jälkeinpäin inspiroineet monia säveltäjiä. Epäilemättä osin Verdin pohjustaman tien tukemana mezzosopraano löysi tiensä myös oopperan päätähdeksi (mm. ranskalaisten Bizet'n *Carmenissa*, Saint-Saënsin *Samson & Dalilassa* ja Massenet'n *Wertherissä*).

Giuseppe Verdin musiikki haastaa kaikkien äänityyppien laulajat syventämään kokonaisvaltaista, vokaalista ammattitaitoaan. Säveltäjän alkujuuret kasvavat vahvasti italialaisen oopperaperinnön maaperään, johon kuuluvat koloratuurinen sävelkieli ja taiturimainen äänenkäyttö. Romantiikan syvä draama näyttäytyy kuitenkin Verdin oopperoissa erityisen vahvana, ja roolin väkevään, kouriintuntuvaan tulkintaan vaaditaan laulajalta eri tyyliä ja tunnetilat kattavia vokaaali- ja persoonallisuusresursseja. Tutustuessani eri mezzosopraanoihin esiin nousi 1970- ja 80-luvuilla suurimmat roolinsa tehnyt Viorica Cortez, jonka ääni on mielestäni täsmälleen sopiva Verdin musiikkiin. Siitä löytyvät sekä notkeat korukuviot että dramaattinen kantavuus.

Verdiaanisesta mezzosopraanosta löysin rooleille yhteisiä piirteitä siinä määrin, että pystyin käsittelemään niitä kahden päätyypin alle jaettuina. Tutkimukseni luotettavuuden puolesta puhuu se, että myös Verdin muiden oopperoiden mezzosopraanot sopivat näihin kategorioihin. Tutkimuksessani ei ollut resursseja tutkia yhtä syvällisesti niitä kaikkia, mutta se antaisi aiheen ja mahdollisuuden laajempaan jatkotutkimukseen. Valitsemani neljä roolia edustavat mielestäni Verdin mezzoja monipuolisesti ja antavat niistä hyvän yleiskuvan. Tutkimusmenetelmäni olivat mielestäni toimivia, ja niitä voisi hyödyntää edelleen esimerkiksi aihetta täydentävässä tutki-

muksessa. Laajimmillaan rajausta voisi levittää kattamaan oopperallisen mezzosopraanon profilia ylipäättään, jolloin keskeisiksi tutkimuskohteiksi muodostuisivat Verdin roolien lisäksi mm. G. F. Händelin kastrattilaulajille säveltämät roolit, Mozartin oopperoiden lyyriset pääroolit sekä edellisessä kappaleessa mainitut 1800-luvun lopun ja 1900-luvun ranskalaisoopperoiden ”tähti-roolit”.

Verdin oopperoissa lempeä, hyveellinen mezzo on tyypillisesti lyyristä äänityyppiä ja hahmoltaan romanttinen, vaatimaton ja kuulas. Hänellä on usein vastassaan terävä, vahva sopraano, kuten *Nabuccon* Abigaille tai *Macbethin* Lady, tai lapsenomainen, karakteriltaan kevyempi sopraano (*Oberton* ja *Il trovatoren* Leonorat). Hän rakastaa palavasti mutta on valmis uhraamaan onnensa yhteisen hyvän tai moraalisen oikeuden vuoksi. Fenena ja Cuniza eivät uhrautuvaisuudessaan loista samanlaista temperamenttista vahvuutta kuin vaikkapa Aida, vaan he ovat jossain määrin harmaampia hahmoja, ”kilttejä naapurintyttöjä”. Samaa määritelmää voisi käyttää myös *Il trovatoren* sopraanosta Leonorasta, joka kasvaa oopperan aikana haaveilevasta tytöstä päättäväiseksi naiseksi. Toisentyypinen Verdi-mezzo on räiskyvä, kompleksinen persoonallisuus, jolla on äänessään dramaattinen ilmiasu ja melankolisempi sointi. Hänen käytöksessään voi olla narstistisuutta, epäloogisuutta, mielenterveydellistä häiriötä tai ilkeyttä. Hän on juonen kannalta oleellisessa asemassa ja aiheuttaa ristiriidan, jonka ympärillä koko tarina kiemurtelee.

Aiheeni laajuuden vuoksi olisin toivonut, että minulla olisi ollut työhön enemmän aikaa. Yhtäältä olisin tutkimustulosten kannalta halunnut ottaa käsittelyyn useampia rooleja saadakseni mezzo-sopraanon yleiskuvasta monipuolisemman. Toisaalta työskentelyäni arvioidessani pohdin, että käytettävissä olevilla resursseilla olisin voinut suoriutua paremmin suppeammalla aiheen rajauksella. Tärkeimpänä oppina tutkimusmenetelmien alueella pidän sitä, että olen saanut lisäharjoitusta aineistolähtöisen tekstin tuottamiseen, joka on minulle haasteellista. Olen oppinut lukemaan lähdeaineistoa sujuvammin ja kriittisemmin ja rakentamaan useiden eri lähteiden antamasta tiedosta viitekehyksiä, johon uutta tietoa on helppo liittää. Tämän viitekehyksen käyttäminen omassa kirjoitustyössä, joka perustuu sekä faktatietoon että luovuuteen, on syventänyt sen merkitystä ja konkretisoinut sen soveltamismahdollisuuksia.

Henkilökohtaisen ammatillisen kehittymiseni kannalta pidän tärkeinä työni saavutuksina sekä varsinaista rooleihin tutustumista että yleistä oopperakulttuuriin ja -historiaan tutustumista, johon sain uutta intoa työtä tehdessäni. Aiemmin se on tuntunut suurelta järkäleeltä ja mahdottomalta käsitellä ymmärrettävästi, koska en ole tiennyt, mistä pitäisi aloittaa. Olen nyt opinnäytteeni puitteissa aloittanut prosessin, jonka lopputavoitteena on ottaa yleispätevästi haltuun koko oopperahistoria. Olen oppinut huomaamaan, että tietoa löytyy yllättävän helposti, kun sitä vain osaa ottaa vastaan ja etsiä. Laajemmassa tutkimuksessa *oopperallisen mezzosopraanon profiili* olisi ainesta jopa mahdolliseen pro gradu-tutkielmaan tai kirjaan. Olen saanut miettimisen aiheita myös omaan taiteelliseen työskentelyyni musiikin esittämisen lisäksi myös säveltämisen ja kirjoittamisen alueella. Rohkaistuneena siitä, että Giuseppe Verdin laajan lukeneisuuden sanottiin vaikuttaneen hänen ilmiömäiseen säveltäjänntyöhönsä, uskaltaudun laajentamaan musiikillisen inspiraationlähteen etsintääni ennakkoluulottomasti myös kirjallisuuden pariin.

LÄHTEET

- Ashman, M. 2001. Aida. An Italian Music Drama. CD-levy. Hampuri: Warner Music.
- Bacon, H. 2001. Oopperan historia. 2., korj. painos. Keuruu: Otava.
- Baker, J. 2013. In conversation with Janet Baker – the full interview. Viitattu 29.8.2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=h6RgoyGFt1o>
- Batta, A. 2005. Ooppera – säveltäjät, teokset, esittäjät. Painettu Espanjassa: Tandem Verlag GmbH.
- Borg, Kim. 1988. Ihmisäänen käyttöalueista. Teoksessa M. Tuloisela (toim.) Laulupedagogi. Laulupedagogit ry:n vuosijulkaisu.
- Budden, J. 1988. Aida. Verdi's "Aida". CD-levy. EMI Records Ltd.
- Casa Ricordi. 1998. Opera Vocal Score Series. Giuseppe Verdi – Nabucodonosor. Printed in Italy – Ristampa.
- Ghislanzoni, A. 1995. Aida. CD-levy. Manufactured in Germany: HNH International.
- Heikkilä, H. & Venkula-Vauraste, L. 1976. Oopperaopas. Keuruu: Otava.
- History World. The History of Italy. Viitattu 22.9.2014.
<http://www.historyworld.net/wrldhis/plaintexthistories.asp?historyid=ac52>
- Lazarus, J. 1996. Oopperan käsikirja. Toinen painos. Keuruu: Otava.
- Mark, J. J. 2010. Nebuchadnezzar II. Ancient History Encyclopedia. Viitattu 24.9.2014.
http://www.ancient.eu/Nebuchadnezzar_II/
- Mika, A. 2001. Aida. Nikolaus Harnoncourt on Verdi's Aida. CD-levy. Hamburg: Warner Music.
- Murtomäki, V. 2013. Bel Canto: Giuseppe Verdi. Viitattu 18.7.2014.
http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=rom_oop_ita6&q=verdi&collection=1&type=basic&tab=o
- Osborne, C., Lampila, H-I. 1884. Tietosanakirja A-Ö: Ooppera. Jyväskylän: Gummerus.
- Parker, R. 1984. Tradition and Innovation in "Il Trovatore". CD-levy. Berlin: Scherz & Schantz.
- Pietrobelli, P. Giuseppe Verdi. Viitattu 15.9.2014. http://studiverdiani.it/verdi_en.html
- Snowman, Daniel. 2009. The gilded stage – A social history of opera. Printed in Great Britain: MPG Books Group.
- Snowman, Daniel. 2014. Pocket Giants: Giuseppe Verdi. Printed in Europe: The History Press.
- Teatro alla Scala. 2012. Oberto Conte di San Bonifacio. Viitattu 24.9.2014.
http://www.teatroallascala.org/en/season/opera-ballet/2012-2013/Oberto-conte-di-San-Bonifacio_cnt_26731.html
- Weaver, W. 1989. Aida. The Making of Aida. CD-levy. Germany: The Decca Record Company.
- Wiener Staatsoper. 1999. Giuseppe Verdi: Il Trovatore. Herbert von Karajan. CD-levy. Made in the EU.

Taltioinnit oopperoista ja laulajien sooloesityksistä (YouTube)

OBERTO

Billbaon Ooppera 2007. Cunizan roolissa Marianne Cornetti. <https://www.youtube.com/watch?v=nL6LQjAJNmM>

Busseton Verdi-teatteri 2007. Cunizan roolissa Mariana Pentcheva. <https://www.youtube.com/watch?v=bmJZNfuQV4M>

Bolognan ooppera 1977. Cunizan roolissa Viorica Cortez. <https://www.youtube.com/watch?v=vr88UMeoUpE>

NABUCCO

Opernfestspiele St. Margareten 2007. Fenenan roolissa Elisabeth Kulman. <https://www.youtube.com/watch?v=Yi5jjEb-Fqo>

Fenenan roolissa Agostina Smimmero. <https://www.youtube.com/watch?v=1gLXkL46EUg>

Fenenan roolissa Violeta Urmana. <https://www.youtube.com/watch?v=j1VABIXlmwg>

Fenenan roolissa Marina Domashenko. <https://www.youtube.com/watch?v=aORA2zJozdk>

IL TROVATORE

Deutschen Staatsoper Berlin 1975. Azucenan roolissa Viorica Cortez. https://www.youtube.com/watch?v=Opz5v_BLC4k

Teatro Regio di Parma 2010. Azucenan roolissa Mzia Nioradze. <https://www.youtube.com/watch?v=PJybDpghUr4>

1972. Azucenan roolissa Irina Arkhipova. <https://www.youtube.com/watch?v=pVcDd5Mo-gw>

Azucenan roolissa Ekaterina Semenchuck. <https://www.youtube.com/watch?v=24HdVdYjg84>

Azucenan roolissa Marilyn Horne. https://www.youtube.com/watch?v=SDT4rect_niA&list=PLD73C59450E36BoC1

Azucenan roolissa Vesselina Kasarova. https://www.youtube.com/watch?v=T1E_AiLRyko

AÏDA

1995. Amneriksen roolissa Olga Borodina. <https://www.youtube.com/watch?v=rFnsZiBUK5w>

San Fransisco Opera 1979. Amneriksen roolissa Stefania Toczyska. <https://www.youtube.com/watch?v=b8rsOzPzYr8>

2001. Amneriksen roolissa Kate Aldrich. https://www.youtube.com/watch?v=f_PHpty_Euc