

**RICHARD WAGNERIN LOHENGRIN-OOPPERAN
SÄVELLYSPROSESSI**

Analysoituna Yrjö Heinosen yleisen sävellysprosessimallin pohjalta

Hami Heinonen

Pro gradu -tutkielma

Musiikkitiede

21.02.2005

Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tdk	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Hami Heinonen	
Työn nimi – Title Richard Wagnerin Lohengrin-oopperan sävellysprosessi. Analysoituna Yrjö Heinosen yleisen sävellysprosessimallin pohjalta.	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Pro gradu
Aika – Month and year 21.2.2005	Sivumäärä – Number of pages 101
Tiivistelmä – Abstract Tutkielman tavoitteena on selvittää, mikä innoitti säveltäjä Richard Wagneria säveltämään, miten hän työskenteli säveltäessään ja millainen persoona hän oli säveltäjänä. Lisäksi tutkielmassa selvitetään, miksi Wagner ryhtyi säveltämään juuri Lohengrinia, miten hän työskenteli sitä säveltäessään sekä mitkä ulkoiset tekijät vaikuttivat Lohengrinin syntyyn ja mikä niiden vaikutus oli. Wagnerin sävellysprosessia analysoidaan tutkielmassa Yrjö Heinosen laatiman yleisen sävellysprosessimallin, joka yhdistää ongelmanratkaisuprosessin sekä luovan työn mallit, pohjalta. Se käsittää sävellysprosessin vaiheet säveltäjän saamasta koulutuksesta ja tietyn sävellystyön valmistelusta tiedostamattoman ja tiedostetun työstämisen kautta muiden ihmisten nähtävissä tai kuultavissa olevaksi materiaaliksi. Wagner oli nuorena kiinnostunut näytelmäkirjallisuudesta. Hän innostui säveltämisestä haluttuaan tehdä näytelmiinsä myös musiikkia. Beethoven esikuvanaan hän opiskeli säveltämistä joitain vuosia. Myöhemmin hän pääsi kuoronjohtajaksi ja kapellimestariksi kierteleviin oopperaseurueisiin. Ennen Lohengrinia Wagner ehti säveltää viisi oopperaa, joiden aikana hän löysi oman tyyliinsä. Hän kirjoitti aina omat librettonsa. Wagneria ajoivat säveltämään taloudelliset syyt, mielenkiintoinen lähdetarina ja kunnianhimo. Tarina oli Lohengrininkin kohdalla tärkein innoittaja. Kun Wagner oivalsi, miten toteuttaa Lohengrinin, hän innostui siitä valtavasti. Wagnerilla oli monia muitakin velvollisuuksia Lohengrinin säveltämisen aikana, joten oopperalle jäi aikaa kypsyä säveltäjän alitajunnassa. Yhtäkkiset oivallukset oopperan toteuttamiseen liittyvistä asioista saivat Wagnerin innostumaan valtavasti ja työskentelemään intensiivisesti. Myös työn nopea edistyminen innosti häntä entisestään. Inspiraatio vaikuttikin suuresti Wagnerin työskentelyintoon: jos hän oli innostunut, hän työskenteli väsymättä yötä päivää, jos ei, niin hän hylkäsi sävellyksensä kokonaan. Ehkä jo librettoa kirjoittaessaan Wagner kirjoitti sen marginaaleihin hahmotelmia, jotka varsinaisessa sävellystyössä yhdisti kronologisessa järjestyksessä suuremmiksi kokonaisuuksiksi. Koko sävellysprosessinsa ajan Wagner tapasi lukea ja esittää oopperoitaan ystävilleen. Näin hän sai jo tässä vaiheessa kommentteja ja keskusteluapua sävellystyöhönsä. Lohengrinin kohdalla Wagnerin innostus säilyi ja ooppera valmistui hänelle nopeassa ajassa, noin kolmessa vuodessa. Lohengrin kantaesitettiin Weimarin teatterissa Franz Lisztin johtamana, sillä Wagner ei pystynyt itse osallistumaan kantaesitykseen. Sen sijaan hän antoi kirjeitse yksityiskohtaisia ohjeita oopperansa toteuttamisesta. Lohengrinin kantaesitys oli tasoltaan heikko. Aluksi sitä pidettiin epäonnistuneena, mutta vähitellen parempien laulajien esittämänä sen suosio lähti nousuun.	
Asiasanat – Keywords Richard Wagner, Lohengrin, sävellysprosessimallit, sävellysprosessi	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLTÖ

1	JOHDANTO.....	4
2	KÄSITTEIDEN MÄÄRITTELYÄ	6
2.1	SÄVELLYSPROSESSI	6
2.2	HAHMOTELMA JA LUONNOS.....	6
2.3	TIEDOSTETTU JA TIEDOSTAMATON	8
2.4	TYYYLI	9
2.5	MUSIIKKIDRAAMA JA JOHTOAIHE	10
3	SÄVELLYSPROSESSIN TUTKIMINEN	12
3.1	KÄSIKIRJOITUSTEN TUTKIMINEN	12
3.2	SÄVELTÄJÄN KIRJOITUSTEN TUTKIMINEN	14
4	YLEISIÄ SÄVELLYSPROSESSIMALLEJA.....	15
4.1	EMMERSONIN MALLIT.....	16
4.2	LASKEN MALLI	17
4.3	SLOBODAN MALLI.....	18
4.4	HEINosen MALLI.....	19
4.4.1	<i>Mallien ja strategioiden sisäistäminen.....</i>	<i>21</i>
4.4.2	<i>Valmistelu.....</i>	<i>22</i>
4.4.3	<i>Kypsyminen</i>	<i>22</i>
4.4.4	<i>Oivallus.....</i>	<i>23</i>
4.4.5	<i>Inspiraatio.....</i>	<i>23</i>
4.4.6	<i>Todentaminen.....</i>	<i>24</i>
4.4.7	<i>Kommunikaatio</i>	<i>25</i>
4.4.8	<i>Sävellysprosessiin vaikuttavat kontekstitekijät.....</i>	<i>26</i>
4.5	MALLIEN VERTAILUA	28
5	WAGNERIN ELÄMÄ JA OOPPERAT	30
6	LOHENGRIN	36
6.1	TAPAHTUMAPAikka JA -AIKA SEKÄ HISTORIAALLINEN TAUSTA	37
6.2	HENKILÖT.....	37

6.3	JUONI.....	39
6.4	YHTYMÄKOHTIA WAGNERIN AIKAISEMPIIN OOPPEROIHIN	40
6.5	MUSIIKISTA	41
6.6	JOHTOAIHEISTA	42
7	LOHENGRININ SÄVELLYSPROSESSI	44
7.1	MALLIEN JA STRATEGIOIDEN SISÄISTÄMINEN.....	46
7.1.1	<i>Nuoruusvuosien kokeilut.....</i>	46
7.1.2	<i>Tietoisempi opiskelu</i>	47
7.1.3	<i>Työ kapellimestarina</i>	49
7.1.4	<i>Pariisin vuodet</i>	49
7.1.5	<i>Musiikilliset esikuvat</i>	50
7.1.6	<i>Lohengrinia edeltäneet Wagnerin oopperat</i>	51
7.1.7	<i>Yhteenveto</i>	57
7.2	VALMISTELU	59
7.3	KYPSYMINEN, OIVALLUS JA INSPIRAATIO	67
7.4	TODENTAMINEN JA KOMMUNIKAATIO	72
7.4.1	<i>Hahmotelmista kokonaisluonnokseksi.....</i>	72
7.4.2	<i>Soitinnus ja partituurin puhtaaksi kirjoittaminen</i>	76
7.4.3	<i>Ensimmäiset esitykset</i>	77
7.4.4	<i>Nuottien kustantaminen ja julkaiseminen</i>	81
7.4.5	<i>Yhteenveto</i>	82
7.5	SÄVELLYSPROSESSIIN VAIKUTTAVAT KONTEKSTITEKIJÄT	84
7.5.1	<i>Yhteisölliset tekijät.....</i>	84
7.5.2	<i>Yksilölliset tekijät.....</i>	88
8	PÄÄTÄNTÖ.....	92
	LÄHTEET.....	98

1 JOHDANTO

Saksalaisen, erityisesti oopperasäveltäjänä tunnetun Richard Wagnerin (1813 – 1883) elämästä ja oopperoista on tehty lukuisia tutkimuksia ja kirjoja. Usein elämäkertojen, johtoaiheoppaiden ja oopperoiden monimutkaisten juoniselostusten joukossa vähemmälle huomiolle jää se, miten mestari sävelsi: mikä innoitti häntä säveltämään, miten hän työskenteli säveltäessään ja millainen persoona hän oli säveltäjänä.

Wagner ei halunnut paljastaa sävellysprosessinsa yksityiskohtia julkisuuteen. Usein hän keksikin oman elämänsä tapahtumiin liittyviä tarinoita musiikillisten ideoidensa syntytaivoista. Uudemmissa Wagner-tutkimuksissa (mm. Millington 2003) on kuitenkin kyetty osoittamaan, että valtaosa Wagnerin omaelämäkerrassaan *Elämäni* kertomista sinänsä kiehtovista tarinoista hänen oopperoidensa syntytaivoista on säveltäjän mielikuvituksesta lähtöisin. Myöskään Wagnerin toinen vaimo Cosima Wagner ei valaise muuten perheen elämää hyvin yksityiskohtaisesti kuvaavissa päiväkirjoissaan miehensä varsinaisesta sävellystyöstä juuri mitään, mikä tekee Wagnerin sävellysprosessin tutkimisesta hyvin mielenkiintoista. Yksityiskohtaisempaa tietoa Wagnerin sävellystyöstä saa säveltäjän kirjoittamista monista esseistä, runsaasta kirjeenvaihdosta sukulaistensa ja ystäviensä kanssa sekä lukuisista hänen tekemistään sävellyshahmotelmista ja -luonnoksista, jotka hän piti salassa koko elämänsä ajan. Ilmeisesti Wagner halusi näin salata työnsä sen osan, joka ei vaikuttanut neron aikaansaannokselta ja joka olisi paljastanut hänen sävellysprosessinsa teknisen ja työläämmän puolen.

Useimmat Wagnerin sävellysprosessia käsittelevät tutkimuksetkin (mm. Bailey 1979) keskittyvät vain sävellysprosessin paperilla näkyvään osaan: hajanaisten hahmotelmien asteittaisesta muuttumisesta kokonaiseksi oopperaksi. Vähemmälle tutkimiselle ovat jääneet edellä mainitut kysymykset Wagnerin sävellystyöstä ja erilaisista vaikuttimista sävellystyön kulkuun.

Tämän tutkielman tarkoituksena onkin tutkia Wagnerin sävellysprosessia myös näiden kysymysten kannalta. Tarkastelen Wagnerin sävellysprosessia hänen kuudennen oopperansa *Lohengrinin* (sävelletty vuosina 1845 – 1848, kantaesitetty vuonna 1850) osalta Yrjö Heinosen (1995) väitöskirjassaan *Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi* laatiman

yleisen sävellysprosessimallin pohjalta. Lohengrin on monessa mielessä mielenkiintoinen tarkasteltava: ryhtyessään säveltämään Lohengrinia Wagner joutui ensimmäisen kerran säveltäjänuransa aikana pohtimaan työskentelymenetelmiään ja tekemään tietoisia ratkaisuja työskentelytavoistaan. Lisäksi Lohengrin sijaitsee Wagnerin tuotannossa säveltäjän ensimmäisten, oopperan perinteitä noudattelevien nuoruudenoopperoiden sekä hänen kypsemmän kautensa varsinaisina musiikkidraamoina pidettyjen oopperoiden rajalla.

Tutkielman tavoitteena on selvittää Heinosen malliin nojautuen, miksi Wagner ryhtyi säveltämään juuri Lohengrinia, miten hän työskenteli sitä säveltäessään ja millainen säveltäjä hän oli. Lisäksi tutkielmassa selvitetään, mitkä ulkoiset tekijät vaikuttivat Lohengrinin syntyyn ja tyyliin ja mikä niiden vaikutus oli.

Lähteinä käytän tutkielmassani ennen kaikkea Wagnerin omia kirjoituksia: hänen omaelämäkertaansa, hänen kirjeenvaihtoaan hyvän ystävänsä, säveltäjä Franz Lisztin kanssa sekä hänen ennen Lohengrinia ja heti Lohengrinin sävellystyön jälkeen kirjoittamiaan esseitä. Valtaosaa Wagnerin Lohengrinin sävellystyön jälkeen kirjoittamista esseistä, kuten hänen suurteostaan *Oper und Drama*¹ (1852) sen sijaan ei voi käyttää Lohengrinin tarkasteluun, sillä Wagnerin niissä esittämät teoriat eivät ainakaan kokonaisuudessaan päde vielä Lohengriniin – vaikkakin Lohengrin jo enteilee monia Wagnerin hieman myöhemmin *Oper und Dramassa* esittelemiä ja myöhemmissä oopperoissaan käyttämiä periaatteita. Muiden lähteiden suhteen rajaus perustuu pitkälti niiden kieleen – olen käyttänyt pääosin suomen- ja englanninkielisiä lähteitä – sekä saatavuuteen suomalaisten yliopistojen kirjastoista.

¹ Suom. Ooppera ja draama.

2 KÄSITTEIDEN MÄÄRITTELYÄ

Määrittelen tässä luvussa tutkielmani kannalta keskeiset käsitteet. Luvussa 2.1 määrittelen, mitä termillä sävellysprosessi ylipäänsä tarkoitetaan ja luvussa 2.2 käsittelen kahta sävellysprosessiin keskeisesti liittyvää, usein päällekkäin käytettävää termiä hahmotelma ja luonnos. Luvussa 2.3 pohdin tiedostetun ja tiedostamattoman välisiä eroja ja luvussa 2.4 säveltäjän tyyliä. Luvussa 2.5 määrittelen Wagnerin oopperoihin läheisesti liittyvät käsitteet musiikkidraama ja johtoaihe.

2.1 Sävellysprosessi

Kirjallisuudessa termiä sävellysprosessi (engl. *compositional process*) ei yleensä määritellä, vaikka sitä paljon käytetäänkin. Suomen kielen sanakirjan (1996) mukaan sävellys on säveltäjän luoma musiikkiteos, taiteellisen työn tulos tai säveltäminen toimintana. Prosessin synonyymeiksi puolestaan annetaan sanat tapahtumaketju ja vaiheet. Heinonen (1995, 10) täsmentää vielä, että prosessi voi olla myös tapahtumasarja, joka muodostuu useasta osatapahtumasta. Näin sävellysprosessin voi määritellä musiikkiteoksen luomisen tapahtumaketjuksi eli vaiheiksi, jotka johtavat säveltäjän luoman musiikkiteoksen syntymiseen.

2.2 Hahmotelma ja luonnos

Säveltäjän sävellysprosessin aikana tekemistä muistiinpanojen tapaisista käsikirjoituksista käytetään yleensä kahta eri käsitettä, hahmotelmaa (engl. *sketch*, saks. *Skizze*) ja luonnosta (engl. *draft*, saks. *Entwurf*). Tässä tutkielmassa käytetyt suomenkieliset käsitteet hahmotelma ja luonnos ovat Jopi Harrin suomentamasta Barry Millingtonin (2003, 134) kirjasta *Richard Wagner – Elämä ja teokset*. Millington käyttää kirjassaan Wagnerin käsikirjoitukselle kahta eri termiä, sillä John Deathridgen, Martin Geckin ja Egon Vossin laatimassa *Wagner Werk-*

Verzeichnis –teosluettelossakin (1986, 22) tehdään selvä ero hahmotelman ja luonnoksen välille.

Sen sijaan Wagnerin ensimmäisen teosluettelon maailmansotien välissä laatunut Bayreuthin arkistonhoitaja Otto Strobel ei vielä ollut kehittämänsä käsitteistön kanssa johdonmukainen. Strobelin käsitteistö jäikin joidenkin tutkijoiden mielestä puutteelliseksi ja hieman harhaanjohtavaksi, sillä hän ei huomioi Wagnerin sävellysmenetelmän muuttumista vuosien saatossa. (Millington 2003, 133 – 134.) Jotkut tutkijat (mm. Bailey 1979) käyttävät edelleen Strobelin käsitteistöä noudatellen hahmotelmaa ja luonnosta osittain synonyymeinä, mutta uudemmissa tutkimuksissa on siirrytty yhdenmukaisuuden vuoksi käyttämään *Wagner Werk-Verzeichisin* käsitteistöä. Samoin Wagner itse on käyttänyt näitä(kin) käsitteitä sekaisin (Breig 1992, 428).

Hahmotelma on käsikirjoitus, joka on jonkin teoksen tai sen osien alkuasteella oleva, usein lyhyt ja yksittäinen, pikaisesti laadittu käsikirjoituksen katkelma. Luonnos puolestaan on yksityiskohtaisempi ja pidemmälle viety yhtäjaksoisempi käsikirjoitus, joka perustuu aiemmin tehtyihin hahmotelmiin ja yhdistää useita hahmotelmia suuremmaksi kokonaisuudeksi. (Darcy 2001a, 203; Deathridge ym 1986, 22; Heinonen 1995, 30.) Suomen kielen sanakirja (1996) määrittelee hahmotelman ja luonnoksen osittain synonyymeiksi. Toisaalta se määrittelee hahmotelman ”pintapuoliseksi suunnitelmaksi” ja luonnoksen ”alustavaksi suunnitelmaksi”, eli senkin mukaan luonnoksen voidaan ajatella olevan hahmotelmaa pidemmälle viety suunnitelma. Samoin englanninkielinen sana *sketch* viittaa myös lyhennelmään ja suunnitelman pääkohtiin ja *draft* puolestaan suunnitelmaan ja konseptiin (Heinonen 1995, 30).

Käsitteet hahmotelma ja luonnos ovat vain karkeita nimityksiä Wagnerin monille ja monenlaisille käsikirjoituksille. Wagnerin sävellysprosessi muuttui hänen säveltäjänuransa aikana niin paljon ja niin monia kertoja, että hänen viimeisten oopperoidensa hahmotelmat muistuttavat hänen ensimmäisten oopperoidensa ensimmäisiä luonnoksia. Darcyn (2001a, 203) mielestä onkin harhaanjohtavaa käyttää Strobelin tapaan vain yhtä sanastoa kaikkiin Wagnerin musiikillisiin käsikirjoituksiin. Toisaalta on hyvin hämäävää vaihtaa terminologiaa jokaisen oopperan kohdalla. Käytän tässä tutkielmassa selvyuden ja johdonmukaisuuden vuoksi vain yhtä sanastoa, vaikkakin käsikirjoitukset, joihin termit viittaavat, saattavat olla todellisuudessa hyvin erilaisia. Lisäksi keskityn tutkielmassani Lohengriniin, jolloin ongelmia näiden termien käytössä ei tulekaan.

Kirjallisuudessa puhutaan myös yksittäishahmotelmista (engl. *individual sketches*, saks. *Einzelskizzen*) ja kokonaisluonnoksista (engl. *complete draft*, saks. *Gesamtentwurf*). Yksittäishahmotelmat ovat lyijykynällä tai musteella tehtyjä muistiinpanoja vokaalilinjoista, instrumentaalimotiiveista, abstrakteista harmonisista sävelkuluista tai kontrapunktista. Wagnerilla yksittäishahmotelmien pituus ja kompleksisuus vaihtelivat suuresti. Kokonaisluonnos puolestaan on yhtäjaksoinen kokonaisen näytöksen musiikillinen toteutus. Se on tehty kahdelle tai kolmelle viivastolle, joista yhdellä on vokaaliosat ja yhdellä tai kahdella instrumentaaliosat. Joskus Wagner on jo saattanut hahmotella myös soitinnusta kokonaisluonnoksen marginaaleihin. Termi partituuri taas viittaa täysin valmiiseen teokseen, jossa on myös soitinnus. (Darcy 2001a, 203 ja 218 – 219; Deathridge ym. 1986, 23.)

Wagner teki hahmotelmansa useimmiten kahdelle viivastolle, joista toisella on vokaaliosa, toisella säestyksen bassolinja ja joskus viittauksia myös harmoniaan. Hahmotelmien tärkein tehtävä olikin tekstin sovittaminen musiikkiin. Kahden viivaston hahmotelmista hän jatkoi edelleen luonnokseen, jossa oli kaikki vokaali- ja kuoro-osuudet kattava määrä viivastoja. Näistä yhdistelemällä hän laati kokonaisluonnoksen, johon hän täydensi luonnoksesta vielä puuttuvat katkelmat, kuten välisoitot ja ylimenot. Wagnerin kokonaisluonnoksetkin ovat vielä kahdelle tai kolmelle viivastolle tehtyjä. Soitinnuksen Wagner teki vasta lopulliseen partituuriin, jonka hän kirjoitti musteella. (Darcy 2001a, 219; Bailey 1979, 272 – 273.)

2.3 Tiedostettu ja tiedostamaton

Sävellysprosessin voidaan ajatella jakautuvan säveltäjän tiedostamiin (engl. *conscious*) ja tiedostamattomiin (engl. *unconscious*) vaiheisiin. Tiedostetut vaiheet perustuvat kriittiseen ajatteluun, pitävät musiikillisia ideoita yhdessä ja huolehtivat kokonaisuudesta. Tiedostamattomat vaiheet taas ovat säveltäjän alitajunnassa tapahtuvaa mielikuvituksen tuotosta, johon säveltäjä ei juurikaan pysty vaikuttamaan. Tiedostava tai tiedostamaton mieli ei kumpikaan pysty yksinään luovaan työhön, vaan esimerkiksi säveltäminen on aina tietoisien ja tiedostamattoman mielen lomittain toimivan yhteistyön tulos. Siksi tiedostetun ja tiedostamattoman suhde säveltämisessäkin on perustavan tärkeä. Säveltäjän tiedostamattoman mielen voidaan ajatella tuottavan jatkuvana virtana musiikillista raaka-ainesta, josta tietoinen ja kriittinen ajattelu valikoi ja muokkaa työn alla olevaan sävellykseen sopivan materiaalin.

Myös tiedostamaton osa mieltä arvioi musiikkia. Tiedostamattomaan arviointiin vaikuttavat säveltäjän yleinen tonaalinen ja tyyllinen osaaminen. (Emmerson 1989, 138; Graf 1947, 390 – 392 ja 388; Sloboda 1985, 118.)

Sloboda (1985, 119) on kuitenkin sitä mieltä, että tiedostetun ja tiedostamattoman erottelu on sävellysprosessin tutkimisen kannalta irrelevanttia. Hänen mielestään tärkeintä sen sijaan on prosessin sisäinen logiikka, sillä eri säveltäjillä raja tiedostetun ja tiedostamattoman vaiheen välillä voi olla erilainen. Toisaalta Emmerson (1989, 139) painottaa tiedostetun ja tiedostamattoman välisen suhteen selvittämistä juuri sillä, että säveltäjän tiedostamattomien päätösten määrän perusteella voidaan tehdä tarkempia yleistyksiä sävellyksen luonteesta. Slobodakin toteaa, että säveltäjien henkilökohtaisten erojen tutkiminen on tärkeää.

Wagner havaitsi itse omasta työstään, että säveltäessä tiedostamattomat ideat siirtyvät tietoisuuteen. Magee (1988, 80) väittää jopa, että Wagner olisi neljännessä oopperastaan *Lentävästä* hollantilaisesta lähtien jättänyt säveltäessään ajattelun ja tietoisien toiminnan vähemmälle ja alkanut luottaa intuitioonsa. Asia ei ehkä ole aivan näin, sillä Mageen väitettä vastaan todistavat jo lukuisat hahmotelmat ja luonnokset, joita Wagnerilta on koko hänen säveltäjänuransa ajan jäänyt jälkipolvien tarkasteltavaksi. Monista välivaiheista ilmenee, että Wagner on joutunut työstämään ideoitaan myös täysin tietoisesti. Wagner itse pohtii esseessään *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851) tiedostamattomasta mielestä nousevan tunteen ja tietoisien ajattelun, ymmärryksen, välistä suhdetta. Hän toteaa, että ”taiteilija omistautuu tunteelle, ei ymmärrykselle”. Jos taiteilija keskittyy ymmärtämään, on se Wagnerin mielestä sama asia kuin että häntä ei ymmärrettäisi. Kritiikkiä hän taas pitää vain ymmärtämättömyyden julkilausumana. Täten taideteosta voikin Wagnerin mielestä ymmärtää vain tunteen, tiedostamattoman mielen, kautta. (Wagner 1851.)

2.4 Tyyli

Säveltäjän tietoiset valinnat – ja osa tiedostamattomistakin valinnoista – perustuvat hänen saamaansa koulutukseen. Erityisesti säveltäjät ottavat oppia vanhoilta mestareilta. Säveltäjän oma tyyli, tapa, jolla hän muotoilee alkuperäistä temaattista materiaalia, muotoutuukin vähitellen hänen taitojensa kasvaessa. Nuori säveltäjä noudattaa tiukasti aikakautensa kulttuurisia kaavoja, mutta kehittyessään säveltäjänä hän ymmärtää enemmän musiikista ja pystyy kehittämään uutta. Samoin sävellysprosessi muuttuu säveltäjän taitojen kasvaessa,

kun hän luo itselleen yhtenäisempiä ja suuremman mittaluokan tavoitteita. (Sloboda 1985, 116 – 117.) Wagnerin taitojen kasvaminen näkyy esimerkiksi hänen käsikirjoitustensa muuttumisessa – hänen ensimmäisten oopperoidensa luonnokset ovat samantasoisia kuin hänen myöhempien oopperoidensa hahmotelmat.

Monien mielestä paras tapa oppia säveltämään on tutkia yksityiskohtaisesti vanhojen mestareiden, erityisesti J.S. Bachin ja muiden kontrapunktin taitajien, sävellyksiä. Tutkimalla suurten säveltäjien teoksia nuori säveltäjä oppii tonaalisen systeemin perusasioita, eikä niinkään tiettyjä muodissa olevia sävellysmuotoja. Yleisiä periaatteita tarkastelemalla säveltäjälle kehittyy vähitellen oma tyyli, eikä ole vaaraa, että hän matkisi muita säveltäjiä. Tutkiessaan muiden tekemiä sävellyksiä nuori säveltäjä myöskin tutustuu omaan persoonaansa saadessaan verrata omia näkemyksiään muihin. Aluksi säveltäjän tyyli onkin muilta opittua,² mutta vähitellen se kehittyy persoonallisempaan suuntaan. Säveltäjä tulee vähitellen tietoiseksi omista erikoispiirteistään, jolloin hänen musiikistaan tulee persoonallisemman kuuloista; jotain, jota ei ole ennen häntä ollut. (Graf 1947, 433 – 434; Sloboda 1985, 117 – 118.)

2.5 Musiikkidraama ja johtoaihe

Eryteisesti Wagnerin Lohengrinin jälkeen säveltämiä oopperoita ei pidetä enää perinteisinä numero-oopperoina, vaan musiikkidraamoina. Musiikkidraamassa ei ole selkeästi erillisiä numeroita, kuten aarioita ja resitatiiveja, vaan niiden rajoja on tekstistä lähtien häivytetty ns. päättymättömällä melodialla (saks. *unendliche Melodie*) sekä tunnevoimaisella ja melodisella puhelaululla. (Otavan musiikkitieto, hakusanalla Wagner, Richard.)

Wagneriaanisen musiikkidraaman keskeinen hahmotusperiaate sekä yksi numero-oopperan ja musiikkidraaman eroista on johtoaihe (engl. *leading motive*, saks. *Leitmotiv*). Johtoaihe on toistuva, muutaman sävelen mittainen motiivi, joka viittaa symbolisesti ulkomusiikilliseen ideaan, paikkaan, esineeseen tai hahmoon. Wagner ei tosin itse käyttänyt käsitettä *Leitmotiv*, vaan hän käytti oopperoidensa johtoaiheista joko käsitettä *melodisches Moment* tai *tematisches Motiv*. Wagnerin esseesssänsä *Oper und Drama* (1852) esittelemän periaatteen mukaan johtoaihe esiintyy oopperassa ensimmäisen kerran solistin laulamana.

² Wagner esimerkiksi on nuorena ottanut oppia erityisesti Beethovenin, Weberin, Marschenerin, Meyerbeerin, Halevyn, Bellinin ja Donizettin sävellyksistä (Graf 1947, 434).

Tämän jälkeen johtoaihe soi orkesterissa viitaten solistin laulamiin sanoihin joko suoraan tai vain oopperaan kuuntelijaa tapahtumista muistuttaen. (Lewsey 1997, 127 – 128; Otavan musiikkitieto, hakusanalla johtoaihe.)

3 SÄVELLYSPROSESSIN TUTKIMINEN

Sävellysprosessin teoria on teoria musikaalisesta mielikuvituksesta, inspiraatiosta ja mielikuvituksen tuotteita rajaavasta kriittisestä kuuntelusta, kontrolloimisesta ja arvioinnista. Prosessin myötä säveltäjän mielikuvituksessa syntyneistä musiikillisista ideoista muodostuu ensin summittaisia hahmotelmia, jotka vähitellen yhdistyvät luonnoksiksi ja muodostavat lopulta joko soivan sävelteoksen tai notaation siitä. (Graf 1947, 377; Laske 1989, 46; 54 – 55.)

Sävellysprosessia tutkimalla voi varsinkin suuremmasta teoksesta, kuten esimerkiksi oopperasta, löytyä jopa sellaisia asioita, joita säveltäjä itse ei ole edes suunnitellut siihen. Slobodan (1985, 102 – 103) mukaan sävellysprosessia voidaan tutkia neljällä eri keinolla. Ensinnäkin teoksen historiaa voidaan tutkia säveltäjän laatimien käsikirjoitusten eli hahmotelmien ja luonnosten kautta. Säveltäjän muistikirjoista voi selvittää, kuinka sävellys on muuttunut ajan myötä, kun säveltäjä on vienyt sitä eteenpäin. Myös säveltäjän omat kirjoitukset, kuten päiväkirjat, kirjeet ja esseet, ovat hyvinä lähteinä sävellysprosessia ja säveltäjän ajatuskulkua tutkittaessa. Lisäksi säveltäjää ja hänen työskentelyään voi tarkkailla sävellystyön aikana. Sävellyksen ollessa luonteeltaan improvisatorinen, jolloin säveltäjä on myös esittäjä ja sävellys syntyy esitystilanteessa, esitystä voi tarkkailla ja kuvailla. Kaksi viimeistä keinoa eivät tietenkään ole käyttökelpoisia, kun tutkittavana on Wagnerin tapaan yli sata vuotta sitten kuollut säveltäjä. (Sloboda 1985, 102 – 103.)

3.1 Käsikirjoitusten tutkiminen

Suurempaa teosta, kuten oopperaa, säveltäessään säveltäjä yleensä tekee useampia hahmotelmia ja luonnoksia ennen lopullisen partituurin kirjoittamista. Näitä käsikirjoituksia tarkastelemalla tutkija saa arvokasta tietoa siitä, miten sävellysprosessi on edennyt, mitä

säveltäjä on mahdollisesti ajatellut säveltäessään, miksi hän on hylännyt joitain kohtia, tai miten hän on korvannut hylkäämänsä kohdan.³

Ryhdyttäessä analysoimaan sävellykseen johtaneita käsikirjoituksia on ensin tiedettävä niiden tekemisen aikataulu. Joskus säveltäjä on saattanut pitää todella pitkänkin tauon sävellystyössään. Jos säveltäjä ei ole merkinnyt käsikirjoituksiinsa päivämääriä,⁴ voi niiden keskinäinen järjestys ja ajoittuminen säveltäjän elämän vaiheisiin selvitä muun muassa muutoksista paperissa, musteesta tai säveltäjän kirjoitustyyliä (Sloboda 1985, 106). Helpommin tietoa sävellystyön etenemisestä saanee kuitenkin säveltäjän ja mahdollisesti hänen läheistensä päiväkirjoista sekä kirjeistä.

Käsikirjoitusten kronologisen järjestyksen selvittyä voidaan alkaa vertailla peräkkäisiä käsikirjoituksia: mitä säveltäjä on tehnyt ja ajatellut kahden peräkkäisen käsikirjoituksen välissä. Näiden välillä voi kuitenkin olla suuriakin eroja, jos ne on tehty lyhyellä aikavälillä. Tällöin säveltäjä on muokannut sävellystä mielessään, eikä hänen ole tarvinnut kirjoittaa tekemiään muutoksia muistiin. Käsikirjoituksia tutkittaessa on myös arvioitava kriittisesti, miten ulkopuolinen henkilö hahmottaa käsikirjoituksen säveltäjään verrattuna. Käsikirjoitusten tarkoitus on kuitenkin olla vain säveltäjän muistin tuki, ei ulkopuolisille laadittu dokumentti prosessin kulusta ja sen vaiheista. (Sloboda 1985, 107 – 108; 112.)

Käsikirjoituksista ei kuitenkaan paljastu koko sävellysprosessin kulku. Niistä ei esimerkiksi selviä, mistä säveltäjä on saanut alkuperäisen idean sävellykseensä. Myöskään idean kehittely pelkästään säveltäjän mielessä ei selviä käsikirjoituksista. Samoin säveltäjän sävellykselleen asettamia tavoitteita sekä syitä joidenkin käsikirjoitusten hylkäämiselle täytyy etsiä nuottikuvan ulkopuolelta. (Sloboda 1985, 104.) Tietoa näistä löytyy juuri säveltäjän tai hänen läheistensä päiväkirjoista sekä kirjeenvaihdosta.

³ Wagnerin sävellysprosessia tutkittaessa luonnoksista selviää totuuksia hänen oopperoidensa ideoista ja niiden työstämisestä. Omaelämäkerrassaan Wagner yrittää monesti lähentää itse keksimiensä tarinoiden avulla elämänvaiheitaan ja oopperoidensa syntyä. Tutkijat tosin ovat kumonnet monia Wagnerin itse keksimiä kertomuksia hänen elämänsä ja oopperoidensa syntyvaiheiden yhteenliittymistä. (Millington 2003, 133.)

⁴ Wagner oli siitä harvinainen säveltäjä, että hän varusti yleensä käsikirjoituksensa – erityisesti luonnokset – huolellisesti päivämäärällä, mikä helpottaa niiden kronologista tutkimista. Lisäksi Wagner kirjoitti valtaosan hahmotelmistaan siististi nuottipaperille, eikä raapustellut niitä ensimmäisenä käsiin osuneille paperinpalasille. (Darcy 2001a, 204; Deathridge 1996, 20.) Joskus Wagnerin nopeasti lyijykynällä kirjoittamista hahmotelmista on vaikea saada selvää, kun taas hänen puhtaaksi kirjoittamansa partituurit ovat hyvin kauniilla ja huolitellulla käsialalla kirjoitettuja. (Millington 2003, 133)

3.2 Säveltäjän kirjoitusten tutkiminen

Säveltäjän omia kirjoituksia, kuten päiväkirjoja, esseitä ja kirjeitä, hänen sävellystyöstään onkin helpompi analysoida kuin hänen laatimiaan sävellyshahmotelmia ja -luonnoksia. Vain harvat säveltäjät eivät ole tietoisia sävellysprosessinsa kulusta ja syistä ratkaisuihinsa. Säveltäjän tietoiset ratkaisut käyvätkin usein ilmi hänen analyttisistä kirjoituksistaan. (Emmerson 1989, 138; Sloboda 1985, 114.)

Sloboda (1985, 121) kuitenkin huomauttaa, että on naiivia olettaa, että verbaalista itsehavainnointia voitaisiin pitää joka tilanteessa totena kuvauksena säveltäjän ajatusprosessista. Tällaisten raporttien psykologinen status onkin ollut kognitiivisen kiistelyn kohteena. Säveltäjä saattaa teorioiden perusteella raportoida enemmän tai vähemmän rationaalisella tavalla asioista, joita hänen mielestään tulisi käydä läpi sävellysprosessin aikana.

4 YLEISIÄ SÄVELLYSPROSESSIMALLEJA

Säveltäjillä on hyvin erilaisia tapoja säveltää. Säveltämiseen ei olekaan olemassa yhtä ainoaa oikeaa ja hyväksyttyä tapaa. Toiset, kuten esimerkiksi W.A. Mozart, kirjoittavat sävellyksensä melko valmiina, hahmotelmia ja luonnoksia tekemättä, suoraan paperille melodiadiktaatin tapaan. Toiset, kuten Ludwig van Beethoven, taas työstävät sävellyksiään pitkään ja suurella työllä monien hahmotelmien ja luonnosten kautta. (Graf 1947, 386 – 387.) Tästä(kin) syystä sävellysprosessista on hankalaa tehdä yleistä, kaiken kattavaa mallia. Monet tutkijat (esimerkiksi Sloboda 1985) toteavatkin, etteivät heidän esittämänsä mallit ole kaiken kattavia, eikä niiden ole tarkoituskaan olla yleistyksiä sävellysprosessin kulusta. Kuitenkin niin Mozartin kuin Beethoveninkin tyyllisillä sävellysprosesseilla on paljon yhteistä, joten eri tavalla työskentelevienkin säveltäjien sävellysprosesseja voidaan tarkastella myös yleisemmän mallin kautta. Mallit ovatkin pelkistettyjä tapoja kuvata joitain sävellysprosessin yleisiä vaiheita, jotka säveltäjät erilaisista työskentelytavoistaan huolimatta käyvät läpi säveltäessään (Sloboda 1985, 119).

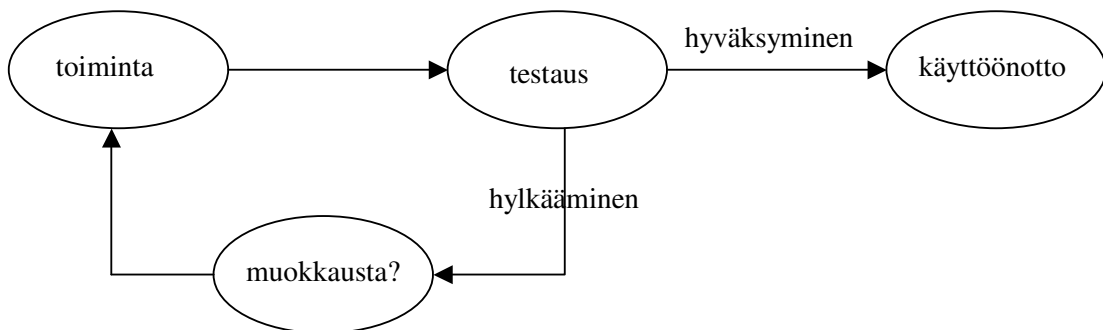
Useat tutkijat ovat pyrkineet laatimaan sävellysprosessista yleistä mallia, joka säveltäjien henkilökohtaisista eroista ja erilaisista työskentelytavoista huolimatta selittäisi mahdollisimman hyvin säveltäjän työnsä aikana läpi käymiä vaiheita ja niihin vaikuttavia tekijöitä. Yleensä malleissa tehdään selkeä jako säveltäjän tiedostetusti ja tiedostamattomasti tekemistä valinnoista. Sävellysprosessimalleissa oletetaan yleensä, että prosessista voidaan erottaa erilaisia vaiheita – vaikkakaan vaiheet eivät ole aina selvästi toisiaan seuraavia ja toisistaan täysin erillisiä. Oletuksena on usein myös, että inspiraatio ja kriittinen tarkastelu vuorottelevat prosessissa. Toiset mallit taas painottavat inspiraation ja kriittisen tarkastelun vuorottelun sijaan enemmän sävellysprosessin päämääräsuuntaisuutta ja prosessin eri vaiheita. (Heinonen 1985, 15.)

Esittelen tässä Emmersonin (1989), Lasken (1989), Slobodan (1985) ja Heinosen (1995) yleiset sävellysprosessimallit.

4.1 Emmersonin mallit

Simon Emmerson (1989) on kehitellyt sävellysprosessista kaksi mallia, yksinkertaisen kausaalisen mallin sekä täsmällisemmän ja yksityiskohtaisemman mallin. Emmersonin mallit ovat varsinaisesti tarkoitettu elektroakustisen musiikin sävellysprosessin analysointiin, mutta niiden päätelmät pätevät muuhunkin (taide)musiikkiin. Mallit eivät etsi syitä sille, miksi säveltäjä on yhdistänyt tietyt äänet, vaan ne keskittyvät säveltäjän arvioon, kuulostavatko äänet yhdessä hyviltä. (Emmerson 1989, 135 – 137.)

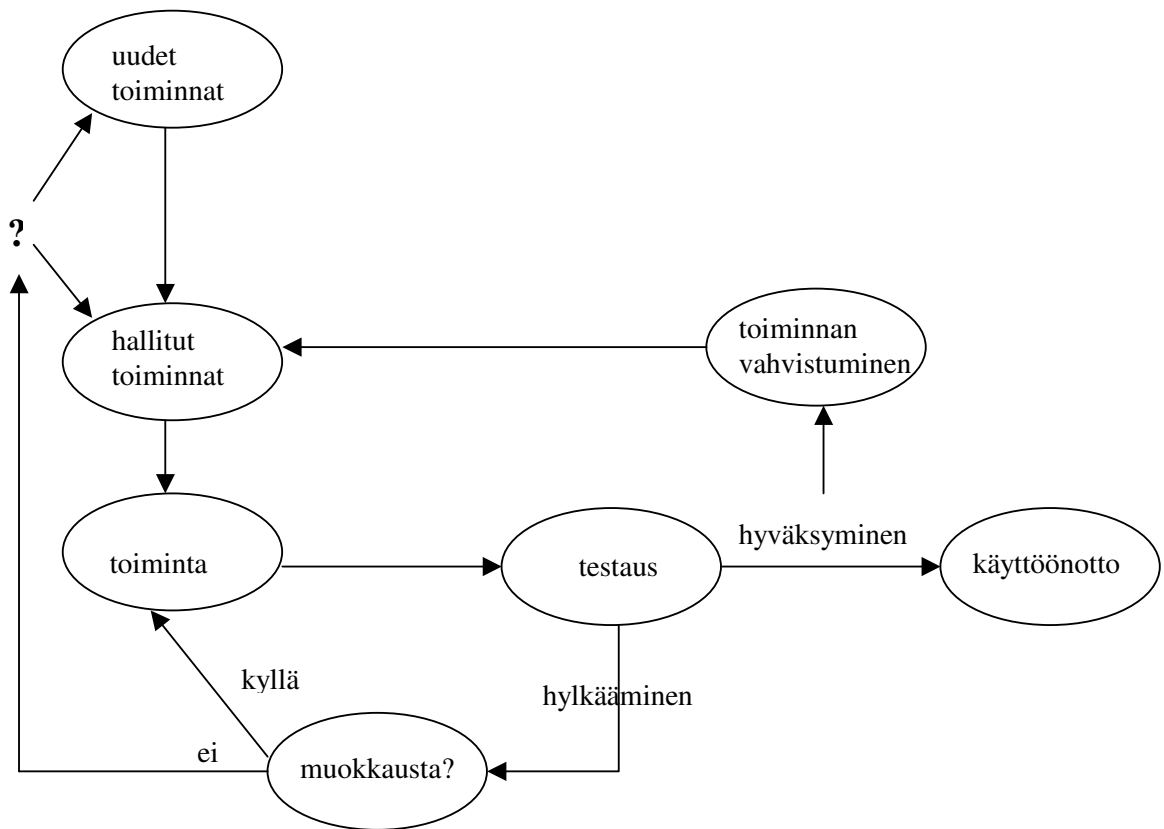
Emmersonin yksinkertaisessa mallissa (kuvio 1) on neljä vaihetta. Toimintavaiheessa (*action*) säveltäjä tuottaa jollain tavalla musiikillisen idean. Testauksessa (*test*) hän arvioi kuuntelemalla, onko idea hyvä vai huono, sävellykseen sopiva vai sopimaton. Hyväksi katsomansa idean hän ottaa käyttöön sävellykseensä, huonon hän joko hylkää kokonaan tai muokkaa sitä, jolloin päädytään takaisin ketjun alun toimintavaiheeseen. Mallissa testausvaihe on varsinainen mielenkiinnon ja tutkimuksen kohde. Säveltäjän hyväksymis- tai hylkäämispäätökseen vaikuttavat lähinnä hänen omat aiemmat kokemuksensa. (Emmerson 1989, 136 – 137.)



Kuvio 1 Emmersonin yksinkertainen malli (Emmerson 1989, 137).

Emmersonin yksinkertainen malli on vielä hyvin suoraviivainen ja epätäsmällinen. Siksi Emmerson on laatinut sen rinnalle yksityiskohtaisemman mallin (kuvio 2), jossa testaus- ja toimintavaiheita on täsmennetty ja laajennettu. Yksityiskohtaisemman mallin toimintavaiheessa on huomioitu säveltäjän jo entuudestaan hallitsevat toimintamallit sekä se, että niitä todennäköisesti tulee lisää sävellystyön edetessä. Toimittuaan säveltäessään jonkun uuden toimintamallin mukaan sen käyttö vahvistuu säveltäjällä, ja se on seuraavalla kerralla

vahvempana säveltäjän hallitsemien toimintamallien joukossa. Emerson vertaa uusien toimintamallien osuutta sävellysprosessiin Darwinin evoluutioteoriaan: joskus satunnainen muutos on muita ratkaisuja parempi, jolloin se testivaiheessa tulee poikkeavuudestaan huolimatta hyväksytyksi. Hyväksytyksi tulemisen jälkeen uuden toimintamallin voidaan ajatella siirtyvän säveltäjän hallitsemien toimintamallien joukkoon. Emerson korostaa myös sitä, ettei säveltäjän tarvitse olla tietoinen testivaiheen hyväksymis- ja hylkäämisperusteistaan. (Emmerson 1989, 137 – 138.)



Kuvio 2 Emmersonin yksityiskohtaisempi malli (Emmerson 1989, 138).

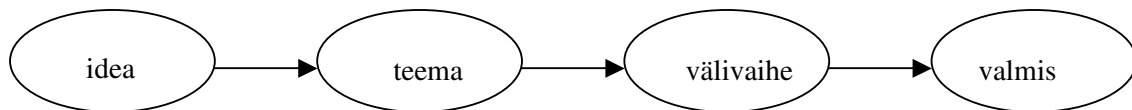
4.2 Lasken malli

Otto Lasken (1989) malli on kehitetty mallintamaan erityisesti tietokoneavusteista sävellysprosessia. Myös Lasken mallissa on karkeasti katsottuna neljä vaihetta: sävellystyötä edeltävä ideointivaihe, tieto-opillinen vaihe, suunnitteluvaihe sekä toteutusvaihe. Säveltäjä

aloittaa sävellystyönsä mielikuvituksessa syntyneestä, joskus epätarkasta ideasta, jonka pohjalta hän alkaa luoda aineistoa. Suunnitteluvaihe alkaa hyvin yleisellä tasolla, mutta edetessään se tarkentuu yksityiskohtaisemmaksi. Näistä neljästä vaiheesta vaikeinta on käsitellä tieteellisesti tieto-opillista vaihetta, jossa tapahtuu siirtyminen analyyttisestä ymmärryksestä suunnitteluun. (Laske 1989, 47 – 48.)

4.3 Slobodan malli

John A. Sloboda (1985) ei pyrikään esittämään mallillaan täydellistä teoriaa tai selitystä sävellysprosessille. Sen sijaan hän esittää pelkistetyksi joitain elementtejä, joilla säveltäjä voi kuvaila sävellysprosessiaan. Slobodan mallissa tehdään tarkka jako tiedostetun ja tiedostamattoman toiminnan välille. Säveltäjän tiedostamattomassa mielessä päätöksiin vaikuttavat yleinen tonaalinen ja tyyllinen tieto sekä muoto-oppi sekä muut teoreettiset taidot.



Kuvio 3 Yksinkertaistettu kuvio Slobodan mallista (Sloboda 1985, 118).

Slobodan malli on hieman yksinkertaistettuna esitetty kuviossa 3. Mallin kaikki neljä vaihetta ovat säveltäjän tiedostamia. Yleensä malleissa ja teorioissa ideoiden katsotaan syntyvän säveltäjän alitajunnassa, tiedostamattomassa, mutta Slobodan mallissa myös ideointi tapahtuu kokonaan säveltäjän tietoisuudessa. Kuitenkin Sloboda sanoo toisaalla, että idea sävellyksestä voi tulla joko inspiraation innoittamana, jolloin perusidea tai -teema nousee alitajunnasta säveltäjän tietoisuuteen tai sitten suorituksena, jolloin idea on tiedostetun ja harkitun työn tulosta. (Sloboda 1985, 116 – 119.)

Teeman kehittämisessä lopulliseen muotoonsa säveltäjä käyttää tiedostettua valikoimaa sävellyksellisiä keinoja. Teeman kehittelyyn vaikuttaa myös tiedostamaton yleinen tonaalinen ja tyyllinen tieto. Välivaiheessa säveltäjä muokkaa tietoisesti alkuperäistä teemaa. Samalla hänen alitajuntansa tekee tiedostamatonta arviota työn alla olevan teeman esteettisistä

arvoista. Kuten Emmersoninkin mallissa, säveltäjä jatkaa temaattisen materiaalin muokkaamista, kunnes on siihen tyytyväinen. (Sloboda 1985, 116 – 119.)

4.4 Heinosen malli

Yrjö Heinonen yhdistää yleisessä sävellysprosessimallissaan sekä inspiraation ja kriittisen tarkastelun vuorottelun että sävellysprosessin päämääräsuuntaisuuden ja prosessin eri vaiheet. Hän olettaa, että säveltäminen voidaan käsittää erityistapaukseksi luovasta toiminnasta. Luovaa toimintaa puolestaan on yritetty määritellä erilaisin vaihekuvauksin, jotka perustuvat pikemminkin ongelmanratkaisuprosessin malleihin kuin luovan prosessin empiiriseen tutkimukseen. Tästä syystä Heinonen perustaa yleisen sävellysprosessimallinsa Graham Wallasin (1972) nelivaiheiseen ongelmanratkaisuprosessin malliin sekä Ernst Krisin (1979) kolmivaiheiseen luovan työn malliin. Wallasin mallin vaiheet ovat valmistelu, kypsyminen, oivallus ja todentaminen. Krisin mallin vaiheet puolestaan ovat inspiraatio, työstäminen ja kommunikaatio. (Heinonen 1995, 15 – 16.)

Wallasin malli on eräs tunnetuimpia ja siteeratuimpia luovan prosessin malleja. Malli on peräisin vuodelta 1926. Wallasin mallin vaiheista valmistelu ja todentaminen tapahtuvat tietoisessa mielessä, kypsyminen ja oivallus tiedostamattomassa. Valmisteluvaiheessa (*preparation*) ongelmaa tarkastellaan monista näkökulmista henkilön saaman koulutuksen pohjalta. Kypsymisvaiheessa (*incubation*) ongelman ratkaisut kypsyvät ihmisen mielessä ilman että hän ajattelee ja työstää niitä tietoisesti. Kypsymistä seuraa yhtäkkiäinen ja odottamaton oivallus (*illumination*), johon ei voi vaikuttaa suoralla tekemisellä tai tahdolla. Oivalluksen jälkeen tapahtuu todentaminen (*verification*), jossa ratkaisun toimivuutta tarkastellaan tietoisesti. Wallasin mallin vaiheet voivat tapahtua myös yhtä aikaa, vaikka ne voidaankin selkeästi erotella toisistaan. Ihminen pystyy samaan aikaan esimerkiksi kypsyttämään jotain ongelmaa alitajunnassaan, kartuttamaan tietoaan toisen ongelman ratkaisemiseksi sekä tekemään loppupäätelmiä kolmannen ongelman todentamiseksi. (Heinonen 1995, 16; Wallas 1972, 91 – 96.)

Krisin mallissa puolestaan inspiraatio (*inspiration*) ja työstäminen (*elaboration*) kulkevat rinnakkain, mennen välillä lomittain ja välillä peräkkäin. Inspiraation aikana ihminen toimii innostuneena, haltioissaan. Hetken mielijohteina tulevien ideoiden vuoksi hän tuntee olevansa vain jonkun ulkopuolisen voiman välikäsi. Työstämisvaiheessa ihminen taas

keskittyy ratkaistavaan ongelmaan järjestelmällisemmin. Ihminen toimii määrätietoisemmin, tekee työtä keskittyneemmin ja pyrkii ratkaisemaan ongelman. Kommunikaatio (*communication*) puolestaan tarkoittaa paitsi taiteellisen työn saattamista yleisön nähtävälle tai kuultaville, myös yleisön roolin ajattelemista. Ajatus tulevasta yleisöstä on aina taiteilijan mielessä, joko tietoisesti tai tiedostamatta. Taiteilija saattaa ajatella yleisönään esimerkiksi vain yhtä todellista tai kuvitteellista henkilöä. Krisin mielestä taide onkin aina kommunikoinnin väline. (Heinonen 1995, 16; Kris 1979, 59 – 61.)

Heinonen yhdistää laatimassaan seitsenvaiheisessa sävellysprosessin yleisessä mallissa Wallasin ja Krisin osittain päällekkäin menevät, osittain toisiaan täydentävät mallit. Lisäksi hän hänen malliinsa kuuluu myös sävellysprosessiin vaikuttavien ulkomusiikillisten kontekstitekijöiden tarkastelu, joka on erillinen mallin varsinaisista vaiheista. (Heinonen 1995, 16.)

Heinosen laatiman sävellysprosessimallin vaiheet ovat:

- mallien ja strategioiden sisäistäminen
- valmistelu
- kypsyminen
- oivallus
- inspiraatio
- todentaminen
- kommunikaatio

Seuraavassa käsitelen kutakin Heinosen mallin vaihetta yksityiskohtaisemmin. Vaiheiden kestot ovat hyvin eri mittaisia. Lisäksi – kuten Wallasin ongelmanratkaisuprosessin mallissakin – vaiheet ensimmäistä vaihetta, mallien ja strategioiden sisäistämistä, lukuun ottamatta menevät varsinkin laajemmassa sävellystyössä osittain päällekkäin tai lomittain, mutta niillä kullakin on silti oma paikkansa sävellysprosessissa. Sävellyksen valmisteluun liittyvät toiminnot (ideointi ja kokeilu) vähenevät ja todentamiseen liittyvät toiminnot (viimeistely ja täydentäminen) lisääntyvät sävellysprosessin loppua kohden mentäessä. Jäsentävät ja kokonaisuotoa hahmottavat toiminnot sekä kypsyminen kasvavat neljanteen osavaiheeseen eli oivallukseen saakka ja alkavat sen jälkeen vähetä. (Heinonen 1995, 35 – 36.)

Varsinkin laajemman teoksen, kuten oopperan, sävellystyö koostuu useista suppeammista osatavoitteista. Osatavoitteiden, kuten esimerkiksi jonkun teeman, taitteen tai osan säveltämisen, voidaan ajatella olevan vain välineellisiä tavoitteita, joiden avulla säveltäjä lopulta pääsee päätavoitteeseensa, valmiiseen teokseen. Jokaisen osatavoitteen saavuttamiseksi voidaan lisäksi ajatella oma, pienimuotoisempi sävellysprosessi, josta voidaan erottaa ainakin osa sävellysprosessin vaiheista. Päätavoite on pitkäaikainen tavoite, osatavoitteet puolestaan paljon lyhyemmän aikavälin tavoitteita. (Heinonen 1995, 18 – 19 ja 36.)

Vaiheiden päällekkäisyyden ja lomittaisuuden sekä sävellysprosessin osatavoitteisiin jakautumisen vuoksi sävellysprosessi ei ole koskaan lineaarinen, vaan pikemminkin dialektinen tai syklinen. Heinonen määrittelee oman mallinsa esittämisen yhteydessä sävellysprosessin ”päämääräsuuntautuneeksi prosessiksi, jossa vaihtoehtojen tuottamis- ja arviointivaihe vuorottelevat sitä kontrolloivan tietoisien tai ei-tietoisien päämäärän alaisena”. (Heinonen 1995, 36.)

4.4.1 Mallien ja strategioiden sisäistäminen

Mallien ja strategioiden sisäistäminen on säveltäjän kaikkien tulevien sävellystöiden valmistelua laajassa, koko hänen aikaisemman elämänsä kattavassa merkityksessä. Säveltäjän ideat eivät koskaan synny tyhjästä, vaan niiden alkuperä on säveltäjän tiedostamattomassa alitajunnassa. Näiden ideoiden taustalla taas on aina säveltäjän muilta säveltäjiltä oppimia rakenteita ja malleja sekä säveltäjän omalla aikakaudella vallitsevia tyylipiirteitä. Mallien ja strategioiden sisäistämällä tarkoitetaan siis kaikkea säveltäjän elämänsä aikana oppimia ja hänelle opetettuja asioita sekä hänen aiempia kokemuksiaan omassa elämässään. (Heinonen 1995, 17.)

Heinosen mallin ensimmäinen vaihe käsittää siis säveltäjän koko siihenastisen elämän, hänen saamansa vaikutteet ja opit muilta säveltäjiltä ja opettajilta sekä hänen aikakautensa ja kulttuurinsa vaikutuksen. Tässä vaiheessa säveltäjä ei ole edes vielä tehnyt päätöstä tiettyyn eikä edes tietyyntyyppiseen sävellystyöhön ryhtymisestä.

4.4.2 Valmistelu

Mallien ja strategioiden sisäistämiseen verrattuna valmisteluvaihe on tulevan, tietyn sävellystyön valmistelua suppeammassa mielessä. Yleisesti, muutenkin kuin sävellysprosessia ajatellen valmisteluvaihe käsittää ongelman asettamisen ja tarkastelemisen eri näkökulmista sekä sen täsmentämisen ja rajaamisen. Valmisteluvaiheessa myös haetaan tehtävän suorittamisen edellyttämä informaatio ja otetaan siihen liittyviä vaikutteita ympäristöstä. Sävellysprosessissa valmisteluvaiheessa tehdään ylipäänsä päätös tietyn teoksen sävellystyön aloittamisesta sekä työn tavoitteista. Lisäksi säveltäjä päättää, minkä tyylistä musiikkia ja millaista teosta hän ryhtyy säveltämään. (Heinonen 1995, 15 ja 18.)

Säveltäjää motivoi sävellystyöhön ulkoiset ja sisäiset pakot, joista hän ei välttämättä aina ole edes tietoinen. Ulkoisia pakkoja ovat ulkomusiikilliset seikat, kuten esimerkiksi ammatilliset sitoumukset ja taloudellisen hyödyn tavoittelemisen. Sisäisiä pakkoja taas ovat esimerkiksi itsensä toteuttamisen tarve, kunnianhimo ja esteettiset tavoitteet.⁵ (Heinonen 1995, 18.)

Valmisteluvaiheessa säveltäjä asettaa lisäksi tavoitteet työlleen sekä suunnittelee järjestyksen, jossa hän pyrkii toteuttamaan sävellysprosessin osatavoitteet. Moniosaista teosta tehdessään säveltäjä päättää valmisteluvaiheessa myös teoksen osien lukumäärän ja karakterin sekä osien sävellysaikataulun ja -järjestyksen. Osien säveltämisen aikataulu ja järjestys voivat kuitenkin muuttua ajan myötä ja ne ovatkin aluksi vain suuntaa-antavia. Valmisteluvaihe päättyy alustavaan päätökseen ryhtyä kehittelemään ja kypsyttämään tiettyä tai tietynyyppistä ideaa. (Heinonen 1995, 18 – 19.)

4.4.3 Kypsyminen

Kypsymisvaiheessa säveltäjä ei pohdi ideaansa tietoisesti eikä tahdonalaisesti, vaan ajatus tulevasta sävellystyöstä kypsyy hänen alitajunnassaan. Tietoisesta pohtimisesta pidättäytyminen ja lepääminen tai johonkin toiseen ongelmaan keskittyminen voi erityisen monimutkaisia tehtäviä ratkoessa tehdä jopa hyvää. Ihminen voi pidättäytyä tietyn ongelman miettimisestä keskittymällä joko muihin ongelmiin tai saman ongelman muihin osiin. Hän voi myös olla miettimättä mitään erityistä ongelmaa. Erityisesti vaikeampaa ongelmaa,

⁵ Wagneria ajoi esimerkiksi kiellettyä rakkautta käsittelevän Tristanin ja Isolden säveltämiseen myös hänen oman elämänsä tapahtumat: salainen rakkaussuhde hänen tukijansa Otto von Wesendonckin vaimon Mathilden kanssa (Millington 2003, 61, 68 ja 235 – 236).

kuten laajamuotoista sävellystä, ratkoessaan ihmisen on parempi rentoutua ja olla tietoisesti tekemättä mitään ajattelutyötä, jotta tiedostamaton mieli saisi keskittyä täysin vaikean ongelman kypsyttelyyn. (Heinonen 1995, 19; Wallas 1972, 94 – 95.)

Säveltäjän mielessä valmisteluvaiheessa syntyneet yksittäiset elementit yhdistyvät kypsymisvaiheessa suhteellisen nopeasti uusiksi laajemmiksi kokonaisuuksiksi, joista stabiileimmat nousevat ainakin säveltäjän esitietoisuuteen. (Heinonen 1995, 19 – 20.) Kypsymisvaihe on ilmeisesti ajallisesti melko lyhyt.

Kypsymisvaiheen ei voi ajatella olevan tarkalleen jossain tietyssä kohtaa sävellysprosessia, vaan se menee lomittain useamman muun vaiheen kanssa. Erityisesti se menee lomittain sitä Heinosen mallissa edeltävän valmistelun ja seuraavan oivalluksen kanssa. Eli kypsymistä tapahtuu sävelletäessä koko ajan. (Heinonen 1995, 35.)

4.4.4 Oivallus

Kypsymisen tulos, oivallus, tarkoittaa idean tai ratkaisun yhtäkkistä ja odottamatonta löytämistä. Oivaltamiseen ei voi vaikuttaa tietoisesti yrittämällä, sillä se on hyvin lyhytaikainen tapahtuma ja ihminen pystyy vaikuttamaan tietoisesti vain pitkäkestoisempiin prosesseihin. Oivaltaessaan ihminen havaitsee alitajunnassaan pyörineiden asioiden suhteita ja merkityksiä. Sävellystyössä säveltäjälle voi oivalluksen myötä hetkessä hahmottua esimerkiksi sävellyksen yleishahmo tai -rakenne. Oivaltaessaan säveltäjä saa kokonaiskuvan siitä, miten hän sovittaa erillisiä elementtejä yhteen. Oivallus on aina käsittämistä, ymmärtämistä tai tunnistamista ja sen tuloksena on aivan uusi kokonaisuus. (Heinonen 1995, 20 – 21; Wallas 1972, 96.)

Luovassa toiminnassa oivaltamisen katsotaan olevan sellaisen rakenteen tai hahmon tunnistamista, joka toteuttaa luomisprosessin alussa asetetun tavoitteen. Oivaltaessaan säveltäjä tunnistaa kypsymisvaiheen aikana alitajunnassa syntyneiden elementtien pohjalta kyseiseen sävellykseen soveltuvan perusrakenteen. (Heinonen 1995, 21.)

4.4.5 Inspiraatio

Oivalluksen ja inspiraation ero on melko hämärä. Ne voidaan kuitenkin erottaa toisistaan niiden keston ja tietoisien ajattelun määrän perusteella. Oivallus on yhtäkkinen, alitajunnasta nouseva hetkellinen välähdys, kun taas inspiraatio on ajallisesti pitkäkestoisempi vaihe.

Lisäksi henkilö voi inspiraation aikana sen pidemmästä kestosta johtuen vaikuttaa ainakin jossain määrin tietoisesti prosessin kulkuun. (Heinonen 1995, 21.)

Inspiraatiossa ideat syntyvät eli tulevat tietoisuuteen vaivattomasti ja niiden muotoilu on helppoa. Kokemuksellisesti inspiraatio vastaakin ns. huippuelämyksiä (kuten rakastumista tai uskonnollista kokemusta), joiden aikana henkilö tuntee elävänsä täydemmin ja olevansa spontaanimpi sekä kuuluvansa tai yhdistyvänsä johonkin suurempaan kokonaisuuteen. Inspiraation tuottamat ilo ja mielihyvä ovatkin edellä mainittujen ulkoisten ja sisäisten pakkojen lisäksi tärkeitä säveltämiseen motivoivia tekijöitä. (Heinonen 1995, 21.)

Inspiraation aikana tehdyt tuotokset ovat usein katkonaisia ja epäsuhtaisia. Niitä verrataan usein uniin: ne ovat joskus aivan järjettömiä, mutta ne tuntuvat täysin järkevilä niiden noustessa alitajunnasta tietoisuuteen. Toinen selitys inspiraatiovaiheen tuotosten katkonaisuuteen ja epäsuhtaisuuteen on osatavoitteiden hämärtyminen ja sekoittuminen keskenään. Jos jonkin osavaiheen suorittamisessa tulee vaikeuksia, siirtyy säveltäjän huomio itse päätavoitteesta osatavoitteeseen. Jos säveltäjä joutuu jatkuvasti kiinnittämään huomiota osavaiheiden suorittamiseen, saattaa päätavoite unohtua kokonaan osatavoitteiden noustessa päätavoitetta tärkeimmiksi. Tällöin jonkin toisen osavaiheen suorittaminen voi unohtua jopa kokonaan, koko toiminta saattaa päättyä liian aikaisin tai prosessi voi kestää liian pitkään. (Heinonen 1995, 22.)

4.4.6 Todentaminen

Todentamisvaihe eli elaboraatio on valmisteluvaiheen tapaan täysin tietoista toimintaa. Inspiraatiovaiheen valtavaa innostusta ja spontaania ideointia seuraa viileä harkinta ja ankara kritiikki. Säveltäjä alkaa verrata oivalluksessa ja inspiraatiossa syntyneitä aikaansaannoksiaan alkuperäisiin tavoitteisiinsa ja mahdollisen yleisönsä mieltymyksiin. Säveltäjä toimii siis periaatteessa kriitikkona omalle työlleen arvioiden, mitkä hänen aikaansaannoksistaan ovat kelvollisia lopulliseen sävellykseen. (Heinonen 1995, 23.)

Säveltäjän kriittinen arviointi tiivistyy todentamisvaiheessa kysymykseen ”onko tuleva sävellys (riittävän) hyvä?”. Arvioimalla suunnitelmansa esteettisiä arvoja säveltäjä pyrkii hyödyn maksimoivaan tulokseen, jossa hänen omat musiikilliset ja ulkomusiikilliset tavoitteensa toteutuisivat parhaiten. Joskus säveltäjä saattaa esimerkiksi ajan puutteen tai taitojensa rajallisuuden vuoksi alentaa tavoitteitaan. Säveltäjän sisäinen standardi, pyrkiminen parhaaseen mahdolliseen tulokseen ja siten hyödyn maksimoimiseen, kuitenkin pitää

tavoitteet korkealla. Korkeatasoista taidetta ei voisi edes syntyä ilman sisäistä standardia. (Heinonen 1995, 23 – 24.)

Toisaalta säveltäjä kuitenkin kykenee myös tunnistamaan ja myöntämään itselleen omien taitojensa rajallisuuden; saavuttamattomasta luopumisen taito on myös erittäin tärkeä taito. Sisäisen standardin yhtenä kriteerinä ei näin olekaan absoluuttisessa mielessä ideaalisen ratkaisun löytäminen, vaan omien rajojensa tiedostaminen ja hyväksyminen sekä itsensä näissä rajoissa mahdollisimman hyvä ilmaiseminen ja saavuttamattomasta luopuminen. Näin säveltäjä joskus parempien ratkaisujen, joskus ajan puutteessa palaakin kysymykseen, onko tuleva sävellys *riittävän* hyvä. (Heinonen 1995, 23 – 24.)

4.4.7 Kommunikaatio

Kommunikaatio on sävellyksen saattamista sävellysprosessin aiemmissa vaiheissa syntyneistä hajanaisista hahmotelmista ja luonnoksista muiden ihmisten tavoitettavissa olevaksi kokonaisuudeksi: joko nuotiksi tai soivaan muotoon. Lisäksi kommunikaatiolla tarkoitetaan Krisin (1979, 60) luovan työn mallissa taiteilijan ajatusta tulevasta yleisöstään. Taiteilija saattaa tietoisesti suhtautua tulevaan yleisöönsä välinpitämättömästi ja vähätellen, mutta alitajunnassa ajatus yleisöstä on olemassa. Kris painottaa, että menestyksen, ihailun ja tunnustuksen tavoittelu ei ole kuitenkaan kaiken taiteellisen luomisen päätavoite. (Heinonen 1995, 24; Kris 1979, 60.) Heinosen (1995, 23) mukaan kommunikaatiovaiheessa sisäisen ja ulkoisen standardin tiivistää kuitenkin kysymys siitä, ymmärtävätkö ulkopuolisetkin sävellyksen.

Vaikka sävellyks onkin vähitellen sävellysprosessin ensimmäisten kuuden vaiheen aikana kypsytynyt säveltäjän mielessä ja mahdollisesti hahmottunut myös hajanaisina osina paperille, ei kommunikaatiovaihe ole varsinkaan suurempaa teosta sävelletessä pelkkää mekaanista puhtaaksikirjoittamista ja aiempien ideoiden ja muistiinpanojen kokoamista. Joitain ideoita on voinut jo unohtua ja toiset ideat korvautuvat uusilla työn edetessä muiden tavoitettavissa olevaksi materiaaliksi. (Heinonen 1995, 24 ja 29.)

Kommunikaatiovaiheeseen sisältyy useita hyvinkin pitkäkestoisia osatavoitteita, kuten aiemmin syntyneiden hahmotelmien ja luonnosten kokoaminen yhteen, partituurin puhtaaksi kirjoittaminen, soitinnus, nuottien kustantaminen ja julkaiseminen, sävellyksen esittäminen, orkesterin johtaminen, äänittäminen, nuottien kustantaminen, ja niin edelleen. Osan kommunikaatiovaiheen osatavoitteista voi tehdä – ja todennäköisesti usein tekeekin –

joku muu henkilö kuin säveltäjä itse, jolloin teoksen sävellysprosessiin osallistuu säveltäjän lisäksi muitakin henkilöitä. Osa osatavoitteista, kuten sävellyksen esittämiseen ja nuottien painamiseen liittyvät asiat, on saatettu ratkaista ja sopia jo sävellyspäätöksen yhteydessä tai jopa sitä ennen valmisteluvaiheessa. (Heinonen 1995, 24.)

Vasta Heinosen mallin viimeisessä – vaikkakin ensimmäistä, säveltäjän koko aiemman elämän kattavaa vaihetta lukuun ottamatta pitkäkestoisimmassa vaiheessa – sävellysjoutuu todelliseen testaukseen, jossa sen on täytettävä aiemmin esitetty kysymys, ymmärtääkö sävellyksen tuleva kuulijakunta sen. Saadakseen vastauksen tähän kysymykseen säveltäjä asettuu ennen sävellyksen julkistamista itsekin yleisön paikalle ja yrittää samaistua sen reaktioihin ja siten ennakoita niitä. (Heinonen 1995, 24.)

4.4.8 Sävellysprosessiin vaikuttavat kontekstitekijät

Edellä esiteltyjen sävellysprosessin vaiheiden kesto ja sisältö voivat vaihdella suuresti sävellysprosessin ulkopuolisista tekijöistä eli kontekstitekijöistä johtuen. Heinonen (1995, 37) jakaa nämä kontekstitekijät kolmeen eri luokkaan: rakenteellisiin tekijöihin, muutosprosesseihin ja suppeampiin kontekstitekijöihin. Kaikissa näissä luokissa olevia tekijöitä voidaan käsitellä sekä yhteisöllisestä että yksilöllisestä näkökulmasta. Rakenteelliset tekijät ovat ajallisesti kaikkein laajimpia ja ne koskevat säveltäjän siihenastista ja myös tulevaa elämää. Muutosprosessit puolestaan liittyvät säveltäjän sävellystyön aikaiseen elämään ja suppeammat kontekstitekijät vain tiettyyn sävellystyöhön. (Heinonen 1995, 39.)

Rakenteelliset tekijät ovat suhteellisen pysyviä. Säveltäjä ei itse pysty valitsemaan niitä eikä juurikaan vaikuttamaan niihin. Tärkeimpiä rakenteellisia tekijöitä ovat säveltäjän oman aikakauden kulttuuri sekä säveltäjän persoonallisuus. Muutosprosessit puolestaan tapahtuvat rakenteellisten tekijöiden rajoissa. Ne ovat ennustamattomia, ja säveltäjä pystyy vaikuttamaan korkeintaan tapahtumisen sisältöön, ei niinkään itse tapahtumiseen. Muutosprosesseja ovat esimerkiksi kulttuurin muuttuminen ja musiikinhistoriallinen tilanne sekä säveltäjän senhetkiseen elämään liittyvät asiat, kuten hänen terveytensä, ihmissuhteensa, työtilaisuutensa ja kriisinsä. Suppeampien kontekstitekijöiden rajoissa säveltäjä voi sen sijaan toimia suhteellisen vapaasti. Sävellystyöhön vaikuttavia suppeampia kontekstitekijöitä ovat esimerkiksi erilaiset tehtävyytensä sekä tehtävän tutuus, käytettävissä oleva aika, sävellyksen käyttötarkoitus sekä sen esittämiseen liittyvät käytännön asiat. (Heinonen 1995, 37 – 38.)

Kontekstitekijöiden jakautuminen eri luokkiin sekä yhteisöllisiin ja yksilöllisiin tekijöihin on esitelty taulukossa 1.

Taulukko 1 Sävellysprosessiin vaikuttavat kontekstitekijät.

	Yhteisölliset tekijät	Yksilölliset tekijät
Rakenteelliset tekijät	- säveltäjän oman aikakauden kulttuuri	- säveltäjän persoonallisuus
Muutosprosessit	- kulttuurin muuttuminen - musiikinhistoriallinen tilanne	- säveltäjän terveys, ihmissuhteet, työtilaisuudet ja kriisit
Suppeammat kontekstitekijät	- erilaiset tehtävätyypit	- tehtävän tuttuus - käytettävissä oleva aika - sävellyksen käyttötarkoitus - esittämiseen liittyvät käytännön asiat

Yhteisöllisistä tekijöistä kaikkein rajoittavin on kulttuuri. Se määrittelee tietyt, yleisesti hyväksyttävät ajattelun ja toiminnan tavat ja jopa sen, kuka voi olla säveltäjä sekä millaista ja minkä tyylistä musiikkia voidaan ylipäänsä säveltää – millaista musiikkia kukin säveltäjä voi säveltää yhteiskunnan hyväksymästi. Musiikki määrittelee siten myös säveltäjän arvostusta yhteisössä. Säveltäjän on näin ollen noudatettava sävellyksissään ainakin jossain määrin oman kulttuurinsa tapoja ja traditioita, jottei hän joutuisi halveksunnan kohteeksi tai jopa kokonaan yhteisönsä ulkopuolelle. Lisäksi kulttuuri määrittelee, millainen musiikki on esittämisen ja säilyttämisen arvoista. Tunteakseen nämä asiat säveltäjän on kasvettava kulttuuriin sekä saatava koulutusta – tämä onkin Heinosen yleisen sävellysprosessin ensimmäinen vaihe, mallien ja strategioiden sisäistäminen. Kulttuuri myös muuttuu koko ajan, joko hitaasti tai nopeammin. Muutos voi tulla kulttuurista itsestään tai sen ulkopuolelta. (Heinonen 1995, 40 – 41.)

Yksilöllisistä tekijöistä rajoittavin on säveltäjän oma persoonallisuus, jota määrittelevät muun muassa itsehallinta ja sosiaalinen aktiivisuus. Kuten aivan tämän luvun alussa mainitsin, jotkut säveltäjät työskentelevät inspiraation ja tunteen vaikutuksen alaisina, kun taas toiset säveltävät ennakoivammin ja suunnitelmallisemmin. ”Työtyyppinen” säveltäjä tarkastelee sävellystyönsä tulosta analyttisemmin ja muokkaa sitä haluamaansa suuntaan, kun taas ”inspiraatiotyypinen” säveltäjä saattaa hylätä koko tuotoksensa ja tehdä sen tilalle

jotain aivan uutta, jos hänen aikaansaannoksensa ei miellytäkään häntä. Työtyypin työskentely on usein kokeilevampaa ja siitä jää dokumenteiksi useita hahmotelmia ja luonnoksia, kun taas inspiraatiotyypin sävellyksen ensimmäiset paperille kirjoitetut versiot ovat jo melko lailla lopullisessa muodossaan. Työtyyppi työstää sävellystä tietoisesti, inspiraatiotyypillä suuremmatkin kokonaisuudet syntyvät puolestaan alitajunnassa. Työnsä loppuvaiheessa työtyyppi tarkastelee aikaansaannostaan kriittisesti ja pyrkii sitä muokkaamalla parhaaseen mahdolliseen tulokseen. Inspiraatiotyypin taas saattaa hylätä koko tuotoksensa ja tehdä uuden, jos se ei miellytä häntä. (Heinonen 1995, 45.)

Heinosen mallissa oletetaan, että edellä esitettyjen yhteisöllisten ja yksilöllisten tekijöiden vaikutus sävellysprosessin kulkuun on epäsuoraa tai välillistä. Sävellysprosessiin vaikuttavat suoranaisesti sävellyksen tyyppi sekä sävellystilanne: työhön käytettävissä oleva aika ja muut yksilölliset suppeammat kontekstitekijät. Mitä monimuotoisempi sävellys on, sitä monimutkaisempi ja enemmän suunnittelua ja muokkausta vaativa sävellystyöstä tulee. Toisaalta taas, mitä enemmän säveltäjällä on käyttää aikaa sävellystyöhön, sitä enemmän hän saattaa tehdä siihen korjauksia ja muutoksia pitkin työtä. (Heinonen 1995, 51 – 52.)

4.5 Mallien vertailua

Edellä esittelemistäni yleisistä sävellysprosessimalleista valitsin Yrjö Heinosen mallin Wagnerin sävellysprosessin tutkimiseen, sillä se on tässä esitellyistä malleista kaikkein joustavin ja monipuolisin ja soveltuu näin monen tyyllisen, eri aikakausilta peräisin olevan musiikin sävellystyön tutkimiseen. Esimerkiksi Heinosen oli alun perin tarkoitus soveltaa luomaansa mallia Beethovenin erään myöhäiskvarteton tutkimiseen, mutta hän päätyikin mallia testatakseen tutkimaan Beatlesin musiikkia. Lisäksi Heinonen huomioi mallissaan monipuolisesti niin inspiraation ja kriittisen tarkastelun vuorottelun kuin myös prosessin päämääräsuuntaisuuden. Koska partituuria ei voi pitää vielä varsinaisena musiikkina, on hyvä, että Heinonen sisällyttää mallinsa viimeiseen vaiheeseen myös soivan lopputuloksen saattamisen yleisön kuultavaksi. Tällöin sävellysprosessin tähän viimeiseen tärkeään osaan mitä todennäköisemmin vaikuttaa myös muita ihmisiä kuin säveltäjiä. He tuovat oman persoonansa ja omia mielipiteitään mukaan säveltäjän luomaan teokseen.

Lisäksi Heinonen huomioi mallissaan – toisin kuin Emmerson (1989), Laske (1980) ja Sloboda (1985) – myös ulkomusiikillisten tekijöiden vaikutuksen sävellystyöhön. Pidän

tätä tärkeänä Wagnerin sävellystyötä tutkittaessa, sillä vaikka Wagner sävelsikin melko harkitsevasti ja suunnitelmallisesti, muuttui hänen mielenkiintonsa ja panostuksensa määrä (sekä käytettävissä oleva aika) sävellystyöhön monien ulkomusiikillisten tekijöiden, kuten naisten ja taloushuolien sekä Euroopan poliittisen tilanteen vaikutuksesta.

Myös Emmerson huomioi malleissaan kummankin Heinosen korostaman aspektin, mutta erityisesti hänen yksityiskohtaisempi mallinsa on tehty elektroakustisen musiikin sävellysprosessin tarkastelua varten, jolloin se ei sovellu Wagnerin sävellysprosessin tutkimiseen niin hyvin kuin Heinosen malli. Emmersonin yksinkertainen malli taas on mielestäni liian suoraviivainen käytettäväksi oopperan säveltämisen kaltaisen pitkäaikaisen sävellysprosessin tarkasteluun. Lisäksi Emmersonin mallissa keskitytään pelkästään itse sävellystyöhön, eikä siinä huomioida esimerkiksi sävellykseen vaikuttavia ulkomusiikillisiä seikkoja.

Samoin Sloboda on laatinut mallinsa hyvin karkeaksi, ja hän sanookin, ettei hän edes pyri tekemään yleistyksiä ja hakemaan yleistä selitystä ja mallia sävellysprosessille. Hänen mallinsa korostaa prosessin päämääräsuuntaisuutta, eikä siinä huomioida niin inspiraation ja kriittisen ajattelun vuorottelua kuin myöskään prosessin ulkopuolisia vaikuttajia.

Lasken malli puolestaan on, kuten Emmersoninkin malli, tarkoitettu 1900-luvun alun jälkeen sävelletyn musiikin sävellysprosessin tarkasteluun. Lasken mallin käyttökelpoisuutta vanhemman musiikin tutkimiseen vähentää myös se, että siinä oletetaan, että säveltäjä käyttää tietokoneohjelmia sävellystyössään.

Mikään esittelemistäni malleista ei ole täysin lineaarinen. Kuitenkin Heinonen on mallissaan huomionut eri vaiheiden päällekkäisyyden ja lomittaisuuden mielestäni parhaiten. Vaikka Heinonen erotteleekin sävellysprosessista selkeästi seitsemän eri vaihetta ja esittelee ne lineaarisessa järjestyksessä, hän kuitenkin tiedostaa, että nämä vaiheet tapahtuvat osittain samaan aikaan, osittain vuorotellen. Lisäksi Heinosen mallissa sävellysprosessiin vaikuttaa vielä useita, prosessin ulkopuolisia tekijöitä (sävellysprosessiin vaikuttavat kontekstitekijät). Näistä syistä johtuen Heinosen malli kuvastaa minusta parhaiten todellista sävellystyötä.

5 WAGNERIN ELÄMÄ JA OPPERAT

Wilhelm Richard Wagner syntyi Leipzigissa 25. toukokuuta 1813 perheensä yhdeksänneksi lapseksi. Hänen äitinsä oli Johanna Rosine Wagner, mutta isästään Wagnerilla ei ollut varmuutta koko elinaikanaan.⁶ Hänen äitinsä ensimmäinen aviomies, poliisilaitoksen aktuaari Carl Friedrich Wagner kuoli poikansa ollessa puolivuotias. Alle vuoden miehensä kuoleman jälkeen Johanna meni uusiin naimisiin avukseen tulleen perheystävän, näyttelijä-aidemaalari Ludwig Geyerin kanssa, jonka kanssa hänellä saattoi olla suhde jo ensimmäisen aviomiehensä elinaikana. Uudempi Wagner-tutkimus⁷ on kyennyt osoittamaan, että juutalainen Geyer ei ollut Wagnerin isä, mutta säveltäjä itse oli koko elämänsä ajan epätietoinen oikeasta isästään. (Millington 2003, 1 – 3; Wagner 2002, 13.)

Wagner oli nuorena kiinnostuneempi kirjallisuudesta ja runoudesta kuin musiikista. Toisaalta hän halusi kasvatti-isänsä esimerkkiä seuraten tulla taidemaalariksi. Vähitellen hän alkoi kuitenkin kiinnostua myös musiikista ja tehdä sävellyksiä ensin itsenäisesti yrittäen, sitten opettajien johdolla. Ensimmäisen kerran hän yritti säveltää oopperaa 19-vuotiaana, mutta tämä jäi vain yritykseksi. Hänen perheensä alkoi vähitellen ottaa vakavasti hänen kiinnostuksensa musiikkiin, ja hänen veljensä järjesti hänelle ensimmäisen pestin oopperan parissa.

Veljensä avustamana Wagner pääsi tammikuussa 1833 kuoronjohtajaksi Würzburgiin, Baijeriin. Tämän jälkeen hän toimi kapellimestarina muutamissa muissakin saksalaisissa teattereissa ja teatteriseurueissa. (Wagner 1834; Wagner 2002; 153.) Työskennellessään vuonna 1834 liikkuvan teatteriryhmän musiikillisena johtajana Lauchstädtissä Wagner ihastui seurueen nuoreen näyttelijättäreeseen Christine Wilhelmine (Minna) Planeriin. Heidät vihittiin marraskuussa 1836 Königsbergissä, jossa he tuolloin työskentelivät. Jo aivan avioliittonsa alusta saakka Wagnerilla ja Minnalla oli katkeria riitoja, jotka vain pahenivat ajan myötä. He ehdivät myös jättää toisensa useita kertoja avioliittonsa aikana. Wagner (1851) toteaa myöhemmin menneensä Minnan kanssa naimisiin häतिकöiden.

⁶ Epätietoisuus isänsä henkilöllisyydestä vaivasi Wagneria koko hänen elämänsä ajan. Tämä heijastuu hänen oopperoihinsakin: monet Wagnerin hahmoista ovat epätietoisia esimerkiksi koko syntyperästään tai vanhempiensa henkilöllisyydestä.

⁷ Mm. Millington 2003.

Käytännöllinen Minna ei kyennyt ymmärtämään Wagnerin taiteellisia ajatuksia ja mielipiteitä ja näin vastaamaan Wagnerin korkeisiin vaatimuksiin, joita hän asetti elämäkumppanilleen ja jopa ystävilleen. Toisaalta Wagnerin moraalikäsitys oli tiukempi kuin vaimonsa. Wagner kritisoi usein Minnan pinnallisuutta, hänen taiteellisen tajunsa puutetta ja jopa hänen näyttelijäntaitojaan. Myös parin lapsettomuus saattoi olla yksi syy heidän riitoihinsa. (Millington 2003, 18 –19 ja 33; Wagner 2002, 139, 418 ja 424 – 425.)

Vuonna 1837 alati taloudellisissa vaikeuksissa ollut Wagner pakeni Minnan kanssa velkojiaan Venäjälle, Riiaan saatuaan kiinnityksen paikallisen teatterin kapellimestariksi. Teatterin pienet ympyrät alkoivat kuitenkin tympiä Wagneria. Vuonna 1839 hän ja Minna lähtivätkin Riista meriteitse Lontoon kautta Pariisiin paitsi pakoon uusia velkojiaan, myös yrittämään onneaan säveltäjänä tuonaikaisessa musiikin metropolissa. (Wagner 1834; Wagner 2002, 153.)

Asuessaan Pariisissa vuosina 1840-42 Wagnerin taloudellinen tilanne oli aivan toivoton, ja hän vältti vain täpärästi velkavankeuden. Toivomansa maineen, menestyksen ja paremman taloudellisen toimeentulon sijaan Wagner kohtasi Pariisissa vain kurjuutta, köyhyyttä ja epäonnistumisia. Pariisissa asuessaan Wagner kuitenkin tapasi ensimmäisen kerran säveltäjä Franz Lisztin, josta tuli myöhemmin hänen hyvä ystävänsä ja tukijansa. Liszt on ainoita Wagnerin aikalaissäveltäjiä, joita hän todella kunnioitti ja jonka teoksia hän arvosti. Wagner kertoo esseessään *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851) jopa pitäneensä Lisztia ”toisena itsenään”, sillä tämä osasi johtaa Wagnerin oopperoita juuri kut en Wagner itsekin olisi johtanut.

Epäonnistuttuaan Pariisissa Wagner suuntasi toiveensa takaisin kotimaansa suuntaan ja saikin kolmannen oopperansa, grand opéra Rienzin menestyksen myötä kuninkaallisen hovikapellimestarin viran Dresdenistä, Saksista. Tässä toimessa Wagner oli vuodet 1843-49. Hän tunsikin yhä vastenmielisyyttä teatteria kohtaan ja vannoi Minnan kauhistukseksi pian virkaan päästyään, ettei kuolisi Dresdenin kapellimestarina. Keväällä 1849 Wagner tiedosti yhä selvemmin, että hänen virkansa oli hänelle pelkkä taakka, josta oli päästävä eroon. (Wagner 2002, 249 – 252.)

Dresdenissä puhkesi vuonna 1849 kapina,⁸ johon myös poliittisista asioista kiinnostunut Wagner osallistui ilmoittamalla sen tukahduttamiseen pyrkivien joukkojen

⁸ Dresdenin kapina liittyi vuosina 1848-49 koko Euroopassa vallinneisiin demokraattis-liberaalisiin liikkeisiin, jotka saivat alkunsa Pariisin helmikuun 1848 vallankumouksesta. Lisäksi Saksassa kannatettiin hajanaisen, 39 osavaltiota sisältäneen Saksan konfедераation yhdistämistä yhdeksi Saksaksi. Dresdenissä puolestaan Saksin kuninkaalta vaadittiin lisäksi vaaliudistusta ja yhteiskunnallista oikeudenmukaisuutta. Wagner osallistui

liikkeistä ja valmistaen käsikranaatteja. Wagnerin onnistui välttää pidätetyksi joutuminen ja kuolemantuomion saaminen vain täpärästi, joten hän joutui pakenemaan hyvin nopeasti Dresdenistä ja Saksasta. Hän matkusti ensin Lisztin luokse Weimariin ja sieltä edelleen Sveitsin puolelle, sillä hän oli etsintäkuulutettu koko Saksan alueella. Minna päätti ensin jättää Wagnerin tämän maanpaon vuoksi, mutta matkusti kuitenkin Wagnerin perässä Zürichiin. (Millington 2003, 42 – 44; Wagner 2002, 363 ja 410 – 418.) Myöhemmin Wagner (2002, 397 – 398) vähättelee omaelämäkerrassaan osuuttaan kapinaan sanoen olleensa vain sivustaseuraaja.

Zürichissä asuessaan Wagnerilla ei ollut vakituista työpaikkaa, vaan hän tuli toimeen järjestämällä satunnaisesti konsertteja, kirjoittamalla esseitä ja artikkeleja sekä saamalla tukea pääasiassa naispuoleisilta ystäviltaan. Samalla hän työsti Niebelungin sormusta, *Tristania* ja *Isoldea* sekä keskeneräiseksi jääneitä oopperoitaan *Achilleus*, *Wieland der Schmeid* ja *Jesus von Nazareth*. Helmikuussa 1852 hän tapasi Otto ja Mathilde Wesendonckin, jotka ryhtyivät tukemaan häntä taloudellisesti jopa siinä määrin, että hän sai muuttaa heidän tilallaan sijaitsevaan pieneen taloon, jota hän alkoi kutsua Turvapaikaksi (saks. *Asyl*). Mathilden ja Wagnerin välille syntyi lämmin ystävyys, joka syveni rakkaudeksi – tosin ehkä vain platoniseksi. Wagner kuitenkin joutui lopulta vuonna 1858 lähtemään Turvapaikastaan Pariisiin, kun heidän suhteensa paljastui heidän puolisoilleen. Minna oli jo vuotta aiemmin palannut Saksaan aavistettuaan, että Wagnerin ja Mathilden välillä on jotain. (Mm. Millington 2003, 53 – 54.)

Wagner halusi itsekin palata Saksaan. Hän anoi armahdusta Saksin kuninkaalta useita kertoja, mutta vasta vuonna 1862 hänelle myönnettiin täysi armahdus ja hän saattoi palata Saksaan, jossa toimi lähinnä omien oopperoidensa kapellimestarina ja säveltäjänä. Palattuaan Dresdeniin hän vieraili Minnankin luona. He erosivat lopullisesti, mutteivät ottaneet avioeroa. Tämän jälkeen Wagner ei nähnyt Minnaa enää koskaan. (Mm. Millington 2003, 75.)

Armahduksensa kanssa samoihin aikoihin Wagner löysi elämänsä rakkauden Lisztin tyttärestä ja ystävänsä, kapellimestari Hans von Bülowin nuoresta vaimosta Cosima von Bülowista. Vuonna 1863 Wagner ja Cosima vanhoivat toisilleen ikuista rakkautta, ja vuonna 1866 Minnan kuoltua Cosima muutti Wagnerin luokse Geneveen, vaikka hän olikin edelleen naimisissa Bülowin kanssa. Bülowien avioero astui voimaan heinäkuussa 1870. Saman

poliittiseen kuohuntaan ensin kirjoittamalla uskaliaikkaita artikkeleja tasavaltalaisryhmä *Vaterlandsverein*in puolesta. Arvellaan, että Wagneria saattoi innoittaa vallankumoukseen myös pyrkimys taiteelliseen vapauteen, mutta tuolloiset tapahtumat sytyttivät Wagnerissa myös radikalismien liekin. (Millington 2003, 35 – 40.)

vuoden elokuun 25. päivänä Wagner ja Cosima vihittiin. Heidän kolme lastaan, Isolde, Eva ja Siegfried, syntyivät jo ennen kuin he menivät naimisiin. Wagner sai Cosimasta kaipaamansa naisen, joka osasi kuunnella, keskustella ja myötäillä miehensä mielipiteitä, mutta myös saada oman tahtonsa läpi salaviihkaa. Cosima otti heidän suhteensa alusta lähtien palvelijan roolin ja palvoi miestänsä nerona. Wagnerin ja Cosiman suhteen paljastuttua Wagnerin ja Lisztin välit viilenivät joksikin aikaa. (Mm. Millington 2003, 75, 86 – 98.)

Wagnerin taloudellisen tilanteen pelasti ja turvasi lopullisesti vuonna 1864 Baijerin nuori, vastakruunattu kuningas Ludwig II. Ludwig maksoi kaikki Wagnerin velat, pelasti tämän velkavankeudelta ja takasi säveltäjälle säännölliset ja hyvin runsaat tulot. Homoseksuaalisuuteen taipuvainen Ludwig ihaili tavattomasti Wagneria ja tämän oopperoita, erityisesti Lohengrinia. Wagnerkaan ei käyttänyt Ludwigia vain häikäilemättä hyväkseen, vaan hänkin kunnioitti nuorta kuningasta. Ludwig tuki Wagneria paitsi taloudellisesti, myös taiteellisesti. Hän tilasi Wagnerilta tämän suurtyön, Niebelungin sormus -tetralogian ja kantaesitytti säveltäjän vastusteluista huolimatta tetralogian kaksi ensimmäistä oopperaa. (Millington 2003, 79 – 82.)

Valtaosin Ludwigin tuella Wagner sai toteutettua pitkäaikaisen haaveensa oopperajuhlista, joilla olisi ihanteelliset olosuhteet pelkästään hänen teostensa, ja erityisesti Niebelungin sormuksen, esittämiseen. Vuonna 1870 Wagner alkoi harkita Bayreuthia juhlien paikaksi. Ensimmäiset juhlat, joilla Niebelungin sormus kantaesitettiin kokonaisuudessaan, pidettiin Bayreuthiin rakennetussa puisessa oopperatalossa vuonna 1876. Wagnerit muuttivat Bayreuthiin vuonna 1874, jolloin heidän talonsa *Haus Wahnfried* valmistui. (Millington 2003, 94 ja 100 – 102.) Alkuvuosinaan Bayreuthin juhlat kärsivät taloudellisista vaikeuksista ja olivat useasti lakkauttamisuhan alla. Nykyään juhlat ovat yhden maailman arvostetuimmista ja laadukkaimmista oopperajuhlista, ja niille on jopa kymmenen vuoden lippujono.

Wagner kuoli ollessaan perheensä kanssa lomalla Venetsiassa 13. helmikuuta 1883. Hän riiteli kuolinpäivänsä aamuna Cosiman kanssa eräästä nuoresta naisesta, sai sydänhalvauksen ja nukahti ikuisen uneen Cosiman sylissä. Wagnerin ruumis kuljetettiin Venetsiasta juhlavassa saattueessa Bayreuthiin, jossa hänet haudattiin yksityisesti kotinsa *Wahnfriedin* puutarhaan. (Mm. Millington 2003, 120 – 121.)

Wagneria arvostettiin elämänsä loppupuolella jopa siinä määrin, että jo hänen eläessään perustettiin useita Wagner-seuroja. Säveltäjän kuoltua seurojen määrä kasvoi

huimasti.⁹ Wagnerista on myös kirjoitettu lukuisia kirjoja ja artikkeleja; niitä oli olemassa yli 10 000 jo ennen hänen kuolemaansa. (Magee 1988, 33.) Kuolemansa jälkeen Wagnerista tuli monien hyvin erilaistenkin ihmisten ihailun kohde. Esimerkiksi säveltäjistä häntä ihailivat niin Claude Debussy kuin Gustav Mahlerkin Hänen vaikutuksensa taiteisiin ylsi paitsi musiikkiin, myös runouteen ja kuvataiteisiin. (Magee 1988, 33; Osborne 1990, 7.) Wagnerin kuoltua Cosimasta tuli Bayreuthin juhlien johtaja ja Wagnerin teosten suojelija. Cosima ja muu Bayreuthin ”vanha kaarti” oli kaikkien Wagneriin liittyvän kanssa täysin ehdoton: muutoksia ei tehty eikä sallittu tehtävän mestarin mielipiteisiin, ohjeisiin eikä teoksiin. Cosimaa vastustettiin, sillä hänen väitettiin pilaavan juhlien alkuperäisen inspiraation ja improvisaation. (Millington 2003, 125 – 128.)

Wagnerin oopperat

Wagner sävelsi elämänsä aikana valmiiksi saakka 13 oopperaa. Näistä kolme ensimmäistä, *Haltijat (Die Feen)*, *Lemmenkielto (Das Liebesverbot)* ja *Rienzi (Cola Rienzi, der letzte der Tribunen)*, luetaan Wagnerin varhaisoopperoiksi, joissa nuori säveltäjä vasta hakee tyyliään. Varhaisoopperat ovat täysin eri tyyliisiä: *Haltijat* on saksalaisromanttinen, *Lemmenkielto* kevyt italialainen ja *Rienzi* ranskalaistyylinen grand opéra. Wagnerin varhaisoopperoissa ei ole kuin vähäisiä merkkejä säveltäjän myöhemmän tuotannon tunnusomaisista piirteistä, kuten päättymättömästä melodiasta ja johtoaihetekniikasta.

Wagnerin seuraavat kolme oopperaa, *Lentävä hollantilainen (Der fliegende Holländer)*, *Tannhäuser (Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg)* ja *Lohengrin*, ovat kaikki vanhoihin legendoihin perustuvia romanttisia oopperoita. Näissä on jo selvästi Wagnerille tunnusomaisia piirteitä, kuten pidemmälle vietyä johtoaihetekniikkaa ja wagneriaanisempaa sävelkieltä, mutta kaikki kolme oopperaa voidaan vielä selvästi jakaa kohtauksiin, joten niitä ei voi vielä pitää varsinaisina musiikkidraamoina.

Neljä oopperaa käsittävä *Niebelungin sormus –sarja (Der Ring des Niebelunges)*, johon kuuluu oopperat *Reininkulta (Das Rheingold)*, *Valkyyria (Die Walkyrie)*, *Siegfried* ja *Jumalten tuho (Die Götterdämmerung)*, on Wagnerin säveltäjänuran huipentuma. Yhteensä noin 20 tuntia kestävässä tetralogiassa käyvät ilmi selvästi Wagnerin esseessään *Musik und*

⁹ *Richard Wagner Verband International* -yhdistyksen listalla on noin 140 Wagner-seuraa, joiden kotipaikat ovat aivan ympäri maailmaa, Uudesta-Seelannista Etelä-Amerikkaan. Pelkästään Suomessa toimii kaksi aktiivista Wagner-seuraa.

Drama (1852) esittämät musiikkidraaman periaatteet, kuten johtoiheidien käyttö ja päättymätön melodia.

Myös muut Wagnerin kypsän kauden oopperat, *Tristan ja Isolde* (*Tristan und Isolde*), kevyempi ja humoristisempi Nürnbergin mestarilaulajat (*Die Meistersinger von Nürnberg*) ja säveltäjän viimeiseksi oopperaksi jäänyt Parsifal, ovat wagneriaanisen määritelmän täyttäviä musiikkidraamoja.

Oopperoiden lisäksi Wagner sävelsi muihin säveltäjiin verrattuna melko vähän muuta musiikkia. Nuoruudessaan hän sävelsi yhden ainoan sinfonian C-duurissa sekä Kolumbus- ja Faust-alkusoirot. Lisäksi Wagner on tehnyt jotakin pianokappaleita sekä yksinlauluja, joista tunnetuin on Mathilde Wesendonckille sävelletty ns. *Wesendonck-Lieder* -sarja.

6 LOHENGRIN

Lohengrin (WWV 75) on romanttinen kolminäytöksinen ooppera, johon Wagner on kirjoittanut itse libreton keskiaikaisten legendojen pohjalta. Lohengrinin libretto valmistui marraskuussa 1845, ja Wagner sai oopperan sävellystyön valmiiksi huhtikuussa 1848. Lohengrin kantaesitettiin *Grossherzliches Hoftheaterissa* Weimarissa, Thüringerissä 28. elokuuta 1850 Wagnerin ystävän Franz Lisztin johdolla.

Lohengrin on Wagnerin viimeinen ooppera, jonka voidaan katsoa olevan vielä pikemminkin perinteinen ooppera kuin musiikkidraama. Siinä on vielä paljon saksalaisen numero-oopperan vaikutusta, mutta siinä heijastuvat myös periaatteet, joita Wagner esitteli myöhemmin esseessään *Oper und Drama* (1852). Näitä periaatteita ovat musiikkidraaman periaatteet ns. päättymästä melodiasta sekä aarioiden ja resitatiivien välisen eron häivyttämisestä. Liszt (1975, 178) onkin kirjoittanut Lohengrinin musiikin yhtenäisyydestä:

”Tälle oopperalle on ominaista senkaltainen hallitseva sisällön ja tyylin yhtenäisyys, ettei teoksessa ole ainoatakaan melodiasäettä saati sitten kokonaista jaksoa tai ensemble-kohtausta, jonka todellinen merkitys ja sisäinen tarkoitus olisivat lainkaan ymmärrettävissä, jos ne erotettaisiin kokonaisuudesta.”¹⁰

Lohengrinissa on kuitenkin vielä numero-oopperan speaktaakkelimaisuutta: salaliittolaisia, värikäs morsiuskulkue ja ritari säihkyvissä varusteissaan. Näiden musiikillisina vasteina Lohengrin voidaan vielä – tosin vaikeammin kuin esimerkiksi Lentävä hollantilainen – Lisztin mielipiteestä huolimatta jakaa resitatiiveihin, aarioihin ja kuorokohtauksiin. Kaikki kohtaukset kuitenkin vievät juonta eteenpäin, eikä mikään niistä ole draaman kannalta turha. (Millington 2003, 190 – 192.)

¹⁰ Suomennos Jopi Harri (Millington 2003, 192).

6.1 Tapahtumapaikka ja -aika sekä historiallinen tausta

Lohengrinin tapahtumat sijoittuvat 900-luvun alkupuolelle, Brabantin¹¹ herttuakunnan pääkaupunkiin Antwerpeniin, Saksaan. Tämän tavallisten ihmisten maailman rinnalla oopperassa on Montsalvatin linnassa sijaitseva Graalin ritarien tarunomainen maailma. Antwerpen ja Montsalvat ovat oopperassa selkeästi toisistaan erilliset maailmat, eivätkä niiden asukkaat elä rinnakkaiseloa kuten Niebelungin sormuksen todellisen maailman ja tarumaailman hahmot elävät. Antwerpenin ja Montsalvatin lisäksi Lohengrinissa ovat vastakkain pakanallinen germaaninen maailma ja uusi, valistunut kristillinen maailma. (Dahlhaus 1979, 37; Kroó 2001, 776; Lewsey 1997, 19; Millington 2003, 188.)

Wagner liitti oopperoihinsa mielellään ja usein oikeita historiallisia tapahtumia tai henkilöitä. Hänen ennen Lohengrinia säveltämistään oopperoista Rienzin ja Tannhäuserin päähenkilöt ovat historiallisia henkilöitä¹². Lohengrinissa puolestaan oopperan linkittää historiaan siinä oleva kuningas Heinrich I (*Heinrich der Vogler*, ”Henrik Linnustaja”), joka hallitsi Saksia vuosina 919 – 936 ja taisteli Saksan yhtenäisyyden puolesta. Hän kävi useita voittoisia sotia unkarilaisia vastaan ja keräsi sotajoukkoja taisteluihin ympäri maataan. (Lewsey 1997, 99; Millington 2003, 188; Osborne 1990, 112.)

6.2 Henkilöt

Lohengrin (tenori) on Montsalvatista kotoisin oleva puhdas ja jumalallinen hahmo, jonka henkilöllisyys paljastuu vasta aivan oopperan lopussa. Hän on tavallisten ihmisten yläpuolella, mutta kuitenkin tunnesitein yhdistynyt ihmisiin. Wagner ei pitänyt Lohengrinia niinkään jumalallisena suojelijana, vaan metafyyssisenä ilmestyksenä, jonka kontaktit ihmisten kanssa johtivat vain tragediaan. (Millington 2001, 284; Osborne 1990, 111 ja 129). Wagner (1851) kirjoittaa Lohengrinin hahmosta:

”Lohengrin etsii naista, joka rakastaa häntä ehdoitta. Hän ei kaipaa ihailua eikä palvontaa, vaan sitä, että joku pelastaa hänet eristyneisyydestä ja yksinäisyydestä. Mutta hän ei kykene karistamaan päältäään korkeampaa luontoaan. Hän voi olla vain

¹¹ Nykyään Belgiassa ja Alankomaissa on kummassakin Brabant-nimiset maakunnat. Keskiajan Brabant sisälsi kummankin näistä maakunnista sekä lisäksi nykyään belgialaisen Antwerpenin maakunnan. (Lewsey 1997, 19.)

¹² Rienzi oli 1300-luvun Roomassa elänyt kansantribuuni ja Tannhäuser 1200-luvulla elänyt runoilija ja kiertävä laulaja. (Osborne 1990, 92; Tietosanakirja 1997, hakusanalla *Rienzi, Cola di*.)

ihmettelyn ja julkisen ihailun kohteena; jopa häntä rakastava nainen kadehtii häntä. Tämä todistaa hänelle, ettei häntä ymmärretä, vaan että häntä vain palvotaan, mikä pakottaa hänet palaamaan eristyneisyyteensä tuhottuna.”¹³

Etsimänsä naisen Lohengrin löytää *Elsasta* (sopraano), Brabantin hallitsijan naiivista ja nöyrästä työstä, joka tarvitsee puolustajaa. Wagner piti Elsaa tietämättömänä, vailla omaa tahtoa olevana naisena. (Osborne 1990, 112 ja 129). Lewseyn (1997, 45) mielestä Elsa on vaikea tulkittava, sillä sen esittäjän on alusta saakka tehtävä selväksi, että Elsa on vain typerästi hymyilevä hölmö, jonka hyväuskoisuutta on helppo horjuttaa hänen naiiviutensa kautta. Tarasti (1998, 74) puolestaan pitää Elsaa oopperan päähenkilönä ja näkökulman määrittäjänä, sillä oopperan tragedia perustuu psykologiseen draamaan, joka saa Elsan kysymään kielletyn kysymyksen. Wagner (1851) näki itse Elsan myös Lohengrinin eräänlaisena vastakohtana.

Sekä Lohengrinin että Elsan hahmot ovat ensimmäisen kerran esillä Wolfram von Eschenbachin 1200-luvulta peräisin olevassa Parsifal-epoksessa, joka oli yksi Wagnerin päälähteistä oopperaan. Wolfram von Eschenbach (1991, 479 – 480) kertoo eepoksensa lopussa tiivistetyssä muodossa koko Lohengrinin legendan. Lohengrin on Parsifalin poika, joka vartioi isänsä kanssa Graalin maljaa Montsalvatissa. Lohengrin lähtee Montsalvatista pelastamaan pulaan joutunutta viatonta Brabantin herttuatarta, joka ei hyväksy ketään kosijoistaan miehekseen.

Elsan täydellinen vastakohta oopperassa on *Ortrud Radbod* (mezzosopraano), joka on sukuineen täysin Wagnerin mielikuvituksen tuotetta. Elsa pelkää rakkautta, Ortrud taas on kykenemätön rakastamaan, Elsa on kunnan kristitty, ja Ortrud kannattaa vanhoja pakanauskontoja. Ortrudin esi-isät ovat hallinneet Brabantia, ja hänen kaikkien tekojensa motiivina onkin kruunun saaminen takaisin suvulleen. Ortrud ei voi itse päästä Brabantin johtoon, joten hänen on pyrittävä johtajaksi miehensä *Friedrich von Telramundin* kautta. Telramund on oopperassa Ortrudin pelinappula, heikko mies, joka suostuu pahuuksiin vaimonsa painostuksesta. Heidän suhdettaan voikin verrata William Shakespearen Macbethin pariskuntaan. Telramundin kuollessa oopperan lopussa Ortrud ei sure niinkään miehensä kuolemaa kuin menetettyä valtaa. (Lewsey 1997, 74, 169 – 171 ja 244; Newman 1991, 123.)

Lisäksi oopperan hahmoja ovat kuningas *Heinrich I* (basso) kuninkaan airut (baritoni), neljä brabantilaista aatelista (2 tenoria ja 2 bassoa) sekä Elsan veli, herttua

¹³ Suomennos Tarasti 1998, 74.

Gottfried (mykkä rooli). Kuoro esittää kreivejä ja aatelisia vaimoineen, aatelispoikia sekä aseenkantajia. (Kroó 2001, 776.)

6.3 Juoni

Brabantin herttua on ennen kuolemaansa määrännyt tyttärensä Elsan ja poikansa Gottfriedin kreivi Friedrich von Telramundin holhoukseen. Telramundilla on herttuan luvalla oikeus naida Elsa, mutta tämä kieltäytyy Telramundin kosinnasta, ja Telramund menee naimisiin Ortrudin kanssa. Samaan aikaan Gottfried katoaa jäljettömiin ja Saksin kuningas Heinrich I on tullut vaatimaan brabantilaisia lähtemään sotaretkelle vihamielisiä unkarilaisia vastaan. (Wagner 1994, 6 – 9.)

Lohengrinin ensimmäinen näytös tapahtuu Schelde-joen rannalla Antwerpenin lähistöllä. Telramund syyttää Ortrudin vaatimuksesta Elsaa kadonneen Gottfriedin surmaamisesta ja väittää, että Elsa näin pyrki Brabantin hallitsijaksi. Telramund vaatii Elsaa tuomittavaksi surmatyöstä. Tästä syystä Elsa tarvitsee itselleen taistelijan, joka olisi hänen puolellaan hallitsijaksi ryhtynyttä Telramundia vastaan. Totuus Gottfriedin kohtalosta ratkaistaisiin kuolemaan johtavalla taistelulla. Elsa kertoo uniaariassaan *Einsam in trüben Tagen* nähneensä unessa pelastajansa, taivaan lähettämän puhtaan ritarin, joka suostuu ottelemaan Elsan puolesta Telramundia vastaan. Jos ritari haluaisi, hän saisi Elsan vaimokseen. Samassa Elsan uni muuttuu todeksi: hänen rukouksensa kutsumana muukalainen saapuu paikalle joutsenen vetämällä veneellä ja päihittää Telramundin kaksintaistelussa. Elsa todetaan viattomaksi ja muukalaisesta tehdään Brabantin suojelija ja samalla Elsan aviomies. Muukalainen kuitenkin asettaa Elsalle ehdon: hän pysyy Brabantin suojelijana vain jos Elsa ei koskaan kysyisi tai yrittäisi selvittää hänen nimeään eikä syntyperäänsä. (Wagner 1994, 6 – 31.)

Toinen näytös tapahtuu Antwerpenin linnassa yöaikaan. Ortrud ja Telramund havittelevat valtaa ja juonittelevat Elsaa ja muukalaista vastaan. He aikovat saada Elsan kysymään muukalaiselta kielletyn kysymyksen, jolloin muukalaisen voimat katoaisivat. Telramundia suunnitelma epäilyttää, sillä hän ei halua petosta, mutta Ortrudin onnistuu kääntää hänen päänsä. Ortrud saa Elsan epäilemään, onko hänen miehensä edes aatelista syntyperää. Elsa ja muukalainen vihitään seuraavana aamuna juhlallisina menoin. Hääkulkueessa Ortrud ja Telramund yrittävät tuloksetta selvittää muukalaisen

henkilöllisyyttä. Telramundkin väittää jo, että muukalaisen voitto oli petosta ja että Elsa on syyllinen. Hän epäilee, että muukalainen on noita, jonka pauloihin he kaikki ovat joutuneet. (Wagner 1994, 31 – 65.)

Kolmannen näytöksen ensimmäinen kohtausta tapahtuu Elsan morsiuskamarissa. Epäilykset ovat heränneet Elsass ja hän esittää vastaviihitylle miehelleen tämän kieltämän kysymyksen. Samaan aikaan Telramund miehineen hyökkää morsiuskamariin ja yrittää tappaa muukalaisen, mutta tämä on nopeampi ja surmaa Telramundin. Muukalainen lupaa vastata Elsan kysymykseen kuninkaan edessä. (Wagner 1994, 66 – 79.)

Siirrytään takaisin niitylle Schelden rannalle. Muukalainen ilmoittaa, ettei hän johdakaan Brabantin joukkoja sotaan ja vastaa Elsan kysymykseen kuninkaan ja kansan edessä aariassaan *In fernem Land*: hän on Lohengrin, Parsifalin poika ja Graalin ritari, jonka tehtävänä on Graalin maljan lähettämänä puolustaa viattomia. Hän on Graalin maljan suojaama niin kauan kunnes hänen henkilöllisyytensä paljastuu. Jos näin käy, hän joutuu palaamaan takaisin Graalin maljan luo Montsalvatin linnaan. Näin ollen Lohengrinin on jätettävä Elsa ja palattava Montsalvatiin. Hän hyvästelee Elsan ja kutsuu joutsentansa. Joutsen muuttuu yllättäen Gottfriediksi, ja Ortrud kertoo loihittineensa hänet joutseneksi. Lohengrin määrää, että Gottfriedistä tulee Brabantin uusi johtaja. Lohengrinin lähdettyä Elsa vaipuu kuolleena maahan. (Wagner 1994, 79 – 91.)¹⁴

6.4 Yhtymäkohtia Wagnerin aikaisempiin oopperoihin

Monet Wagnerin oopperoissaan käsittelemät aiheet toistuvat hänen oopperastaan toiseen. Kielletty kysymys on keskeisenä juonellisenä teemana jo Haltijoissa: kuolevainen voi saada kuolemattoman omakseen vain luottamalla tähän sokeasti. Lisäksi kysymyksen motiivi on keskeinen myös Siegfriedissä ja Parsifalissa. Toinen valtaosassa Wagnerin oopperoista, Haltijoista Parsifaliin, toistuva teema on kirous. Kirous on tyypillinen teema 1800-luvun romanttisissa oopperoissa, mutta Wagnerille siellä oli erityinen merkitys. Kirous oli keino, jolla Wagner saattoi kuvata elämää alituisena taisteluna yrittää välttää hirveä kohtalo. (Kroó 2001, 754 – 755; Lewsey 1997, 47 ja 67).

¹⁴ Wagner (1851) vertaa Lohengrinin legendan juonta vanhaan kreikkalaiseen taruun Zeus-jumalasta ja hänen rakkaudestaan kuolevaiseen Semeleen. Myöskään Semele ei saa kysyä rakastettunsa nimeä.

Sekä Lohengrinissa että Lentävässä hollantilaisessa päähenkilönä on salaperäinen muukalainen, joka ylmaallisten voimien lähettämänä saapuu vetten yli unelmissa elävän rakastettunsa luokse. Wagner on monissa oopperoissaan tehnyt päähenkilöstä omakuvaansa. Niin Lohengrin ja Hollantilainen kuin myös Tannhäuser ovat suurten, yksin maailmaa vastaan kamppailevien ihmisten vertauskuvia. Wagner kuvaa näissä yksinäisissä hahmoissa itseään, väärinymmärrettyä taiteilijaa, joka täyttää taiteilijan kutsumustaan tavallisten kuolevaisten keskuudessa ja etsii saavuttamatonta. Lisäksi Wagner samaistui Lohengrinin tarpeeseen löytää inhimillistä rakkautta ja täydellinen elämänkumppani. (Kroó 2001, 778; Lewsey 1997, 139; Tarasti 1998, 73.)

6.5 Musiikista

Wagner oli Lohengrinia säveltäessään tyytymätön Lentävän hollantilaisen ja Tannhäuserin alkusoittojen tapaisiin alkusoittoihin, joissa oopperan tärkeimmät johtoaiheet läpi käyden kerrotaan koko oopperan juoni. Lohengrinin alkusoitto ei noudatakaan perinteisen ooppera-alkusoiton kaavaa, jossa hidasta johdantoa seuraa temaattista kehittelyä sisältävä tasajakoinen nopea jakso. Sen sijaan Lohengrinin alkusoitto kuvaa näyn, jossa Graalin maljaa kantava enkelijoukko laskeutuu taivaasta ja palaa sinne jätettyään Graalin maljan pyhien miesten haltuun. Lohengrinin alkusoittoa pidetäänkin Wagnerin tuohon mennessä parhaana saavutuksena niin ilmaisun kuin muodonkin osalta. (Millington 2003, 193; Newman 1991, 126; Osborne 1990, 113 – 114.)

Wagner käyttää Lohengrinissa jo Tannhäuserissa kokeilemaansa ns. assosiativista tonaalisuutta, jossa jokaiseen henkilöön liittyy tietty sävellaji. Lohengrinia ja Graalin maljaa oopperassa edustaa A-duuri. Lohengrin alkaa ja loppuu tässä sävellajissa, ja se on myös Lohengrinin kertomuksen *In fernem Land*¹⁵ sävellaji. Ortrudia puolestaan edustaa A-duurin rinnakkaissävellaji fis-molli. Elsan sävellaji As-duuri taas on vain puolen sävelaskeleen päässä Lohengrinin sävellajista, jolloin Wagner pääsee esittelemään oopperassa mestaruuttaan modulaatioiden alalla.

Sävellajien lisäksi Wagner viittaa eri hahmoihin myös soitinnuksella, jolloin henkilöihin liittyvät tietyt johdonmukaiset sointivärit. Jouset kuvaavat Graalin maljaa, puupuhaltimet ja erityisesti oboe naiivia ja viatonta Elsaa ja vasket kuningasta. Trumpetti

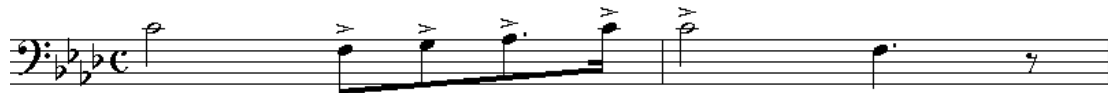
¹⁵ Suom. ”Kaukaisessa massa”.

puolestaan ilmoittaa Lohengrinin saapumisesta. Eri soitinryhmiä vuorotellen Wagner onkin saanut oopperaansa loistavia kontrasteja. (Kroó 2001, 780; Millington 2003, 195 – 196.) Wagner tapasi myös tehdä oopperoidensa läpeensä hyveellisten ja viattomien hahmojen, kuten Elsan ja Tannhäuserin Elisabethin, vastakohtina olevien hahmojen, kuten Ortrudin ja Tannhäuserin Venuksen, musiikista kokeellisempaa ja uskaliaampaa (Dahlhaus 1979, 47).

Tästäkin syystä Ortrudin ja Telramundin toisen näytöksen alussa käymä keskustelu on Lohengrinin musiikillisesti kehittynein kohta. Sen laskevassa kromaattisessa fraasissa on viittausta tulevaan, Brünnhilden taianomaiseen uneen Valkyyrian lopussa. Myös Elsan uniaaria *Einsam in trüben Tagen*¹⁶ sekä Lohengrinin kertomus *In fernem Land* ennakoivat Wagnerin tulevia taitoja, jotka pääsevät kunnolla esiin hänen seuraavassa oopperassaan Tristan ja Isolde. Wagner myös sovittaa Lohengrinin ylimenot visuaalisten tapahtumien kanssa paremmin kuin aiemmissa oopperoissaan. (Dahlhaus 1979, 47; Deathridge 1989, 59; Millington 2000, 65.)

6.6 Johtoiheista

Wagner käyttää Lohengrinissa paljon enemmän johtoiheita kuin aiemmissa oopperoissaan. Niitä on kuitenkin vielä paljon vähemmän kuin hänen Lohengrinia seuranneissa oopperoissaan. Lohengrinin johtoiheet ovat Niebelungin sormuksen johtoiheita pidempiä teemoja ja niillä on vain havainnollinen tai dramaattinen tarkoitus. Lisäksi monia Lohengrinin motiiveista ei voida vielä pitää varsinaisina johtoiheina, vaikka ne toistuvatkin usein, vaan ne ovat vain musiikillista ”lavastusta”. (Dahlhaus 1979, 44; Millington 2001, 285; Osborne 1990, 113.)



Nuottiesimerkki 1.

Kielletyn kysymyksen johtoihe (ks. nuottiesimerkki 1) sen sijaan on jo sitä johtoihetekniikkaa, jonka Wagner esittelee muutama vuosi myöhemmin esseessään *Oper*

¹⁶ Suom. ”Yksin vaikeina päivinä”.

und Drama (1852). Ensimmäisen kerran Lohengrin laulaa sen kieltäessään Elsa kysymästä nimeään tai syntyperäänsä (*„Nie sollst du mich befragen“*¹⁷). Sen jälkeen se toistuu pitkin oopperaa orkesterin soittamana muistuttaen Elsan antamasta lupauksesta. (Millington 2001, 285.)

¹⁷ Suom. ”Sinun ei pidä koskaan kysymän minulta”.

7 LOHENGRININ SÄVELLYSPROSESSI

Yrjö Heinosen yleisen sävellysprozessimallin vaiheista mallien ja strategioiden sisäistäminen on täysin muista vaiheista erillinen vaihe, joka kattaa periaatteessa säveltäjän koko siihenastisen elämän. Se onkin tavallaan säveltäjän siihenastinen ”taiteilijaelämäkerta”. Myös sävellyksen valmisteluvaiheen voi selkeästi erottaa muista vaiheista, vaikka se meneekin hieman päällekkäin sitä seuraavan kypsymisen kanssa.

Sisällytän tässä tutkielmassa valmisteluvaiheeseen myös libreton laatimisen, vaikka sillä ei vielä periaatteessa ole juurikaan tekemistä musiikin ja itse säveltämisen kanssa. Wagner on kuitenkin aina laatinut itse omien oopperoidensa libretot, joten jo libreton kirjoittaminen on sävellysprozessin valmistelua. Tästä syystä myös Darcyn (2001b, 244) mielestä Wagnerin sävellysprozessin tutkiminen tulee aloittaa jo libreton laatisesta. Toisaalta jos säveltäjä ei itse laatisi librettoaan, kuten yleensä on, kuuluisi valmisteluvaiheeseen sopivan libreton tai libretistin etsiminen, joten näin ollen libreton laatiminenkin on tulevan sävellystyön valmistelua. Libreton laatiminen on kuitenkin myös tulevan sävellystyön pohjustusta. Librettoa kirjoittaessaan Wagner tutustui perinpohjaisesti tulevan oopperansa aiheeseen, ja Lohengrinin ensimmäiset motiivitkin syntyivät todennäköisesti jo siinä vaiheessa, kun Wagner työsti vasta oopperansa tekstiä. Wagner muokkasi Lohengrinin librettoa ja erityisesti sen kolmatta näytöstä vielä säveltäessään oopperaa (Millington 2000, 62), joten tästäkään syystä libreton kirjoittamista ei minusta voi erottaa sävellysprozessista.

Toisaalta libreton laatimisen voidaan ajatella olevan oma, erillinen luova prosessi tai yksi oopperan sävellysprozessin osatavoitteista. Se voidaan edelleen jakaa pienempiin osatavoitteisiin, kuten sopivan aiheen etsimiseen, aiheen taustoihin tutustumiseen, proosaluonnoksen kirjoittamiseen ja sen muuttamiseen runoelmaksi.

Valmisteluvaihetta seuraavia yleisen sävellysprozessimallin vaiheita, kypsymistä, oivallusta ja inspiraatiota, on todellisuudessa vaikea erottaa toisistaan selkeästi erillisiksi tapahtumiksi. Oivallus seuraa kypsymistä niin nopeasti ja on niin lyhytkestoinen, ettei sitä voi käytännössä pitää irrallaan kypsymisestä. Toisaalta taas oivallusta välittömästi seuraavaa inspiraatiota, oivaltamisen iloakaan, ei voi irrottaa kovin helposti oivaltamisesta. Kaikki nämä

kolme sävellysprosessin vaihetta ovat lisäksi tiedostamatonta tai lähes tiedostamatonta toimintaa, joka tapahtuu alitajunnassa tai virtaa sieltä säveltäjän tietoisuuteen säveltäjän näkemättä siihen paljoakaan vaivaa. Näistä syistä käsittelen kypsymisen, oivalluksen ja inspiraation samassa alaluvussa, enkä edes yritä erotella niitä toisistaan.

Myös Heinosen mallin kahden viimeisen vaiheen, todentamisen ja kommunikaation, välinen ero on hyvin pieni, joten käsittelen niitäkin siksi samassa alaluvussa. Heinonen (1995, 23) määrittelee todentamisen ja kommunikaation välisen suurimman eron seuraavasti: Todentaminen vastaa kysymykseen ”onko sävellys (riittävän) hyvä” ja kommunikaatio puolestaan ”ymmärtävätkö ulkopuoliset sävellyksen”. Lisäksi sekä todentaminen että kommunikaatio ovat täysin tietoista toimintaa, joten niitä on siksikin mielekästä käsitellä rinnakkain.

Todentamis- ja kommunikaatiovaiheissa kootaan kypsymisen, oivalluksen ja inspiraation aikana syntyneet hajanaiset hahmotelmat järkevään ja järjestäytyneeseen muotoon (kokonaisluonnokset ja partituuri), josta ulkopuoliset pystyvät koko ajan paremmin hahmottamaan teoksen lopullisen ulkoasun ja nuottien kirjoittamisen tapauksessa soittamaan teoksen. Todentamis- ja kommunikaatiovaiheissa säveltäjä pohtiikin, miten hän saa liitettyä aiemmin syntyneet hajanaiset palaset yhteen järkeväksi kokonaisuudeksi mahdollisimman ”kauniisti”. Kommunikaatiovaihe sisältää useampia selkeästi toisistaan eroteltavia osatavoitteita, joten olen jakanut luvun selkeyden vuoksi useampiin alalukuihin. Alaluvuissa käsitellään kokonaisluonnosten tekemistä hahmotelmien pohjalta, soitinnusta, partituurin puhtaaksi kirjoittamista, Lohengrinin kantaesitystä ja muita ensimmäisiä esityksiä sekä Lohengrinista tehtyjen erilaisten nuottien kustantamista ja julkaisemista.

Vaikka olenkin erotellut tässä valmistelun, kypsymisen, oivalluksen ja inspiraation sekä todentamisen ja kommunikaation kolmeksi erilliseksi luvuksi, tulee muistaa, että Heinosen yleisen sävellysprosessimallin ensimmäistä vaihetta, mallien ja strategioiden sisäistämistä sekä joitain kommunikaatiovaiheen osavaiheita lukuun ottamatta malli on syklinen. Eri vaiheet eivät siis etene lineaarisesti, toinen toista seuraten mallissa esitetyssä järjestyksessä. Lisäksi vaiheet menevät lomittain ja osittain päällekkäinkin ja seuraavat toisiaan välillä hyvinkin nopeasti.

Sävellysprosessiin vaikuttavat kontekstitekijät puolestaan ovat muun prosessin ulkopuolisia tapahtumia, jotka vaikuttavat koko sävellysprosessiin sen kaikkien eri vaiheiden taustalla. Näin ollen kontekstitekijät eivät ole sävellysprosessin yksi vaihe samassa mielessä kuin vaiheet mallien ja strategioiden sisäistämisestä kommunikaatioon, vaikka tässä

kontekstitekijöitä käsittelevä alaluku onkin esitettyä rinnakkain varsinaisten vaiheiden kanssa.

7.1 Mallien ja strategioiden sisäistäminen

Heinosen yleisen sävellyspohjallisen ensimmäinen vaihe, mallien ja strategioiden sisäistäminen, käsittää säveltäjän koko siihenastisen elämän ja on siten tavallaan säveltäjän siihenastinen elämäkerta. Olen jakanut tämän luvun alalukuihin, joissa käsitellään Wagnerin nuoruutta, opiskeluaikaa sekä ensimmäisiä työtehtäviä musiikin alalla. Lisäksi luvussa 7.1.5 esittelen Wagnerin tärkeimpiä musiikillisia esikuvia, jotka ovat omalta osaltaan vaikuttaneet suuresti Wagnerin mielipiteisiin ja käsityksiin musiikista sekä kehittymiseen säveltäjänä. Luvussa 7.1.6 esittelen lyhyesti kaikki Wagnerin Lohengrinia edeltäneet viisi oopperaa, sillä Wagnerin tapa säveltää oopperaa ja ajatukset oopperasta ja musiikista muuttuivat koko hänen säveltäjänuransa ja erityisesti hänen ensimmäisten oopperoidensa sävellystyön aikana. Näissä nuoruudenteoksissa myös näkyy jo monia Wagnerille myöhemmin tunnusomaisia piirteitä ja ajatuksia oopperasta ja sen säveltämisestä.

7.1.1 Nuoruusvuosien kokeilut

Teatteri tuli Wagnerille tutuksi jo pienestä pitäen. Hänen kasvatusisänsä Ludwig Geyer oli harrastelijanäyttelijä, ja neljä hänen sisaruksistaan ansaitsivat elantonsa näyttelijöinä tai laulajina. Jostain syystä Wagneria ei päästetty samoissa määrin tekemisiin musiikin ja teatterin kanssa kuin hänen vanhempia sisaruksiaan – hänestä ehkä haluttiin ”jotain suurempaa”. Wagner alkoi kuitenkin noin kymmenvuotiaana käydä pianotunneilla. Hän kertoo saaneensa hyvin vaatimatonta opetusta, mutta hän sanookin opetelleensa pianonsoittoa vain omaksi ilokseen. Puutteellisista perustaidoistaan huolimatta Wagner alkoi opetella nelikäteisesti soitettavia alkusoittoja tavoitteenaan oppia soittamaan erityisesti perhetutun, säveltäjä Carl Maria von Weberin oopperoiden alkusoittoja. Nuorena Wagner oli kuitenkin kiinnostuneempi antiikin mytologiasta ja vanhoista taruista kuin musiikista. Pojasta arveltiin tulevan aikuisena joko runoilija tai kirjailija. (Millington 2003, 4; Wagner 1843; Wagner 2002, 25 ja 39.)

Kiinnostus runoutta ja vanhoja taruja kohtaan innoitti Wagneria kirjoittamaan omia näytelmiä. 15-vuotiaana, vuonna 1828, hän järkytti perheensä jäätyään kiinni koulusta pinnaamisesta. Opiskelun sijaan hän oli kuukausien ajan kirjoittanut suurta runomittaista, lukuisia murhia sisältävää kauhutragediaa, jolle hän oli antanut nimen *Leubald ja Adelaide*. Näytelmässä oli vaikutteita Shakespearen *Hamletista*, *Macbethista* ja *Kuningas Learista* sekä Goethen *Götz von Berlichingenistä*. Wagner kertoo omaelämäkerrassaan, että näytelmän runokieli oli liioitellun mahtipontista ja siinä oli muista näytelmistä lainattuja kummallisia sanontoja. Wagnerin perhe paheksui nuorukaisen yritystä näytelmäkirjailijana ja käski hänen lopettaa näytelmän kirjoittamisen. (Millington 2003, 6; Wagner 2002, 35 – 37.) Wagner kertoo omaelämäkerrassaan, että sukulaisten paheksunta vain vahvisti hänen mielipidettään musiikin ja runouden yhteydestä:

”Tiesin nyt sen, mitä kukaan muu ei vielä voinut tietää, nimittäin sen, että teostani voisi arvioida oikein vasta sitten, kun siihen olisi lisätty musiikki. Olin jo päättänyt tehdä sen, ja tämän suunnitelman aioin seuraavaksi toteuttaa.” (Wagner 2002, 37 – 38.)

Wagner uskoi pystyvänsä säveltämään itse musiikin näytelmäänsä – samoin kuin Beethoven oli vuonna 1810 säveltänyt musiikin Goethen näytelmään *Egmont*. Hän ajatteli opiskella ensin hieman kenraalibassoa ja lainasi tätä varten kirjastosta J.B. Logierin kirjoittaman kirjan aiheesta. Muutenkin Wagner alkoi Leubaldin ja Adelaiden jälkeen harrastaa enemmän musiikkia, kopioimaan lempikappaleidensa nuotteja ja kuuntelemaan konsertteja. (Wagner 1843; Wagner 2002, 40.)

7.1.2 Tietoisempi opiskelu

Tutkittuaan jonkin aikaa Logierin kirjaa Wagner totesi, ettei kenraalibasson opiskelu kirjasta ollutkaan aivan niin helppoa kuin hän oli olettanut, joten hän alkoi syksyllä 1828 ottaa aluksi perheeltään salaa oppitunteja sointuopista paikalliselta muusikolta Christian Gottlieb Mülleriltä. Omaelämäkerrassaan Wagner vähättelee Müllerin tuntien merkitystä, mutta hän kuitenkin sai tunneilla kolmen vuoden aikana vahvan harmoniaopillisen pohjan, josta oli paljon apua hänen myöhemmällä urallaan. Müllerin tuntien lisäksi Wagner opiskeli itsenäisesti kopioimalla vanhojen mestareiden partituureja ja saaden näin oppia heidän tyyleistään ja ratkaisuksistaan. Wagnerin perhe ei aluksi pitänyt pojan innostumisesta säveltämiseen, mutta lopulta se hyväksyi sen ja antoi Wagnerille luvan käydä tunneilla. (Millington 2003, 6 – 7 ja 278; Wagner 1843; Wagner 2002, 42 ja 45 – 46.)

Wagnerin ensimmäiset vakavammin otettavat sävellykset, kaksi sonaattia pianolle sekä jousikvartetto, syntyivät vuonna 1829 Müllerin opetuksessa. Lisäksi hän alkoi samana vuonna työstää itsenäisesti paimennäytelmää. Hän oletti, että runoelman sovittaminen musiikkiin, säestyksen säveltäminen ja vielä säestyksen soitinnuskin tulevat säveltäjän mieleen alitajunnasta täysin muotoutuneena, ilman suurempaa työtä (Bailey 1979, 269). Tästä syystä hän kirjoitti paimennäytelmänsä tekstin, sävelsi siihen musiikin ja soitinsi sen samaan aikaan. Wagner (2002, 44) kertoo, ettei hän partituurin sivun päättyessä ollut edes miettinyt seuraavan sivun sisältöä. Hän sai näin, tuntematta kunnolla edes soitinnusta, aikaiseksi melko pitkän kappaleen. Wagner kuitenkin oppi tästä, että on parempi kirjoittaa ensin runoelma ja vasta sen jälkeen säveltää se. Lisäksi hän oppi, että kannattaa ensin säveltää alustava luonnos ja vasta sitten alkaa miettiä soitinnuksen ongelmia. Tämän jälkeen Wagner tekikin aina niin. (Bailey 1979, 270.) Eräs Wagnerien tuttu kapellimestari tutustui Wagnerin ensimmäisiin Müllerin opetuksessa tekemiin sävellyksiin ja mitenkään perustelematta totesi vain: ”En näe niissä mitään hyvää.” (Wagner 2002, 44 – 45).

Wagner jatkoi kuitenkin sinnikkäästi opiskelemista ja säveltämistä. Ensimmäinen hänen teoksensa, joka esitettiin, oli Beethovenin yhdeksännen sinfonian innoittamana syntynyt alkusoitto B-duurissa. Esitys oli jouluaattona 1830. Yleisö suhtautui tuntemattoman säveltäjän mahtipontiseen ja hieman kummalliseen sävellykseen huvittuneesti, ja Wagner pakeni nolostuneena paikalta paljastamatta kenellekään olevansa teoksen säveltäjä. (Millington 2003, 9 – 10; Wagner 2002, 62.)

Vuonna 1831 Wagner siirtyi opiskelemaan säveltämistä Tuomaskirkon kanttorin Christian Theodor Weinlichin johdolla. Weinlich edusti perinteistä italialaista koulukuntaa ja hänet tunnettiin parhaiten vokaalimusiikin säveltäjänä. Weinlichilta Wagner oppi kontrapunktin käyttöä fuugia kirjoittamalla. Wagner kertoo alkaneensa Weinlichin opissa pitää ”selkeästä ja sujuvasta musiikista” sekä vokaalimusiikista. Hän ylistää opettajaansa ja kertoo kehittyneensä säveltäjänä hyvin paljon hänen opissaan. Wagnerin opinnot Weinlichin johdolla kestivät kuitenkin vain alle puoli vuotta. Tämän jälkeen Wagner oli Weinlichin mielestä kypsä työskentelemään itsenäisesti. (Millington 2003, 10; Wagner 1843; Wagner 2002, 65 – 66.) Osoitukseksi Weinlichilta saamasta opistaan Wagner sävelsi vuonna 1832 C-duurisinfonian, jossa on vaikutteita Mozartilta ja Beethovenilta. Teos esitettiin samana vuonna Prahassa. Wagner piti sinfoniaansa täysin esittämis- ja kuuntelukelpoisena vielä kymmeniä vuosia myöhemminkin. (Millington 2003, 10; Wagner 2002, 68.)

7.1.3 Työ kapellimestarina

Wagner pääsi veljensä avustuksella tammikuussa 1833 kuoronjohtajaksi Würzburgiin. Ensimmäiseksi tehtäväkseen hän harjoitutti Heinrich Marschnerin oopperan Vampyyri (*Der Vampyr*) ja Giacomo Meyerbeerin Robert Paholaisen (*Robert le diable*). Vähitellen hän työnsä ohella tutustui syvemmin niin ranskalaisiin, italialaisiin kuin saksalaisiinkin oopperoihin, muun muassa Beethovenin ainoaan oopperaan Fidelioon. (Millington 2003, 12.) Wagner piti itseään aluksi täysin harrastelijana kuoronjohtajan työssään. Toisaalta hän oli myös sitä mieltä, että hänen musiikkimakunsa heikkeni tuona aikana ja hän taantui taiteellisessa mielessä. (Wagner 2002, 84.) Elokuussa 1834 Wagner debytoi oopperakapellimestarina Mozartin Don Giovannissa. Hänestä tuli hänen energisyytensä ja tarkkuutensa ansiosta suosittu kapellimestari niin yleisön kuin esittäjienkin keskuudessa. (Millington 2003, 16.)

Vaikkei Wagner aina osannutkaan arvostaa kuoronjohtajan ja kapellimestarin toimiaan, hän kuitenkin näinä aikoina tutustui syvällisesti oopperakirjallisuuden klassikkoteoksiin niin italialaisen, ranskalaisen kuin saksalaisenkin oopperan alalta sekä myös uudempiin oopperoihin (Bacon 2001, 289). Nämä oopperat vaikuttivat aluksi suoraan hänen omiin ensimmäisiin oopperoihinsa ja vielä myöhemminkin hänen ajatuksiinsa ja mielipiteisiinsä. Lisäksi hän oopperakapellimestarina toimiessaan alkoi tuntea, että nimenomaan ooppera oli hänen oma taiteenlajinsa (Wagner 2002, 101).

7.1.4 Pariisin vuodet

Kyllästyttyään lopullisesti kapellimestarin työhön Wagner päätti vuonna 1839 yrittää kansainvälistä läpimurtoa oopperasäveltäjänä tuon aikaisessa musiikin keskuksessa Pariisissa. Suurista toiveistaan ja kuvitelmistaan huolimatta hänen ei onnistunut saada jalansijaa Pariisissa, ja hän joutui tekemään siellä henkensä pitimiksi pianosovituksia sen ajan suosituimmista oopperoista, kuten esimerkiksi Gaetano Donizettin *La favorite*sta sekä Fromental Halévy'n *Kyproksen kuningattaresta* ja *Le Guitarrerosta*. Lisäksi hän kirjoitti aarioita täytenumeroiksi muihin oopperoihin sekä yritti säveltää pieniä kappaleita tunnettujen pariisilaisten laulajien esitettäväksi, mutta ne eivät saavuttaneet suurtakaan suosiota laulajien keskuudessa. Valtaosa Wagnerin säveltämistä (yksin)lauluista syntyivätkin säveltäjän Pariisin-vuosien aikana. (Millington 2003, 24 – 27 ja 289; Wagner 2002, 180 – 181.)

Jouduttuaan tekemään Pariisissa sovituksia muiden oopperoista Wagnerin oma taiteellinen työ kärsi, eikä hänellä ollut niin paljoa aikaa keskittyä omaan sävellystyöhönsä. Toisaalta perehdyttyään sovituksia tekemällä muiden säveltämiin oopperoihin Wagner varmasti myös oppi niistä ja sai niistä vaikutteita – niin positiivisia kuin negatiivisiakin – myöhempiin oopperoihinsa.

7.1.5 Musiikilliset esikuvat

Wagner piti nuoresta pitäen kaikkein eniten saksalaisesta oopperasta. Tähän yhtenä syynä oli Wagnerien perhetuttu, säveltäjä Carl Maria von Weber (1786 – 1826). Weberin vuonna 1821 valmistunut ooppera Taika-ampuja (*Der Freischütz*) oli yksi ensimmäisistä oopperoista, joita Wagner näki. Wagner muistelee olleensa täysin lumoutunut Taika-ampujan musiikista. Häntä kiehtoivat oopperan melodramaattinen kauhukuvaus ja yliluonnollinen aihe. Wagner kertoo yrittäneensä ottaa Taika-ampujasta nuorena mahdollisimman paljon vaikutteita kuitenkin varsinaisesti tutkimatta oopperaa. Taika-ampuja oli myös Wagnerin innoittaja pianonsoiton opintoihin. (Millington 2003, 5; Wagner 2002, 38 – 39.)

Toinen Wagnerin hyvin nuoresta saakka ihailema saksalaissäveltäjä on Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), jonka vuonna 1824 valmistunutta yhdeksättä sinfoniaa Wagner piti koko elämänsä ajan upeimpana koskaan sävellettynä musiikkina. Hän laati nuorena siitä jopa pianosovituksen. Musiikkikustantamo Schott hylkäsi sovituksen, mutta Wagner oppi paljon kopioidessaan ja muokatessaan ihailemansa säveltäjän partituuria. Monissa Wagnerin varhaisissa sävellyksissä onkin paljon Beethovenin sinfonioiden vaikutusta. Wagner halusi olla Beethovenin mantteliperijä, ja hän haaveili nuorena Beethovenin ennakoiman yhteistaideteoksen toteuttamisesta. (Dahlhaus 1992, 100; Millington 2003, 8; Wagner 2002, 46.)

Esiintyvistä taiteilijoista nuoreen Wagneriin teki lähtemättömän vaikutuksen nuori ja kaunis sopraano Wilhelmine Schröder-Devrient (1804 – 1860). Hän vieraili Leipzigin joko Beethovenin *Fidelion* tai italialaisen Vincenzo Bellinin *Capulettien ja Montecchien* (*I Capuletti e i Montecchi*) esityksessä. Nuori Wagner oli niin lumoutunut laulajattaren taidoista, että hän kirjoitti tälle kirjeen, jossa kertoi löytäneensä elämälleen tarkoituksen. Hän kertoi kirjeessään sopraanolle, että on tämän ansiota, jos hänestä joskus tulee kuuluisa muusikko. Schröder-Devrient oli Wagnerin esikuva vaikuttavasta laulaja-näyttelijästä. Wagner pyrki itsekin luomaan jotain saamansa taide-elämyksen vastaista – hän halusi säveltää Schröder-

Devrientin arvoisen teoksen. (Millington 2003, 7 – 8; Wagner 2002, 47 – 48.) Wagner (1851) kertoo, että ajatus Schröder-Devrientistä tuli hänen mieleensä ja hän tunsi taiteilijattaren läsnäolon aina, kun hän ryhtyi taiteelliseen työhön. Myöhemmin Schröder-Devrientistä tuli Wagnerin hyvä ystävä ja puolestapuhuja, ja hän esiintyi monien Wagnerin oopperoiden, kuten Rienzin ja Lentävän hollantilaisen, kantaesityksissä.

Wagnerin 1830-luvun alkupuolen teosten konstruktioperiaatteet ja jopa teemat ovat hyvin samankaltaisia kuin Beethovenin, Mozartin ja Felix Mendelssohnin teoksissa, joista Wagner on ottanut mallia klassismin muotorakenteista. Wagnerin onkin täytynyt tutkia perusteellisesti näiden mestarien sävellyksiä pystyäkseen jäljittelemään heidän tyyliään niin hyvin kuin hän esimerkiksi C-duurisinfoniassaan teki. Wagner itse sanoo, ettei hän pitänyt Mozartin oopperoista kuin Taikahuilusta (*Die Zauberflöte*), sillä hän ei arvostanut Mozartin italiankielisiä oopperoita. Toisaalta kontrapunktia Weinlichin johdolla opiskellessaan Wagner kertoo oppineensa ”arvostamaan ja rakastamaan sitä keveyttä ja selkeää tapaa, jolla Mozart ratkaisee musiikin vaikeimmatkin tekniset ongelmat”. (Millington 2003, 277; Wagner 1843; Wagner 2002, 68.)

7.1.6 Lohengrinia edeltäneet Wagnerin oopperat

Ennen Lohengrinia Wagner ehti säveltää valmiiksi saakka viisi oopperaa. Hänen kolmea ensimmäistä oopperaansa, Haltijoita, Lemmenkieltoa ja Rienziä, pidetään hänen varhaisoopperoinaan, joissa hän vielä hakee omaa tyyliään ja sävelkieltään. Ensimmäinen Wagnerin kypsempi ooppera on Lentävä hollantilainen, jota seurasi hyvin pian Tannhäuser.

Ennen Haltijoita, syksyllä 1832, Wagner yritti säveltää jälleen perheeltään salaa traagista oopperaa Häät (*Die Hochzeit*). Hän vältti sen toteutuksessa oopperamaisia koristeluja, ja tuloksena olikin hyvin synkkää musiikkia. Häissä oli muistumia Leubaldista ja Adelaidesta, mutta siinä oli jo hienosäikeisempiä aineksiakin. Weinlich piti oopperan alusta, mutta Wagnerin suuresti arvostama Rosalie-sisko tyrmäsi oopperan alun niin täysin, että Wagner tuhosi aikaansaannoksensa välittömästi säveltämättä sitä loppuun asti. (Millington 2003, 10; Wagner 2002, 77 – 79.)

Esseessään *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851) Wagner kertoo pitävänsä varhaisoopperoitaan ristiriitaisina myöhempien taidekäsitystensä kanssa. Wagner toteaa esseessään, että niitä tarkasteleva saa niistä kuvan hänen aiempien käsitystensä virheellisyydestä. Hän piti nuoruudenteoksiaan vielä kehittymättömän yksilön tavanomaisina

yrityksinä löytää taiteen yleisiä vaikutuksia, ja hänen mielestään hänen ensimmäiset taiteelliset yrittelmänsä eivät tuottaneet kuin tyytyväisyyttä siitä, että hän on kykeni jäljittelemään jotain kiehtovaa. (Wagner 1851.)

Wagner oli aina, jo ennen Haltijoita, sitä mieltä, että hän kirjoittaisi aina itse omat librettonsa. Hän ei koskaan suostunut säveltämään oopperaa kenenkään muun laatimaan tekstiin. Wagnerin mielestä oopperateksti oli ”itsessään jotain sellaista, mitä runoilija tai kirjallisuudenharrastaja ei voi saada syntymään”. (Wagner 2002, 81 – 83.)

Haltijat (*Die Feen*)

Romanttinen, kolminäytöksinen ooppera Haltijat valmistui tammikuussa 1834 Wagnerin työskennellessä kuoronjohtajana Würzburgissa. Synkän ja koristeettoman, keskeneräiseksi jääneen Häät-oopperan jälkeen Wagner halusi tehdä värikylläisen oopperan. Idean librettoon hän sai venetsialaisen Carlo Gozzin vuonna 1762 kirjoittamasta runonäytelmästä *La donna serpente* (Käärmenainen). Mallia Haltijoiden musiikkiin Wagner otti saksalaisesta romanttisesta oopperasta, johon hän oli aiempina vuosina perehtynyt. (Kroó 2001, 755; Millington 2003, 149; Osborne 1990, 13.) Wagner halusikin osoittaa Haltijoilla kunnioitustaan ”suurelle romanttiselle oopperalle”. Ooppera on saanut vaikutteita Weberin musiikista – ja erityisesti hänen oopperastaan Taika-ampuja – sekä Meyerbeerin, Marschnerin ja Beethovenin sävellyksistä. (Millington 2003, 148.) Haltijoita säveltäessään Wagner (2002, 83) kertoo pyrkiensä kaikkiin tavoin värikylläisyyteen. Hän ei omien sanojensa mukaan enää tavoitellut kunniaa niinkään runoilijana, kuten hän aiemmin oli tehnyt, vaan oopperasäveltäjänä.

Haltijat kantaesitettiin leskeksi jääneen Cosima Wagnerin vastustuksesta huolimatta 29. kesäkuuta 1888 Münchenin kuninkaallisessa hovi- ja kansallisteatterissa – sitä ei siis esitetty kertaakaan Wagnerin elinaikana. Tosin Wagner (1843) kertoo, että konserteissa esitetyt osat oopperasta saivat hyvän vastaanoton. Haltijoita ei ole esitetty Wagnerin Bayreuthiin rakennuttamassa oopperatalossa (Kroó 2001, 755; Osborne 1990, 12). Myöskään Suomessa Haltijoita ei ole koskaan esitetty.

Wagner (2002, 91) kertoo, että pian Haltijoiden valmistumisen jälkeen hänen ”kunnioittava ja palvova suhtautumisensa arvostettuihin saksalaisiin säveltäjiin” muuttui. Syynä tähän olivat kirjallisuuskritiikki ja Schröder-Devrientin nuoreen säveltäjään suuren vaikutuksen tehnyt vierailu Leipzigin oopperassa. Wagner kertoo alkaneensa tämän esityksen jälkeen arvostaa enemmän italialaista, Bellinin tyylistä oopperaa kuin saksalaista oopperaa.

Seuraavan oopperansa, Lemmenkiellon, sävellystyön alettua Wagner unohti ja hylkäsi tyystin Haltijansa (Wagner 2002, 106).

Lemmenkielto (*Das Liebesverbot*)

Wagner aloitti Lemmenkiellon säveltämisen miltei heti Haltijoiden valmistuttua. Tällä kertaa hänellä oli aikeina säveltää kevyt karnevaaliteos, jota yleisön olisi helpompi ymmärtää kuin Haltijoita. Lemmenkielto valmistui vuoden 1836 alkupuolella, jolloin Wagner toimi oopperakapellimestarina kiertävässä oopperaseurueessa. Toisin kuin Haltijat, Lemmenkielto on koominen ja iloinen, ranskalais-italialais-tyylinen kaksinäytöksinen ooppera, joka on saanut vaikutteita erityisesti Belliniltä. Lemmenkielto noudattaa ennen kaikkea italialaisen *opera buffa* perinteitä. Aiheen librettoonsa Wagner sai Shakespearen komediasta Mitta mitasta (*Measure for Measure*). Wagner muokkasi Lemmenkiellon librettoa Shakespearen näytelmästä hyvin vapaasti, mutta hän oli sen tekstin ja kielen kohdalla jo paljon tarkempi kuin Haltijoita tehdessään. Hän kertoo tärkeimpien vaikuttajien librettoon olleen Wilhelm Heinsen *Ardinghello* sekä Heinrich Lauben vuonna 1833 ilmestynyt romaani Nuori Eurooppa (*Das junge Europa*), jossa käsitellään aistillista nautintoa, uskonnollista, poliittista ja kansallista vapautumista, naisten vapautta ja juutalaisten tasa-arvoista asemaa. Lisäksi Wagnerin mukaan Lemmenkiellon musiikkiin vaikutti hänen omaksumansa uusi asenne klassista oopperamusiikkia kohtaan. Hän kertoo vastustaneensa Lemmenkieltoa säveltäessään erityisesti ”puritaanista teeskentelyä” ja päätyneensä ”rohkeaan puhtaan aistillisuuden ylistykseen”. (Kroó 2001, 756 – 757; Millington 2003, 151; Wagner 1843; Wagner 2002, 93 ja 101.)

Lemmenkiellon kantaesitys oli 29. maaliskuuta 1836 Magdeburgin Stadttheaterissa, jossa Wagner toimi tuolloin musiikkijohtajana. Vähällä harjoittelulla toteutettu esitys epäonnistui täysin, sillä Lemmenkielto suurine joukkokohtauksineen on jo melko vaativa ja raskas esitettävä, eikä yleisö ymmärtänyt sitä laisinkaan. Myöhemmin Wagner yritti saada Lemmenkieltoa esitettyä vielä Pariisissa, mutta kun yritys kaikesta huolimatta epäonnistui, hän päätti lopullisesti luopua sen kevyestä tyylistä. Kantaesitys jäikin Lemmenkiellon ainoaksi esitykseksi Wagnerin elinaikana. (Millington 2003, 155; Wagner 2002, 121 – 122 ja 188.) Lemmenkieltoakaan ei ole esitetty Bayreuthin oopperajuhlilla eikä Suomessa.

Rienzi, viimeinen tribuuni (*Cola Rienzi, der letzte der Tribunen*)

Haltijoiden ja Lemmenkiellon käytännöllisesti katsottuna epäonnistuttua Wagner päätti säveltää Rienzin, grand opéran,¹⁸ jota ei voitaisi esittää pienissä teattereissa ja joka näin ollen vaatisi suuren oopperatalon suuren ja ammattitaitoisen esityskoneiston sekä taitavat esittäjät. Tällä oopperalla hän toivoi pääsevänsä pois ”pienistä ja alentavista” teatterioloista ja saavansa jalansijaa Pariisista. (Wagner 2002, 153.)

Aiheen oopperaansa Wagner löysi kesällä 1837 lukiessaan Edward Bulwer-Lyttonin vuonna 1835 julkaistun romaanin *Rienzi, Last of the Roman Tribunes*. Bulwer-Lyttonin romaanin lisäksi Rienzin libretto perustuu Mary Russell Mitfordin vuonna 1828 tekemään näytelmään *Rienzi*. Ranskalainen grand opéra oli Wagnerin innoittajana ja esikuvana hänen suunnitellessaan Rienziä. Erityisesti Gaspard Spontinin ooppera *Fernand Cortez* (1808) sekä Meyerbeerin grand opéra *Les huguenots* (1836) vaikuttivat Rienzin syntyyn. Wagner oli tietoinen myös *Les huguenotsin* suurista tuotoista ja toivoi, että säveltämällä grand opéran hän itsekin viimein rikastuisi. Rienzin pohjana ovat *Nuoren Euroopan* ajatukset, jotka olivat jo Lemmenkiellonkin taustalla. (Millington 2003, 18 ja 156 – 157; Osborne 1990, 42 – 43.) Wagner (1843) tosin väittää itse, ettei hän ottanut Rienziin mitään vaikutteita, vaan hän halusi oopperallaan pelkästään päästä pois teatterin pienistä ympyröistä.

Wagner aloitti Rienzin säveltämisen kesällä 1838 ja oli kertomansa mukaan hyvin innostunut sävellystyöstä ja taloudellisista ongelmistaan huolimatta hilpeällä mielellä. Wagnerin ystävät sen sijaan pitivät Wagneria kevytmielisenä ja suuruudenhulluna, kun hän oli jälleen kääntänyt selkensä kevyelle ja paremmin myyväälle oopperalle. Wagner kertoo säveltäneensä Rienzin kaksi ensimmäistä näytöstä Riiassa välittämättä siitä, esitettäisiinkö sitä koskaan. (Wagner 2002, 157 – 158.) Rienzin kolme viimeistä näytöstä Wagner sävelsi kymmenen kuukauden täydellisen sävellystauon jälkeen siirryttyään Pariisiin (Millington 2003, 157).

Rienzi valmistui Pariisissa 19. marraskuuta 1840, mutta Wagner korjaili sitä vielä pariin kertaan myöhemminkin. Wagner ei saanut sitä kantaesitettyä Pariisissa, mutta hänen onnistui saada se esitettäväksi Dresdenin hoviteatteriin, jossa myös hänen kunnioittamansa Schröder-Devrient lauloi. Rienzin kantaesitys olikin 20. lokakuuta 1842 Dresdenissä. Oopperasta tuli Wagnerin läpimurto, ja hän nousi suureen suosioon Dresdenissä. (Kroó 2001,

¹⁸ Grand opéra on romantiikan aikakauden ranskalainen, läpisävelletty oopperamuoto, joka jakautuu selvästi eri osiin, kuten esimerkiksi aarioihin, duettoihin ja resitatiiveihin. Yleensä grand opéra on viisinäytöksinen ja siinä on lukuisia mahtipontisia kohtauksia. Myös grand opéran lavastus ja ohjaus ovat näyttäviä. (Bartlet 2003.)

759.) Rienzistä lähtien Wagner (2002, 159) kertoo kaikkien ratkaisujensa tähänneen taiteellisen itsenäisyyden tavoitteluun.

Lentävä hollantilainen (*Der fliegende Holländer*)

Wagner työsti Rienzin kanssa samaan aikaan, toukokuusta 1840 lähtien, jo seuraavaa oopperaansa, romanttista kolminäytöksistä Lentävää hollantilaista. Hän laati sen libreton mukaellen Heinrich Heinen teoksessa *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski* (1834) ollutta Lentävän hollantilaisen legendaa. Lentävä hollantilainen on Wagnerin ensimmäinen ooppera, jonka aiheena on vanha myytti. (Millington 2003, 165; Osborne 1990, 66 ja 82.)

Wagner (2002, 168 – 169) kertoo omaelämäkerrassaan saaneensa ensimmäiset musiikilliset ideansa Lentävään hollantilaiseen pakomatallaan Riiasta Lontooseen, kun merellä puhkesi myrsky ja heidän laivansa oli rantauduttava norjalaiseen vuonoon. Wagner halusi usein linkittää näin oopperoidensa syntyhistoriaa oman elämänsä tapahtumiin, mutta nämä tarinat ovat yleensä täysin säveltäjän sepittämiä. Lentävän hollantilaisen syntytarinan osoittaa epätodeksi paitsi se tosiasia, että Wagner suunnitteli oopperaansa jo Riiassa myös se, että alun perin Lentävän hollantilaisen tapahtumapaikkana oli Skotlanti. Wagner vaihtoi tämän vain muutamaa viikkoa ennen kantaesitystä Norjaksi ilmeisesti oopperan syntytarinansa tueksi. (Millington 2003, 166.)

Wagner sävelsi Lentävää hollantilaista satunnaisessa järjestyksessä. Ensimmäinen hänen säveltämänsä kohta oopperasta on Sentan¹⁹ balladi, joka sisältää koko oopperan juonen ja temaattisen materiaalin hyvin tiivistetyssä muodossa. Wagner sävelsi Sentan balladin ennen koko muun oopperan sävellystyön aloittamista. Wagner (1851) kertoo säveltäneensä näin tiedostamattaan koko oopperan temaattisen materiaalin ennen varsinaiseen sävellystyöhön ryhtymistään. Hän tunsu suunnatonta iloa päästessään jälleen tekemään luovaa työtä, ja Lentävä hollantilainen valmistuikin ennätysnopeasti, seitsemässä viikossa, marraskuussa 1841. Oopperan keskeiset teemat esittelevän alkusoiton Wagner sävelsi viimeisenä. (Millington 2003, 167; Wagner 1843.)

Lentävä hollantilainen ei ole enää perinteinen numero-ooppera, mutta ei vielä wagneriaaninen musiikkidraamakaan, vaikkakin Wagner (1851) kertookin luopuneensa siinä

¹⁹ Senta (sopraano) on Hollantilaisen ohella toinen oopperan päähenkilöistä. Hän on norjalaisen merikapteenin tytär, joka balladissaan haaveilee tuomitusta, ikuisesti meriä kiertävästä muukalaisesta ja hänen vapauttamisestaan. Oopperan lopussa Senta lunastaa Hollantilaisen vapauden heittäytymällä mereen.

oopperamaisista melodioista. Millington (2003, 169) kutsuu Lentävää hollantilaista osuvasti ’kohtausoopperaksi’, sillä Wagner itsekin jakoi sen vielä kohtauksittain. Wagnerin myöhemmät musiikkidraamat heijastuvat siinä jo johtoihteiden käytön ja päällekkäisen laulun välttämisen osalta. Lisäksi Lentävässä hollantilaisessa on ensimmäistä kertaa esillä Wagnerin myöhemmin paljon käyttämä juoniaihe, lunastus naisen uskollisuuden kautta. (Millington 2003, 165 ja 170; Osborne 1990, 74.) Wagner (1851) toteaa myös, että hänen uransa runoilijana alkoi Lentävästä hollantilaisesta, ja samalla päättyi ura silkkana librettotehtailijana.

Lentävä hollantilainen on myös Wagnerin ensimmäinen ooppera, johon säveltäjä liitti psykologista analyysia muistuttavia ohjausviitteitä sekä yksityiskohtaisia ohjeita lavastuksesta ja puvustuksesta. Lisäksi Wagner oli läsnä oopperansa harjoituksissa ja osallistui mielipiteineen aivan kaikkeen. Hän huomioi näyttämötoimintaa enemmän myös jo säveltäessään oopperaa. Lentävä hollantilainen kantaesitettiin Dresdenin hoviteatterissa 2. tammikuuta 1843. Sen naispääosan, Sentan, lauloi jälleen Schröder-Devrient. Kiroton merikapteenin legenda ei kuitenkaan saavuttanut läheskään yhtä suurta suosiota kuin tarina kansantribuunista oli saavuttanut, ja sen kantaesitys oli hienoinen pettymys niin yleisölle kuin suurempaa suosiota odottaneelle Wagnerillekin. (Kroó 2001, 768; Osborne 1990, 73 ja 67; Wagner 1851.) Lentävä hollantilainen on Wagnerin siirtymävaiheen teos, paljon Rienziä kehittyneempi, mutta ei vielä kypsä musiikkidraama.

Tannhäuser (*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*)

Tannhäuser on suuri romanttinen, kolminäytöksinen ooppera, jonka tekemisen Wagner aloitti vuonna 1842 toimiessaan Dresdenin hovikapellimestarina. Hän yhdisti Tannhäuserin librettoon täysin erilliset tarut Tannhäuserista sekä Wartburgin laulukilpailuista. (Osborne 1990, 85; Wagner 2002, 304.) Tällä kertaa hän pyrki välttämään pitkiä taukoja sävellystyössä ja kiinnitti entistä enemmän huomiota tekstiin: hän halusi pakottaa kuulijan osallistumaan runollisen ajatuksen kehittelyyn (Wagner 2002, 282 ja 308 – 309.) Säveltäminen ei aina ollut Wagnerille helppoa, vaikka hän mieluusti yleensä antoikin ymmärtää, että musiikki syntyy hänellä vaivattomasti:

”Olin hankkinut Eicheen pianon, ja rikoin kaikki sen kielet saamatta mitään kunnollista aikaan. Tuskalla ja vaivalla syntyi Venusvuoren musiikin ensimmäinen versio, sillä pääaiheet olivat onneksi jo kauan olleet päässäni. Kärsin levottomuudesta ja verentungoksesta aivoihin, kuvittelin olevani sairas ja makasin päiväkausia vuoteessa.” (Wagner 2002, 265.)

Vaikeuksista huolimatta Wagner sai Tannhäuserin sävellystyön valmiiksi vajaan kahdessa vuodessa. Ensimmäinen versio oopperan partituurista valmistui 13. huhtikuuta 1845.

Tannhäuser kantaesitettiin Dresdenin hoviteatterissa 19. lokakuuta 1845 Wagnerin itsensä johtamana. Kantaesityksen vastaanotto oli penseä ja lehdistön kritiikki kielteistä. Suuri yleisö oli harmistunut, ettei Tannhäuser, kuten ei Lentävä hollantilainenkaan, yltänyt Rienzin tasolle. Wagner itse ei ollut koskaan tyytyväinen Tannhäuseriin ja hän muutti oopperaa monta kertaa elämänsä aikana. Hän totesi vielä muutamaa viikkoa ennen kuolemaansa olevansa maailmalle Tannhäuserin velkaa. (Bacon 2001, 291; Osborne 1990, 87 – 88.) Virallisesti Tannhäuserista on olemassa kaksi versiota, Dresdenin versio vuodelta 1845 ja Pariisiin oopperaa varten muokattu versio vuodelta 1861.

Millingtonin (2003, 179) mielestä Tannhäuser on edistyneempi ooppera kuin Lentävä hollantilainen, mutta hän ei pidä sitä vielä läheskään Wagnerin myöhempien oopperoiden tasoisena. Tannhäuserista puuttuu vielä kaksi musiikkidraamalle oleellista asiaa: johtoaiheet ja joustavat ylimenot, minkä Wagner itsekin tiedosti ja mikä vaikutti osaltaan hänen itsekritiikkiinsä. Tannhäuserin Rooman-kertomus on oopperan eniten Wagnerin tulevaa tyyliä, erityisesti Lohengrinin kertomusta *In fernem Land*, ennakoiva kohta, jonka resitatiivi sopii luontevasti saksan kielen painotuksiin. Muualla Tannhäuserissa, kuten Wolframin laulussa iltatähdelle, Wagner pysyttelee vanhassa italialaistyylisessä resitatiivissa ja cavatinassa, joilla on yksinkertainen säestys. Wagner käytti Tannhäuserissa ensimmäistä kertaa assosiativista tonaalisuutta. Lisäksi Tannhäuserissa pyhyteen viittaava musiikki on diatonista, Venusvuoren aistillisiin nautintoihin viittaava puolestaan kromaattista. Tannhäuser onkin erilaisten tyylien sekoitus, joka jonkinlaisena välimuotona yhdistää Lentävän hollantilaisen ja Lohengrinin. (Bacon 2001, 291; Millington 2003, 179 – 184; Osborne 1990, 102.)

7.1.7 Yhteenveto

Teatteri tuli Wagnerille tutuksi jo pienestä pitäen hänen kasvatusisänsä ja sisarustensa kautta. Wagner ei kuitenkaan ollut teatterin parissa samoissa määrin kuin muut hänen perheenjäsenensä. Aivan pienenä hän ei myöskään harrastanut musiikkia, mutta hän kuitenkin aloitti pianotunneilla käymisen kymmenvuotiaana. Musiikkia enemmän nuorta Wagneria kiinnostivat runous ja vanhat tarut. 15-vuotiaana hän alkoi kirjoittaa omaa näytelmää Leubald ja Adelaide. Perhe tuomitsi hänen yrityksensä, jolloin Wagner päätteli, että vasta

musiikin kanssa hänen näytelmänsä toimisi täydellisesti. Tämän ajatuksen innoittamana hän ryhtyi opiskelemaan musiikkia.

Wagner alkoi ottaa oppitunteja sointuopista paikalliselta muusikolta Christian Gottlieb Mülleriltä, jonka ansiosta hän sai vahvan harmoniaopillisen pohjan. Myöhemmin hän opiskeli säveltämistä Leipzigin Tuomaskirkon kanttorin Christian Theodor Weinlichin johdolla. Weinlichilta Wagner oppi fuugia kirjoittamalla kontrapunktin käyttöä. Lisäksi Wagner kopioi itsenäisesti vanhojen mestarien partituureja ja otti oppia heidän tyyleistään ja ratkaisuksistaan. Työssään oopperaseurueiden kuoronjohtajana ja kapellimestarina Wagner tutustui syvemmin ranskalaisen, italialaisen ja saksalaisen oopperan klassikoihin sekä myös uudempaan oopperaan. Lisäksi tehdessään Pariisin-vuosiaan sovituksia muiden säveltämistä oopperoista hän sai niistä oppia ja vaikutteita.

Säveltäjistä Wagnerin esikuvia olivat perhetuttu Carl Maria von Weber sekä Ludwig van Beethoven. Weberin oopperan Taika-ampuja myötä Wagner kiinnostui jo hyvin nuorena erityisesti saksalaisesta oopperasta. Beethovenin yhdeksäs sinfonia puolestaan vaikutti paljolti Wagnerin ensimmäisiin sävellyksiin sekä hänen kunnianhimoonsa musiikin alalla. Esiintyvistä säveltaiteilijoista nuoren Wagnerin lumosi sopraano Wilhelmine Schröder-Devrient, joka innoitti häntä muusikon uralle. Schröder-Devrientistä tuli Wagnerin esikuva vaikuttavasta laulaja-näyttelijästä, ja Wagner halusi säveltää sopraanon arvoisen oopperan.

Lohengrinia ennen Wagner sävelsi viisi oopperaa, joiden sävellystöiden aikana hän haki omaa tyyliään ja otti oppia erilaisista siihen aikaan vallinneista tyyli suunnista. Erityisesti kolmessa ensimmäisessä oopperassaan, Haltijoissa, Lemmenkiellossa ja Rienzissä, Wagner hakee omaa tyyliään. Hän hylkäsi tuolloin tyylin toisensa jälkeen, kun ei saavuttanutkaan tavoittelemansa menestystä. Haltijat hän sävelsi Weberiltä mallia ottaen saksalaiseen romanttiseen tyyliin. Pian Haltijoiden valmistumisen jälkeen hän alkoi kuitenkin arvostaa enemmän italialaista oopperaa ja sävelsi koomisen ja iloisen ranskalais-italialais-tyylisen Lemmenkiellon toivoen, että se olisi helpompi ymmärtää kuin raskaampi Haltijat. Lemmenkielto ei kuitenkaan menestynyt, jolloin Wagner päätti luopua sen kevyestä tyylistä ja säveltää ranskalaistyyllisen grand opéran, Rienzin, jota ei voitaisi esittää amatöörimaisesti pikkuteatterissa. Hän toivoi näin pääsevänsä pois pienistä teatteriympyröistä. Rienzistä tulikin Wagnerin läpimurto, mutta Wagnerin ajatukset olivat sen kantaesityksen aikoihin jo aivan toisenlaisessa tyyliissä. Rienzin kanssa osittain samaan aikaan sävelletty Lentävä hollantilainen on jälleen saksalainen romanttinen ooppera. Tässä Wagner alkoi löytää omaa tyyliään ja omaa sävelkieltään. Lisäksi hän käytti ensimmäistä kertaa johdonmukaisemmin

johtoihtekniikkaa. Lohengrinia edeltäneessä Tannhäuserissa Wagner kiinnitti entistä enemmän huomiota tekstiin. Tannhäuseria pidetään Lentävää hollantilaista edistyneempänä oopperana, mutta se ei kuitenkaan vielä ole Wagnerin myöhempien oopperoiden tasoinen. Siitä puuttuvat esimerkiksi johtoiheet ja joustavat ylimenot ja se voidaan vielä selkeästi jakaa erillisiin kohtauksiin.

7.2 Valmistelu

Wagnerille päätös siitä, minkä tyyppistä ja millaista musiikkia ja teosta hän ryhtyy säveltämään, ei ollut koskaan vaikea. Jos hän sai itse päättää, hän teki aina oopperoita. Muita teoksia Wagner sävelsi vain satunnaisesti johonkin tiettyyn tilaisuuteen tai tarkoitukseen tai ulkopuolisen tahon tilauksesta. Wagner oli teini-ikäisestä nuorukaisesta, perheen hylkäämästä Leubald ja Adelaide -näytelmästä lähtien kiinnostunut näyttämöteosten tekemisestä – niin tekstin kuin musiikinkin osalta – joten oopperan säveltäminen oli hänelle miltei aina luontevin ja mielekkäin vaihtoehto.

Wagner antoi ymmärtää, etteivät ammatilliset paineet ajaneet häntä säveltämään. Toisaalta erityisesti taloudelliset syyt olivat varmasti rutiköyhälle ja aina korviaan myöten veloissa olleelle Wagnerille painava syy ryhtyä sävellystyöhön. Toivo siitä, että uusi ooppera viimein menestyisi ja päätyisi esitettäväksi useisiin oopperataloihin oli sekin taloudellisessa ahdingossa olleella Wagnerilla mielessä hänen ryhtyessään säveltämään uutta oopperaa. Näyttämöllisen menestyksen myötä myös kustantamot kiinnostuisivat uudesta oopperasta, ja Wagner tiesi, että vain tällöin hänen olisi mahdollista saada tekijänpalkkioita paitsi oopperoidensa esityksistä, myös erilaisten nuottien painamisesta. Lisäksi Wagner tiesi, että yhden oopperan valtavan menestyksen myötä myös hänen muut oopperansa päätyisivät esitettäväksi ja ehkä myös kustannettaviksi.

Sisäisinä pakkoina Wagneria houkutteli sävellystyöhön ennen kaikkea innostavan lähdetekstin tai -tarinan löytäminen. Lisäksi Wagneria motivoivat itsensä toteuttamisen tarve sekä esteettiset tavoitteet. Wagner toteaa jo 21-vuotiaana kirjoittamassaan esseessään *Die deutsche Oper*²⁰ (1834), että saksalaista oopperataidetta ei ole olemassakaan, sillä Saksalla ei ole omaa kansallinäytelmää ja valtaosa saksalaisista oopperasäveltäjistä, kuten Mozart, sävelsivät oopperansa italialaiseen tyyliin. Ainoana yhtään saksalaisempaa oopperana

²⁰ Suom. Saksalainen ooppera.

Wagner pitää esseessään Weberin romanttista mystiikkaa ja kansansävelmiä sisältävää Taika-ampujaa. Hän peräänkuuluttaakin *Die deutsche Operissa* täysin uutta saksalaista oopperatyylä, joka ei edustaisi italialaista eikä ranskalaista tyyliä – eikä edes perinteistä, oppineisuutta korostanutta saksalaista sävellystyylä. Kunnianhimoinen ja itseään aina suurena taiteilijana pitänyt Wagner ehkä halusikin omilla oopperoillaan tehdä itsestään henkilön, joka Weberin ja Beethovenin seuraajana luo uudelleen nimenomaan saksalaisen oopperataiteen. Wagnerin kunnianhimo oopperan säveltämisen sisäisenä pakkona tulee esiin myös hänen halussaan tehdä Dresdenin yleisölle uusi Rienzin kaltainen menestysoppera, joka nostaisi hänet viimein Dresdenissä saavuttamansa maineen kaltaiseen suosioon myös muualla Saksassa ja Euroopassa.

Hyvä ja vetoava tarina olikin Wagnerille yksi tärkeimmistä motivoijista tietyn uuden oopperan sävellystyön aloittamiseen. Hän luki aina paljon ja sai kirjallisuudesta vaikutteita ja ideoita uusien oopperoidensa aiheiksi. 1840-luvun alussa Pariisissa asuessaan kotimaataan kaivannut Wagner alkoi kiinnostua erityisesti saksalaisesta mytologiasta ja saksalaisista tarustoista. Lohengrinin tarinaan hän tutustui ensimmäisen kerran jo talvella 1841-42, jolloin hän tutki Tannhäuserin legendaa königsbergiläisen professori Christian Theodor Ludwig Lukasin vuonna 1838 julkaisemasta kirjasta *Über den Krieg von Wartburg*²¹. Tannhäuserin legendan lisäksi Lukasin teoksessa esiteltiin perinpohjaisesti myös Lohengrinin taru. (Millington 2003, 187; Newman 1991, 105.) Wagner (2002, 218) muistelee myöhemmin omaelämäkerrassaan, kuinka Lohengrinin tarun myötä

”[...] minulle avautui aivan uusi maailma, ja vaikken vielä löytänytkään muotoa Lohengrin-tarinalle, se eli jatkuvasti mielessäni. Kun myöhemmin tutustuin uudelleen tarinan eri versioihin, se oli minulle heti yhtä elävä kuin nyt Tannhäuser.”

Wagner (1851) muistelee, että Lohengrinin legendan myötä myös runous avautui hänelle uudella tavalla. Seuraavan kerran Wagner palasi Lohengrinin legendan pariin vasta kesällä 1845, saatuaan ensin Tannhäuserin sävellystyön päätökseen. Tuolloin hän tutustui useisiin keskiaikaisiin lähteisiin, jotka käsittelivät pyhän Graalin maljan tarua.

Kesän 1845 alkaessa Wagner oli yllirasittunut työstään Dresdenin hovikapellimestarina, joten hänen lääkäriinsä käski hänen pidättäytyä kaikesta rasittavasta työstä ja määräsi hänet vesihoitoon. Wagner lähti Minnan kanssa lepäämään ja vesihoitoa saamaan Marienbadin kylpylään. Hän aikoi viettää rauhallisen ja rentouttavan loman ja otti mukaan lukemiseen kevyinä pitämänsä Wolfram von Eschenbachin 1200-luvun alussa

²¹ Suom. ”Wartburgin sodasta”.

kirjoittamat Parsifal- ja Titurel-runotelmat sekä tuntemattoman tekijän Lohengrin-epoksen. Lohengrin valtasi Wagnerin mielen täysin ja hän alkoi innostuneena kirjoittaa juonihahmotelmaa sen libretosta. (Kroó 2001, 776; Millington 2003, 187; Osborne 1990, 86 ja 106; Wagner 2002, 305 – 306.) Wagner (2002, 306) kertoo valtavasta innostuksestaan omaelämäkerrassaan:

”Pian minussa heräsi voimakas halu antaa muoto kaikelle juuri lukemalleni, vaikka rasittava henkinen työ hoidon aikana olikin kielletty. Jouduin kamppailemaan houkutusta vastaan, ja seurauksena oli kasvava, ahdistava levottomuuden tila. Lohengrin-draama, jonka ensimmäisen luonnoksen olin tehnyt jo viimeisinä Pariisin-aikoinani, oli äkkiä täysin selkeänä edessäni, rakenteeltaan pienintä yksityiskohtaa myöten viimeisteltyä. Mielikuvitukseni vetosi erityisesti joutsenen tarina, keskeinen teema kaikissa tämän myytin versioissa, joihin nyt pääsin tutustumaan. Pysin noudattamaan lääkäriäni kieltoa vastoin tahtoani, enkä sortunut kiusaukseen kirjoittaa suunnitelmaani muistiin.”

Jottei rasittuisi liikaa, Wagner päätti alkaa Lohengrinin sijaan suunnitella kevyempää ja humoristisempaa oopperaa Nürnbergin mestarilaulajat, jonka aihe oli tuolloin myös hänen mielessään. Hänen onnistui hahmotella hieman oopperan tapahtumia ja näyttämökuvia ennen kuin Lohengrin valtasi täydellisesti hänen mielensä. Wagner palasi takaisin Lohengrinin pariin hoidoista enää piittaamatta. (Wagner 2002, 306.) Nürnbergin mestarilaulajat jäi syrjään peräti 16 vuodeksi.

Parsifal- ja Titurel-runotelmien sekä Lohengrin-epoksen lisäksi Wagner tutustui kesällä 1845 Jacob Grimmin teokseen *Deutsche Mythologie* ja Grimmin veljesten julkaisuun *Deutsche Sagen*. (Kroó 2001, 776; Millington 2000, 61; Millington 2003, 187.) Nämä lähteet olivat vain raakamateriaalia Wagnerin omalle runoelmalle Lohengrinista. Wagner yhdisteli oopperaansa useita 1100- ja 1200-lukujen legendoja Lohengrinista ja poimi niistä erilaisia yksityiskohtia omaan versioonsa vanhasta tarusta. Hänen onkin täytyntä tuntea valtaosa vanhoista legendoista. (Newman 1991, 120 ja 123.) Varsinaisten Lohengrinin legendojen lisäksi Wagner (2002, 330) kertoo lukeneensa saksalaisia sananlaskuja, joiden hän katsoo syventäneen Lohengrininkin maailmaa.

Juuri kirjallisuudesta Wagner saikin aina eniten vaikutteita ja lähteitä oopperoihinsa, myös Lohengriniin. Hänen lukemansa tekstit saivat hänen mielikuvituksensa laukkaamaan ja innoittivat hänet työstämään tekstien pohjalta omaa runoelmaa ja edelleen oopperaa. Wagner suhtautui aikalaisväeläjiinsä uransa tässä vaiheessa Franz Lisztiä lukuun ottamatta hieman nuivasti, joten hänen ei voida sanoa varsinaisesti ottaneen heiltä enää Lohengrinin sävellystyötä aloitellessaan mallia kuten hän oli ottanut kolmeen ensimmäiseen oopperaansa. Lisztiäkään Wagner ei vielä tässä vaiheessa tuntenut niin hyvin, että olisi käynyt tämän kanssa taiteellisia keskusteluja ja saanut työhönsä vaikutteita ja mielipiteitä kollegaltaan. Sen

sijaan Wagner tapasi keskustella ja jopa väitellä tulevien teostensa sisällöstä ja ajatuksista muiden, nykyään Lisztiä vähemmän tunnettujen taitelijaystäviensä kanssa. Ystävilleen ääneen puhumalla hän sai samalla selviteltyä omia teorioitaan itselleenkin (Westernhagen 1978, 106), ja Lohengrinista hän on käynyt jopa kirjeitse väittelyitä muun muassa kirjallisesti lahjakkaan tohtori Hermann Franckin kanssa.

Lukemistaan Lohengrinin legendoista Wagner ryhtyi muokkaamaan omaa librettoaan, johon hän sisällytti vanhojen tarujen lisäksi hieman hänelle tärkeää historiallista taustaa. Ensin hän draaman hahmottelemiseksi kirjoitti Lohengrinin tarusta suorasanaisen proosaluonnoksen, josta tuli miltei 30 sivua pitkä. Vaikka proosaluonnoksen tarkoituksena onkin vasta hahmotella oopperan tapahtumia, on siinä jo monien keskustelujen yksityiskohtainen sisältö. Proosaluonnos on päivätty Marienbadissa 3. elokuuta 1845. Wagner kuitenkin muutti luonnosta sitä mukaa, kun hän ajatteli jo oopperansa toteutusta näyttämöllä ja suunnitteli, miten sen saisi parhaiten toimimaan draamana. Toisin kuin aiempiin oopperoihinsa, Wagner teki Lohengriniin vain yhden proosaluonnoksen. Tästä osatavoitteestaan hän siirtyi suoraan runomuotoisen libreton kirjoittamiseen. (Bailey 1979, 270 – 271; Deathridge ym. 1986, 323; Newman 1991, 107 – 109.)

Wagner aloitti proosaluonnoksen työstämisen runoelmaksi lokakuun 1845 lopulla palattuaan Marienbadista töidensä pariin Dresdeniin ja saatuaan ensin Tannhäuserin kantaesitettyä. Hänen ei tarvinnut enää suuremmin muokata proosaluonnosta, joten hän saattoi miettiä, miten se tulee toimimaan näyttämöllä. Oleellisimmilta kohdista proosaluonnos vastasikin jo lopullista runoelmaa, joten Wagner sai keskittyä runoelmaa kirjoittaessaan pienempiin yksityiskohtiin ja runomittaan. Samalla hän alkoi miettiä tunteiden kehittelyä myös musiikin kannalta. Wagnerilta meni runoelman kirjoittamiseen vain muutamia viikkoja; ensimmäinen versio siitä on päivätty 27. marraskuuta 1845. Tämän jälkeen Wagner teki runoelmaan vielä jotain pieniä muutoksia. (Bailey 1979, 270 – 271; Millington 2001, 284; Newman 1991, 107 ja 124 – 125.)

Lohengrinin proosaluonnos muistuttaa enemmän vanhoja Lohengrinin legendoja kuin Wagnerin niiden pohjalta laatima libretto. Erityisesti kolmanteen näytökseen Wagner teki vielä runoelmaa kirjoittaessaan ja säveltäessäänkin useita muutoksia, jotta se toimisi paremmin näyttämöllä. Wagner muun muassa tiivisti ja lyhensi Lohengrinin kertomusta *In fernem Land*, jotta kolmannen näytöksen jännite säilyisi oopperan loppuun saakka. Lisäksi proosaluonnoksen toinen näytös muistutti Wagnerin mielestä liian paljon tavanomaista numero-oopperaa, kuten Meyerbeerin oopperoita tai Rienziä. Tästä syystä hän jakoi

runoelmansa yhden mielestään liian oopperamaisen kohtauksen vuoropuheluksi, josta käy ilmi pelkästään juonen kulku. (Newman 1991, 110 – 112.)

Saatuana runoelmansa miltei valmiiksi Wagner luki sen taiteilijaystävilleen ja kollegoilleen Dresdenissä saadakseen ensivaikutelmaa siitä, miten tuleva yleisö tulee siihen reagoimaan ja herättääkseen asiantuntevaa keskustelua siitä. Wagner ei selvästikään halunnut arvioida teoksensa hyvyttä pelkästään itsekseen, vaan hän halusi saada siitä jo työn tässä vaiheessa palautetta ulkopuolisiltakin henkilöiltä. Kuulijoiden mielipide oli myönteinen, mutta säveltäjä Robert Schumann jäi ihmettelemään, miten Wagnerin lukema teksti voi olla oopperan libretto, kun sitä ei oltu jaettu erillisiin musiikkinumeroihin. Wagner vastasi Schumannin ihmettelyyn lukemalla librettoaan uudelleen kieli poskessa, jakaen sitä perinteisen oopperan tapaan aarioihin ja cavantoihin. Tällöin Schumannkin naureskeli ja ilmoitti olevansa tyytyväinen. (Wagner 2002, 329.) Deathridge (1989, 58 – 59) huomauttaa, että tämän Wagnerin kertoman anekdotin perusteella Lohengrin on kuitenkin yhä mahdollista jakaa vielä perinteisen oopperan kohtauksiin, vaikka Wagner yritti toteuttaa siinä uusia ajatuksiaan jatkuvana virtaavasta musiikista sekä keskeytyksettä jatkuvasta juonesta, jota ei voisi jakaa pienempiin yksiköihin ja jossa ei olisi turhia toistoja eikä päällekkäisyyksiä.

Ystäviensä kommentteista Wagnerille Schumannin epäilyjen sijaan tuotti ongelmia Franckin esittämä kritiikki Lohengrinin loppuratkaisusta. Franck ei pitänyt Lohengrinin traagisesta lopusta, sillä hänen mielestään se ”ei palvellut parhaiten teatterin draamallista realismia” (Millington 2003, 188). Franckin mielestä Lohengrinin tulisi kuolla oopperan lopussa näyttämöllä tai jonkun ylikuonnollisen voiman olisi estettävä häntä jättämästä Elsa. Franckin kritiikin myötä Wagner joutui uudelleen harkitsemaan librettonsa loppuratkaisua ja miettimään, oliko se (tarpeeksi) hyvä ja toimivin mahdollinen ratkaisu. Wagner ei pitänyt Franckin muutosehdotuksista, mutta hän yritti kuitenkin parin kuukauden ajan keksiä lopetusta, jossa Elsa kuolisi yhdessä Lohengrinin kanssa tai jossa julma ero saataisiin vältettyä, mutta Lohengrinin olisi lähdettävä, mahdollisesti Elsa mukanaan. Hän tuli lopulta kuitenkin siihen tulokseen, että Lohengrinin ja Elsan on erottava rangaistukseksi lupauksensa pettäneelle Elsalle. Samoin Dresdenin oopperanjohtajan vaimo rouva von Lüttichau sai Wagnerin vakuuttuneeksi siitä, että hänen alkuperäinen loppuratkaisunsa on paras mahdollinen lopetus oopperalle. (Millington 2003, 188 – 189; Newman 1991, 166; Wagner 2002, 329.) Myöhemmin Wagner (2002, 329 – 330) kertoo olleensa vielä kerran ennen sävellystyön aloittamista kahden vaiheilla loppuratkaisun kanssa saatuaan negatiivista

palautetta siitä. Tuolloinkin hän lopulta pitäytyi alkuperäissuunnitelmassaan loppuratkaisun osalta ja vain hioi tekstiään.

Lohengrinin libretto oli valmis sävellettäväksi pari kuukautta sen jälkeen, kun Wagner oli lukenut sen ystävilleen (Osborne 1990, 106). Vaikka libretto olikin periaatteessa ”valmis”, muokkasi Wagner sitä useaan kertaan vielä oopperaa säveltäessäänkin.

Libretton laatiminen on Wagnerin sävellysprosessissa osa sävellystyön valmistelua siinäkin mielessä, että Wagner on tehnyt ensimmäiset musiikilliset hahmotelmansa ehkä jo runoelmaa kirjoittaessaan sen marginaaleihin. Hahmotelmien lisäksi Wagner on merkinnyt runoelmaan jo esittämishjeitakin.²² (Bailey 1979, 275; Newman 1991, 111.) Täytyy tosin muistaa, että Wagner ei välttämättä kirjoittanut musiikillisia hahmotelmia runoelman marginaaleihin sitä kirjoittaessaan, vaan hän saattoi kirjoittaa niitä sinne vasta myöhemmin, lukiessaan läpi valmista runoelmaansa ja ajatellessaan sen säveltämistä. Bailey (1979, 271) kuitenkin arvelee, että ainakin osa hahmotelmista syntyi jo Wagnerin kirjoittaessa runoelmaa. Asiasta on olemassa hyvin vähän dokumentaatiota, ja onkin täysin mahdotonta selvittää tarkasti, milloin Wagner kirjoitti hahmotelmiaan marginaaleihin. Oletettavasti Wagner ajatteli musiikkia ja tekstiä samaan aikaan, kirjoittipa hän hahmotelmia runoelman marginaaleihin jo runoelmaa tehdessään tai vasta sen valmistuttua. (Bailey 1979, 271; Darcy 2001a, 204.)

Wagner päätti säveltää Lohengrinin käyttäen eri menetelmää kuin hän oli käyttänyt säveltäessään Lentävän hollantilaisen ja Tannhäuserin. Hän oli Tannhäuseria säveltäessään kohdannut ensimmäistä kertaa uransa aikana ongelmia työskentelytapojensa kanssa, joten hän päätti muuttaa niitä ryhtyessään valmistelemaan Lohengrinin säveltämistä. Lentävää hollantilaista säveltäessään Wagner oli edennyt yksittäishahmotelmista kokonaisuin kohtauksiin, joita hän yhdisteli transponoiden niitä tarpeen mukaan. Tannhäuserissa samalla menetelmällä kootuista yksittäishahmotelmista syntyi suoraan miltei kokonaisluonnos. (Millington 2003, 190.) Esseessään *Eine Mitteilung an meine Freunde*²³ (1851) Wagner kertoo yrittäneensä turhaan keksiä Lohengrinille samantapaista lähtökohtaa, valmista kokonaisuutta, kuin Sentan balladi oli Lentävälle hollantilaiselle.

Kolminäytöksinen ooppera oli viimeistään Lohengriniin mennessä vakiintunut Wagnerilla käytännöksi,²⁴ joten päätös tulevan oopperansa näytösten lukumäärästä ei liene

²² Wagner laati oopperoilleen paitsi tietenkin musiikillisia esittämishjeita, myös yksityiskohtaisia ohjeita siitä, miten hänen oopperansa tulee toteuttaa näyttämöllisesti. Hän antoi tarkkoja, kuvin varustettuja ohjeita niin oopperoidensa lavastuksen, puvustuksen kuin näyttelijäntöydenkin suhteen.

²³ Suom. Viesti ystävilleni.

²⁴ Tästä käytännöstä hän myöhemminkin poikkesi vain yhden kerran, yksinäytöksisessä Reininkullassa, joka onkin ”vain” Niebelungin sormus -tetralogian myöhemmin erilliseksi oopperaksi erotettu prologi.

ollut hänelle vaikea. Wagner teki täsmällisen päätöksen Lohengrinin näytösten ja kohtausten lukumäärästä jo proosaluonnosta tai viimeistään runoelmaa kirjoittaessaan. Tuolloin tuleva sävellystyö täsmentyi muutenkin hänelle: proosaluonnos alkoi muuttua runoelmaksi, oopperan libretoksi.

Saatuana libreton valmiiksi ja sen loppuun liittyvät ongelmat ratkaistua Wagner alkoi valmistautua Lohengrinin sävellystyön aloittamiseen. Hän kirjoitti 30. toukokuuta 1846 ennen Lohengrinin sävellystyön aloittamista kirjeen Franckille pyytäen ystäväänsä olemaan myötämielinen hänen uudelle oopperalleen, jonka loppukohtauksen tämä oli aikanaan tyrmännyt:

”Jos omatuntosi sallii, anna siunauksesi työlleni, johon käyn käsiksi nyt sanoinkuvaamattomalla ilolla ja suurin toivein – tulet tällä kertaa pitämään musiikistani – minusta tuntuu, että olen jälleen oppinut paljon.” (Westernhagen 1978, 106.)

Samalla Wagner ilmoitti ystävälleen päättäneensä aloittaa uuden sävellysurakan. Wagner pääsi vuonna 1846 kolmen kuukauden kesälomalle kapellimestarin työstään ja hän lähti viettämään lomansa Großgraupan kylään Pillinitzin lähelle. Hän toivoi saavansa siellä lepoa sekä aikaa uuden oopperansa sävellystyön aloittamiseen. (Breig 1992, 431.)

Alun perin, jo ennen kuin oli säveltänyt Lohengrinin, tuolloin vielä Dresdenissä hovikapellimestarina työskennellyt Wagner halusi, että hänen tulevan oopperansa kantaesitys olisi hänen silloisesta työpaikastaan huolimatta Berliinin hoviteatterissa, joka oli tuolloin Saksan vaikutusvaltaisimman oopperakeskus ja jonne Wagner halusi siirtyä. Wagner pyrki Berliinissä käydessään lukemaan Lohengrinin libreton Preussin kuninkaalle ja saamaan tämän tilaamaan Lohengrinin häneltä, mutta hänen ei onnistunut edes päästä kuninkaan puheille. Berliiniin siirtymisyrityksensä epäonnistuttua hän oletti ilman muuta, että Lohengrin kantaesitettäisiin hänen kotiteatterissaan Dresdenissä, jossa oli kantaesitetty hänen oopperoistaan jo Rienzin, Lentävä hollantilainen ja Tannhäuser. Wagner alkoi kuitenkin tuolloin olla Dresdenissä epäsuosiossa, joten hän ymmärsi, ettei hän voisi tehdä itse päätöstä oopperansa esittämisestä. Wagnerin epäsuosiosta huolimatta Lohengrin päätettiin toteuttaa Dresdenissä. (Millington 2003, 24; Wagner 2002, 346 – 348 ja 377 – 379.)

Wagner toivoi jälleen Lohengrinin myötä saavuttavansa viimein kotikaupungissaan samanlaisen suosion kuin mihin hän oli aikanaan noussut erityisesti Rienzin säveltäjänä. Samoin hän toki toivoi Lohengrinin avulla nousevansa suurempaan kuuluisuuteen ja suosioon myös muualla Saksassa ja ulkomaillakin. (Watson 1979, 89.)

Yhteenveto

Wagner sävelsi aina mieluiten oopperaa, joten päätös ryhtyä säveltämään oopperaa ei ollut hänelle vaikea. Ooppera oli hänelle jo hänen kuoronjohtajan ja kapellimestarin tehtävienkin vuoksi hyvin tuttua, ja Wagner tunsikin oopperan itselleen lähimmäksi taidemuodoksi. Wagner väitti itse, etteivät ammatilliset syyt ajaneet häntä säveltämään, mutta hän kuitenkin halusi saada Lohengrinin kantaesitettyä Saksan tuolloisessa oopperan keskuksessa Berliinissä saadakseen siellä jalansijaa. Myös taloudelliset syyt ajoivat köyhää Wagneria yrittämään epäonnistumisen jälkeen aina uudelleen menestysopperan säveltämistä. Sisäisinä pakkoina Wagneria innoittivat säveltämiseen mielenkiintoisen lähdetekstin tai -tarinan löytäminen sekä kunnianhimoinen halu päästä Beethovenin ja Weberin tradition seuraajaksi.

Vetoava tarina oli aina yksi Wagnerin tärkeimmistä motivoijista ryhtyä säveltämään tiettyä oopperaa. Hän luki aina paljon ja sai vaikutteita ja ideoita oopperoihinsa kirjallisuudesta. Lohengrinin legendaan Wagner tutustui ensimmäisen kerran jo talvella 1841-42, jolloin hän tutki Tannhäuserin legenda, mutta hän ei vielä tuolloin keksinyt, miten legendan toteuttaisi oopperana. Wagner palasi Lohengrinin legendan pariin uudelleen vasta kesällä 1845, jolloin hän yhtäkkiä oivalsi, kuinka toteuttaa legendan näyttämöllä. Hänet valtasi valtava innostus, ja hän kirjoitti samoin tein oopperan juonitiivistelmän ja proosaluonnoksen. Libreton laatiminen on tärkeä osa Wagnerin sävellysprosessia siinäkin mielessä, että Wagner saattoi tehdä ensimmäiset musiikilliset hahmotelmansa libreton marginaaleihin jo librettoa laatiessaan.

Wagner tapasi lukea työn alla olevien oopperoidensa librettoja ystävilleen jo heti niiden valmistuttua saadakseen ystäviltaan kommentteja ja keskusteluseuraa. Näin Wagner sai myös ennakkoaavistusta siitä, miten oopperan tuleva yleisö reagoisi hänen teokseensa. Lohengrinin kohdalla oopperan loppuratkaisu herätti paljon keskustelua ja kritiikkiä Wagnerin ystävien keskuudessa, ja säveltäjä joutui harkitsemaan ja muokkaamaan loppuratkaisua moneen kertaan. Lopulta hän kuitenkin päätyi alkuperäiseen suunnitelmaansa: Lohengrinin olisi jätettävä Elsa rangaistukseksi lupauksen rikkomisesta.

Wagner päätti säveltää Lohengrinin käyttäen eri menetelmää kuin hän oli käyttänyt Lentävässä hollantilaisessa ja Tannhäuserissa. Hän päätti alkaa säveltää Lohengrinia kronologisessa järjestyksessä, kun hän ei keksinyt oopperalle Lentävän hollantilaisen Sentan balladin tapaista lähtökohtaa. Kun Wagner ei saanutkaan Lohengrinin kantaesitystä Berliinin hoviteatteriin, hän päätti toteuttaa kantaesityksen kotiteatterissaan Dresdenissä.

7.3 Kypsyminen, oivallus ja inspiraatio

Wagnerilla oli yleensä oopperan sävellystyön kanssa samaan aikaan tekeillä useita muitakin (sävellyks) töitä. Tutustuessaan ensimmäisen kerran Lohengrinin legendaan talvella 1841-42 Wagner oli vasta suunnittelemassa Tannhäuserin proosaluonnosta. Kuten Wagner kertoo,²⁵ Lohengrinin legenda kiehtoi häntä, mutta hän ei heti tuolloin keksinyt tarinalle mieleistään muotoa. Palattuaan Lohengrinin legendan pariin kolme-neljä vuotta myöhemmin kesällä 1845 Marienbadissa se oli ehtinyt kypsyä hänen alitajunnassaan useiden vuosien ajan, vaikkei hän ollut koko aikaa ajatellut sitä tietoisesti. Marienbadissa Wagnerin saatua viimein aikaa keskittyä pelkästään Lohengrinin legendaan hän oivalsi yhtäkkiä, miten hän saisi draamallisesti toteutettua Lohengrinin yleisrakenteen.

Wagner yritti aloittaa Marienbadissa myös Nürnbergin mestarilaulajien työstämisen. Jonkin aikaa hän suunnittelikin vuoroin Lohengrinia, vuoroin Nürnbergin mestarilaulajia: Lohengrinin legenda veti häntä enemmän puoleensa, mutta hän yritti noudattaa lääkärinsä neuvoa pidättäytyä kaikesta vaativasta aivotyöskentelystä ja tehdä vain jotain kevyttä, jollaisena hän Nürnbergin mestarilaulajia piti. Tuolloinkin Wagner oli – tällä kertaa tietoisesti – välillä tekemättä Lohengrinia. Wagnerin kirjoituksista saa tosin senkin käsityksen, että hänen mielestään nimenomaan oopperan työstäminen on lepoa, eikä niinkään työskentelystä kokonaan pidättäytyminen.

Wagnerin yrityksistä huolimatta joutsenritarin legenda ja sen toteuttamisen oivaltamisesta syntynyt ilo veivät lopulta voiton Nürnbergin mestarilaulajista, ja Wagner myönsi itselleen olevansa liian innostunut Lohengrinista ollakseen käyttämättä kaikkea aikaansa siihen:

”[...] tuskin olin keskipäivällä ehtinyt kylpyyn, kun minut valtasi niin vastustamaton halu kirjoittaa Lohengrinin muistiin, etten malttanut odottaa säädetyn [kylpy]tunnin loppumista. Jo muutaman minuutin kuluttua hyppäsin kärsimättömänä ylös kylvystä, ehdin tuskin kunnolla pukeutua ja juoksin kuin mielipuoli asuntooni kirjoittamaan paperille kaiken, mikä ahdisti mieltäni. Tämä toistui monena päivänä, kunnes Lohengrinin perusteellinen luonnos oli kirjoitettu muistiin.” (Wagner 2002, 306 – 307.)

Näin hän päätti jättää rasittavaksi kokoneensa vesihoidon ja antaa periksi suunnattomalle innostukselleen. Myös Wagnerin lääkäri totesi, että hänen potilaansa oli aivan liian innostunut ja levottomassa mielentilassa voidakseen jatkaa rentouttavaksi tarkoitettua hoitoa. Lääkärinsä kehotuksesta Wagner keskeytti hoidon ja yritti rauhoittaa valtavan

²⁵ Ks. luku 7.2 Valmistelu, sitaatti ”[...] minulle avautui aivan uusi maailma [...]” (si vu 60).

innostuksen aiheuttanutta hermostustaan tavanomaisilla pitkillä kävelyretkillään. Välillä Wagner oli niin innoissaan, ettei hän malttanut edes nukkua, vaan vaelteli koko yön ympäriinsä. Hän viettikin loppuajan Marienbadissa oleskelustaan kulkemalla metsissä ja kukkuloilla ja kirjoittamalla innostuneena Lohengrinin proosaluonnosta. (Newman 1991, 106; Wagner 2002, 307.) Hän kertoi innostuksestaan myös 4. elokuuta 1845 päivätyssä kirjeessä veljelleen Albertille:

”[...] tunnustan vapaasti, että se täyttää minut ilolla ja ylpeydellä ... Mielikuvitukselliset ja luovat kykyne ovat täysin kiinni tässä työssä.” (Westernhagen 1978, 102.)

Oivalluksesta seurannut valtava ilo ja inspiraation tila heijastuivat Wagnerista vielä elokuussakin, kun hän palasi Marienbadista Dresdeniin työnsä pariin – mielestään varmaankin paremmin levänneenä kuin jos hän olisi jättänyt Lohengrinin suunnittelun sikseen. Hän kertoo olleensa uuden oopperansa ansiosta kuin lentoon lähdössä: huoleton ja hyväntuulinen (Wagner 2002, 307).

Samanlainen huoleton ilo valtasi Wagnerin myös seuraavana kesänä, kun hän kolmen kuukauden kesälomansa alkaessa tunsii viimein olevansa täysin vapaa keskittymään pelkästään lähes koko talven odottaneen Lohengrinin säveltämiseen. Wagner (2002, 344) kertoo olleensa tuolloin ”paremmalla mielellä kuin koskaan, tarmokas ja iloinen”. Wagneria innosti paitsi puolisen vuotta odottaneen libreton sävellystyön aloittaminen ja työn nopea edistyminen, myös maaseudun rauhaan pääseminen ja kreikkalaisten murhenäytelmien sekä Platonin kirjoitusten lukeminen. Wagner kirjoittikin: ”Riemun hetki on, kun epämääräinen, kynästäni tullut idea on edessäni, selvänä ja yksinkertaisena” (Magee 1988, 81). Hyvällä ja huolettomalla mielellä ja inspiraation alaisena työskenteleminen tuottivatkin nopeasti tulosta: Lohengrinin ensimmäinen kokonaisluonnos valmistui muutamassa kuukaudessa, jo 30. heinäkuuta 1846. (Millington 2001, 282; Wagner 2002, 344; Westernhagen 1978, 105 – 106.)

Wagner oli periaatteessa aloittanut Lohengrinin sävellystyön jo ennen kesän 1846 lomaansa. Hän kirjoitti todennäköisesti ennen kesälomaansa Lohengrinin runoelman marginaaleihin muistiin useita erillisiä, musiikillisia yksittäishahmotelmia, jotka sitten kypsytysvaiheessa yhdistyivät laajemmiksi kokonaisuuksiksi. Vaikkei Wagner olisikaan kirjoittanut hahmotelmia marginaaliin samaan aikaan runoelmaa tehdessään, on kuitenkin ilmeistä, että hahmotelmat syntyivät yhtäkkisinä oivalluksina tekstin pohjalta: ne juolahtivat Wagnerin mieleen joko hänen kirjoittaessaan runoelmaa tai myöhemmin hänen lukiessaan valmista runoelmaa. Tapansa mukaan hänen täytyi saada mieleensä tullut musiikillinen

katkelma kirjoitettua äkkiä jonnekin ylös, ja nopeimmiten saatavilla ollut muistiinpanopaperi oli itse runoelma.

Tämän tapaisen yhtäkkisen oivalluksen tuloksena syntyi esimerkiksi Elsan ja Lohengrinin duetto kolmannesta näytöksestä. Wagner kirjoitti sen tärkeimpiä kohtia proosahahmotelman marginaaleihin jo ennen kesää 1946. Näistä yksittäishahmotelmista hän sitten niiden kypsyttyä hänen mielessään koosti kesällä dueton ensimmäiseen kokonaisluonnokseen. (Newman 1991, 125.)

Täytyy kuitenkin muistaa, että koska Wagner tapasi käyttää runoelmansa marginaaleja muistiinpanopaperina, saattaa Lohengrininkin runoelman marginaaleissa olla myös aivan muihin oopperoihin tai sävellystöihin liittyviä yksittäishahmotelmia. Lisäksi Wagner saattoi kirjoittaa marginaaleihin runoelman parissa työskennellessään mieleensä tulleita musiikillisia ideoita, vaikkeivät ne välttämättä hänen mielestään sopineetkaan työn alla olevaan oopperaan tai mihinkään muuhunkaan hänen samaan aikaan työstämäänsä sävellykseen. (Darcy 2001a, 204.)

Wagnerilla oli siis jo runoelma ja joitain yksittäishahmotelmia valmiina, kun hän varsinaisesti ryhtyi säveltämään Lohengrinia. Kesällä 1846 hän jatkoi säveltämistä tekemällä entistä yksityiskohtaisempia hahmotelmia ja liittämällä niitä vähitellen yhteen suuremmiksi kokonaisuuksiksi – ensin yksittäisiksi numeroiksi ja niistä edelleen kokonaisten kohtausten luonnoksiksi. Hän hahmotteli erillisiä kohtia oopperasta täysin satunnaisessa järjestyksessä, ei siis välttämättä siinä järjestyksessä, jossa ne lopullisesti ovat oopperassa. (Bailey 1979, 272.) Inspiroituneen työskentelyn myötä erilliset kokonaisuudet järjestäytyivät parissa kuukaudessa Lohengrinin ensimmäiseksi kokonaisluonnokseksi.

Wagnerilla oli koko Lohengrinin sävellysprosessin ajan – aina proosaluonnoksen laatimisesta partituurin puhtaaksikirjoittamiseen saakka – myös muuta tekemistä kuin uuden oopperan säveltäminen. Näin hänen oli aina välillä – halusi hän tai ei – pitäydyttävä Lohengrinin säveltämisestä ja keskittyttävä muihin velvollisuuksiinsa, mielenkiinnon kohteisiinsa ja harrastuksiinsa Lohengrinin jäädessä kypsymään hänen alitajuntaansa.

Wagnerin aloittaessa proosaluonnoksen muuttamisen runoelmaksi vei Tannhäuser osan hänen ajatuksistaan. Tannhäuserin kantaesitys oli Dresdenissä lokakuussa 1845, ja Wagner joutui jo työnsäkin puolesta keskittymään myös kantaesityksen valmisteluun sekä sitä seuranneisiin esityksiin, jotka hän johti itse. Näin myös Wagnerin työ kapellimestarina tavallaan edisti säveltäjän työskentelyä: keskittyessään työhönsä muiden oopperoiden parissa hän joutui pidättäytymään Lohengrinin työstämisestä, jolloin ooppera kypsyi hänen

alitajunnassaan. Wagner viimeistelikin ensimmäisen version Lohengrinin libretosta vain muutaman viikon Tannhäuserin kantaesityksen jälkeen pidettyään Tannhäuserin vuoksi täydellisen tauon Lohengrinin legendasta. (Newman 1991, 106; Wagner 2002, 329.)

Wagnerin työskentelyintoon vaikuttivat vahvasti myös inspiraation vaikutus tai sen puute. Kun hän oli innostunut jostain asiasta, hän teki mieluusti töitä yötä päivää, mutta kun jokin sävellystyö ei enää jaksanut innostaa häntä, se jäi syrjään joskus jopa vuosikymmeniksi Wagnerin siirtyessä innoissaan seuraavan työn pariin. Wagnerilta jäi kesken useampia oopperoitakin, jotka eivät syystä tai toisesta jaksaneetkaan kiinnostaa häntä sävellystyön loppuun saakka viemiseen asti. Näin hänellä oli aina useampia sävellystöitä samaan aikaan. Lohengrinin sävellystyön kanssa samaan aikaan Wagner työsti oopperoistaan Nürnbergin mestarilaulajia ja keskeneräiseksi jäänyttä Friedrich I:stä. Heti Lohengrinin valmistuttua, ennen sen kantaesitystä, hän aloitti lisäksi Jumalten tuhon parissa työskentelyn lukemalla muinaisnorjalaista *Völsunga*-saagaa, joka on Niebelungin sormuksen keskeisin lähde. Wagner (2002, 345) kirjoittaa omaelämäkerrassaan:

”..nyt alkoi miele ssäni itää se, mihin myöhemmät työni tulisivat perustumaan. Kaikki tämä kypsyi ja haki ilmaisuaan minussa sinä aikana, kun riemukseni sain lopultakin päätökseen Lohengrinin ensimmäiset kaksi näytöstä. Olin sulkemassa ovia takanani ja rakentamassa itselleni uutta maailmaa, pakotietä, joka pelastaisi minut kaikesta nykyaikaisen ooppera- ja teatterilaitoksen kurjuudesta.”

Sävellystöidensä lisäksi Wagner luki Lohengrinia työstäessään saksankielisinä käännöksinä Aiskhyloksen *Oresteia*-trilogiaa, Aristofanoksen tekstejä sekä monien muiden antiikin Kreikan kirjailijoiden teoksia (Millington 2003, 33).

Ennen Lohengrinin sävellystyön varsinaista aloittamista, pääsiäisenä 1846, Wagner johti Dresdenissä Beethovenin yhdeksännen sinfonian. Wagner halusi hartaasti toteuttaa ja johtaa sinfonian ja joutui taistelemaan esityksensä puolesta muiden vastustaessa sitä. Sinfonian esittämisestä tuli Wagnerille kunnia-asia, hän käytti siihen kaiken tarmonsaa, ja se onnistuikin erinomaisesti. Onnistuminen ja kiitoksen saaminen kapellimestarina rohkaisivat Wagneria ja antoivat hänelle lisää voimia jatkaa yrittämistä myös säveltäjänä. Hän kertoo, että esityksen jälkeen hänet täytti vahva tunne hänen omista kyvyistään ja voimistaan ja hän uskoi voivansa viedä päätökseen mitä vain, mitä todella halusi. Samalla hän kuitenkin ihmetteli, mikseivät hänen oopperansa menestyneet yhtä hyvin kuin hänen johtamansa teokset. (Wagner 2002, 331 ja 335.) Vaikka sinfonian valmisteleminen keskeyttikin Wagnerin muut työt, hän sai siitä runsaasti itseluottamusta ja innoitusta jatkaa myös säveltäjän uran yrittämistä ja läpimurron tavoittelemista.

Myöhemminkin Lohengrinin sävellysprosessi keskeytyi välillä monista syistä.²⁶ Wagner piti keskeytyksiä harmillisinakin, ehkä Rienzin sävellystyön keskeytymisestä johtuneiden huonojen kokemusten vuoksikin. Lohengrinin musiikki kuitenkin kypsyi hänen mielessään silloinkin, kun hänen oli keskityttävä muihin velvollisuuksiinsa. Wagner tosin kertoo myös, että kun hänen sävellystyönsä keskeytyi joskus pidemmäksi aikaa, estivät ”outo ahdistus ja pelko” häntä aloittamasta sävellystyötä uudelleen (Wagner 2002, 491). Toisaalta hän myöntää, että esimerkiksi Lohengrinin librettoa laatiessa oli hyvä, että Franckin esittämä kritiikki sen loppuratkaisusta sai hänet jättämään libretton työstämisen muutamaksi kuukaudeksi. Tauon jälkeen hän kertoo pystyneensä suhtautumaan librettoonsa ulkopuolisen silmin ja saattoi näin tehdä päätöksensä siitä, että toimivin ratkaisu on rangaista Elsa erottamalla hänet Lohengrinista. (Deathridge 1989, 73 – 74.)

Yhteenveto

Wagnerilla oli Lohengrinin sävellystyön kanssa samaan aikaan työn alla monia muitakin sävellyksiä. Lisäksi hänen oli hoidettava työnsä Dresdenin kapellimestarina. Näin Lohengrinille jäi koko sen sävellysprosessin ajan aina aikaa kypsyä säveltäjän mielessä. Jo Lohengrinin legenda ehti kypsyä Wagnerin alitajunnassa kolmisen vuotta ennen kuin Wagner yhtäkkiä sen pariin palattuaan oivalsi, miten hän saisi toteutettua sen oopperana.

Yhtäkkiset oivallukset saivat Wagnerin aina innostumaan valtavasti. Näin kävi jo Lohengrinin sävellysprosessin valmisteluvaiheessa, kun Wagner yhtäkkiä oivalsi, miten hän toteuttaisi Lohengrinin. Innostuksen alaisena Wagner työskenteli aina todella tehokkaasti ja intensiivisesti. Lohengrinin proosahahmotelma syntyi esimerkiksi todella nopeasti muutamassa viikossa, kuten myös Wagnerin proosahahmotelman pohjalta laatima runoelma.

Vastaavanlainen innostus ja huoleton ilo valtasivat Wagnerin myös kesällä 1846, jolloin hän kolmen kuukauden kesälomansa aikana pystyi viimein keskittymään pelkästään miltei koko talven odottaneen Lohengrinin säveltämiseen. Pelkästään sävellystyöhön tarkoitettun vapaan ajan lisäksi Wagneria innoitti tuona kesänä myös työn nopea edistyminen. Kypsymisvaiheessa Wagnerin jo aiemmin talvella 1845-46 libretton marginaaleihin kirjoittamat yksittäishahmotelmat yhdistyivät säveltäjän alitajunnassa laajemmiksi kokonaisuuksiksi. Nämä yksittäishahmotelmat olivat syntyneet yhtäkkisinä oivalluksina tekstin pohjalta, ja Wagner kirjoitti ne tapansa mukaan muistiin ensimmäiselle käsiinsä

²⁶ Ks. luku 7.5: Sävellysprosessiin vaikuttavat kontekstitekijät.

sattuneelle paperille, tässä tapauksessa suoraan libreton marginaaleihin. Hän yhdisteli kesällä 1846 yksittäishahmotelmia vähitellen suuremmiksi kokonaisuuksiksi, ensin yksittäisten kohtausten luonnoksiksi ja niistä edelleen ensimmäiseksi kokonaisluonnokseksi. Hyvällä mielellä ja inspiraation alaisena työskenteleminen tuottikin nopeasti tulosta: Lohengrinin ensimmäinen kokonaisluonnos valmistui vain muutamassa kuukaudessa.

Inspiraatio vaikuttikin aina suuresti Wagnerin työskentelyintoon ja työskentelyyn. Kun hän oli innostunut jostain, hän uurasti sen parissa väsymättä yötä päivää. Kun taas joku sävellystyö ei jaksanut innostaa häntä, hän saattoi jättää sen syrjään jopa vuosikymmeniksi ja siirtyä innoissaan seuraavan sävellyksen pariin. Lohengrinin kohdalla Wagnerin innostus onneksi säilyi lähes koko sävellysprosessin ajan, ja ooppera valmistuikin suhteellisen nopeasti ja lyhyessä ajassa.

7.4 Todentaminen ja kommunikaatio

Wagner tapasi hakea vastausta siihen, pitääkö hänen tuleva yleisönsä hänen kulloinkin työn alla olleesta oopperastaan, jo libreton kirjoittamisesta alkaen. Hän tapasi lukea illanistujaisissa proosaluonnoksiaan ja librettojaan ystävilleen ja taiteilijakollegoilleen. Wagner oli myös melko hyvä laulaja ja kohtuullinen pianisti, joten hän myös soitti ja lauloi työn alla olevia teoksiaan ystävilleen. Hän haki näin ennakkokäsitystä tulevan yleisönsä reaktioista sekä kommentteja teoksistaan. Lisäksi hän keskusteli ja jopa väitteli ystäviensä kanssa töistään. Wagnerin teoksistaan saama palaute, erityisesti positiivinen palaute, innosti häntä jatkamaan sävellystyötä edelleen.

7.4.1 Hahmotelmista kokonaisluonnokseksi

Wagner yritti jo Tannhäuseria ja myöhemmin Lohengrinia säveltäessään hylätä perinteisen oopperan yksittäiset numerot, kuten aariat, duetot ja kuorokohtaukset, joten hän rajasi oopperansa partituuria vain kohtauksittain. Tannhäuserin yksittäishahmotelmista saattoi koota jo miltei kokonaisluonnoksen, mutta Wagner sävelsi Tannhäuseria vielä selkeästi erillisinä kohtauksina ja satunnaisessa järjestyksessä. Lohengrinissa Wagnerin sävellystekniikka oli pidemmälle vietyä: sen vokaaliosuuksien säveltäminen itsessään oli jo aiempiin kokonaisluonnoksiin verrattavissa, joten Wagner näin ollen laati Lohengrinista kaksi

kokonaisluonnosta. Ensimmäiseen kokonaisluonnokseen hän kokosi kaikki vokaaliosien yksittäishahmotelmat sekä sävelsi vielä puuttuvat kohdat. Toisessa kokonaisluonnoksessa hän taas keskittyi enemmän harmoniaan ja bassolinjaan. Lisäksi hän jakoi toisessa kokonaisluonnoksessa vokaaliosat eri viivastoille. (Bailey 1979, 273.)

Ensimmäinen kokonaisluonnos

Wagner alkoi työstää Lohengrinin ensimmäistä kokonaisluonnosta päästyään kesällä 1846 kolmen kuukauden lomalle hovikapellimestarin toimestaan. Hän lähti vaimonsa Minnan kanssa viettämään lomaansa Großgraupan kylään aikeissaan aloittaa uuden oopperansa sävellystyö toden teolla. (Wagner 2002, 338.) Alussa hänellä oli omituisia vaikeuksia sävellystyöhön keskittymisessä:

”Kun yritin aloitella Lohengrinin säveltämistä, huomasin harmikseni, että viimeksi johtamani Rossinin Wilhelm Tellin melodiat yhä soivat päässäni häiriten tuskallisesti työtäni. Lopulta olin aivan epätoivoinen, kunnes keksin vastalääkkeen tähän harmilliseen tungetteluun. Eräällä yksinäisellä kävelyretkellä aloin tarmokkaasti laulaa [Beethovenin] yhdeksannen sinfonian ensimmäistä aihetta, joka sekin oli vielä tuoreena mielessäni. Se auttoi.” (Wagner 2002, 338.)

Saatuaan näin rentouduttua ja tyhjennettyä mielensä muiden jo säveltämistä melodioista Wagner pääsi aloittamaan varsinaisena säveltämisenä pitämänsä työvaiheen, yksittäishahmotelmien yhdistämisen musteella kirjoitetuksi kokonaisluonnokseksi. Lentävän hollantilaisen ja Tannhäuserin sävellysmenetelmästä poiketen Wagner kokeili uutta menetelmää ja teki Lohengrinista kokonaan läpikäsitellyn luonnoksen. Hän työsti jokaisen näytöksen kokonaisuudessaan järjestyksessä alusta loppuun ja sävelsi vielä puuttuvat kohdat, kuten välisoitot ja ylimenot. Lohengrin onkin Wagnerin ensimmäinen ooppera, jonka hän sävelsi systemaattisesti järjestyksessä ensimmäisestä näytöksestä viimeiseen. Myös Lohengrinin sävellystavasta näkee sen, ettei Wagner aikonut tehdä Lohengrinista perinteistä numero-oopperaa, vaan hän halusi tietoisesti luoda siihen vaikutelman jatkuvasti ja keskeytyksettä virtaavasta musiikista. (Bailey 1979, 273; Deathridge 1989, 59; Millington 2001, 284.)

Wagner sävelsi Lohengrinin pääosin libreton pohjalta ja siihen tukeutuen: musiikilliset ideat syntyivät yleensä runoelman innoittamana. Myöhemmin Wagner vääristeli tätä totuutta haluten kumota epäilyt, etteikö hän pystyisi säveltämään musiikkia myös ilman ulkomusiikillista innoitetta. Ensimmäisestä kokonaisluonnoksesta selviää, että Wagner sävelsi ensimmäisen näytöksen loppukuoron ensin ilman tekstiä. Myös Cosima Wagner (1976, 69 – 70) kertoo päiväkirjassaan 25. maaliskuuta 1878, että Wagner kertoi hänelle ajatelleensa tässä

kohtauksessa ensin musiikkia ja sitten vasta työstäneensä kuoron tekstin. Wagner todellakin kirjoitti kuorokohtaukseen uuden tekstin sävellettyään siihen ensin musiikin, mutta hänellä oli jo libretossa yksi valmis teksti kohtauksen musiikkiin. Wagner jätti mainitsematta tästä Cosimalle haluten ehkä näin kieltää väitteen, etteikö hän luottaisi musiikilliseen vaistoonsa. (Deathridge 1989, 64 – 66.)

Lohengrinin ensimmäinen kokonaisluonnos valmistui vain muutamassa kuukaudessa; Wagner on merkinnyt siihen päivämäärän 30. heinäkuuta 1846. Se on nuotinnettu kahdelle viivastolle, joista toisella on vokaaliosat ja toisella harmonia sekä bassolinja. Wagner tosin itse piti ensimmäistä kokonaisluonnostaan vielä täysin luonnosasteelle jääneenä hätäisenä hahmotelmana oopperasta. (Millington 2000, 61; Millington 2003, 190; Wagner 2002, 339.) Lohengrinin ensimmäinen kokonaisluonnos koostuu 21 erillisestä, numeroidusta arkista, joista nykyään on tallella 14. Wagnerin perhe lahjoitti säveltäjän kuoltua kokonaisluonnoksesta yksittäisiä sivuja ystävilleen, kuten Adolf Hitlerille ja Richard Straussille. Ainakin Hitlerin hallussa ollut materiaali katosi hänen mukanaan. (Deathridge 1989, 57.)

Lohengrinia tehdessään Wagnerilla oli sävellystyön jokaisessa vaiheessa aina libreton laatimisesta lähtien eniten ongelmia kolmannen näytöksen kanssa. Franckilta saamansa kritiikin vuoksi hän oli epävarma, oliko hänen muotoilemansa loppuratkaisu paras mahdollinen ja toimisiko se draamallisesti tarpeeksi tehokkaasti. Wagner tekikin ensimmäistä kokonaisluonnosta säveltäessään useita muutoksia kolmannen näytöksen rakenteeseen ja tekstiin. Hän lyhensi kolmatta näytöstä vielä tässä vaiheessa säilyttääkseen varmasti viimeisen näytöksen jännitteen. Lisäksi hän vaihtoi runoelman tekstin järjestystä niin, että Lohengrin syyttää ensin Elsaan kielletyn kysymyksen kysymisestä ja vasta sitten selittää Telramundin kohtalon ja kuoleman. Järjestystä näin vaihtamalla hän sai korostettua entisestään sitä, että kaikki tapahtunut on kielletyn kysymyksen esittäneen Elsan syytä. Wagner sävelsi kolmanteen näytökseen alun perin myös Lohengrinin laulun joutsenelle. Lopulta hän kuitenkin päätyi jättämään tämän pois oopperasta ja lyhentämään Lohengrinin kertomusta, sillä oopperan loppu oli hänen mielestään liian hajanainen ja vain lopun katastrofia viivästävä, eikä hänen onnistunut näillä pidentää haluamallaan tavalla dramaattista aikaa. Lohengrinin ensimmäisen kokonaisluonnoksen viimeinen sivu on kadonnut, joten oopperan alkuperäisestä lopusta ei ole täyttä varmuutta. (Deathridge 1989, 86 ja 91; Bailey 1979, 278 ja 286.) Kolmannen näytöksen dramaattisen toimivuuden lisäksi Wagner oli ensimmäistä

kokonaisluonnosta säveltäessään epävarma myöhemmin toimiviksi osoittautuneiden ylimenojen kanssa (Deathridge 1989, 59.)

Toinen kokonaisluonnos

Palattuaan kesälomansa jälkeen Dresdeniin Wagner jatkoi Lohengrinin työstämistä saadakseen lisää voimia rahahuolten ja vastenmieliseksi kokemansa työn synkentämään elämäänsä. Toisen kokonaisluonnoksen laatimiseen hän käytti menettelytapaa, johon hän ei enää koskaan myöhemmin palannut: hän aloitti sen tekemisen kolmannesta näytöksestä,²⁷ eikä ensimmäisestä, kuten hän ennen ja jälkeen Lohengrinin tapasi tehdä. Syinä tähän olivat kolmannen näytöksen niin dramaattiset kuin musiikillisetkin ongelmat ja niiden vaatimat muutokset sekä edelleen myös Franckin esittämä kritiikki loppuratkaisusta. Wagner tiedosti, että hänellä tulee olemaan eniten ongelmia kolmannen näytöksen kanssa, joten hän päätti aloittaa toisen kokonaisluonnoksen tekemisen vaikeimpana pitämästään näytöksestä. Kolmannen näytöksen ongelmat tulivat entistä ilmeisemmiksi ensimmäisen kokonaisluonnoksen tekemisen jälkeen, ja Wagner tiesi joutuvansa tekemään siihen vielä paljon muutoksia. (Breig 1992, 431; Deathridge 1989, 68 ja 71; Wagner 2002, 339.) Wagner perustelee tätä järjestystä omaelämäkerrassaan myös seuraavasti:

”[...] pidin sitä [kolmatta näytöstä] Graalista kertovien musiikkiaiheiden vuoksi alusta lähtien teoksen keskeisimpänä osana. Pyrin toteuttamaan sen tavalla, johon saatoin itse olla tyytyväinen. Lisänä vaikutti Spohrin kanssa käymäni keskustelu näytöksen dramatiikasta ja varsinkin sen lopusta. En kuitenkaan ehtinyt saada kolmatta näytöstä valmiiksi, sillä eräs suuri ja merkittävä tapaus [Christoph Willibald Gluckin oopperan *Iphigénie en Aulide* esittäminen] sai minut keskeyttämään työni.” (Wagner 2002, 339.)

Wagner teki kolmanteen näytökseen useita muutoksia vielä toista kokonaisluonnostakin laatiessaan. Hän jatkoi työtä hääkohtauksesta vasta alkuvuodesta 1947, kun Gluckin ooppera, joka Wagner oli halunnut toteuttaa jo pitkään, oli saatu esitettyä. (Wagner 2002, 342.)

Lohengrinin toisessa kokonaisluonnoksessa säestys on kahdella viivastolla ja vokaaliosuudet lisäviivastoilla, joita on niin paljon kuin kussakin kohtauksessa tarvitaan. Toinen kokonaisluonnos muistuttaa siis ulkoisesti pianopartituuria, mutta siihen sen ja pianopartituurin yhtäläisyydet loppuvatkin. Toisessa kokonaisluonnoksessa säestys on hahmoteltu viivastoille vain bassolinjan ja joidenkin harmonioiden osalta, orkesteria jo ajatellen, eikä Wagner tarkoittanutkaan sitä pianolla soitettavaksi. Wagner ei koskaan

²⁷ Toisen kokonaisluonnoksen tekemisen aloittaminen kolmannesta näytöksestä on aiheuttanut joillekin tutkijoille (mm. Newman 1991) harhaluulon, että Wagner olisi aloittanut koko Lohengrinin sävellystyön kolmannesta näytöksestä.

säveltänyt orkesterimateriaaliaan pianolla soitettavaksi, vaan hän käytti pianoa pelkästään saadakseen suuntaa-antavan kuulokuvan säveltämästään materiaalista. (Bailey 1979, 273; Millington 2003, 190.)

Lohengrinin lopullisen partituurin rytmi on tasajakoinen lukuun ottamatta kuningas Heinrichin rukousta ja sitä seuraavaa kuorokohtausta ensimmäisessä näytöksessä. Ensimmäisessä kokonaisluonnoksessa kuorokohtauksen tahtiosoitus on vielä 4/4, mutta Wagner muutti sen myöhemmin 3/4:ksi. Todennäköisesti myös Heinrichin rukous oli alun perin tasajakoinen, ja Wagner muutti sen myöhemmin kolmijakoiseksi. Näin ollen Wagner sävelsi Lohengrinin alun perin kokonaan tasajakoiseksi. Arvoitus onkin, miksi Wagner muutti 97 tahdin mittaisen katkelman kolmijakoiseksi muuten tasajakoisessa oopperassaan. Yksi syy tähän voi olla se, että Wagner ajatteli toista kokonaisluonnosta tehdessään laulajan työn helpottamista. Kohtauksen enharmonisia muutoksia on vaikeaa laulaa puhtaina hitaassa tempossa, jolloin Wagner helpotti niiden puhtaasti laulamista muuttamalla rytmin kolmijakoiseksi. (Deathridge 1989, 63 – 64.)

Wagner aloitti toisen kokonaisluonnoksen työstämisen 9. syyskuuta 1846 ja sai sen valmiiksi 2. elokuuta 1847. Sen jälkeen hän luonnosteli vielä alkusoiton, joka valmistui hyvin pian, 29. elokuuta 1847. (Millington 2001, 284.)

7.4.2 Soitinnus ja partituurin puhtaaksi kirjoittaminen

Wagner aloitti Lohengrinin soitintamisen vuoden 1847 loppupuolella. Hän jatkoi oopperan työstämistä toisesta kokonaisluonnoksesta suoraan partituuriksi. Toisen kokonaisluonnoksen ja valmiin partituurin välillä ei soitinnusta lukuun ottamatta olekaan enää juuri eroavaisuuksia, vaikka Wagner piti muutosten tekemistä vielä tässäkin vaiheessa täysin mahdollisena. (Bailey 1979, 273; Wagner 2002, 359.) Wagner käytti Lohengrinissa assosiativista tonaalisuutta eli viittasi aina tietyllä soittimella tai soitinryhmällä tiettyyn henkilöön tai asiaan.

Lohengrinin partituuri oli valmis maaliskuussa 1848, kaksi vuotta varsinaisen sävellystyön alettua (Wagner 2002, 362). Lohengrinin alkuperäinen partituuri, toisin kuin monet muut Wagnerin oopperoiden partituurit, on säilynyt ehjänä, joten partituurit tehdään nykyään alkuperäisen partituurin pohjalta (Deathridge & Döge 1996, VI).

7.4.3 Ensimmäiset esitykset

Lohengrin oli alun perin määrä kantaesittää Wagnerin tuolloisessa kotiteatterissa Dresdenissä, mutta loppujen lopuksi sen valmistelut siellä keskeytyivät miltei alkuunsa. Lopullisesti Dresdenin ooppera hylkäsi Lohengrinin Dresdenin kapinan jälkeen, kun Wagner joutui lähtemään maanpakoon. Wagner suree 17. toukokuuta 1849 näyttelijä Eduard Devrientille kirjoittamassaan kirjeessä, ettei hän vielääkään ollut saanut kannustusta vuoden verran valmiina olleen oopperansa julkaisemiseen (Barth, Mack & Voss 1975, 175 – 177.) Lopulta, 21. huhtikuuta 1850, Wagner keksi lähettää Lohengrinin partituurin tuolloin vielä puolitululle säveltäjä Franz Lisztille ja pyytää tätä toteuttamaan sen kotiteatterissaan Weimarissa. Lohengrin teki Lisztiin tavattoman vaikutuksen ja muutti tämän käsityksen Wagnerista. Hän ilmoitti Wagnerille tekevänsä kaikkensa, jotta Lohengrin kantaesitettäisiin Weimarissa elokuussa 1850. (Wagner 2002, 438 ja 444.)

Alusta saakka oli selvää, ettei Wagner voisi osallistua Thüringerissä pidettäviin Lohengrinin harjoituksiin tulematta pidätetyksi maanpetturina. Näin ollen Wagnerin oli luotettava oopperansa toteutus, osa sävellysprosessinsa viimeistä vaihetta, täysin Lisztin käsiin. Hän tosin antoi Lisztille kirjeessään 2. heinäkuuta 1850 paljon ohjeita, miten Lohengrin tulee toteuttaa. Vielä tässäkin vaiheessa oopperan kolmannen näytöksen toimivuus epäilytti Wagneria ja hän pyysi Lisztiä jättämään Lohengriniin kertomuksen *In fernem Land* lopun kokonaan pois. Muuten Wagner korosti, ettei oopperaa saisi missään nimessä lyhentää – muuten hänestä tulisi koko oopperan esittämisestä luopua. Kirjeensä ohessa Wagner lähetti Lisztille piirtämiään kuvia siitä, miltä Lohengrinin lavasteiden ja tarpeiston tulisi näyttää. Sen sijaan solistien valitsemisen suhteen Wagner sanoi luottavansa täysin ystäväänsä. (Wagner & Liszt 2003.)

Liszt vastasi Wagnerin kirjeeseen 16. elokuuta 1850 ja kertoi uskovansa, että he saavat toteutettua Lohengrinin sen säveltäjän toiveiden mukaisesti. Hän vakuutteli, että Weimarissa tehdään Lohengrinin hyväksi kaikki, mikä vain on mahdollista ihmiselle, eikä Lohengrinia tulla lyhentämään *In fernem Landiin* tehtävää leikkausta lukuun ottamatta. Kirjeessään hän pyysi Wagnerilta vielä varmuuden vuoksi metronomilukemia oopperan tärkeimpien kohtauksien tempoista. (Barth ym. 1975, 177; Wagner & Liszt 2003.) Weimarin pienehkö teatteri panosti Lohengriniin taloudellisesti melko paljon. Sen orkesterille haaste oli todella suuri. (Watson 1979, 127.)

Lohengrin kantaesitettiin lopulta Weimarissa 28. elokuuta 1850 Lisztin johtamana. Kantaesityksessä Lohengrinin roolin lauloi Carl Beck, Elsan Rosa Agthe, Telramundin Hans Feodor von Milde ja Ortrudin Josphine Fastlinger. (Millington 2000, 61; Millington 2003, 51.) Oopperan johtanut Liszt ja pääosien laulajat – sekä tietenkin koko muu oopperan henkilökunta – vaikuttivat hyvin suurelta osin Lohengrinin kantaesitykseen ja yleisön mielipiteeseen siitä. He osallistuivat Lohengrinin sävellysprosessin viimeiseen vaiheeseen värittäen oopperaa omilla tulkinnoillaan siitä. Sitä suurempi heidän vaikutuksensa oli, kun Wagner itse ei päässyt paikalle harjoituksia kuuntelemaan ja kommentoimaan. Sen sijaan hän joutui vain antamaan ohjeita kirjeitse osittain summamutikassa, kuulematta oopperaansa ollenkaan laulajien ja orkesterin esittämänä.

Wagner mietti 2. heinäkuuta 1850 kirjoittamassaan kirjeessä Lisztille, miten hänen onnistuisi livahtaa Saksan puolelle Weimariin seuraamaan Lohengrinin kantaesitystä jäämättä kiinni. Hän tosin sanoo kirjeessään, ettei hän paljoa välittäisikään, vaikka joutuisikin vankilaan – esityksen näkeminen olisi hänestä sen arvoista. (Wagner & Liszt 2003.) Wagner kuitenkin luopui suunnitelmastaan ja vietti kantaesityksen illan Luzernissa sijaitsevassa majatalossa Minnan kanssa. Wagner sai piakkoin tietoa kantaesityksestä sen nähneeltä ystävältään Karl Ritteriltä. Hän ei ollut kovin ilahtunut Ritterin kertomasta: lavastus oli puutteellinen ja pääosan esittäjä onneton. Ritter kuitenkin piti kokonaisuutta hyvänä. Liszt puolestaan piti tarpeettomana paljastaa Wagnerille tiukasta budjetista johtuneita puutteita. Hän kehui esityksen tunnelmaa ja sen vaikutusta paikalla olleisiin arvokkaisiin vieraisiin. (Wagner 2002, 449.)

Laulajien taidot eivät tosiasiaassa olleet Lohengrinin vaatimalla tasolla ja Weimarin orkesterikin oli liian pieni Lohengrinin esittämiseen, joten ooppera ei Lisztin vakuutteluista huolimatta ollut parhaimmillaan kantaesityksessään. Sitä pidettiin aluksi epäonnistuneena teoksena. (Osborne 1990, 108.) Hampurin *Kleine Musikzeitung* -musiikkilehden arvostelija ei ymmärtänyt Lohengrinia alkuunkaan, vaan kirjoitti 15. syyskuuta 1850 ilmestyneessä numerossa esityksen olleen täydellinen fiasko ja Lisztin positiivisen ennakkomainonnan mautonta:

”Tästä teoksesta paljastuu, että Wagner on täydellisen epämusikaalinen. Hän ei ole tehnyt musiikkia, vaan melua, ja niin epämiellyttävää melua, että vain yleinen rumputuli näyttämöllä puuttui itse helvetin ukkosen äänestä. [...] Itse asiassa olemme hämmästyneitä, että herra Liszt uskaltaa esittää tämän raa’an, Wagnerin kaltaisen valeneron tekemän produktion näin sivistyneelle yleisölle. Kaupungissa, jossa Goethe, Schiller, Wieland ja Herder ovat hallinneet pitkään, voidaan sallia esitettävän vain parhaiden nykyaiteilijoiden töitä.” (Barth ym. 1975, 177 – 178.)

Lisäksi Lohengrinin kantaesitys kesti tunnin pidempään kuin Wagner oli laskeskellut. Ensin hän syytti Lisztiä liian hitaista tempoista, mutta tämä kielsi laahanneensa. He arvelivatkin, että laulajat olivat hidastelleet resitatiiveissa. (Magee 1988, 63; Watson 1979, 127.) Lohengrinin pitkän keston ja yleisön pitkästyksen oli huomannut myös Weimarin oopperan tuottaja Eduard Genast. Genast päätteli, että Lohengrin oli liian pitkä ja ettei se pituutensa vuoksi kiinnosta suurta yleisöä. Wagnerin kuultua Genastin aikomuksesta lyhentää Lohengrinia hän kirjoitti 23. syyskuuta 1850 tuhtuneen kirjeen tuottajalle. Hän vetosi Rienzin pitkästä kestosta huolimatta saamaan valtavaan suosioon ja epäili, saisiko Genast kuitenkin Lohengrinia 10 – 12 minuuttia lyhentämällä tehtyä siitä yleisön suursuosikkia. Hän kehotti Genastia joko totuttamaan yleisöään pitkäkestoisimpiin oopperoihin tai luopumaan koko Lohengrinin esittämisestä. (Barth ym. 1975, 180.)

Koska Wagner ei päässyt kantaesitykseen kuulemaan oopperaansa orkesterin ja solistien esittämänä, hän järjesti Zürichissä toukokuussa 1853 kolme konserttia, joissa esitettiin katkelmia Lentävästä hollantilaisesta, Tannhäuserista ja Lohengrinista. Lohengrinissa konserteissa esitettiin oopperan alkusoitto. Tuolloin Wagner sai ensimmäistä kertaa kuulla, miltä hänen uuden oopperansa soitinnus oikeasti, orkesterin soittamana, kuulosti. (Wagner 2002, 488 – 489.) Wagner kertookin 3. maaliskuuta 1853 Lisztille kirjoittamassaan kirjeessä, että hän järjesti konsertin vain saadakseen kuulla edes osia Lohengrinista. (Wagner & Liszt 2003.)

Lohengrinin kantaesityksen jälkeen Liszt kokosi Weimariin parempia laulajia, laati perusteellisen kirjallisen selvityksen Lohengrinin ajatuksista sekä kirjoitti siitä syvemmän esseemuotoisen analyysin. Esitys parani ja alkoi houkutella Weimariin yleisöä muualtakin Saksasta. Erityisesti Lisztin kirjoittamat esseen saivat ihmiset kiinnittämään oopperaan huomiota, vaikkei suuri yleisö aluksi ollut kiinnostunut Wagnerin uutuudesta. (Bacon 2001, 291; Wagner 2002, 459 – 460.)

Lohengrinin onnistuminen pienemmässä teatterissa sai muutkin saksalaiset teatterit vaatimaan sitä ohjelmistoonsa (Watson 1979, 127). Seuraavan vuosikymmenen aikana Lohengrinia alettiin Lisztin ylistävien esseidenkin tukemana vähitellen esittää ympäri Saksaa ja sitä alettiin pitää tyypillisenä esimerkkinä saksalaisesta oopperasta²⁸ (Osborne 1990, 108). Lohengrin sai hyvän vastaanoton ja se nousi 1870-luvulla suureen suosioon niin Saksassa kuin muissakin maissa.

²⁸ Wagner oli ehkä salaa toivonutkin kirjoittaessaan 21-vuotiaana nuorukaisena esseensä *Die deutsche Oper* (1834), että jostain hänen oopperastaan tulisi joskus saksalaisen oopperan esikuva. Toisaalta Lohengrin onkin viimeinen romanttisena oopperana pidettävä saksalainen ooppera (Bacon 2001, 291).

Wagner näki Lohengrinin näyttämöllä laulajien ja orkesterin esittämänä ensimmäisen kerran vasta 11 vuotta sen kantaesityksen jälkeen, 15. toukokuuta 1861 Wienin *Hofoperin* toteuttamana. (Kroó 2001, 780; Newman 1991, 126.) Hän muistelee omaelämäkerrassaan, että Wienin esitys oli todella hyvin toteutettu. Hän kertoo olleensa niin vaikuttunut, ettei edes halunnut arvostella kokonaisuutta. Tuolloin Wagner pääsi nauttimaan ensimmäisen kerran myös yleisön suosiosta uuden oopperansa kohdalla. Hän kertoo saaneensa wieniläisyleisöltä kiihkeitä suosionosoitukset, jollaisia hän ei omien sanojensa mukaan ollut sen jälkeen saanut. Hän ei kertomansa mukaan uskaltanut mennä enää toiseen Lohengrinin esitykseen pelättyään, ettei kaikki hänen ensimmäisessä esityksessä kokemansa voisi enää toistua. (Wagner 2002, 632 – 633.)

Wagner johti Lohengrinin ensimmäistä kertaa itse Frankfurtin teatterissa 12. syyskuuta 1862. Hän ilahtui mahdollisuudesta saada viimein näyttää mallia teoksensa johtamisesta, mutta ajatus toimia omia oopperoitaan johtavana kiertävänä kapellimestarina hirvitti häntä. (Watson 1979, 204.)

Kun Lohengrin toteutettiin Münchenissä vuonna 1867 Wagnerin suojelijan Ludwig II:n määräyksestä ja Cosima Wagnerin ensimmäisen aviomiehen Hans von Bülowin johtamana, oli Wagner todella tarkka esityksen toteuttamisesta. Wagner halusi tehdä Münchenin Lohengrinista malliesityksen, jonka mukaan muut oopperatalot voisivat esittää sitä. Ludwig ei olisi esimerkiksi halunnut kolmanteen näytökseen hevosia, joten Wagner uhkasi poistaa esityksestä koko hevoskohtauksen musiikin, jollei hänen toiveitaan toteutettaisi. Wagner ei kuitenkaan tällöinkään halunnut muuttaa Lohengrinin musiikkia tempoja koskevia muutoksia lukuun ottamatta. (Deathridge ym. 1996, VI; Newman 1991, 118.) Lohengrin esitettiin Bayreuthin Wagner-juhlilla ensimmäisen kerran vasta yli kymmenen vuotta Wagnerin kuoleman jälkeen, vuonna 1894 (Millington 2000, 62).

Ulkomailla Lohengrinia alettiin esittää 1870-luvulla. Se esitettiin Italiassa, Bolognassa vuonna 1871 italiaksi käännettynä Angelo Marianin johdolla. Lohengrin on Wagnerin ensimmäinen ooppera, joka esitettiin Italiassa. Wagnerin ikätoveri, oopperasäveltäjä Giuseppe Verdi piti kilpatoverinsa oopperaa keskinkertaisena: sen musiikki oli hänen mielestään kaunista, mutta hän piti sitä raskaana ja hieman pitkävetisenä. Yhdysvalloissa Lohengrin esitettiin ensimmäisen kerran New Yorkin Stadt Theatressa saksaksi huhtikuussa 1871 Adolf Neuendorffin johtamana. Englantiin Lohengrin päätyi vasta vuonna 1875. Tuolloin se esitettiin Auguste Vianesin johtamana Lontoon Covent Gardenissa

italiaksi, joka oli tuolloin tavanomainen oopperakieli Englannissa. (Osborne 1990, 108 – 109.) *The Era* arvosteli Lohengrinin sen ensi-illan jälkeen:

’Wagner on [...] yhtä paljon runoilija kuin säveltäjäkin, ja eräs hänen suurimpia ansioitaan on, että hänen musiikkinsa karakteri viittaa selvästi tarinan karakteriin. Jotta musiikin dramaattinen merkitys kasvaisi, Wagner ei anna yksittäisten melodioiden keskeyttää toimintaa. Kaikki soljuu jatkuvana äänen, kuoro-osuuksien ja orkesterin virtana, jotka on yhdistetty, eikä eroteltu toisistaan. On kuitenkin kohtia, joissa tarina pakottaa säveltäjän käsittelemään niitä yksittäisinä, ja joissain näistä Wagnerin nerous muusikkona on huomattavimmin esillä.’ (Osborne 1990, 109.)

Ennen ensimmäistä maailmansotaa Lohengrin olikin suosituin Wagnerin ooppera Britanniassa (Millington 2000, 62).

Toisin kuin Lentävään hollantilaiseen ja Tannhäuseriin, Wagner ei tehnyt juurikaan muutoksia Lohengriniin. Suurin muutos on Lohengrinin kertomukseen *In fernem Land* jo kantaesitykseen tehty leikkaus. Tämä leikkaus onkin toteutettu aina kaikissa Lohengrinin esityksissä. Hyvin usein Lohengrinin esityksistä jätetään jostain syystä pois toisen näytöksen mieskuoro *In Früh’n versammelt uns der Ruf*. Nykyään Lohengrinin esityksiin tavataan tehdä joitain muitakin leikkauksia, jotka eivät ole Wagnerin itsensä tekemiä. Nämä leikkaukset eivät yleensä paranna esitystä, sillä niissä poistetaan oopperan upeaa musiikkia ja heikennetään draamaa. (Millington 2000, 62; Millington 2001, 285.)

7.4.4 Nuottien kustantaminen ja julkaiseminen

Wagner tarjosi Lohengrinia puolisen vuotta sen kantaesityksen jälkeen, 8. huhtikuuta 1851 leipzigilaiselle Breitkopf & Härtelille kustannettavaksi (Deathridge ym. 1986, 326). Wagner (2002, 462) sivuuttaa omaelämäkerrassaan Lohengrinin partituurin julkaisemisen vain muutamalla sanalla. Yksi syy tähän löytyy Wagnerin 29. kesäkuuta 1851 Lisztille kirjoittamasta kirjeestä: Wagner tarjosi Lohengrinin partituurin tekijänoikeudet Breitkopf & Härtelille hyvittääkseen sillä vanhan velkansa kustantamolle.²⁹ Kustantamo suunnitteli ensin vain Lohengrinin pianopartituurin julkaisemista, mutta Wagnerin vaatimuksesta se julkaisi lopulta koko partituurin, vaikkei Lohengrinia oltu esitetty vielä muualla kuin Weimarissa. Wagner piti tätä tilaisuutta toisaalta loistavana, mutta toisaalta hän epäili, miten todennäköisesti huonosti myyvä Lohengrin vaikuttaisi hänen ja kustantamon tekemään alustavaan sopimukseen julkaista myös valmisteilla ollut Nuori Siegfried,³⁰ joka oli tuolloin

²⁹ Wagner tapasi tarjota usein oopperoidensa tekijänoikeuksia eri henkilöille ja tahoille hyvityksinä veloistaan. Joskus hän luovutti saman teoksen tekijänoikeudet jopa useammalle eri taholle.

³⁰ Nuori Siegfried (*Das junge Siegfried*) laajeni Wagnerin työstäessä sitä vuosikymmenestä toiseen lopulta Niebelungin sormus -tetralogiaksi.

lähempänä säveltäjän sydäntä kuin Lohengrin. Wagner pyysi kirjeessään Lisztiltä neuvoa, pitäisikö hänen hylätä Breitkopf & Härtelin tarjoama kustannussopimus Nuoren Siegfriedin kustannussopimuksen turvaamiseksi. Liszt (kirje 3. heinäkuuta 1851) neuvoi Wagneria julkaisemaan Lohengrinista ensin vain Breitkopf & Härtelin haluaman pianopartituurin ja jättämään sen partituurin Nuoren Siegfriedin partituurin kanssa yhtä aikaa julkaistavaksi. (Wagner & Liszt 2003.) Nuoren Siegfriedin laajennuttua vähitellen neljän oopperan kokonaisuudeksi Lohengrinin partituuri julkaistiin lopulta ennen koko Niebelungin sormuksen partituuria.

Ensimmäisen pianopartituurin Lohengrinista laati Breitkopf & Härtelin tilauksesta Dresdenin hoviorkesterin nuori viulisti ja Wagnerin läheinen ystävä Theodor Uhlig. (Deathridge ym. 1986, 326; Wagner 2002, 462.) Myöhemmin, erityisesti Wagnerin tekijänoikeuksien rauettua vuonna 1913, Lohengrinin partituurista ja pianopartituurista on julkaistu useita eri versioita ja painoksia (Deathridge ym. 1986, 24 ja 326 – 327).

7.4.5 Yhteenveto

Wagner tapasi hakea vastausta siihen, pitääkö hänen tuleva yleisönsä hänen kulloinkin työn alla olleesta oopperastaan jo libreton kirjoittamisvaiheesta alkaen. Hän luki illanistujaisissa librettotekstejään ystävilleen ja sai niistä palautetta ja kritiikkiäkin. Hän tapasikin keskustella ja jopa väitellä tekemistään ratkaisuista ystäviensä kanssa. Sävellysprosessinsa myöhemmissä vaiheissa hän myös soitti pianolla ja lauloi ystävilleen työn alla olevia teoksiaan. Näin hän sai ennakkokäsitystä tulevan yleisönsä reaktioista jo ennen kuin sävellys oli valmis.

Kommunikaatiovaiheen ensimmäisenä osatavoitteena Wagner laati Lohengrinista kaksi kokonaisluonnosta. Ensimmäiseen kokonaisluonnokseen, jonka hän teki kesällä 1846, hän kokosi kaikki vokaaliosuuksien yksittäishahmotelmat sekä sävelsi vielä puuttuvat kohdat, kuten välisoitot ja ylimenot. Wagner piti tätä työtä, yksittäishahmotelmien kokoamista kokonaisluonnokseksi, varsinaisena säveltämisenä. Lentävän hollantilaisen ja Tannhäuserin säveltämistyöstä poiketen Wagner teki Lohengrinista kokonaan läpisävelletyn luonnoksen työstäen jokaisen näytöksen kronologisesti alusta loppuun. Ensimmäistä kokonaisluonnosta säveltäessään Wagnerilla oli yhä ongelmia kolmannen näytöksen kanssa. Hän oli epävarma ylimenojen sujuvuudesta ja loppuratkaisun dramaattisesta toimivuudesta. Hän muuttikin Lohengrinin libreton tekstiä moneen kertaan vielä tässä vaiheessakin.

Kolmannen näytöksen dramaattisten ja musiikillisten ongelmien ja niiden vaatimien muutosten vuoksi Wagner aloitti toisen kokonaisluonnoksen tekemisen syksyllä 1846 tavastaan poiketen kolmannesta eikä ensimmäisestä näytöksestä. Toisessa kokonaisluonnoksessa hän keskittyi enemmän harmoniaan ja bassolinjaan. Säestys on siinä kahdella viivastolla ja lisäksi vokaaliosuudet kukin omalla viivastollaan. Lohengrinin toinen kokonaisluonnos valmistui elokuussa 1847.

Wagner ehti aloittaa Lohengrinin soitintamisen vasta vuoden 1847 loppupuolella. Hän jatkoi oopperansa työstämistä toisesta kokonaisluonnoksesta suoraan partituuriksi. Näiden kahden käsikirjoituksen välillä ei olekaan juurikaan eroavaisuuksia soitinnusta lukuun ottamatta. Lohengrinin partituuri valmistui keväällä 1848, kaksi vuotta sen varsinaisen sävellystyön aloittamisen jälkeen.

Wagnerin alkuperäisten suunnitelmien mukaan Lohengrin piti kantaesityksensä säveltäjän kotiteatterissa Dresdenissä, mutta kantaesityksen valmistelut keskeytyivät miltei alkuunsa, kun Wagner joutui lähtemään Saksasta maanpakoon. Wagner sai oopperansa näyttämölle vasta kaksi vuotta myöhemmin, 28. elokuuta 1850, kun hänen ystävänsä, säveltäjä Franz Liszt suostui kantaesittämään sen kotiteatterissaan Weimarissa. Wagner ei maanpakonsa vuoksi olisi voinut osallistua Lohengrinin harjoituksiin tulematta pidätetyksi, joten kantaesityksen valmistelu jäi Lisztin vastuulle. Wagner saattoi osallistua sävellysprosessinsa viimeiseen vaiheeseen vain kirjeitse antaen paljon yksityiskohtaisia ohjeita kaikesta esittämiseen liittyvästä. Liszt sekä Weimarin teatterin laulajat ja soittajat vaikuttivatkin suuresti Lohengrinin kantaesitykseen ja yleisön mielipiteeseen siitä – erityisesti, kun Wagner ei itse päässyt paikalle kertomaan mielipiteitään ja kuulemaan uutta oopperaansa orkesterin soittamana. Lohengrinin kantaesityksessä esiintyneet laulajat eivät vastanneet oopperan vaatimuksia, joten Lohengrin ei ollut kantaesityksessään parhaimmillaan. Sitä pidettiin aluksi epäonnistuneena teoksena. Myöhemmin Liszt hankki Weimariin parempia laulajia ja kirjoitti perusteellisen selvityksen Lohengrinista. Tämän ansiosta oopperan suosio lähti vähitellen nousuun.

Wagner tarjosi Lohengrinin koko partituuria kustannettavaksi leipzigilaiselle kustantamo Breitkopf & Härtelille puoli vuotta oopperan kantaesityksen jälkeen, huhtikuussa 1851. Kustantamo julkaisikin lopulta Lohengrinin koko partituurin, eikä pelkästään pianopartituuria. Wagner näki Lohengrininsa näyttämöllä vasta toukokuussa 1861, 11 vuotta sen kantaesityksen jälkeen. Hän oli erittäin tyytyväinen wieniläisen oopperatalon

toteutukseen. Itse Wagner pääsi johtamaan Lohengrinia vasta syyskuussa 1862 Frankfurtissa. Vasta tällöin hän sai tilaisuuden näyttää itse mallia, miten Lohengrin tulee johtaa.

7.5 Sävellysprosessiin vaikuttavat kontekstitekijät

Sävellysprosessiin vaikuttavat kontekstitekijät eli prosessin ulkopuoliset tekijät eivät ole verrattavissa luvuissa 7.1 – 7.4 esitettyihin Heinosen yleisen sävellysprosessimallin vaiheisiin, vaan ne vaikuttavat sävellysprosessin ulkoisina tekijöinä sen jokaiseen vaiheeseen. Sävellysprosessiin vaikuttavia kontekstitekijöitä on kahdenlaisia: yhteisöllisiä ja yksilöllisiä tekijöitä. Yhteisölliset tekijät liittyvät yhteiskuntaan ja kulttuuriin, jossa säveltäjä elää, yksilölliset tekijät puolestaan pelkästään säveltäjän omaan persoonallisuuteen ja elämään. Lisäksi sekä yhteisölliset että yksilölliset tekijät voidaan jakaa kolmeen luokkaan: rakenteellisiin tekijöihin, muutosprosesseihin ja suppeampiin kontekstitekijöihin.³¹ Jaan tämän luvun kahteen alalukuun, yhteisöllisiin tekijöihin (luku 7.5.1) ja yksilöllisiin tekijöihin (luku 7.5.2) ja käsittelen näiden alla kummankin luvun osalta niin rakenteellisia tekijöitä, muutosprosesseja kuin myös suppeampia kontekstitekijöitä.

7.5.1 Yhteisölliset tekijät

Wagnerin lapsuuden ja nuoruuden aikana 1800-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä alkoi musiikissakin vähitellen vaikuttaa alkunsa kirjallisuudesta saanut uusi tyyliuunta, romantiikka. Musiikissa romantiikan aikakausi käsittää noin vuodet 1810-90, vaikkakin varhaisromanttisia piirteitä oli musiikissakin (mm. Beethovenin) jo 1700-luvun lopulla. Samoin romantiikan filosofiset taustat ulottuvat 1700-luvun puolelle. 1840-luvulle saakka myös Mozartia pidettiin romantiikan aikakauden säveltäjänä, mutta 1840-luvulla romantiikan määritelmää tarkennettiin ja romantiikka ja sitä edeltänyt klassismi erotettiin toisistaan. Romantiikan musiikin rakenteelliset perustat ovat klassismin musiikissa, vaikkakin 1800-luvun alkupuolella tehtiin paljon uudentyylistä musiikkia. Klassismin musiikkiin verrattuna romantiikan musiikki on soinnillisesti rikkaampaa ja tunnekylläisempää. Lisäksi musiikki ja runous yhdistyvät siinä uudella tavalla. (Otavan musiikkitieto, hakusanalla *romantiikka*; Samson 2004; Warrack 1979, 86.)

³¹ Ks. taulukko 1, sivu 27.

Romantiikan aikakaudella myös käsitys taiteilijasta muuttui yhä yksilökeskeisempään suuntaan. Taituruutta ja henkilöitä alettiin arvostaa enemmän, syntyi esittävän virtuoosin käsite. Romantiikan taiteilija ilmaisi itseään ja omia tunteitaan, eikä enää toteuttanut määrättyjä muotokaavioita. Itseilmaisun ja esteettisten arvojen merkitys kasvoikin entisten sopivaisuuden ja käytäntöjen tärkeyden vähetessä. Taidemuodoista musiikkia pidettiin parhaana itseilmaisun välineenä. Romantiikan aikana myös taiteen mittasuhteet muuttuivat klassismin tiukkoihin muotorakenteisiin verrattuna: toisaalta sävellettiin hyvin pienimuotoista liedä, toisaalta todella massiivisia oopperoita ja sinfonioita. (Bacon 2001, 275; Otavan musiikkitieto, hakusanalla *romantiikka*; Samson 2004.)

Yksi saksalaisen romantiikan keskeisimmistä käsitteistä oli *Sehnsucht*, iäinen kaipuu johonkin kauniimpaan ja parempaan, usein vieläpä tavoittamattomaan. Ajateltiin, ettei materialismin vankina oleva ihminen pysty saavuttamaan täydellistä puhtaan henkisyysden tilaa, mutta taiteen kautta hän kykenee minimoimaan riippuvaisuutensa materialistisesta maailmasta. Romantiikan näkemyksen mukaan ihminen pystyy musiikin avulla kertomaan asioita, joihin sanat eivät riitä, ja näin tavoittelemaan iäisyyttä ja äärettömyyttä. Klassismin ajan tärkeimpien asioiden, järjen ja rationaalisuuden sijaan romantiikassa alettiin korostaa tunnetta ja intuitiota sekä eläytymistä menneiden aikojen henkeen. Lisäksi romantikot ajattelivat edistävänsä yhteiskunnallista kehitystä parhaiten taiteensa kautta. (Bacon 2001, 273 – 274 ja 276.)

1700-luvulla, jolloin romantiikka sai alkunsa kirjallisuudesta, pidettiin oopperan romanttisia elementtejä vain libretton ominaisuutena, joka ei vaikuttanut millään tavalla musiikkiin. Oopperoiden juonissa oli jo tuolloin kummallisia ja eksoottisia, sadunomaisia elementtejä. Ihmisten kiinnostus historiaa kohtaan kasvoi 1800-luvulla. Näin myös oopperoiden juoniin yhdisteltiin legendoja ja historiaa sekä kansallisia aiheita. Lisäksi hajanaisessa Saksassa etsittiin yhtenäisyyden tuntua idealisoidusta keskiajasta. Tyypillisiä olivat myös erilaiset vastakkainasettelut, kuten aristokraattinen – kansanomaisen, koominen – vakava, järki – vaistot, luonnollinen – yliluonnollinen sekä rakkauden pitäminen kaiken energian, elämän ja hengen lähteenä. Myös suhde luontoon oli romantikoille tärkeä. (Bacon 2001, 273 – 276; Dahlhaus 1992, 107; Samson 2004.)

Wagnerin syntymän aikoihin oli olemassa oikeastaan vain saksalaista, Beethovenin sinfoniaista vaikutteita ottavaa instrumentaalimusiikkia kaikkien – jopa saksalaisten³² –

³² Mozartinkin oopperat Taikahuilua ja Ryöstöä Seraljista lukuun ottamatta ovat italialaistyyllisiä ja jopa italiankielisiä.

säveltämien oopperoiden ollessa joko italialais- tai ranskalaistyyliä. Tuolloin saksalaisen oopperan arvostus oli alhainen jopa Saksassa. Wienissä tosin esitettiin myös saksankielisiä ja saksalaisia laulunäytelmiä (*Singspiel*),³³ mutta sielläkin ranskalainen ja italialainen ooppera olivat suuremmissa suosiossa. Syynä saksalaisen oopperan puuttumiseen oli sekin, että 1700-luvun kolme suurta saksalaista oopperasäveltäjää, Georg Friedrich Händel, Johann Adolf Hasse ja Christoph Willibald Gluck, eivät säveltäneet lainkaan saksankielisiä teoksia. Saksaa alettiinkin pitää vakavasti otettavana oopperakielenä vasta 1700-luvun lopulla. (Bacon 2001, 269; Dahlhaus 1992, 100.)

Romantiikan aikana saksalaisen oopperataiteen suuri ongelma oli hyvien, dramaattisesti vaikuttavien ja vakuuttavien librettojen puute. Tästäkin syystä romantiikan alkuaikoina syntyi vain muutamia merkittäviä teoksia, jotka ovat jääneet oopperanäyttämöille. Ongelmia aiheutti ennen kaikkea tradition puute: säveltäjät eivät saaneet mistään mallia saksankielisestä resitatiivista tai yleensäkin ihmisäänen käyttämisestä. Liedin pohjalta säveltäjät kykenivät kirjoittamaan hienoja, lyyrisiä melodioita, mutta näissä niin teksti kuin tapahtumien ymmärrettävyydenkin jäivät puutteellisiksi. Paremman puutteessa säveltäjät etsivät aiheita oopperoihinsa keskiaikaisista legendoista, goottilaisista kauhutarinoista sekä muun muassa Gozzin ja Shakespearen näytelmistä.³⁴ Tuon ajan oopperat eivät kuitenkaan aina toimineet draamallisesti ja niistä tuli joskus miltei käsittämättömiä ja tahattoman koomisia. (Bacon 2001, 277 – 278.)

Orkesterisoitinten vähitellen kehittyessä tuli orkesterille romantiikan aikana yhä suurempi rooli oopperassa. Säestämisen lisäksi orkesteria käytettiin myös sävelmaalailuun, jolloin lauluäännet vapautuivat realistisempaan ilmaisuun ja sanat selkenivät. Orkesterin ilmaisuvoimaa kasvatti romantiikan aikana lisääntynyt kromaattisuus. Iäistä kaipuuta puolestaan saatiin kuvastettua välttämällä kadensseja. (Bacon 2001, 277.)

Eniten koko 1800-luvun musiikkiin vaikuttivat Beethovenin sinfoniat. Romantiikan ajan säveltäjät eivät suinkaan läheskään aina ottaneet vaikutteita aikalaisiltaan, vaan aiemmin eläneeltä Beethovenilta. Beethoven sävelsi vain yhden oopperan, *Fidelion* (1814), jossa on selvästi ranskalaisia vaikutteita. (Dahlhaus 1992, 109.) Samoin Weberin *Taika-ampuja* perustuu ranskalaiseen oopperatraditioon. Weber huomasi sävellettyään muutaman oopperan, ettei uutta saksalaista oopperaa kannata perustaa laulunäytelmiin, vaan ranskalaiseen

³³ Laulunäytelmä on tyyliltään kansanomainen ja hilpeä, osittain puhuttu, osittain laulettu näytelmä. Sen esikuvina ovat italialainen *opera buffa* ja ranskalainen *opéra comique*. Mozartin oopperoista *Taika-huilua* ja *Ryöstöä Seraljista* voidaan pitää myös laulunäytelminä. Laulunäytelmät ovat pohjana operetille ja musikaalille. (Otavan musiikkitieto, hakusanalla *laulunäytelmä*.)

³⁴ Näistä Wagnerkin otti aiheet kahteen ensimmäiseen oopperaansa, *Haltijoihin* ja *Lemmenkieltoon*.

oopperaan. Taika-ampujaa pidettiin heti sen valmistuttua hyvänä esimerkkinä saksalaisesta oopperasta, ja se ja sen säveltäjä nousivat suureen arvostukseen Saksassa. Arvostus ei kuitenkaan yltänyt ulkomaille saakka. (Bacon 2001, 284 ja 286; Dahlhaus 1992, 100; Warrack 1979, 91.)

Vuonna 1816 kantaesitettiin kaksi ensimmäisinä varsinaisina romanttisina saksalaisina oopperoina pidettävää teosta, E.T.A Hoffmannin *Undine* ja Ludwig Spohrin *Faust*. Kummassakin näistä esiintyy romanttisen oopperan vakioaiheita, kuten luonnollisen ja yliluonnollisen liittoutuminen, sekoittuminen ja kontrastointi sekä pahojen tekojen sovitus. Lisäksi Spohr käytti Faustissa jonkinasteista johtoiheteoppiikkaa. (Bacon 2001, 278 – 280; Dahlhaus 1992, 106.) Dahlhaus (1992, 108) tosin väittää jopa, että voitaisiin sanoa, ettei romanttista oopperaa tyylilajina ole ollenkaan. Hänen mielestään Taika-ampujaa voidaan pitää laulunäytelmänä, niin ikään Weberin säveltämää *Euryanthea* epäonnistuneena yrityksenä tehdä romanttista oopperaa laulunäytelmän pohjilta ja Lohengrinia grand opéranä.

Wagner itse piti saksalaisen oopperan pohjana laulunäytelmiä. Wagner toteaa esseessään *Über deutsche Musik*³⁵ (1840), että saksalaisen oopperan juuret ovat italialaisessa oopperassa ja Mozart aloitti varsinaisesti saksalaisen oopperan perinteen. Wagner pitääkin Mozartin Taikahuilua ensimmäisenä suurena saksalaisena oopperana, jota ennen ei saksalaista oopperaa ollut olemassakaan. (Wagner 1840.)

Wagner aiheutti ehkä itse eniten muutoksia 1800-luvulla saksalaiseen musiikkiin – ja ennen kaikkea oopperamusiikkiin. Romantiikka enteili eri taiteenalojen yhdistämistä, ja Wagner yhdistikin taiteenaloja varsinkin teoreettisissa kirjoituksissaan, kuten *Oper und Dramassa* (1852), mutta myös käytännössä omissa musiikkidraamoissaan. Hänen musiikkinsa oli hyvin eri tyylistä kuin hänen aikalaistensa, kuten esimerkiksi Verdin, musiikki. Wagner olikin ehkä hieman valtavirran ulkopuolella, eikä hänen musiikkiaan osattu arvostaa aina heti. Toisaalta Wagnerin musiikkidraamat ovat ensimmäisiä saksalaisia ja saksankielisiä oopperoita, joita esitettiin jo säveltäjän elinaikana Saksan ulkopuolella, tosin muille kielille käännettyinä. (Dahlhaus 1992, 100 – 113; Samson 2004.)

Wagnerin musiikki vaikutti myös koko myöhempään romantiikan musiikin määrittelyyn. Klassismin muotokaavojen toteuttamisen sijaan Wagner pyrki oopperoillaan itseilmaisuuksiin ja oman taiteellisuutensa esille tuomiseen. Samoin hänen oopperansa kasvoivat vähitellen kestoiltaan perinteisestä klassismin kolmituntisesta numero-oopperasta jopa kuusituntisiin musiikkidraamoihin, jotka olivat romantiikan aikakaudelle tyypillisiä

³⁵ Suom. Saksalaisesta musiikista.

massiivisia teoksia. Wagner on myös oopperoillaan vahvistanut saksan asemaa vakavasti otettavana oopperakielenä italian, ranskan ja venäjän rinnalla. Esikuvanaan Wagnerilla oli muiden romantiikan säveltäjien tapaan Beethoven, ja Wagner halusi päästä Beethovenin seuraajan maineeseen. Wagnerin mielestä Beethoven oli tehnyt sinfonian alalla jo kaiken, mitä koskaan voidaan tehdä, joten tästäkin syystä hän valitsi omaksi alakseen oopperan. Ooppera oli Wagnerille ominainen taiteenlaji myös sen vuoksi, että hän saattoi hyödyntää siinä taitojaan niin kirjoittajana kuin myös säveltäjänä.

Wagner vältti muiden säveltäjien ongelman hyvien librettojen puuttumisesta kirjoittamalla itse omat librettonsa. Aiheet ensimmäisiin oopperoihinsa, *Haltijoihin* ja *Lemmenkieltoon*, hän löysi aikalaissäveltäjiensä tapaan Gozzin ja Shakespearen näytelmistä. Myöhemmissä oopperoissaan hän käytti libreton pohjana romantiikan aikakauden tapaan vanhoja saksalaisia legendoja. Esimerkiksi *Lohengrinissa* Wagner on yhdistänyt vanhan legendan löyhästi historiallisiin tapahtumiin. *Lohengrinissa* on myös aikakaudelle tyypillistä luonnollisen (Brabant) ja yliluonnollisen (Montsalvat) vastakkainasettelua. Lisäksi siinä on samoja teemoja kuin jo ensimmäisissä romanttisina pidetyissä oopperoissa, Hoffmannin *Undinessa* ja Spohrin *Faustissa*.

7.5.2 Yksilölliset tekijät

Wagner oli melko itsekeskeinen ihminen ja hän tuntuu jo nuorukaisena uskoneen, että hänestä tulee vielä jotain suurta. Hän alkoi esimerkiksi tehdä muistiinpanoja omaelämäkertaansa varten jo 21-vuotiaana, vaikkei hän ollut saavuttanut tuolloin vielä mitään. Wagner katsoi myös, että hänen ystävänsä olivat olemassa hyvin pitkälle vain häntä ja hänen taidettaan varten ja että heidän velvollisuutensa oli tehdä uhrauksia hänen ja hänen taiteensa hyväksi. (Millington 2003, 57; Wagner 2002, 117.) Toisaalta ihmiset miltei palvoivatkin paitsi hänen musiikkiaan, myös häntä itseään. Wagnerilla oli kyky taivutella ihmiset noudattamaan tahtoaan ja tekemään uhrauksia hänen puolestaan. Elinaikanaan Wagnerilla oli tosin myös enemmän ja katkerampia vihollisia kuin kenelläkään muulla suurella säveltäjällä, ja hänen musiikkinsa sai aikaan myös suurta vastustusta. (Magee 1988, 32 – 33.) Vielä nykyäänkin Wagner on yksi kiistellyimpiä säveltäjiä, joka joko ihastuttaa tai vihastuttaa, mutta jättää harvat täysin kylmäksi.

Säveltäjänä Wagner oli aina enemmän työtyyppiä kuin inspiraatiotyyppiä. Hän työsti oopperoitaan monien hahmotelmien ja luonnosten kautta tehden niin tekstiin kuin

musiikkiinkin jatkuvasti muutoksia sävellysprosessin jokaisessa vaiheessa. Hän myönsi olleensa kiittollisuudenvelassa muille säveltäjille, joilta hän oli ottanut vaikutteita – tosin hän oli hyvin tarkka, mitä hän suostui paljastamaan sävellystyöstään vain lähimmille ystävilleen ja mitä julkisuuteen. Yleensä hän ei kertonut, mistä hän oli ottanut tai saanut vaikutteita. Hän tosin kertoo ystävilleen tarkoitetussa esseessään *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851), että hänen sävellysmenetelmänsä perustuu hänen kirjoittamiensa runoelmien luonteeseen – vaikkakin hän halusi sepittämillään oopperoidensa syntytarinoilla jättää jälkipolville aivan toisenlaisen kuvan oopperoidensa synnystä ja sävellystyöstään. Runoelmissaan hän puolestaan kertoo heijastavansa omaa elämäänsä. (Wagner 1851; Warrack 1979, 96 ja 101.)

Wagner ei pitänyt itseään “ihmelapsena”, eikä hän ollut mielestään teknisesti kätevä (Wagner 1851). Vaikka hän olikin säveltäjänä enemmän työ- kuin inspiraatiotyyppeä, tarvitsi hän säveltääkseen toisaalta suunnattoman innostuksen ja toisaalta mielenrauhan. Wagner (2002, 330) kertoo, kuinka hänen oli aina suurella vaivalla yritettävä saavuttaa mielenrauha pystyäkseen keskittymään säveltämiseen kunnolla. Tämä venytti joskus Wagnerin sävellysprosessia, kun levottomissa olosuhteissa elänyt säveltäjä yritti etsiä rauhaa velkojiltaan ja ympärillään vallitsevalta poliittiselta tilanteelta sekä ongelmiltaan Minnan kanssa solmimastaan avioliitosta. Wagnerilla oli koko elämänsä ajan ongelmia myös terveytensä kanssa, mikä hidasti jonkin verran myös Lohengrinin valmistumista. Esimerkiksi kesällä 1846 säveltäjä joutui Lohengrinin sävellystyötä aloitellessaan hoitamaan terveyttään (Wagner 2002, 339). Terveysongelmiensa lisäksi Wagnerilla oli koko elämänsä ajan myös pahoja talousongelmia, jotka nekin välillä hidastivat Lohengrinin sävellystyötä ja veivät Wagnerin huomiota muualle.

Wagner olikin lähes koko aikuisikänsä ajan korviaan myöten veloissa – oli hänellä tuloja tai ei – ja hän joutui useampaan kertaan pakenemaan velkojiaan ympäri Eurooppaa. Hänellä ei selvästikään ollut minkäänlaista taitoa käsitellä rahaa eikä minkäänlaista arvostusta sitä kohtaan. Sen sijaan hänellä oli hyvin ylellinen maku ja hän tapasi sisustaa asuntojaan loisteliaasti, vaikkei hänen taloudellinen tilanteensa olisi sitä sallinutkaan. Hän lainasi rahaa (nais)ystäviltään ja sukulaisiltaan ajattelematta lainkaan, miten ja milloin hän kykenisi maksamaan velkansa takaisin. Välillä taas häntä elättivät yksinomaan hänen yleensä naispuoliset ihailijansa ja tukijansa. Wagner ei koskaan halunnutkaan tulla varakkaaksi, vaan hän tuntui aina luottaneen viimeistään tukijoihinsa ja ihailijoihinsa taloudellisen toimeentulonsa turvaamiseksi. Toisaalta Wagner oli aina myös avokätinen vielä huonommin toimeen tulevia ystäviensä kohtaan. (Mm. Millington 2003, 23.) Dresdenissä asuessaan ja

Lohengrinia säveltäessään Wagnerin taloudellinen tilanne oli ensimmäistä kertaa hänen elämänsä aikana suhteellisen vakaa, kun Dresdenin hovikapellimestarin virka takasi hänelle säännöllisen kuukausipalkan.

Toisaalta taas hovikapellimestarin virka toi Wagnerille muitakin velvollisuuksia, joiden vuoksi hän ei pystynyt keskittymään pelkästään säveltämiseen ja joiden vuoksi Lohengrinin säveltäminen jäi välillä pitkäksiin aikaa kesken. (Wagner 2002, 339 – 344.) Kuitenkin hovikapellimestarin palkastaan huolimatta Wagnerin taloudellinen tilanne oli miltei katastrofaalinen Lohengrinin libreton valmistuttua. Wagner (2002, 330) kertoo valmistuneensa katastrofin kohtaamiseen ja kestämiseen syventymällä rakkaisiin tarinoihinsa sekä historian ja kirjallisuuden opiskeluun. Lopulta hänen oli kuitenkin vastoin tahtoaan ryhdyttävä toimenpiteisiin ja otettava jälleen velkaa aiempien velkojensa maksuun. (Wagner 2002, 330 – 336.)

Alkuvuodesta 1848, jolloin Wagner kirjoitti Lohengrinin soitinnusta, myös poliittiset asiat alkoivat viedä säveltäjän mielenkiintoa. Lohengrinin partituurin valmistuttua huhtikuussa hänellä oli enemmän aikaa keskittyä politiikkaan, ja aktiivinen osallistuminen Dresdenin vallankumoukseen ajoi säveltäjän lopulta maanpakoon Sveitsiin. (Wagner 2002, 360 – 362.) Wagnerin maanpaon vuoksi osa Lohengrinin sävellysprosessin viimeistä vaihetta, kommunikaatiota, viivästyi ja muuttui huomattavasti, kun Lohengrin kantaesitettiinkin Weimarissa Lisztin johdolla. Lisäksi maanpaossa ollut säveltäjä ei päässyt itse johtamaan teoksensa kantaesitystä eikä edes valvomaan sen toteuttamista, vaan hän joutui luottamaan täysin ystäväänsä Lisztiin. Wagner halusi kovasti osallistua Lohengrinin kantaesitykseen, mutta hän pelkäsi pidätetyksi joutumista ja jäi Sveitsiin.

Wagneria järkyttänyt muutos hänen elämässään Lohengrinin sävellystyön aikana oli myös hänen äitinsä kuolema tammikuussa 1848. Wagner oli aloittanut juuri Lohengrinin soitinnuksen, kun hän kuuli äitinsä kuolemasta. (Millington 2003, 34; Wagner 2002, 359.) Sävellystyö keskeytyi hautajaisten ajaksi, mutta äidin kuoleman aiheuttama suru ja yksinäisydentunne saattoivat nopeuttaa Lohengrinin valmistumista niin, ettei sen soitinnus keskeytynyt enää toistamiseen Dresdenin kapinan myötä:

’Palattuani Dresdeniin tunsin ensi kertaa yksinäisyyteni koko painon, enkä voinut olla ajattelematta, että äitini menetys merkitsi samalla kaikkien luonnollisten siteiden katkeamista sisaruksiini, jotka olivat kiinni omissa perheasioissa. Tunsin itseni tunteettomaksi ja kylmäksi ja tartuin siihen ainoaan, joka saattoi valaista ja lämmittää mieltäni: Lohengriniin ja Saksan muinaisuuden tutkimiseen.’ (Wagner 2002, 359 – 360.)

Wagnerin äidin kuolema saattoikin näin vaikuttaa jopa positiivisesti Lohengrinin sävellysprosessiin ja oopperan nopeaan valmistumiseen.

8 PÄÄTÄNTÖ

Yrjö Heinonen laati tutkielmani pohjana käyttämäni yleisen sävellyssprosessimallinsa alun perin klassisen musiikin (Beethovenin) tutkimiseen, mutta hän päätyikin mallia testataksaan käyttämään sitä väitöskirjassaan populaarimusiikin (Beatlesin) tutkimiseen. Koska Heinosen malli on suunniteltu klassisen, hieman vanhemman musiikin tutkimiseen, se soveltuikin myös Wagnerin oopperan sävellyssprosessin tutkimiseen mielestäni erinomaisesti. Mallissa ei varsinaisesti huomioida esimerkiksi sävellystyön kestoja tai laajuutta, joten se sopii siinäkin mielessä todella hyvin paitsi yhden Beatlesin kappaleen tutkimiseen, myös vuosia kestävästä sävellysurakan tutkimiseen. Lisäksi Heinosen malliin sisällytyt sävellyssprosessiin vaikuttavat kontekstitekijät tuovat malliin mahdollisuuden myös perustella viivästyksiä pitkässä sävellystyössä.

Muutenkin Heinosen malli jättää hyvin paljon yksityiskohtia auki ja mallin käyttäjän päätettäväksi, mikä tekee mallista monentyyllisen musiikin tutkimiseen soveltuvan. Lisäksi mallin eri vaiheet on hyvin selitetty ja perusteltu, joten mallia on helppoa seurata ja soveltaa käytäntöön. Ehkä juuri se, että mallin pohjana ovat Wallasin (1972) ongelmaratkaisuprosessin malli sekä Krisin (1979) luovan työn malli, tekee Heinosen mallista niin joustavan – kaiken sävellystyön voidaan ajatella pohjimmiltaan olevan niin ongelmanratkaisua kuin myös luovaa työtä, jolloin mallissa ei ole mitään tiettyyn tyyliin, aikakauteen tai sävellystapaan eikä sävellystyön keston viittaavaa.

Toisaalta Heinosen malli tuntui käytännössä oopperan kokoisen teoksen sävellyssprosessia analysoitaessa jossain määrin liian ”lokeroidulta”. Mallin jotkin vaiheet menevät niin paljon päällekkäin ja lomittain, että niitä on vaikeaa eritellä toisistaan, vaikka ne teoriatasolla ovatkin järkevästi perusteltavissa täysin erillisiksi vaiheiksi. Aluksi yritin Heinosen mallin mukaan jakaa myös Lohengrinin sävellyssprosessin vaiheita seitsemään eri lokeroon, mutta totesin sen pian lähes mahdottomaksi ja päädyin esittämään tiukimmin yhteen liittyvät vaiheet samassa alaluvussa.

Oopperan sävellystyötä tutkiessani jäin miettimään aluksi myös sitä, kuuluuko libretton laatiminen – jos (ja tässä tapauksessa kun) säveltäjä sen itse laatii – Heinosen mallin johonkin vaiheeseen, vai pitäisikö se jättää kokonaan pois tutkielmasta. Päädyin kuitenkin

sisällyttämään myös libreton laatimisen tutkielmaani (Heinosen mallin toiseen vaiheeseen, valmisteluun), sillä vaikka se onkin ”vain” kirjallista työtä, se on kuitenkin sävellystyön valmistelua ja hyvin syvällistä tutustumista oopperan aiheeseen ja maailmaan. Toisaalta, onhan Heinosen väitöskirjassaan tutkimassa Beatlesin kappaleessakin oma ”librettonsa”, kappaleen sanoitus, jonka Beatlesin jäsenet ovat kirjoittaneet itse. Lisäksi säveltäjä mitä todennäköisimmin ajattelee librettoa kirjoittaessaan jo myös sen säveltämistä, jolloin libreton kirjoittaminen on oleellinen osa sävellysprosessia: se on sävellystyön valmistelua ja myös kypsytelyä alitajunnassa.

Laajemmassa mielessä sävellystyön valmistelua on Heinosen yleisen sävellysprosessimallin ensimmäinen vaihe, mallien ja strategioiden sisäistäminen, joka minusta mielenkiintoisesti sisältää säveltäjän koko siihenastisen elämänsä aikana saamat opit ja vaikutteet sekä esikuvat musiikin alalta. Heinosen mallin ensimmäinen vaihe on minusta ainoa mallin vaiheista, joka voidaan aivan selkeästi erotella muista vaiheista omaksi ”kokonaisuudekseen”. Mallin muut vaiheet menevätkin enemmän tai vähemmän päällekkäin toistensa kanssa ja vuorottelevat syklisesti sävellysprosessin edetessä.

Lohengrinin sävellysprosessissa mallien ja strategioiden sisäistämisvaihe kesti hieman vajaat 30 vuotta, talveen 1841-42, jolloin kolmekymppinen Wagner tutustui ensimmäistä kertaa Lohengrinin legendaan. Noin 30 vuoden aikana Wagner oli jo ryhtynyt selvästi oopperasäveltäjäksi. Hänellä oli myös työkokemusta oopperan alalta, ensin kuoronjohtajana ja myöhemmin oopperakapellimestarina. Lisäksi hän oli joutunut laatimaan eri kokoonpanoille sovituksia senaikaisista suosikkioopperoista. Wagnerin suurin esikuva oli hänen oopperataustastaan huolimatta Beethoven ja erityisesti tämän yhdeksäs sinfonia, joka vaikutti paljolti hänen ajatuksiinsa ja mielipiteisiinsä musiikista. Hän ajatteli, että Beethoven oli aikanaan saavuttanut jo kaiken mitä ihminen koskaan voi saavuttaa sinfonian alalla ja halusi Beethovenin seuraajaksi oopperan alalla. Oopperan säveltäminen oli Lohengrinin sävellystyön alkaessa Wagnerille jo tuttua: hän oli säveltänyt ennen Lohengrinia viisi oopperaa. Näistä kolmas ooppera, Rienz saavutti suuren suosion Wagnerin kotikaupungissa Dresdenissä. Myös kahta Rienzin jälkeen valmistunutta oopperaa, Lentävää hollantilaista ja Tannhäuseria oli esitetty Dresdenissä useita kertoja. Wagner olikin ryhtyessään säveltämään Lohengrinia jo saanut tunnustusta oopperasäveltäjänä ja Dresdenin oopperan hovikapellimestarina.

Heinosen mallin toisen vaiheen, sävellystyön valmistelun, voidaan katsoa alkaneen, kun Wagner löysi aiheen Lohengrinin talvella 1841-42 eläessään rutiköyhänä, vailla

menestystä olevana muusikkona Pariisissa. Myrskyisässä avioliitossa Minna Wagnerin kanssa tuolloin elänyt Wagner samaistui Lohengrinin inhimillistä rakkautta kaipaavaan hahmoon ja ehkä siksikin innostui niin paljon legendasta. Tuolloin hän ei kuitenkaan vielä keksinyt mieleistään tapaa toteuttaa Lohengrinia näyttämöteoksena, joten ajatus joutsenritarin legendan säveltämisestä oopperaksi jäi kypsymään hänen mieleensä noin kolmeksi vuodeksi. Palatessaan myöhemmin kesälomallaan vuonna 1845 Lohengrinin legendasta kertovien kirjojen pariin Wagner oivalsi yhtäkkiä, miten hän saisi toteutettua oopperan toimivasti. Tästä innostuneena ja valtavan inspiraation alaisena hän laati hetimiten oopperan proosahahmotelman ja libreton. Vetoavan aiheen lisäksi Wagneria innoitti Lohengrinin säveltämiseen valtava kunnianhimo ja itsensä toteuttamisen tarve sekä myös taloudellisten etujen tavoittelu. Lisäksi hän halusi saada jalansijaa saksalaisen oopperan keskuksessa Berliinissä, jossa hän toivoi Lohengrinin kantaesityksen tapahtuvan. Jo libreton laatiminen osoittaa, kuinka tiiviisti Heinosen mallin jotkin vaiheet seuraavat toisiaan. Pitkäaikaista kypsymistä seuraa yhtäkkinen oivallus, jonka seurauksena on valtava innostus. Näitä kolmea valmistelua seuraavaa vaihetta onkin miltei mahdoton erottaa käytännössä toisistaan. Esimerkiksi oivallus on hyvin yhtäkkinen ja lyhytaikainen vaihe, mutta sen seurauksena säveltäjä jaksaa jälleen jatkaa luovaa työtään.

Wagner sai aloitettua Lohengrinin säveltämisen (Heinosen mallin vaiheista erityisesti todentaminen ja kommunikaatio, jossain määrin myös vielä niitä edeltäneet kypsytminen, oivallus ja inspiraatio) kesälomallaan 1846. Tällöin Wagner alkoi koostaa aiemmin oivalluksen kaltaisina ideoina syntyneitä hahmotelmiaan kokonaisluonnokseksi. Sävellystyöhön tuli siis mukaan myös valmisteluvaiheen ankarampi kritiikki ja sävellyksen arvottaminen: mikä on tarpeeksi tai riittävän hyvää. Tätä ennen Wagner oli lukenut oopperansa libreton monille ystävilleen, saanut siitä kriittistäkin palautetta ja muokannut librettoa hieman palautteen mukaan. Näin hän pyrki saamaan esivaikutelmaa siitä, miten Lohengrinin mahdollinen tuleva yleisö reagoisi oopperan ratkaisuihin. Toisaalta ystäviltaan saama palaute sai Wagnerin harkitsemaan uudelleen esimerkiksi oopperan loppuratkaisua. Tämä taas vahvisti entisestään hänen mielipidettään siitä, että hänen jo laatimansa loppu oli paras mahdollinen loppu draamalle. Saatuaan viimein vapaata aikaa pelkästään Lohengrinin säveltämiseen Wagner oli todella hyvällä tuulella ja innostunut sävellystyöstä – myöskin säveltäessään Wagner työskenteli parhaiten valtavan innostuksen vallassa. Jos jokin aihe ei jaksanutkaan innostaa häntä tai hän ei heti keksinyt sopivia musiikillisia ratkaisuja, hän

saattoi hylätä koko oopperan useiksi vuosiksi. Toisaalta lyhyt tauko esimerkiksi muiden velvoitteiden vuoksi antoi aikaa oopperan kypsymiselle Wagnerin alitajunnassa.

Lohengrinia säveltäessään Wagner pyrki kaikin mahdollisin tavoin välttämään perinteisen numero-oopperan tekemistä. Lohengrin onkin ensimmäinen Wagnerin ooppera, jonka hän sävelsi kronologisessa järjestyksessä alusta loppuun, eikä koonnut sitä yksittäisistä hahmotelmista kuten hän oli tehnyt Lohengrinia edeltäneiden oopperoiden kohdalla. Tästä syystä Lohengrin ei enää muistutakaan niin paljoa perinteistä numero-oopperaa kuin Wagnerin aiemmat oopperat. Toisaalta Lohengrinkin on vielä jaettavissa erillisiin kohtauksiin, kuten Wagner osoitti lukiessaan sen librettoa Robert Schumannille. Kirjoittaessaan Lohengrinin proosaluonnosta runoelmaksi Wagner oli sitä mieltä, että toisessa näytöksessä proosaluonnos muistutti aivan liikaa perinteistä numero-oopperaa. Wagner päätyi jakamaan kohtauksen vuoropuheluksi, josta juonen kulku käy ilmi. Tästä kohtauksesta tulikin Lohengrinin ”kehittynein” kohta, joka muistuttaa eniten Wagnerin musiikkidraamoissa olevaa materiaalia.

Lohengrinin kohdalla Wagnerin mielenkiinto ja innostuskin säilyivät koko sävellystyön ajan, ja ooppera valmistuikin Wagnerille suhteellisen nopeassa ajassa, kolmessa vuodessa, Wagnerin muiden töiden ja velvollisuuksien ohella. Wagner oli toisaalta säveltäjänä työtyyppiä: hän kirjoitti säveltäessään monia hahmotelmia ja luonnoksia, joiden pohjalta hän teki oopperan lopullisen partituurin. Toisaalta Wagner oli inspiraatiotyyppiäkin, sillä hän sai parhaiten sävellettyä valtavan innostuksen vallassa. Wagner oli myös tavallista järjestelmällisempi säveltäjä – mikä on helpottanut tutkijoiden työtä – sillä hän merkitsi tekemiinsä luonnoksiin ja joskus jopa hahmotelmiin päivämäärät ja kirjoitti kaiken kauniilla käsialalla.

Wagner ajatteli, että Lohengrin kantaesitettäisiin hänen kotiteatterissaan Dresdenissä. Oopperan valmistumisen aikaan alkoi kuitenkin Dresdenin kapina, johon Wagnerkin osallistui ja joutui sen seurauksena karkotetuksi koko Saksasta. Hän pakeni Sveitsin puolelle, jolloin Lohengrinin sävellysprosessin viimeisen vaiheen yksi viimeisistä ja jossain mielessä tärkeimmistä osatavoitteista, oopperan kantaesittäminen, viivästyi tämän vuoksi parilla vuodella. Lopulta Wagner keksi lähettää Lohengrinin partituurin tuttavalleen Franz Lisztille, joka toimi tuolloin kapellimestarina Weimarin pienessä teatterissa. Liszt ihastuikin Lohengriniin ja lupasi Wagnerille toteuttaa Lohengrinin kantaesityksen Weimarissa hinnalla millä hyvänsä. Lohengrin kantaesitettiin lopulta Weimarissa elokuussa 1850, viisi vuotta sen jälkeen, kun sen sävellysprosessi varsinaisesti alkoi. Wagner itse ei pystynyt

osallistumaan kantaesitykseen eikä sen valmisteluun, sillä hän olisi joutunut Weimarissa pidätetyksi, joten kantaesitys ja Lohengrinin esitleminen yleisölle jäi Lisztin harteille. Liszt vaikuttikin tavattomasti Lohengrinin sävellysprosessin viimeisen vaiheen viimeisiin osatavoitteisiin. Aluksi Lohengrin sai Weimarin pienen teatterin esittämänä melko nuivan vastaanoton, mutta myöhemmin, kun Wagner itsekin pääsi johtamaan sitä, siitä tuli vähitellen yksi Wagnerin suosituimmista oopperoista.

Käytin tutkielmassani lähteinä melko paljon Wagnerin omaelämäkerta *Elämäni* (2002) sekä Wagnerin kirjoittamia esseitä ja kirjeenvaihtoa Franz Lisztin kanssa. Näistä lähteistä erityisesti Wagnerin omaelämäkertaan tulee suhtautua erityisen kriittisesti, sillä Wagner pyrkii vaimolleen Cosimalle sanelemassa elämäkerrassaan antamaan itsestään todellisuutta parempaa kuvaa. Hän esimerkiksi jättää itselleen vähemmän edullisia asioita kokonaan mainitsematta ja välillä jopa valehtelee.³⁶ Elämäkerta antaa kuitenkin kuvaa Wagnerin mielipiteistä ja siitä, millaisena hän halusi itsensä nähdä ja miten hän halusi kertoa elämänvaiheistaan ystävilleen. Lisäksi Wagner ei kirjoittanut omaelämäkertaansa itse, joten myös Cosima saattoi vaikuttaa siinä esitettyjen asioiden esitysmuotoon ja siten myös oikeellisuuteen. Parempaa ja totuudenmukaisempaa kuvaa Wagnerin elämästä saakin jo esimerkiksi Wagnerin ja Lisztin kirjeenvaihdosta.

Jos Wagnerin sävellysprosessista jonkin hänen oopperansa kohdalla tekisi jatkotutkimusta ja yrittäisi saada siitä syvällisempää ja enemmän tietoa, olisivat hyviä lähteitä muun muassa Wagnerin kirjeenvaihto sukulaistensa ja muiden läheisten ystäviensä kanssa. Jo Wagnerin ja Lisztin välisestä kirjeenvaihdosta paljastuu yllättäviä asioita, joita ei yleensä esitetä Wagnerista tehdyissä tutkimuksissa – eikä varsinkaan Wagnerin omaelämäkerrassa. Sukulaisilleen ja läheisilleen Wagner saattaisi kertoa henkilökohtaisina ja salaisina pitämiään asioita vielä avoimemmin kuin säveltäjäkoleegalleen.

Wagnerin kirjeenvaihtoa tosin on hyvin vaikeaa saada Suomessa käsiinsä. Sibelius-Akatemian kirjaston varastossa on saksaksi hänen kirjeenvaihtoaan muutamien ihmisten kanssa, mutta muuten Suomesta ja verkossa olevista Wagner-arkistoista ei juurikaan löydy Wagnerin kirjeenvaihtoa. Toinen vaikeasti saatavilla oleva, mutta erinomainen lähde jatkotutkimukseen on Wagnerin laatimat alkuperäiset käsikirjoitukset, niin hahmotelmat, luonnokset kuin valmiit partituuritkin. Tosin osa näistä on kadonnut Hitlerin mukana, osa on yksityiskokoelmissa ympäri maailmaa ja loput arkistossa Bayreuthissa, jolloin vähemmän

³⁶ Ks. esimerkiksi luku 7.4.4 Nuottien kustantaminen ja julkaiseminen, jossa käy ilmi, että Wagner sivuuttaa omaelämäkerrassaan Lohengrinin nuottien kustantamiseen liittyvät asiat, sillä hän ei halunnut kertoa, että oli joutunut tarjoamaan oikeudet oopperaansa hyvitykseksi vanhoista veloistaan.

tunnetun tutkijan on vaikeaa saada niitä käsiinsä. Lisäksi Wagnerin elämänvaiheista ja ainakin hänen oopperoidensa esityksistä voisi saada tietoa hänen elinaikanaan hänestä kirjoitetuista lehtiartikkeleista sekä hänen oopperoidensa esitysten arvosteluista.

Jos tutkisi Wagnerin myöhempien oopperoiden, kuten Parsifalin, sävellystyötä, voisi myös Cosima Wagnerin vuosina 1869-83 kirjoittamista päiväkirjosta olla apua. Cosima ei päiväkirjoissaan kerro suoranaisesti mitään siitä, miten Wagner sävelsi. Sen sijaan hän mainitsee aina, kun hänen miehensä syventyi säveltämään sekä kertoo, millaisella tuulella hän milloinkin oli – koska hän oli innoissaan, koska taas väsynyt ja ärtyisä. Lisäksi Cosima kertoo Wagnerin oopperoiden esityksistä sekä niiden saamasta vastaanotosta ja arvosteluista. Näidenkin Cosiman mainitsemien seikkojen pohjalta voi saada jo jonkinlaista kuvaa mestarin työtavoista ja -tottumuksista sekä säveltäjän arjesta.

LÄHTEET

- BACON, Henry 2001. Oopperan historia. Toinen painos. Helsinki: Otava.
- BARTH, Herbert – MACK, Dietrich – VOSS, Egon 1975. Wagner: A Documentary Study. New York: Oxford University Press.
- BARTLET, Elizabeth C 2003. Grand opéra. The New Grove Dictionary of Music Online. Toim. L. Macy. <<http://www.grovemusic.com>> Luettu 25.5.2003.
- BAILEY, Robert 1979. The Method of Composition. Teoksessa Peter Burbidge ja Richard Sutton (toim.), The Wagner Companion. Lontoo: Faber and Faber.
- BREIG, Werner 1992. The Musical Works. The Creative Process in Wagner's Music. & Lohengrin. Teoksessa Ulrich Müller ja Peter Wapnewski (toim.), Wagner Handbook. Englanniksi kääntänyt John Deathridge. Lontoo: Harvard University Press.
- DAHLHAUS, Carl 1979. Richard Wagner's Music Dramas. Saksasta englanniksi kääntänyt Mary Whittall. Cambridge: Cambridge University Press.
- DAHLHAUS, Carl 1992. Wagner's Place in the History of Music. Teoksessa Ulrich Müller ja Peter Wapnewski (toim.), Wagner Handbook. Englanniksi kääntänyt John Deathridge. Lontoo: Harvard University Press.
- DARCY, Warren 2001a. Autograph Manuscripts. Teoksessa Barry Millington (toim.), The Wagner Compendium. A Guide to Wagner's Life and Music. Lontoo: Thames & Hudson.
- DARCY, Warren 2001b. Compositional Process. Teoksessa Barry Millington (toim.), The Wagner Compendium. A Guide to Wagner's Life and Music. Lontoo: Thames & Hudson.
- DEATHRIDGE, John – GECK, Martin – VOSS, Egon 1986. Wagner Werk-Verzeichnis (WWV): Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen. Mainz: Schott.
- DEATHRIDGE, John 1989. Through the Looking Glass: Some Remarks on the First Complete Draft of Lohengrin. Teoksessa Carolyn Abbate ja Roger Parker (toim.), Analyzing Opera. Verdi and Wagner. Berkely: University of California Press.

- DEATHRIDGE, John – DÖGE, Klaus 1996. Esipuhe Lohengrinin partituuriin. Sarjasta Sämtliche Werke von Richard Wagner, osa 7,I. Mainz: Schott Musik International.
- EMMERSON, Simon 1989. Composing Strategies and Pedagogy. Lehdessä *Contemporary Music Review*, vol. 3 (133 – 144).
- GRAF, Max 1947. *From Beethoven to Shostakovich. The Psychology of the Composing Process*. New York: Greenwood Press.
- HEINONEN, Yrjö 1995. Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin. Väitöskirja, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.
- KRIS, Ernst 1979. *Psychoanalytic Explorations in Art*. Neljäs painos. New York: International Universities Press.
- KROÓ, György 2001. Richard Wagner. Teoksessa András Batta (toim.), *Ooppera. Säveltäjät – teokset – esittäjät*. Madrid: Könemann.
- LASKE, Otto 1989. *Composition Theory: An Enrichment of Music Theory*. Lehdessä *Interface: Journal of New Music Research*, vol. 18 (45 – 59).
- LEWSEY, Jonathan 1997. *Who's Who and What's What in Wagner*. Hants: Ashgate.
- LISZT, Franz 1975. Richard Wagner's Lohengrin and Tannhäuser. Esseen Lohengrinia käsittelevä osuus teoksessa Herbert Barth, Dietrich Mack ja Egon Voss (toim.), *Wagner: A Documentary Study*. New York: Oxford University Press.
- MAGEE, Bryan 1988. *Aspects of Wagner. New and Enlarged Edition*. Oxford: Oxford University Press.
- MILLINGTON, Barry 2000. Lohengrin. Teoksessa Stanley Sadie (toim.), *Wagner and His Operas*. Lontoo: Macmillan Reference Ltd.
- MILLINGTON, Barry 2001. The Music – Operas – Lohengrin. Teoksessa Barry Millington (toim.), *The Wagner Compendium. A Guide to Wagner's Life and Music*. Lontoo: Thames & Hudson.
- MILLINGTON, Barry 2003. Richard Wagner – Elämä ja teokset. Suomentanut Jopi Harri. Turku: Suomen Wagner-seura r.y.
- NEWMAN, Ernest 1991. *The Wagner Operas*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- NURMI, Timo – REKIARO, Ilkka – REKIARO, Päivi 1996. *Suomen kielen sanakirja*. Jyväskylä: Gummerus.

- OSBORNE, Charles 1990. *The Complete Operas of Richard Wagner*. Lontoo: Michael O'Mara Books.
- OTAVAN MUSIIKKITIETO 1997. Toimittanut Keijo Virtamo. Keuruu: Otava.
- SAMSON, Jim 2004. Romanticism. Grove Music Online. Toimittanut L. Macy.
<<http://www.grovemusic.com>> Luettu 11.12.2004.
- SLOBODA, John A. 1985. *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- TARASTI, Eero 1998. *Sävelten sankareita*. Juva: WSOY.
- TIETOSANAKIRJA 1997. Uudistettu laitos. Toimittaneet Veikko Ahola, Markku Siukonen ja Minna Tiainen. Jyväskylä: Gummerus.
- WAGNER, Cosima 1976. *Die Tagebücher. Bänder I – IV*. München: R. Piper & Co. Verlag.
- WAGNER, Richard 1834. *Die deutsche Oper*. <<http://users.utu.fi/hansalmi/texts/oper.html>> Luettu 3.11.2004.
- WAGNER, Richard 1840. *Über deutsche Musik. Esseen (On German Music)* kääntänyt englanniksi William Ashton Ellis.
<<http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wagongm.htm>> Luettu 5.11.2004.
- WAGNER, Richard 1843. *Autobiographische Skizze*.
<<http://users.utu.fi/hansalmi/texts/auto.html>> Luettu 15.10.2004.
- WAGNER, Richard 1851. *Eine Mitteilung an meine Freunde. Esseen (Communication to My Friends)* kääntänyt englanniksi William Ashton Ellis.
<<http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wagcomm.htm>> Luettu 10.12.2004.
- WAGNER, Richard 1852. *Oper und Drama. Esseen (Opera and Drama)* kääntänyt englanniksi William Ashton Ellis.
<<http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wlpr0063.htm>> Luettu 4.1.2005.
- WAGNER, Richard 1994. *Lohengrin. Libretto*. Suomentanut Leena Vallisaari. Helsinki: Suomen Kansallisoppera.
- WAGNER, Richard 2002. *Elämäni*. Suomentanut Saila Luoma. Suomennoksen pohjana *Mein Lebenin* vuonna 1963 julkaistu kriittinen editio. Turku: Faros-kustannus.
- WAGNER, Richard – LISZT, Franz 2003. *Correspondence of Wagner and Liszt. Volume 1*. Saksasta englanniksi kääntänyt Francis Hueffer. Project Gutenberg Etext.
<<http://www.gutenberg.org/dirs/etext03/cwlv110.txt>> Luettu 6.11.2004.
- WALLAS, Graham 1972. *The Art of Thought. Otteita samannimisestä teoksesta antologiassa Creativity*, toim. P.E. Vernon. Middlesex: Penguin Books.

- WARRACK, John 1979. *The Musical Background*. Teoksessa Peter Burbidge ja Richard Sutton (toim.), *The Wagner Companion*. Lontoo: Faber and Faber.
- WATSON, Derek 1979. *Richard Wagner*. Suomentanut Seppo Heikinheimo 1983. Rajamäki: Hellas-Piano Oy.
- WESTERNHAGEN, Curt von 1978. *Wagner: A Biography*. Volumes 1-2. Saksasta englanniksi kääntänyt Mary Whittall. Lontoo: Cambridge University Press.
- WOLFRAM VON ESCHENBACH 1991. *Parsifal*. Toinen painos. Suomentanut Jukka Pajukangas. Juva: WSOY.