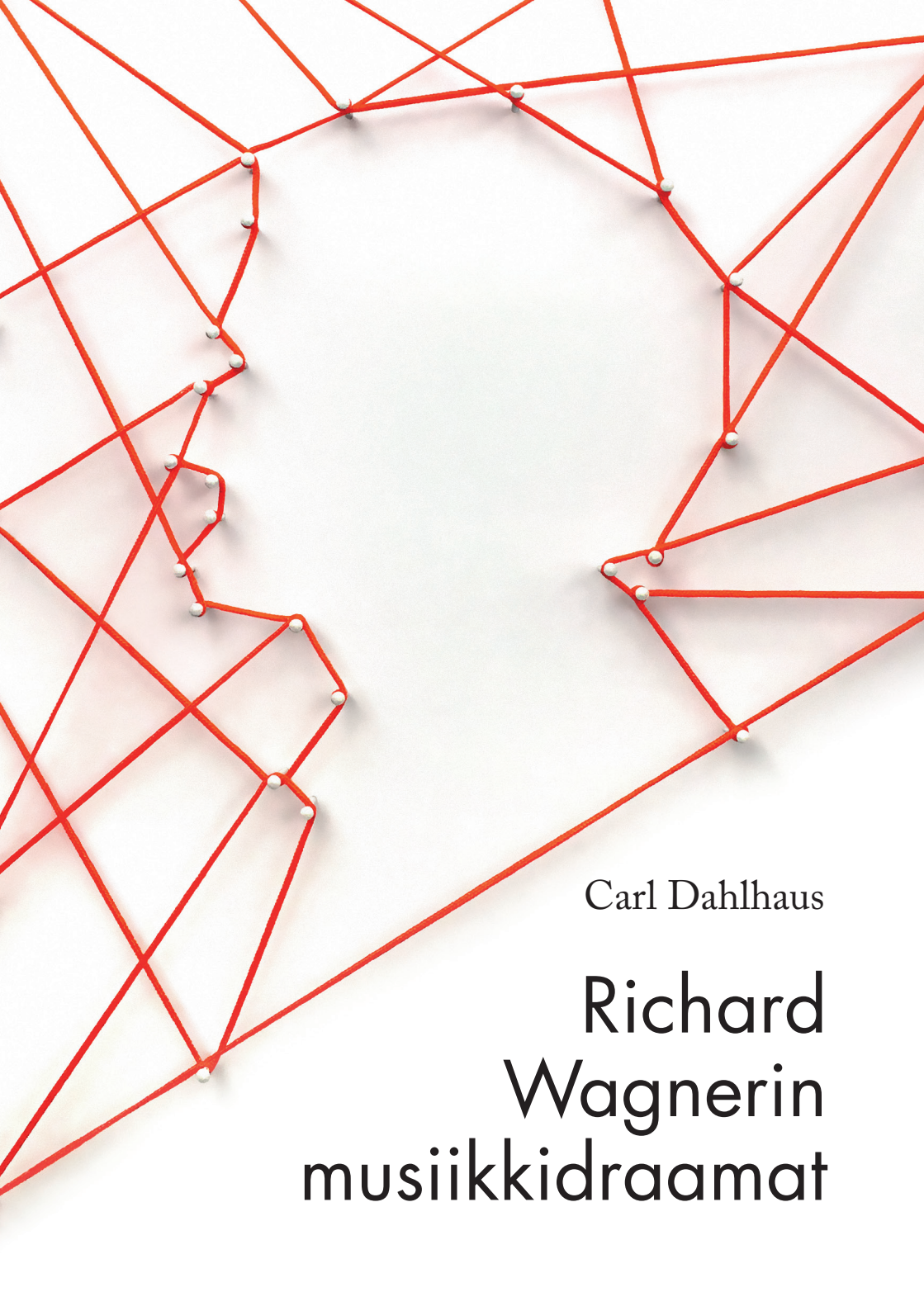




Carl Dahlhaus

Richard
Wagnerin
musiikkidraamat

Richard Wagnerin
musiikkidraamat

Carl Dahlhaus

Richard Wagnerin musiikkidraamat

Suomentanut
Matti Lehtonen

Esipuhe
Tomi Mäkelä



FAROS
Turku 2016

Alkuteos: *Richard Wagners Musikdramen* (1971, toinen korjattu ja täydennetty laitos 1985).

Suomen Wagner-seura ry on tukenut teoksen suomennostyötä ja julkaisua. Vuonna 1991 perustettu Suomen Wagner-seura täyttää 25 vuotta, ja teos juhlistaa merkkipäivää. Seura on aiemmin julkaissut teokset:

Peter Bassett, *Uuden vuosituhannen Ring. Opas Wagnerin Nibelungin sormukseen*. ISBN 952-91-1526-1, 1999.

Barry Millington, *Richard Wagner. Elämä ja teokset*. ISBN 952-99184-0-2, 2003.

Faros-kustannus on aiemmin julkaissut teoksen:

Richard Wagner, *Elämäni*. Suom. Saila Luoma. Ensimmäinen painos ISBN 951-98968-0-5, 2002. Toinen painos ISBN 978-952-5710-36-6, 2016.

Kiitokset Seppo Aspelundille ja Pekka Pitkälälle huolellisesta oikoluvusta ja kaikesta avusta teoksen viimeistelyssä.

© Carl Dahlhausin perikunta

Suomennoksen © Matti Lehtonen & Faros-kustannus Oy

Esipuheen © Tomi Mäkelä

Lukujen ”Teokset näyttämöllä” ja ”Aikajana: elämä ja tuotanto” suomennos: Hannu Salmi

ISBN 978-952-5710-35-9 (painettu kirja), ISBN 978-952-5710-71-7 (e-kirja)

Faros-kustannus Oy

www.faroskustannus.fi

Suomen Wagner-seura ry

www.suomenwagnerseura.org

Sisällys

Carl Dahlhaus – valistaja, tutkija ja oopperatulkki, <i>Tomi Mäkelä</i>	7
Johdanto	13
Lentävä hollantilainen	20
Tannhäuser	38
Lohengrin	57
Tristan ja Isolde	75
Nürnbergin mestarilaulajat	93
Nibelungin sormus	113
Reininkulta	151
Valkyyria	163
Siegfried	173
Jumalten tuho	184
Parsifal	194
Teokset näyttämöllä	213
Aikajana: elämä ja tuotanto	222

Carl Dahlhaus – valistaja, tutkija ja oopperatulkki

Tomi Mäkelä

Carl Dahlhausilla, yhdellä maailman tunnetuimmista musiikintutkijoista, on ollut suuri vaikutus myös suomalaiseen humanismiin. Hän kuului Erik Tawaststjernan ystäväpiiriin ja hänen opissaan kävivät mm. Mikko Heiniö ja Ilkka Oramo. Dahlhaus syntyi Hannoverissa kesäkuussa 1928 ja kuoli Länsi-Berliinissä maaliskuussa 1989. Hän ehti siis kokea toisen maailmansodan, mutta hän oli hiukan liian nuori osallistuakseen siihen verisimmillä rintamilla. Saksan kirjallisuusakatemialle 1982 laatimassaan omaelämäkerrassa hän sivuaa tätä aihetta kiinnostavasti minä-muotoa vältellen, kohta-loaan yleistäen ja romantisoiden:

Kun syntyi 1928 ja kun joutui sotilaaksi vielä 1945, ja kun varttui sellaisen isän ankaran valvonnan alaisena, joka vuodesta 1933 alkaen kielsi kaiken puheen politiikasta, tarvitsi pakopaikan meitä päivittäin ympäröineen poliittisen melun ja kotona vallinneen tiukan vaikenemisen keskellä. Ns. nuoruus kului lukiessa ja pianoa soittaessa, koulunkäynti ja Hitlerjugend vain häiritsivät.

Dahlhaus ei ehtinyt nähdä Saksojen yhteensulautumista eikä edes Berliinin muurin murtumista. Hän edusti ns. vanhan Saksan liittotasavallan nousua myös henkitieteiden alalla uuteen kansainväliseen kukoistukseen, eikä hän halunnut muuttaa pois Berliinistä sinne 1967 kotiuduttuaan. Lähes meditatiivinen paikallaan pysyminen oli vihje epämodernista, ulkoisesti vaatimattomasta luonteesta, jolle yliopisto ei ollut kilparata tai vallankäytön foorumi. Hänelle riitti mainiosti kirjojen tuoma maine ja arvostetun kouluttajan asema. Hänellä oli paljon opiskelijoita, viikoittain täpötäysi vastaanotto – hän vertasikin itseään suosittuun lääkäriin – ja lukemattomia tutkijakokelaita eri maista. Hän ei keimaillut kiireillä, vaan vastasi saamaansa postiin heti. Kun allekirjoittanut sitä ihmetteli, Dahlhaus sanoi: ”Jos ei vastaa nopeasti, kirjeet hautautuvat toinen toistensa alle.” Pitkät tutkijaseminaari-istunnot hän järjesti aina kotonaan 1920-luvun omakotitalossa kaukana keskustasta. Hänen kootut teoksensa, *Gesammelte Schriften*, ilmestyivät nuorempien kollegoiden toimittamina ja kommentoimina 2000-luvun alkuvuosina.

Jo ennen väittelyään tohtoriksi Josquin des Présin messusävellyksistä 1953 Dahlhaus aloitti kahdeksan vuoden työuran Göttingenin teatterin dramaturgina. Tieteelle hän omistautui oltuaan pari vuotta toimittajana stuttgartilaisessa päivälehdessä. Vuonna 1966 hän habilitoitui tonaliteetin kehitykseen liittyvällä tutkimuksella. Seuraavana vuonna hänet kutsuttiin Länsi-Berliinin Teknilliseen yliopistoon, jonne oli perustettu humanistinen tiedekunta pitämään huolta insinöörien etiikasta. Jo 1967 ilmestyi myös musiikin estetiikan käsikirja, jonka Ilkka Oramo käänsi suomeksi 1980. Dahlhausin kirjat perustuivat useimmiten luentosarjoihin. Assistentit, uskollinen sihteeri ja kustannustoimittajat muokkasivat niitä vanhan ajan tyyliin ennen julkaisua, mutta opiskelijat saivat kuulla ensimmäiset versiot Berliinin leveän Straße des 17. Junin varrella varsin kolkon modernilta tuntuvassa salissa, joka oli otettu käyttöön 1965 yliopis-

ton päärakennuksen valmistuttua vanhan Teknillisen korkeakoulun raunioiden päälle. Dahlhausin kirjat analyysin ja makuarvioiden välisestä saumasta (1970), Wagnerin musiikkidraamoista (1971), musiikinhistorian tutkimuksen perusteista (1977) ja absoluuttisen musiikin ideasta (1978) ovat alan klassikoita. Uraauurtavassa 1800-luvun musiikin ”käsikirjassa” (1980) vilahtaa Sibeliuksenkin nimi. Erittäin arvostettuja ovat myös ns. aspektimonografia Beethovenista (1987) ja laajat esseekokoelmat, joista tunnetuin on *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte* (1983). Viimeisin käsitteli klassisromanttisen aikakauden estetiikkaa (1988). Niin vaikeaa kuin se Dahlhausin idiomaattisen saksan vuoksi onkin, hänen teoksiaan on käännetty paljon mm. italiaksi – *Fondamenti di storiografia musicale* jo alkuteoksen ilmestymisvuonna 1977 ja sittemmin paljon muuta – englanniksi Wagner-kirjakin alkuperäisessä muodossa jo 1979, puolaksi *Idea muzyki absolutnej* (1988), ruotsiksi *Analys och värdeomdöme* (1992) ja ranskaksi ainakin *Essais sur la Nouvelle Musique* (2005) ja *L’Esthétique de la musique* (2015).

*

Dahlhausin tuotteliaisuutta ja innovatiivisuutta on vaikea uskoa todeksi, kun ottaa huomioon, miten suurta osaa sairaus näytteli hänen elämässään. Viimeiset elinvuotensa hän oli dialyysipotilas, mutta hän opetti siitä huolimatta täyttä päätä. Kuolema 60-vuotiaana ei tullut kovin suurena yllätyksenä – paitsi siinä mielessä että viimeisinä vuosinaan hän tuntui virkistyneen taitavien lääkäreiden käsissä. Joutsenlaulukaudellaan hän otti vastaan suuria kirjahankkeita, muun muassa länsimaisen musiikinhistorian yleisesityksen uusista lähtökohdista. Se jäi kesken. Terveytensä hän oli turmellut jo 1960-luvulla nukkumalla vähän, polttamalla paljon tupakkaa ja

juomalla vuorotellen vahvoja alkoholijuomia (giniä) ja kahvia. Kaikki tämä palveli nuoren Dahlhausin näkökulmasta ajattelu- ja kirjoitustyötä sodan jälkeisessä luovan modernismin ja luonnotto-
muuden huumassa. Mutta sen seurauksena, niin voidaan ajatella, Saksa menetti liian aikaisin merkittävän älymystön edustajan, josta olisi ollut apua jopa Saksojen yhdistymisprojektissa. Dahlhausilla oli ollut hyvät suhteet Itä-Berliiniin, vaikkei hän stalinismia arvostanutkaan.

Dahlhaus oli suvaitsevainen tutkija. Hän puolusti pluralismia ja kokonaisvaltaisuutta. Musiikin historian tutkimuksessa hän suosi ns. kompleksia tilanneanalyysia (*Zustand*) – lähtökohtanaan J. G. Droysen (1808–1884) – pikemmin kuin uudempia rakenne- (*Strukturschichte*) ja mikrohistoriallisia malleja. Elämäkertakirjallisuuteen hän suhtautui epäluuloisesti ja Beethoven-kirjassaan hän etsii sille vaihtoehtoja. Hän ohjasi 1970-luvulla musiikintutkimusta sinne, mihin nuorempi tutkijapolvi 1980-luvulta alkaen halusi mennä: New Musicology, Cultural Musicology, Critical Musicology yms. reformien ketju alkoi Dahlhausista. Hän rakensi myös siltoja sotien välisen kauden progressiiviseen kulttuuritutkimukseen ja oli kiinnostunut filosofiasta ja taidehistoriasta. Jälkimmäiseen paneutumista hän suositteli, koska häntä kiinnostaneet estetiikan teoriat ja tulkintamenetelmät olivat kehittyneet mielenkiintoisella tavalla juuri taidehistorian piirissä, onhan paikallaan pysyvistä teoksista helppo keskustella. Sävellystä, joka virtaa ajassa ja hahmottuu muistissa, on mahdotonta tulkita samalla tavalla kokonaisvaltaisen analyttisesti kuin jos seisomme keskustellen vaikkapa Pekka Halosen työn edessä.

Dahlhausia on arvosteltu häilyvästä rajasta tutkivaan journalismiin ja ohjelmakirjatyyliin – varsinkin jos ajatellaan niitä esseepainotteisia ohjelmakirjoja, joita saksalaisyleisö ihmeen mielellään oopperan aulassa ostaa. Dahlhaus tulkitsi sitä elämäntodellisuutta,

jonka hän oli oppinut tuntemaan lukemalla paljon ja paneutumalla alkuperäisaineistoon. Kokonaisvaltaisen ja osallistuvan tutkimuksen tarpeen hän oivalsi teini-ikäisenä natsi-Saksassa. Häkellyttävästi antiikkinen on hänen tapansa viitata vain väljästi siihen kirjallisuuteen, jota hän on käyttänyt inspiraation ja tiedon lähteenä. Koottujen teosten toimittajat lisäsivät kirjoihin tuhansia viitteitä. Opiskelijoitaan hän kannusti lukemaan kirjoittamiaan kirjoja kriittisesti. Liehittelijöitä hän ei kaivannut.

Dahlhausin tapa lähestyä musiikkia on teoskeskeistä joskaan se ei rajoitu taideteoksiin. Taideteoksen käsitettä hän puolustaa intohimoisesti. Sosiaalihistoriallinen ja filosofinen kokonaisvaltaisuus esti häntä kehittymästä pilkkujenlaskijaksi. Theodor W. Adornon (1903–1969) tavoin hän pyrki jatkamaan siitä, mihin valistuksen aikakausi päättyi. Dahlhaus kuului 1970-luvulla Funkkolleg-opinto-radiosarjan tekijöihin. Seminaareissaan hän koulutti maineikkaita journalisteja ja hyväksyi tutkielmia myös oman aikamme musiikista. Se oli 1970-luvulla vielä poikkeuksellista.

Wagner-tutkijana hän oli innovatiivinen esikuva nuorelle sukupolvelle. Wagner oli hänelle kulttuurihistoriaa, modernin taiteen majakka ja oman aikamme vaikuttaja muttei ikoni tai idoli. Kuuluisan Wagner-kirjan muokattu painos vuodelta 1985 ottaa myötätuntoisesti kantaa 1970-luvun Bayreuthin ohjaajakeskeisiin tulkintoihin ja siihen, että myös oopperan esitysajankohta, ei vain kuvattujen tapahtumien ajankohta ja teoksen valmistumisaika, on ”merkittävä rakenteellinen tekijä teoksessa”, mikä vielä 1980-luvulla tuntui aika vieraalta ajatukselta. Dahlhaus on yksi niistä ihmiskunnan suurista ajattelijoista, joiden tulkinta kestää vuosikymmeniä ellei peräti vuosisatoja.

Johdanto

Wagneria käsittelevän kirjallisuuden määrä ylittää käsityskyvyn, mutta alussa sen keskeiset kirjoittajanimet olivat taustaltaan muita kuin muusikkoja: Nietzsche, säveltäjän alistuva ja pedanttinen biografi Carl Friedrich Glasenapp ja Hans von Wolzogen, joka keksi termin *Leitmotiv*, johtoaihe, puhumattakaan Houston Stewart Chamberlainista. Vuosikymmenten ajan Wagnerista kirjoittaminen oli sekoitus laaja-alaista, historiallis-filosofista spekulatiota, hänen elämänsä kaukaa haettujen ja epäolennaisien pikkuasioiden kyltymätöntä penkomista sekä kummallista itsetyytyväisyyttä mitä hänen musiikkinsa tutkimiseen tuli, eikä sekään pyrkinyt mihinkään sen syvällisempään kuin johtoaiheiden nimeämiseen. Mielipiteitä esitettiin lähinnä jommallakummalla äänensävyllä, innostuksella tai raivolla. Ja yhä tänäänkin, sata vuotta* Bayreuthin teatterin perustamisen jälkeen, Wagnerista kirjoittavat kääntyvät jommankumman ääripään suuntaan, poleemiseen tai anteeksi pyytävään. (Theodor W. Adornon kirjat yhtäällä ja Curt von Westernhagenin toisaalla kuvaavat tilannetta.) Ja lopuksi fasistien Wagneriin kohdistaman

* Suom. huom. kirja on julkaistu vuonna 1971.

valheellisen ja kohtalokkaan ylistämisen romahduksen jälkeen näyttää leviävän sellainen käsitys, että samalla, kun Wagnerin teosten merkitys ja arvo ovat 1900-luvun loppupuolella vähenemättömät, hänen toimintansa filosofinen ja poliittinen merkitys on nyt osa historiaa ja sitä voi pitää historioitsijan sivupolkuna. Voimme tarkastella Wagneria objektiivisesti vähentämättä ihailuamme hänen musiikkiaan kohtaan. Vaikka Wagneriin liittyvä ristiriitaisuus onkin aivan liian sotkuinen kokonaan selvitettäväksi – se voidaan vain purkaa osiin ja unohtaa – se alkoi loitontua taustalle, kun vihamielisyys Richardia kohtaan alkoi kääntyä pois ja kohdistua Wieland Wagnerin ja Patrice Chéreaun uudistuksellisiin ohjauksiin.

Ei ole mikään sattuma, että ylivoimaisesti suurin osa Wagner-kirjallisuudesta on biografista. Wagnerin valtasi usein pakkomielle kirjoittaa omaelämäkerta, joko hahmotelmana tai laajana, täysimittaisena kirjana. Siltä osin kuin jokaista häntä käsittelevää kirjaa eivät ole inspiroineet niinkään faktat vaan faktoja käsittelevät aiemmat kirjat, tuskin on yllättävää, että myös historioitsijoille ja julkaisijoille Wagnerin oman autobiografisen tekstin jatkaminen on ollut haastavaa. Heidän pyrkimyksensä on ollut täydentää ja parannella hänen elämänsä kertomusta, mutta ennen kaikkea – toistaa sitä väsymättä. Wagnerin elämäntarina on kerrottu niin moneen kertaan, ettei sitä voi kertoa enää uudelleen.

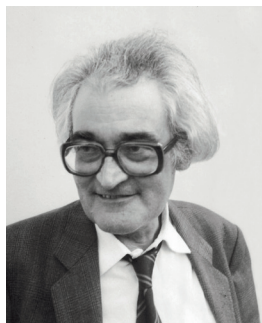
Ei ole syytä, miksi pitäisikään. Tuskin mikään olisi suurempi virhe kuin pitää Wagnerin tuotantoa autobiografisena. Vaikka hän kantoikin huolta oman elämänsä kuvailemisen autenttisuudesta, Wagner itse esseessään Beethovenista 1870 pahoitteli yleistä käytäntöä jäljittää musiikkiteosten biografisia juuria. Hän torjui päätelmän, että Napoleoniin liittyvillä *Eroican* assosiaatioilla olisi minkäänlaista merkitystä sinfonian musiikille. 1800-luvun naiivit hermeneutikot, joille musiikki oli säveltäjän tunteiden ja kokemusten ilmaisua (näkemys mukaan perehtyminen säveltäjän elämään oli

olennaista teosten ymmärtämiseksi) eivät saaneet mitään tukea Wagnerin esteettisessä teoriassa. Paul Bekker ei todellakaan ollut ilman oikeutusta yrittäessään kirjassaan *Richard Wagner* (1924) täsmälleen päinvastaisesti valottaa elämää teoksesta käsin: musiikki-draama, toteuttamista kohti pyrkivä suunnitelma, kokosi yhteen elämäkerralliset tapahtumat, joita tarvittiin antamaan luonnokselle, teoksen ennakkokäsitykselle tai epämääräiselle idealle elämä ja väri. *Tristan ja Isolde* ei ole tulos ja ilmaus Wagnerin Mathilde Wesendonckia kohtaan tuntemasta rakkaudesta; pikemminkin rakkaus Mathildeen oli keino, jolla draamakonsepti sai musiikillisen ja näytämöllisen hahmon. Bekkerin teesin tueksi on myönnettävä, että Wagnerille mikään muu ei merkinnyt mitään paitsi työ. Hän oli yhtä armoton itselleen kuin toisillekin, ja hänen elämänsä oli pelkästään kasvuvalusta hänen työelleen.

Varhaisimmissa teoksissaan Wagner tunnusteli tietään, eikä mikään niissä erota niitä muista tuon ajan säveltävistä kapellimestareista, jotka toivoivat voivansa vakiinnuttaa asemansa paikallisissa mittasuhteissa. Varhaiset oopperat paljastavat tyyllillisen epävarmuuden, hämillisen eklektismin, joka leimaa 1830-lukua. Erääseen Gozzin satuun perustuva *Die Feen* oli ”romanttinen ooppera” E. T. A. Hoffmannin, Weberin ja Marschnerin tyyliin mutta myös italialaisin vaikuttein. Romantiikka sellaisena, kuin tämä teos sitä edusti, tuskin oli mikään ajan henkeen juurtunut tyyli vaan enemmänkin yksi teatraalinen tyyli muiden joukossa, mielivaltaisesti omaksuttu asenne. On myös pikemmin luonteenomaista kuin yllättävää, että seuraavassa oopperassaan, Shakespearen näytelmään *Mitta mitasta* perustuvassa teoksessa *Das Liebesverbot*, Wagner päätyi imitoimaan Donizettia ja Auberia: Schumann käytti tällaisesta nimitystä musiikillinen *juste milieu*, kultainen keskitie. Wagner ei luonnollisestikaan jättänyt käyttämättä hyväkseen mahdollisuutta selittää tyyllillinen muutoksensa suuremmilla periaatteellisilla muutoksilla.

Vasta *Rienzi*ssä Wagner nousi esiin pikkukaupunkien kapellimestarien rivistöstä; se olikin kunnianhimoisin Wagnerin suunnitelmista ennen *Sormusta*. Meyerbeerin ja Halévy'n tyyllisenä grand operana *Rienzi* oli tarkoitettu Pariisia varten: Wagner oli vakuuttunut, että ainoa tie saavuttaa jokainen teatteri Saksassa – sen sijaan että jumiutuu yhteen ainoaan – kulki Pariisiin, ”1800-luvun pääkaupungin” kautta. (Franz Lachner, Münchenin oopperakapellimestari, hankki ainakin libreton oopperaansa *Catharina Cornaro* nimenomaan Pariisista.) Juuri Wagnerin halveksunta omaa paikallista asemaansa ja sen mukanaan tuomaa huolta kohtaan Riiassa *Rienzi*n kirjoittamisen aikoihin oli edesauttamassa hänen katastrofiaan siellä; hänen vastauksensa oli pako kohti Pariisia. Mutta Grand Opéra kieltäytyi avaamasta oviaan hänelle. *Rienzi* otettiin myrskyisästi vastaan Dresdenissä, ei Pariisissa, eivätkä tuon menestyksen lainet edenneet kauas. Wagnerin maine sai lopulta perustansa *Tannhäuserissa* ja *Lohengrinissa*, jotka esitettiin lähes jokaisessa teatterissa Saksassa 1850-luvulla (mukaan lukien hoviteatterit siitäkin huolimatta, että Wagner eli poliittisessa maanpaossa). Siltikin ne tuottivat hänelle vain vähän taloudellista hyötyä, sillä tekijänoikeudet olivat olemassa ainoastaan kaikkein alkeellisimmassa muodossaan – huomattava argumentti, jonka pitäisi lieventää niiden oikeamielisten suuttumusta, joita harmittaa Wagnerin siipeily.

Wagnerin maineen kasvamisen historiaa ei ole vielä kirjoitettu, mutta 1850-luvulla ratkaiseva tekijä oli *Tannhäuserin* ja *Lohengrinin* – hitaasti alkaneen mutta nopeasti levinneen – menestyksen sattuminen samaan aikaan Wagnerin teoreettisten kirjoitusten, *Tulevaisuuden taideteos* ja *Ooppera ja draama* tarjoaman älyllisen haasteen kanssa. (Musiikin elämä ei ole niin riippumatonta musiikista kirjoittamisesta kuin teoretisointia halveksivat muusikot haluaisivat ajatella.) Oopperan uudistamista ennen Wagneria käsittelevistä tutkielmista ei todellakaan ole pulaa, päinvastoin: heikkous ja suunnan puute



Carl Dahlhaus (1928–1989) oli toisen maailmansodan jälkeisen musiikin-tutkimuksen keskeisiä vaikuttajia. Uransa aikana hän kirjoitti 25 kirjaa ja yli 400 artikkelia, pääosin länsimaisen musiikin historiasta. Dahlhaus tunnetaan musiikin estetiikan ja teorian ja 1800-luvun musiikin, ennen muuta Richard Wagnerin, tutkijana. Hänen teoksensa *Richard Wagnerin musiikkidraamat* (1971) on Wagner-kirjallisuuden klassikko, jonka teosanalyysit ovat yhä tutkijoiden ja musiikinystävien käytössä.

Richard Wagnerin musiikkidraamat ilmestyy nyt ensi kertaa suomeksi. Teos julkaistaan yhteistyössä vuonna 1991 perustetun Suomen Wagner-seuran kanssa, sen 25-vuotisjuhlan kunniaksi. Suomennoksen esipuheen on kirjoittanut Carl Dahlhausin oppilas, professori Tomi Mäkelä.



FAROS

www.faroskustannus.fi

ISBN 978-952-5710-35-9



9 789525 710359



Kannen kuvitus ja ulkoasu: Kari Salmi / Vaara Grafik