

Sadun ja myytin sekoittuminen Glinkalla ja Wagnerilla



Teksti: Eero Tarasti

Monissa ooperoissa on ongelmiana, miten satu- ja myytti-aines sekoittuvat keskenään: "das Märchenhafte" ja "das Mythische" liittyvät toisiinsa monin hienosyisin suhtein – ajateltakoon vaikkapa

rinnakkaisuuksia **Mozartin** *Taikaahuilu*, **Glinkan** *Ruslan ja Ludmilan* ja **Wagnerin** *Siegfriedin* välillä. Ensinnäkin *Taikaahuilu* ja *Ruslan*: yhteistä ovat juonen tasolla sankarin ja sankarittaren läpikäymät koetukset, taustalla kuningatar ja pahat valtiaat: Naina ja Tsernomor sekä Yön kuningatar ja Sarastro. Glinkan oopperan suomalaisen velhon (!) hahmossa on yhtäläillä eksoottisia piirteitä kuin Mozartin *Monostatoksessa*. Kummankin musiikillinen muotokuva näyttää ensi alkuun samanlaiselta, kunnes Glinkan oopperassa paljastuu, että suomalainen onkin *Ruslanin*, oopperan sankarin auttaja eikä vastustaja – kuten *Monostatos* suhteessa *Tamino*-prinssiin. Niin Mozart kuin Glinkakin käyttävät musiikillista symboliikkaa luonnehtiessaan sankarin vastavoiman valtakuntaa: Mozartilla kolme kolmisointuakordia symboloivat Sarastron veljeskuntaa, Glinkalla laskeva kokosävelasteikko maagisine mielleyhtymineen taas kuvaa *Tsernomoria* ja hänen alamaisiaan.

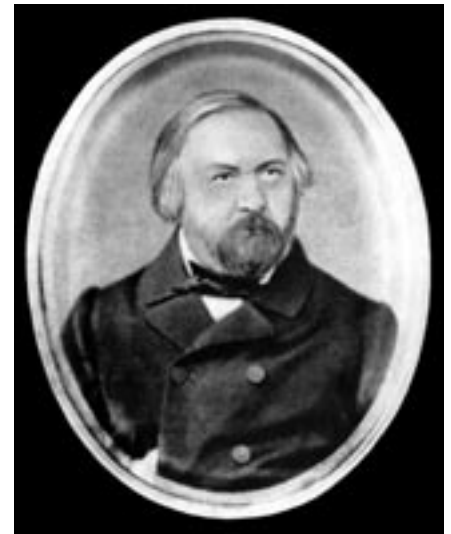
Musiikillisesti myös Glinkan keino luoda sadunomaisuutta on sukua Mozartille: Glinka tuottaa erikoisia soinnillisia efektejä kelloperin ja harmonin, sekä pianon ja harpun sointiväriä hyväksikäyttäen – sadunomaisuutta luovat Glinkalla lisäksi kaksi suurta ballettikohtausta – erityisesti *Tsernomorin* hoviväen eksoottiset tanssit.

Molemmat omaksuvat – samoin kuin Wagner *Ringissä*än kuvatessaan jättiläisiä ja Mimeä – tahallisen yksinkertaisen musiikkityylin, jonka tarkoituksin on kuulostaa tietoisena naiivilta. Ajateltakoon Glinkan oopperan Pään kertomuksen ja *Tsernomorin* hoviväen sisääntulomarssin tietoisena harkittua kömpelöä kulmikkuutta (josta Liszt laati pianoparafrasin), Mozartin *Papageonin* laulelmien naivismia ja Wagnerin *Mimen* parodistista laulua *Siegfriedin* alussa. Harkitun yksinkertaisella musiikkityylillä on kaikilla kolmella säveltäjällä tietyt suhteensa kansanmusiikkiin – kaikki em. tapaukset voidaan ehkä tulkita kansanlaulujäljelmiksi – jotka on tosin tehty parodisoivas-

sa mielessä. Glinkan oopperan alussa sen sijaan – samoin kuin *Ivan Susaninin* alussa – saadaan näyte kansanlaulun jäljitelmästä vakavassa mielessä, musiikkityylistä, joka käyttää kansanlaulunomaisuutta eepis-myyttisen vaikutuksen luomiseksi.

Toisaalta *Ruslanin* alun bajaanin aarissa yhdistyy eepis-myyttinen sävy puhtaasti soinnillisin keinoin aikaansaatuun sadunomaisuuteen: pianon ja harpun arpeggiosoinnut luovat siinä yhtäläillä eepisen runonlaulun tunnelman kuin myös sadun hohteen ornamentikallaan. Sama karaktääri on ominainen myös bajaanin toiselle aarialle. Eepis-myyttinen tyyli, jonka tarkoituksena on luonnollisesti ennakoida tulevia tapahtumia draamassa ja siten luoda odotuksen tunnelmaa, palaa oopperan lopussa, mutta nyt sen funktio on käänteinen: sama musiikki viittaaakin siinä menneisiin tapahtumiin, joista nyt vuorostaan voidaan sepittää uusia runoja ja lauluja. Asetelma on pohjimmaltaan sama kuin Wagnerilla – vaikka toisissa mittasuhteissa. Eepis-myyttisen musiikkityylin tarkoituksena on luoda myyttinen viitekehys oopperan varsinaisille tapahtumille, joita luonnehti enneminkin sadunomaisuus. Sama "yksinkertaisuus" tuottaa oopperan alussa ja lopussa myyttisen yleistyksen ja keskellä taas lähes parodistisen humoristisen, satumaisen efektin.

Glinkan *Ruslan*-oopperaan kiteytyy suurensa määrin sama sankaridraaman tematiikka kuin Wagnerin *Siegfried*-hahmoon. Sitä voidaan helposti kuvata seuraavalla kaaviolla:



Mihail Glinka (1804–57)

Glinkan *Ruslan* sisältää jokseenkin tarkalleen oleellimmän aineksen *Siegfriedin* nuoruusjaksosta eli itse *Siegfried*-oopperasta. *Siegfriedin* traagisesta lopusta ja jatkotoiminnasta, jonka Wagner esittää *Götterdämmerungissaan*, on sen sijaan Glinkan oopperassa ainoastaan pieni katkelma, jossa *Ruslan* on *Gorislawan* taikavoimasta unohtamaisillaan *Ludmilan*, kunnes suomalainen pelastaa hänet. Siten vertailu Glinkan *Ruslanin* ja Wagnerin *Siegfriedin* välillä voi tapahtua Wagnerin *Siegfried*-hahmon kannalta vain siihen sisältyvän satuaineksen suhteen – tällainen vertailu on sikäläkin mielekäs, että se auttaa meitä selvästi erottamaan Wagnerin *Siegfried*-oopperasta ja *Götterdämmerungista* –

Ruslan	Siegfried
Suomalainen <i>Ruslanin</i> auttajana ja lähettäjänä (aluksi vastustajana).	Wotan <i>Siegfriedin</i> lähettäjänä ja auttajana (lopuksi vastustajana).
<i>Ruslan</i> etsii miekkaa.	<i>Siegfried</i> takoo miekan.
<i>Ruslan</i> surmaa Pään (hirviön).	<i>Siegfried</i> surmaa lohikäärmeen (Fafnerin).
<i>Ruslan</i> saa miekan (taikaesineen) hirviöltä.	<i>Siegfried</i> saa sormuksen (taikaesineen) Fafnerilta.
<i>Ruslan</i> joutuu <i>Gorislawan</i> lumoukseen ja unohtaa <i>Ludmilan</i> .	<i>Siegfried</i> nauttii taikajuoman ja unohtaa <i>Brünnhilden</i> .
<i>Ludmila</i> vaipuu uneen, josta vain taikasormuksen haltija voi hänet herättää.	<i>Brünnhilde</i> vaiuu uneen tulipiirin keskelle. Sen voi läpäistä vain se, jolla on sormus, <i>Der freieste Held</i> .
<i>Ruslan</i> herättää <i>Ludmilan</i> .	<i>Siegfried</i> herättää <i>Brünnhilden</i> .



Ilya Repinin maalaus Glinkasta on tehty vuosikymmeniä säveltäjän kuoleman jälkeen.

sekä myös Siegfriedin esihistoriana *Valkyyriasta* – puhtaasti sadunomaisen aineksen myyttisestä. Erottelu toteutuu myös musiikillisella tasolla. Sadunomaisuus ja myyttisyys ovat Wagnerilla myös musiikillisesti toisistaan erillään. Sen sijaan **Sibeliuksen** *Kullervo-sinfonia* on Wagnerin Siegfried-hahmon kannalta kiitollisempi vertailukohta. Kullervo-hahmo sisältää vastineen, parallelismin, sekä Siegfriedin syntymän ja nuoruuden että myöhempien vaiheiden ja sankarin traagisen tuhon jaksojen kannalta.



Igor Stravinskin isä Fjodor Stravinsky *Farfalina* Mariinski-teatterin *Ruslan-esityksessä*.

Miten em. ”funktiot” ilmenevät Glinkalla ja Wagnerilla musiikillisella tasolla? Tuottaako samanlainen myyttinen funktio myös vastaavanlaisen musiikillisen funktion eli onko tietyn myyttisen hahmon tai tilanteen ja sen musiikillisen manifestaation välillä olemassa joku yhdysside, joka aiheuttaisi samantapaisia musiikillisiä toteutuksia eri säveltäjillä ja kokonaan eri kansallisissa musiikkikulttuureissa – venäläisessä ja saksalaisessa musiikkitraditiossa? Mikäli näin on, voimme sanoa edistyneemme näiden kulttuurien musiikinestetiikan tutkimuksessa askeleen eteenpäin ja katsoa, että eri musiikkityylien, koulukuntien ja perinteiden taustalla hämmöittää yhteinen perusta: myyttisyyden taso, johon suhteuttamalla voimme löytää mitä erilaisimpien musiikillisten ilmiöiden yhteisen nimittäjän.

Myyttisen sankarin lähettäjän hahmo kuvataan molemmissa oopperoissa arvokkaalla resitatiiviytyllä. Siegfriedin tavoitteena on Brünnhilde ja Ruslanin Ludmila. Kummankin sankarin auttajana ja lähettäjänä on kuitenkin henkilö, joka haluaa käyttää sankaria toiseen tarkoitukseen: Wotan tahtoo Siegfriedin pelastavan jumalille niille kuuluvan vallan ja voittavan sormuksen avulla Nibelungit. Suomalainen taas tahtoo Ruslanin avulla Nainan ja Tsernomorin kukistumista. Suomalaisen kaikkia esiintymisiä luonnehtii *maestoso*-sävy, hänhän edustaa oopperassa eräänlaista kaikkietävää *deus ex machinaa*, joka kolme kertaa puuttuu toimintaan: ensiksi ilmoittaen Ruslanille Ludmilan olinpaikan ja vastustajan nimen, toiseksi pelastaessaan Ruslanin Nainan satulinnan lumouksesta ja kolmanneksi tuoden taikasormuksen, joka herättää Ludmilan. Samoin kuin Wagner, tarvitsee Glinkakin eeppeisiä kertovia jaksoja taustan selvittämiseksi – tämä

tehtävä on juuri Suomalaisen kertomuksella oopperan alkupuolella.

Siegfriedin kannalta Wotan edustaa sekä lähettäjää että auttajaa. Mutta suhde on Wagnerille komplisoidumpi – voidakseen täyttää tehtävänsä Siegfriedin on osoitettava olevansa myös Wotania vahvempi ja murskattava tämän keihäs. Wotanin esiintyminen ja kertomus *Siegfried*-oopperassa antaa meille kuitenkin oikeuden päätellä, että hänellä on Siegfriedin kannalta – siis sankaritaruaineksen kannalta – sama funktio kuin Suomalaisella *Ruslanissa*.



Miekkateema kuullaan alkusoitossa ja Ruslanin aariassa.

Hirviön surmaamiseen ja miekan etsimiseen liittyvä tematiikka on yksi tärkeimpiä paralleelimeja Siegfriedin ja Ruslanin välillä. Ruslan etsii miekkaa taistelukentältä, mutta kaikki miekat ovat hänelle liian heikkoja. Tällöin hän laulaa aarian, joka temaattisesti muistuttaa suuresti jo alkusoitossa kuultua teemaa, joka on koko oopperassa eräänlaisena ydinaiheena, joskaan ei suoraan johtoaiheena. Sama alkusoitossa kuultu teema kerättyä sitten oopperan lopussa kuoron triumfaalisena ylistyksenä Ruslanille.

Aarian B-taitteena kuullaan myös teema, joka on tuttu alkusoiton sivuaiheena. Nyt se on Ruslanin aarian sivuteemana ja kuvastaa Ruslanin rakkautta Ludmilaan. Seuraavaksi saapuu kuvaan Pää, Tsernomorin lähettämä hirviö, jonka pelkkä hengitys riittää nostamaan myrskyn (joka kuvataan musiikillisesti yhtä realistisesti kuin Wagnerin *Siegfried*-edissä Fafner-lohikäärmeen herääminen luolassa). Ruslan surmaa petseillään Pään, joka



Ruslan ja Pää.



Luonnos Tsernomorin puvusta Bolshoi-teatterin Ruslan ja Ludmila -esitystä varten (1937).

ennen kuolemaansa kertoo oman tarinansa. Hän paljastaa, että hänen vartioimansa miekka on tarkoitettu juuri Tsernomorin kukistamiseksi. Samoin Fafner kertoo Siegfriedille ennen kuolemaansa tarinansa; myös Siegfried saa haltuunsa tärkeän esineen, sormuksen, jota hän tarvitsee lähettäjänsä antaman tehtävän suorittamiseksi. Siegfried kuitenkin takoo itse miekkansa osoittaen oman voimakkuutensa ja pelottomuutensa. Musiikillis-draamallisesti on selvää, että Glinkan ja Wagnerin kuvaukset hirviötaistelusta noudattavat samaa romanttisen oopperan suuntalinjaa.

Ruslanin joutuminen Gorislawan lumoihin kuvataan musiikillisesti modulaationa C-duurista (a-mollista) As-duuriin ja as-molliin – samoinhan Siegfried esiintyy unohdusjuoman juotuaan Brünnhildelle ”mit verstelter rauherer stimme”.

Vielä huomio miekkatematiikasta. Kuten todettiin, Glinkan oopperassa miekka-



Fjodor Shaljapin Farlafin roolissa.

teema on ainoa, joka palautuu oopperassa kuvastaen siten Ruslanin sankarin-ominaisuutta. Samaten Wagnerilla miekka-aihe on yksi tärkeimmistä koko tetralogian juonta koossa pitävistä johtoaiheista – se kuullaan jo *Reininkullassa* Wotanin ”suurena ajatuksena” vapaasta sankarista. Tällöin kuullaan musiikkina juuri miekka-aihe, joka siten saa symbolisen merkityksen, kuvaten myös Siegfriediä. Glinkan kohdalla ei kuitenkaan vielä voi puhua mistään johtoaihetekniikasta, vaan ennemminkin Lisztin sinfonisille runoelmille ominaisesta yhden teeman varioinnin tekniikasta.

Jos halutaan etsiä yhtäläisyyksiä musiikillisesta tematiikasta Wagnerin ja Glinkan välillä on lähdettävä ehkä ennemminkin siitä myyttisten aiheiden paradigmasta, joka on molemmille säveltäjille yhteistä eikä niinkään juonellisista yhtäläisyyksistä musiikillisen kerroksen tasolla. Esim. Glinkan tapa kuvata Tsernomorin alamaisia musiikillisesti muistuttaa sitä tapaa, jolla Wagner kuvaa Wotanin ja Siegfriedin vastavoimia Nibelungeja, jättiläisiä ja kääpiöitä (onhan Tsernomorin kuvattu juuri kääpiöksi ja Pää jättiläiseksi), Fafneria, Alberichia ja Mimeä.

Myyttisen kerronnan kannalta alkutilanne ja ”puutteen” ilmaantuminen ovat myös muuan vertailun kohteena mahdollinen ”funktio”: Wagnerilla puutteen ilmaantuminen tapahtuu Alberichin varastaessa Reinintyttären kullan – kohta on yksi koko Ringin musiikillisesti vaikuttavimmista – ”optimistisen tilanteen muuttuminen synkäksi ja ”Entsagung”-motiivin kohoaminen esiin orkesterin ”sumusta” on erityisen vaikuttava vastakohta Reinintyttären iloiselle rallatukselle. Samaten Glinkalla ”puutteen” ilmaantuminen ts. Ludmilan ryöstö ja sen aikaansaama vaikutus kuvataan äkillisenä kokosä-

velasteikon ilmestymisenä ja sen jälkeen enharmonisina muunnoksina As-duurin ja H-duurin välillä (Es=Dis).

Mitkä ainekset Siegfriedissä jäävät tämän vertailun ulkopuolelle? Suurin osa Siegfriedin tarunmyyttisestä aineksesta, joka oikeuttaa meidät puhumaan ennemminkin sankarimyyttisestä oopperasta kuin – Dahlhausin tavoin – jumalamyyttistä (tarkoittaen Wotania) tai sankaritarusta tai sadusta (tarkoittaen Siegfriediä). Siegfriedin osuuteen kuuluu myös tietty myyttinen osuutensa, ja hänen hahmonsäilytyksensä musiikillis-draamallisen toteutuksen kannalta onkin *Siegfriedin* kohdalla kiinnostava juuri ristiriita myytin ja sadun sekoittumisesta. Satuaineksen ulkopuolelle jäävät seuraavat myyttiset teemat:

- Sankarin syntymä ja siihen liittyvä inesti-aihe (Sigmund ja Sieglinde). Tämä aihe on tärkeä yhdistävä tekijä Kullervo- ja Oidipus-myytin kannalta.

- Alkuperän kysyminen ja ylipäänsä myyttisen kysymyksen asettaminen. (Yksi oleellisimmista myyttisistä teemoista Kullervossa ja Oidipuksessa.)

- Kiellon rikkominen ts. Wotanin peitteen murtaminen ja petokseen syllistyminen vastoin varoitusta.

- Sankarin kuolema tai tuho, jonka johdosta kaikki kolme, Siegfried, Oidipus ja Kullervo ovat traagisia myyttisiä sankareita.

Etupäässä juuri tämän varsinaisen myyttisen aineksen johdosta ja avulla on vertailu kolmen niinkin erilaisen säveltäjän kuin Wagnerin, Sibeliuksen ja **Stravinskin** välillä mahdollista. Toisaalta heitä voidaan verrata myös sen suhteen, miten he ovat kukin ratkaisseet myytin ja musiikin välisten suhteiden ongelman ja erityisesti miten heidän sävellyksissään toteutuvat sellaiset myyttisyyden alalajit kuin ”luonnonmyyttinen”, ”sielullis-myyttinen”, ”eepis-myyttinen” tai ”maagis-myyttinen”.



Luonnos Suomalaisen puvusta.