

Oopperan *Genoveva* naiskuva

Sanna Iitti

Genovevan libretto

Robert Schumannin pitkään hellimä unelma aidosta saksalaisesta oopperasta heräsi uudelleen henkiin Dresdenissä vaikuttaneen Richard Wagnerin ansiosta. Schumann halusi säveltää oopperan, mutta sopivan aiheen löytäminen oli hänelle yhtä vaikeaa kuin Beethovenille. (Chissel 1977 [1948], 177.) Etsiessään oopperalibretoksi soveltuvaa tekstiä Schumann luki Hugin mukaan useita kirjoituksia (Hug 1965, 168). Mutta vasta tutustuttuaan huhtikuun 1847 alussa Friedrich Hebbelin 1843 julkaistuun näytelmään *Genoveva* hän alkoi innoissaan säveltää oopperaa (Jensen 2001, 243).

Schumann oli tätä ennen kaavaillut Ludwig Tieckin 1799 syntynyttä teosta *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (Pyhän Genovevan elämä ja kuolema) oopperansa pohjaksi ja pyytänyt taidemaalari ja runoilija Robert Reinickia laatimaan Tieckin tekstiin perustuvan oopperalibreton. Reinick tuottikin kaksi Tieckin tarinaan pohjautuvaa librettoluonnosta (Jensen 2001, 243; Taylor 1982, 256). Hebbelin *Genovevaan* tutustuminen kuitenkin innoitti Schumannia niin paljon, että hän pyysi Reinickia rakentamaan libreton tuon näytelmän varaan Tieckin tarinan asemesta (Rauchfleis 1990, 133–134).

Reinick ei sympaattisuudestaan huolimatta saanut aikaan Schumannin toimivan kaltaista librettoa. Schumann pyysi myös tuloksetta apua libreton työstöön itse Hebbeliltä, joka vierasti Schumannin hiljaista ja varautunutta olemusta säveltäjän luona vieraillessaan. Schumann kirjoitti libreton lopulta itse, mutta Reinickin tekstiä jäi siihen jäljelle parin sadan säkeen verran. (Jensen 2001, 46, 243–244.)

Paneudun tässä tutkimuksiini pohjautuvassa esseessä Schumannin *Genovevan* henkilökuvaukseen. Keskeiset menetelmäni ovat tyylianalyysi ja feministinen kritiikki. Kysyn, miten ja millaisten tyylien avulla Schumann kuvaa oopperansa henkilöitä ja toisaalta mitä feministinen kritiikki paljastaa erityisesti naishahmojen kuvauksesta.

Musiikilliset rakenteet ja naiseus

Tyylianalyysin osalta erittelen Schumannin sävellyksellisiä ratkaisuja tämän sävellystyylin muodostamassa viitekehyksessä. Tätä täydennän tuomalla esiin Schumannin käyttämiä tyylikaraktereja, jotka ovat luonteeltaan musiikkitopok-

sia eli usean eri säveltäjän tuotannossa toistuvia karaktereja (ks. esim. Ratner 1985). Selvennän näillä keinoin tapoja, joilla säveltäjä käsittelee oopperansa henkilöahmoja musiikillisesti, kuvaten näiden luonteita, reaktioita ja keskinäisiä suhteita eri tavoin.

Feministinen kritiikki merkitsee ennen muuta kriittistä suhtautumista tutkittavaan teokseen ja pyrkimystä paljastaa naiseuteen liittyviä arvoja ja asenteita. Feministisen teatterintutkijan Sue-Ellen Casen mukaan klassisten teatteritieteiden naiskuvien analyysi on paljastanut positiivisten naisroolien ohella joukon misogynyisiä rooleja (Case 2008, 6). Tarkoitukseni on Caseen tukeutuen osoittaa *Genovevan* naishahmojen misogynyisyys. Nojaan tässä tehtävässä myös Toril Moin naiskuvausta 1800-luvun kirjallisuudessa koskeviin huomioihin. Moi toteaa, että "[f]eministien on myös harjoitettava tarjolla olevien metodien ja välineiden poliittista tai teoreettista arviointia varmistaakseen, etteivät ne iske takaisin" (1990, 92). "Poliittisena" valintanani painotankin *Genovevan* tarkastelussa tyyliallyyksiä enkä esimerkiksi motiivianalyysiä, mikä on monesti ollut keskeisellä sijalla Schumann-tutkimuksissa. Pyrin tuomaan esiin kuultavissa ja aistittavissa olevia seikkoja ja välttämään liikkumista piilokonstruktioiden tasolla. Tämä kuuluu nähdäkseni feministisesti orientoituneen musiikkianalyysin perusluonteeseen.

Susan McClary luonnostelee musiikin feministisen kritiikin metodologian oman tutkimustyönsä pohjalta vuonna 1991 ilmestyneessä teoksessaan *Feminine Endings*. McClary jaottelee käsittelemänsä ongelmat viiteen eri ryhmään. Näitä ovat 1) sukupuolen ja seksuaalisuuden musiikilliset rakenteet, 2) perinteisen musiikinteorian sukupuoliset aspektit, 3) sukupuoli ja seksuaalisuus musiikillisessa narratiivissa, 4) musiikki sukupuolisena diskurssina ja 5) naismuusikkojen diskursiiviset strategiat. (McClary 1992 [1991], 7–19.) *Genovevan* analyysini sijoittuu väljästi näistä ryhmistä ensimmäiseen: sukupuolen ja seksuaalisuuden musiikilliset rakenteet. Niitä koskien McClary toteaa, että sukupuolieroa musiikissa merkitsevät koodit ovat oman aikansa valtavirtaisten asenteiden läpäisemiä. Nuo koodit muuttuvat ajan myötä: naisellisuuden "merkitys" 1700-luvulla ei ollut sama kuin 1800-luvun lopussa. (Ibid., 8.) Olennaista on kuitenkin, että voimme alkaa ymmärtää sitä miksi juuri tietynlaiset sävelet ja rytmit esiintyvät mieheyden ja naiseuden musiikillisissa kuvauksissa. Kysyn siis: minkälaisien musiikillisten rakenteiden avulla Schumannin *Genovevassa* kuvataan erityisesti naiseutta?

Aikaisempi tutkimus ja oopperan synopsis

Merkittävimpiä Schumannin *Genovevasta* julkaistuja tutkimuksia ovat Linda Siegelin lehdissä *Comparative Drama* (1972–1973) ja *The Music Review* (1975) ilmestyneet artikkelit "Schumann's *Genoveva* as German Romantic Drama" ja "A Second Look at Schumann's *Genoveva*". Nojaan Siegelin havaintoihin erityisesti tarkastellessani Schumannin oopperan sekä Hebbelin ja Tieckin näytel-

mien välisiä suhteita, mutta en syvenny hänen tekemiinsä motiivianalyyseyhin. *Genovevaa* käsitellään myös useissa Schumannin elämäkertoissa, tosin monesti melko kursorisesti. Työlleni tärkein elämäkertalähteistä on Eric Frederick Jensenin teos *Schumann* (2001).

Genoveva kuuluu romanttisiin satuoopperoihin. Satuoopperoissa on tyyppillisesti yliluonnollisia, itämaisä tai irrationaalisia aineksia ja ne ovat luonteeltaan yksinkertaisia ja naiiveja (Millington 1992, 203–204). Niissä on keskeisellä sijalla ihmisten välisten konfliktien ja henkilökuvauksen kultivointi (Siegel 1972–1973, 259). Satuoopperoita kohtaan tunnettiin mielenkiintoa erityisesti Saksassa, jossa ne monesti tarjosivat saksalaisen vaihtoehdon ranskalaiselle *grand opéralle* ja toisaalta italialaiselle *bel canto* -opperalle.

Genovevan synopsis on seuraava: Keskiaikaan sijoittuvan tarinan aluksi kreivi Siegfried on lähdössä sotaan saraseeneja vastaan Karl Martelin kutsumana ritarina. Hän uskoo nuoren vaimonsa *Genovevan* luotetun palvelijansa *Golon* hoiviin ja talonsa palveluskunnan hovimestarinsa *Dragon* huomaan. *Golo* koettaa kieläytyä tehtävästä, sillä hän on rakastunut *Genovevaan* ja himoitsee tätä salaa.

Genoveva pyörtyy hyvästeltyään *Siegfriedin*, jolloin *Golo* käyttää tilaisuutta hyväkseen suudellakseen tajuntansa menettänyttä naista. *Margaretha*, *Golon* noituuteen perehtynyt kasvattiäiti, on seurannut salaa näitä tapahtumia ja rohkaisee *Goloa* valloittamaan *Genovevan*. Epätoivoinen *Golo* uskoo *Margarethan* perättömät väitteet *Genovevan* lämpimistä tunteista itseään kohtaan.

Toisen näytöksen alussa *Genoveva* murehtii *Siegfriedin* poissaoloa. Palvelijat pitävät melua, jolloin *Golo* kertoo heidän juhlivan *Siegfriedin* taistelussa saavuttamaa voittoa. Tiedosta ilahtuen *Genoveva* pyytää *Goloa* laulamaan kanssaan. *Golo* menettää itsehillintänsä kesken laulun ja pakottaa *Genovevan* syleilyynsä. Tämä nimittää *Goloa* kunniattomaksi äpäräksi, minkä jälkeen loukattu *Golo* vannoo tuhoavansa *Genovevan*.

Sitten *Drago* kertoo *Gololle* palvelijoiden panettelevan *Genovevaa*. He epäilevät, että tällä on suhde talossa käyvän pappismiehen kanssa. *Golo* kehoittaa *Dragoa* vakoilemaan *Genovevaa* tämän makuuhuoneen alkovissa, jonne *Drago* piiloutuu. Palveluskunnan vyöryessä huoneeseen ja löytäessä *Dragon* alkovista se kuitenkin epäilee *Genovevaa* aviorikoksesta *Dragon* kanssa. *Drago* tapetaan ja *Genoveva* viedään vankityrmään.

Kolmannessa näytöksessä naamioitunut *Margaretha* hoitaa *Strassburgissa* *Siegfriediä*, joka on haavoittunut sodassa. *Margaretha* etsii tilaisuutta *Siegfriedin* tappoon. *Siegfriedillä* on kuitenkin kiire kotiin. *Golo* saapuu tuomaan hänelle kirjeen, jossa kerrotaan *Genovevan* olleen uskonon *Dragon* kanssa. *Siegfried* tyrmistyy uutisesta ja vannoo *Genovevan* kuolemaa. Hän myös päättää katsoa vaimoan *Margarethan* taikapeilistä, joka näyttää menneitä tapahtumia. *Siegfried* näkee peilistä *Genovevan* ojentavan kätensä *Dragolle* makuuhuoneessaan. Raivostuneena hän särkee peilin. *Dragon* haamu ilmestyy kolmannen näytöksen loppuksi *Margarethalle* ja ennustaa *Margarethan* kuolevan roviolla, ellei tämä tunnusta pahoja tekojaan *Siegfriedille*.

Neljännessä näytöksessä vangittu *Genoveva* koettaa turhaan vakuuttaa vartijoitaan *Casparia* ja *Balthasaria* syyttömyydestään. *Golo* saapuu *Siegfriedin*

miekan ja vihkisormuksen kera tappamaan Genovevaa, mutta lopulta tarjoaakin tälle vapautta rakkautta vastaan. Genoveva torjuu jälleen Golon valiten mieluummin kuoleman kuin uskottomuuden Siegfriedille. Vartijat kuitenkin pakenevat paikalta melua säikkyen, sillä Siegfriedin joukot saapuvat pelastamaan Genovevaa. Siegfried on saanut tietää totuuden ja oopperassa on onnellinen loppu.

Hebbelin, Tieckin ja Schumannin versiot

Ludwig Tieckin ja Friedrich Hebbelin luomat tarinat, jotka perustuvat keskiaikaiseen Genovevasta kertovaan legendaan, eroavat huomattavasti sekä toisistaan että Schumannin oopperasta. Hebbel kirjoitti oman tarinansa harkitusti Tieckin tarinan vastakohtaksi. Hebbelin näytelmä on luonteeltaan psykologinen draama, sillä hänelle oli tärkeää henkilöittensä ja heidän motiiviansa elävöittäminen keskiajan uudelleen luomisen asemesta. (Jensen 2001, 244–245.)

Tieckin tarinaversiossa ei ole jakoa näytöksiin ja erilaisia runomittoja yhdistellään toisiinsa. Siegelin (1972–1973, 259) mukaan Tieckin *Leben und Tod der heiligen Genoveva* on ennen muuta joukko keskiaikaisia mystisiä kohtauksia, jossa henkilöt uppoutuvat taikuuden ja ihmeiden mereen samoin kuin pitkiin, nostalgisiin luonnon ihmeiden kuvauksiin.

Tieckin ja Schumannin versioiden välillä on kolme perustavanlaatuista eroa: säerakenne, Golon rooli ja juonen tiivistys. Schumann ei antanut itselleen lupaa kopioida Tieckin säkeitä ja hän myös vältti tämän tapaa yhdistää toisiinsa erilaisia metrarakenteita. Schumannin draama rakentuu pääosin perinteisistä runomuodoista ja hän käyttää hyvin usein saksalaisessa romanttisisessa draamassa tavallista trokeista tetrametriä. Schumann poisti monia keskiaikaisen legendan yksityiskohtia samoin kuin yli puolet Tieckin lukuisista henkilöhahmoista. Golo saa Schumannilta paljon enemmän huomiota osakseen. Hänen oopperassaan on ennen muuta kysymys Golon ja Genovevan konfliktista. (Ibid., 261.)

Hebbelin *Genovevassa* mielikuvitus- ja taikamaailma yhdistyy realistiseen henkilökuvaukseen. Kuten Kleistin *Kätchen*, Hebbelin draama on miltei ekspressionistinen inhimillisten intohimojen tutkielma. (Ibid., 259.) Huomattavimmat erot Hebbelin ja Schumannin versioiden välillä löytyvät Genovevan ja Golon roolien tulkinnoista. Hebbelin draaman päähenkilö on Golo. Mitattomia säkeitä käsittävä näytelmä päättyy brutaalisti: murhattuaan Balthasarin Golo joutuu itse Casparin puukottamaksi. (Hebbel 1952, 253 ja 257; Siegel 1972–1973, 262.)

Genoveva, joka on Schumannin oopperan päähenkilö, jää Hebbelin näytelmässä henkiin erään Siegfriedin palvelijan, Klausin, ansiosta ja piiloutuu metsään pienen poikansa kanssa. Hebbelin lyhyt jälkinäytös *Genovevaan* ("Nachspiel zu Genoveva") kuvaa Genovevan ja Siegfriedin jälleennäkemisen metsässä seitsemän vuoden kuluttua. (Hebbel 1952, 247–248 ja 266.)

Schumannin oopperan toiminta muistuttaa Hebbelin *Genovevan* toimintaa: kohtaus Schumannin oopperan ensimmäisessä näytöksessä, jossa Genoveva pyörtyy Golon käsivarsille, tämän ja Margarethan juonittelu, Dragon murha ja Genovevan vangitseminen perustuvat kaikki Hebbelin ratkaisuille. (Siegel 1972–1973, 261–262.) Genovevan peloton, uhmakas käytös eroaa merkittävästi siitä käytöksestä, jota Tieck ja keskiaikainen legenda kuvaavat: Siegelin mielestä Schumann on muuntanut hänet Beethovenin *Fidelio*-oopperan sankarittaren, Leonoren, kaltaiseksi rohkeaksi naishahmoksi (ibid., 263).

Genovevan urheus tulee hyvin ilmi Schumannin oopperan neljännessä näytöksessä, jossa hän välttyy täpärästi kuolemalta todettuaan Gololle, että hänen (Genovevan) tappamisensa olisi vain hyvä työ, koska Siegfried arvelee vaimonsa sortuneen aviorikokseen. Genoveva ei pelkää kuolemaa, mutta hänen pelastumisensa johtuu paljolti hänen kyvystään puolustaa itseään sanan voimalla. Hän toistelee vartijoilleen tukeutuvansa Vapahtajaansa ja saa uutta voimaa metsään kätketystä Neitsyt Marian kuvasta.

Mieshahmot: Siegfried

Genovevan puoliso Siegfried kuvataan Schumannin oopperassa kiireiseksi toiminnan mieheksi, joka on sokea palvelijoittensa heikkouksille. Siegfried on ehtinyt kypsään ikään, kun taas Golo ja Genoveva ovat nuoria iältään. Siegfried on Golon todellinen hyväntekijä ja tämän eräänlainen isähahmo, kuten Golo toteaa aariaansa "Frieden, zieh' in meine Brust" (Rauha, asetu rintaani) seuraavassa resitatiivissa.

Kun Siegfried antaa määräyksen, jonka mukaan Golon tulee huolehtia Genovevasta hänen poissaollessaan, Golo koettaa tunnustaa hänelle sairaalloisen kiintymyksensä Genovevaan. Golo tahtoo tietää eikö löytyisi ketään, joka olisi häntä enemmän tehtävän arvoinen. Mutta kiireinen Siegfried ei kuuntele vastaväitteitä, sillä hänen mielestään on puhuttu jo aivan liikaa. Genoveva ilmoittaa hyväksyvänsä Golon ritarikseen mieliihyvin.

Kolmannessa näytöksessä Golo tuo Genovevan vangitsemisen jälkeen Siegfriedille Strassburgiin kirjeen, jossa Siegfriedin linnan pappi väittää Genovevan olleen uskonon miehelleen Dragon kanssa. Järkyttynyt Siegfried on mustasukkainen Genovevasta. Hän ei tiedosta kirjeen valheellisuutta. Katuvana Golo toteaa itselleen, että hän toivoisi voivansa kääntyä kauhealta tieltä, jolle hän on lähtenyt Margarethan kannustamana.

Siegfried tahtoi kadota näkymättömiin, sillä hän pelkää palvelijoittensa kohtaamista: ajatus näiden osoittelusta tekee kotiin menosta mahdotonta. Hän julistaa tahtovansa kuolla. Hän kehoittaa Goloa ottamaan linnansa ja kaiken itselleen kuuluvan. Syyllisyydentuntoisena Golo toteaa Siegfriedille, että se joka kirjoitti kirjeen valehteli. Siegfried ei usko häntä, vaan epäilee, että Golo vain pyrkii säästämään häntä totuudelta hienotunteisuuttaan. Hän ei edelleenkään osaa epäillä Goloa juonittelusta. Hän käskää tätä viemään

vihkisormuksensa ja miekkansa Genovevalle ja tekemään tästä selvää omissa nimissään.

Siegfriedin etsiessä todisteita Genovevan uskottomuudesta hän muistaa Margarethan taikapeilin. Tämä näyttääkin peilistä Siegfriedille kolme visiota, joista kolmas vihjaa Genovevan ja Dragon välien lämpenemiseen: Drago saapuu siinä Genovevan makuuhuoneeseen, jossa tämä makaa leposohvalla ja ojentaa hänelle kätensä. Siegfried ei mustasukkaisuuttaan osaa epäillä näkyjen totuudenvastaisuutta.

Siegfriedin halukkuus uskoa vaimonsa petollisuuteen johtuu ehkä siitä, että heidän avioliittonsa on tuore: sitä on kestänyt vain muutaman kuukauden, kuten Siegfried toteaa ensimmäisen näytöksen kolmantena numerona olevan dueton (*“So wenig Monden erst, dass ich dich fand”*) aluksi. Siegfried ei luota vaimoonsa, koska hän ei tunne tätä vielä kovin hyvin.

Mieshahmot: Golo

Vaikka *Genoveva* on sävelletty kokonaisuudeksi, jossa erilaiset jaksot liittyvät toisiinsa saumattomasti, teoksessa voi silti erottaa eri numeroita. Oopperan ensimmäisen näytöksen toinen numero on Golon resitatiivi *“Könn’t ich mit ihnen”* ja sitä seuraava aaria *“Frieden, zieh’ in meine Brust”*. Resitatiivista käy selville, että Golo tahtoi lähteä sotaan, sillä hän ihannoii sankarikuoleman mukanaan tuomaa kunniaa. Ariassa Golo valittaa synkästi tuskaansa ja rauhattomuuttaan. Tämän kehysmuotoisen numeron B-osassa hän muistelee taannoista hilpeää itseään, joka lauloi ja soitti sitraa.

Golon ristiriitaiset tunteet tulevat ilmi ensimmäisen näytöksen finaalissa, jossa hän moittii itseään kauhistuen omia tekojaan: hän on suudellut isäntänsä vaimoa ja näin rikkonut ritarin valansa. Kun Margaretha kertoo nähneensä tapahtuneen, Golo uhkaa ensin tappaa tämän mutta päätyykin pyytämään tältä apua Genovevan valloittamiseen. Hän vihaa omien sanojensa mukaan koko maailmaa ja kysyy, mitä Margaretha tekisi hänen asemassaan.

Golon Margarethaa kohtaan tuntema vastenmielisyytys häviää, kun tämä vannonauttavansa häntä. Margarethan kannustamana Golo uskaltaa unelmoida Genovevan omistamisesta. Golon ja Margarethan neuvottelu kuvataan heidän yhteen punoutuvista lauluosuuksistaan syntyvänä, kromaattisesti nousevana melodialinjana. Se kaksinnetaan huilustemmassa, joka etenee tasaisesti ylöspäisinä puolisävelaskelina. Kromatiikka vihjaa yhtäältä Golon ja Margarethan intensiivisiin tunteisiin ja toisaalta heidän suunnitelmansa jännittävyYTEEN.

Toisessa näytöksessä Golon tunteet purkautuvat valloilleen tämän ja Genovevan duetossa *“Wenn ich ein Vöglein wär”* (Jos olisin pikkuinen lintu). Tämä numero, joka edustaa Schumannin kaipaamaa saksalaisuutta oopperassa, on luonteeltaan kansanlaulunomainen lied (Edler 1982, 245; Paley 2007, 207–208). Schumann kuvaa Golon epätoivoa kirjoittamalla tälle kaksiäänisestä säkeistölaulusta vähitellen poikkeavia kulkuja. Golo tahtoo vajota Genovevan jalkojen

Kl. Fl. Fl. G. P.

(In drohender Geberde vor ihm stehend)

rückt Zu rück, ehr - lo - ser Ba - stard! (Auf dies Wort fährt Golo zusammen und lässt Genoveva ungehindert gehen.)

An mel - ne Brust! Das

Kuva 1. Genoveva, Oper in vier Akten, Op. 81, II näytös, no. 9, "Duett", tahdit 139–147. Robert Schumann's Werke, Serie IX, Vol. 2. Toim. C. Schumann. S. 119.

juureen ja tunnustaa tälle rakkautensa. Hän syleilee väkisin naista, joka epäilee Golon sairastuneen, ja turhaan huutaa palvelijoitaan apuun. Golo hellittää hänestä otteensa vasta kun Genoveva nimittää tätä kunniaattomaksi äpäräksi.

Genovevan ja Golon välille puhkeava konflikti on sävelletty oivaltavasti. Golo tuntee itsensä loukatuksi ja toteaa sanojen haavoittaneen. Hänen tunnetilaansa kuvataan sellojen ja alttoviulun esittämällä efektinomaisella motiivilla, jota Siegel kutsuu "viha-motiiviksi" (Siegel 1975, 25; ks. myös Siegel 1972–1973, 263). Se käsittää nopean ylöspäisen astekulun e–fis–g crescendossa, sitä seuraavan pitkän trillin ja diminuendon sekä alaspäisen astekulun g–fis–e (kuva 1). Golo vannoo tuhoavansa Genovevan ja motiivia toistetaan yhteensä kuudesti.

Golon sammumaton halu Genovevaa kohtaan johtaa kuitenkin siihen, että hän tarjoaa tälle vielä neljännessä näytöksessä vapautta seksiä vastaan. Kun Genoveva ei edelleenkään suostu, Golo jättää hänet Casparin, Balthasarin ja Angelon armoille ja ilmoittaa lähtevänsä ratsain, haukka ranteessaan vieraille seuduille. Hebbelin näytelmän lopussa Golo leikkaa silmänsä pois päästä, mutta Schumannin oopperassa hän ei saa rangaistusta pahoista teoistaan vaan pääsee pälkähästä katoamalla.

Naishahmot: Margaretha

Golon kasvattiäiti Margaretha on Siegfriedin linnastaan taannoin karkottama nainen. Syynä oli ollut sekaantuminen mustaan magiaan. Margaretha hellii kauan Siegfriediä kohtaan. Hän odottaa tilaisuutta kostaa kärsimänsä karkotus. Golon niin pyytäessä hän ryhtyy mielihyvin juonittelemaan saattaakseen tämän yhteen Genovevan kanssa. Ennen Dragon murhaa hän valehtelee palvelijoille kuunnelleensa Dragon ja Genovevan intiimiä kohtausta ja antaa näin sumeilematta väärän todistuksen lähimmäisestään.

Margaretha esitellään ensimmäisen näytöksen finaalissa (no. 7) ja häneen yhdistyy oopperassa vilkas, unkarilais-mustalaistyyliin¹ vihjaava karakteristiikka. Pääpaino näissä tämän naishahmon representaatioissa on puupuhaltimilla. Viulut ja sellot toistavat pizzicatossa Margarethan finaalin aluksi laulaman repliikin, kun hän kuvaa linnassa syntynyttä tilannetta, viitaten Siegfriedin poissaoloon ja Golon Genovevaa kohtaan tuntemaan intohimoon – isännän puuttuessa talosta olisi vain luonnollista, että Genoveva päätyisi yhteen Golon kanssa (kuva 2).

Unkarilais- ja mustalaishenkinen karakterisointi viittaa ensinnäkin Margarethan kiertolaisena viettämään ”mustalaiselämään”. Se kertoo Margarethan juurettomuudesta: hän on irtolaisnainen vailla kotia ja asemaa. Leimuava karakteri on myös Golon Genovevaa kohtaan tuntemaan intohimon merkki. Se esiintyy, kun Margaretha toteaa Gololle Siegfriedin kauniin vaimon hyvin ansainneen suudelman. Golon tunteet Genovevaa kohtaan leiskuvat, mistä Margaretha on hyvin tietoinen. Yhtä voimallisesti leiskuu myös Margarethan oma kostonhalu.

Margaretha tuo esiin finaaliin upotetussa kansanlaulun omaisessa katkelmassa (”Du lässt die arme Frau allein”, ks. Siegel 1972–1973, 261), että kaikki tietävät Genovevan pitävän Golosta. Golo kuitenkin väittää vastaan toteamalla, että Margaretha ei tunne Genovevaa tai tämän aitoa siveyttä.

Finaalin päätteeksi Margaretha riemuitsee siitä, että Golo on joutunut hänen verkkoonsa ja on hänen vallassaan. Margaretha on päättänyt käyttää häntä hyväksi voittaakseen todellisen vihollisensa Siegfriedin. Palvelijat ovat Margarethan puolella ja tällä on vaikutusvaltaa heihin: Margarethaa ei epäillä valehtelusta vaan epäilykset kohdistetaan Genovevaan sekä Dragoon, joka ei tahdo viettää aikaa palveluskunnan juomingeissa.

Kolmannessa näytöksessä Margaretha hoitaa Siegfriediä Strassburgissa tuntemattomaksi naamioituneena yritettyään ensin myrkyttää tämän. Siegfriedillä on kiire kotiin, vaikka taistelussa saatu haava aristaakin häntä vielä hiukan. Margaretha kertoo hänelle taikapeilistään pyrkiessään estämään hänen kotiinpaluunsa, mutta hän ei ensin ole siitä kovin kiinnostunut. Vasta Golon tuoma kirje saa hänet todella halukkaaksi katsomaan peiliin.

Margaretha laulaa noidan kammiossaan kolmannen näytöksen finaalin aloitavan aaria-osuuden ”Ich sah ein Kind im Traum” (Näin lapsen unessa). Hän

¹ Unkarilais-mustalaistyyliillä tarkoitan *style hongrois*’na tunnettua tyyliä. Ks. tarkemmin esim. Jonathan Bellman, *The Style Hongrois in the Music of Western Europe* (York, Pennsylvania: Northeastern University Press, 1993).

lein, der Graf beim Meer... da fällt dem hübschen Burschen ja nicht schwer! Ich hab' wei-

Kuva 2. Genoveva, Oper in vier Akten, Op. 81, I näytös, no. 7, "Finale", tahdit 28–35. Robert Schumann's Werke, Serie IX, Vol. 2. Toim. C. Schumann. S. 74.

muistelee aariassa unessa näkemänsä kaunista tyttöä, joka syytti häntä siitä, että hän oli hukuttanut tämän virtaan.² Siegfried ja Golo keskeyttävät tämän muistelun vaatien pääsystä taikapeilin luo.

Margarethan taikapeilistä nousee esiin kolme näkyä, joissa kuvataan Siegfriedin linnaa ja joissa Genoveva ja Drago ovat tekemisissä keskenään. Ensimmäisessä he keskustelevat leppoisasti ja toisessa istuvat huvimajassa. Vasta kolmas visio järkyttää Siegfriediä, sillä Drago menee siinä Genovevan makuuhuoneeseen. Hän pirstaloi peilin siitä huolimatta, että Margaretha on pyytänyt olemaan tuhoamatta sitä siinä tapauksessa, että sen näyttämät tapahtumat eivät ole katsojalle mieleen.

Taikapeilin siruista nousee lopulta esiin murhatun Dragon haamu, joka väittää Margarethan päätyvän noitana roviolle poltettavaksi, ellei hän tunnusta pahoja tekojaan Siegfriedille. Margaretha kuuntelee tuota ennustusta pelästyneenä. Hän eläytyy kauhuissaan ajatukseen rovion liekkien roihusta ja katuu katalia töitään.

² Elizabeth Paley päättelee, että kyse on Margarethan omasta tyttärestä. Ks. Paley 2007, 208.

Oopperan neljännessä näytöksessä Margaretha johdattaa näyttämöohjeiden mukaan Siegfriedin Genovevan luo, minkä jälkeen hän katoaa taas pian kallion taakse. Margarethan kohtalo jää oopperassa avoimeksi, mutta Genovevan ja Siegfriedin yhteen saattaminen on yksi hänen tuntemansa katumuksen tai pelon merkki.

Naishahmot: Genoveva

Schumannin Genovevan esikuvana toiminutta Hebbelin Genovevaa on moitittu yksiuolotteisuudesta: hän ei muutu mitenkään kertomuksen edetessä kovista koettelemuksistaan huolimatta. Esimerkiksi Linda Siegel toteaa, että muiden toiminta ei vaikuta Hebbelin Genovevaan, joka vaikuttaa hyväksyvän kohtalonsa ja kaiken minkä saa osakseen ilman kamppailua. Hebbelin Genovevalta puuttuvat myös mystiset ja ylikuonnolliset piirteet, jotka keskiaikaisessa legendassa liittyvät Genovevan kuvaukseen. (Siegel 1972–1973, 262.)

Schumannin Genoveva puolestaan on vilpitiön kristitty ja kuuliainen nainen. Hän hyvästelee Siegfriedin hellästi ensimmäisessä näytöksessä ja toisen näytöksen aluksi valittaa isännättömän talon ankeutta. Kun Golo tunnustaa duetossa ”Wenn ich ein Vöglein wär” pettäneensä Genovevan tämä on ensin valmis antamaan hänelle anteeksi, mutta kun Golon intohimoiset aikeet ovat tulleet selviksi on tämän päättäväinen torjunta Genovevalle ainoa ratkaisu tukalassa tilanteessa.

Aaria ”O du, der über Alle wacht” (Oi sinä, joka valvot kaikkia) (II näytös, nro. 11; kuva 3) havainnollistaa hyvin Genovevan feminiinisyyttä ja tämän luonteen hurskautta, sillä se on tyyni iltarukous, jossa hän anoo Jumalan suojelusta tulevaisuuteen yöksi uskoen ruumiinsa ja sielunsa tämän haltuun. Hän myös pyytää Jumalalta anteeksi Gololle esittämiään kovia sanoja.

B-duuriin kirjoitettu, luonteeltaan lyyrinen adagio-aria rakentuu säännöllisistä periodeista, joiden melodiikka on yksinkertaista ja korutonta. Genoveva toivoo aariassa näkevänsä Siegfriedin unessaan voidakseen edes kuvitelmissaan levätä tämän käsivarsilla.

Kun Siegfried on määrännyt Genovevan tapettavaksi vievät Caspar, Balthasar ja Angelo hänet neljännessä näytöksessä metsään. Näytöksessä on Genovevalle kirjoitettu laaja aaria ”Die letzte Hoffnung schwindet” (Viimeinen toivo häviää). Se on istutettu huomaamattomasti Casparin ja Balthasarin lyhyen lied-dueton ”Sie hatten Beid’ sich herzlich lieb” (Nuo kaksi rakastivat toisiaan sydämestään) perään. Genoveva valittaa vähäeleisessä aariassaan kaiken toivonsa hävinneen ja kutsuu turhaan Siegfriediä apuun. Hän näkee kuitenkin yllättäen metsässä ristin ja Neitsyt Marian kuvan, jota hänen vartijansa eivät ole huomanneet, ja saa siitä uutta voimaa.

Neitsyt Marian kuvasta tulvii Genovevan ylle ruusunhoitoista valoa ja tämä kuulee näkymättömän kuoron laulaen toivottavan itselleen rauhaa (kuva 4). Genoveva kohtaa näin ylikuonnollisen, sillä kyse on pienestä ihmeestä tai Ju-

Adagio. (♩ = 60)

(mit gefalteten Händen, aber nicht knieend.)

O du, der ü - ber Al - les wacht, der Al - les wohl ge - macht, be - wahr, o Herr, auch die - se Nacht die

Kuva 3. Genoveva, Oper in vier Akten, Op. 81, II näytös, no. 11, "Arie", tahdit 1–6. Robert Schumann's Werke, Serie IX, Vol. 2. Toim. C. Schumann. S. 132.

ü - ber mir von Glanz er füllt und in dem Glanz der Lie - be Bild! All - gö - ti - ger! Sieh mich vor

Frie - den sei mit dir! Frie - den!

Frie - den sei mit dir! Frie - den!

Frie - den sei mit dir! Frie - den!

cresc. *dim.*

Kuva 4. Genoveva, Oper in vier Akten, Op. 81, IV näytös, no. 16, "Arie", tahdit 119–124. Robert Schumann's Werke, Serie IX, Vol. 2. Toim. C. Schumann. S. 251.

malan läsnäolon merkistä. Nämä tapahtumat muistuttavatkin keskiaikaisesta *Genoveva*-legendasta. Ne ovat kuin uskonnollisesta ihmekertomuksesta peräisin.

Näky kuitenkin häviää ja *Genoveva* kuulee askeleita metsässä. Golo saapuu paikalle Siegfriedin miekan ja vihkisormuksen kanssa. Kun tämä kertoo Siegfriedin määränneen hänet tappamaan *Genovevan*, ei tämä usko miehensä antaneen sellaista käskyä vaan epäilee Golon vain valehtelevan. Kun Golo kysyy valehtelevatko Siegfriedin miekka ja vihkisormus, *Genoveva* toteaa vain, ettei hän ymmärrä tapahtunutta. Golo koettaa vielä saada *Genovevaa* pakenemaan kanssaan, mutta tämä kutsuu Goloa kirotuksi mieheksi torjuen tämän aiheet. *Genoveva* ei murre kovasta kohtelustaan huolimatta vaan turvautuu Kristukseen viimeisillä voimillaan. Hän koettaa turhaan selittää häntä uhkaaville vartijoille, Casparille ja Balthasarille, Golon juonitelleen Dragon hänen makuuhuoneeseensa. Balthasar moittii *Genovevaa* käärmeeksi, joka pistää vielä sen jälkeenkin, kun se on poljettu maahan. Hän kysyy tältä, luuleeko tämä ristin suojelevan avionrikkojaa. *Genoveva* takertuu syytöksistä huolimatta kaikin voimin ristiin, jonka edessä Caspar kieltäytyy tappamasta ketään.

Genovevan moraalinen ylemmyys vartijoihin verrattuna on selvää. Kun Balthasar aikoo iskeä *Genovevaa*, ryntää kallion takana odottanut Angelo hänen luokseen ja riistää häneltä aseensa. Lopulta Caspar ja Balthasar säikkyvät lähestyvää melua ja epäilevät joutuneensa petetyiksi. Vartijat pakenevat paikalta, kun Siegfriedin joukot saapuvat pelastamaan pyörtynyttä *Genovevaa*.

Genoveva kuvataan oopperassa uskollisena ja lojaalina aviopuolisona. Tämä kohtelee Goloa ystävällisesti, mutta viittaa asemaansa kreivi Siegfriedin vaimona kunnioitusta vaatiensa. Kun Caspar kysyy *Genovevalta* metsässä ristin luona, onko tällä viimeistä toivomusta, hän pyytää kertomaan Siegfriedille, että siitä huolimatta, että tämä kohteli häntä julmasti, hän antoi kaiken tälle anteeksi ennen kuolemaansa. Tällainen asennoituminen on yhdistetty naisellisuuteen sitä ihannoiden: ”ikinaisellinen” ei muistele kärsimäänsä pahaa vaan antaa anteeksi yhä uudelleen ja uudelleen.

Siegfriedin pyytäessä *Genovevalta* anteeksi oopperan lopussa tämä toteaa Jumalan sääätäneen tapahtuneen. Siegfried tuntee syyllisyyttä teoistaan, mutta *Genoveva*, joka on perusolemukseltaan todellinen kristitty naismarttyyri ja pyhimys, on valmis unohtamaan kokemansa kärsimykset. Molemmat uskovat saaneensa Jumalalta armon ja tahtovat riemuista siitä palvelijoittensa kera.

Oopperan henkilökuvaus

Schumannin käsitykset naisista ja naiseudesta eivät pianotaiteilijana toimineesta Clara-puolisosta huolimatta olleet progressiivisia vaan varsin tyypillisiä omalle ajalleen. Myös *Genovevan* naishahmot kuvastavat 1800-luvun patriarkaalisesta yhteiskunnan arvoja ja asenteita. *Genoveva* on yhtä hyvä kuin enkeli tai pyhi-

mys, kun taas Margaretha on katalaakin katalampi noita. Nämä olennot onkin monesti yhdistetty juuri naiseuteen.

1800-luvun kirjallisuudesta löytyy samantapaisia feminiinisiä polariteetteja. Toril Moi ottaa Gilbertin ja Gubarin työtä analysoidessaan esille vastakohtaparin enkeli ja hirviö. Romantiikan aikana ihannenaista verrattiin enkeliin. ”Ihannenaisten ymmärretään passiiviseksi, mukautuvaksi ja ennen kaikkea *epäitsekääksi* olennoksi. [...] Mutta enkelin takana vaanii hirviö, sillä miesten naisihannoinnin kääntöpuolella on miesten feminiinisuuden pelko”. (Moi 1990, 75.)

Tyypittely enkeliin ja hirviöön on hyvä esimerkki naisellisuuden ihannoinnista, jonka varjopuolena ovat miesten naisiin kohdistamat pelot ja ennakkoluulot. Jalustalle nostettu ja ylistämällä alistettu ihannenaisten – kuten Genoveva – joutuukin jatkuvasti toteuttamaan miehisiä käsityksiä naiseudesta. Hän voi saavuttaa miesten hyväksynnän vain kieltämällä omat tarpeensa ja oman lihallsuutensa.

Teatterintutkija Sue-Ellen Casen mukaan klassiset teatteritekstit käsittävät joukon misogyyneisiä rooleja, jotka heijastavat näytelmäkirjailijan perspektiiviä tai teatterin naisiin kohdistamia perinteitä. Misogyyneisiä rooleja ovat narttu, noita, vamppi ja neitsyt/jumalatar. (Case 2008, 6.) Genoveva liittyy noihin misogynyisiin perinteisiin tarjoamalla esimerkin noidan ja miksei myös neitsyt/jumalattaren rooleista. Schumann loi Margarethan vastenmieliseksi, pahaksi noita-akaksi, kun taas Genovevasta tuli jumalattaren tai Neitsyt Marian tavoin kiihkeästi palvottu nainen.

Genoveva-oopperan misogynyinen perusjuonne kiteytyy Genovevan hahmossa, joka havainnollistaa miesten ihannoiman naiseuden masokistista kääntöpuolta: kuolemaantuomittunakin Genoveva antaa kokemansa julmuudet miehelleen anteeksi omat kärsimyksensä unohtaen. Hän kärsii sankarillisesti osakseen tulleen vainon ja kidutuksen, mutta on kaikesta enkelimäisyydestään huolimatta lihaa ja verta. Oopperan neljännessä näytöksessä hän vaeltaa uupuneena kallioisessa maisemassa vartijoittensa kanssa ja turhaan pyytää heiltä lepohtetta.

Mieshahmot Siegfried ja Golo ovat Genovevassa hiukan naishahmoja moniulotteisempia ja myös psykologisesti uskottavia: Golo on ahdingossa ristiriitaisen tunteiden puristuksessa ja Siegfriedin mustasukkaisuus on rajua.

Percy M. Young toteaa, että Genoveva symbolisoi hyvän voittoa pahasta ja ”ikinaisellisen” voimaa. Teoksen voi hänestä sijoittaa Weberin ja Marschnerin sekä toisaalta Wagnerin romanttisista oopperoista muodostuvan janan keskelle. (Young 1961 [1957], 169.) Toisaalta pyrkimys suuren saksalaiskansallisen oopperan luomiseen yhdistää Schumannin Wagneriin (Edler 1982, 244).

Joan Chissel puolestaan toteaa Genovevan olevan läpikotaisin saksalainen ja sijoittaa sen Weberin ja Wagnerin väliin. Schumann omaksui varmaankin ensin mainitulta idean kvasi-kansanlaulujen käyttöön, joita ovat toisen ja neljännen näytöksen duetot ”Wenn ich ein Vöglein wär” ja ”Sie hatten Beid’ sich herzlich lieb”. Toisaalta ensimmäisen näytöksen kuorokohtauksissa on muistumia Wagnerin *Tannhäuserista*. (Chissel 1977 [1948], 179–180.)

Kuten Wagner, Schumann piti perinteisiä resitatiiveja vanhanaikaisina ja kirjoitti niiden asemesta deklamaatiota välttämättä säpsähdyttäviä efektejä. Weberin *Euryanthe* toimi hänen esikuvanaan. (Fischer-Dieskau 1988 [1981], 144.) Perinteisten resitatiivijaksojen puuttuessa oopperan numerot liittyvätkin toisiinsa saumattoman huomaamattomasti.

Schumann luonnosteli *Genovevansa* alkusoiton 1.–5.4. 1847 heti luettuun Hebbelin *Genovevan* (Hug 1965, 169). Jensenin mukaan hän käytti teosta säveltäessään 188 sivua käsittävää luonnoskirjaa, jossa oli pääosin pianon ja lauluäänten osuuksia (2001, 245). Partituurissa mainitaan päivät, joina kukin näytös tuli valmiiksi: ensimmäinen näytös tammikuun 23. 1848, toinen näytös maaliskuun 30. ja kolmas näytös 13. kesäkuuta. Teos valmistui lopullisesti elokuun 4. päivänä.

Genoveva esitettiin ensi kertaa Leipzigissa oopperasesongin päätteeksi kesäkuun 25. päivä 1850. Teos oli ensin ollut määrä esittää jo tuon vuoden helmikuussa mutta sen tilalle tuotettiin juonittelujen tuloksena Meyerbeerin *Le prophète*, mikä oli suoranainen loukkaus Schumannia kohtaan. (Ibid., 234 ja 245.)

Schumann johti itse *Genovevan* kantaesityksen, jossa olivat läsnä muun muassa Liszt, Spohr, Gade, Hiller, Moscheles ja Hauptmann (Wörner 1949, 297). Lisäesitykset järjestettiin kesäkuun 28. ja 30. ja kolmannen esityksen johti Julius Rietz. *Genoveva* ei kuitenkaan ollut sellainen menestys kuin Schumann oli toivonut. Virheenä oli nähtävästi teoksen tyyli, joka ei, kuten Jensen toteaa, ollut riittävän melodinen ja yksinkertainen enemmistölle eikä riittävän ”progressiivinen” wagneriaaneille. (Jensen 2001, 235 ja 245–246.)

Genoveva ei ole vakiintunut osaksi oopperatalojen standardiohjelmistoa vaan on syyttä suotta jäänyt marginaaliin. Teoksen modernien, omana aikamme tuotettujen tulkintojen voisi kuitenkin arvella kiinnostavan tämän päivän yleisöä.

Lähteet

- Bellman, Jonathan. 1993. *The Style Hongrois in the Music of Western Europe*. York, Pennsylvania: Northeastern University Press.
- Case, Sue-Ellen. 2008. *Feminism and Theatre*. Uudistettu painos. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Chissel, Joan. 1977 [1948]. *Schumann*. N.p.: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Eidler, Arnfried. 1982. *Robert Schumann und seine Zeit*. Laaber bei Heman: Laaber-Verlag.
- Fischer-Dieskau, Dietrich. 1988 [1981]. *Robert Schumann – Words and Music: The Vocal Compositions*. Kääntänyt Reinhard G. Pauly. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Hebbel, Friedrich. 1952. *Werke in zwei Bänden, Vol. 1*. Toim. Gerhard Fricke. München: Carl Hanser Verlag.
- Hug, Fritz. 1965. *Robert Schumann: Ein Leben für die Musik*. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft.
- Jensen, Eric Frederick. 2001. *Schumann*. Oxford: Oxford University Press.

- McClary, Susan. 1992 [1991]. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. 2. painos. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Millington, Barry. 1992. Märchenoper. *The Grove Dictionary of Opera*. Toim. Stanley Sadie ja Christina Bashford, Vol. 3 (Lon-Rod), London: Macmillan Press Ltd. 203–204.
- Moi, Toril. 1990. *Sukupuoli/teksti/valta: feministinen kirjallisuusteoria*. Suom. Raija Koli. Tampere: Vastapaino.
- Paley, Elizabeth. 2007. Dramatic Stage and Choral Works. *The Cambridge Companion to Schumann*. Toim. Beate Perrey. Cambridge: Cambridge University Press. 195–219.
- Ratner, Leonard G. 1985. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.
- Rauchfleisch, Udo. 1990. *Robert Schumann – Leben und Werk: eine Psychobiographie*. Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Schumann, Robert. 1886. *Genoveva: Oper in vier Akten, Op. 81*. Robert Schumanns Werke. Toim. Clara Schumann. Serie IX, Vol. 2, Grössere Gesangwerke. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Siegel, Linda. 1975. A Second Look at Schumann's *Genoveva*. *The Music Review*, Vol. 36/1 (February): 17–41.
- Siegel, Linda. 1972–1973. Schumann's *Genoveva* as German Romantic Drama. *Comparative Drama*, Vol. VI, No. 4 (Winter): 257–273.
- Taylor, Ronald. 1982. *Robert Schumann: His Life and Work*. New York: Universe Books.
- Wörner, Karl H. 1949. *Robert Schumann*. Zürich: Atlantis Verlag.
- Young, Percy M. 1961 [1957]. *Tragic Muse: The Life and Works of Robert Schumann*. London: Dennis Dobson.

PhD Sanna Iitti (sanna.iitti@gmail.com) on vapaa tutkija. Hän on tutkimuksissaan tarkastellut muun muassa 1800-luvun liedä ja musiikinestetiikkaa.