



**SOPRAANO**

**OPERETIN PYÖRTEISSÄ**

**- Konserttiohjelmiston**

**valintoja ja fakkeja**

Heini Dahlroos

Opinnäytetyö  
Toukokuu 2012  
Musiikin koulutusohjelma  
Esittävän säveltaiteen  
suuntautumisvaihto

## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Musiikin koulutusohjelma  
Esittävän säveltaiteen suuntautumisvaihtoehto

HEINI DAHLROOS:

Sopraano operetin pyörteissä  
– Konserttiohjelmiston valintoja ja fakkeja

Opinnäytetyö 51 sivua, josta liitteitä 7 sivua  
Toukokuu 2012

---

**Opinnäytetyö on luonteeltaan taideteko. Taiteellisessa osuudessa opinnäytteen tekijä lauloi pääasiassa operettikappaleita salonkiorkesterin vierailevana solistina. Tavoitteena oli edistää ja pitää yllä operettimusiikin esittämiseen liittyviä perinteitä sekä kehittää laulajan solistisia taitoja erityisesti operetin saralla. Konsertista on kirjallisen työn liitteenä dvd- ja cd-tallenteet.**

**Opinnäytetyön kirjallisessa osuudessa tarkoituksena on käsitellä konserttia prosessin omaisesti, mutta myös hankkia lisätietoa työn aiheeseen liittyvistä asioista. Työn alussa on sen lukemista helpottava lauluun liittyvä erityissanasto ja lisäksi luodaan lyhyt katsaus operetin historiaan. Taustatietona konsertissa esitetyistä kappaleista kerrotaan niiden säveltäjistä sekä esitellään työhön liittyviä operetteja roolihenkilöiden ja juonitiivistelmien kautta.**

**Työssä kerrotaan konserttiohjelmiston valintojen prosessista yleisesti ja laulajan subjektiivisen kokemuksen kautta käymällä lävitse kaikki konsertissa esitetyt kappaleet. Tämä valintaprosessi edelsi taiteellisen osuuden konserttia. Konsertin jälkeisessä tulostentarkastelussa painopiste on ohjelmiston ääni- ja hahmotyyppin mukaisessa sopivuudessa laulajalle. Työssä selvitetään, mikä fakki on käsitteenä ja mitä korkeiden naisäänten fakkeja opereissa ovat diivan ja subretin tehtävät yleisimmin edustavat. Tavoitteena oli spesifisti tutkia muutamien esimerkkien kautta operettikappaleiden korkeiden naisäänten ääni- ja hahmotyyppiä. Tutkimus tapahtui refleктоimalla omia kokemuksia ja yhdistämällä ne yleiseen tietoon ja asiantuntijan haastatteluun.**

---

Asiasanat: dramaattinen sopraano, fakki, koloratuurisopraano, lyyrinen sopraano, lyyridramaattinen sopraano, operetti, sopraano, äänityyppi

## ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
The Degree programme of Music  
Performing musical arts

HEINI DAHLROOS:  
A Soprano in the Whirl of Operetta  
– Choices and Fachs of Concert Repertoire

Bachelor's thesis 51 pages, appendices 7 pages  
May 2012

---

**This thesis represents an act of art with a related report. In the artistic part of the thesis, the author performed mainly operetta pieces as a guest soloist of a parlour orchestra. The aim was to promote and to maintain the traditions of operetta music and to develop the singer's soloistic competence, particularly in the field of operetta. The DVD and CD recordings of the concert are attached to the thesis.**

**In the report part of the thesis, the objective is to discuss the concert as a process, but also to explore various aspects relating to the theme in detail. In the beginning of the thesis, there is a glossary of the singing terms used in the thesis, as well as a brief review on the history of operetta. As background information for the pieces performed in the concert, the composers are described and the operettas in question are introduced through their characters and synopses.**

**In this thesis, I discuss the process of choosing concert repertoire in general and reflect the pieces performed in the concert through the singer's subjective experience. In the thesis, I define the concept of the vocal fach and explore with examples which high female voice types the divas and the subrettis typically represent. The research was carried out by reflecting my own experiences and combining them with common knowledge and an interview with an expert.**

---

Key words: dramatic soprano, fach, coloratura soprano, lyrical soprano, operetta, soprano, voice type

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	8
2	OPERETTIA.....	10
2.1	Operetti pistaasipähkinän kuoressa .....	10
2.2	Konserttiohjelmiston esittely .....	13
2.2.1	<i>Symbaalit kun soivat</i> .....	13
2.2.2	<i>Kuu kimaltain</i> .....	15
2.2.3	<i>Budapestin Juliska</i> .....	17
2.2.4	<i>Kuumat suudelmat huulillain on</i> .....	18
2.2.5	<i>Satakieli</i> .....	19
2.2.6	<i>Heijaa, heijaa</i> .....	20
2.2.7	<i>Herra Markiisi</i> .....	21
3	OHJELMISTOVALINTOJA.....	24
3.1	Ohjelmistovalintojen tekeminen .....	24
3.1.1	Lauluja muilta sopraanoilta ja edellisestä opinnäytteestä .....	26
3.1.2	Laulujen esitysjärjestys .....	30
4	FAKKEJA.....	34
4.1	Äänityyppijärjestelmä .....	34
4.1.1	Fakki käsitteenä .....	34
4.1.2	Sopraanojen fakkeja.....	35
4.1.3	Operettimaailman fakkeja .....	36
4.1.4	Fakit konserttitilanteessa.....	37
4.2	Omakohvaisia kokemuksia fakeista.....	38
4.2.1	Operettidiivan ja –subretin musiikkinumeroita.....	39
4.2.2	Pienen tytön diivailua .....	39
4.2.3	Sutjakoita subrettitehtäviä .....	42
5	POHDINTA .....	44
	LÄHTEET .....	46
	LIITTEET.....	48
	Liite 1. Konsertin käsiohjelma. ....	48
	Liite 2. Lehtiartikkeli Satakunnan Kansa 3.2.2011.....	52
	Liite 3. CD-tallenne 4.2.2012. Sisältää Heini Dahlroosin soolo-osuudet: .....	53
	Liite 4. Dvd-tallenne 4.2.2012. Sisältää koko konsertin kahdessa osassa.....	54

## ERITYISSANASTO

Ambitus	Musiikkiteoksen tai laulajan äänen ulottuvuus matalimmasta korkeimpaan.
Buffo	Italiankielisestä sanasta hauska tai koominen. Käytetään esimerkiksi äänialan lisänä kuvaamaan roolissa tarvittavaa taitoa olla hauska tai koominen, esim. buffobasso, ja vaatii siitä syystä ilmaisuvoimaisen äänen ja erityisen hyvät näyttelijäntaidot. Saksankielessä äänityypeissä vastaava sana on Spiel.
Diiva	Italiankielisestä sanasta diva – jumalatar. Operettiperinteessä yleisesti tiettyä korkean naisäänen ääni- ja hahmotyyppiä kuvaava sana, subretin vastakohta.
Dramaattinen	Näyttävä, järkyttävä, draamallinen. Käytetään laulussa kuvaamaan äänialan lisänä vakavia äänityyppejä, joilla äänenväri on metallinen, äänessä on voimaa ja volyymiresursseja, esim. dramaattinen sopraano. Roolit ovat usein staattisia ja traagisia.
Ensemble	Suomentuu useista kielistä sanoilla kokonaisuus, setti tai joukko. Tarkoittaa esimerkiksi teatterissa yhtä aikaa työskentelevää laulajaryhmää.
Fakki	Laulajan ääniala ja -tyyppi, erikoisala. Saksan kieltä ja sen suora suomennos on lokero, oppi-aine tai ala. Sana on vakiintunut käyttöön suomenkielessäkin puhuttaessa laulajien äänityypeistä. Koostuu laulajan äänellisistä ominaisuuksista (ääniala, -koko, sointiväri, tessituura ja käyttöominaisuudet) sekä ulkoisista ominaisuuksista, habituksesta.

Habitus	Hahmo, olemus, ulkomuoto, (ruumiin)rakenne. Laulussa puhutaan äänityyppijärjestelmissä roolituksien vuoksi äänialan lisäksi laulajan habituksesta eli ulkomusiikillisista fyysisistä ominaisuuksista, kuten koko, ikä ja luonnetyyppi. Esimerkiksi naisrooleissa toinen laulaja voi olla habitukseltaan selkeästi kreivitär ja toinen palvelijatar.
Lyyrinen	Herkkä, tunnelmallinen, runollinen. Käytetään laulussa kuvaamaan äänialan lisänä notkeaa, pehmeää, linjakasta ja kaunista ääntä, esim. lyyrinen sopraano. Lavalla lyyriset roolit ovat sympaattisia ja viehättäviä, usein nuoria ja hyväsydämisii.
Koloratuuri	Laulumusiikissa melodisen linjan taiturillinen ja nopea kuviointi. Käytetään äänifakkien lyyrinen ja dramaattinen koloratuurisopraano yhteydessä kuvaamaan myös ominaisuutta laulaa äärikorkeita ääniä.
Nyanssit	Äänen vivahteet eli musiikin voimakkuudet hiljaisesta (piano) kovaan (forte).
Operetti	Yksi oopperasta kehittynyt kevyempi ja hauskempi, viihhteellisempi musiikkiteatterin muoto. Kevyt musiikkinäytelmä, joka sisältää myös puhuttua dialogia ja tanssia.
Resitatiivi	Puhelaulu. Puherytmiä seuraileva säestykseltään yksinkertainen laulajan osuus oopperoissa, passioissa, oratorioissa ym. laajoissa vokaaliteoksissa, joissa juoni etenee enemmän kuin usein draamallisesti pysähtyneissä aarioissa ja ensemblenumeroissa.
Salonkiorkesteri	1830-luvulla käyttöön tullut ilmaisu usein vähättelevä ilmaisu orkesterista, joka pyrkii pikemmin viihdyttämään pinnallisella taidokkuudella kuin syvällisiin taiteen

tulkintoihin. Soveltuu paremmin kotoisiin olosuhteisiin, salonkeihin, kuin kirkkoihin, suuriin saleihin tai teattereihin.

Spiel-	Saksankieltä ja tarkoittaa peliä tai leikkiä. Saksalaisessa fakkijärjestelmässä esimerkiksi Spielfäche – ”leikkisät” äänityypit, jotka esittävät usein koomisia rooleja kuten ital. buffo, sisältää mm. subrettisopraanon.
Seriöse	Saksankieltä ja tarkoittaa vakavaa. Saksalaisen fakkijärjestelmän toinen puoli Seriöse fäche kattaa vakavien roolien laulajat eli lyyriset ja dramaattiset fakit.
Sopraano	Italian sanasta sopra – yllä, yläpuolella tai päällä. Korkea/korkein naisen tai lapsen ääni tai esimerkiksi laulaja, jonka ääniala on sopraano.
Subretti	Koomisen oopperan tai operetin veitikkamainen nuori naisrooli, usein koloratuurisävyinen sopraano.
Tessituura	Kuvaa äänialuetta, jolle suurin osa (laulu)melodian äänistä sijoittuu. Lauluäänessä kuvaa kunkin äänen parhaiten soivaa ja mukavinta mahdollista äänialuetta, joka voi olla matalammalla tai korkeammalla. Esim. jokin sopraanorooli voi olla kokoambitukseltaan alueella c’– d’’, mutta tessituura alueella g’–a’.
Ääniala	Musiikissa äänialueen määräosa, rekisteri. Käytetään terminä myös lauluäänen peruskategorioista, kuten sopraano, alto, tenori ja basso.

Erityissanastossa on käytetty kirjalähteinä klassisen musiikin tietosanakirja Andantea (Korhonen 2002), Gummeruksen suurta sivistysanakirjaa (Nurmi, Rekiaro I. & P., Sorjanen 2001) sekä internet-lähteenä kielten suomennuksissa Sanakirja.org-sivustoa.

## 1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni taiteellisena osuutena lauloin solistina salonkiorkesterin konsertissa, johon minua erityisesti pyydettiin esittämään lauluja opereteista. Saadessani tämän esiintymispyynnön vaihdoin työni aiheen satakieliaiheisista lauluista operettiin, koska konsertti sijoittui opinnäytetyöni kannalta juuri sopivaan aikaan (helmikuu 2011). Olen pitkään jo ollut kiinnostunut operetista ja huomannut sen olevan Suomessa hieman unohdettu ja tuntematon musiikin laji etenkin eläkeikäisiä nuoremmille ikäpolville. Viime vuosina operetteja on alettu ottaa enemmän teatterien ohjelmistoon. Haluan itsekin herättää henkiin ja pitää yllä operetin tunnettavuutta upeana musiikin tyyllilajina esittämällä operettikappaleita, joten lähdin myös näistä syistä mukaan konserttiin. Taiteellisen osuuden tavoitteena oli myös kehittää omia taitoja solistina erityisesti operetin saralla. Konsertti oli suunnattu kaikenikäisille kuuntelijoille, mutta koska en ollut itse vastuussa konsertin tuottamisesta, en päässyt organisoimaan sen mainontaa. Konsertista on olemassa video- ja äänitallenne, jotka ovat opinnäytetyön liitteenä. Myös konsertissa ollut yksinkertainen käsiohjelma ja esityksestä ennakkoon tehty lehtiartikkeli löytyvät liitteinä.

Opinnäytteeni kirjallisen osuudessa on taustatietona operetin historiaa lyhyesti, jotta voisin sitä kautta ymmärtää paremmin konsertissa esittämiäni kappaleita. Operetista ja siinä käytettävistä ääni- ja hahmotyypeistä on olemassa hyvin vähän tietoa etenkin suomenkielellä. Samoin myöskään konserttiohjelmiston valintaan vaikuttavista seikoista ei ole olemassa kirjallista tietoa. Tavoitteena on hankkia lisätietoa itselle ja mahdollisesti muille opiskelijoille. Työssä edetään kronologisesti käsittelemällä ensin konserttiohjelmiston valintoja ja sitten jälkitarkastelussa tehtyjen valintojen sopivuutta ääni- ja hahmotyypiajattelun kautta. Tutkimus tapahtuu refleктоimalla omia tunteuksia ja kokemuksia konsertissa sekä yhdistämällä ne yleiseen tietoon ja asiantuntijan haastattelun kautta hankittuun tietoon. Tarkoituksena on spesifisti tutkia muutamien esimerkkien kautta konsertissa esitettävistä operettikappaleista korkeiden naisäänten ääni- ja hahmotyyppejä. Siinä pohditaan sopraanojen fakkijakoa konserttitilanteessa verrattuna koko operetin roolitukseen. Keskeinen kysymys on, kuka voi laulaa ja minkäläisten roolien lauluja teatteri- tai konserttitilanteessa. Ennen kaikkea haluan selvittää, miten sijoitun itse operettimaailman roolituksessa ja kuinka liukuvia



nämä rajat ovat etenkin konsertissa. Konsertissa esitin operettilaulujen lisäksi myös yhden venäläisen laulun.

## 2 OPERETTIA

### 2.1 Operetti pistaasipähkinän kuoressa

”Operetti on vaativuudestaan huolimatta oopperan kevyempi sisar, jonka esityksiä kuunnellessaan ja katsellessaan ihmiset haluavat kokea nautinnollisen elämyksen – he haluavat viihtyä. Operetti on taiteellista viihdettä ja viihteellistä taidetta! (Köhler 2011, 14.) Seuraavassa kerron operetista lyhyesti käsitteenä suhteessa läheisiin taidemuotoihin sekä operetin historiasta.

Operetti on musiikkiteatterin/oopperan muoto, jonka juuret ovat ranskalaisessa varietee- ja revyy-teatterissa, saksankielisen alueen puhenäytelmissä ja oopperassa. Suora käänös operetista tarkoittaa ”pientä oopperaa”. Operetit ovat luonteeltaan oopperoita kevyempiä. Niissä yleensä osa libretosta on puhuttua ja musiikkinumeroiden väleissä on dialogijaksoja. Joskus operetissakin ilmenee laulujen alussa lyhyitä resitatiivin eli puhelaulun pätkiä johdatuksena lauluun. Operetit sisältävät usein suuria joukko- ja tanssikohtauksia. Kuoroilla on useimmissa opereteissa suuri merkitys. Operetin ja musikaalin pääero on, että operetteja voidaan kuvailla näyttelemistä sisältävinä kevyinä oopperoina, kun taas musikaalit ovat laulua ja tanssia sisältäviä näytelmiä. Suomalaisen operettitaiteen ”grand old lady” Hilikka Kinnusen mukaan musikaaleista operetin erottaa se, että operetin partituuri on sävelletty sinfoniaorkesterille ja että ainakin pääosien esittäjiltä vaaditaan koulutettua ääntä (Köhler 2011,11). Oopperasta operetin erottavat puheosuudet, joita oopperassa on niukasti jos lainkaan (Andante 2002, 372). Köhlerin (2011, 12) mukaan operetti on ”moni-ilmeinen, melodiseen musiikkiin, huolelliseen, joskin joskus naiiviin librettoon ja upeisiin lavasteisiin perustuva estradiesitys, jonka laulut, puheosuudet ja näyttämöllinen monimuotoisuus asettavat esittäjilleen jopa oopperaakin suuremmat vaatimukset”. (Andante 2002, 372; Köhler 2011, 11–12); Operetta/ English Wikipedia.)

Operetti syntyi Ranskassa 1800-luvun puolivälissä ranskalaisen koomisen oopperan pohjalta tyydyttämään lyhyiden ja kevyiden teosten tarpeen vastakohtana täyspitkälle ja vakavalle *opéra comiquelle*, joissa oli traaginen juoni ja ne sijoittuivat usein tosielämään. Operettimuodon luoja voidaan pitää salanimellä Hérve ensimmäisen pikku operetin säveltänyttä urkuri Louis Auguste Florimond Rongerier (1825–1892),

joka oli myös laulaja, säveltäjä, libretisti, ohjaaja ja näyttämömaalaaja. Hänen tunnetuimmat teoksensa ovat Gounod-parodia *Le Petit Faust* (1869) ja *Mam'zelle Nitouche* (1883). Jacques Offenbach (1819–1880) jälleen kehitti operettimuotoa ja teki siitä vielä suositumpaa. Hervé ja Offenbach olivat yhdistäneet ranskalaiseen koomiseen oopperaan, vaudevillen, elementtejä italialaisesta opera buffasta. Vaudevillleissa oli ainekset, joista myöhemmin kehittyi oopperaa populaarimpi musiikkiteatterin muoto, operetti. Offenbachin tunnetuin operettinsa on paheellisenakin pidetty *Orfeus aux Enfers* (1867). Alkuperäinen Offenbachin operettien kevytkenkäinen ja hyvin eroottinen esitystapa herätti osassa yleisöä skandaalimaisen reaktion, sillä esityksiä tähdittivät ns. demimondet eli kurtisaanit, mikä veti etenkin yläluokan miehiä katsomaan operetteja illasta toiseen. Offenbachin suuruuden aika päättyi keisarikunnan luhistumisen ja Napoléon III vangitsemisen myötä. (Köhler 2011, 30–33; Operetta/English Wikipedia.)

Offenbachin ja Hervéen luoma uusi viihteellinen musiikinäyttämötaiteen laji lähti valloittamaan Eurooppaa ja varsinkin wieniläisyleisö otti ihastuksella vastaan uuden viihteen, kun Offenbach itse johti teoksiaan Tonavan varren teattereissa 1860-luvulla. Näin operetti muutti Pariisista Wieniin. Pian wieniläiset alkoivat kaivata omaa operettituotantoa ja Franz von Suppé (1819–1895) vastasi ensimmäisenä haasteeseen seuraten opereiteissaan Offenbachin tyyliä. Operettimusiikki samaistetaan usein wieniläismusiikkiin ja melkoinen osa operettien tunnetuimmista melodioista ammentaa tunnelmansa Tonava-joen varrelta. Offenbach-vaikutteista ja valssien, mustalaismusiikin (csárdas) sekä laulunäytelmien sekoittumisesta keskenään syntyi koko maailman valloittanut wieniläinen operettityyppi. Siinä yhdistyivät Franz Josefin ajan keisarillinen aristokraattisuus upeine pukuineen mustalais- ja unkarilaisromantiikkaan. (Köhler 2011, 14, 37–38.) Saksankielisen alueen merkittävin operettisäveltäjä oli itävaltalainen Johann Strauss Jr. (1825–1899), jonka säveltämää wieniläistyylistä *Die Fledermausea* pidetään maailman esitetyimpänä operettina (Operetta/English Wikipedia). Wieniläisessä operetissa voidaan nähdä kaksi kautta, joista ensimmäisen kauden säveltäjänimiä 1800-luvun lopussa ja vuosisadan vaihteessa Straussin ja Suppén lisäksi ovat mm. Franz Lehár, Oscar Straus, Carl Zeller, Karl Millöcker, Leo Fall, Richard Heuberger, Edmund Eysler, Richard Genée. Ensimmäisen maailmansodan (1914–1918) myllerrykset merkitsivät Wienille ja Itävällälle yhden aikakauden päättymistä ja toisen alkamista. Kaksoismonarkian hajottua keisarikunnasta tuli tasavalta ja uudet tekniset ihmeet, mm. radio, valtasivat alaa, jolloin myös operettilaulajat kohosivat nopeasti laajojen piirien suosikeiksi. Tästä alkoi operetin ns.

toinen kultakausi, jolloin Lehárin nousi väli vuosien jälkeen uudelleen kansan suosioon. Sodasta toipuva kansa halusi nauttia operetin lumosta ja satumaailmasta. Muita wieniläisiä toisen kauden säveltäjänimiä 1900-luvulla ovat Ralph Benatzky, Robert Stolz, Emmerich Kálmán ja Nico Dostal. (Köhler 2011, 37, 109; Operetta/English Wikipedia)

Saksalaisen operetin keskus etenkin ensimmäinen maailmansodan jälkeen oli Berliini, jossa operetilla oli oma tyylinsä sisältäen elementtejä jazzista ja synkopoiduista tanssirytmistä, musiikista Atlantin valtameren takaa ja räjähtävistä marssimelodioista. Berliiniläisen operetin pioneeri oli Paul Lincke (1866–1946) operetillaan *Frau Luna* vuonna 1899. Myöhemmin berliiniläistyylinen operetti on ilmennyt keskiluokkaisemmissa, kotiseutu- ja kansallismielisissä opereissa, joita sanotaan myös kansanopereiksi (*Volksoper*). Näitä operetteja pidettiin vuoden 1933 jälkeen parempina, koska natsien valtaan tuleminen jälkeen ”turmeltunutta” musiikkia kuten jazzia ja muuta ulkomaista paheksuttiin ja kiellettiin esittämästä. Myös monet operettisäveltäjät pakenivat juutalaisvainoja ulkomaille. Huomattavia saksalaisen operetin säveltäjiä ovat Paul Lincke, Eduard Künneke, Walter Kollo, Jean Gilbert sekä vähemmän tunnettuja Leon Jessel, Rudolf Dellinger, Walter Goetze ja Fred Raymond. (Köhler 2011, 101–108, Operetta/English Wikipedia.)

Ensimmäiset englanninkieliset operetit sävellettiin Englannissa 1860-luvulla. Viktorianiseen Englantiin Offenbachin operetit olivat liian rohkeita, eivätkä koskaan päässeet konservatiivisen sivistyneistön suosioon. Englantilaisilla oli omat satuihin ja legendoihin perustuvat kansanomaiset laulunäytelmänsä, burlesque, jonka porvaristo oli leimannut kevytmieliseksi ja synnilliseksi. (Köhler 2011, 69.) Libretisti W. S. Gilbert (1836–1911) ja säveltäjä Arthur Sullivan (1842–1900) kehittivät englantilaisen operetin formaatin pitkäaikaisessa yhteistyössään tuottamallaan 14 koomisella operetilla, joita myöhemmin alettiin kutsua yhteisnimikkeellä Savoy-ooppera esityspaikkansa johdosta. Opereteista tunnetuimpia ovat *H.M.S. Pinafore*, *The Pirates of Penzance* ja *The Mikado*. Englantilainen operetti kehittyi 1890-luvulla Edward Germanin, Ivan Caryllin ja Sydney Jonesin säveltämissä teoksissa edwardilaisena musikaalikomediana tunnetuiksi kevyemmiksi laulu- ja tanssiteoksiksi. Vuonna 1907, Iloisen lesken huumassa monet wieniläiset operetit sopeutettiin onnistuneesti englantilaisille näyttämöille. Amerikkalaiset operettisäveltäjät kuten alun perin irlantilainen Victor Herbert (1859–1924) saivat vaikutteita sekä wieniläisestä että englantilaisesta (Gilbert & Sullivan)

operetista. Häntä seurasivat säveltäjinä syntyjään prahalainen Sigmund Romberg ja unkarilainen Rudolpf Friml. Ensimmäisen maailman sodan loputtua amerikkalainen operetti alkoi antaa tilaa musikaaleille ja revyille. 1930–40-lukujen jälkeen operetti ei enää kyennyt uudistumaan, vaan alkoi elää hiljaiselämää yhdessä musikaali vierellään. (Köhler 69–73,165–171; Operetta/Wikipedia)

## 2.2 Konserttiohjelmiston esittely

Seuraavassa esittelen valitsemani konserttiohjelmiston laulut, jotka olivat operettiaarioita ja yksi venäläinen laulu. Kerron laulujen säveltäjistä painottuen operetteihin ja roolihahmoihin, jotka liittyvät taiteelliseen pinnäytetyöhöni.

### 2.2.1 *Symbaalit kun soivat*

Aloitin konsertin ensimmäisen solistiosuuteni Ilonan/Zorinkan laululla *Symbaalit kun soivat* Franz Lehárin (1870–1948) operetista *Mustalaisrakkautta*.

Vuosisadan vaihtuessa 1800:sta 1900:aan operetin ensimmäinen kultakausi Wienissä oli hiipumassa, mutta ”viihteellistä näyttämömusiikkia rakastava wieniläisyleisö odotti ja toivoi kuitenkin, että ilmestyisi joku, joka puhaltaisi operetin hiilloksen uuteen hehkuun. Ja hän tuli. Kaikkien aikojen operettikuningas Franz Lehár” (Köhler 2011, 75). Tämä operetin mestari syntyi unkarilaisen kapellimestarin Ferenc Lehárin perheeseen vuonna 1870. Hän suoritti konservatorio-opintonsa opiskelemalla viulunsoittoa ja musiikin teoriaa Prahan konservatoriossa, mutta herätti jo kouluaikanaan erityistä huomiota lahjoillaan säveltää. Isänsä jälkiä seuraten hän rupesi sotilaskapellimestariksi ja kiersi varuskunnasta toiseen, jolloin hän oppi tuntemaan monia eri kansallisuuksia. Näitä kokemuksia erilaisista ilmapiireistä, ihmisten luonteista ja kansanmusiikin suunnista hän käytti myöhemmin hyväkseen teoksissaan. Lehár ymmärsi, että päästääkseen pinnalle säveltäjänä, hänen tulisi päästä yhteistyöhön hyvän libretistin kanssa. Vuonna 1901 hänet nimitettiin Wienin merkittävimmän operettiteatterin, Theater an der Wienin, kapellimestariksi. Sattuman kautta hän oli tavannut tunnetun libreristin nimeltä Victor Léon, ja asemansa kautta Lehár sai heidän ensimmäiset yhteistyössä syntyneet operettinsa esitettäväksi kuuluisiin teattereihin, mutta niiden vastaanotto ei tyydyttänyt

Lehária. Vuonna 1905 ensi-iltansa saanut *Iloinen leski* (*Die Lustige witwe*) muodostui Lehárin uran ehkä merkityksellisimmäksi ja kuuluisammaksi operetiksi alun hankaluuksista huolimatta. Se lienee operetin historiassa ainoita teoksia, joka on aiheuttanut poliittisen konfliktin (silloiseen Montenegroon ja sen valtaeliittiin viitattiin operetissa nimellä Pontevedro). (Köhler 2011, 77–84).

*Iloinen lesken* menestys herätti uuden operettikuumeen ensin Wienissä ja sitten koko Itävalta-Unkarissa ja nosti operetin uudelleen nousuun. Vuonna 1909-10 operetti puhkesi uuteen kukoistukseensa ja kaikissa kolmessa Wienin johtavassa operettiteatterissa esitettiin Lehárin uusi operetti, mm. *Mustalaisrakkautta* (*Zigeunerliebe*) Carl Theaterissa vuonna 1910. Sen musiikissa on runsaasti oopperamaisia elementtejä, miksi monet arvostavat hyvin korkealle, mutta toisaalta se ei saavuttanut sellaista yleisön suosiota kuten esimerkiksi *Luxemburgin kreivi*. Alfred Willnerin ja Robert Bodanzkyn libretto on jopa hieman raskasmielinen. Operetin tapahtumat keskittyvät Romaniaan, missä venäläisen (/romonialaisen) pajarin tytär Zorika käy sisäistä kamppailua, mennäkö varakkaan Jonelin vai ihanasti viulua soittavan mustalaisen Jozzin puolisoiksi. Erikoisuutena on toisen näytöksen Zorikan unimaailma, jossa hänelle selviää, ettei hänen rakastamansa Jozzi ole hänelle sittenkään oikea aviomies. Tässä operetissa Lehár toi ensimmäistä kertaa täysverisen mustalaismusiikin operettinäyttämölle. Myöhemmin varsinkin Kálmán on käyttänyt paljon mustalaismelodioita opereissaan. Operetti antoi jälleen mahdollisuuden Lehárilta käyttää balkanilaisia vaikutteita ja huolimatta sen juonen sijoittumisesta Romaniaan, musiikki on pikemminkin unkarilaistyylistä. Myös unkarilaisuus tulee usein hänen teoksissaan esiin, vaikka hän eli suurimman osan elämästään Wienissä. (Köhler 2011, 84–90.)

Operetin tunnetuin melodia on *Laulu ja csardas*, *Hör ich Symbal klänge* eli *Symbaalit kun soivat*, jonka valitsin esitettäväksi opinnäytetyöni taiteelliseen osuuteen. Kappaleen roolihahmosta olen kuitenkin saanut hyvin ristiriitaista tietoa. Käyttämässäni saksankielisessä partituurissa laulun nimen alla luki Ilona kuten myös useissa levytystiedoissa (Fono.fi), kun taas konserttini viulisti Iacovache-Pana ja muutkin orkesterin jäsenet tunsivat sen *Mariskan lauluna*, jonka vuoksi taivuun kirjoittamaan käsiohjelmatietoihin Mariska. Operettiaiheisissa kirjoissakin tieto on sekavaa. Schneidereit (1975, 178) mainitsee toiseen näytökseen sijoittuvan Ilona von Körösházan csárdáksen. Traubner (1983, 251) kertoo kuitenkin *Mustalaisrakkaudessa* erityisen

ihailtua olleen mm. Zorinkan csárdáksen ”*Hör ich symbal klänge*” ja Köhler (2011, 85) puolestaan kiertää asian kirjoittamalla ensin juonesta ja sitten primadonnasta liittyen kyseiseen ”taputusaariaan” *Laulu ja csardas* roolihahmoa mainitsematta. Ainoat kirjoista löytämäni ”Mariskat” ovat veljekset kirjailija Ernst Marischka ja tenori Hubert Marischka, jotka kyllä molemmat sijoittuvat Lehárin aikakauteen ja ympäristöön. Eräästä IMSLP:stä löytämästäni englanninkielisestä partituurista ”musikaalinäytelmään *Gypsy love*” löysin sisäkön tyttären Marischkan, mutta en yhtään merkintää hänen mukana olostaan lauluissa. Näiden pienten tutkimusteni johdosta olen tullut sellaiseen lopputulokseen, että Lehárin *Mustalaisrakkaudesta* on useita erilaisia versioita eri kielillä ja niissä roolihahmot ja heidän laulamansa laulut vaihtelevat myös jonkin verran. Valitettavasti sellaista partituuria en ole vielä löytänyt, jossa kyseinen *Laulu ja csárdás*, *Symbaalit*, *kun soivat* olisi ollut jonkin roolihahmon laulamana, joten asia jää epäselväksi.

### 2.2.2 *Kuu kimaltain*

Toinen konsertissa esittämäni kappale *Strahlender Mond* oli Eduard Künneken (1885-1953) säveltämästä operetista *Batavian serkku* (*Der Vetter aus Dingsda*), johon itse tein laulusuomennoksen nimellä *Kuu kimaltain*.

Künneke oli yksi nuorista 1900-luvun alun berliiniläisistä operettisäveltäjistä. Hän syntyi vuonna 1885 merkantin poikana Emmerich an Rheinissa, pienessä saksalaisessa kaupungissa lähellä Hollannin rajaa. Hän aloitti musiikkiopintonsa pianonsoitolla ja oppikoulussa opiskellessaan sävelsi ja oli mukana orkesteritoiminnassa. Sen jälkeen hän opiskeli Berliinin yliopistossa musiikki- ja kirjallisuustiedettä sekä sävellystä Max Bruchin johdolla musiikkiakatemiassa. Künneke toimi uransa alussa teatterikapellimestarina ja sotilasmuusikkona säveltäen myös pari oopperaa, mutta ensimmäisen maailman sodan jälkeen hän omistautui operetille ja sävelsi kaikkiaan noin 25-30 operettia. Hänen läpimurtoteoksensa oli vuonna 1921 Berliinin Theater am Nollendorfplatzissa ensiesitetty *Batavian serkku*, jota esitettiin tämän jälkeen Johan-Strauss-Theaterissa, Wienissä, joka puolella Saksaa ja Itävaltaa, Lontoossa ja New Yorkissa. Operettia on esitetty Suomessa toistakymmentä kertaa nimillä *Batavian serkku* ja *Odotettu serkku*. (Köhler 2011, 106–107; Schneidereit 1975, 144–45; Traubner 1983, 317.)

*Batavian serkku* on musiikillisesti arvostettu operetti ja poikkeaa monien aikalaistensa sävellystyylissä raikkaassa yksinkertaisuudessaan, siinä mm. ei ole lainkaan kuoroa. Libreton ovat kirjoittaneet Max Kempner-Hochstädtin komediakertomuksen pohjalta Herman Haller ja Rideamus. Tarina sijoittuu sijoittuu n. 1920-luvulle Etelä-Hollantiin. Roolihahmoja ovat Weertien linnan perijätär Julia de Weert (sopraano), edellisen setä Joseph Kuhbrot (bassobuffo) ja hänen vaimonsa Wilhelmine (altto), Julian ystävätär Hannchen (subretti), ensimmäinen muukalainen August Kuhbrot (tenori), toinen muukalainen Roderich de Weert (tenoribuffo), Egon von Wildenhagen (tenoribuffo) ja palvelijat Karl ja Hans. Operetin yksi tunnetuimmista numeroista on laulamani Julian valsilaulu *Strahlender Mond*, missä Julia laulaa serkkunsa kaipaamisesta kuulle operetin alkupuolella.

Nuori Julia on setänsä ja tätinsä sietämättömän holhouksen alla ja odottaa täysi-ikäiseksi tulemistä sekä serkkunsa Roderichin palaamista hänen seitsemän ”Dingsdassa” viettämänsä vuoden jälkeen, sillä hän on antanut serkulleen uskollisuuden lupauksen sormuksen muodossa. Sedällä ja tädillä on kuitenkin aivan muita avioliittosuunnitelmia Julian varalle ja he haluaisivat hänen menevän naimisiin Josef-sedän veljenpojan August Kuhbrotin kanssa päästäkseen osallisiksi Julian perintöön. August tulee muukalaisena linnan luo ja kertoo olevansa Roderich. Julia on aluksi hyvin ilahtunut, mutta sitten pettynyt huomattessaan, ettei tämä kosija ollutkaan hänen serkkunsa ja torjuu ”vale-Roderichin”. Lopulta myös aito Roderich-serkku saapuu Bataviasta perijättären luokse, mutta Julia ei saa häneltä enää vastakaikua intohimon tunteilleen. Julia katuu lähetettyään muukalaisen pois luotaan, mutta tarina päättyy onnellisesti hänen kuullessaan tämän olevan Josef-sedän veljenpoika August ja ottaa tämän avosylin vastaan. ”Todellinen” Roderich rakastuu Julian parhaaseen ystävään Hanncheniin. Myös paikallinen Egon von Wildenhagen isänsä käskystä yrittää kosia Juliaa, mutta Julia lähettää kosijan operetin lopussa ”Bataviaan”. (Schneidereit 1975, 149–50; Der Vetter aus Dingsda/Deutsche Wikipedia; Cousin/5MBS)



### 2.2.3 *Budapestin Juliska*

Ensimmäisen solistiosuuteni konsertissa päätti suomalaisten hyvin tuntema kappale *Budapestin Juliska* eli *Die Juliska aus Budapest*, joka on Fred Raymondin (1900–1954) säveltämästä operetista *Sininaamio* eli *Maske in Blau*.

Raymond oli wieniläissyntyinen Itävallan rautatielaitoksen johtajan poika, joka kaupallisen koulutuksen hankittuaan päätyi kuitenkin musiikkialalle ja aloitti musiikillisen uransa pianistina kaupungin kabareteissa. Nuoruusvuosinaan hän sai suurta suosiota hittikappaleella *Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren*, johon nojaten hän rakensi v. 1927 ensi-illassa olleen laulunäytelmän. Sen suosio innosti Raymondia jatkamaan tällä linjalla ja näin syntyi useita yleisön pitämiä kevyehköjä revyyoperetteja. Raymond osasi hyödyntää ei-juutalaisuuttaan 1930-luvun Berliinissä ja vuodesta 1934 hän työskentelikin Berliinin Metropol-Theaterin säveltäjänä kirjoittaen uuden operetin joka kaudelle, mutta tuli kuuluisaksi vuonna 1937 ensi-iltansa saaneen *Sininaamion* myötä. Tämän jälkeen hän sävelsi vielä joitakin vähemmän menestyneitä operetteja. Parhaiten hänet tunnetaan elokuvasäveltäjänä mm. Lale Andersenin esittämästä sota-ajan hittikappaleesta *Es geht alles vorüber*, jossa oli aistittavissa natsi-propagandaa. Sen vuoksi siitä ei tullutkaan suosittua liittoutuneiden puolella vaan sodan loppuvuosina anti-natsistinen parodialaulu. (Köhler 2011, 108 ja 157–58; Traubner 1983, 330.)

*Sininaamio* on ”ylenpalttinen” kaksinäytöksinen ja 6–8-kohtauksinen revyy-operetti (Traubner1983, 330), jonka tarina sijoittuu 1930-luvun Italian San Remoon ja Etelä-Amerikan Rio Negroon. Libreton ovat kirjoittaneet Heinz Hentschke ja Günther Schwenn. Operetin laulavia roolihahmoja ovat mm. rikas plantaasiomistaja Evelyne Valera (sopraano) sekä taidemaalari Armando Cellini (tenori), Juliska Varady (subretti), Josef ’Seppl’ Fraunhofer (buffotenori) ja Franz Kilian (laulava koomikko). (*Maske in Blau* (Operette)/Deutsche Wikipedia.) Näiden lisäksi operetissa on useita puherooleja. Armando on voittanut maalauksellaan ”Sininaamio” ensimmäisen palkinnon kilpailussa ja odottaa kiihkeästi hetkeä, jolloin kohtaisi salaperäisen mallinsa uudelleen. Eräiden naamiaistanssiaisten jälkeen hän maalasi muotokuvan naisesta, joka ei kuitenkaan suostunut riisumaan naamiotaan, mutta lupasi palata vuoden kuluttua takaisin San Remoon. Armandon mukana ovat hänen ystävänsä ja taidekollegansa Juliska, Franz ja Seppl. Kevätjuhlissa Juliska on erittäin vauhdikkaalla tuulella, johtuen

tietysti hänen unkarilaisesta luonteestaan. Nainen naamion takana oli argentiinalaisen suurtilan omistaja Evelyne Valera, joka on palannut San Remoon palvelijansa Gonzalan kanssa. Gonzala sopii juhlilla Killianin kautta Evelynille tapaamisen Armandon maalaustudioille, jossa Evelyne paljastaa henkilöllisyytensä ja pari tunnustaa rakkautensa toisiinsa. Pedro dal Vegas on halukas naimaan Evelynen tämän rahojen tähden ja uskottelee Armandolle Evelynen jo antaneen suostumuksensa naimisiinmenolle hänen kanssaan. Operetin 3. kohtauksessa taiteilijat ovat juhlimassa Marchese Cavallonin luona Armandon menestystä ja jälleen kerran Julia haluaa demonstroida unkarilaista intohimoista luonnettaan miehille ja laulaa itsestään laulun ”*Die Julischka, die Julischka aus Buda-Budapest*”. Armando ja Evelyne ovat molemmat onnettomia rakkautensa menetyksestä tahoillaan. Lopulta heidän asiansa selviävät ja voidaan ilmoittaa kaikille tuplahäistä, sillä myös Juliska ja Seppi ovat päättäneet mennä naimisiin.

#### 2.2.4 *Kuumat suudelmat huulillain on*

Toinen Franz Lehárin säveltämä konserttiin poimimani kappale oli *Meine Lippen Sie küssen so heiss*. Tätä *Giuditta*-operetin kuuluisaa laulua on esitetty Suomessa nimellä *Kuumat suudelmat huulillain on*. Operetin nimiroolin mustalaishenkinen ja intohimoinen kappale aloitti konsertissa toisen soolo-osuuteni.

Lehárin elämästä kerroin tarkemmin tämän luvun alussa *Symbaalit kun soivat* -kappaleen kohdalla. *Giuditta*-operetti sai ensi-iltansa v. 1934 Wienin valtioonopperassa ja se jäi mestarin viimeisimmäksi operetiksi. Operetin teksti oli Paul Kneplerin ja Fritz Löhner-Bedan kirjoittama ja tapahtumat sijoittuivat silloiseen nykyaikaan eli 1930-luvulle. Köhlerin (2011, 118) mukaan teosta pidettiin oopperan keinoin toteutettuna laulunäytelmänä, jonka juoni ei riittänyt pitämään jännitettä yllä. Huolimatta saamastaan arvostelusta *Giuditta* on arvostettu operetti, mutta erityisesti siitä jäivät elämään sävelmät *Du bist meine Sonne* ja *Meine Lippen sie küssen so heiss*.

Operetin keskeiset lauluroolit ovat Giuditta (sopraano), kapteeni Octavio (tenori), kalastajatyttö Anita (subretti), Anitan rakastettu hedelmäkauppias Pierrino (tenoribuffo), Giudittan aviomies Manuele Biffi (bassobuffo), Octavion ystävä luutnantti Antonio (basso) (*Giuditta/Deutsche Wikipedia*). Lisäksi siinä on useita puherooleja ja joitakin

pienempiä laulurooleja. Tarina kertoo armeijan upseerista Octaviosta ja hänen rakkaudestaan Giudittaa. Giuditta on naimisissa itseään huomattavasti vanhemman miehen kanssa etelä-italialaisessa kaupungissa, eikä ole mieltynyt aviomieheensä. Kun hän kohtaa nuoren Octavion, rakastuvat he toisiinsa ensisilmäyksellä. Octavio on lähdössä armeijan mukana Libyaan, joka on Giudittan äidin kotikaupunki, ja Giuditta päättää karata miehen mukana Pohjois-Afrikkaan. Siellä he elävät jonkin aikaa onnellisina, mutta armeijan velvollisuudet sekoittavat heidän suhteensa ja Octavio jättää oikukkaan Giudittan taakseen. Giudittasta tulee äitinsä tapaan tanssijatar yökerhoon, josta Octavio hänet löytää karattuaan yksiköstään. Heidän uudelleen tapaamisensa tulee kuitenkin liian myöhään, vaikka he käsittävätkin miten paljon ovat menettäneet. Giuditta menestyy hyvin uudessa ammatissaan, mutta Octavion itsetunto on tuhoutunut ja hänestä tulee klubipianisti. (Giuditta/ Musical theatre guide, Giuditta/ Deutsche & English Wikipedia.)

Köhlerin (2011, 84) mukaan Lehárin musiikissa on lähes aina eroottinen pohjavire ja hänen sävelmänsä eivät ole aina ole suinkaan itävaltalaisittain rakastettavia tai kepeän hiveleviä, vaan Köhlerin sanoin ”Hänen valssinsa muuttuvat usein tummasilmäisiksi, missä laulaa monesti pustan kuuma kaipuu ja voimakkaasti sykkivä slaavilainen kaiho”. Juuri sellaisesta on kyse kiusoittelevassa neljännen näytöksen *Meine Lippen sie küssen so heiss* -kappaleessa, jossa Giuditta kertoo syntyperästään, luonteestaan ja työstään. Kappaleessa yhdistyvät alun tulinen ja intohimoinen csárdás sekä kertosaheen keveän viettelevä wieniläisvalssi. Juuri tämä yhdistelmä tekee laulun erittäin kiehtovaksi ja haastavaksi esittää.

### 2.2.5 *Satakieli*

Väliajan jälkeisen solistiosuuteni toinen kappale oli poikkeus laulamieni operettiaarioiden joukossa, mutta ei koko konsertin ohjelmasta ja orkesterin linjauksesta. Tulkitsin Aleksander Aljabjev/Aljabieffn (1787–1851) sovittaman venäläisen kansanlaulun *Solovej* eli *Satakieli*. Alabievistä ja hänen satakielestään löysin valitettavan vähän lähdemateriaalia.

Aljabjev tunnetaan parhaiten yli 200 säveltämästään laulusta, joista tunnetuin on Anton Delvigin runoon perustuva *Satakieli*. Hän sävelsi mm. seitsemän oopperaa,

parikymmentä musikaalikomediaa sekä orkesteri- ja kamarimusiikkiteoksia. Alabiev syntyi Tobolskissa hyvin toimeentulevaan venäläiseen perheeseen ja opiskeli musiikkia jo varhaisina ikävuosinaan. V. 1812 sodan aikana hän liittyi armeijaan ja taisteli upseerina vuoteen 1823. Epämääräisten tapahtumien seurauksena hänet pidätettiin vuonna 1825, ja vankilassa ollessaan hän sävelsi/sovitti kaihoisan Satakieli-kappaleen. Aljabjev alkoi yhtenä ensimmäisistä kerätä ja sovittaa venäläisiä ja ukrainalaisia kansansävelmiä. 1828 hänet karkoitettiin Siperiaan, josta hänet vapautettiin vasta vuonna 1843. Lopun elämänsä hän eli Moskovassa. (Andante 2002, 18 & Alexander Alyabev/English Wikipedia.)

### 2.2.6 *Heijaa, heijaa*

Koko konsertin virallisen osuuden päätti laulamani Sylvan laulu *Heijaa, heijaa*, joka on Emmerich Kálmánin (1882–1953) operetista *Mustalaisruhtinatar*.

Kálmán syntyi unkarilaiseen pieneen Siofokin kylään ja sai ensi kosketuksensa teatteriin paikallisessa kesäteatterissa, jossa hän kävi salaa seuraamassa *Lepakon* ym. operettien harjoituksia. Lupaavan konserttipianistin kehityksen katkaisi sormien raskaus, jonka jälkeen hän keskittyi opiskelemaan sävellystä. Budapestin musiikkiakatemiassa hänen kanssaan sävellysluokalla opiskelivat Béla Bartók ja Zóltan Kodály. Ensimenestys tuli Kálmánille 22-vuotiaana hänen voittaessaan Budapestin kaupungin Franz Joseph -palkinnon sinfonisella runollaan *Saturnalia*, mutta hän tunsu tunnistuksesta huolimatta vetoa viihteellisemmälle puolelle. Hänen säveltämiensä humorististen kabaree-laulujen suosio johti hänet säveltämään operetteja. Kálmánista tulikin wieniläisen operetin toisen kauden toinen johtava säveltäjä yhdessä Franz Léharin kanssa 1900-luvun ensimmäisellä neljänneksellä. Kálmán määritteli elämäntehtäväkseen operetin maailmassa luoda perusta unkarilaiselle operetille ja sitä kautta csárdaksen esille tuomisen. Hänen ensimmäinen operettinsa *Tatárjárás* sai ensi-iltansa Budapestissa vuonna 1908 ja pian operetti tuotiin Wieniin nimellä *Ein Hebstmanönöver*. Kálmán lähti valvomaan itse operetin wieniläisversion rakentamista, jolloin Wienistä tulikin hänen kotikaupunkinsa seuraavaksi 30 vuodeksi. Saksan miehitettyä Itävallan hän siirtyi Pariisiin. Juutalaisena hän pakeni toisen maailman sodan aikaisesta Euroopasta Yhdysvaltoihin ja sai kansalaisuuden 1942. Vuonna 1949 hän kuitenkin palasi Pariisiin ja eli siellä kuolemaansa saakka. (Emmerich Kálmán/English Wikipedia ja Köhler 2011,129–131.)

*Mustalaisruhtinattaren* eli *Csárdásruhtinattaren* (*Die Csárdásfürstin*) tekemisen Kálmán aloitti jo ennen ensimmäistä maailmaa sotaa yhdessä libretistien Leo Steinin ja Béla Jenbachin kanssa, mutta sota pakotti hänen keskittymään paremmin sotatunnelmiin sopivien militäärioperettien säveltämiseen. *Mustalaisruhtinattaren* kantaesitys Wienin Johann Strauss -teatterissa lopulta vuonna 1915 oli huikea menestys. Yleisö hurmioitui Kálmánin melodioista kappaleissa *Heijaa, heijaa, Me ollaan niin kuin pääskyset* ja *Rakastaa voi monta kertaa*. *Mustalaisruhtinatar* kilpailee *Iloisen lesken* kanssa eniten esitetyimmän operetin asemasta. *Mustalaisruhtinattaren* keskeisiä roolihahmoja ovat budapestiläinen varietee-laulajatar Sylva Varescu (sopraano), häntä piirittävät paroni Feri von Kerekes (basso) ja nuori kreivi Boni Káncsiánu (tenori). Sylva taas on enemmän kiinnostunut wieniläisestä ruhtinas Edwin von und zu Lippert-Weylersheimista (tenori/ baritoni), jonka vanhemmat eivät hyväksy poikansa suhdetta laulajattareen, vaan he haluaisivat hänen naivan serkkunsa paronitar Stasin (subretti). Sylvan sisääntulo *Heijaa, heijaa* on operetin ensimmäinen laulunumero. Varieteeteatterissa vietetään jäähyväisjuhlaa, sillä jumaloitu Sylva Varescu on lähdössä kiertueelle Amerikkaan. Toisessa näytöksessä ollaan Edwinin vanhempien järjestämällä viikonlopun kestäväillä aristokraattisilla kutsuilla. Sinne ilmestyvät Amerikasta palanneet Sylva ja Boni, joka esittelee Sylvan puolisonaan. Kolmannessa näytöksessä tapahtuu draamallinen käännekohta, jolloin vanha Feri kertoo Edwinin isälle, että tämänkin puoliso on nuoruudessaan ollut varieteelaularitar. Nyt vanhemmat eivät voi enää estää poikansa ja Sylvan liittoa, ja laulajattaresta tulee oikea ruhtinatar, csárdásruhtinatar. (Köhler 2011, 132–134 ja Suuri Toivelaulukirja 1, 82)

### 2.2.7 *Herra Markiisi*

Konsertin ylimääräisenä esitimme Adelen kupletin *Mein Herr Marquis* eli suomennettuna *Herra Markiisi* Johann Strauss nuoremman (1825–1899) operetista *Lepakko* (*Die Fledermause*).

Johann Strauss jr. syntyi Wienissä vuonna 1825 tunnettuun musiikkisukuun kapellimestarin pojaksi, ja seurasi isänsä jalanjälkiä kapellimestarina ottaen mm. maineikkaan Strauss-orkesterin johdon käsiinsä isänsä kuoleman jälkeen. Hänen tyyliinsä kuului johtaa viulu mukanaan soittaen samalla itse valssiensa soolo-osuuksia. Strauss vieraili kapellimestarina usein ulkomailla eri puolilla Eurooppaa ja myös

Venäjällä. 1860-luvulla hän luovutti yhä enenevässä määrin orkesterin johtamisen veljilleen Josephille ja Edwardille keskittyen itse säveltämiseen. Avioituminen vuonna 1861 Henriette (Jetty) von Treffzin kanssa vaikutti hänen muusikkopersonaansa ja monet Straussin tunnetuimmista teoksista syntyivät tällä vuosikymmenellä. Jettyn kuoltua hän solmi uuden avioliiton itseään 25 vuotta nuoremman näyttelijättären Angelica (Lily) Dittrichin kanssa, mutta liitto purkaantui neljän vuoden kuluttua. Samaisena erovuonna Strauss aloitti suhteen Adèle Straussin kanssa, mutta onnellinen pariskunta vihittiin vasta 1887 eri uskontojen aiheuttamien vaikeuksien vuoksi. Strauss suhtautui aluksi skeptisesti ihmisäänille säveltämiseen pitäen itseään vain viulistina, mutta Theater an der Wienin johtaja Max Steiner ja hänen vaimonsa Jetty kokosivat häneltä salaa tanssisävellyksiä, antoivat tekstittää ne ja pian Strauss kuuli omia sävellyksiään laulettavan teatterin lavalla. Juoni tehoi, ja Strauss ryhtyi säveltämään ensimmäistä operettiaan. 1871 sai ensi-iltansa ensimmäinen kokoillan wieniläisoperetti *Indigo und die vierzig Räuber*, joka sai kriitikoilta laimean vastaanoton lähinnä tekstinsä puolesta. Operettiin tehtiin myöhemmin kaksi erilaista librettoa, *La reine Indigo* Pariisissa sekä Straussin kuoleman jälkeen vielä *Tausend und eine Nacht*. Monien näyttämöteosten lisäksi Strauss kirjoitti lähes 500 muuta sävellystä mm. valsseja, polkkia, marsseja ja masurkkoja. Hänestä tuli Franz von Suppéen seuraaja ja valtikan perijä maailmanmaineen saavuttaneena valssisäveltäjänä ja -kapellimestarina 1800-luvun puolivälin operettimaailmassa. (Köhler 2011, 42 – 46)

Suuroperetti *Lepakon* säveltämisen Strauss aloitti 1873 palattuaan Amerikan matkaltaan. *Lepakon* perustana oli saksalaisen Benedixin kansannäytelmä, jonka Offenbachin libretistit Meilhac ja Halévy olivat muokanneet huvinäytelmäksi. Carl-Theaterin johtaja Haffner käänsi tai käänätti näytelmän saksaksi, josta säveltäjäkirjailija Richard Genée muokkasi sen uusittuun muotoon. Saatuaan libretin käsiinsä Strauss vetäytyi huvilalleen säveltämään kuudeksi viikoksi, kunnes *Lepakko* oli valmis. Operetti kantaesitettiin vuonna 1874 Theater an der Wienissä ja sitä pidetään wieniläisen operetin ensimmäisen kultaisen kauden huipentumana.

*Lepakon* laulurooleja ovat Gabriel von Eisenstein (tenori) ja hänen vaimonsa Rosalinde (sopraano), Rosalinden kamarineito Adele (subretti), laulunopettaja Alfred (tenori), noteri Dr. Falke (baritoni), lakimies Fr. Blind, vankilanjohtaja Frank (basso), prinssi Orlofsky (mezzosopraano), Adelen sisko Ida (subretti). Sen lisäksi ovat vanginvartija Froschin koominen ja prinssin kamaripalvelija Yvanin puheroolit. Lepakossa on

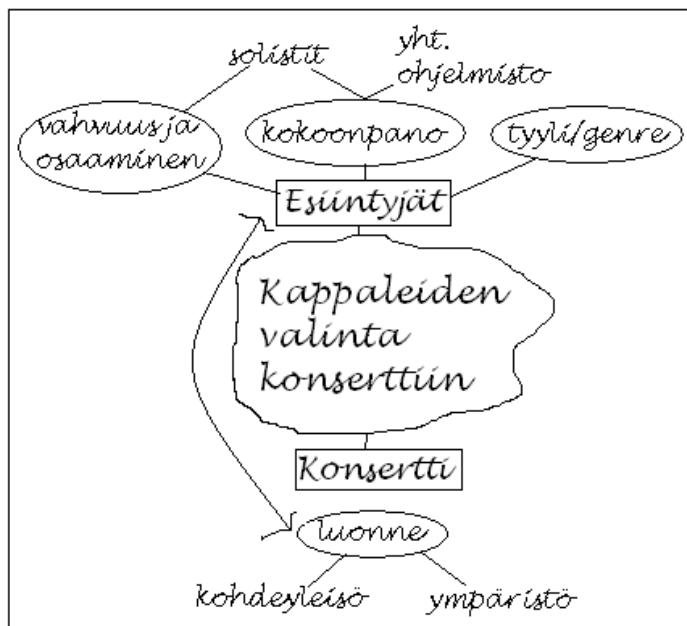
monisäikeinen juoni ja sen henkilögalleriasta ei Köhlerin mukaan ole selvästi erotettavissa pää- ja sivuhenkilöitä eikä pääparia ja subrettiparia. Tämä pitää mielestäni paikkansa siinä mielessä, että useilla henkilöillä on merkittäviä soolo-osuuksia ja juonen kannalta tärkeä osuus esityksessä. Juoni rakentuu ”lepakko-Falken” ilkikurisen koston varaan, sillä Eisenstein ja hänen ystävänsä tohtori Falke olivat olleet kerran humalassa palaamassa naamiaisista kotiin, jolloin Eisenstein oli jättänyt puiston penkille sammuneen lepakkoasuisen Falken aamuisen kansan pilkattavaksi. Falke virittää hänelle kostoosan järjestämällä kutsun prinssi Orlovskyn naamiaisjuhliin. Eisensteinin lähdettyä kotoaan hänen vaimonsa Rosalinde saa vieraakseen rakastajansa Alfredon, ja Rosalinde antaa kamarineidolleen Adelelle vapaailan, jolla on myös kutsu Orlovskyn juhliin. Eisensteinilla on muutaman päivän vankilatuomio ja Rosalinden ja Alfredon päästyä hyvään alkuun lemmeleikeissään, vankilanjohtaja Frank tulee noutamaan Eisensteinia luullen Alfredoä häneksi. Frank suostuu Alfredon pyyntöön lykätä vankilaanmenoa aamuun ja erilaisten sattumusten seurauksena kaikki tapaavat Orlovskyn naamiaisjuhlissa tunnistamatta toisiaan. Juhlahumu on railakas, ihmiset rakastuvat yllättävästi ja niitä puidaan sitten kolmannessa näytöksessä aamulla vankilassa. Lopulta kaikki laitetaan samppanjan syyksi, ja Lepakon kosto on onnistunut. (Köhler 2011, 46–49, Die Flerdermause/Deutsche Wikipedia.)

*Lepakko* poikkesi täysin musiikiltaan ja sisällöltään aiemmin nähyistä opereteista ja muutos koettiin aluksi hämmentävänä. Sen henkilöt olivat nyt uskottavia oman aikansa ihmisiä arkiympäristössä lemmenseikkailuineen kaikkineen, eivätkä antiikin jumalia historiallisessa ajassa. Musiikkia kritisoitiin aluksi sen sisältämistä polkista ja valsseista, vaikka todellisuudessa musiikki on huolella sävellettyä, vivahteikasta ja paikoin oopperamaistakin, vaikka luonteeltaan aurinkoista ja kepeää. *Lepakko*-operetin laulujen loistokasta esittämistä pidetään äänellisesti erittäin vaativina klassisillekin laulajille. Useissa kirjoissa kerrotaan, että se olisi poistettu ohjelmistosta epäonnistumisensa vuoksi 16 esityksen jälkeen, mutta kyseessä oli ainoastaan tavanomaista asiasta – antamisesta tilaa muille aiemmin sovituille esityksille. Tämän jälkeen sitä esitettiin Wienin teatterissa vuosikausia täysille katsomoille ja siitä tuli ennennäkemätön menestys Euroopassa ja Amerikassa. Arvostetun operetin sanotaan päässeen maailman nimekkäimpien musiikkinäyttämöiden ohjelmistoon useammin kuin mikään muu operetti. Tästä kunniaa kilpailevat sen kanssa *Iloinen leski* ja *Mustalaisruhtinatar*, jolla taas sanotaan olevan eniten esityskertoja. (Köhler 2011, 49–51.)

### 3 OHJELMISTOVALINTOJA

#### 3.1 Ohjelmistovalintojen tekeminen

Ohjelmistovalintoja konserttiin tehtäessä tärkeimmät valintojen määrittäjät ovat esiintyjien vahvuudet, kokoonpano, osaaminen ja haluttu tyyli tai genre sekä konsertin luonne, aika ja paikka.



KAAVIO 1. Kappaleiden valinta konserttiin (Dahlroos 2010–2011).

Esiintyjistä etenkin solistien erityispiirteet vaikuttavat ratkaisevasti kappaleiden valintaan. Tässä tapauksessa konsertissa soittaneen salonkiorkesterin johtohahmon, viulisti Titel Iacovache-Panan, klassinen muusikkokoulutus, ns. pelimanniosaaminen ja hänen romanialainen syntyperänsä toivat ohjelmistoon orkesterin vahvuutena virtuoosisia viulusooloja sisältävää musiikkia, kuten romanialaisia ja unkarilaisia kappaleita, mustalaismusiikkia ja operettia. Lisäksi tässä konsertissa kuultiin mm. harmonikan soittaja Vesa Formusen esittämänä etelä-amerikkalaisia ja venäläisiä virtuoosikappaleita. Eräässä salonkiorkesterin määritelmässä sen tunnistettavana piirteenä onkin viihteellinen ja pinnallisesti taidokas musiikin soitto. Minä tulin salonkiorkesteriin vierailevana solistina, jolloin kutsun mukaisesti esitin orkesterin tyyliin sopivaa musiikkia eli operettia ja lopulta myös venäläisen virtuoosikappaleen, joista molemmista olen toki itekin kiinnostunut. Omalta kohdaltani kappalevalintoja



eniten määrittävä tekijä oli äänialani ja hahmotyyppini, joiden sallimissa rajoissa laulut valittiin.

Luoteeltaan tilapäisen esiintymiskokoonpanon (sopraanosolistin + orkesterin) kanssa ensisijaisesti keskustellaan aina jo etukäteen valmiina olevasta molempien hallitsemasta ohjelmistosta, koska usein yhteiset harjoituskerrat ovat vähäisiä eivätkä ammattilaiset haluaisi hukata arvokasta harjoittelu aikaa jonkin uuden teoksen opetteluun yhden esityskerran takia. Lopputulos on myös todennäköisemmin laadukkaampi kaikkien tuntiessa kappaleet aiemmin kuin koko orkesterin opetellessa soittamaan uutta musiikkia. Merkittävä uutta ohjelmistoa rajaava tekijä on Suomessa saatavilla oleva nuottimateriaali, jonka ongelmallisuus tämänkin konsertin yhteydessä karsi pois monia kuulemiani hienoja lauluja. Kappaleiden nuottintaminen kuuleman perusteella on erittäin työlästä ja aikaavievää, joka käytännössä sulkee tämän vaihtoehdon pois. Mikään taidemusiikkipohjaisen koulutuksen saanut orkesteri ei lähde esittämään musiikkia kuullun perusteella, vaan nuotit ovat välttämättömät. Orkesterin soittajien kokoonpano vaikuttaa myös valittaviin kappaleisiin, koska soittajien tietynlainen yhdistelmä muodostaa aina omanlaisensa kuulokuvan, soundin. Salonkiorkesterin tyyli on tehdä viihteellistä taidemusiikkia intiimisti ja rennosti, joka näkyy lyhyessä käsiohjelmassa ja viihdyttävään pyrkivissä juonnoissa. Köhlerin (2011, 14) mukaan operetti on vaativa taiteenlaji, mutta tämän taiteenlajin parissa ihmiset haluavat viihtyä. ”Operetti on taiteellista viihdettä ja viihteellistä taidetta!” Operetti sopii siis erinomaisesti salonkiorkesterille.

Konsertin luonne määrittyy sen esiintyjien, kohdeyleisön ja ympäristön mukaan. Konserttipaikan maantieteellinen sijainti (maa, kaupunki) vaikuttavat sinne mahdollisesti tulevaan yleisöön. Esiintyjät ja heidän valitsemansa ohjelmisto vetävät puoleensa tietynlaista yleisöä ja toisaalta konsertti suunnataan juuri heille. Samanlaiset konsertit esimerkiksi pääkaupunkiseudulla ja Porissa eivät välttämättä olisi kovin toimivia, koska ainakin solistit ovat usein ns. paikkakuntatunnettuja, vaikka toisaalta suomalaiset ylipäättänsä tuntevat samoja klassisen viihdemusiikin hittejä ja suurin osa heistä ymmärtää suomeksi käännetyt laulunsanat originaaleja paremmin. Yleisö on helpompi saada viihtymään esittämällä heidän pääosin etukäteen tuntemiaan kappaleita, eli lauluja, jotka he ovat kuulleet esimerkiksi radiossa ja televisiossa tunnettujen artistien esittämänä. ”Kaikkein läheisimmäksi operettimusiikki on kuitenkin tullut radiossa esitettyjen äänitteiden ansiosta (Köhler 2011, 13).” Suomessa tunnettuja

naispuolisia operettisolisteja ovat olleet mm. Marjatta Airas ja Tamara Lund, joiden esittämää ohjelmistoa itsekkin valitsin konserttiin. Niin Suomessa kuin maailmallakin hyvin tunnetuista operettikappaleista monet edustavat Tonavan-varrelta ammentanutta wieniläistä tyyliä, säveltäjäniminä Lehár, Kálmán ja J. Strauss. Kun salonkiorkesterin jäsenistä viulisti on kotoisin Romaniasta ja pianisti Unkarista, oli luonnollista painottaa senkin osalta esitettävää musiikkia tähän suuntaan.

Konsertin ajankohtaa ja paikkaa suunniteltaessa lähtökohtaisesti valitaan siihen fyysisesti sopiva tila, eikä tilaan sopiva kokoonpano tai esitys. Konserttipaikassa on oltava riittävä kaiku, jotta siellä voidaan soittaa ja laulaa ilman äänenvahvistuksia. Näin säilytetään akustisen konsertin omanlaisensa tunnelma. Useista soittimista ja laulajasta lähtee kuitenkin melko kova ääni luonnostaankin, joten tila ei saa olla liian pieni ja soittajat liian lähellä yleisöä.

Tässä konsertissa esiintymistilana oli Porin Karhulinnan juhlasali, jossa soitimme samassa tasossa yleisön kanssa lavan huonon akustiikan vuoksi. Yleisö oli sijoitettu tähän pitkänomaiseen saliin kahteen tuolirivistöön. Karhulinna toimii arkipäivisin koulukäytössä, mutta iltaisin ja viikonloppuisin sen uudelleen juhlatilaksi käyttöön on alkanut ottaa porilainen ravintola-alan yritys Karhufest. Yhteistyösopimuksella tilat saatiin orkesterin käyttöön ilman vuokraa yrityksen vastatessa väliaikatarjoilun myynnistä, joka toteutettiin suoraan cocktail-konsertin lippujen myynnissä (lippu ja tarjoilu yhdistetty). Konserttiin muodostui väliaikatarjoilun myötä kahdesta osasta, jolloin ohjelma rakennettiin sen mukaan.

Lopullisen valintaperusteen konserttiin otettaville kappaleille muodosti ainakin omassa osuudessani kokonaisuus. Valitsin kappaleet muodostamaan kaksi kolmen kappaleen settiä, joista toinen pyrki olemaan luonteeltaan aloittava ja toinen näyttävän lopettava.

### **3.1.1 Lauluja muilta sopraanoilta ja edellisestä opinnäytteestä**

Hyväksi havaitsemani keino uuden ohjelmiston löytämiseen on kuunnella muiden laulajien äänitteitä. Itselleen sopivista kappaleista voi tehdä havaintoja mahdollisimman läheltä omaa äänityyppiä olevilta laulajilta, mutta samoja lauluja esittävät usein hyvinkin erilaiset laulajat. Levyiltä kappaleita kuunneltaessa toisinaan on vaikeaa

arvioida laulujen korkeutta, sillä ne saattavat hämäävästi kuulostaa toisen laulamana korkeammalta tai matalammalta. Kiinnostavalta kuulostavan laulun ääriään voi nopeimmiten tarkistaa pianon koskettimistosta ja laulua kokeilla laula cd:n päälle sanojen kanssa, mutta lopullisen varmistuksen omalle äänelle sopivuudesta saa mielestäni vasta nuotin kanssa kokeilemalla - mikäli onnistuu sellaisen käsiinsä hankkimaan.

Lehárin *Symbaalit kun soivat* ja Kálmánin *Heijaa, heijaa* ovat kappaleita, jotka tulivat tietoisuuteeni ennen kaikkea Tamara Lundin ja Alexandru Ionitzan levytä *Kauneimmat operettisävelmät*, jossa he esittävät suomeksi tunnettuja sopraanojen ja tenorien sooloja sekä duettoja. Kappaleet kuuluivat Titeliacovache-Panan ja hänen orkesterinsa ohjelmistoon jo ennalta, joten keskustellessamme ensimmäistä kertaa puhelimitse mahdollisista lauluista, nämä kaksi nousivat heti esiin. Molemmat kappaleet ovat mustalaishenkisiä viuluprimaksineen ja *Symbaalit kun soivat* alkaakin vaativalla viulusoololla. Näihin löytyi helposti kelvolliset nuotit kirjastosta. *Heijaa, heijaasta* löytyi partituurinuotti sekä suomenkielinen versio Toivelaulukirjasta, joten yhdistämällä suomenkielisen tekstin originaaliin musiikkikuvaan siitä syntyi täydellinen nuotti. Toivelaulukirjoissa kappaleet on usein sovitettu ”kansantajuisemmiksi”, mikä tarkoittaa etenkin alkuperäisten sävellajien laskemista useimmiten korkealle äänelle hyvin epäedullisesti ja taidemusiikin alalla pyrkimys on muutenkin aina käyttää alkuperäisiä sävellyskorkeuksia liedä lukuun ottamatta. *Symbaalit kun soivat* oli *Mustalaisrakkaudesta* otteita sisältävässä kokoelmakirjassa, ja nuottiin oli käsin kirjoitettu osittain kahdetkin (toisistaan eroavat) suomenkieliset sanat, joista valitsin nykykieltä lähempänä olevat.

Päiväkirjamerkinnöissäni on kiinnostava huomio *Kauneimmat operettisävelmät* -levyn laulajista: ”Sellainen ajatus vaan heräsi, että molempien laulajien (etenkin Ionitzan, hänhän ei ole suomalainen) tekstistä saa huonosti selvää. Tamara Lundin laulu kuulosti takaiselta (vokaalit) ja uskon sen olevan suurena syynä tekstin epäselvyyteen.” (17.1.2011). ”Lund ikään kuin pyöristi vokaaleja liikaa yleisvokaalin suuntaan tavoitellakseen ääneensä tietynlaista väriä. Pitääkin muistaa tosiaan olla itse tarkkana tekstien kanssa!” Kyseisellä levyllä oli myös hieno Stoltzin valssi *Lasi shampanjaa* elokuvasta *Confetti*, mutta yrityksistä huolimatta siihen ei löytynyt mistään nuottia. Aloin jopa nuotintaa sitä itse, mutta totesin, ettei kappale ole sen vaivan arvoinen. Tunnelma ja ajatus (levyltä kirjoittamieni sanojen perusteella) olivat hauskat cocktail-

konserttia ajatellen, mutta konsertin tarjoilun ollen sittenkin mehulinjainen A-oikeuksien puutteessa olisi ollut turha käyttää aikaa epäsopivaan lauluun. Huomasin nimittäin vasta laulua nuotintaessa, kuinka matalalta suhteessa omaan ääneeni kertosäe alkoi (b1). Päiväkirjassani kerron, että aloin silloin vasta kuulla Lundillakin äänen voiman heikkenevän näissä alimmissa äänissä, vaikka hän on ollut 90-luvulla äänityksen tekoaikaan minua paljon vanhempi (Dahlroos 2010–2011, pvk 23.1.2011). Usein ääniala voi kehittyä nimittäin iän myötä matalampaan ja dramaattisempaan suuntaan hahmon/tyypin muuttumisen mukana. Lundikin on laulanut nuorena *Lepakko-*operetin Adelea (korkea suprettisopraano), mutta myöhemmin Rosalindea (lyyrisdramaattinen sopraano).

Barbara Bonneyn operettilevyttä *Im chambre Séparée* olin jo aiemmin kerännyt itselleni mahdollisesti sopivia lauluja ja etsinyt niihin nuotteja kirjastosta. Silloinkin törmäsin ainakin operetin suhteen pätevään ärsyttävään ongelmaan; vain kaikkein tunnetuimpiin lauluihin on Suomesta saatavilla nuotit, Pirkanmaasta puhumattakaan, eivätkä ne useimmiten ole subrettisopraanojen numeroita. Kaikki kappaleet tälläkään levyllä eivät sopisi minun äänelleni, koska ääneni on Bonneyn ääntä korkeampi. Löysin levyttä ohjelmistooni minulle tuntemattomina mm. Léharin *Der Zarewitschista* Sonjan laulun *Einer wird kommen*, jota aiemmin jonkin verran työstin, ja Karl Zellerin *Der Vogelhändleristä* laulun *Ich bin die Christel von der Postin*, jota en kokenut tunnelmaltaan ja sointimaailmaltaan mitenkään sopivaksi salonkiorkesterin esitettäväksi. Léharin *Iloisen lesken Vilja-lauluakin* kokeilin, mutta opettajani mukaan sitä esittävät yleensä minua tumma- ja matalampi äänisemmät laulajat. Nico Dostalin säveltämästä *Vielgeliebte*-operetin *Du nur bist das Glück meines Lebens* -laulusta tein tämän ohjelmistonvalintaprosessin aikana laulettavan suomennoksen samaan aikaan *Strahlender Mondin* kanssa, sillä näin ne yhden veroisina mahdollisuuksina hitaaksi välikappaleeksi konserttiin. Konserttini ohjelmistosta *Strahlender Mond*, *Meine Lippen Sie küssen so heiss* ja *Mein Herr Marquise* ovat kappaleita, jotka ovat tälläkin levyllä. Toki *Strahlerder Mondia* ja nuorien koloratuurisopraanojen bravuuria *Mein Herr Marquisea* minulle suositteli alun perin opettajani Petri Antikainen. Lähtemättömän vaikutuksen Giuditta-esityksellään *Meine Lippen Sie küssen so heiss* ja Sylvan sisääntuloaarialla teki minuun television välityksellä Anna Netrebko Wienin konsertissa vuonna 2008, josta otin paljon mallia omaan esiintymiseeni ja koreografioihini. Hänen esiintymiskontaktinsa yleisöön oli aivan uskomaton, jonkalaista päätin edes vähäisesti tavoitella omissa esityksissäni.

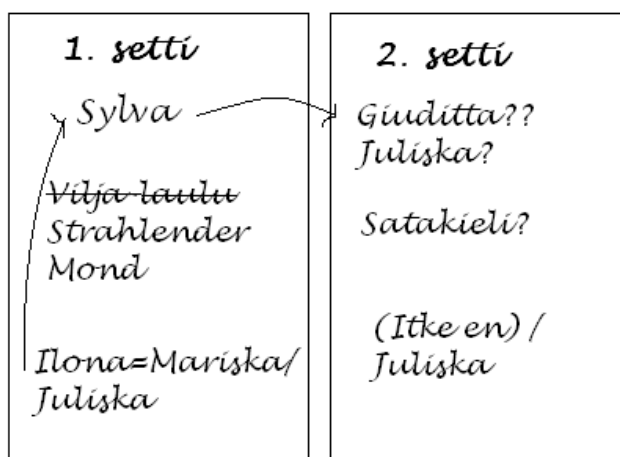
Eräs ensimmäinen elävänä kuulemani koloratuurisopraano oli Turussa esiintynyt venäläinen ”Petroskoin satakieli”, jonka nimeä en valitettavasti saa enää tietooni mistään. Konserttiohjelma säilyi minulla pitkään ja sen pohjalta etsin vielä juuri ennen operettikonserttiakin nuottia minuun syvän vaikutuksen tehneistä kappaleista. Alabieffin *Solovej (Satakieli)* -kappaleen otin jo Turussa n. vuonna 2006 repertuaariini, vaikka silloin minulla oli vielä hyvin vähän kokemusta omien koloratuurikadenssien laulamista ja käytettävissä oleva äänialanikin oli suppeampi. Laulaessani yhä enemmän erilaisia koloratuuriaarioihin kiinteänä osana kuuluvia sanattomia kadensseja ja kuunnellessani esimerkiksi Natalie Dessayn levyjä innostuin vokaliiseista toden teolla. Suunnittelinkin tekeväni opinnäytetyön satakielilauluista, mutta saadessani keikkapyynnön Iacovache-Panalta Poriin vaihdoin sen operettiaiheeseen. Yhden satakielilaulun sain kuitenkin mukaan tähän konserttiin. Venäläisen koloratuurisopraanon esittämät Violettan laulu Kálmánin operetista *Montmartren orvokki* ja Edithin valssi J. Straussin operetista *Wieniläismetsän tarinoita* vaikuttivat minusta kiinnostavilta, mutta vaikka pyysin Tamk Musiikin kirjaston informaatikko Leeni Pukkisen etsimään nuottia näihin lauluihin, tulos oli täysin olematon ulkomaita myöten. *Montmartreen orvokki* on ilmeisesti ollut Neuvostoliitossa hyvin suosittu, joten internetissäkin oli (valitettavasti vain) venäjänkielisiä esityksiä saatavilla. Yhdysvalloissa louisianalainen Jessie Wright Martin (1995/ 1997/ 2005, 147–152) on tehnyt Kálmán-aiheisen tohtorin tutkimuksen, jossa on esitelty mm. Violetta Cavallinin, ”Montmartreen Orvokiksi” kutsuttavan nuoren katulaulajan, ensimmäisen aarian koloratuurikuvioita sivullinen nuotinnettuna. Kylläpä olin ihanat ja kiinnostavat kuviot nähdessäni harmistunut, ettei aariaan kuitenkaan löytynyt nuottia! Toisaalta sellaisia kappaleita ei suomalainen yleisökään tuntisi, joihin nuottia on vaikeaa saada, eivätkä ne olisi siinä mielessä niin hyviä ohjelmistovalintoja. Yleisökin kuitenkin huomaa, jos esiintyjällä on erityisen hauskaa esittää jotakin kappaletta ja tempautuu mukaan tämän mielialaan.

Operetin maailmaa tunnustelin myös opinnäytetyössäni Turun konservatorioon (Dahlroos 2007), jolloin koostin opiskelukaverini kanssa dramatisoidun pienoismusikaalin jo olemassa olevista lauluista. Silloisen natsivakooja Eva - roolihahmoni peiteroolina musikaalissa oli ”unkarilainen Julia”, minkä keksimme Toivelaulukirjasta löytämästämme Budapestin Juliska -nuotista. Laulu oli Suomessa paljon esitettyä kappaleena tuttu myös Titel salonkiorkesterin jäsenille, joten oli

luontevaa ottaa se yhteiseen konserttiimme. Turun aikaisen opinnäytetyöprosessini aikana minulle tulivat tutuiksi nuottien kautta Mackebenin *Itke en lemmen tähden* sekä Sylvan ja Kreivitär Marizan aariat, joiden suomenkieliset nuotit olivat jääneet arkistooni. Mariza osoittautui minulle epämukavaksi laulaa, erityisesti csárdáksen välisosassa olevan toistuvan hyvin matalan (h, a) kohdan vuoksi. Mackebenia pidimme pitkään hyvänä mahdollisena ylimääräisenä kappaleena, koska se on rytminsä puolesta hyvin mukaansa tempaava ja sopivasti esitettynä yleisö on siinä helppoa saada taputtamaan. Konserttiin ryhmittelemiini kokonaisuuksiin se ei olisi tyylyltään sopinut ja luonteeltaan samanlaisia kappaleita oli jo useita tarjolla.

### 3.1.2 Laulujen esitysjärjestys

Konserttiin valittaessa lopullisesti kappaleita ainakin itse katson kokonaisuutta, jonka laulut tietyssä järjestyksessä muodostavat. Ensimmäisen kappaleen pitää olla aina yleisön mukaan ottava ja viimeisestä on jäätävä paras mahdollinen kuva omasta osaamisesta. Jos lauluja esitetään kahdessa erässä, jälkimmäisen on oltava näyttävämpi, koska yleisön aistit vaativat aina lisää tullakseen kylläisiksi. Ei kannata esittää huonompaa tai vähemmän kiehtovaa laulua jonkin upean esityksen jälkeen, koska silloin väistämättä ihmismieli ikään kuin pettyy. Kahta hyvin samanlaista kappaletta on turhaa esittää peräkkäin, mutta sijoittamalla niiden väliin jonkin erilaisen kappaleen tilanne muuttuu kiinnostavammaksi kuulijalle. Usein kannattaa valita ohjelmistoon ensin useampia vaihtoehtoja, joista voi sitten muodostaa järkevä kokonaisuuden ja karsia ylimääräiset pois.



Ekstra: Itke en lemment. tai Mein Herr M.

KAAVIO 2. Ensimmäinen ohjelmiston alustava luonnos, 19.1.2011 henkilökohtaiset muistiinpanot (Dahlroos 2010–2011).

Ensimmäisestä harjoituksesta alkaen salonkiorkesterin kanssa selvää oli, että otamme konserttiin Sylvan, Giudittan ja Ilonan/Mariskan laulut, koska ne olivat kaikille tuttuja tai ainakin yhteissoitollisesti sujuvia. Niiden lisäksi keskusteltiin *Budapestin Juliskasta* yhtenä mahdollisuutena, *Itke en lemmen tähden* -laulusta ja kokeilimme hieman *Mein Herr Marquisea*. Aluksi ajattelin, että olisi kiinnostavaa aloittaa Sylvan laululla, koska se on itse operetissakin roolihahmon ensimmäinen laulunumero. Samoin, jos olisin ottanut Marizan sisääntulolaulun, se olisi ollut toisen setin aloittava kappale. Huomasin kuitenkin nopeasti, että olisi ollut ”haaskausta” aloittaa koko konsertti sen parhaalla kappaleella, joten siirsin Sylvan toiseen settiin. Päätin aloituskappaleeksi Ilonan *Symbaalit, kun soivat*, koska siinä on mielestäni kiehtova ja salaperäinen aloitus viulusoololla ja sitten laululla, mikä lopulta kiihtyy vauhdikkaaksi csárdás-tanssiksi. Juliskan laulu on samantyyppinen Ilonan laulun kanssa ja samoin Sylvassa ja Giuditassa niissäkin on molemmissa tanssia, joten oli tärkeitä saada menevien kappaleiden joukkoon vaihtelua rauhallisilla tunnelmalauluilla. Aluksi pohdin ensimmäiseen setin keskelle Vilja-laulua (jonka pian vedin yli epäsopivana), mutta toisena vahvana ennestään melko valmiina lauluna siihen paikkaan sopi hidas Julian valssi kuulle (*Strahlender Mond*). Toisen setin rauhoittavana lauluna pyöri silloin jo mielessäni *Satakieli*. Siinä taas on kaunista surumielistä venäläistä haikeutta, jonka jälkeen on mukava kuulla lopuksi jotain pirteää ja vauhdikasta. Tällaiseksi keventäväksi ja mukaansatempaavaksi lauluksi pohdin *Itke en lemmen tähden* -laulua, jolloin ylimääräiseksi olisi jäänyt *Mein Herr Marquise*. Kuitenkaan palaset eivät täysin loksahaneet kohdalleen ja jätin asiat hautumaan.

Christel von der Post

<p>Ilona/Mariska = Symbaalit...</p> <p>Strahlender M. / Du nur bist das Glück...</p> <p>Juliska Budapestin</p>	<p>Giuditta = Kuumat suudelmat...</p> <p>Lasi shampanjaa /Satakieli</p> <p>Sylva = Heijaa, heijaa</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

KAAVIO 3. Toinen luonnos ohjelmistosta 23.1.2011 henkilökohtaiset muistiinpanot (Dahlroos 2010–2011).

Muutaman päivän mietittyäni sain koostettua jonkinlaisen järkevän kokonaisuuden, vaikka olinkin edelleen epävarma kummankin setin välikappaleista ja kävin kamppailua hankittavien nuottien ja tehtävien suomennosten kanssa. Tunsin jotakin vielä puuttuvan ohjelmistovalinnoista, mutta en tiennyt mitä se oli. Isot päänumerot löysivät kuitenkin paikkansa, kun huomasin esimerkiksi Sylvan laulun olevan hyvin näyttävä, orkesterisoinniltaan suurin ja minullekin äänellisesti komea eli erittäin sopiva virallisen osuuden päättäväksi kappaleeksi. Ensimmäinen setti taas oli mukava päättää Juliskalla, koska siinäkin oli tanssia ja ”meininkiä”. Pohdin *Satakielen* erilaisuutta muuhun settiin nähden ja näin taas *Lasin shampanjaa* operettihenkeen sopivana. Kuitenkin ongelmaksi tuli kaksi peräkkäistä valssiteemaista kappaletta Giuditta ja shampanjalaulu, mikä taas puolsi *Satakielen* valitsemista konserttiin. Kun Stolzin valssiin ei vielä löytynyt millään nuottia ja omien nuotinnosteni jälkeen huomasin sen kertosäkeen alun ikävän matalaksi, hylkäsin sen ja keskityin tekemään suomennoksia valitsemiini kappaleisiin. Giuditasta kirjoitan merkinnöissäni tällä kohdalla näin: ”*Giudittan jättäisin mielelläni pois, koska alkuosa on mulle ikävän matala ja suomennoksen tekstejä on hankala oppia ulkoa. Kuitenkin se nyt vaan on kai otettava ja teknisesti harjoiteltava menemään.*”. *Strahlender Mondin* päädyin valitsemaan *Du nur bist das Glückin* sijaan, koska ensin mainittua olin esittänyt enemmän ja se vaikutti yhteisötoiminnan kannalta yksinkertaisemmalta. Ylimääräiseksi päätin valita laulun *Ike en lemmen tähden*, koska se vaikutti orkesterin kanssa hyvin toimivalta ja yleisön mukaansatempaavalta toisin kuin *Mein Herr Marquise*. (Dahlroos 2010–2012, 23.1.2011.)



Viimeiset muutokset ja lopulliset päätökset konsertin ohjelmasta tein kaksi päivää ennen konserttia. Totesin, etten millään ehdi opetella ylimääräiseksi sovitun *Itke en lemmen tähden* sanoja ulkoa ja *Herra Markiisista* osasin noin suurin piirtein yhden suomenkielisen version eivätkä sanat muutenkaan vaikuttaneet hankalilta. Soitin kaikki soittajat lävitse ja kysyin heidän suostumustaan vaihtoon sillä ehdolla, että kokeilu harjoituksessa sujuisi ongelmitta ja tähän kaikki myöntivät. Lopullinen ohjelma noudatteli 23.1.2010 luonnosta, josta vielä tein päätökset ns. välilauluista eli *Strahlender Mondista* ja *Satakielestä*. Ylimääräisen suhteen olin alusta asti pallotellut aikaisemmin mainitsemiani kahta laulua, joista *Herra Markiisin* koin enemmän omakseni ja tutummaksi, joten sen esitimme konsertissakin.

## 4 FAKKEJA

### 4.1 Äänityyppijärjestelmä

Laulumusiikissa puhutaan yleisesti äänityypeistä, joka tarkoittaa äänten luokittelua äänifysiologisesti äänialan lisäksi mm. äänen värin ja muiden ominaisuuksien perusteella. Oopperan ja operetin puolella on teatteriammattilaisten käyttöön kehitetty erityinen fakkijärjestelmä eli äänityyppijärjestelmä, jossa eri äänityypit on luokiteltu ryhmiin oopperakirjallisuuden vaatimusten perusteella.

#### 4.1.1 Fakki käsitteenä

Fakki (saksankielen sanasta *Fach*, oppiaine, ala tai lokero) muodostuu laulajan äänen ominaisuuksien ja ulkoisen olemuksen perusteella, jotka soveltuvat järjestelmässä tiettyihin rooleihin. Lähtökohtaisesti säveltäjä ja libretisti ovat luoneet eri roolien esittämiseen tietynlaiset vaatimukset, jotka pyritään täyttämään oikean fakin kautta (Antikainen 2012). Laulajan äänen ominaisuuksia ovat ääniala eli ambitus, joka tarkoittaa kullekin äänityypille mahdollista olevaa laulujen laajuutta matalimmasta korkeimpaan säveleen, tessituura eli äänen parhaiten soiva alue, äänen koko, sointiväri ja sävyt. Laulajan ulkoisia ominaisuuksia ovat mm. hänen ikänsä, pituutensa ja olemuksensa (habituksensa). Fakkijärjestelmiä on olemassa useita, joista yleisimmät ovat saksalainen, italialainen ja amerikkalainen (Huuki & Jaatinen 2010). Tässä yhteydessä käytän saksalaista fakkijärjestelmää, koska fakkijärjestelmä on kytköksissä kunkin kielialueen ohjelmistoon ja konsertissa esittämäni laulujen alkuperä on pääosin saksankielisellä alueella.

Saksankielisissä oopperataloissa tietyistä äänityypeistä koostuvan pysyvän taiteilijaryhmän ja joka iltaisten esitysten vuoksi on tarpeellista tietää tarkalleen, mitä kukin laulaja on kykenevä laulamaan illasta toiseen. Fakin perusteella myös tiedetään ennen kauden ohjelmiston valitsemista, mitä rooleja kunkin laulajan ensemblesta voidaan olettaa laulavan. (Suverkrop 2003-2010.) Fakki on tapa määritellä, mitä laulajan työtehtäviin teatterissa kuuluu (Antikainen 2012). Mitä tarkemmin se kirjataan työsopimukseen, sitä paremmin se suojaa laulajaa joutumasta laulamaan hänelle vääränlaisia tehtäviä. Nowikin (2010) mukaan toisaalta juuri ongelma saksalaisessa

fakkijärjestelmässä on tosiasia, että järjestelmä on enemmän ohjenuora kuin täsmällisesti rakenneltu järjestelmä. Ensinnäkin useat roolit määrättyinä tietyille fakeille eivät ole täysin sopivia, mutta siitä huolimatta laulaja joutuu esittämään roolia. Esimerkiksi Susannan rooli *Figaron häistä* on leimattu lyyrisen sopraanon rooliksi, vaikka rooli on kirjoitettu alas (pieneen) aahan keskic:n alapuolelle. Kuitenkin lyyrisillä sopraanoilla oletetaan olevan ääniala keski-c:stä kaksi oktaavia ylöspäin, eikä tätä matalaa aluetta. Monet taiteilijat ovat laulullisesti kykeneviä useampaan kuin yhteen luokkaan. Koska äänialat monien suurten kategorioiden sisällä ovat samat, ero tulee usein rooliin tarvittavasta luonteesta, joko koomisesta tai vakavasta, ja äänen runsaudesta tai syvyydestä. Järjestelmä on ongelmallinen niille laulajille, jotka voivat sopeutua useampaan kuin yhteen kategoriaan; kun saksalaiset yhtiöt kerran määrittelevät laulajan tiettyyn fakkiin, ne miehittäisivät laulajan vain siihen yhteen fakkiin.

#### 4.1.2 Sopraanojen fakkeja

Laulajat voidaan jakaa äänialansa mukaan karkeasti korkeisiin (sopraanot) ja mataliin naisääniin (mezzot ja altot) sekä korkeisiin (tenorit), keskikorkeisiin (baritonit) ja mataliin (bassot) miesääniin. Opinnäytteessäni keskityn fakkijärjestelmästä korkeiden naisäänten tarkempaan käsittelyyn, koska itse edustan tätä ryhmää ja konsertin ohjelmisto fakitetaan heille.

Sopraanoäänet jaetaan kolmeen pääryhmään: subretti, lyyrinen sekä dramaattinen. Subrettiryhmään kuuluvat kuuluvat kevyimmät sopraanot, saksalainen subretti ja lyyrinen koloratuurisopraano. Lyyriseen ryhmään kuuluvat lyyrinen sopraano ja lyyris-dramaattinen sopraano. Lyyrinen eli ns. tunnelmallinen, runollinen (Andante 2002, 305) ääni on täyteläinen ja linjakas, lämmin ja kaunis. Laulajan olemus on naisellinen ja viehättävä. Dramaattisella tarkoitetaan ääntä, jossa on metallista sävyä, dramaattista voimaa ja kestävyyttä sekä volyymiresurseja. Dramaattisessa ääniryhmässä sopraanoista ovat dramaattinen koloratuuri, dramaattinen sopraano sekä Wagner-sopraano, joka on dramaattisin ääniryhmässään. (Huuki & Jaatinen 2010.)

Ambitukseltaan kaikki sopraanon fakkiryhmät sijoittuvat samalle alueelle c'-c''', mutta koloratuurisopraanoilla ääniala jatkuu vielä ylhäällä f''':een asti. Tämä kappaleissa vaadittava äänialue saattaa vaikuttaa samalta, mutta äänet ovat eri tyyppisiä ja niiden

tessituurat eli alue, missä parhaiten ääni soi sijoittuvat eri kohtiin. Esimerkiksi ääniharjoituksia tehdessä lauletaan tyypillisesti kappaleissa vaadittavaa fakkiambitusta laajemmalle alueelle, erityisesti matalalissa äänissä. Koloratuurisopraanoilla ei myöskään ole varsinaisesti laajempi ääniala, sillä he eivät usein kykene laulamaan yhtä vahvalla äänellä yhtä matalalle kuin lyyriset sopraanot ja dramaattisemmat sopraanot.

### 4.1.3 Operettimaailman fakkeja

Antikaisen (2012) mukaan saksankielisessä teatterimaailmassa operettipuolella tehdään huomattavasti väljemmin ja vapaammin miehityksiä koskevia asioita. Hänen mukaansa operettien fakitus on oopperoita epäselvempää etenkin miesäänien suhteen, koska operettien rooleja on hyvin vähän kategorisoituina fakkiuetteloissa ja partituureissa äänityyppi kerrottu suurpiirteisemmin.

Naisäänissä jako on selkeämpi, sillä draamallisesti operetissa on yleensä diiva ja subretti, mutta fakkiuettelointeja naisrooleistakin on heikosti saatavilla. Operetin vakavan naispääosan esittäjä on yleensä ominaisuuksiltaan kypsää lyyristä tai nuorta lyyrisdramaattista, joskus myös dramaattista, sopraanofakkia edustava laulaja. Ulkoiselta olemukseltaan ja kooltaan he ovat usein näyttäviä naisia. Saksalaisen fakkijärjestelmän mukaan kaikki alle 170cm pitkät naiset ovat subretteja (Suverkrop 2003–2010), koska laulajan lavailmaisuus on mahdollista olla sitä näyttävämpää, mitä suurempi hän fyysiseltä habitukseltaan on.

Diivalla on suuria omia numeroita, mutta myös laullisesti omaa aariaakin raskaampia duettoja ja ensemble-kohtauksia, jotka vaativat kykyä laulaa pitkää vokaalista linjaa suurissa kokoonpanoissa rasittumatta. Operetissa diivan rooli saattaa sisältää tanssia, mutta näyttelemisen on melko staattista ja roolin tulkinnassa vaaditaankin suurta emotionaalista intensiteettiä. Ääneltään raskaammalla diivalla on usein subrettia tummempi ja metallisempi sävy, kun taas kevyellä subretilla on äänessään enemmän pehmeyttä, notkeutta ja kirkkautta.

Subretti erottuu selkeästi diivasta edustaessaan koomisella lavatemperamentillaan nk. spiefakkia (ital. buffo). Subretit ovat eläväisiä, vahvan keskialan omaavia usein koloratuurisävyisiä, veitikkamaisia laulajia, ja fakkeina he edustavat saksalaista subrettia, nuorta lyyristä sopraanoa ja lyyristä koloratuurisopraanoa. Habitukseltaan subretti on usein pienikokoinen ja siro. Laullisesti heidän tehtävänsä saattavat olla

vaatimattomampia ja suppeammalla alueella (c'-g'', joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta) kuin diivan (b'-c'''), mutta subretilla on usein merkittäviä tehtäviä draaman kuljetuksessa ja hänen osuutensa sisältävätkin paljon erinomaisen saksankielentaidon vaativaa puhuttua dialogia sekä puhelaulua eli resitatiivia. Subrettien esittämät laulut ovat yleensä humoristisia, iloisia, meneviä ja tarttuvat helposti yleisön korviin.

#### 4.1.4 Fakit konserttitilanteessa

Keski-Euroopan maissa vallitsee oopperan ja operetin tekemisen suhteen hyvin pitkälliset traditiot. Perinteet koskevat juuri musiikin esittämistä ja näyttämöilmaisua, mutta myös hyvin paljon laulajia tyypeittäin. Nk. fakkiajattelu ohjaa laulajien ohjelmistovalintoja voimakkaasti etenkin kokonaisia teoksia esitettäessä. Opereteissa karkea jako naisrooleissa on yleensä diiva- ja subrettisopraano, joista jälkimmäiseen lokeroon minut tällä hetkellä mitä todennäköisimmin esim. Saksassa laitettaisiin. Fakkini työsopimuksessa voisi olla tarkemmin rajattuna sekä ääneni ominaisuuksien että habitukseni puolesta lyyrinen sopraano koloratuurien kera, lyyrinen koloratuurisopraano tai koloratuurisubretti.

Suomessa fakkiajattelu ei ole aivan niin voimakasta kuin Saksassa ja vielä irrallisten konserttinumeroiden suhteen normit ovat löyhempiä kaikkialla. Eroja yksittäisen konserttinumeron ja koko roolin laulamisen teatterissa kesken on monia. Yksittäisen laulun esittäminen konserttitilanteessa on ensinnäkin täysin eri asia siksi, koska on kevyempää laulaa vain pieni osa roolista, jossa roolin muu osuus saattaa olla vaativampaa tai raskaanpaa kuin varsinainen aaria. Laulaja saattaa fyysisesti selviytyä äänen väsymättä siis yksittäisestä aariasta, mutta tilanne saattaisi olla täysin toinen koko roolia tehtäessä. Fakki ja sille määrätty tehtävä on laulajalle sopiva, kun hän todella selviytyy roolin laulamisesta illasta toiseen niin hyviä kuin huonoinakin laulupäivinä. Konserteissa on harvemmin myös yhtä suurta orkesteria kuin teatteriesityksissä, joten saattaa olla mahdollista selviytyä miellyttävästi jonkin kappaleen laulamisesta pianon tai pienen orkesterin säestyksellä peittymättä säestyksen alle tai väsyttämättä liiaksi itseään, vaikka suuren orkesterin kanssa tilanne olisikin mahdoton. Teattereissa kokonaisia produktioita tehtäessä kullekin laulajalle tulevat tehtävät määrittelee myös muu taiteilijajoukko, josta muodostetaan draamallisesti ja äänellisesti parhaiten toimiva kokonaisuus. Kapellimestari painottaa laulajavalintoja tehdessään usein enemmän äänen ominaisuuksia ja ohjaaja taas fyysistä olemusta ja lavahabitusta (Antikainen 2012).

Konserttitilanteessa yksin esiintyvän solistin ei samalla tavalla tarvitse ottaa huomioon omaa sijoittumistaan ensembleen ja ohjelmistovalinnat voivat laajentua varsinaisen oman fakin ulkopuolelle tämänkin vuoksi. Yksittäinen numero ei myöskään liity niin kiinteästi draamaan ja sen esittäminen ei ole dramaturgisesti yleensä yhtä syvää kuin koko roolia tehdessä, joten hahmotyypillä ei ole yleisölle kovin suurta merkitystä esityksen painottuessa enemmän musiikkiin.

## 4.2 Omakohtaisia kokemuksia fakeista

Suurin osa suurten sopraanodiivojen esittämistä hiteistä ei suinkaan ole lyyriselle koloratuurisopraanolle/ koloratuurisubretille äänellisesti tai hahmotyypillisesti parhaita mahdollisia numeroita, mutta konserteissa on tarvittaessa laajennettava repertuaaria hieman itselle vieraammillekin alueille mm. syistä, joista kerroin valitsemisprosessit-kappaleessa.

Suurin osa näistä lauluista sijoittuu tessituuraltaan minun äänelleni kaiken kaikkiaan hieman liian matalalle alueelle, jolloin laulaminen on työläämpää. Korkeana sopraanona ääneni soi parhaiten ylemmillä alueilla. Äänessäni ei ole yhtä suurta voimaa etenkin keskialueella ja matalissa äänissä kuin raskaampi äänisillä sopraanoilla, mutta korkeisiin ääniin ja dramaattisiin nousuihin ainakin omasta äänestäni löytyy tarvittaessa tehoa. Koloratuurisopraanona ominaista minulle olisi laulaa notkeutta vaativia nopeita kuvioita ja pitkän vokaalisen linjan kannattelu taas on haastavaa. Soinniltaan ja äänenväritään ääneni on kirkas, vaalea ja voimakkaasti yläsävelsarjoja helisevä. Kokoluokaltani sijoitun selkeästi subrettiryhmään ollessani pituudeltani 158 cm ja siro, hahmoltani ole useimmiten iloinen, vilkas, itsevarma ja komiikkaan taipuvainen. Esittäessäni operettidiivalle suunnattuja kappaleita jouduin myös hahmollisesti etsimään ulkoiseen lavaolemukseni erilaisia asioita kuin mitä yleensä olen esittänyt, kuten hitaampia suurempia liikkeitä, arvokkuutta ja hieman enemmän vakavuutta.

Paljon esitetyistä hittikappaleista valitsin itselleni äänellisesti sopivimmat ja lisäsin operettien mausteeksi venäläisestä kansanlaulusta sovitetun lintuaiheisen koloratuurinumeron, Alabievin *Satakielen*. Esittäessäni valitsemiani konserttinumeroita jouduin painottamaan fakistani ja itsestäni erilaisia puolia. Voi sanoa, että jouduin jopa tilapäisesti vaihtamaan fakkia ja sitä kautta painottamaan laulutekniikassani hieman eri asioita kuin laulaessani itselleni parhaiten sopivaa koloratuurisopraanon ohjelmistoa.

Tosin jokaisen fakin sisälläkin tehtävät ovat monipuolisia ja vaativat toisinaan äänellisesti hyvinkin erilaisia asioita.

#### 4.2.1 Operettidiivan ja -subretin musiikkinumeroita

Konserttiohjelmastani operettidiivan musiikkinumeroita olivat *Symbaalit, kun soivat* (Zorinka/Ilona), *Heijaa, heijaa* (Sylva), *Kuumat suudelmat huulillain on* (Giuditta) sekä *Loistava kuu* (Julia). Pyysin Antikaisen saksalaisen fakituksen tuntijana sijoittamaan konsertissa esittämäni roolihahmot ja kyseiset laulut horisontaaliselle viivalle, jossa toista ääripäätä edusti dramaattinen diiva ja toista lyyrinen subretti. Hänen mukaansa dramaattisin on Sylva, sen jälkeen omasta mielestäni yllättäen Giuditta, sitten hieman näitä lyyrisempinä Zorinka/Ilona ja Julia.

Subrettinumeroita edustivat ainoastaan *Budapestin Juliska* (Juliska) ja *Herra Markiisi* (Adele), jotka Antikainenkin sijoitti lyyriselle subretille. Monet nimenomaan diivojen esittämistä operettiaarioista ovat lauluteknisesti vaativia ja vaativat melodian istuttamista äänelle (teknistä työstämistä) siinä missä ooppera-aariatkin. Operetissa kuitenkin yleisön viihdyttäminen on etusijalla, joten tekstin tulkinta ja esittäminen korostuvat entisestään, ja kappaleita voi värittää rohkeammin kuin yleensä konserttimusiikkia tai ooppera-aarioita (Antikainen 2012). *Satakieli* voidaan myös lukea subrettinumeroksi, koska sitä esittävät useimmiten (lyyriset) koloratuurisopraanot.

#### 4.2.2 Pienen tytön diivailua

Kálmánin *Mustalaisruhtinattaresta* laulamani Sylvan ensimmäinen aaria *Heijaa, heijaa* on konsertissa esittämistäni kappaleista roolina dramaattisin. Sylvaa esittävät teattereissa yleensä lyyridramaattiset tai jopa dramaattiset sopraanot ja hahmoltaan he eivät ole missään suhteessa pikkutyttöjä vaan näyttäviä, kokeneita naisia. Saksalaisessa teatterissa minua ei luultavasti missään olosuhteissa laitettaisi laulamaan Sylvaa, vaan nuorta subretti-Stasia. Nähdessäni ensi kerran kirjastosta lainaamaltani dvd:tä sopraanon, joka astui sisään laulamaan *Heijaa, heijaata*, purskahdin nauruun, koska niin suuri ero sopraanona oli minun ja Sylvaa esittävän laulajan välillä kengännumerosta alkaen lavaolemukseen ja ääneen. Laulu sijoittuu kuitenkin tessituuraltaan (f<sup>o</sup>-as<sup>o</sup>/c<sup>o</sup>)

minulle miellyttävälle alueelle, sillä melodia on suurimman osan kappaleesta kaksiviivaisella äänialalla eli korkeassa keskirekisterissä ja ylärekisterissä, tosin koloratuurilla on sitten vielä olemassa tämänkin jälkeen oma kaikista korkein äänialueensa. Laulumelodian ollessa korkealla minulla ei ole ongelmaa kuuluvuuden kanssa suhteessa orkesteriin sen vielä kaksintaessa melodiaa laulua tukevalla tavalla. Haastavimmaksi tehtäväksi tässä kappaleessa jäi laullisesti tekstin selkeä tuottaminen paikoin nopeassakin tahdissa. Hahmollisesti minun oli helppoa astua Sylvan itsevarmaan diivan rooliin, mutta luonnollisesti tyttömäisen habituksen myötä se ei ole yhtä dramaattista. Tämä kappale on luonteeltaan kepeän flirttaileva, mutta uskoakseni minun tekemänäni siihen tulee vielä lisää pilkettä silmäkulmaan vakavuuden sijasta, vaikka se olisikin aistillinen.

Lehárin operetista *Giuditta* mukana konsertissa oli *Kuumat suudelmat huulillain on*, jonka Antikainen luokitteli toiseksi dramaattisemmaksi esittämistäni kappaleista. Tämän kappaleen vaikeus minulle oli ehdottomasti säkeistöosuus, joka on tessituuraltaan pitkään itselleni matalaa keskialuetta (cis'-d''). Päiväkirjamerkinnoissä kirjoitan tästä useaan otteeseen, mm. 11.1.2011 ”*Giuditta tuntuu vähän matalalta, etenkin alkuosa, helposti lähtee painamaan ääntä.*” ja 23.1.2011 ”*Giudittan jättäisin mielelläni pois, koska alkuosa on ikävän matala...*”. Ääneen pitäisi tässä kappaleessa saada itselleni heikolla alueella dramaattista sointia ja tulisuutta, sillä orkesterissakin on jonkin verran raskautta ja massaa. Kertosäkeen valssiosuudessa säestys muuttuu luonteeltaan kevyemmäksi ja laulumelodia nousee hieman korkeammalle, mutta pysyy edelleen pääasiassa keskialueella. Kokonaisuudessaan laulu on koloratuurisopraanolle tessituuraltaan liian matalaa lukuun ottamatta muutamaa lopun korkeaa ääntä ja konsertissakin koin sen vaikeaksi. Esikuvana koreografioissa ja lavaolemuksessa Giudittalleni oli Anna Netrebko, joka toimi ”opettajanani” YouTube-videoiden kautta. Hän on todella valloittava esiintyessään, vaikka joskus en pidä hänen tekniikastaan alarekisterissä (kuulostaa tummuudessaan jo takaiselta). Sopraanona hän on lyyriinen/lyyrisdramaattinen (äänen paras alue matalammalla kuin korkealla sopraanolla), jolla on hyvät korkeat äänet, joten hänelle Giuditta luontuu oikein hyvin. Toistaiseksi en halua esittää äänellisistä syistä Giudittan laulua uudelleen, vaikka pidin siitä kovasti musiikkina ja roolihahmollisesti Giuditta on kiinnostava.

Lehárin säveltämästä *Mustalaisrakkautta*-operetista *Symbaalit, kun soivat* –laulusta en ole saanut varmistusta, mille roolihenkilölle kyseinen laulu operetissa kuuluu. Päätelimme opettajani Petri Antikaisen kanssa nuotin perusteella sen vaativan



äänellisesti lyyrisdramaattista tai kypsää lyyristä sopraanoa ja sen fakittuvan tekstillisestikin tyypillisiin diivan rooleihin. Tessituuraltaan laulu ei ole kovin korkea. Antikaisen luokittelisi laulun ensi näkemältä hieman raskaammalle sopraanolle, kuten lyyrisdramaattiselle sopraanolle. Laulumelodia alkaa matalalta keskialueelta, mutta säestys on luonteeltaan kevyttä ja nyanssimerkinnät kasvavat hiljaisesta kovemmaksi melodian kohoamisen myötä. Laulutunnilla ensimmäisen kerran läpi käytyäni laulua 11.1.2011 kirjoitan päiväkirjamerkinnässäni näin ”*Ilona (Zorinka) istuu yllättävän mukavasti, vaikka alkufraasi on melko matalaa. Melodia lähtee kuitenkin heti nousemaan korkeammalle joka fraasin jälkeen kvinttiä korkeammalta alussa.*” Teknisesti vahvistin rintaäänien osuutta äänessäni ja pyöristin vokaaleja tilavammiksi ja soivemmiksi, jotta saisin ääneeni matalassa alussa enemmän soivuutta ja jopa mustalaismusiikkiin paremmin sopivaa tummuutta. Kun säestys muuttuu dynaamisesti raskaammaksi, laulumelodia siirtyy korkeammalle alueelle ja orkesteri tukee laulun melodiaa. Päiväkirjamerkinnöissäni kirjoitan myös ensimmäisistä harjoituksista 21.12.2010, että tuli ohjelmiston osalta äkkilähtö ja ehdin ainoastaan kuunnella laulun levyltä nuotin kanssa ennen harjoituksiin lähtöä. Harjoitus sujui siitä huolimatta hyvin, sillä sain säestyksestä tukea reilusti lauluun viulun kaksintaessa oktaavissa laulumelodiaa ainakin pääosin. Tosin nuotissani ei ollut kirjoitettu viimeisiin kolmeen tahtiin sijoittuvia huudahduksia, enkä ollut kiinnittänyt niihin huomiota kuunnellessani kappaletta. Soittajien toivomuksesta lisäsin lauluni loppuun kyseiset äänet, mutta improvisoin ne sattumalta osittain oktaavia korkeammalta (d<sup>'''</sup>, c<sup>'''</sup>, f<sup>'''</sup>), jolloin pääsin pitkän itselleni hiukan ahdistavalta tuntuvan alarekisterin jälkeen koloratuurisopraanolle kiinnostavimpiin ylä-ääniin. Niin tämä sovitus jäi pysyväksi osaksi esitystä. Antikaisen mukaan lopulta ei ole siis syytä, miksi kyseistä laulua ja mahdollisesti koko roolia ei voisi laulaa ammatillisesti kokeneemmalla kevyemmälläkin/ lyyrisemmällä äänellä, jos laulajalla siihen riittää ääntä. Tutkiessani IMSLP:stä (kansainvälinen nuottikirjastoprojekti internetissä) löytyneitä englannin ja ranskankielisiä partituureja *Mustalaisrakkaudesta* tein huomioita, miten erilaista materiaali diivan ja subretin välillä oli sekä äänialalta että luonteeltaan. Ainakaan vielä tässä kohtaa äänen kypsymistäni ja ammatillista kokemustani en ole varma jaksaisinko laulaa väsymättä koko roolin lävitse, vaikka se sisältää aarioita, jotka laulullisesti toimisivat koloratuurisopraanolle ainakin pianon tai pienen orkesterin kanssa erinomaisesti. Zorinkan koko roolin esittäminen illasta toiseen vaatii siis kokeneen dramaattisen tai lyyrisdramaattisen sopraanon.

Künneken säveltämästä *Batavian serkusta* omalla suomennoksella laulamani Julian valssi, *Loistava kuu*, fakitetaan Antikaisen mukaan sekä lyyrisdramaattiselle että lyyriselle sopraanolle. Juliassa hahmokysymys vaikuttaa merkittävästi laulajavalintaan, sillä Julia on operetin draamassa iältään nuori (vasta täysi-ikäisyyden saavuttava) nainen, joten uskottavuuden kannalta roolin esittäjäkin olisi parhaimmillaan nuorelta näyttävä laulaja, mutta ääneltään jo hieman tukevoitunut ja soinnikas. Julia ei ole subrettirooli, mutta hänen nuori hahmonsensa tekee roolin minulle sopivaksi olemuksen puolesta. Kappaleta on miellyttävä laulaa täysin lyyrisellä äänellä. Se sijoittuu tessituuraltaan pääosin korkealle keskialalle ja kohoaa nousussa jopa melko korkealle (ais’), jolloin ääneni pääsee soimaan jo hyvin. Vaikeinta siinä on minulle melodian kuljetuksessa tarvittava sitkeä legato etenkin keskialueella. Tällainen ”spintomaisuus” on usein raskasta koloratuurisopraanolle, jonka ääni taas on kepeydessään ominaisimmillaan melodian leikillisissä kuvioissa, hyppyissä ja staccatoissa. Esityksellisesti aaria on melko staattinen, koska tempo on rauhallinen, mutta usein ns. vakavan fakin roolit eivät muutenkaan ole yhtä liikkuvia lavalla kuin koomisen fakin (mm. subretit) etenkin oopperoissa. Opereteissa diivoillakin on usein tanssisoolonsa välisoitoilla, koska monet hahmot liittyvät mustalaisilmapiiriin (csárdás-tyyppinen musiikki) tai wieniläisiin hienostopiireihin (valssi). Konserttitilanteessa tässä laulussa ei juuri ole tarvetta koreografialle, mutta kappale vaatii intensiivistä tunteiden tulkintaa.

#### 4.2.3 Sutjakoita subrettitehtäviä

Raymondin säveltämästä *Sininaamiosta* mukana oli *Budapestin Juliska*, jonka Juliska on kirjoitettu puhtaasti saksalaiselle kevyelle subrettisopraanolle. Kappale sijoittuu melko kapealle alueelle keskialalle (pääosin e’-e’), mikä on tyypillistä subrettirooleille. Luonteeltaan kappale on pirteän energinen, harmonialtaan yksinkertainen ja samaa toistava, yleisön korviin tarttuva ”humppa”. Nuotissa lukee esitysohjeessa saksaksi ”Flott”, jonka suoraan voi suomentaa sanalla ”näppärästi”, mutta muita ohjetta kuvaavia sanoja voisi olla mm. energisesti, upeasti, kiihkeästi, eloisasti. Nämä sanat kuvaavat hyvin juonen perusteella saamaani mielikuvaa unkarilaistemperamenttisen, tulisen Juliska Varabyn roolin vaatimasta lavahabituksesta. Rooli sopii hyvin luonteelleni ja olemukselleni, mutta laulullisesti en koe pääseväni täysin näyttämään osaamistani ja ääneni parhaimpia puolia tällaisella kappaleella. Tosin sen esittäminen ei äänellisesti

tuottaisi vaikeuksia myöskään työsuhteessa illasta toiseen teatterin esityksessä, joten sinänsä fakki olisi oikea.

Ylimääräisenä esittämäni Adelen kupletti *Herra Markiisi J. Straussin Lepakosta* katsotaan fakkiluetteloissa (lähes ainoana fakkiluetteloituna operettiaarina) sekä lyyrisen koloratuurisopraanon että saksalaisen subrettisopraanon laulettavaksi, mikäli subretilla on siihen riittävät ylä-äännet (d’’’). Toisaalta roolissa on paljon laulettavaa myös keskialueella, mikä voi olla raskasta korkealle sopraanolle. Hahmollisesti kamarineito Adele edustaa perinteistä koomista subrettia, jolloin laulajalta vaaditaan hyviä näyttelijäntaitoja, nokkelaa, neuvokasta ja eläväistä olemusta. Tässä laulussa on ripaus röyhkeyttä ja uskaliaisuutta palvelijattaren uskaltaessa humoristisesti puhua itseään korkeammassa arvossa olevalle markiisille, tosin kyseessä on naamiaiset ja roolihenkilöt eivät täysin tunnista toisiaan. Itse olen kokenut laulun koomisen puolen hieman vaikeaksi esittää, koska se edustaa sellaista saksankielisessä operetissa olevaa näyttelemistä, jota suomessa näkee ainakaan nykyaikana harvoin. On vaikeaa esittää pinnallista laulua tekemättä siitä enempiä pinnallista. Laullisesti kappale on minulle mukava äänellisessä leikkisyydessään (staccatot jne.). Se on erittäin hyvällä korkeudella ja lopussa on vielä koloratuurien rakastaman kadenssin tyyppinen lisäosa ilman sanoja, jossa pääsee laulamaan kunnolla korkealle kolmiviivaiselle alueelle (c’’’,d’’’). Juuri ehkä näiden korkeiden äänten vuoksi päädyin valitsemaan Adelen kupletin ylimääräiseksi, koska korkealla sopraanolla on yleensä syvälle juurtunut tarve päästä laulamaan äärikorkealle, mikäli äännet tulevat helposti.

Aljabievin *Satakieli* tuli mukaan konserttiin edustamaan koloratuurisopraanolle ominaisinta ohjelmistoa, kun kuulin muidenkin solistien esittävän lintuaiheisia virtuoosikappaleita. Diivan rooleja laulaessa ehkä hivenen kärsin kuitenkin niiden pitkistä linjoista ja nopeiden kuvioiden puutteesta. Kaiken kaikkiaan suurin osa muusta ohjelmistosta lepäsi tessituuraltaan matalammalla alueella ääntäni ja oli luonteeltaan hiukan raskaampaa kuin yleensä laulamani laulut. *Satakielen* kadenssit päädyin laulamaan tällä kertaa melko matalasta rekisteristä, koska painottaessani tekniikkaani muuhun ohjelmistoon sopivampaan suuntaan, olisi tuottanut hankaluuksia laulaa niiden ohella äärikorkeita ja nopeita kuvioita. Lisäksi koin kappaleen melankolian pääsevän oikeuksiinsa mielestäni hyvin tummemmalla rintarekisterialueella (matala/ keskikorkea osa äänestä).

## 5 POHDINTA

Opinnäytetyöni oli kokonaisuudessaan mielenkiintoinen matka operetin maailmaan. Taiteellisessa osuudessa sain työskennellä ammattimuusikoiden kanssa laulaessani salonkiorkesterin solistina ja haastoin itseni laulamalla minulle osittain uusia ja uudentyyppisiä kappaleita. Liitteenä oleva käsiohjelma on tiedoiltaan niukka, koska salonkiorkesterin tyylin mukaisesti konsertissa oli juontaja, joka kertoi esiintyjistä ja musiikkinumeroista. Konsertin reilun kuukauden valmisteluajataulu oli erittäin tiukka, sillä varmuus sen toteutumisesta tuli vasta 20.12.2010. Yhteisiä harjoituksia orkesterin kanssa oli vain kolmet, joista ensimmäisessä paikalla oli vain osa soittajista ja viimeinen oli kenraaliharjoitus muutamaa tuntia ennen konsertin alkua. Todellisuus työkentällä on, että työskentely edellyttää vahvaa itsenäistä harjoittelukykyä, taitoa oppia nopeasti uutta ja kykyä sopeutua uusiin tilanteisiin. Yleisö on tullut maksusta viihtymään konserttiin, joten se on saatava viihtymään millaisista ulkomusiikillisista tai musiikillisista ongelmista tahansa. Muusikon ammattitaitokaan ei ole siis pelkkää taiteellista osaamista.

Kirjallisen työn kautta tutustuin operetin historiaan ja moniin eri operetteihin. Ohjelmistovalinnoista ja operetista on aiheena kovin vähän suomenkielistä kirjallisuutta (ainoastaan yksi kirja), joten käytin lähteenäni kirjastoista saamiani englannin ja saksankielisiä kirjoja. Joihinkin tarvitsemiini tietoihin en löytänyt internetistäkään muuta lähdettä kuin Wikipedia-tietosanakirjan sivustot, joista huomasin kriittisesti tarkastellessani saksan- ja englanninkielisten olevan suomenkielisiä usein luotettavampia (sisälsivät lähdeviitteitä). Operettien roolituksesta eri ääni- ja hahmotyypeillä en suoraan löytänyt tietoa ollenkaan. Haastattelemalla asiantuntijana Petri Antikaista ja tutkimalla oopperaan painottuvaa saksalaista fakkijärjestelmää sain sovellettua tietoa operettien korkeiden naisäänten fakeista sekä siitä, miten itse sijoittuisin laulajana tässä genressä. Toivon kirjoittamani opinnäytetyön antavan tietoa sitä kaipaaville muille laulunopiskelijoille ja auttamaan heitä tutustumaan operettiin ja sen yleiseen diiva–subretti -hahmojakoon sekä pohtimaan ohjelmistovalintoihin vaikuttavia seikkoja.

Sopraanona en ole itse lähellä minkäänlaista keskiarvoa, vaan selkeästi lyyrinen koloratuurisopraano ja kooltani pieni. Tässä vaiheessa on selvää, että saksalaisessa

teatterissa työskentelisin subrettirooleissa, vaikka konserteissa minun onkin mahdollista laulaa myös yleisön toivomia operettidiivojen aarioita. Fakkikysymys liittyy myös ikään ja äänen kypsymiseen, joten fakki voi vaihtua myöhemmin äänen ja hahmon muuttumisen myötä toiseksi, esimerkiksi minun kohdallani vaikkapa kevyemmästä äänestä dramaattisemmaksi. Olen esittänyt jo useita kevyempiä lyyrisen sopraanon rooleja ja tulen esittämään niitä varmasti jatkossakin, sillä kuten suuriin dramaattisiin rooleihin, myös koloratuurisopraanon vaativiin tehtäviin kasvetaan ammatissa työskentelyn myötä. Kuin ihmeen lailla päädyn vaaleaverikkönä laulamaan mustalaishenkisiä rooleja yhä uudelleen, sillä ensi syksynä laulan nuoren mustalaisnaisen roolin tamperelaisessa teatterissa. Manjan rooli Kálmanin operetista *Kreivitär Mariza* ei ole suuri diivan rooli, muttei ymmärtääkseni aivan tavallinen subrettiroolikaan. Ehkäpä pieneen kokoon pakatuille suurisieluisille laulajille on siis olemassa myös ihan omanlaisiaan operettirooleja, joita ei voi luokitella kumpaankaan pääkategoriaan. Jään kärsimättömänä odottamaan, mitä uusia haasteita operettimaailma minulle tulevaisuudessa tarjoaa.

## LÄHTEET

Antikainen P. Lehtori, oopperalaulaja 2012. Asiantuntijan haastattelu fakeista 20.4.2012. Haastattelija Dahlroos H. Litteroitu. Tampereen konservatorio. Tamk.

Dahlroos H. 2007. Club noir –pienoismusikaali Kaarina Teatterissa. Opinnäytetyö Turun konservatorioon.

Dahlroos H. 2010-2011. Henkilökohtaiset muistiinpanot/ päiväkirjamerkinnot konserttiprosessin ajalta.

Deutsche Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. Useita tulosteita eri aiheista 21.3.-2.5.2012. Saatavissa: <http://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Hauptseite>

English Wikipedia. The free encyclopedia. Useita tulosteita eri aiheista 21.3-2.5.2012. Saatavissa: [http://en.wikipedia.org/wiki/Main\\_Page](http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page)

Huuki H. & Jaatinen S. 2010. Äänifakista toiseen. Äänityypit ja äänifakin vaihtaminen lyyrisellä ja dramaattisella naisäänellä. Instrumenttiopetuksen ja esittävän säveltaiteen suuntautumisvaihtoehto. Musiikin ala. Lahden ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö. Saatavissa:[http://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/14134/Huuki\\_Heli.pdf?sequence=1](http://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/14134/Huuki_Heli.pdf?sequence=1).

International Music Score Library Project (IMSLP). Petrucci Music Library. Luettu: 3.5.2012. Saatavissa: <http://imslp.org/wiki/>

Kloiber, R., Konold, W., Maschka, R. 2002. Handbuch der Oper. Kassel: Bären-reiter.

Korhonen Kimmo 2002. Andante. Klassisen musiikin tietosanakirja. Helsinki: Werner Söderström osakeyhtiö.

Köhler Stuart 2011. Uusi ihana operetti. Tallinna: Tallinna Raamatutrükikoda, Stuart Köhler ja Hipputeos Oy.

- Musical theater guide. Sähköinen opas musiikkiteatterin maailmaan. Luettu 4.5.2012. Saatavissa: <http://www.guidetomusicaltheatre.com/>
- Nurmi T., Rekiaro I. & P., Sorjanen T. 2001. Gummeruksen Suuri Sivistysanakirja. Jyväskylä: Gummeruksen Kirjapaino Oy.
- The Music Broadcasting Society of SA (Radio 5MBS) internet-sivut. Tulostettu 21.3.2012. Saatavissa: <http://www.5mbs.com/cousin.htm>
- Nowik K. 2010. An explanation of the German Fach System: A classification of opera singers [WWW-dokumentti]. Luettu 8.1.2012. Saatavissa: <http://www.helium.com/items/120760-an-explanation-of-the-german-fach-system-a-classification-of-opera-singers>
- Sanakirja.Org. Ilmainen sanakirja internetissä. Luettu 15.5.2012. Saatavissa: <http://www.sanakirja.org>
- Schneiderei Otto 1975. Operette A-Z. Ein Streifzug durch die Welt der Operette und des Musicals. Berlin: Henschelverlag.
- Suverkrop B.2003-2010. IPA Source. The fach system [WWW-dokumentti]. Luettu 16.3.2012. Saatavissa: [http://www.ipasource.com/the\\_fach\\_system](http://www.ipasource.com/the_fach_system)
- Traubner Richard 1983. Operetta. A theatrical history. Garden city New York: Doubleday & Company.
- Wright Martin J. 1995/ 1997/ 2005. A survey of the operettas of Kálmán. A Monograph submitted to the graduate faculty of the Louisiana State University and Agricultural and mechanical college in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of musical arts. The School of Music and Dramatic Arts. The Florida State University & Louisiana State University. Luettu 7.5.2012. Saatavissa: [http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-06142005-160600/unrestricted/Martin\\_thesis.pdf](http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-06142005-160600/unrestricted/Martin_thesis.pdf)

## LIITTEET

Liite 1. Konsertin käsiohjelma.

Karhulinnassa pe 4.2.2011 klo 19

*Titel Salonkiorkesteri**Titel Iacovache-Pana, viulu**Andrea Kocsis, piano**Vesa Formunen, harmonikka**Henri Jokinen, kitara**Jouni Hokkanen, basso*

*Viulun taikaa - Titel Iacovache-Pana*  
*Operetin pyörteissä - Sopraano Heini Dahlroos*

**Lisäksi mukana:***Adriana Iacovache-Pana, viulu**Laura Iacovache-Pana, piano***Lippu 26,- sis. cocktail-illallisen à la Karhufest**



## *Ohjelma*

Venäläinen kansansävelmä  
Unkarilainen kansansävelmä

**Kaksi kitaraa**  
**Romanssi ja czardas**

*Titel Iacovache-Pana, viulu*

F. Lehár: Mustalaisrakkautta

**Symbaalit kun soivat, Ilonan  
laulu ja czardas (A.Saloranta)**

E. Künneke: Batavian serkku

**Kuu kimaltain, Julian laulu  
kuulle (H.Dahlroos)**

F. Raymondin: Sininaamiot

**Budapestin Juliska (Saukki)**

*Heini Dahlroos, laulu*

Gardel Carlos

**Por una Cabeza**

*Titel ja Adriana Iacovache-Pana,  
viulu*

Lasse Pihlajamaa

**Hanurini kertoo Argentiinasta**

*Vesa Formunen, harmonikka*

Jenő Hubay

**Hejre Kati**

*Titel Iacovache-Pana, viulu*

\*\*\*\* VÄLIAIKA\*\*\*\*

I.Albéniz

**Iberia-sarja: Evocación**

*Laura Iacovache-Pana, piano*

Pablo Sarasate

**Navarra**

*Titel ja Adriana Iacovache-Pana,  
viulu*

*Laura Iacovache-Pana, piano*

A. Piazzola  
Unkarilainen kansansävelmä

**Milonga del Angel**

**Minka**

*Vesa Formunen, harmonikka*

V. Monti  
G.I. Dinicu

**Czardas**

**Leivo**

*Titel Iacovache-Pana, viulu*

F. Lehár (Giuditta)

**Kuumat suudelmat huulillain  
on, Giudittan laulu (J.Finne)**

A. Alabieffin sovitus venäläisestä  
kansansävelmästä  
E. Kalmanin:Mustalaisruhtinatar

**Satakieli (H.Dahlroos)**

**Heiaa, heiaa, Sylan laulu**  
(J. Finne)

Heini Dahlroos, laulu

Konsertin solistiosuus on myös Heini Dahlroosin taiteellinen opinnäytetyö Tampereen ammattikorkeakouluun. Tämän vuoksi konsertti tallennetaan.

**KIITOS!**

**Karhufest/ Jukka Kettula**

p. 050 559 8813  
[www.karhufest.fi](http://www.karhufest.fi)

**Titel salonkiorkesteri**

Titel Iacovache-Pana p. 040 776 1719  
Vesa Formunen p. 044 059 5248  
[www.titeltaikaviulu.fi](http://www.titeltaikaviulu.fi)

**Sopraano Heini Dahlroos**

p. 041 432 7250  
[www.heinidahlroos.com](http://www.heinidahlroos.com)



Martti Larikka

Viulisti Titeli Iacovache-Panan Salonkiorkesteri soittaa huomenna Karhulinnassa Porissa. Mukana ovat muun muassa laulusolistina sopraano Heini Dahlroos, kitaristi Henri Jokinen, hanuristi Vesa Formunen ja basisti Jouni Hokkanen. Illan cocktailbuffetista vastaa Jukka Kettulan (keskellä) Karhufest.

## Pelimannihengestä se syntyy

JARMO HUIDA

Pori

– Aivan olennaista on pelimannihenki, toteaa basisti Jouni Hokkanen kysymykseen, minkälaisista aineksista Titelin Salonkiorkesteri on tehty.

Viulisti Titeli Iacovache-Pana myötäilee. Hyvä yhteishenki on hänestäkin se, mikä pitää orkesterin koossa, on pitänyt jo vuodesta 2001.

– Keikkailemme säännöllisesti ympäri maata ja syksyllä levytämme jälleen, Titeli jatkaa.

Suomessa kevyttä klassista musiikkia soittavia orkestereita ei juuri ole. Sinfoniaorkesterit vaihtavat aina välillä viihteelle, mutta keskieuropalainen perinne ei ole meille koskaan juurtunut. Salonkiorkesteri istuisi tarvittaessa kahvilaan tai ravintolaan, mutta ei Suomessa, ei ainakaan enää. Eikä perinne Keski-Euroopassakaan kovin elävä ole, mutta taitavissa käsissä musiikki herää eloon ja sille on yhä kysyntää.

– Ihmiset kyselevät minulta aina, milloin meillä on konsertti ja minä kyselen heiltä, mitä he haluaisivat kuulla, Titeli kertoo.

Titelin Salonkiorkesterin kokoonpanossa soittavat Titelin ja Jouni Hokkasen li-

säksi Vesa Formunen, harmonikka, ja Andrea Kocsis, piano. Kitarassa on tällä kertaa Palmgren-konservatorion opiskelija Henri Jokinen. Laulusolistina konsertissa on nuori sopraano Heini Dahlroos, jonka taiteellinen opinäytetyö Tampereen ammattikorkeakoululle on juuri tämä konsertti.

– Titeli ei tätä vielä minua kysyessään tiennyt, Nakkilasta kotoisin oleva Heini naurahtaa. Hänestä on hauskaa tiukan klassisen lomassa laulaa kevyempää ohjelmistoa, jossa pitää myös vähän näyttelyä ja tanssia.

Ohjelmassa on operettia-riioita, Leharia ja Kalmania tietysti, ja lisäksi slaavilaisia virtuoosikappaleita. Sovituksia salonkikokoonpanolle ei juuri valmiina ole, joten niitä tehdään tarvittaessa itse.

Myös Titelin ja Andrea Kocsisin tyttäret, juuri Satakunnan Kansan kykykakkupalkinnon saanut viulisti Adriana ja pianisti Laura ovat mukana.

### Menovinkki

→ Titeli Salonkiorkesteri esiintyy Karhulinnassa 4. helmikuuta klo 19. Konsertti cocktail-illallisineen 26 euroa.

Liite 3. CD-tallenne 4.2.2012. Sisältää Heini Dahlroosin soolo-osuudet:

Ensimmäinen puoliaika:

1. F. Lehár: Mustalaisrakkautta      **Symbaalit kun soivat** (Ilona/Zorinka)
2. E. Künneke: Batavian serkku      **Kuu kimaltain** (Julia)
3. F. Raymondin: Sininaamiot      **Budapestin Juliska** (Juliska)

Toinen puoliaika:

4. F. Lehár: (Giuditta)      **Kuumat suudelmat huulillain on** (Giudittan laulu)
5. A. Alabieffin sovitus venäläisestä  
kansansävelmästä      **Satakieli**
6. E. Kalman: Mustalaisruhtinatar      **Heiaa, heijaa** (Sylvan laulu)

Konsertin ylimääräinen numero:

7. J. Strauss: Lepakko      **Herra Markiisi** (Adelen kupletti)

Liite 4. Dvd-tallenne 4.2.2012. Sisältää koko konsertin kahdessa osassa.