

Aino Kola

Tytöstä naiseksi

Paminan roolin esittäminen W.A. Mozartin oopperassa *Taikahuilu*

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi

Musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

22.5.2013

Tekijä Otsikko	Aino Kola Tytöstä naiseksi : Paminan roolin esittäminen W. A. Mozartin oopperassa <i>Taikaahuilu</i>
Sivumäärä Aika	38 sivua + 1 liite + DVD 1 & 2 22.5.2013
Tutkinto	Musiikkipedagogi
Koulutusohjelma	Musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikkipedagogi
Ohjaajat	Annu Tuovila, MuT Sirkku Wahlroos-Kaitila, MuM
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Tässä opinnäytetyössä perehdyn Paminan hahmoon W. A. Mozartin oopperassa <i>Taikaahuilu</i>. Esitin roolin syksyllä 2012 Metropolia Ammattikorkeakoulun <i>Taikaahuilu</i>-opiskelijaproduktiossa, ja pyrin työssäni valottamaan Paminan hahmoa sekä sen esittämiseen liittyviä ominaisuuksia ja haasteita.</p> <p>Työni perustaksi olen etsinyt tietoa <i>Taikaahuilun</i> synnystä sekä sen <i>singspiel</i> (laulunäytelmä) -genrestä. Käytän aineistona myös kahden oopperalaulajan, Raili Viljakaisen ja Marjukka Tepposen, haastatteluja keväältä 2012. Lisäksi reflektoin omaa suoritustani esityksessä, joka taltioitiin DVD:lle 29.11.2012.</p> <p>Toivon, että työni tuo lisätietämystä ja uusia näkökulmia Paminan hahmoon roolista ja sen esittämisestä kiinnostuneille.</p>	
Avainsanat	Pamina, <i>Taikaahuilu</i> , Mozart, ooppera

Author Title	Aino Kola From a Girl to a Woman - Performing the Role of Pamina in <i>The Magic Flute</i> by W. A. Mozart
Number of Pages Date	38 pages + 1 appendix + DVD 1 & 2 22 May 2013
Degree	Bachelor of Culture and Arts
Degree Programme	Music
Specialisation option	Music pedagogy
Instructors	Annu Tuovila, D.Mus Sirku Wahlroos-Kaitila, M.Mus.
<p>ABSTRACT</p> <p>In my final project, I examine the role of Pamina in <i>The Magic Flute</i> by W. A. Mozart. I played the part in autumn 2012 in a student opera production at the Metropolia University of Applied Sciences. In this report, I analyse the character of Pamina, and the qualities and challenges of the role.</p> <p>To gain an insight into the character of Pamina and its context, I did research on the birth of <i>The Magic Flute</i> and the <i>singspiel</i> genre. I also interviewed two opera singers in spring 2012, Raili Viljakainen and Marjukka Tepponen. In addition I reflect on my own performance in the performance that was recorded on DVD on 29th November 2012.</p> <p>I hope that my work will increase knowledge and bring new perspectives into the character of Pamina to those who are interested in her or who desire to perform the role.</p>	
Keywords	Pamina, The Magic Flute, Mozart, opera

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Mozartin Taikahuilu	3
2.1	Juoni	3
2.2	Metropolian produktion tulkinta	5
2.3	Oopperan synty-ympäristö	6
2.4	Tyypillinen satuooppera	8
2.5	Ensimmäinen Pamina	10
3	Pamina hahmona	12
3.1	Persoona	12
3.2	Suhde muihin hahmoihin	14
3.3	Paikka oopperan symboliikassa	17
4	Roolin työstäminen ja esittäminen	19
4.1	Valmistautuminen	19
4.2	Lauluosuudet	20
4.2.1	Yleistä	20
4.2.2	Aaria	22
4.2.3	Äänityyppi	23
4.3	Puheosuudet	24
4.4	Esityskieli	25
4.5	Tulkinta	26
4.6	Merkitys laulajalle	27
5	Ääniteanalyysia	30
6	Pohdinta	35
	Lähteet	37
	Liitteet	
	Liite 1. Haastattelurunko	

1 Johdanto

Ensimmäinen muistoni Paminasta W. A. Mozartin *Taikaheilu*-oopperassa löytyy lapsuuskotini olohuoneesta. Vanhempamme lainasivat silloin tällöin kirjastosta meille lapsille Savonlinnan Oopperajuhlien videotaltioinnin, joka oli muistikuvani mukaan välillä hauska, välillä tylsä. Erityisesti hassu lintumies, lohikäärme, liikkuvat puut sekä dramaattinen Yön Kuningatar piirtyivät mieleeni. Sitten olivat nuo tylsät jaksot, missä prinssi ja prinsessa ja mörisevä basso lauloivat ikuisuuksia (prinsessa oli toki kaunis). Sittemmin mielipiteeni kyseisestä oopperasta on laulunopiskelun myötä muuttunut monipuolisempaan suuntaan, varsinkin saatuaani tilaisuuden jo kerran esiintyä siinä, toisen pojan roolissa. Silti kuullessani pääseväni tekemään Metropolialla Paminan roolia tajusin, että minun oikeasti täytyy tehdä perusteellinen työ, että saan hahmosta itselleni ja sitä myötä yleisölle kiinnostavan. Tätä prosessia ja sen hedelmiä valotan opinnäytetyössäni.

Metropolia Ammattikorkeakoulun musiikin koulutusohjelma toteutti siis Mozartin *Taikaheilun* opiskelijaproduktiona syksyllä 2012. Koelaulu järjestettiin tammikuussa 2012, ja sen tuloksena lauloin kaksoismiehityksessä toisena Paminana. Keväällä oli musiikkiharjoituksia, syksyllä niiden lisäksi liike- ja näyttämöharjoituksia. Esityksiä oli yhteensä kahdeksan ajalla 24.11. - 4.12.2012, joista esiinnyin neljässä. Ohjaajana toimi Martina Roos, kapellimestarina Pekka Helasvuo. Esitys taltioitiin DVD:lle 29.11.2012, tämä oli toinen esitykseni (DVD 1 & 2). Ooppera esitettiin nykysuomeksi, käännöksistä vastasivat Martina Roos, Juha Silvo sekä solistit.

Koska produktio oli koulun tuottama, ei minun tarvinnut huolehtia käytännön taustatyöstä. Siksi lähestyn työssäni Paminan hahmoa erityisesti esittämisen näkökulmasta: mitkä ovat roolin ominaisuuksia ja vaatimuksia, sekä itse hahmon tulkinnassa että lavatyöskentelyn, laulun ja laulajan kannalta. Selvitän omaa valmistautumistani hahmoon sekä toteutustani lavalla taltioinnin perusteella.

Mozartin elämästä löytyy roppakaupalla kirjallista materiaalia, mutta paljon rajatummin keskittyen vain tiettyyn hahmoon. Sen sijaan että pitäisin taas yhden Mozart-esitelmän, kurkistan oopperan syntyhetkeen ja tutustun oopperan genreen (*singspiel*, laulunäytelmä). Voisivatko nämä antaa näkökulmia nykypäivän Paminan esittäjille?

Lisäksi tutustun Paminan ensimmäiseen laulajaan Anna Gottliebiin, jolle rooli oli sävelletty.

Näiden kirjallisten lähteiden rinnalle halusin ns. hiljaista tietoa, eli kokemuksia itse roolin tekemisestä käytännössä. Tätä varten haastattelin kahta suomalaista alan asiantuntijaa eli tässä tapauksessa oopperalaulajaa; Marjukka Tepposta sekä Raili Viljakaista. Ensin mainittua haastattelin 22.3.2012, jolloin Tepponen oli esittänyt Paminan roolin kerran aikaisemmin Tampereen oopperassa. Viljakainen vastasi kysymyksiini sähköpostitse 11.5.2012, sillä kiireisten aikataulujen ja vaihto-opiskeluni takia emme löytäneet yhteistä aikaa puhua. Hän puolestaan oli esittänyt Paminaa 1980-1995 Savonlinnan Oopperajuhlilla ja Württembergin Valtiooopperassa Stuttgartissa sekä tehnyt yksittäisiä vierailuja Saksassa ja Suomessa. Asiantuntijat olivat näin ollen iän ja kokemuksen puolesta varsin erilaisia, mikä olikin tarkoituksellista ja hedelmällistä. Haastattelutavat vaikuttivat hieman niiden laajuuteen ja perinpohjaisuuteen – luonnollisesti puhuttu haastattelukeskustelu sisälsi enemmän yksityiskohtia kuin sähköpostivastaus.

Käyn työssäni läpi haastattelukysymykset ja niiden vastaukset luvusta kolme alkaen, suurin piirtein samassa järjestyksessä kuin haastattelurungossa, joka löytyy liitteenä. Päätin niiden rinnalla käyttää mahdollisia kirjallisia aineistoja, sekä reflektoida koko ajan omaa roolityöskentelyäni, sen sijaan että olisin jakanut kaikki nämä erillisiin osioihin. Täten tietyn aihealueen tiedot löytyvät helposti yhden otsikon alta, monesta näkökulmasta tarkasteltuna.

Alkuperäinen henkilökohtainen tavoite työssäni Paminan parissa oli saada tylsemmän tuntuisesta roolista itselleni kiinnostava. Muita ammatillisia tavoitteita oli kehittää näyttämötyöskentelyä ja laulu- ja puhenäyttelemistä saumattomaksi toiminnaksi, saada rooli laulullisesti istumaan mahdollisimman hyvin, sekä opetella jakamaan voimiani isomman roolin vaatimalla tavalla. Lisäksi tavoitteenani oli laajentaa tietämystäni ja saada paljon näkökulmia Paminan suhteen haastattelujen ja historiallisten lähteiden kautta.

Toivon, että työni tuo monipuolisia näkökulmia Paminan hahmosta ja erityisesti roolin tekemisestä kiinnostuneille. Tämä on ollut minulle mielenkiintoinen matka, ja tahdon tuoda sen hedelmät muidenkin käytettäväksi.

2 Mozartin Taikahuilu

Lienee kiistatonta, että itävaltalaisen Wolfgang Amadeus Mozartin (1756 – 1791) oopperoista juuri *Die Zauberflöte* eli *Taikahuilu* on esitetty eniten viimeisten vuosisatojen aikana. Ooppera olikin menestys jo omana aikanaan. Se sai ensi-iltansa 30.9.1791 Wienissä itse säveltäjän johtamana (Leopold 2005, 145), ja sadatta esitystä mainostettiin jo marraskuun lopulla, vaikka todellisuudessa se olikin vasta 89. esitys (Pahlen 1981, 228). Taikahuilua voi tulkita monin eri tavoin, mutta sanomaltaan se kertoo ihmisen kasvamisesta rakkauden polulla – tai kuten Lazarus (1990, 188) ilmaisee, se kertoo ihmisistä, jotka etsivät valistusta tämän hämmentävän ja ristiriitaisen maailman keskellä. Ooppera jäi säveltäjän viimeiseksi, sillä pian sen jälkeen hän sairastui vakavasti ja kuoli vuoden lopussa.

2.1 Juoni

Pohjustaakseni työtäni kerron alkuun lyhyesti oopperan juonen, painottaen erityisesti Paminan näkökulmaa. Perustan kerrontani Savonlinnan Oopperajuhlien *Taikahuilun* libreton (Schikaneder 1992) juonikuvaukseen, ja sen tavoin keskityn alkuperäisen libreton sisältämien näyttämöllisten yksityiskohtien sijaan yleiseen tarinankerrontaan.

Oopperan alussa prinssi Tamino pakenee lohikäärmettä ja menettää tajuntansa. Kolme naista Yön Kuningattaren maailmasta pelastavat hänet surmaamalla lohikäärmeen ja poistuvat paikalta. Tamino herää ja kuulee erikoisen lintumiehen huilun äänen. Kyseessä on Papageno, joka ylpeilee surmanneensa lohikäärmeen. Naiset tulevat paikalle asettamaan lukon Papagenon suulle ja antavat prinssille kuvan Paminasta, Yön Kuningattaren tyttärestä, joka on julman demoni Sarastron vankina. Prinssi rakastuu hetkessä kuvan neitoon. Yön Kuningatar ilmestyy paikalle ja vaatii Taminoa vapauttamaan Paminan. Prinssi jää hämilleen Kuningattaren lähdettyä, mutta sitten tulevatkin taas naiset vapauttamaan Papagenon ja lähettävät miehet pelastusretkelle mukanaan maagiset esineet taikahuilu ja kellopeli. Matkaseuraksi he saavat kolme poikaa, jotka auttavat tarpeen tullen.

Pamina on Sarastron valtakunnassa mauri Monostatoksen vankina, joka tahtoisi neidon itselleen. Papageno sattuu paikalle, ja hän ja Monostatos pelästyvät toisiaan, ja jälkimmäinen pakenee. Papageno tarkistaa leikkimielisesti Paminan henkilöllisyyden kuvan perusteella ja kertoo prinssistä, joka on tulossa tämän pelastamaan. Samalla

käy ilmi, että hän haaveilee Papagenasta, omankaltaisesta naisesta, ja Pamina lohduttaa uutta ystäväänsä. He laulavat yhdessä dueton, jossa ylistävät miehen ja naisen välistä rakkautta.

Tamino löytää tiensä Sarastron porteille. Hän ei vielä pääse sisään, mutta Kaitsijapappi kertoo hänelle Sarastron hyvydestä, ja äänet vakuuttavat että Pamina elää. Tamino soittaa Taikahuiluaan ja vastauksena kuulee Papagenon huilun äänen. Kohtaus siirtyy ystävyksiin, jotka pakenevat Sarastron linnasta. Monostatos saa nämä kuitenkin kiinni, mutta hän ja orjansa kesyyntyvät Papagenon kellopelein äänestä. Samassa fanfaarit ilmoittavat Sarastron saapuvan. Pamina pahoittelee tälle pakoaan ja syyttää siitä tunkeilevaa Monostatosta, joka saakin rangaistukseksi sata raipaniskua. Samaten hän pyytää ymmärrystä äitiään kohtaan, mutta Sarastro vaikuttaa järkähtämättömältä naisen juonien suhteen. Tamino tuodaan sisään, ja rakastavaiset kohtaavat ensi kerran. Tamino ja Papageno johdatetaan puhdistautumaan, jotta voisivat liittyä Sarastron joukkoihin, eli vihittyihin.

Toinen näytös alkaa Sarastron veljeskunnan keskuudessa, jossa hän julistaa Taminon kelpolliseksi kokeisiin: hänen on osoitettava hyveelliseksi, vaiteliaksi ja avuliaksi. Papit ohjeistavat Taminon ja Papagenon kokeisiin. Kolme naista tulevat muistuttamaan nuorukaisia heidän tehtävästään ja viettelemään heitä puhumaan, mutta naiset kaikkoavat ukkosen myötä pois.

Monostatos yrittää suudella nukkuvaa Paminaa, mutta Yön Kuningatar ilmestyy paikalle ja häätää tämän. Kuningatar antaa tyttärelleen tikarin, jolla tämän täytyisi surmata Sarastro, äidin hylkäämisen uhalla. Kuningattaren poistuttua Monostatos vaatii rakkautta Paminalta kiristämällä, mutta neito kieltäytyy. Hän yrittää tappaa Paminan, mutta Sarastro saapuu ja hänkin häätää maurin, joka siirtyy Yön Kuningattaren puolelle. Sarastro vakuuttaa Paminalle, että näiden muurien sisällä asuu rakkaus ja ystävyys.

Tamino ja Papageno saavat rohkaisua kolmelta pojalta olemaan vaiti, kuten pappien asettama koe vaatii. Seuraavaksi Pamina ilmestyykin paikalle kuultuaan prinssin huilun ja ihmettelee miksei tämä vastaa. Hän on autuaan tietämätön miesten kokeista ja murheissaan uskoo Taminon hylänneen hänet. Aariassaan Pamina ajattelee kuoleman olevan ainoa ulospääsy onnettomasta tilanteestaan kaikkien hylkäämänä.

Papagenon luona vierailee vanha akka, joka Papagenon vastahakoisesti lupauduttua tälle osoittautuukin lintutyttö Papagenaksi. Heidät kuitenkin vielä erotetaan kokeiden loppuun saattamiseksi.

Pamina on itsemurhan partaalla ja aikoo surmata itsensä äidiltään saamallaan veitsellä. Viime hetkellä kuitenkin kolme poikaa estävät häntä ja kertovat prinssin häntä rakastavan. Pamina lähtee toiveikkaana poikien matkaan. Rakastavaiset löytävät toisensa ja heidät johdatetaan yhdessä tuli- ja vesikokeisiin, joista he selviytyvät kunnialla. Papageno ja Papagena saavat myös vihdoon toisensa.

Yön Kuningatar joukkoineen yrittää vielä kerran ottaa Sarastron linnan haltuunsa, mutta he kukistuvat ukkosen ja auringonsäteiden myötä. Sarastro julistaa Taminon ja Paminan vihityiksi veljeskuntaan ja toisilleen.

2.2 Metropolian produktion tulkinta

Opiskelijaproduktioissa on hyvin yleistä kääntää epookkitarinat nykyaikaan jo aivan puvustuksenkin kannalta. Niin tehtiin tälläkin kertaa; ohjaaja Martina Roos laittoi teoksen tapahtumaan tässä ja nyt, Helsingissä vuonna 2012. Keskiössä oli kolme sukupolvea: aikuiset (mm. Sarastro ja Yön Kuningatar), nuoret (kolme poikaa), sekä päälle parikymppiset nuoret aikuiset (Tamino, Pamina, Papageno, Papagena). Lavastus henki katu- ja kaupunkikulttuuria, ja puvustus noudatti henkilöhahmojen karaktäärejä. Sarastro johti eräänlaista henkisempää lahkoo jooga-elekieliseen, ja Yön Kuningattaren joukko muistutti menestyviä business-naisia.

Pamina ei oikeastaan kuulunut kumpaankaan joukkoon, hän heilui lavalla vapaasti farkuissa ja tennareissa. Äitinsä ja Taminon tavoin hän kylläkin käytti ylevämpää kieltä, kun taas Papageno mursi stadin slangilla. Koko produktio olikin käännetty hyvin vapaasti nykyaikaiseen suomalaiseen suuhun, eikä tarvittaessa kaihdettu muuntamasta pieniä musiikillisiäakaan elementtejä tekstin johdonmukaistamiseksi.

Esityksessä oli käytetty paljon tekniikkaa hyväksi, kuten äänitehosteita tietokoneelta ja projisoituja kuvia lavan takaseinällä. Näin oli toteutettu mm. Paminan kuva sekä tuli- ja vesikokeet. Taikahuilu oli oranssi muovinen putki, jonka sisään sytytimme lamput palamaan loppukoetuksessa – valo tietenkin kuvasti Taminon ja Paminan rakkauden

hehkua. Kellopeli oli kilisevä koje, joka oli niin painava että Paminallakin hauis kasvoi hänen kantaessaan sitä yhdessä Papagenon kanssa.

Vaikka ulkoiset puitteet olivatkin nykyaikaisia, ei henkilöhahmojen perusolemuksia suuresti muunneltu alkuperäisestä ja perinteisestä. Sen sijaan oli panostettu heidän autenttisuuteensa tässä ajassa ja kaihdettu oopperamaista jähmeää seisoskelua. Ohjaus olikin hyvin fyysinen, mitä varten teimme paljon tanssi- ja liikeharjoituksia. Komiikka oli suuresti näkyvillä tässä versiossa.

2.3 Oopperan synty-ympäristö

Mozart tapasi *Taikahuilun* libretosta vastaavan Emanuel Schikanederin (1751 – 1812) Salzburgissa, missä tämä oli seurueensa kanssa vierailulla viisi kuukautta vuosina 1780-81 esittäen laajalla repertuaarilla *singspielejä*, baletteja ja näytelmiä, mm. Shakespearen Hamletia, jossa Schikanederilla oli nimirooli (Cairns 2006, 200). Schikaneder olikin teatterialan monitaituri: näyttelijä, laulaja, runoilija, säveltäjä ja teatterinjohtaja (Leopold 2005, 145). Vuonna 1789 Schikaneder vuokrasi ulkoilmateatterin Wienin esikaupunkialueella ja perusti sinne Theater auf der Wiedenin, joka kulki myös nimellä Freihaustheater. Hän suunnitteli keskittyvänsä paljolti oopperaan ja keräsi siksi hyviä laulajia joukkoonsa: hänen edellisestä ryhmästään tutut tenori Benedikt Schackin (Tamino) ja basso Franz Xaver Gerlin (Sarastro), ja vaimonsa teatteriseurueesta mm. sopraano Josepha Hoferin (Yön Kuningatar, Mozartin käly) sekä libretisti Karl Ludwig Giesecken – ja uutena lisäyksenä mm. nuoren Anna Gottliebin, Paminan ensimmäisen laulajan. (Schikaneder 2013.) Mozart ja Schikaneder olivat tuttuja myös vapaamuuraripiireistä, sillä Mozart oli veljeskunnan aktiivinen jäsen – Schikaneder tosin sai sieltä hädän elämäntapojensa vuoksi (Cairns 2006, 205).

Wienin esikaupunkilaisia houkutellakseen Schikaneder esitti omia uusia hupi- ja murhenäytelmiä, ja niiden lisäksi hän teki ja tilasi sadunomaisia, enimmäkseen koomisia laulunäytelmiä, eli saksalaisittain *singspielejä* (Leopold 2005, 145). *Singspiel* on saksalainen musiikkiteatterin tyyllilaji, joka muistuttaa oopperaa, mutta resitatiivit on korvattu puhutulla dialogilla. Mozart oli perehtynyt tyyllilajiin jo oopperoissaan *Ryöstö Seraljista* (1782) ja *Der Schauspieldirektor* (1786), kruunatakseen työnsä *Taikahuilussa* (1791), joka sisälsi paljon vaikutteita muistakin oopperan tyyllilajeista. (Singspiel 2013.)

Mozart oli kotonaan Wienin populaarissa huumorin, mysteerien, farssien ja speaktaakkeleiden kulttuurissa, joten oli luonnollista synnyttää ooppera tähän ympäristöön. Tässä ympäristössä hänellä oli mahdollisuus luoda kauan haluamansa aito saksalainen ooppera, uusi genre erotukseksi italialaisista komedioista, sekoittaen leikkisyyttä ja vakavuutta, kansankielisyyttä ja ylevyyttä. (Cairns 2006, 202.) Mikään muu Mozartin ooppera – ja kenties mikään kenenkään muun säveltämä ooppera – ei sisällä yhtä moninaisia tyylilajeja kuin *Taikaahuilu*. Tämä onkin ehkä teoksen suurin ansio; niin monia ristiriitaisia elementtejä yhdessä, mutta silti kokonaisuus on täydellisen yhtenäinen (Pahlen 1981, 228).

Emme tiedä, miten *Taikaahuilun* idea tarkalleen ottaen sai alkunsa, mutta voimme olla varmoja, että Mozart oli alusta asti vaikuttamassa librettoon. Draama on hyvin rakennettu, lähteitä on käytetty monipuolisemmin kuin Schikanederin muissa libretoissa, hahmot ovat syvempiä ja johdonmukaisempia (Cairns 2006, 203). Tämä näkyy myös Paminan tarinassa, joka lienee Mozartin käsialaa. Schikaneder arvosti naisia, muttei kuitenkaan näiden vapautus mielessään – roolinsa Papagenon sanoin naisen tehtävä on palvella miestä, duetossa nro. 7. (Cairns 2006, 208-209.) Metropolian produktio tosin otti melkein pä käänteisen tulkinnan: ”Voi muijat olla ybermakeit sit jos vaan päästää lähelle” (DVD 1: raita 14). Schikanederin toistaman maalaishahmon vaimot olivat *singspiele*issä aina joko dominoivia tai nuoria kaunokaisia (Buch 2004, 208). Paminan hahmo on kuitenkin erilainen. Schikaneder oli esittänyt paljon Hamletia, ja ehkä hän sisällytti hahmoon palan Ofeliaa. Kumpikin neito ajautuu hulluuden partaalle ja kokee kaksinkertaisen hylkäämisen – Ofelia kuninkaan ja isänsä puolelta (Kaiser 1991, 209). Paminan tarinalla on onnellisempi päätös, kuten kunnon *singspiel*issä kuuluukin.

Taikaahuilua ei tehty halvalla. Schikaneder palkkasi päteviä laulajia ja ison orkesterin ja käytti uusimpia teknisiä innovaatioita (Cairns 2006, 202). Teatteri satsasi monipuoliseen lavatekniikkaan ja visuaalisiin efekteihin, kuten esim. lentäviin koneisiin, ukkoseen, valaistuksellisiin efekteihin, tuleen, ja vesiputouksiin. Niiden lisäksi lavalla nähtiin myös eläimiä. Yhdistettynä upeaan musiikkiin ja mielenkiintoiseen juoneen tämä satsaus ei ollut turhaa: oopperan menestystarina jatkuu jatkumistaan. Schikanederkin jatkoi esitysten uusimista Wienissä tasaisin väliajoin uransa loppuun asti. (Schikaneder 2013.)

2.4 Tyypillinen satuooppera

Taikahuilusta tuli Schikanederin sekä Mozartin menestynein *singspiel*, mutta se ei suinkaan ollut genren ensimmäinen tuotos. Se oli vain yksi monista sadunomaisista *singspiele*istä, joita kutsuttiin 1770-luvun lopulta lähtien yksinkertaisesti sanalla ”Märchenoper”, eli satuooppera (Buch 2004, 205). Myöhemmin musiikinhistorioitsijat ovat kehittäneet termin ”Zauberoper” (taikaooppera) kuvaamaan saksalaista oopperaa, jossa on puhuttua dialogia, jossa maagisilla elementeillä ja mahtavilla lavaefekteillä on tärkeä rooli ja jota on esitetty pääasiassa Wienin esikaupunkialueen teattereissa 1780-luvun lopulta 1800-luvulle. Juonet olivat monesti johdetut saksalaisista kansantarinoista. Genren juuret pohjautuvat syvälle suosittuun Wieniläiseen komediatraditioon 1700-luvun alkupuolelle. (Sadie 1992, 1219.)

Ei siis mikään ihme että *Taikahuilukin* sisältää niin paljon huumoria. Tämä aspekti jää joskus teoksen symbolisuuden ja tulkintojen ajoittaisen vakavuuden jalkoihin tai jotenkin päälle liimatuksi tai irralliseksi. Metropolian produktio kuljetti huumorin punaista lankaa läpi oopperan vakavampienkin kohtausten, mikä mielestäni on varsin oikeutettua, kun ottaa huomioon genren juuret. Samaten ei liene väärin sisällyttää Paminan hahmoon rohkeasti koomisia elementtejä, silloin kun se sopii kohtaukseen. Tosin *Taikahuilu* sisältää moninaisempia elementtejä ja vakavampaa juonenkehitystä kuin monet aikansa *singspiele*t ja vaatii täten herkkyyttä ja tilannetajua opera serian ja buffan, eli vakavan ja koomisen oopperan, vaihteluun. Mozart oli raivoissaan, kun tuttava yleisössä nauroi läpi toisen näytöksen vakavan alun (Cairns 2006, 209) – ja niin olisi ilmeisesti ollut Metropolian versiossakin.

Taikahuilu on tunnetuin lajinsa edustaja, mutta sitä edelsi kaksi muuta satuoopperaa sekä muita satunäytelmiä (”Zauberkomödie”) Theater auf der Wiedenillä. Ensimmäinen ooppera oli vuonna 1789 Paul Wranitzkyn Giesecken librettoon säveltämä *Oberon, König der Elfen* (Oberon, keijujen kuningas), joka jäi teattereihin elämään aina Carl Maria von Weberin *Oberoniin* asti. Sitä seurasi vuonna 1790 Schikanederin librettoon sankarillis-koominen *Der Stein der Weisen oder Die Zauberinsel* (Viisasten kivi, tai Taikasaari), jonka säveltämisestä vastasivat itse Schikaneder, Schack (Tamino), Gerl (Sarastro) sekä Mozart. Seurueen jäsenistä monet olivat siis monilahjakkaita. (Buch 2004, 206.)

Yllä mainitut satuoopperat sekä monet satunäytelmät pohjautuivat Christoph Martin Wielandin satukokoelmaan *Dschinnistan*, josta Schikaneder poimi aina yhden tarinan, johon yhdisteli elementtejä muista. *Taikauiiluun* hän käytti mallina satua ”Lulu oder die Zauberflöte” (Buch 1999, 206-207). Mainitut satuoopperat sisälsivät samanlaisia elementtejä, mm. kaikista löytyy rakastavaisten koe; *Oberonissa* Hüon ja Amande, joita esittivät Schack ja Gottlieb eli myöhemmät Tamino ja Pamina, ja *Der Stein der Weisenissa* nuori pari Nadir ja Nadine (Gottlieb), jotka joutuvat testeihin saadakseen viisasten kiven. Anna Gottlieb sai siis aina näytellä neitoa pulassa. (Buch 2004, 214.)

Taikauiulun libreton on sanottu sisältävän kansantarina-ainesten lisäksi viittauksia vapaamuurariuteen. Vapaamuurarit ovat miehille 1700-luvun alussa muotoutunut järjestö, joka opettaa jäseniään symboliikan ja allegorioiden avulla ja tahtoo herättää jäsenensä ajattelemaan, kysymään ja etsimään. Opetus tapahtuu pääasiassa salaisten rituaalien muodossa. (Vapaamuurarit 2013.) Jotkin *Taikauiulun* vapaamuurareihin yhdistetyt elementit esiintyvät kuitenkin muissakin satuteoksissa ilman yhteyksiä salaseuraan, kuten tulen ja veden koe, egyptiläisyys, miesten rituaalit, naisten väheksyntä ja hiljaisuuden koe (Buch 2004, 207). Mozart ja Schikaneder eivät itse koskaan maininneet vapaamuurariutta *Taikauiulun* yhteydessä; Mozart sanoi ”teutsche Oper”, Schikaneder ”grosse Oper”. Monet muutkin wieniläiset säveltäjät ja libretistit olivat vapaamuurareita eikä ole todisteita, että hekään olisivat sisällyttäneet viitteitä vapaamuurariuteen oopperoihinsa. 1700-luvun *singspiele*t eivät olleet kätkeytyneen filosofioiden ja rituaalien välineitä, ne olivat kansantajuista teatteria. Aikalaiset teatterivertauskuvien tekijät tarkoittivat symboliset sisällöt helposti havaittaviksi, eivät kätkeytyneiksi. Schikanederin tai muidenkaan libretistien teksteistä ei löydy monimutkaisia piilomerkityksiä. (Buch 2004, 202.)

Itselleni *Taikauiulu* on ollut monesti nähty ja kuultu tarina, vähän naiivi ja sadunomaisuudessaan ja arkkityyppeineen välillä kovin arvattava. Mutta sitä se oli aikalaisillekin – jos nykyajan elokuvat tuntuvat joskus toistavan itseään, niin kyllä niin teki 1700-luvun viihdekin. Tuttuihin hahmoihin yleisön on helppo samaistua, vaikka itselle kävisikin tympeäksi esittää aina neitoa pulassa. Mutta satugenren tunteminen ja hahmon lähestyminen sitä kautta voi avata myös ovia; kun hyväksyy asetelman pohtii, mitä se ajaa takaa ja kokeilee, miten hahmo toimii tietyissä rajoissa – ja mitä rajoja voi ylittää. Pamina on hahmo, joka osaltaan rikkoo näitä satugenren rajoja, kuten tulemme huomaamaan.

2.5 Ensimmäinen Pamina

Wieniläissyntyinen Anna Gottlieb (1774 – 1856) oli vasta seitsemäntoista vuoden ikäinen tulkitessaan ensimmäisenä Paminan roolin. Lavalla hän kuitenkin oli jo konkari: hänen vanhempansa näyttelivät molemmat Wiener Burgtheaterissa, missä Annakin teki ensiesiintymisensä viisivuotiaana Hamletissa. Samaisessa teatterissa hän lauloi kahdentoista iässä Barbarinan pienen roolin Mozartin oopperassa *Le Nozze di Figaro* (Figaron häät) – ainoana ei-italialaisena laulajana. Viisitoistavuotiaana hänet palkattiin laulajaksi Schikanederin Theater auf der Wiedenille, mistä hän olikin mielissään, sillä siellä ohjelmisto oli hauskeempaa ja vapaampaa myös koomisesti lahjakkaalle Annalle. (Mauthe 1986, 7-12.)

Anna pääsikin heti vuonna 1789 debytoimaan Wranitzkyn *Oberonissa* Amanden, Oberonin tyttären roolissa. Nimiroolin esitti Mozartin käly Josepha Hofer – kyseessä siis sama äiti-tytär -pari kuin *Taikahuilussa*. Oopperoilla oli paljon muitakin yhteisiä näyttelijöitä, kuten vastaanäyttelijä Schack. Arvostelujen mukaan (Mauthe 1986, 13) Annan laulu ja näyttelemineen ei ollut pahaa, mutta ”käsityöskentely” (Händenspiel) oli hieman kankeaa. Ei ehkä ihmekään kun kyseessä oli ensimmäinen isompi oopperarooli. Mutta ilmeisen hyvä laulaja Anna oli viisitoistavuotiaaksi – *Oberonin* musiikillinen materiaali oli ambitukseltaan ja tyyliltään *Taikahuilun* kaltaista, kuten partituurista voi huomata (Wranitzky 2013). Sitä seurasi toinen satuooppera *Der Stein der Weisen* Nadinen roolissa ja vihdoin vuonna 1791 *Die Zauberflöte* Paminana. (Mauthe 1986, 12-15.)

Mozart oli kuullut Anna Gottliebiä jo *Taikahuilun* tekovaiheessa ja ilmeisesti kirjoittanut roolin juuri hänelle. Anna kertoi yli 15 vuotta myöhemmin kohtaamisestaan Mozartin kanssa wieniläisen ”Sonntagsblätter”in kirjoittajalle Dr. Ludwig August Franklille (1810 – 1894). Mozart oli todennut kauniin naisen laulun olevan lumoavinta maan päällä, ja hän piti ilmeisesti enemmän luonnonkauniista Annasta kuin paksusti maalatuista teatterikasvoista. Samassa lehdessä vuonna 1842 Anna Gottlieb kertoi Mozartin säveltäneen Paminan juuri hänelle, ja että sama ääni, joka nyt ehkä epämieluisammin soi, oli ennen aikaan Wienissä ihastus ja suurten mestarien ilo, ja että siihen aikaan hän sai kylpeä suosionosoituksissa kuningattaren tavoin. (Mauthe 1986, 16-18.)

”Die Zauberflöte ihrer Kehle” – taikahuilu kurkussaan – oli Mozart leikitellen kuvailut Annan ääntä. Nuori nainen oli ilmeisesti jo varsin pitkällä laulussa, jotta herätti Mozartin kiinnostuksen. Schikanederkin piti teatterissaan korkeaa tasoa yllä. Enempää emme ikävä kyllä pysty sanomaan Annan laulusta, paitsi että ääni ja tulkinta olivat luonnollisesti nuorempia ja keveämpiä kuin joillain nykypäivän kypsemmillä Paminoilla. (Mauthe 1986, 18.)

Mozartin ensimmäisestä Paminasta on ajan mittaan kehittynyt liikuttava legenda. Vuonna 1856 Wienin ”Morgenpost”issa kuvasi Joseph Deiner – todennäköisesti vain joku kynäniekka – muistelmissaan Mozartin kuolemaa edeltäneen sairausajan liikuttaneen tuskallisimmin Anna Gottliebiä. Seitsemän päivää kirjoitusta myöhemmin Anna kuoli. Egon von Komorzonskin romaanin ”*Pamina, Mozarts letzte Liebe*” (1941) mukaan Anna ei olisi enää laulanut Mozartin kuoleman jälkeen. Emme tiedä vierailiko Anna Mozartin luona tämän sairauden aikana, mutta äänen menettäminen ei ainakaan ole totta. Vuoden 1792 alussa – eli Mozartin kuoleman jälkeen – hän siirtyi kilpailevalle Leopoldstädter Theaterille ja lauloi ja näytteli vielä vuosikausia oopperoissa, laulunäytelmissä ja näytelmissä. Hän esitti paljon päärooleja, suurimpana Hensler & Kauerin vuosikausia pyörinyt hitti, romanttinen ”Zauberoper” *Das Donauweibchen* (1798), josta tuli itse asiassa ensimmäinen Suomessa esitetty ooppera, jonka ensi-ilta oli vuonna 1826 Viipurissa (Kauer 2013). Anna Gottlieb kunnostautui myös erityisesti koomisten oopperoiden parissa (Deutsch 1961, 478). Vasta myöhemmin vuosinaan hänen äänensä huonontui ja hän siirtyi laulamisen sijasta näyttelemään puhuen. Joka tapauksessa Mozart kirjoitti kesällä ennen *Taikahuilua* kirjeessään vaimollensa Konstanzelle ikävöivänsä tätä kovin ja kaipaavansa tämän seuraa (Cairns 2006, 227), joten ”Paminan” ja Mozartin suhde lienee pelkkä myytti. (Mauthe 1986, 19-20.)

Mozart antoi jakoon *Taikahuilun* alkusoiton ja toisen näytöksen alkumarssin vasta kaksi päivää ennen ensi-iltaa. Todisteet vesileimoista ja paperityypeistä vihjaavat, että muitakin osia olisi tarkistettu tällöin – mm. Paminan aaria! (Cairns 2006, 228.) Aarian lopullinen tulkinta oli siis ollut varsin tuore. Anna Gottliebin Pamina lienee ollut hänen näyttämökokemuksensa takia eläväinen, pienestä alkukankeudesta *Oberonin* näyttämötyöskentelyssä huolimatta. Uskon myös roolin olleen mukaansatempaava ja intohimoinen Annan koomisten taipumusten ja yleisen *singspiel*-tuntemuksen kautta, vastakohtana patsasteluversioneille. Samaan pyrin itsekin roolia tulkittessani.

3 Pamina hahmona

Seuraavissa kahdessa luvussa käyn läpi asiantuntijoiden vastauksia haastattelukysymyksiini ja peilaan niitä omaan toimintaani sekä kirjallisiin lähteisiin.

3.1 Persoonaa

Taikauiulun satuprinsessa Pamina on saanut lavalla monenlaisia tulkintoja. Oopperalaulaja Raili Viljakainen kuvasi hänen persoonansa seuraavasti:

”Pamina on kokematon, emotionaalisesti syttyvä ja spontaanisti innostuva nuori tyttö, joka on elänyt vahvan äidin kasvatuksessa.”

Marjukka Tepponen taas luonnehtiessaan Paminan persoonaa kiinnitti huomiota tämän temperamenttiin:

”Pamina on tietyllä tavalla hieman ristiriitainen. Tampereen oopperassa halusimme tehdä hänestä vähän pippurisemmän version, ettei hän olisi niin alisteinen kahden voimahahmon eli Yön Kuningattaren ja Sarastron hallinnassa. Pamina haluaa taistella Taminon ja rakkauden puolesta, ja loppujen lopuksi hän hylkääkin äitinsä ja valitsee hyvän tien. Hänellä on kyllä omaa tahtoa, mutta voimakkaita hahmoja vastaan on vaikea taistella. Mutta itse mieltäisin, ettei hän saisi olla uhri. Niin tulkitaan valitettavan usein, ja minusta on kauhean tylsää kuvitella, ettei hänellä ole omaa tahtoa tai voimaa tehdä mitään oman kohtalonsa eteen. Minkä takia hän edes taistelee Taminosta, jos on vain sellainen lammas?”

Kuvailtaessa Paminan persoonaa huomio kiinnittyy heti hänen ympäristöönsä: dominoivaan äitiin, vaikuttavaan Sarastroon, rakastettavaan Taminon. Pamina on tietyssä mielessä olosuhteiden ja mahtipelien uhri, ja herättää enemmän sääliä kuin kukaan muu *Taikauiulun* hahmoista. Siitä huolimatta hän on muutakin kuin ”tylsä uhrilammas”, kuten Kaiserin (1991, 205) luonnehtii; Pamina ei ole mikään passiivinen nainen. Hän tuntee itsesyytöksissään samaa fanaattisuutta kuin äitinsä, tekee itsemurhapäätöksen nopeasti ja ratkaisukeskeisesti ja lopussa johdattaa itse Taminon kokeisiin kanssaan. (Kaiser 1991, 208.) Metropolian produktion ohjaaja Martina Roos luonnehti Paminaa samalla tavoin minulle: hänellä on samaa sisua ja vahvuutta kuin äidillään, mutta siinä missä äiti tavoittelee valtaa, Pamina taas tavoittelee rakkautta – sitä, mitä vaille hän on ilmeisesti jäänyt.

Tämän kaiken aktiivisuuden ja vahvuuden rinnalla Pamina on hyvin sympaattinen, elämäntäyteinen, spontaani, sydämellinen ja rohkea. Pamina ei ole vain liikuttava, vaan

myös kiinnostava. Jälleen kerran Kaiser ja Roos olivat samoilla jäljillä kuvatessaan Paminan hahmoa: hän on oopperan ihmismäisin, inhimillisin ihminen (Kaiser 1991, 206). Paminalta puuttuu joskus loogisuutta, mutta hän kompensoi sitä ilmaisemalla tunteitaan avoimesti: rakkaus, murhe ja ilo välittyvät varsin hyvin (Kronqvist 2003, 15).

Traagisen tarinansa vuoksi Pamina voitaisiin luokitella opera seria –hahmoksi, ja sitä hän edustaakin kohtauksissa Taminon ja ylempiensä kanssa. Kuitenkin hän viettää suuren osan ajastaan lavalla Papagenon kanssa kansanomaisissa opera buffa – tunnelmissa, esimerkkinä heidän duettonsa nro. 7 (DVD 1: raita 14). Pamina seilaa onnistuneesti eri tyyllilajien viidakossa, mikä kuvastaa hyvin hänen mukautuvuuttaan ja persoonansa eri puolia. (Kronqvist 2003, 13.)

Toisen näytöksen keskivaiheilla Paminan tarina tulee draaman keskeiseksi aiheeksi. Toisin kuin Tamino, Pamina ei ole tietoinen kokeista (äidin ja Taminon hylkääminen), ja kärsii ne läpi tiedostamattaan. Paminan jatkuva kehitys oopperan läpi naiivista ajattelemattomasta tytöstä täysin kehittyneeksi naiseksi on osoitus Mozartin halusta luoda vahvoja ja syvästi liikuttavia naishahmoja oopperoihinsa – muita ovat mm. *Don Giovanni*n Donna Elvira sekä *Figaron häiden* Kreivitär (Cairns 2006, 210). Paminan tarina onkin eräänlainen murrosikäisen kasvutarina. Hän irtautuu äidistään ja etsii omaa tahtoaan, mutta on vielä hyvin paljon riippuvainen vastarakkaudesta. (Kronqvist 2003, 13-14.)

Asiantuntijat olivat yhtä mieltä siitä, että Paminan päämäärä ja liikkeellepaneva voima oopperassa on puhdas rakkaus. Tepponen kuvasi osuvasti:

”Pamina toimii rakkausöljyllä. Prinsessan ainut päämäärä on, että hän löytää prinssin. Ei ole niin väliksi muulla, kyllä minusta joku aina huolehtii. Papagenon tavoitteena on, että hänellä olisi heila, hyvää viiniä ja leipää ja saisi pyydystää lintuja. Monostatos haluaa naisen, se on ainut päämäärä, joka häntä liikuttaa eteenpäin, Sarastro pitää johtajan lailla paikat järjestyksessä, se on hänen elämäntyönsä, ja Yön kuningatar haluaa valtaa – mutta Pamina on se, joka haluaa rakkautta, hän ei halua mitään suuria sankaritekoja, vaan hän haluaa rantakävelylle käsi kädessä.”

Joka rakastaa, sitä rakastetaan. Batta (1999, 402) toteaa Paminan olevan Mozartin rakastetuin ja puhtain naishahmo, mikä vastanee hyvin yleistä mielipidettä.

Omalta osaltani koin näyttämöllisesti helpottavana asiana, että Paminan osana on ”vain” reagoida tapahtumiin. Halusin pitää yllä tietynasteista intohimoa ja herkkyyttä,

minkä läpi elin kaikki kohtaukset. Paminani oli varsin aktiivinen toimija Papagenon kanssa, tyttömäisesti ihastunut ja rakastunut Taminon seurassa, tyyppinen teini äitinsä kanssa, ensin varautunut mutta sitten luottavainen Sarastron seurassa.

3.2 Suhde muihin hahmoihin

Tepposen sanoin Monostatos on iljetys, joka on aina ollut potkittavassa asemassa. Sopivan tilanteen tullen hän tahtoo käyttää Paminaa hyväkseen, luo vahvan konfliktin oopperan alkuun. Tepponen näkee tässäkin vahvana Paminan sisukkuuden: hän pistää vastaan, on fiksu ja yrittää luikerrella tilanteesta pois. Monostatoksella on paitsi fyysinen myös henkinen yliote; Pamina koettaa olla hyvä, kun toinen taas päinvastoin. Kyseessä on siis myös statuskysymys. Viljakainen taas selittää arvoituksellisesti:

"Monostatoksen kohtaaminen tuo uutta elämäkokemusta ja katseen avartumista."

Itse koin Paminana suhteeni Monostatokseen loputtomana selviämisenä, taistele tai pakene –pelinä. Paminalla on kuitenkin rohkeutta valittaa Sarastrolle tämän palvelijan käytöksestä ja varmaan hän saakin siitä "olemme tasoissa" –tyyppistä tyydytystä.

Papageno on kiinnostava ja uteliaisuutta herättävä "kaveri", toteaa Viljakainen. Tepponen maalailee:

"Paminalla ja Papagenolla on heti alusta asti toverillinen suhde ja jos tarina jatkuisi, tulisi heistä parhaat kaverukset, he pystyisivät kertomaan toisilleen kaikkea, mitä Pamina ei kertoisi edes Taminolle, omalle aviomiehelleen. Empaattisena naisena Pamina tajuaa jotakin miestenkin maailmasta, hän osaa aina sympatisoida. Näen sen hirveän lämpimänä ja ihanana suhteena, se on ehkä sydänystävyttä."

Samaa sanoo Lazaruskin (1990, 118): Paminan ja Papagenon ystävyys on varmasti oopperamaailman luonnollisin ystävyysliitto. Paminan ja Papagenon väliltä puuttuu kaikki seksuaalisuus (Kronqvist 2003, 10). Metropolian produktiossamme ulkoinen ero ystävysten välillä ei ollut niin iso kuin lintumiehellä ja prinsessalla – he olivat molemmat tavallisen nuoren näköisiä. Tämä teki entistä luonnollisemmaksi Paminan ja Papagenon ystävyystymisen todennäköisyyden. Mozart oli kirjeessään kertonut vaimolleen Konstanzelle, että duetto nro. 7 (DVD 1: raita 14) täytyy joka ilta esittää uudestaan (Pahlen 1981, 196). Tällainen herttainen ihmissuhde on aina vedonnut ihmissydämiin.

Viljakaisen mukaan Sarastroa kohtaan Pamina tuntee kunnioitusta. Tepposella oli konkreettinen mielikuva:

”Sarastro ja Yön Kuningatar edustavat ääripäitä. Teksti on niin vanhahtavaa, etten halua kuitenkaan ajatella, että Sarastro olisi hirveä sovinisti. Hän on esimerkiksi vain iso yrityspomo, jolla ei ole kauheasti taka-ajatuksia, että hänestä tulisi maailman valtias, vaan hän käyttää valtaansa eri tavalla kuin Yön Kuningatar. Pamina yrittää jonkin verran kapinoida Sarastroa vastaan ja vielä vakuutella, että 'äiti on ihan hyvä'. Sarastro on järkkymätön mielipiteissään, sekin puoltaa sitä, että hän on jämäkkä johtaja. Hän kuitenkin toivoo hyvälle ihmisille hyvää ja antaa rangaistuksen pahoille, kuten esimerkiksi Monostatokselle, joka saa sata raipaniskua. Sarastro on todella tiukka, mutta hirveän reilu. Lopulta halliaariassa (In Diesen Heil'gen Hallen, DVD 2: raita 10) Pamina ymmärtää, mitä hän ajaa takaa: ettei Sarastro vain taistele äitiä vastaan tai yritä määrätä Paminan elämästä, vaan että hän yrittää auttaa, että elämässä oikeasti pitäisi saavuttaa jotakin ihmisenä, minkä jälkeen rakastavaiset voivat saada toisensa.”

Libreton mukaan Paminan isä luovutti kuollessaan Sarastrolle voiman merkkinsä auringonkehrän. Näistä ihmissuhteista on vedetty erilaisia tulkintoja. Nikolaus Harnoncourtin mukaan Sarastro eli hovissa kuningattaren rakastettuna. Ingmar Bergman on tulkinut, että Yön Kuningatar ja Sarastro olisivat eronnut aviopari ja Pamina näiden lapsi. (Batta 1999, 402.) Sarastro tekstissään vihjaa, että olisi puoliksi rakastunut Paminaan (Cairns 2006, 221). Näistä aineksista voisi kehittää ties minkälaista draamaa, mutta Metropolian ohjaus noudatti perinteistä isällistä suhdetta. Ilmeisesti Pamina alusta asti tietää Sarastron olevan jollakin tapaa hyvä, sillä paetessaan Monostatosta hän huutaa Sarastroa apuun (Batley 1969, 123).

Viljakaisen mukaan Tamino merkitsee Paminalle rakkautta ensi silmäyksellä. Tepponen laajentaa näkökulmaa:

”Rakastaminen on tässä illuusio, eikä se ole se tärkein pointti. Pamina on nuori ja elämänhaluinen ja haluaa kokea minkälaista on rakastua prinssiin, ja lähtee siihen täysillä. Häntä ei haittaa mennä vain katsomaan minkälainen se prinssi on, ja kun hän lopulta näkee Taminon, ihastuu hän hetkessä. Vieläpä äiti, joka on tärkeä Paminalle, on lähettänyt pelastamaan hänet, eli hyväksyntä on myös äidin puolelta. Kun Sarastrokin näkee, että nuorukainen on kelvollinen tiettyjen testien jälkeen, sekin on vielä yleinen hyväksyminen suhteelle. Heidän rakkaustarinansa on ikuinen rakkaustarina, joka alkaa vaikeissa tunnelmissa mutta päättyy onnellisesti, ja sitten 'he elivät onnellisesti elämänsä loppuun asti'. Luulen, että heidän kohdallaan on toveruutta, koska he ovat kokeneet kaikki koettelemukset, joihin heidät on pistetty, ja joihin loppujen lopuksi menevät yhdessä. He ovat taistelleet rakkauden puolesta, mikä saa suhteen kestämään.”

Toisin kuin joissain muissa satunäytelmissä Tamino ja Pamina saavuttavat maalin kärsimyksen ja rakkauden kautta, eivät yliluonnollisin keinoin (Cairns 2006, 208). Tämä

tekee parista kovin inhimillisen ja sitä myötä koskettavan. Lazarus (1990, 188) vie heidän suhteensa sielunkumppanuuden tasolle; hänen mukaansa he saavuttavat henkisen harmonian yhteen liittyessään, sillä heidän erilaiset herkkyyalueensa täydentävät toisiaan. Ihmettelen vain, kuinka onkaan mahdollista löytää noin läheinen sielunkumppani edes näkemättä toista. Mutta tässä lienee Sarastrolla näppinsä pelissä, mikä tekee hänestä taas ilmeisen hyvän ihmistuntijan.

Viljakaisen mukaan Sarastron lisäksi Pamina tuntee kunnioitusta äitiään, Yön Kuningatarta kohtaan. Tepponen toteaa, että alussa Pamina onkin äidin tyttö. Mutta käännekohta on, kun Pamina kertoo äidilleen, että Tamino lähti Sarastron mukaan kokeisiin, jotta hänestä tulisi hyvä mies. Siinä vaiheessa äiti kääntää selkensä ja kokee, että hänen tyttärestään ei enää ole hyötyä, ellei hän ota tikaria ja tapa Sarastroa. Tepponen jatkaa:

”On ehkä julminta, mitä vanhempi voi tehdä lapselleen, että oman edun tavoittelun nimessä hylkää lapsensa. Tämä epätoivo ajaa Paminan autiomaahan tikarin kanssa. Äidillä on hirveän voimakas vaikutus tyttärensä. Se, mitä Yön Kuningatar teki Paminalle, on aivan järkyttävää. En ihmettele yhtään, että loppujen lopuksi Pamina päästää irti äidistään.”

Paminan eristys äidistään on tuonut hänelle objektiivisuutta, joka auttaa näkemään tilanteen paremmin (Batley 1969, 123). Mutta miten Pamina pystyi kehittymään niin vahvaksi äidin tossun alla? Tepponen vastaa:

”Se onkin hyvä kysymys. Hänen äidillään on voimakas halu saada lisää valtaa, valloittaa maita ja mantuja – luulen, että Paminalla on sama intohimo, mutta se on tarkoitettu johonkin ihan muuhun, se on tarkoitettu elämiseen ja rakkauteen. Hänellä on samat geenit, mutta kehityksessä on tapahtunut jokin virhe. Hänestä ei ole tullut samanlaista kuin äidistään. Hän on nähnyt, että äidissä on paljon hyvää, muttei tunne omakseen äitinsä raivoa ja vihaa ja vallantavoittelua.”

Metropolian produktiossakin mietimme ohjaajan kanssa tätä Harry Potter –ilmiötä. Pamina on ehkä voimakas, mutta hän on joutunut opettelemaan erinäisiä selviytymiskeinoja. Hän mielistelee äitiä varmaan huomaamattaankin pitääkseen tämän hyvällä päällä. Hän huolehtii äidistään, mm. alkutertsetossa Monostatoksen kanssa sekä Sarastrolle puhuessaan. Hän on riippuvainen vastarakkaudesta ja kun ei sitä saa, ei ole enää syytä elää (vrt. Tamino). Ehkä hän ansaitsi rakkautta äidiltään juuri (näennäisesti) huolehtimalla tästä. Sitten kun häntä ei enää tarvitakaan putoaa pohja elämältä.

Kolmeen poikaan Pamina suhtautuu sisarmaisen luottavaisesti, toteaa Viljakainen. Voikin miettiä, miksi Pamina on näin luottavainen – tuntee ko hän pojat entuudestaan? Tepposen mukaan he eivät ilmeisesti tunne ennestään:

”Pojat ovat enemmänkin oppaina Taminolle ja Paminalle, mutta oopperan lopussa he toimivatkin pelastavina enkeleinä Paminalle. He antavat uuden toivonkipinän, ja Pamina tarttuu siihen – hänen valittavanaan on joko puukko tai pikkuinen köysi, jolla vetää itsensä kuiville, ja hän valitsee sen köyden. Se on ainut oljenkorsi mihin hän tarttuu, se pelastaa oikeastaan koko oopperan!”

Jotain Paminan epätoivosta kertoo juuri se, että hän yhtäkkiä uskoo tuntemattomien puheita ja lähtee näiden mukaan. Toisaalta siinä on juurin hänen hahmolleen luontaista positiivisuutta ja heittäytymistä.

3.3 Paikka oopperan symboliikassa

Kuten aiemmin todettua, *Taikaahuiluun* ei välttämättä tarvitse liittää massiivisia kaukaa haettuja tulkintoja. Kuitenkin siinä on tiettyjä arkkityyppejä ja asetelmia, joita voidaan tarkastella.

Viljakaisen mukaan Pamina edustaa hyvyyttä, valoa ja lisäksi viattomuutta. Tepponen ei ollut aivan yhtä perinteisellä linjalla, hän kartoiti ajatusta, että Pamina koettaisiin täysin hyväksi ja pyhäksi sillä kustannuksella, ettei hänellä olisi omaa tahtoa pistää vastaan sekä hyvälle että pahoille. Paminalle äiti on alussa voimakas hahmo, joka vetää puoleensa, mutta loppujen lopuksi hän tekee valinnan ja menee hyvien puolelle. Tepponen koki Paminan hyvin inhimillisenä hahmona, ja luonnollisesti siitä seuraa häilyvämpi raja hyvyyden ja pahuuden välillä. Viljakaisen näkemys taas seuraa perinteisempää satulinjaa, mikä on yhtä oikeutettu ja tehokas, sekä historiallisesti tarkoituksenomainen.

Jos oopperaa tutkitaan vapaamuurarinäkökulmasta, pistää Pamina pakan totaalisesti sekaisin. Vertauskuvallisuuden kannalta loppu on silmiinpistävän epätavallinen. Vapaamuurarit jättivät vaimonsa kotiin, kun taas Pamina käy läpi uskollisuuden testit (äidin houkutus, Taminon torjunta) aivan kuten miehetkin, ennen liittymistään Taminoon tulen ja veden kokeissa. Kuten *Così fan tutte*, on *Taikaahuilu*akin syytetty naisvihasta, mutta tämä johtuu paljolti joidenkin hahmojen asenteista (esim. papit 2. näytöksen alussa). Jos Kuningatar on pahan alkulähde, on Pamina hyvyyden suurin voima ja välttämätön täydennys Taminolle: heidän liittonsa on jumalallisesti määrätty.

Vaikka vierasta vapaamuurariudelle, vihjaus on että naisiakin voitaisiin ottaa jäseniksi, mikä on oopperan valistusaatetta. (Sadie 1992, 1218). Naisia ei otettu kuitenkaan jäseneksi salaseuraan kuin vasta 1800-luvun loppupuolella (Vapaamuurarit 2013).

Mozartille oli siis tärkeämpää rakkauden koe kuin vapaamuurarien opit. Vihittyjen uusi valtakunta koostui veljistä ja siskoista – Mozart sävelsi vihittyjen loppukuoroon myös naisääniä. (Batta 1999, 401). Metropolian versiossakin lopussa Sarastro ja Yön Kuningatar sekä heidän alamaisensa ovat tasavertaisia keskenään.

Itsemurhateemassakin voidaan nähdä vapaamuurarivaikutuksia: ihmisen täytyy luopua vanhasta egosta voidakseen aloittaa uuden elämän. Itsemurhan motiivia käytetään Taikahuilussa jopa kaksi kertaa, vaikka se ei esiinny Mozartin muissa oopperoissa *Idomeneoa* lukuun ottamatta. Papageno koomiseen tapaansa saa sen näyttämään surkuhupaisalta, mutta Paminan tilanne vaikuttaa murheellisuuudessaan paljon vakavammalta. (Batta 1999, 399.)

Paitsi Paminan oma kehityskertomus, on oopperassa nähtävissä yleisempikin ihmisyyden kehittyminen. Kyse ei ole niinkään hyvän ja pahan taistelusta, vaan ihmissielun kehitymisestä tietämättömyyden pimeydestä valon ymmärtäväisyyteen (Cairns 2006, 208). Metropolian tulkinnassa tämä oli myös läsnä: Yön Kuningattaren joukot vaikuttivat hyvin kapeakatseisilta, urasuuntatuneilta ja kovia arvoja edustavilta, kun taas Sarastron uushengellinen joukkio ajoi rakkauden sanomaa, joskin keinot tämän saavuttamiseksi olivat hieman rankemmat.

4 Roolin työstäminen ja esittäminen

4.1 Valmistautuminen

Raili Viljakainen kertoi rooliin valmistautumisestaan seuraavaa kysyttäessä millä tavoin on perehtynyt hahmoon:

"Kuuntelemalla teosta kokonaisuutena, perehtymällä librettoon, syntyhistoriaan, seuraamalla useita esityksiä eri produktioissa (lähinnä Sakassa eri oopperataloissa sekä Savonlinnassa että televisiossa (vrt. Bergman Taikahuilu mm.) ja lukemalla aiheeseen liittyvää kirjallisuutta jne. Stuttgartissa lauloin alkuvuosina ensin Papagenaa, joten kokonaisuus tuli tutuksi jo sitä kautta."

Perehtyminen oli ollut siis varsin monipuolista ja kattavaa. Oma kokemukseni roolista ennen siihen tarttumista noudatti hyvin pitkälle samaa kaavaa kuin Marjukka Tepposen: olimme kummatkin tehneet Paminasta joitain pätkiä aikaisemminkin (aariaa sekä duetto nro. 7 Papagenon kanssa), nähneet oopperan videolla sekä lavalla, lukeneet libreton sekä olleet itse mukana produktiossa toisessa roolissa, kuten Viljakainenkin. Tepponen oli toiminut Savonlinnan oopperajuhlakuorossa ja siellä kokenut ensimmäisen kerran oopperan kokonaisuudessaan; itselleni taas koko ooppera tuli tutuksi esittäessäni Toisen pojan roolia saksaksi Åbo Svenska Teaterin ja Turun Taideakatemian *Taikahuilun* yhteistuotannossa vuonna 2006.

Lisäksi ennen kuin tiesin tulevasta roolistani, harjoittelin Paminan roolin kauttaaltan saksaksi oopperan erikoiskurssilla, joka kuului pakollisiin opintoihini. Syksyllä 2011 sain siis kuusi tuntia korrepetiittori Jari Hiekkapellon ohjausta. Hiekkapelto keskittyi musiikilliseen sekä intonaation ja tekstin tarkkuuteen sekä tyyllisiin ja jopa lauluteknisiin asioihin. Erityisesti tekstiä hioimme mittavasti – olihan hän työskennellyt Saksassa, ja minun vaihto-opiskeluni oli vielä edessä päin. Musiikki oli pitkälti tuttua Turun produktiosta, melkein liiankin; jotkin tempot ja kohtaukset olivat niin selkärangassa, että niistä oli vaikea luopua. Kurssi huipentui keväällä 2012 Johanna Bisterin kanssa harjoitettuun "Ach, ich fühl's" -aarian näyttämölliseen ja laululliseen esitykseen. Tämä näyttämöllinen toteutus laittoi alulle eläytymistä rooliin, mutta jo silloin koin, että tilanne jäi vielä hieman vieraaksi. Palautteessa minua kehoitettiin hakemaan hieman pelkistetympää tulkintaa – Paminani oli ollut melko aktiivinen, välillä melkein aggressiivinen. Haenkin joskus tunnetta sen suuruuden kautta, jos en vielä löydä sen syvyyttä. Koen että aaria (DVD 2: raita 15) oli tässä suhteessa mennyt

lopullisissa esityksissä eteenpäin, vaikka en vielä silloinkaan saavuttanut lauluteknisistä syistä sitä ihanaa äänellistä tyyneyttä, mikä joissain levytyksissä kuuluu.

Vaikka Metropolian *Taikahuilu* toteutettiin suomeksi, koen että oopperan erikoiskurssista oli suuri hyöty roolin omaksumisessa ja läpiviennissä laullisesti. Musiikkiharjoitusten alkaessa huhtikuussa 2012 olivat melodiat ja kohtaukset jo selkärangassa. Aloitimme harjoitukset saksaksi, sillä suomennos antoi odottaa itseään elokuulle. Työskentely korrepetiittorimme Kari Hännisen kanssa oli samantyyppistä kuin Hiekkapellon kanssa: haettiin tarkkuutta ja iskevyyttä sooloihin ja ensembleihin. DVD-taltiointia kuunneltaessa ymmärtää tämän tärkeyden; erityisesti huomaa, kun joku ei ole kohdallaan.

Taikahuilu on käännetty monena eri versiona suomeksi. Savonlinnassa kuulee vanhakantaisempaa suomea, Tepposen Paminan Tampereen versiossa oli taas laulettu Savonlinnan käännöksiin, mutta kehitetty omat puheosuudet. Metropolian produktiossa oli täysin uusi räätälöity nykysuomen käännös. Sen opettelu olikin istuttelua nuotteihin, ja korrepetiittorin kanssa muuntelimme sitä vielä matkan varrella.

Suomen kielen tuttuuden tähden oli Tepposella enemmän aikaa keskittyä tulkintaan, mikä olikin mielenkiintoinen lähestyminen rooliin. Jonkin verran oli ooppera jo tuttu, mutta muut produktiot eivät liikaa vaivanneet. Silloin pystyi keskittymään nimenomaan hahmoon ja luomaan siitä oman tulkintansa. Saman tyyppinen prosessi oli minullakin alussa, mitä helpotti ennestään produktiomme omaleimaisuus teksteineen ja maanläheisyyksineen.

4.2 Lauuluosuudet

Viljakainen totesi ykskantaan: Paminan laulaminen on äänelle balsamia. Sitä hetkeä odotellessa, että tämä toteutuu omallakin kohdallani, halusin selvittää tarkemmin roolin laullisia ominaisuuksia ja haasteita.

4.2.1 Yleistä

Taikahuilun musiikki vastaa hyvin oopperan tyylien moninaisuutta. Musiikissa on vapaamuurariuteen liittyvää rituaalisuutta, Papagenon musiikki on tyyppillistä

kansanomaista *singspiel*-materiaalia, vakavampien hahmojen laulut taas noudattavat enemmän italialaisen oopperan sävelkieltä (kuten Taminon ja Yön Kuningattaren aariat). Paminan aaria on välimaastoa. Sen yksinkertainen, intiimi sävelkieli kuvastaa hänen universaalimpaa, ihannoitua hahmoaan. (Sadie 2001, 303.)

Paminan musiikki on hyvin melodista, sen linja pyrkii ulos- ja ylöspäin. Hänen osuutensa ovat huomattavasti rikkaampia kuin esim. Papagenon heidän duetossaan nro. 7, joka onkin enemmän Paminan vastaus Papagenolle tätä lohduttaakseen. Sarastron kanssa puhuessa musiikki on lämpimästi harmonisoitua ja haltioitunutta jopa pelon keskellä. Aariassakin näkyy rikkonaisen säestyksen päällä Paminalle ominainen melodian runsaus ja yltäkylläisyys. Itsemurhakohtauksessa kolmen pojan kanssa säilyy vapaa melodisuus kohtauksen dramaattisuudesta huolimatta. (Cairns 2006, 210-211.) Voisikin sanoa, että Paminan musiikki itsessään on varsin ylevää, mikä antaa sisältöä ja merkitystä hahmon muuten hieman naiiville tekstille (Kronqvist 2003, 15).

Roolin näennäinen yksinkertaisuus kätkee omat vaikeutensa. Sopraano Irmgard Seefried on todennut, ettei ole olemassa suurempaa tasaisen legaton testiä (Midgette 2007). Vaikka materiaali ei olisi vaikeaa, on kiinnitettävä huomiota äänen kärkeen painottoman efektin saamiseksi, varsinkin herkissä kohdissa, kuten lopun ”Tamino mein, O welch ein Glück” (DVD 2 raita 21: Tamino mun, mä olen sun), missä ääni saa soida lämpimästi, onnellisesti ja puhtaasti (Kaiser 1991, 210).

Tertsetto nro. 19, Taminon toinen Paminan hylkäys –kohtaus, voi olla lisäystä alkuperäiseen, ja se on ehkä väärällä paikalla, sillä se tuntuu tarpeettomalta siinä missä on, eli Paminan aarian ja itsemurhakohtauksen välissä (Sadie 1992, 1218). Se onkin jätetty pois Metropolian versiossa, jota lyhennettiin mistä voitiin.

Yksi erikoinen piirre Paminan laulumateriaalissa ovat alkua- ja loppupään materiaalin erilaisuudet, jotka asettavat tietynlaisia haasteita. Tästä Viljakainen toteaa:

”Kuten yleensäkin oopperoissa, on Taikahuilussakin loppupuolen tertsetistä eteenpäin ääni vapautunut mm. aarian delikaattien onnistumisen peloista, ja koko tessituura on sujuvampaa; esim. tuli- ja vesikohtauksessa saa jo laulaa oikein kunnolla. Alkupuolella esim. Paminan ja Papagenon duetto on pienistä pätkistä sommiteltu ja paikoitellen alemmaa keskialuetta sisältävää satsia. Teoksen alussa on vaativaa saada se soimaan vapautuneesti.”

Samaa mieltä oli Tepponen:

”Minusta ensimmäinen ja toinen näytös ovat hyvin erilaisia. Koen, että ensimmäisessä näytöksessä on enemmän tekstiä ja paljon toimintaa, siinä saa oikeasti keskittyä, ettei liehu liikaa lavalla, vaan muistaa välillä laulaakin. Mutta sitten toisessa näytöksessä alkaa mennä kaikki pieleen, musiikkiin tulee enemmän melankolisuutta ja se saa pidemmän linjan. Toinen näytös on ihanaa laulettavaa. Siellä on aaria ja kvartetto ja duetto ja se loppu – aivan miellyttävän ihanaa laulettavaa. Ensimmäisessä näytöksessä pitää oikeasti lämmitellä kunnolla. Oopperassa on kaksi hyvin erilaista Paminaa laulettavana, mikä on todella haasteellista. Minulle vaikeinta oli alun nopea replikointi. Toinen näytös on mukavan lyyristä.”

Harjoitusvaiheessa pidin itse enemmän ”helpommista” alkupään kansanomaisista pätkistä, sillä toinen näytös vaati enemmän teknistä istuttelua. Loppupeleissä mielipiteeni kuitenkin kääntyi vastaamaan haastateltuja. Pyrinkin aina ennen lavalle menoa laulamaan näitä vuolaampia pätkiä, että saan instrumenttini auki.

4.2.2 Aaria

Paminalla on vain yksi aaria teoksessa: ”Ach, ich fühl’s” (DVD 2: raita 15, Poissa on mun onnenhetket). Aaria kulkee Mozartin tuskasävellajissa g-mollissa, missä soivat myös Yön Kuningattaren ensimmäisen aarian melodramaattinen alku ja Paminan sekä Papagenon itsemurhakohtaukset. Yön Kuningattaren ja hänen tyttärensä aariat alkavat samasta sävelestä ja samanlaisella laskevalla sävelkielellä – Mozart on kuvannut molemmat yhtälailla henkisesti uhattuina olentoina. Pamina sisäistää rajallisen tilanteensa, jossa hänet on leikattu kokonaan irti sosiaalisista siteistä. Välissä kuuluu toiveikkaampi ja muistelevampi B-duurijakso koloratuureineen, mutta aaria palautuu takaisin alun toivottomuuteen loppuakseen toistuvien lopukkein. Lopun oktaavihypyllä (”So wird Ruh’ im Tode sein”, Rauhan tuo vain kuolema) vie Pamina musiikillisesti itsensä jo haudan taakse. (Leopold 2005, 154.) Aarian ekonomisuus ja puhtaus ovat merkittäviä: vokaalilinjan nousut ja laskut, syvä epätoivo ja terävä ahdistus ovat kuin kärsimyksen kiteytys. Mutta samaan aikaan aaria on herkkä ja hienovarainen. (Cairns 2006, 214.)

Aarialla on yhteneväisyyksiä myös duettoon nro. 7 Papagenon kanssa: samanlainen 6/8 –rytmi, joka kulkeekin tällä kertaa melankolisemmassa poljennossa kertoo erilaisen *lamento*-tarinan rakkaudesta (Kronqvist 2003, 16). Kuitenkaan sen ei tulisi olla liian raskas, onhan tempomerkintä *andante* eikä *adagio*. Vaikka aaria onkin traaginen, tilanne ei ole niin paha, kuin minä Pamina sen näkee. Se on vain traaginen hetki komediassa, surullinen hetki iloisessa ja jalossa seikkailussa. (Steane 2003, 52.)

Kysyin asiantuntijoilta, miten he suhtautuvat tai valmistautuvat aariaan oopperan keskellä. Viljakaisen sanoin:

"Aarioitahan yleensä lauletaan useammin ja paljon enemmän kuin muita kohtia oopperateoksista. Esityksessä ei enää auta kuin heittäytyä tunnelman ja tunteen vietäväksi sikäli, kun ääni pelaa normaalisti."

Tepponen koki aarian irrallaan oopperasta paljon vaikeammaksi kuin oopperassa, missä se rakentuu itsestään, kun pääsee kehittämään tilanteen. Hänellekin oli tärkeää elää juuri siinä hetkessä:

"Minulle on ehdottoman tärkeää mennä oikean ajoituksen mukaan, etten tiedä yhtään, mitä toinen ajattelee ennen kuin hän toimii. Se on sitä reagointia mikä on kaiken perusta. Se on ainut päämäärä, jolla lähdän kohtaukseen; kuulin huilun äänen ja juoksen sitä kohti, nyt vihdoinkin näen taas Taminon. Ja sen takia kohtauksesta saa niin hienon leikkauksen aariaan."

Allekirjoitan Tepposen ajatukset täysin, mutta pakko on lisätä, että lavan takana normaalia huolellisemmin venyttelin, vinguin ja varustelin ennen aariaa kuin vaikkapa ennen itsemurhakohtausta. Lavalla ei sitten voi muuta kuin reagoida.

4.2.3 Äänityyppi

Viljakainen ja Tepponen antoivat äänityypiksi lyyrisen sopraanon, samaa mieltä on myös Pahlen (1981, 229), joka lisää termit "innig" (lämmin, hellä) ja "jugendliche" (nuori). Pahlen ei tässä tarkoittane termiä "Jugendlich-dramatischer Sopran" (nuorekas dramaattinen sopraano), jonka taas Kloiber, Konold & Maschka (2002, 467) hyväksyvät. Tepposen mukaan äänessä täytyy olla jämääkkyyttä, joka kantaa orkesterin yli, ja toisaalta paljon herkkyyttä, pianissimoja, linjoja ja lyyrisyyttä. Jotta alun ja lopun pätkät, korkeat ja keskialueen, pystyy laulamaan tasaisesti, on äänen kuljettava kultaista keskitietä kevyen ja raskaamman välillä.

Äänityypin määrittämisessä voi mennä hurjasti pidemmällekin, kuten Steane (2003, 51-52) tekee Paminan aariaa koskevassa artikkelissaan. Periaatteessa ilman korkeaa ja taidokasta aariaa rooli voisi mennä aloittelevimmillekin sopraanoille, toisin kuin maailmanluokan laulajille, joita kuulemme levyillä. Mutta Paminan heikko hetki on se vaativin hetki laulajalle. Paminan tulisi silti kuulostaa nuorelta, vihjaahan siihen alussa hahmon tyttömäinen ja neitseellinen olemuskin. Äänityyppi saisi siis olla enemmän kuin subretti, mutta vähemmän kuin dramaattinen. Lyyrisen sopraanon tyyppiä rajoittaa

vielä ajanjakso ja kansallisuus, joilla on omat ihanteensa. Italialaisessa oopperassa Puccinin *Mimi (La Bohème)* voisi olla vastaava rooli, mutta sen vahva soivuus ja tunteellinen suoruuus eivät olisi oikein Paminalle. Teknisesti ottaen kuka tahansa sopraano voisi laulaa roolin, mutta käytännössä hänet tulisi valita melko kapeasta kategoriasta. (Steane 2003, 51-52.)

Paminan ääni on kokenut muutoksia sitten alkuperäisen, nuoren Anna Gottliebin. 1900-luvun alkupuoliskolla suosittiin raskaampia lyyrisiä tai dramaattisia laulajia, kuten Emma Eames, Elisabeth Rethberg ja Emmy Destinn. Nykyään Paminaa esittää taas yleensä kevyempiääniset laulajat, kuten Barbara Bonney. Joskus siihen tarttuvat myös edelliset Yön Kuningattaret äänen ja kestävyuden vanhetessa, kuten Diana Damrau, Lucia Popp ja Mary Dunleavy. (Midgett 2007.)

Oma lyyrinen sopraanoni lienee siis sopiva roolin laulamiseen. Tosin äänitteen perusteella saisin satsata äänen kirkkauteen varsinkin keskialueella, ääni jää paikoitellen turhan tummennetuksi nuorelle tytölle.

4.3 Puheosuudet

Koska *Taikahuilu* on *singspiel*, ovat puhepätkät merkittävässä roolissa tarinan kuljetuksen kannalta. Tässä suhteessa on toki paljon vaikutusta käännöksellä, jos ooppera toteutetaan suomeksi. Puheen ja laulun vuorottelu tuo oman lisänsä ja jännityselementtinsä esiintyjälle, ja siihen kannattaa siis hyvin valmentautua.

Viljakainen oli työstänyt tekstiä lause lauseelta ääneen ja tuhansia kertoja eri versioita varioiden. Pitkällä uralla Savonlinnan Oopperajuhlilla ehti varmasti tulla iso Olavinlinnan lava haltuun myös puheäänellisesti. Tepponen pääsi Tampereella kokeilemaan toisenlaista lähestymistapaa: puhe oli mikrofoniin, eikä tarvinnut käyttää niin isoa ja kannateltua teatteriääntä. Tämä mahdollistikin intiimin ja sävykkään tulkinnan, kun ei tarvinnut huutaa – lisäksi tekstejä oli muokattu enemmän puhekieliseksi. Aikaisemmin hän oli tehnyt Papagenan roolin, joka suurelta osin on juuri puhetta, ja siinä olikin ollut haasteena saada kantavasti ja luontevasti vanhahtava suomen kieli kantamaan kuulostamatta mustavalkoelokuvalta.

Puheen ja laulun vuorottelussa tulisi Viljakaisen mukaan ottaa huomioon luonnollisuuden säilyttäminen sekä laulussa että puheessa. Tepponen puhui jatkumon

säilyttämisestä täysin saumattomasti puheen ja laulun välillä, esimerkiksi Paminan liikuttavassa monologissa juuri ennen aariaa ja aariaan siirtymisessä. Laulaminen on vain pitkitettyä puhetta, hän painottaa. Tekstissä täytyy olla hirveästi ajatusta ja reagointia mukana ja sen tulisi olla mahdollisimman luonnollista: ei pidä yrittää liikaa näytellä, vaan heittäytyä vain tunteeseen.

Itse koin lavalla panostaneeni juuri tuohon kokemiseen ja tuntemiseen. DVD:n perusteella satsasin näihin joskus äänen volyymin kustannuksella. Minulla ei ole yhtä luonnollisen voimakasta puheääntä kuin esim. vastaanäyttelijöilläni, joten sain korottaa ääntäni huomattavasti tullakseni kuulluksi. Välillä tämä onnistuikin aivan hyvin, mutta herkemät sävyt tuppasivat katoamaan, erityisesti tuossa monologissa (DVD 2: raita 14). Tähän aion panostaa tulevaisuudessa.

Kysyin vielä haastatteluissa eroaako suhtautuminen Paminan rooliin muista oopperaroleista, joissa ei ole puhepätkiä. Tässä tuli kerrankin hieman eriäviä mielipiteitä. Viljakainen totesi:

"Kyllä puhepätkät ovat laulajille mielestäni aina vaativia. Helposti hyppää ulos teoksen musiikillisesta tunnelmasta ja intensiteetistä siirryttäessä repliikkeihin."

Tepponen taas mainitsi tehneensä paljon puheteatteria ja sen auttaneen paljon Paminan roolia tehdessä. Hän alleviivaa jälleen puhetta musiikin luonnollisena jatkumona ja että musiikillinen viitekehys helpottaa myös puhepätkien opettelua ja muistamista. Itse koen asian jostain tuolta väliltä: lopulta puheesta tuleekin osa luonnollista jatkumoa, mutta alussa on vähän orpo olo, kun on tottunut ilmaisemaan itseään näyttämöllä nimenomaan laulaen.

4.4 Esityskieli

Olen opetellut ja esittänytkin *Taikahuilua* sekä suomeksi että saksaksi, siksi minua kiinnostivat muiden mielipiteet kielestä, vaikka produktiomme olikin suomeksi.

Viljakainen oli esittänyt Paminan roolia myös Saksassa, joten oletettavasti hän osaa kieltä varsin hyvin. Hänen mielestään alkuperäiskieli onkin aina paras. Käännökset ovat usein hieman töksähtäviä tai kuulostavat vanhanaikaiselta kieleltä. Tepponen toteaa:

”Teksti pitää vain opetella. Niin kauan kuin se ei ole oikein hallussa se tuntuu epäluonnolliselta. Mutta lopulta osaat sen unissasi. Se vaatii enemmän työtä, kaikki on opeteltavissa, siihen pitää vain käyttää aikaa. Esimerkiksi italiaksi ja ranskaksi laulaminen tuntuu luonnolliselta juuri siksi, että niitä harjoittelee niin paljon. Siltä osin suomeksi tekeminen vaatii paljon vähemmän työtä. Mutta se luonnollisuus tulee siitä, että saa tekstin selkärankaan.”

Entä miten laulajat ovat kokeneet äidinkielellä tekemisen verrattuna alkukielen käyttämiseen? Alkukieli parempi, toteaa Viljakainen jälleen ehdottomasti. Tepponen suomii kääntäjiltä lipsahtaneita epäjohdonmukaisuuksia sananpainoissa, joita on sitten tullut vähän muuteltua. Suomen kielessä haasteena on myös saada vokaalit ja konsonantit kuulostamaan suomen kielen mukaisilta. Ja tavoiteltava hyve olisi, että tekstistä saisi selvää.

Minulle ei ollut ongelmallista tehdä roolia nykysuomeksi, se toi hahmon jotenkin paremmin maan pinnalle. Mutta näin jälkeenpäin ovat päässäni alkaneet soida aikoinaan korrepetiittorin kanssa harjoitellut saksankieliset pätkät, ja nyt kun olen opiskellut ja oleskellut Saksassa, ne puhuttelevat minua aivan eri tavalla kuin ennen.

4.5 Tulkinta

Seuraavaksi kyselin asiantuntijoilta Paminan hahmon tulkinnasta, heittäytymisestä ja esiintymistilanteesta.

Viljakainen ei kokenut hahmoon heittäytymistä millään lailla vaikeaksi, joskin hän ei vanhemmalla iällä olisi enää halunnut ryhtyä Paminaksi, sillä se kuulemma kuuluu ”kypsään” nuoruuteen. Tepposella oli aiemmin mainittu avuttoman prinsessan ongelma: miten saada jotain ideaa hahmoon. Ohjaajan kanssa pohtiessaan hän saikin Paminasta elävän, elämänhaluisen ja iloisen hahmon, joka tarvittaessa pistää vastaan. Kuten johdannossa mainitsin, koin itsekkin hyvin samanlaisia tunnelmia roolin saatuani, ja yhtä lailla löysin Paminasta ihanan ja jopa henkilökohtaisen naishahmon – nimenomaan tekemällä ja eläytymällä.

Esitystilanne itsessään ei Viljakaisen sanoin poikkeaa muista esitystilanteista. Tepponen kuvaili ennen lavalle menoa olevat hetket tärkeiksi: esim. jos lavalle pitää mennä hengästyneenä, niin sitä ennen sitten juostaan, mikä avaa hengityksen ja kehon. Tepposen Pamina oli toiminnan nainen – hänen sanojensa mukaan ”action-Pamina” – mitä varten oli pakko lämmitellä hyvin. Tässäkin suhteessa voin samastua.

Eri tuotannoista oli Viljakaiselle jäänyt mieleen erityisesti Savonlinnan *Taikahuilu* siksi, että se oli ja on hänen mukaansa loistava ja linnaan sopiva produktio, sekä siksi, että hän esiintyi siellä n. 10 kesää. Tampereen produktio, missä Tepponen esiintyi, oli perinteistä Savonlinnan versiota modernimpi epookki:

”Lavastus ja puvustus oli sijoitettu 1930-40 -luvun Las Vegasiin; Sarastro oli öljypomon näköinen, kunnon Casinon omistaja. Satu oli viety aivan eri miljööseen, mutta se toimi äärettömän hyvin, sillä Las Vegashan on aikamoinen satumaa. Sieltä löytyvät kaikki, mm. Luxorit ja pyramidit. Se oli todella hauska idea, tuo aikuisten leikkimaa.”

Eräänlainen aikuisten ja nuorten leikkimaa oli myös Metropolian produktio – tai ainakin pelimaailma. Vanhojen oopperoiden tuominen nykyaikaan ei aina ole automaattisesti toimivaa, mutta näissä produktioissa näyttää olleen tarvittavaa oivallusta ja huumoria.

Haastateltavat eivät maininneet ongelmia ohjaajien kanssa, aina on löytynyt kompromissi. Hahmo on kuitenkin koko kontekstissa hyvin selkeä, toteaa Viljakainen.

Kysyin, onko roolissa yleisesti ottaen jotakin erityistä, mistä haastateltava on tai ei ole pitänyt. Viljakainen pitää minun laillani kasvutarinasta:

”Paminan kehitys tyttölapsesta voimakkaasti tuntevaksi nuoreksi naiseksi. Tämä tulee esiin myös lauluosuuksien kehityksessä, kuten aiemmin olen kuvannut.”

Tepponen taas vastasi tuttuun tapaan:

”Juuri se lammasmaisuus mistä en pidä siinä roolissa. Mutta jotenkin ajatusten kauneus ja puhtaus on niin ihanaa, ja Paminan aito heittäytyminen: kaveri tulee sanomaan, että eräs prinssi on sinuun rakastunut – selvä! Lähdetään sitten menemään. Paminan lapsenomainen into ja sydämellisyys inspiroi minua suuresti. Toinen, tylsempi puoli mitä yleensä tehdään Paminasta, sitä en siedä.”

4.6 Merkitys laulajalle

Molemmat laulajat ilmaisivat Paminan roolilla olleen valtavan merkityksen heille sekä henkilökohtaisesti että uran kannalta. Viljakainen iloitsi siitä, että sai esittää roolia juuri oikeassa iässä ja riittävästi ja toteaa sen olleen uran kannalta erittäin merkittävä. Tepponenkin iloitsi suuresti saaneensa tehdä roolin lavalla, onhan se yksi keskeisimmistä oopperaroleista hänen äänelleen. Hän tähysi kuitenkin vielä

pidemmälle ja toivoi pääsevänsä tekemään roolia alkuperäiskielellä alkuperäismaassa. *Taikahuilu* on yksi eniten esitetyistä oopperoista, ja Tepponen uskoi sitä varmasti esittävänsä vielä uudestaan. Hänellä onkin jatkoon suunnitelmia:

”Tämä oli nyt yksi kokemus, ja sitä haluaisin lähteä jalostamaan. Aina keksii jotain uutta. Minusta on hauskaa tehdä vastaanäyttelijöille jotain uutta niin, että he saavat myös uusia ideoita ja saamme tarinan kehittymään. Mielestäni on haaste, ettei jämähdä tuttuun ja turvalliseen, vaan että on avoin kaikelle. Totta kai vanhasta saa ammentaa, mutta sitä on hyvä kehittää kuitenkin eteenpäin.”

Kysyin, onko muuta mitä haastateltavat haluaisivat sanoa Paminaan liittyen. Viljakainen muisteli:

”Minun Paminaani liittyy aina Olavinlinnan tervantuoksu ja pääskyseset.”

Tähän voin eläytyä, olenhan itsekin työskennellyt Savonlinnan oopperajuhlakuorossa. Tepponen taas muistutteli:

”En voi liikaa painottaa sitä, että lähtisi aina tekemään roolit puhtaalta pöydältä. Mielestäni oopperoissa on uudistumiskankeutta – enkä tarkoita, että kaikkea pitäisi lähteä muuttamaan, vaan tehtäisiin näyttämön ja ihmisten kanssa töitä intensiivisesti. Tarina unohtuu hirveän helposti. Helposti jäädyään kiinni vain laulamiseen, ja on todella tylsää katsoa sellaista missä ei ole mitään ideaa. Ei oopperaan tulla kuuntelemaan pelkästään ääntä tai orkesteria. Se on kokonaisuus, tarina, näytelmä lavalla. Se on kokonaisvaltainen elämys, mitä haluan suuresti painottaa. Toivoisin, että Paminakin saisi kipinän toimintaansa.”

Lopuksi kysyin, mitä haastateltavat neuvoisivat roolia ensimmäistä kertaa tekeväälle. Sain seuraavan vastauksen Viljakaiselta:

”Kuten yleensäkin, kannattaa tutustua mahdollisimman moniin eri tuotantoihin, levytyksiin jne. sekä esittää ja laulaa etukäteen paljon muutakin kuin 'Ach, ich fühl's' -aariaa, jotta ne muutkin kohdat alkavat istua kroppaan ja ääneen.”

Sekä Tepposelta:

”Roolin näennäishelppeus hämää hyvin äkkiä, koska Mozart on kuitenkin niin kamalan vaikeata. Tämähän on melkein primavista-musiikkia. Kannattaa valmistautua hyvin. Mitä paremmin on musiikillisesti ja laulullisesti valmis, sitä enemmän pääsee keskittymään näyttämötoimintaan. Voi tehdä ihan mitä vain, kun on valmistautunut niin, että luottaa itseensä ja osaa roolin. Sitten voi ruveta miettimään, että mitäs sitten tehdään!”

Roolin kerran tehneenä voin täydestä sydäimestä yhtyä edellisten laulajien sanoihin. Rooli on – toki ohjauksesta riippuen – yllättävän fyysinen, ja tarvitsee vankan lauluosaamisen perustakseen.

5 Ääniteanalyysia

Analysoin vielä loppuun omaa toimintaani DVD:n perusteella peilaten sitä edellä oleviin aineistoihin. DVD tallennettiin 29.11.2012, joka oli miehityksemme toinen näytös. Ikävä kyllä minulle kävi juuri silloin klassinen ensi-illan jälkeinen lopahdus: esitys oli jo silloin mielestäni kaikista heikoin neljästä näytöksestä, laululliselta ja näyttämölliseltä laadultaan. Tämän tiedostaen osaan antaa itselleni anteeksi joitakin epätarkkuuksia – ja toisaalta onnitella itseäni hyvin menneistä kohdista.

Tallenne on kuvattu ilmeisesti konserttisalin parven takaosasta, eli siinä näkyy hyvin koko lava, muttei kasvonpiirteitä juuri ollenkaan. Tämä on suuri harmi. Toki reagoiminen tulisi näkyä kehossa eikä vain kasvoissa, mutta menettäähän siinä jotain, jos pään paikalla on vain valoisa pallo.

Pamina tuli versiossamme sisään kuuntelemaan alkusoittoa suunnilleen sen puolivälissä. Tarkoituksena oli esitellä hahmoja. En kuitenkaan näy pimeydessä nauhalla. Ensimmäisen kerran Pamina raahataan kunnolla lavalle tertsetossa nro. 6 (DVD 1: raita 12), missä Monostatos ja hänen orjansa tuovat takaisin karanneen Paminan. Musiikki on jäntevää ja energistä, ja vaikka olenkin vähän varsinkin aluksi jäljessä, kuuluu laulussakin hätä. Tästä seuraakin Monostatoksen lähdettyä ensimmäinen dialogini (DVD 1: raita 13), joka alkaa osaltani hyvin tekstaten, mutta myöhemmin välillä teksti vähän katoaa. Kohtauksen dynamiikka tuntuu toimivan. Nyt katsellessa ihmettelen, miten Pamina toipuu niin nopeasti sieppauksesta, mutta se taitaakin juontua siitä, kun Papageno mainitsee tämän äidin, mistä seuraa totaalinen luottamus. Lavalla ei ehdi analysoimaan, siellä vaan reagoidaan.

Papagenon ja Paminan Duetto nro. 7 (DVD 1: raita 14) alkaa hieman alavireisesti ja voisi liikkua vähän enemmän eteenpäin, mutta teksti on melko hyvää. Tämä oli kohtaus, missä piti opetella toisessa säkeistössä liikkumaan säästävaisesti, ettei hengästyä itseään. Näköjään kuitenkin hengästyin, sillä tarvitsin ylimääräisen hengityksen lopussa kesken sanaa (tavoit-taa). Ääni saisi olla keskialallakin kirkaampi. Kohtaus on kuitenkin herttainen, ja kuvastaa hyvin näitä kahta sympaattista ystäväystä. Pamina näyttää leikkisän puolensa.

16. kohtauksessa (DVD 1: raita 16) tulemme Papagenon kanssa oikeanpuoleista sivua kantaen painavaa kellopeiliä, ja yhteys kapellimestariin rakoilee siksi välillä. Teksti ja

energia ovat taas kohtuullisen hyvät. Monostatos löytää taas karkurit (raita 17), ja sitä seuraa yleisön kanssa interaktiivinen ”Tuo soitto niin kaunis” –letkajenkka. Ohjaajan idea oli, että laulatamme Papagenon kanssa yleisöä, ja niin me teemmekin, mutta lavalle ei juuri kuulunut tuliko yleisö mukaan. Ainakin taputtivat jälkeinpäin. Tämän jälkeen jatkamme Papagenon kanssa duetointia. Balanssi on minulle vähän epäsuotuisa, tämä on juuri sitä epämääräisempää keskialaa, missä ei pääse laulamaan kunnolla pitempiä ja korkeampia fraaseja täydellä äänellä. Kannattaisi tietenkin myös laulaa enemmän yleisöön päin. Mutta kansanomaisuus välittyy, Pamina on samalla aaltopituudella Papagenon kanssa.

18. kohtaus (DVD 1: raita 18), Sarastron ja Paminan laulettu dialogi, virtaa melko soljuvasti. Tähän olisin kaivannut itselleni lisää sitä legatoa, mitä näennäishelppo Paminan nuottimateriaali kaipaa. Dueton alkusana, ”Niin” (alun perin ”Herr”), oli aina haasteellinen, kun se piti hieman hengästyneenä laulaa ylimenoalueelta – DVD:llä se meni kylläkin ihan hyvin. Ensimmäistä kertaa Paminan energinen olemus rauhoittuu vakavammalle, kunnioittavammalle tasolle. Taminon tullessa sisään (raita 19) tapahtuu välitön ihastuminen, ja spontaani, ihmeellisen estoton Pamina ryntää tämän syliin. Tässä on hyvä esimerkki käännöskukkasesta: itse laulan ”Mä kuulun hänen syliinsä” muuntaen kahden viimeisen sanan ensimmäiset tavut lyhyemmiksi, Tamino taas laulaa saman alkuperäisillä tasaisilla nuottiarvoilla, joka johtaa tekstiin ”Mä tahdon häänet syyliini”. Kohtauksen lopussa näkyy oopperan nykyaikaisempi tulkinta: Pamina ajattelee automaattisesti, että ”kaksi nuorta”, jotka testeihin ovat lähdössä, ovat hän ja Tamino, ja yllättyy kun kyseessä ovatkin nuoret miehet. 1700-luvulla tämä olisi ollut Paminallekin itsestäänselvyys.

Toisessa näytöksessä Pamina pääsee lavalle nukkumaan. Monostatoksen monologin ja aarian ajan hän nukkuu sängyssä (DVD 2: raita 5) ja herää vasta Yön Kuningattaren saapumiseen (raita 6). Pamina unihoureilee äitiään toistellen, tämä jää hieman epäselväksi. Samaten suuri osa kohtauksesta jää minulla puheen volyymin osalta vaimeaksi, lukuun ottamatta purkausta ”Isä kunnioitti vihittyjä...”. Kohtauksessa näkyy kuitenkin hyvin kaksinainen suhtautuminen äitiin: toisaalta Pamina luottaa tämän pelastavan hänet, toisaalta pelkää tämän reaktioita. Kun äiti kaivaa veitsen esiin, ei ole ensimmäinen kerta kun hän tekee niin, ohjaajan mukaan. Pamina tietää, mitä odottaa ja osaa varoa; silti hän aiemmin kohtauksessa näyttää omaa tahtoa ja pyrkii kääntämään äidin pään ystävällisellä manipulaatiolla. Yön Kuningattaren aarian aikana

(raita 7) vain reagoin äitiin tämän tullessa lähelle, potkiessa ja silittäessä, muuten olen aika passiivinen. Tämä onkin hyvä ja antaa tilaa Kuningattaren raivolle.

9. kohtauksessa (DVD 2: raita 8) Monostatos käy päälle, minkä Sarastro keskeyttää (raita 9). Nämä pienet kommenttini ennen Sarastron aariaa (raita 10) saivat myös olla hieman selkeämpiä. Niistä kuvastuvat kyllä hyvin Paminan loputon uhrin asema hänen joutuessaan reagoimaan ympärillään tapahtuviin kauheuksiin. Sarastron aariassa hän hitaasti sulaa luottamaan Sarastroon, joka lopulta isällisesti peittelee Paminan sänkyynsä. Tässä ohjaaja nimenomaan painotti isällisyyttä, näiden kesken ei ole tässä tulkinnassa minkäänlaisia romanttisia tunteita.

17. kohtauksessa (DVD 2: raita 14) Tamino soittaa huiluaan, ja Pamina ryntää sisään iloissaan löydettyään tämän. Tein kuten Tepponenkin kuvasi tekevänsä: otin juoksuun vähän vauhtia lavan takana, että saan energisen sisääntulon. Itse monologi etenee verkkaisten tajuamisien myötä. Fraasien loput hieman laskevat, ja tärkeä fraasi ”Etkö sä rakasta mua enää” ei kuulunut ainakaan yleisön taakse kameralle. Teatteripuheen kehittämisessä on siis tulevaisuudessa työsarkaa itselleni. Paminan purkaus Papagenolle sen sijaan tuli varsin selvästi esiin ja kertoo jotain myös temperamenttisestä hahmon tulkinnastani. Koko kohtaaminen oli siis alun perin omaa improvisaatiotani, ohjaaja ei siihen paljoa koskenut.

Hetket ennen aariaani (DVD 2: raita 15) olivat aina vaikeita. Olin ajanut itseni ahdistuneeseen tilaan, missä hengityskin oli vähän pinnallista. Sitä sitten aina yritin tasailla viimeisissä repliikeissäni ennen laulua. Tämän vaikutus näkyy myös tallenteella: vaikka aaria alkaa puhtaasti, jäävät sen laskevat fraasit hieman alavireisiksi kannattelun puutteen takia. *Lamento*-efekti olisi kauniimpi kaikessa yksinkertaisuudessaan ja puhtaudessaan. Sen sijaan useat korkeammat kohdat kilahtavat yllättävän hyvin. Ohjaaja oli toivonut tähän erityisen kevyttä tulkintaa, johon ihastui kerran harjoituksissa markkeeratessani, ja pyrin sitä säilyttämään myös esityksissä. Sen rinnalle olisin kuitenkin kaivannut vähän tuhdimpaa tukea legatolinjojen alle.

Harjoituksissa aarian tempo eli liikaa, ja korrepetiittorit sekä kapellimestari yrittivät kaikki yksinkertaistaa tulkintaani. Se onkin hyvä, sillä nyt nauhalla tempo on jo paremmin tasoittunut, vaikka vieläkin sitä vähän turhaan venyttelen ja kiihdyttelen. Aarian lopussa aiheutan itselleni ongelmia hidastamalla hieman liikaa. Mutta se ei

haitanne kokonaisuutta, sillä jopa itse liikutuin lopussa DVD:tä katsoessani. Siihen saattaa toki vaikuttaa se, että elin taas mielessäni tuota hetkeä.

Kaiken kaikkiaan aaria kuulosti nauhalla paremmalta kuin tuntemukseni oli sitä laulaessani. Aariassa kuitenkin kuuluu herkkyyttä, surua, loukkaantumista, murhetta ja päättäväisyyttä. Ohjaaja painottikin, että tämä ei ole ”fiilistelyaaria”; teen siinä aktiivisen, kohtalokkaan päätöksen.

Tertseton jäädessä pois Pamina tulee seuraavaksi lavalle tappamaan itseään (DVD 2: raita 19). Hän kaivaa äitinsä veitsen ja kokeilee, mitä sillä tekisi, samoin elein kuin äitinsä aiemmin (mikä oli muuten suunnittelematon yhteneväisyys, mutta hauska yksityiskohta). Luin hahmoon perehtyäkseni internetistä erilaisista tunnelmista itsemurhahetkellä, ja näitä näytti olleen pääasiassa kaksi: joko aivan tyyni ja kohtalonsa hyväksynyt, tai sitten epätoivoinen ja sekainen. Ohjaaja taisi pitää enemmän ensimmäisestä, mutta minusta tuli ulos luontevasti tuo jälkimmäinen. Halusin ilmeisesti enemmän tunnelatausta, jotta saan paremmin ankkuroitua fraasit kehooni. Olin siis enemmän tuskaisempi, sekainen ja turta, kuin tyhjä. Mielestäni tämä tulkinta sopii (minun) Paminalle hyvin; ei hän halua tehdä itsemurhaa, ei hänellä ole pitkäaikaismasennusta, hän on ennemminkin ratkaisukeskeinen ja spontaani, eikä sillä hetkellä vain näe muuta vaihtoehtoa. Heti kun pojat kertovat prinssin siltikin rakastavan häntä, hän tarttuu tähän toivonkipinään ja ilostuu laulamaan taas rakkaudesta. Kohtauksessa laulu sujuu linjallisesti suhteellisen hyvin, mutta teksti voisi olla selkeämpää.

28. kohtauksessa (DVD 2: raita 21) Tamino ja Pamina vihdoinkin saavat toisensa. Herkkä ja eeterinen ”Tamino mun, mä olen sun” onnistui suhteellisen kauniisti, siinä oli aina vähän jännittämistä, kun hetkeä aikaisemmin oli juossut edellisestä kohtauksesta yleisön taakse takaovelle. Kohtauksessa kuljen yleisön oikeaa reunaa huilu kädessäni ja vihdoinkin pääsen laulamaan sitä pitkää linjaa ja kunnon fraaseja, mitä haastateltavat hehkuttivat. Ääni soikin vuolaammin kuin alkupäässä oopperaa. Huilutanssi Taminon kanssa on viehkeä, ja vesi- ja tulikoe melko perinteinen kulku näyttämön halki. Loppueduetto virtaa soljuvasti, joskin vähän eriaikaisesti.

Ooppera loppuu tasa-arvon tunnelmiin (DVD 2: raita 23). Kaikki saavat toisensa (Sarastro ja Yön Kuningatar vain toverillisesti), kaikilla on kivaa, kaikki ovat nuorekkaita. Aikamoinen ”High School Musical” koreografioineen kaikkineen. Taustalle

piirtyy teksti: "Game over, insert coins to continue". Jatko-osaa odotellessa. Sellainenkin on nimittäin olemassa, Schikanederin librettoon Peter von Winterin 1798 säveltämä ooppera nimeltään *Das Labyrinth oder Der Kampf mit den Elementen* (Labyrintti, tai elementtien taisto) (Tyler 2013). Paminan tarina jatkuu Taminon rinnalla – tosin toisen kuin alkuperäisen Paminan tulkitsemana, joka oli jo ajat sitten vaihtanut teatteria.

6 Pohdinta

En olisi uskonut puolitoista vuotta sitten, että minulle hieman tylsät Mozart ja Pamina tulisivat saamaan sellaista syvyyttä kuin heillä nyt minulle on. Luin tämän opinnäytetyön kirjallisia aineistoja varten suhteellisen paljon tekstiä Mozartin aikaan liittyen, ja suuresta säveltäjänimestä tuli ehkä hiukan enemmän ihminen. Valitsin opinnäytteeni aiheen järkisyistä, vaikka en ollut silloin erityisen kiinnostunut *Taikahuilusta*, halusin vain päästä esiintymään ja laulamaan. Onneksi valitsin, sillä niinkin voi käydä että oppii pitämään jostain, mistä ei ennen niin välittänyt. Tässä suhteessa saavutin siis tavoitteeni.

Pamina tuli hetkeksi osaksi minua, tai minä annoin itseni hetkeksi Paminalle, viime syksynä. Liekö jokin kohtalon oikku, mutta eräänlainen oma kasvuni ”tytöstä naiseksi” omien koetuksieni kautta on sattunut samoihin aikoihin oopperan ja opinnäytetyön valmistumisen kanssa. Ikäväkseni se myös hieman hidasti opinnäyteprosessia, mutta kuten *Taikahuilussakin*, niin lopussa kiitos seisoo.

Tiesin, että Metropolian *Taikahuilu* oli viimeinen produktioni tässä koulutuksessani ja siksi pyrin nauttimaan joka hetkestä. Se ei ollut vaikeaa, kun tiimi oli niin mahtava. Yhteishenki kuulemma oli aistittavissa esityksissä, ja DVD:tä katsoessa palaavat hyvät muistot (aina siihen asti kunnes päästän soraäänien).

Laulullisesti rooli oli minulle aikamoinen haaste: missään vaiheessa minulla ei ollut täysin luottavaista tunnetta taidoistani. Kuitenkin tiesin selviäväni tilanteista ja lavallahan voi vain eläytyä ja tehdä parhaansa. Menin kuitenkin haasteiden myötä äänellisesti eteenpäin ja sain Paminan laulupätkät sujumaan paljon paremmin kuin edellisenä syksynä korrepetiittorin kanssa harjoitellessani. Oopperan läpivieminen laulullisesti meni mielestäni tasapainotetusti, missään vaiheessa en väsähtänyt liikaa, vaan osasin jakaa voimiani ja ladata akkujani lavan takana.

Näyttämötyöskentelyn suhteen koen saaneeni paljon eväitä produktion ohjaajalta ja oppineeni reagoimaan spontaanimmmin lavalla. Saamani palautteen mukaan saan kylläkin vielä kehittää liikkeitäni selkeämmiksi. Teatteripuheen harjoittelu pääsi jo hyvälle alulle, mutta sen kannattelussa on vielä työsarkaa.

Haluan kiittää erityisesti asiantuntijoita Marjukka Tepposta sekä Raili Viljakaista, jotka uhrasivat aikaansa tälle työlle. Kokemukset työelämästä ovat tietyllä tapaa sitä aidointa tietoa muusikon ammatissa, ja siksi niin arvokasta sekä tärkeää edelleen jaettavaksi.

Toivon, että näiden hienojen laulajien tavoin pääsen joskus taas hyppäämään Paminan saappaisiin. Toivon myös, että se produktio olisi yhtä innovatiivinen kuin tämä meidän omamme. Jos ei ole, niin onpahan minulla nyt muisti- ja tietovarastoa kerrakseen ammentaa viehkeän, traagisen ja rakastavan Paminan varalle.

Lähteet

- Batley, Edward Malcolm. 1969. A Preface to The Magic Flute. London: Dobson Books.
- Batta, András. 1999, suom. laitos 2001. Ooppera. Säveltäjät – teokset – esittäjät. Köln: Könenmann.
- Buch, David. 2004. Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales. Acta Musicologica vol. 76. 2004 (2), s. 193-219. Basel: Bärenreiter.
- Cairns, David. 2006. Mozart and His Operas. London: Penguin Group.
- Deutsch, Otto Erich. 1961. Mozart – Die Dokumente seines Lebens. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Kaiser, Joachim. 1991. Mein Name ist Sarastro – Die Gestalten in Mozarts Meisteropern von Alfonso bis Zerlina. München: Piper Schott.
- Kloiber, Rudolf; Konold, Wulf; Maschka, Robert. 2002. München: Handbuch der Oper. Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Kronqvist, Hanna. 2003. Ristiriitainen Pamina – näkökulmia roolin tulkintaan. Sibelius Akatemian kirjallinen työ, Laulumusiikin koulutusohjelma.
- Lazarus, John. 1990. Oopperan käsikirja. Keuruu: Otava.
- Leopold, Silke. 2005. Mozart Handbuch. Kassel: Bärenreiter.
- Mauthe, Ursula. 1986. Mozarts "Pamina" Anna Gottlieb. Augsburg: Deutsche Mozart-Gesellschaft.
- Midgette, Anne. 2007. One Voice for Innocence and Experience. The New York Times. Luettu 20.4.2013.
http://www.nytimes.com/2007/10/28/arts/music/28midg.html?_r=1&
- Pahlen, Kurt. 1981. Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte. München: Wilhelm Goldmann Verlag.
- Kauer, Ferdinand. 2013. Reference. Luettu 2013.
http://www.reference.com/browse/Ferdinand_Kauer
- Sadie, Stanley. 1992. The New Grove Dictionary of Opera. London: Macmillan Press Limited.
- Sadie, Stanley. 2001. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers Limited.
- Schikaneder, Emanuel. 2013. Wikipedia. Luettu 14.4.2013.
http://en.wikipedia.org/wiki/Emanuel_Schikaneder
- Schikaneder, Emanuel. 1992. Mozart, Wolfgang Amadeus. Die Zauberflöte – Taikahuilu : libretto. Savonlinna: Savonlinnan Oopperajuhlat.

Singspiel. 2013. Wikipedia. Luettu 14.4.2013.
<http://fi.wikipedia.org/wiki/Singspiel>

Steane, John. 2003. Aria [”Die Zauberflöte” and ”Ach, ich fühls”]. Opera Now 2003 / 1, s. 51-52. Rhinegold Publishing.

Tepponen, Marjukka. 2012. Haastattelu. 22.3.2012.

Tyler, Linda. 2013. Das Labyrinth. Oxford Music Online. Luettu 20.5.2013.
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O902783?q=das+labyrinth&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

Vapaamuurarit. 2013. Wikipedia. Luettu 14.4. 2013.
<http://fi.wikipedia.org/wiki/Vapaamuurarit>

Viljakainen, Raili. 2012. Sähköpostivastaus. 11.5.2012.

Wranitzky, Paul. 2013. Oberon, König der Elfen – Excerpts (Gesänge aus Oberon beim Clavier zu singen). Luettu 14.4.2013.
http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/ab/IMSLP85691-PMLP175180-wranitzky_ges_oberon.pdf

Haastattelurunko

Kysymyksiä liittyen

Mozartin Taikahuilun Paminaan

Aino Kolan opinnäytetyö 2012-2013

Haastateltava:

Haastattelurunko

Taustatietoja:

1. Missä ja milloin olet esittänyt Paminan roolia?
2. Millä tavoin olet valmistautunut rooliin / perehtynyt hahmoon?

Pamina hahmona:

3. Miten kuvailisit Paminan persoonaa, oman näkemyksesi mukaan?
4. Miten kuvailisit Paminan suhdetta oopperan muihin hahmoihin? (Monostatos, Papageno, Sarastro, Tamino, Yön Kuningatar, kolme poikaa)
5. Mikä on Paminan päämäärä/tavoite oopperassa? (Vai onko sellaista?) Mikä saa Paminan toimimaan?
6. Taikahuilu sisältää paljon symboliikkaa (esim. hyvyys-pahuus, valo-pimeys, vapaamuurarius jne.) Mitä Pamina mielestäsi edustaa?

Roolin ominaisuuksia ja haasteita:

7. Lauluosuudet
 - a. Millaista on laulaa Paminan lauluosuuksia?
 - b. Mitkä osuudet haastavampia, mitkä helpompia sinun äänityypillesi? (lyyrisyys vs. dramaattisuus) Mikä haastavaa, mikä helppoa?
 - c. Miten suhtaudut/valmistaudut aariaan oopperan keskellä? (Ach, ich fühl's)
 - d. Minkä tyyppisten laulajien mielestäsi kuuluisi laulaa Paminaa?
 - e. Onko eri kapellimestarien kanssa työskentelyssä ollut eroja?

8. Puheosuudet

- a. Miten olet valmentautunut/työstänyt?
- b. Millaiseksi koet puheen ja laulun vuorottelun oopperassa? Mitä tulisi ottaa huomioon?
- c. Eroaako suhtautumisesi Paminan rooliin muista oopperaroleista, joissa ei ole puhepätkiä?

9. Kieli

- a. Jos olet tehnyt roolia muulla kuin äidinkielellä, miten olet kokenut laulu- ja puheosuudet vieraalla kielellä?
- b. Entä miten kokenut äidinkielellä tekemisen, verrattuna alkukieleen?

10. Tulkinta

- a. Onko Paminan hahmoon heittäytyminen ollut sinulle helppoa tai vaikeaa? Mikä on ollut helppoa tai vaikeaa?
- b. Miten luonnehtisit esitystilannetta Paminan roolissa? (latautuminen ja sävyt lavalla, valmistautuminen juuri ennen lavalle menoa)
- c. Minkälaisia erilaisia tuotantoja olet tehnyt? (perinteinen/moderni, yms.)
Onko jokin tuotanto jäänyt erityisesti mieleen?
- d. Onko oma tulkintasi Paminan hahmosta mennyt joskus ristiin ohjaajan näkemyksen kanssa? Miten olet tällöin reagoinut?

11. Onko roolissa yleisesti ottaen jotakin erityistä, mistä olet pitänyt, tai josta olet vähemmän pitänyt?

Merkitys:

12. Minkälainen merkitys roolin tekemisellä on ollut sinulle henkilökohtaisesti? Onko roolin tekeminen antanut sinulle jotakin erityistä?
13. Entä roolin merkitys uran kannalta?
14. Missä vaiheessa uraasi olet laulanut Paminaa? Jos olet laulanut eri vaiheissa, millä tavalla suhtautumisesi rooliin tai tulkintasi on mahdollisesti muuttunut vuosien varrella?
15. Mitä muuta haluaisit sanoa Paminaan liittyen?
16. Mitä neuvoisit roolia ensimmäistä kertaa tekeväälle?