

Pihla Terttunen

Vain tämän hetken verran

Seston roolin valmistaminen ja esittäminen oopperaesityksessä ”Deh per questo istante solo”, kohtauksia Mozartin oopperasta *Tituksen lempeys*.

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Muusikko AMK

Musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

8.5.2014

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Pihla Terttunen Vain tämän hetken verran – Seston roolin valmistaminen ja esittäminen oopperaesityksessä ”Deh per questo istante solo”, kohtauksia Mozartin oopperasta Tituksen lempeys. 24 sivua + 2 liitettä 8.5.2014
Tutkinto	Muusikko AMK
Koulutusohjelma	Musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Muusikon suuntautumisvaihtoehto
Ohjaaja(t)	FM Juha Karvonen MuT Annu Tuovila
<p>Opinnäytetyössäni perehdyn Seston hahmoon W. A. Mozartin oopperasta Tituksen lempeys ja erityisesti roolityön tekemiseen, musiikin harjoittamiseen ja lavatyöskentelyn haasteisiin. Esitin roolin pienessä oopperaesityksessä ”Deh per questo istante solo” keväällä 2014 Metropolian konserttitalissa.</p> <p>Tarkoitukseni on ollut löytää työkaluja oopperaroolin valmistamiseen analysoimalla harjoittelun haasteita ja onnistumisia arvioiden myös valmis esitys, tavoitteenani luoda itselleni vahva käsitys roolihahmosta. Työni perustaksi olen hakenut jonkin verran tietoa lähdekirjallisuudesta, mutta suurimmaksi osaksi pohdin asioita oman itseni kautta. Analysoin myös Seston erilaisia lauluosuuksia ja niiden vaikutusta roolityöskentelyyn. Olin työssäni myös erittäin kiinnostunut niin sanotun ”housuroolin” tekemisestä ja miehen rooliin menemisestä, ja pyrin perehtymään tähän paljon.</p> <p>Toivon, että työni antaa tuleville oopperalaulajille uusia näkemyksiä ja työkaluja roolityöskentelyyn ja itsenäiseen harjoitteluun.</p>	
Avainsanat	Mozart, ooppera, Sesto, roolityöskentely

Author Title	Pihla Terttunen For this Moment Only – Sesto's Role in the Opera Performance <i>Deh per questo istante solo - Excerpts from Mozart's La clemenza di Tito</i>
Number of Pages Date	24 pages + 2 appendices 8 May 2014
Degree	Bachelor of Music
Degree Programme	Music
Specialisation option	Music Performance
Supervisors	Juha Karvonen, MA Annu Tuovila, DMus
<p>In my final project, I examine the role of Sesto in <i>La clemenza di Tito</i> by W. A. Mozart. The main points in my thesis are preparing the role, rehearsing the music and the challenges of stage performance. I performed the role in a small opera performance, <i>Deh per questo istante solo - Excerpts from Mozart's La clemenza di Tito</i>.</p> <p>The main goal for me has been to find useful tools in rehearsing an opera role by analyzing my challenges and learning experiences and reflecting on my own performance that was recorded on DVD. The target was to create a clear image for myself about the character of Sesto. To support my thesis I did some research based on literature, but most of the conclusions are based on my self-reflection.</p> <p>I also analyze the different parts of music in Sesto's role and their effect on developing the character. I was also very interested in doing a so called "trouser role" and getting into a role of a man.</p> <p>I wish that my thesis will give future opera singers some new insights and tools for role preparation and independent practice.</p>	
Keywords	Mozart, opera, Sesto, role preparation

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Mozartin ooppera Tituksen lempeys	2
2.1	Juoni	3
2.2	Opera seria	4
3	Sesto hahmona	5
3.1	Persoona ja paikka oopperan juonen kehityksessä	5
3.2	Suhde muihin hahmoihin	6
4	Roolin työstäminen	8
4.1	Lähtötilanne ja valmistautuminen	8
4.2	Naisesta mieheksi	9
4.3	Lauluosuudet	12
4.3.1	Resitatiivit	12
4.3.2	Aariat	15
4.3.3	Ensemblet	17
5	Oopperaesityksen valmistaminen	18
5.1	Haasteet ja onnistumiset	19
6	Eesityksen arviointi	20
7	Pohdinta	23
	Lähteet	1
	Liitteet	
	Liite 1. Synopsis: Kohtauksia Mozartin oopperasta Tituksen lempeys	
	Liite 2. DVD: Oopperaesitys ”Deh per questo istante solo”	

1 Johdanto

Oopperalaulajan ammatissa jatkuva uuden opettelu on välttämätöntä. Halusin opinnäytetyössäni perehtyä erityisesti tähän ja ottaa tarkastelun kohteeksi yhden oopperaroolin, minkä osaamisesta minulla olisi tulevaisuudessa todennäköisesti paljon hyötyä. Ehdottoman tärkeää minulle oli ottaa työn alle ”housurooli”, sillä äänityypilleni, lyriselle mezzosopraanolle, kyseisiä rooleja on sävelletty hyvin paljon. Rooliksi valitsin Seston Mozartin oopperasta *Tituksen lempeys*. Olin ennen tätä työtä tutustunut jo Seston aariihin ja roolin opettelu oli muutenkin laulunopiskeluni kannalta tällä hetkellä ajankohtainen.

Esitin valmistamani roolityön itse kokoamassani oopperaesityksessä ”Deh per questo istante solo” joka esitettiin Metropolian konserttialissa 15.4.2014. Oman musiikillisen harjoitteluni aloitin syksyllä 2013 ja yhdessä muiden laulajien kanssa alkuvuodesta 2014. Ohjaajan kanssa harjoitukset aloitettiin helmikuussa, ja ne kestivät yhteensä noin kaksi kuukautta. Esitys taltioitiin DVD:lle, jota myös tässä opinnäytetyössäni analysoin siitä näkökulmasta, miten olen omasta mielestäni roolin työstämisessä onnistunut ja haasteeni voittanut. Valitsin itse esityksessä käytettävän musiikin ja vastasin kaikenlaisista käytännön järjestelyistä eräällä lailla tuottajan ominaisuudessa.

Olen työssäni pyrkinyt pääasiassa perehtymään erityisesti roolin valmistamiseen, musiikin harjoittamiseen ja lavatyöskentelyn haasteisiin, mahdollisimman paljon nimenomaan housuroolin tekemisen kannalta. Alkuperäinen tavoite työssäni oli harjoittaa koko Seston rooli musiikillisesti ja luoda itselleni vahva käsitys hahmosta, josta voisin myös tulevaisuudessa ammentaa tehdessäni roolia mahdollisesti muissa produktioissa. Pyrin poimimaan niitä asioita kaikista harjoituksista, joita ylipäätään roolien opettelussa ja sisäistämisessä koin hyödylliseksi.

2 Mozartin ooppera Tituksen lempeys

Wolfgang Amadeus Mozartin (1756-1791) kaksinäytöksinen opera seria *La Clemenza di Tito* eli *Tituksen lempeys* oli Mozartin toiseksi viimeinen ooppera ja se sai ensi-iltansa Prahan kansallisteatterissa 6.9.1971. Mozart sävelsi Tituksen tilaustyönä keisari Leopold II:n kruunajaisiin Salierin ensin kieltäytyttyä tehtävästä. Mozart työskenteli samaan aikaan Taikahuilun ja Requiemin sävellyksen parissa, ja Tituksen lempeys valmistuikin vain muutamassa viikossa. Kiireen alla osan oopperan resitatiiveista sävelsi Mozartin oppilas Franz Xaver Süssmayr, joka myös viimeisteli Mozartin Requiem-säveltäjän kuoltua. Oopperan libreton on alun perin kirjoittanut italialainen runoilija Pietro Metastasio noin viisikymmentä vuotta ennen Tituksen säveltämistä ja kyseiseen librettoon onkin säveltänyt oman näkemyksensä lähes neljäkymmentä muutakin säveltäjää. Mozart oli säveltänyt jo lukuisia teoksiaan Metastasion teksteihin ennen Titusta, ja kyseiseen librettoon hän tutustui jo vuonna 1770 kuullessaan sen saksalaisen Johann Adolph Hassen säveltämänä. Libreton päivitti käytännöllisempään muotoon hovin runoilija Caterino Mazzola (Hunter 2008: 70).

Ooppera oli hyvin suosittu monta vuotta ensi-iltansa jälkeen ja se oli ensimmäinen Mozartin oopperoista joka esitettiin Lontoossa 1806. Oopperaa esitettiin ympäri Eurooppaa Mozartin kuolemaa seuraavat parisenkymmentä vuotta kunnes suosio hiipui, ja ilmeisesti seuraava esitys Tituksesta Lontoossa oli vasta vuonna 1957. Saksassa ooppera sai arvostusta dramaattisen musiikkinsa johdosta, kun taas Englannissa nautittiin solistien taidonnäytteistä. Ooppera on muutenkin saanut osakseen kritiikkiä ja siitä puhutaan usein vähättelevästi ”kiireen ja väsymyksen lopputuotteena”. Mozart tietävästi viimeisteli sävellystä vielä ensi-iltaa edeltävänä päivänä. Tästä johtuu ilmeisesti myös se, miksi oopperaa ei juuri esitetty 1820-luvun jälkeen ennen 1900-luvun loppupuolta. Kastrattilaulajien vähentyessä myös nimenomaan Seston rooli muodostui ongelmaksi: monet pitivät ajatusta naisesta miehen vaatteissa pöyristyttävänä (Hunter 2008: 71). Muun muassa kirjailija Otto Jahn kirjoitti vuonna 1850: ”True characterization is impossible when a woman in man’s clothes plays the lover.”

1800-luvulla myöskään lauluteknillinen koulutus ei ollut suuressa osassa Eurooppaa vielä sillä tasolla mitä olisi vaadittu, että laulajat olisivat pystyneet laulamaan Seston ja Vitellian vaativia aarioita. Oopperan suosioon on ehdottomasti vaikuttanut myös nimi-

rooli Tituksen niin sanottu ”jäykkyys”; kaikista briljeeraavimmat aariat on kirjoitettu muille rooleille.

Roolihahmoja on kritisoitu myös nukkemaisuudesta, mihin vaikuttaa varmasti myös hahmojen aatelineen status, kun taas esimerkiksi Figaron häät –opperan hahmot olivat suurimmaksi osaksi tavallista keskiluokkaa ja näin suuremmalle yleisölle helpommin lähestyttäviä. Sanotaan myös että opera seria –tyyli oli tuohon 1700-luvun lopulla jo kuollut. Viime aikoina ooppera on kuitenkin saanut uutta kannatusta ja sitä esitetään enenevässä määrin maailman suurimmissakin oopperataloissa. Edelleenkin osittaiseksi ongelmaksi koetaan myös resitatiivien paljous ja niitä yleensä leikataankin ohjauksissa hyvinkin rajulla kädellä ja joitain jätetään pois kokonaankin.

Oopperaa esitettiin Mozartin kuoleman jälkeen paljon myös ”kamarioopperana” ilman lavasteita ja siitä puhuttiin aina Mozartin viimeisenä oopperana (Hunter 2008, 71), mitä se sävellyksellisesti olikin, vaikka Taikahuilu sai ensi-iltansa viimeisenä.

Suomen kielessä puhutaan oopperan roolihahmoista usein niiden latinankielisillä nimillä kuten ”Titus” ja ”Sekstus”, mutta minulle oli helpointa käyttää roolihahmostani sen alkuperäistä italiankielistä nimitystä ”Sesto”. Tämä johtui osittain siitä, että libretto on italiaksi ja kaikkialla puhutaan ”Sestosta”, ja omasta mielestäni se myös taipuu suomen kielessä puheeseen helpommin kuin roolihahmon latinankielinen nimi. Tästä syystä käytän myös tässä opinnäytetyössäni alkuperäistä italiankielistä nimeä ”Sesto”.

2.1 Juoni

Oopperan tapahtumat sijoittuvat Roomaan vuonna 79 jKr. Oopperan alussa keisari Vitelliuksen tytär Vitellia toivoo saavansa valtaa naimalla Tituksen, mutta tämä on valinnut toisen puolisoonsa. Kostonhimoisen Vitellian lietsoo kuuliaisen Seston, Tituksen ystävän joka on rakastunut Vitelliaan, aiheuttamaan kaaosta Roomassa ja tappamaan hyvän ystävänsä Tituksen. Kun keisari muuttaa mieltään vaimonsa suhteen, Vitellia peruuttaa käskynsä toivoen itse pääsevänsä keisarin vaimoksi. Titus valitsee puolisoonsa kuitenkin Seston sisaren Servilian. Vitellia janoaa jälleen kosta ja lähettää Seston surmaamaan Tituksen. Servilia tunnustaa kuitenkin Titukselle rakastavansa Seston ystävää Anniota ja Titus antaa parille siunauksensa. Lopulta Titus päätyy ottamaan vaimokseen Vitellian, mutta tässä vaiheessa ei voi enää estää Roomassa alkanutta

kapinaa. Vitellia tuntee suurta syyllisyyttä ja huolta siitä mitä on lähettänyt Seston tekemään. Samaan aikaan Sesto painii omantuntonsa kanssa kun hän yhdessä apureidensa kanssa sytyttävät Capitolin tuleen. Kaaoksen laantuessa Sesto ilmoittaa nähneensä Tituksen kuolleena, mutta Vitellia estää häntä tunnustamasta tekoaan.

Toinen näytös alkaa Annion kertoessa Sestolle että Titus onkin elossa – Sesto on siis surmannut väärän miehen. Vitellia käskee Sestoa pakenemaan Roomasta mutta Annio suostuttelee hänet jäämään. Jos Sesto ei kerro mitään, Vitelliasta tulisi keisarinna. Pian Publio, pretoriaanien prefekti, tulee pidättämään Seston epäiltyä salaliitosta keisaria vastaan. Sestoa kuulustellaan ja hän tunnustaa tekonsa. Hän haluaa kuolla ja ottaa kaiken syyllisyyden omille harteilleen. Titus allekirjoittaa Seston kuolemantuomion, mutta repii paperin ilman silminnäköjötä.

Samaan aikaan Vitellia uskoo Seston paljastaneen kaiken ja aikoo tunnustaa tekonsa, kun Servilia ja Annio saapuvat kertomaan Seston vaienneen ja odottavan kuolemantuomiota. Vitellia kamppailee kahden vaihtoehdon välillä – pelastaako itsensä vai Seston. Lopulta tilanne käy hänelle liian ahdistavaksi ja hän tunnustaa kaiken Titukselle. Armollinen keisari on armahtaa kuitenkin myös Vitellian. (Batta 2005: 392)

Liitteessä nro. 1 on esiteltynä meidän oopperaesityksemme synopsis.

2.2 Opera seria

Tituksen lempeys edustaa tyyliltään *opera seriaa*. Suoraan käännettynä italiankielinen termi *opera seria* tarkoittaa ”vakavaa oopperaa” joka hallitsi italialaista oopperaa 1700-luvulla. Libretisti Pietro Metastasiota pidetään tyylilajin mestarina. Tyypillisesti opera serioissa on kolme näytöstä, joissa resitatiivit ja aariat sekä ensemblekohtaukset vuorottelevat. Tyylillisesti opera seria juontaa juurensa barokkiin. Tituksen lempeys on kaksinäytöksinen, mutta muuten tyylilajille hyvin uskollinen. Metastasion alkuperäinen libretto on kolminäytöksen, mutta muokatessaan librettoa Caterino Mazzolà teki oopperasta kaksinäytöksisen (Hunter 2008, 69). Mozart oli säveltänyt jo kymmenen vuotta aikaisemmin yhden opera seria –tyylisen oopperan, Idomeneon, vuonna 1781.

Opera serian aika oli myös kastaattilaulajien kulta-aikaa. Kastaatit lauloivat sankarillisia miesrooleja primadonnien rinnalla. Tähtilaulajien mahtavat tekniset taidot innoittivat säveltäjiä säveltämään yhä vaikeampaa ja koristeellisempaa laulumusiikkia. Useat

oopperat myös sävellettiin juuri tietyille laulajille ja äänityypeille. 1700-luvun alussa lähes kaikki opera serialien sankarilliset pääroolit kirjoitettiin kastroateille, mutta käytäntö väheni vuosisadan loppua kohti (Hunter 2008, 29). Mozartkin on tyyliin epätyypillisesti säveltänyt Tituksen osan tenorille ja Seston osan kastroattilaulajalle. Mozart pyrki käyttämään nuorta, korkeaa miesääntä nuoruuden kuvana, ei enää vallan ja majesteettisuuden. Prahan ensi-illassa Seston roolin esitti kastroatti Domenico Bedini. Nykyään roolia laulavat lyyriset mezzosopraanit.

Tyypillistä opera serialille ja erityisesti Metastasion libretoille ovat myös julkiset ja yksityiset kohtaukset, niin kuin on hyvin selkeästi myös Tituksen lempeydessä. Suuret kansankohtaukset sekä moni Tituksen kohtauksista tapahtuvat suurilla, tärkeillä alueilla Roomassa ja ovat samalla juonen julkinen osa. Yksityisempi puoli juonesta kuten Seston rakkaus Vitelliaan, tämän kostonhimo ja Tituksen isällinen ystävyys Seston kanssa tapahtuvat näyttämöllisestikin pienemmissä tiloissa. Tavallisesti Metastasion libretoissa ja muutenkin opera seriassa juonen julkinen ja yksityinen puoli pysyttelevät erillään toisistaan lähes loppuun asti, kun taas Tituksessa molemmat puolet ovat erottamattomasti solmiutuneet yhteen läpi koko oopperan (Hunter 2008, 28). Hunter mainitsee myös, että muutenkin tyypillistä oli leikki kahden lähes vastakkaisen väittämän välillä, joiden lopulta huomataan olevan keskenään harmoniassa, kuten rakkaus vs. velvollisuus. Tätä kautta päästään myös saavuttamaan oopperan onnellinen loppu, *lieto fine*, joka kuului myös tähän vakavampaan tyyliin.

3 Sesto hahmona

3.1 Persoonaa ja paikka oopperan juonen kehityksessä

Itse en löytänyt lähdeoteoksista juuri minkäänlaista kuvailua Sestosta. Minun näkemykseni mukaan Sesto on nuori mies, noin kahdenkymmenen. Hän on ylhäisestä suvusta ja hyvin koulutettu, kaikissa teoissaan harkitseva ja kohtelias. Tämä olikin oikeastaan ainut mielikuva, joka minulla kyseisestä roolihahmosta oli kun tähän työhön ryhdyin. Toisaalta oli hyvin turhauttavaa, kun kirjallisen pohjatyön tekeminen tyyntyi alkutekijöihinsä, mutta toisaalta oli sitä suurempi mahdollisuus luoda rooli alusta asti itse oman

tulkinnan kautta. Tässä vaiheessa olikin todella mietittävää; kuinka selkeä kuva hahmosta tulisi itselle luoda, ennen kuin ohjaaja antaa hahmoa ympäröivät puitteet? Periaatteessa voisi ajatella, että jokaisen hahmon luuranko on aina sama – vain lihakset ja muu fysiikka tulee rakentaa sen ympärille uudestaan. Yleisesti ottaen esimerkiksi Cherubino, Mozartin oopperasta *Figaron häät*, on aina nuori poika ohjauksesta riippumatta. Niin myös Sesto on aina nuori mies, ohjauksesta riippumatta. Tarkka ikä, kuten myös muut yksityiskohdat, riippuvat pitkälti laulajan tulkinnasta ja lisämausteita saa ihanteellisessa tapauksessa myös ohjaajalta.

Kun roolihahmolta riisutaan ympäriltä kaikki, muun muassa aikakausi ja ihmissuhteet, ei jäljelle jää paljon. Tästä raadollisin tapa lähteä rakentamaan hahmoa on lukea ja kääntää kaikki hahmon repliikit, resitatiiveista aarioihin. Täydellinen ymmärrys tietenkin vaatii myös vastaanäyttelijöiden repliikkien kääntämistä, mikä taas laajentaa käsitystä suhteista muihin hahmoihin. Tätä asiaa käsittelen syvemmin luvussa 3.2.

Laulun kielestä voi saada käsitystä myös oopperan arvoasetelmista. Tietämättä Tituksen statusta voi Seston käyttämistä ilmaisuista päätellä tämän olevan arvoltaan korkeampi. Esim. Seston *recitativo accompagnatossa* ”Oh Dei! Che smania è questa?” Sesto puhuu Tituksesta sanoilla ”il più grande, il più giusto, il più clemente principe della terra” (suom. ”kaikkein suurin, kaikkein oikeudenmukaisin, kaikkein lempein prinssi maan päällä”). Vähintäänkin tästä on pääteltävissä Seston suuri arvostus ja kunnioitus Titusta kohtaan. Viimeisessä aariassaan *Deh per questo istante solo* Sesto puolestaan pyytää Titusta muistamaan heidän ensimmäisen rakkautensa (”ti ricorda il primo amor”).

Seston rooli on oopperassa niin keskeinen, että sen nimi voisi yhtä hyvin olla ”Seston omantunnon piina”. Jo suunnitellessani soivaa kokonaisuutta varsinaista roolityön esitystä varten oli vaihtoehtona ottaa vain muutama yksittäinen musiikkinumero ja esittää ne yksittäisinä. Koen kuitenkin itse, että Seston tarina oopperan alusta sen loppuun on olennainen osa roolin työstämistä ja sen tulkintaa, jolloin halusin saada sen punaisen langan myös esitykseen.

3.2 Suhde muihin hahmoihin

Bärenreiterin partituurissa lukee kuvaus: Sesto, Tituksen ystävä, rakastunut Vitelliaan. Nämä ovat ehdottomasti tässä oopperassa ne Seston tärkeimmät ihmissuhteet, si-

vummalla on myös sisarussuhde Serviliaan ja ystävyyssuhde Annioon. Suurimmat tunteet kohdataan kuitenkin Tituksen ja Vitellian kanssa. Lisäksi käsittelen Seston suhdetta Publioon, mutta muut suhteet jäävät huomiotta niiden puuttuessa myös oopperaesityksestämme.

Ohjaaja Juulia Tapolan ideasta lähtien otimme mukaan tähän Tituksen ja Seston väliseen suhteen oppia historiasta. Kuten luvussa 2.1 mainitsin, oopperan alkuperäinen libretto sijoittuu Roomaan 79 jKr, toisinsanoen Pompeijin aikaisiin tapahtumiin. Tuohon aikaan miesten väliset seksi- ja rakkaussuhteet olivat hyvin tavallisia, etenkin korkeampi- ja alimpi-asteisten miesten ja heidän palvelijoidensa välillä. Tekstistä kaikki onkin helppo tulkitella kirjaimellisesti Seston ja Tituksen väliseksi rakkaudeksi, eikä vain platoniseksi ystävyysuhteeksi. Tämä ajatus toi minun mieleeni yhä suuremman tunteiden palon, kun kyse olikin rakastetun pettämisestä toisen tähden, eikä vain ystävän.

Erittäin merkittävää roolin työstämisen kannalta oli myös muiden roolien kehityksen seuraaminen. Mitä selkeämmäksi Vitellian ja Tituksen roolit rakentuivat, sitä paremmin pystyin sopeuttamaan omaa olemistani ja ajatuksiani lavalla. Selvää oli, että Sesto ja Titus ovat ainoita jalkapallon pelaajia, vastakkaisista joukkueista. Vitellia on se koulun kuumien cheerleader-tyttö, joka luonnollisesti saa itselleen kaikki parhaimmat pojat – Titusta lukuun ottamatta. Tituksella taitaakin olla enemmän tunteita Sestoa kohtaan? Publion (lat. Publius) rooli puolestaan hahmottui tietynlaiseksi erotuomariksi ja ”luokanvalvojaksi”, joka tarkkailee tilanteita ja puuttuu peliin tarvittaessa. Publiolla onkin näistä neljästä hahmosta kaikkein suurin auktoriteetti heti Tituksen jälkeen. Tituksella keisarina on tietenkin kaikkein ylin päätäntävalta, mutta Publio pystyy silti toimimaan eräänlaisena neuvonantajana. Sestolle Publio on lähes ulkopuolinen hahmo ja sitäkin kautta auktoriteettia herättävä.

Vitellian pyrkimykset ovat itsekkäät ja häikäilemättömät. Tullessaan Tituksen torjumaksi hän päättää käyttää avujaan Sestoon, joka on jo hieman kiinnostunut naisistakin ja tämä huomionosoitus saa hänet lähes hurmion valtaan. Tällainen yhtäkkinen voimakas ihastuminen voi tuntua rakkaudelta, mitä Sesto uskookin todella tuntevansa. Viimeiseen saakka hän suojelee Vitelliaa ja toivoo tämän säälivän häntä kuoleman tuomion uhatessa. Meidän esityksessämme emme näytä oopperan loppua, jossa Vitellia lopulta tunnustaa olleensa Tituksen salamurhayrityksen takana ja näyttää siis inhimillisen puolensa ja uhrautuvaisuutensa toisen ihmisen puolesta. Meidän esityksessämme vaikutelma Vitelliasta jää kylmäksi, mutta sitä hän suurimmaksi osaksi onkin. Se, miksi

Sesto ei suostu tätä näkemään, on mielestäni mielenkiintoinen kysymys. Seston kuullessa yrittäneensä tappaa väärän miehen, Lentuloksen, hän syyttää Vitelliaa tyranniksi ("al fin, tiranna...") mutta jo seuraavassa tertsetossa muistuttaa tätä rakkaudestaan ("Rammenta chi t'adora").

Kaiken kaikkiaan Sesto on koko ajan suurempien auktoriteettien välissä. Titus käyttää jo keisarin arvoaltaansa Sestoon, Vitellia puolestaan korottaa arvoaan kiristämällä rakkaudella. Sesto joutuu todella kamppailemaan suurempien voimien välillä ja olemaan lähestulkoon vain välikappaleena toisten pyrkimyksissä, kohdaten itse pelkkää kärsimystä. Tämän voi mielestäni tulkita kahdella tavalla: joko Sesto on onneton, huonon itsetunnon omaava poika, joka jää helposti kaikkien tossun alle – tai sitten hän on nöyryydessään jo niin jalo, että vain harvat pystyvät samanlaiseen anteeksiantoon.

4 Roolin työstäminen

4.1 Lähtötilanne ja valmistautuminen

Päätös tehdä juuri Seston rooli opinnäytetyössäni lähti pitkälti siitä, että olin jo laulanut Seston jälkimmäistä aariaa *Deh per questo istante solo*. Tunsin aarian omakseni ja tiesin että koko rooli olisi minulle tulevaisuudessa hyvin tarpeellinen, mahdollisesti jo melko piankin. Tarkoitus oli myös ottaa muuhun lauluohjelmistoon Seston ensimmäinen aaria *Parto, parto*, joten roolin työstäminen oli hyvinkin ajankohtaista. Ooppera ei ollut minulle entuudestaan tuttu, enkä ollut nähnyt sitä koskaan lavalla toteutettuna.

Lähtiessä työstämään kokonaista oopperaroolia tai sitten vain yksittäistä aariaa lähtötilanne on mielestäni hyvin samanlainen: ensin on perehdyttävä hahmoon. Aloitin tutustumalla librettoon ja kääntämällä laulamiani tekstejä italiasta suomeksi, mukaan lukien vastaanäyttelijöideni repliikit. Hankin oopperasta myös useamman eri levytyksen ja DVD:n, joiden avulla kuuntelin teosta kokonaisuutena ja eri tavoin toteutettuina. Laulaessani vain yhtä aariaa olin tietenkin jo muodostanut itselleni jonkinlaisen käsityksen roolihahmosta, mutta koen sen olleen hyvin suppea. Tätä lähtötilannetta kuvaa parhaiten hahmotelmani Seston persoonasta luvun 3.1. alussa. Mielessäni oli olemassa jon-

kinlainen ajatus kaikista Sestoon liittyvistä suhteista, mutta ne tuntuivat jälkepäin ajateltuna vielä hyvin pinnallisilta ja teoreettisilta.

Tässä vaiheessa työtä seurasi musiikillisen harjoittelun vaihe. Osallistuin vuodenvaihteessa 2013-2014 Metropolian opintokokonaisuuteen Oopperan erikoiskurssi, johon valmistin Seston Parto, parto –arian. Pystyin samaisen kurssin puitteissa harjoittamaan sekä kyseistä aariaa korrepetiittorin ja ohjaaja Juulia Tapolan kanssa, että Seston muita lauluosuuksia. Näin ollen kun musiikkiharjoitukset muiden laulajien kanssa alkoivat tammikuussa 2014, olin opetellut omat osuuteni jo hyvin pitkälle.

Seuraava ja hyvin merkittävä askel itse roolikehitykseen tuli luonnostaan ohjaajalta, kun hän kertoi haluavansa ohjata tämän oopperan jalkapallomaailmaan. Tästä minun Sestoni sai kehykset ympärilleen. Ensimmäinen johtopäätös oli tietenkin, että nyt on kyse modernista miehestä. Ikäkäsitykseni Sestosta nuorentui hieman, ja ajattelin hänet jopa 17-vuotiaaksi ja Tituksen muutamia vuosia vanhemmaksi. Nämä asiat yhdessä vaikuttivat mielikuvaan liikehtimisestä: liikkeiden tulisi olla tietyllä tavalla rennompia, olemisen löyempää, mutta kuitenkin urheilullista. Samalla hahmottui myös selkeämmäksi Tituksen ja Seston välinen suhde, jonka ohjaaja halusi olevan rakkauteen eikä vain ystävyteen pohjautuva. Näistä kehyksistä oli hyvä lähteä värittämään hahmoa tarkemmin lavatyöskentelyn ja näyttelemisen kautta.

4.2 Naisesta mieheksi

Ehdottomasti yksi tämän roolin suurimmista haasteista oli miehekkyyden omaksuminen. Olin tehnyt aikaisemmin joitakin housurooleja, mutta haastetta siinä on joka kerta. Viimeisen housuroolini oli Romeo hyvin perinteisessä ohjauksessa Bellinin *I Capuleti e i Montecchi* –oopperasta. 1500-luvun aatelismiesten liikehdintä oli verrattain ”naisellista” ja eleganttia verrattuna nykypäivän miesten liikkumiseen. Nyt haasteena oli omaksumaa jalkapalloa pelaavan teinipojan liikkeitä, ja paras apu löytyi läheltä: matki vastaanäyttelijöitäsi. Tämä oli minullekin ensimmäinen kerta kun yksi lähimmistä vastaanäyttelijöistäni lavalla oli mies – housurooleissa kun mezzo saa usein vastaansa sopraanon. Se tarjosi minulle loistavan mahdollisuuden tarkkailla miesten liikkeitä ja useissa harjoituksissa teimmekin yhdessä Tituksen laulajan, Sampo Martikaisen, kanssa erilaisia juoksuharjoituksia. Sampolla oli minun onnekseni myös jalkapalloilutausta. Pallottelimmekin usein harjoitusten lomassa, mikä toi oikeaa energiaa kroppaan. Seurasin pätkiä myös

muutamasta jalkapallopelistä tarkkaillakseni pelaajien maneeereita pelikentällä eri tilanteissa. Myös ohjaajasta oli tässä asiassa todella paljon apua. Huomasin tarkkailevani myös kaupungilla liikkuessani teinipoikien tapaa kävellä ja seisoskella. Omasta mielestäni yksi suurimmista haasteista ”modernin miehen liikkeessä” on löysyys mutta samalla vahvuus. Miesten liikkeet lähtevät jaloista, jalkapohjista, kun taas naisten liikehdintä painottuu enemmän ylävartaloon. Tämä pätee mielestäni kaikissa housurooleissa, oli sitten kyseessä perinteinen tai moderni ohjaus. Myös pyrkimys liikkeiden luonnollisuuteen tulisi aina säilyttää.

Seuraava haaste onkin ulkonäkö: miten näyttää mieheltä naisen vartalolla? Yksi asia on tietenkin vaatetus. Yleisesti ottaen naiselliset piirteet pitäisi saada häivytettyä: rinnat ja vyötärö piilotettua ja hartiat levennettyä. Jalkapalloilijan varusteet eivät ole onneksi kovinkaan naiselliset pitkiä polvisukkia lukuun ottamatta. Iso pelipaita auttoi jo paljon, mutta rintojen ”sitominen” oli kuitenkin tarpeellista. Valitettavasti en kuitenkaan tehnyt tätä yhdessäkään harjoituksessa, mikä olisi näin jälkikäteen ajateltuna ollut ehdottoman tarpeellista, sillä esityksessä ei kannata kokeilla mitään sellaista ensimmäistä kertaa, jonka kanssa voi tulla ongelmia. Näin kävi meidänkin esityksessämme, kun käyttämäni joustoside valui jo ensimmäisen aarian aikana vyötärölleni aiheuttaen loppuesityksen ajaksi ylimääräistä kuumuutta ja epämukavuutta. En ehtinyt edes korjata tilannetta, sillä olin lavalla lähes 40 minuuttia ilman taukoja. Harjoituksissa tämä olisi voitu todeta huonoksi tavaksi rintojen sitomiseen ja jokin toinen tapa tai tiukempi kiinnitys olisi ollut mahdollinen. Tiukemman kiinnityksen kanssa harjoitteleminenkin olisi ollut ehdottoman tärkeää laulamisen kannalta.

Aikataulumme puitteissa meidän ei ollut mahdollista saada tanssimattoa käyttöömmekonserttisaliin esitystämme varten, mikä jätti lattian liukkaaksi ja kenkien merkitys kasvoi entisestään. Harjoituksissa käytin omia tennareitani, joissa oli hyvä pito ja liikkeet oli mahdollista tehdä tarvittavalla nopeudella ja energialla. Pysin myös aina harjoituksissa käyttämään housuja ja mahdollisimman tavallista paitaa – toisin sanoen mahdollisimman vähän liehuvaa ja naisellista vaatetusta, jotta saisin liikkeeseen alusta alkaen oikean ajatuksen. Toiseksi viimeisessä läpimenossamme kenkien kanssa tuli kuitenkin ongelma, kun saimme ensimmäistä kertaa ne esityksessä käytettävät kengät käyttöömmek, eli nappulakengät. Ne olivat kuitenkin auttamatta liian liukkaat konserttisalin puiselle lattialle, jolloin liikkuminen muuttui varovaiseksi hipsutteluksi vaikka kuinka parhaansa yritti. Kyseisissä harjoituksissa myös liukastuin todella komeasti lavalla juoksennellessani. Uskon, että tilanne olisi ollut toinen, jos minulla olisi ollut mahdolli-

suus harjoitella kenkien kanssa pidempi ajanjakso. Lopulta päädyimme kuitenkin vaihtamaan nappulakenkäni tavallisiin lenkkareihin, joissa pystyin liikkumaan pelkäämättä liukastuvani.

Jokaisissa harjoituksissa jouduin kuitenkin uudelleen ja uudelleen palaamaan siihen, miten mies liikkuu. Vaikka olisi pukeutunut kuinka miehekkäästi, vääränlainen liikehdintä paljastaa asian olevan toisin. Esimerkiksi käsien eleet ovat miehillä naisia hitaampia ja leveämpiä eivätkä he käytä ranteitaan ilmaistessaan tunteitaan. Laulajalle tämä on erityisen haastavaa, sillä käytämme usein käsiämme jollain tavalla apuna harjoittellessamme, joko tietoisesti tai tiedostamatta. Jos annamme käsiemme tehdä jotain harjoituskopissa, ne todennäköisesti tekevät sitä myös lavalla ollessamme elleemme todella keskity asiaan. Käsien eleiden lisäksi suurimpia ”paljastumisen” riskejä liikkeessä ovat kumartuminen, istuutuminen ja käveleminen. Jokaisen liikkeen tasapaino, nopeus ja voima ovat hyvin erilaisia kuin naisilla ja näitä oppii tekemään oman kokemukseni mukaan parhaiten matkimalla ja toistamalla. Ennen kaikkea jokaisesta liikkeestä on oltava tietoinen.

Oopperalavalla vältetään harvoin myöskään fyysiseltä kontaktilta. Seston roolissa ja tässä ohjauksessa olin lavalla fyysisessä kontaktissa sekä Vitellian että Tituksen kanssa, ja joitakin asioita oli mietittävä. Joka tapauksessa jonkinlaista rakkautta oli kumpakin vastapuolta kohti. Miehet ja naiset koskettavat toisiaan hyvin eri tavalla, mikä vaatii myös paljon pohdiskelua. Hyvin harvoin mies ensimmäisenä silittelee naisen hiuksia tai koskettaa tämän rintaa. Mielestäni hyvä ajatus fyysistä kontaktia vaativissa kohtauksissa oli: ”Think about the specific places where a woman never wants to be touched in public and avoid them like the plague. Coming anywhere near them can easily become awkward on stage.” (A Mezzo’s Guide to Pants Roles, internet). Ennen kaikkea kaikella kosketuksella on oltava tarkoitus, ja vielä sitäkin enemmän merkitystä on oltava niillä hetkillä, kun kosketus on hyvin lähellä. Näistä hetkistä syntyy se jännite, joka ihmisten välisistä tunteista syntyy. Toisen lähellä laulamissa on tietysti otettava huomioon oman ergonomisen ja samalla uskottavan miehekkään lauluasennon lisäksi myös toisen laulajan mukavuus. Toisen naamaan tai korvaan laulaminen ei ole aina mukavinta, ja tietenkin samalla on pidettävä huolta siitä että laulusuunta on koko ajan mahdollisimman hyvin yleisöön päin, asennosta riippumatta.

Hyvin monissa tilanteissa olin jollain tavalla istumassa tai puoli-istuvassa asennossa, joko maassa tai tuolilla. Näissä paikoissa minulla oli hyvin usein myös lähikontakti vas-

tanäyttelijääni. Tämä oli mielestäni hyvin haastavaa, sillä automaattisesti jalat hakeutuivat viehkeään asentoon etenkin puoli-istuvassa asennossa. Tähänkin auttoivat ulkopuoliset silmät, jotka huomauttivat liian naisellista tai epäluonnollisista liikkeistä ja asennoista, sekä miespuolisten vastaanäyttelijöiden liikkeiden matkiminen. Opin harjoitusten aikana myös mielestäni melko hyvin itse tunnistamaan, milloin olo muuttuikin jossain asennossa liian naiselliseksi ja sain sitä kautta myös itse korjattua asentojani. Tämä oli ehdottomasti harjoittelussani yksi tavoitteistani ja tähän havaintooni olin erittäin tyytyväinen.

4.3 Lauluosuudet

Tässä osiossa analysoin Seston roolin vaatimia lauluosuuksia meidän oopperaesityksemme näkökulmasta. En siis tehnyt esitykseen aivan kokonaista roolia ja esimerkiksi recitativo seccoja leikattiin paljon, eikä esitetty kokonaisina. Kuten aikaisemmin luvussa 2.2. mainitsin, Mozart on alun perin säveltänyt Seston roolin selvästi kastroattilaulajalle. Joitakin housurooleja on kirjoitettu suoraan alun perin naisille, kuten esimerkiksi Mozartin Cherubino oopperassa Figaron häät. Yleisesti ottaen ero näiden kahdenlaisten housuroolien välillä on se, että kastroateille sävelletyt roolit ovat aikuisia miehiä, naisille sävelletyt usein nuoria poikia. Seston rooli on tessituraltaan minun äänelleni ihanteellinen, mikä olikin suuri syy siihen, miksi kyseisin roolin ylipäätään työhöni valitsin.

4.3.1 Resitatiivit

Tituksen lempeys on ooppera, joka on täynnä resitatiiveja. Kirjaimellisesti: niitä on aukeamakaupalla lähes joka välissä. Kuten jo aikaisemmin mainitsin luvussa 1, suurimman osan ”kuivista” resitatiiveista on säveltänyt Mozartin oppilas Süßmayr. Recitativo accompagnatot Mozart on säveltänyt itse. Resitatiivin aikana oopperan juoni etenee aktiivisesti, kun taas aarioissa tulkitaan tunteita ja pysähdytään pohtimaan tilanteita. Tähän oopperaesitykseen valitsin resitatiiveja juonen etenemisen mukaan. En ole vielä tähän mennessä tavannut yhtään sellaista toteutusta kyseisestä oopperasta, jossa kaikki resitatiivit olisi esitetty alusta loppuun. Niin siis myös tässäkin tapauksessa päätin surutta recitativo seccoja pitääkseni keston hallinnassa. Huomioon piti ottaa myös har-

joitusaika – mitä enemmän aikaa, sitä enemmän voi olla myös harjoitettavaa ohjelmistoa.

Esityksen ensimmäinen resitatiivi on Seston ja Vitellian yhteinen resitatiivi *Ancora mi schernisce?* joka edeltää Seston aariaa *Parto, parto*. Se on kuitenkin lähestulkoon Vitellian monologia, Sestolla on vain muutama repliikki ja nekin laulullisesti helppoja. Yleisesti ottaenhan resitatiivien suuri haaste on puheenomaisuuden saavuttaminen. Varsinkin pitkiä resitatiiveja laulettaessa ne muuttuvat usein liian laulullisiksi ja tekstin painot ja sitä kautta ymmärrettävyys kärsivät. Ehdottoman tärkeää on tietenkin myös se että tietää, mistä laulaa, sanan tarkkuudella. Tässä resitatiivissa Vitellia kiroaa Tituksen ja vaatii kosta. Sesto vannoo rakkauttaan ja lupaa toimia; tuhota Capitoliumin ja tappaa Tituksen. Ennen lähtöään hän kuitenkin pyytää Vitellialta edes yhtä lempeää katsetta (Seston aaria no. 9 *Parto, parto, ma tu ben mio*, suom. ”Lähden, lähden, mutta minun rakkaani...”).

Seston recitativo accompagnato no. 11 *Oh Dei, che smania è questa* (suom. ”Voi jumalat, mitä piinaa tämä on!”) on hyvin dramaattinen resitatiivi ja siten myös hyvin epätyypillinen Mozartin sävellys. Jo orkesterisäestyksellisyys tekee siitä poikkeuksellisen, sillä aikaisemmissa oopperoissaan Mozart sävelsi lähinnä cembalo-säestyksellisiä resitatiiveja. Sanotaan myös, että Mozartin oleskelu Prahassa Tituksen säveltämisen aikaan näkyy teoksessa hieman raskaampana sävellyssatsina. Resitatiivin aikana Sesto kamppailee omantuntonsa kanssa – kuuluuko hänen uskollisuutensa Titukselle vai Vitellialle. Sesto sytyttää Capitoliumin tuleen ja luulee tappavansa Tituksen. Tämän resitatiivin kanssa harjoitusaika oli koko esityksestä vähäisin. Sen tekemiselle ei vain koskaan ollut aikaa, tai pianisti ei ollut paikalla. Hetkittäin keskusteltiin jo siitä, pitäisikö se jättää esityksestä kokonaan pois. Halusin pitää sen kuitenkin mukana, sillä sen puuttuminen olisi vaikuttanut juonen kulkuun huomattavasti. Tämä ”Seston omantunnon taisto” on kuitenkin roolin keskeisempiä osia. Juuri tässä ovat vaakakupissa ystävyys, rakkaus ja petturuus. Ennen esitystä tämä osa tehtiin lavalla pianistin kanssa ainoastaan kaksi kertaa kokonaisuudessaan, sitä ennen vain läpi kävellen tai sen yli hypättiin kokonaan. Vähäisissä näyttämöharjoituksissa oli tärkeää pureutua kohtiin, joissa on muitakin laulajia lavalla; tämä resitatiivi oli oopperan ainoa hetki, jossa olin lavalla aivan yksin.

Minun näkemykseni mukaan tämä resitatiivi kaippaa suuret tempon muutokset kuvataksseen Seston sisäistä kamppailua. Orkesterin *allegro assai* saa olla todella hätäntynyt.

Tätä kautta esimerkiksi siirtyminen andanteen tahdissa 49 ("E chi tradisci?", suom. "Ja kenet minä petän?") on huomattavasti tehokkaampi. Tämä auttaa myös oman tunteen löytämisessä, vaikka resitatiivissa laulaja onkin pitkälti yksin ja voi johdattaa tempoa oman tahtonsa mukaan. Säestyksellisessä resitatiivissa on kuitenkin mukana orkesteri, ei vain cembalo, jolloin kapellimestari johtaa. Tapolan ohjaus tähän kohtaukseen auttoi minua resitatiivin laulamissa paljon. Kun tunteet tulevat "kropasta", tarkoitus sanoihin tulee luonnollisesti. Tätä kautta minun oli myös helppo painottaa sanoja ja fraaseja luonnollisesti ilman sen kummempaa yrittämistä. Harjoituskopissa työskennellessäni yritinkin mahdollisimman aikaisessa vaiheessa miettiä mitä tein lavalla samaan aikaan. Tätä kautta myös tekstin opettelu ulkoa nopeutui.

Resitatiivi *Sesto! Che chiedi?* on Seston, Publion ja Vitellian resitatiivi. Publio kertoo, että mies jonka Sesto tappoi ja jota luuli Titukseksi, olikin Lentulos ja Sesto joutuu nyt senaatin kuultavaksi. Sekä Vitellia että Sesto kauhistuvat, ja Sesto sanoo hyvästit Vitellialle. Tässä resitatiivissa tärkeimmän informaation kertoo Publio, Vitellia ja Sesto reagoivat tähän. Haastavinta tässä olikin nimenomaan oikeanlainen ja riittävä reagointi saatuun informaatioon ja vastanäyttelijöihin.

Viimeistä aariaa (*Deh per questo*) edeltää Seston ja Tituksen resitatiivi *Ah, Sesto, dunque è vero?* (suom. "Ah Sesto, se on siis totta?") Oikeat alkusanat *Eppur mi fa pietà.*) Tähän resitatiiviin teimme hyppyjä vielä näyttämöharjoituksissakin tiivistääksemme sen mahdollisimman hyvin niin, ettei samaa asiaa toistettaisi turhaan. Sesto on juuri tunnustanut Titukselle yrittäneensä tappaa tämän ja Titus yrittää vielä viimeiseen asti luottaa ystävänsä hyvyyteen ja saada irti tarkempia tietoja siitä, kuka hänet tähän tekoon ajoi. Haastetta resitatiivin musiikkiin toivat suuret hypyt, jolloin pianisti joutui esityksessäänkin kääntämään nopeasti monta sivua kerrallaan löytääkseen seuraavaan soinnun. Tämä hidasti myös omaa reagointinopeuttani joissakin kohdissa, missä nopeutta olisi kaivattu, mutta sointua täytyi odottaa oikean harmonian saamiseksi. Tähän resitatiiviin kuuluu myös Seston pitkäkökö tunnustusvuodatus, jossa on paljon tekstiä lyhyessä ajassa: "Ch'io son l'oggetto dell'ira degli Dei; che la mia sorte non ho più forza tollerar; ch'io stesso traditor mi confesso, empio mi chiamo; ch'io merito la morte, e ch'io la bramo." (suom. "Olen jumalien vihan kohteena; minulla ei ole enää voimia kohdata kohtaloani, tunnustan olevani petturi, minua saa kutsua paholaiseksi; ansaitseen kuoleman ja toivon sitä.") Tämän vuodatuksen koin haastavaksi, sillä siinä tuli aina liian kiire. Kiihtynyt mielentila yhteydessä italian kieleen aiheutti usein vaikeasti ymmärrettävää tekstiä, jossa painotukset puuroutuivat. En kuitenkaan halunnut viivyttellä tässä kohtaa

liikoja, jotta Seston todellinen mielentila tulisi selväksi. Yritin selkeyttää itselleni, mitä sanoja halusin painottaa ja missä kohdissa taukoihin sopi ottaa enemmän aikaa. Tässä vaiheessa auttoi myös muiden laulajien versioiden kuunteleminen.

Tiivistettynä resitatiivien suurin haaste on minun mielestäni puheenomaisuus ja ajankäyttö, jotta ne kuulostaisivat mahdollisimman eläviltä. Yleensä säveltäjä on jo säveltänyt resitatiivin niin, että sanapainot tulevat luonnostaan oikein, mutta jonkinlaista kielen-
tuntemusta vaatii kuitenkin saada tekstistä luontevaa. Esimerkiksi italian kielessä lopputavut ovat hyvin kevyitä, mikä helposti laulaessa unohtuu. Myös vokaalien sävyt ovat erilaisia kuin suomen kielessä, ja vaikka italia on yleisesti ottaen suomalaisille helppoa lausua, vokaalien väärät sävyt paljastavat puhujan tai laulajan taustan. Esityksessämme minun yksi suurimmista tavoitteistani oli resitatiivien elävyys ja ymmärrettävyys.

4.3.2 Aariat

Yleisesti ottaen aariat ovat oopperaroolien haastavimpia osuuksia laulullisesti ja ne ovatkin niitä tähtihetkiä, joissa solisti voi todellisen taitonsa osoittaa. Aarioita tuntevat nekin ihmiset, jotka eivät juurikaan oopperaa harrasta. Aariat vaativat resitatiiveihin verrattuna pitkää linjaa, legatoa ja kestävyyttä.

Seston ensimmäinen aaria, *Parto, parto* on tunnettu kuvioistaan. Ariassa Sesto sanoo lähtevänsä tappamaan Tituksen, kunhan Vitellia ensin antaa hänelle vielä yhden lempeän katseen. Kun Sesto vihdoinkin saa katseen, hän intoutuu ylistämään Vitellian kau-
neutta korkeilla koloratuurikuvioilla. Tempo nopeutuu kaksi kertaa: adagio – allegro – allegro assai. Harjoitellessani aariaa itsekseni musiikillisesti en ollut vielä tarpeeksi selvillä kaikista suunnista; mikä on jokaisessa fraasissa minun pyrkimykseni ja toiveeni? Milloin peräännyin, milloin kuljen eteenpäin? Lavatyöskentely toi suurimman avun tähän aariaan. Huomasin lässähtäväni etenkin välisoitoilla, olivat ne sitten yhden tai useamman tahdin mittaisia. Ohjauksen kautta löysin kuitenkin jokaiselle välisoitollekin merkityksen ja suunnan. Minulle tämän aarian vaikein osa ei suinkaan ollut nopea kuviointi, vaan nimenomaan pitkien, hitaampien fraasien kannattelu ja energian säilyttäminen.

Seston toinen ja viimeinen aaria, koko oopperan sydän *Deh per questo istante solo* on sävellysmuodoltaan rondo. Rondo on kevyehkö ja tanssinomainen sävellys, jossa ensimmäinen, pääteema, kertaautuu aina pääsävellajissa erilaisten sivutaiteiden välissä ja

jälkeen. Yleisimmin sivutaitteita rondossa esiintyy kaksi. Rondon muoto saattaa siis olla esimerkiksi: ABACA (Sakari Hildén, internet). Rondonmuoto on kuitenkin avoin erilaisille rakennemuunnelmille. Kuten myös Seston ensimmäisessä aariassa, myös tässä tempo nopeutuu kaksi kertaa: *adagio – allegro – piu allegro*.

Tämä aaria on muutamallakin tavalla haastavin osa Seston roolia. Siinä kiteytyy oikeastaan koko oopperan perimmäinen ajatus ja etenkin Seston suurin kärsimys. Tämä oli minulle myös siinä mielessä haastavin osuus, että olin laulanut sitä pisimpään. Laulutekniikka kehittyi jatkuvasti ja aikaisemmin työstetyt kappaleet ovat vanhassa ”lihasmuistissa”. Niinpä ne pitäisi aina virittää uudelleen uuden laulutekniikan tasolle ja korjata mahdolliset virheet vanhasta muistista.

Lauluteknisesti aariassa minulle haastavin asia oli pitkä linja ja fraasit. Yhden fraasin sisällä voi olla suuriakin hyppyjä, ja varsinkin alun *adagio*-osassa liikutaan paljon toisen oktaavin alussa, toisin sanoen minun ääneni ”ylimenoalueella”. Omalla kohdallani toteusin suurimman haasteen tulevan loppujen lopuksi siitä, etten aina laulanut fraaseja loppuun asti. Jos edellinen pitkä fraasi jää ”kesken”, seuraavalla pitkällä fraasilla joutuu tekemään vielä enemmän töitä. Fraasien loppuun laulaminen tehostaa erityisesti hengitystä fraasien välillä.

Tulkintaa miettiessäni kysyin itseltäni: mitä jos Titus olisi minun ystäväni? Joku, jonka olen tuntenut lapsesta saakka, ja olemme edelleen läheiset. Hän olisi auttanut minua elämässäni kun minulla oli vaikeaa, ja nyt olen pettänyt hänen luottamuksensa. Miltä se voi tuntua? Ennen kaikkea, miltä se tuntuu kropassa? Tähänkin aariaan suurin apu tuli näyttämöltä, kun se todella ohjattiin ja sain voimakkaammat tuntemukset kroppaani.

Aariat ovat niitä osia oopperasta, joita esitetään erilaisissa koelaulu- ja kilpailutilanteissa. Niitä hiotaan huippuunsa usein vuosikausia. Koelaulutilanne on kuitenkin omasta mielestäni huomattavasti näyttämötilannetta haastavampi: laulaja seisoo yksin, hyvin ”riisuttuna” flyygelin mutkassa, ja hänen tulee välittää kaikki taitonsa ja tulkintansa kyseisestä aariasta ilman ylinäyttelemistä. Uskon, että jokainen aaria on helpompi esittää koelauluversiona, kun sen on kerran kouriintuntuvasti tehnyt lavalla. Näin uskon käyneen myös tässä tapauksessa ja seuraavan kerran esittäessäni jommankumman Seston aarioista koelaulutilanteessa, kehoni muistaa lavalla tehdyt liikkeet ja saan ajatuksilleni selkeät suunnat liikkumatta kovin kauas flyygelin mutkasta.

4.3.3 Ensembllet

Toteuttamaamme oopperaesitykseen sisältyi yhteensä kolme ensemble-kohtaa, yksi duetto ja kaksi tertsettoa. Halusin ottaa esitykseen niin monta ensembleä kuin tällä laulajamäärällä oli mahdollista, niin että juoni pysyisi edelleen järkevänä.

Ensemble-kohtauksien suurin haaste oli ehdottomasti yhteismusisoinnissa ja laulajien soimisesta yhdessä.

Koko esityksen aloitti Vitellian ja Seston duetto *Come ti piace imponi* (suom. ”Käske minua niin kuin haluat”). Sesto sanoo tekevänsä mitä tahansa Vitellia haluaa, ja Vitellia puhuu Seston tappamaan Tituksen saadakseen koston. Sesto kokee Vitellian raivon kiihottavana, mutta kuitenkin tuntee sisimmässään piston ajatellessaan pettävänsä ystävänsä. Haimme jonkin aikaa harjoituksissa sopivaa tempoä allegro-osaan ja sen löydettyämme suurin tavoite oli saada musiikista todella Mozartia nyansseja tehden. Niitä piti harjoituskauden aikana palauttaa jatkuvasti mieleen.

Esityksemme ensimmäinen tertsetto oli *Se al volto mai ti senti* (suom. ”Jos koskaan tunnet kasvoillasi...”), Seston, Vitellian ja Publion yhteinen tertsetto. Sesto on jäänyt kiinni murhayrityksestä ja Publio vaatii häntä kuultavaksi teoistaan. Sesto pyytää Vitellia muistamaan, kuka tätä rakastaa, samalla kun Vitellia pelkää Seston paljastavansa hänen olevan kaiken takana. Publio kokee myötätuntoa Seston tunteita kohtaan ja antaa heille hetken rauhan, kunnes vihdoin vaatii Sestoa mukaansa. Tämä tertsetto tuotti meille eniten musiikillista haastetta. Meillä oli pitkään ongelma saada kaikki yhteen, ja myös monien lähtöjen kanssa oli ongelmia – etenkin kun kapellimestaria tai muuta musiikinjohtajaa ei ollut. Balanssi oli koko ajan kohdallaan, mutta rytmien kanssa oli haikemista. Oikeastaan vasta rytmien toimiessa pystyimme todella keskittymään todelliseen musiikin tekemiseen, fraseerukseen ja nyansseihin. Haaste oli myös saada musiikki loppujen lopuksi toimimaan lavalla, mutta tarpeeksi monella onnistuneella toistolla tertsetto saatiin toimimaan. Loppujen lopuksi esityksessä se sujui moitteettomasti, eikä ainakaan minulla ollut pienintäkään epävarmuutta siitä, onnistuisiko musiikki.

Toinen esitykseen valitsemani tertsetto oli Seston, Tituksen ja Publion *Quello di Tito è il volto!* (suom. ”Ovatko nuo Tituksen kasvot?”) Publio tuo Seston Tituksen puheille, ja tämä on kauhistunut Tituksen kylmästä olemuksesta. Titus puolestaan tuskailee, miten rikoksen tekeminen voi ihmistä muuttaa. Publio havaitsee Tituksen lämpimät tunteet

Sestoa kohtaan ja tarkkailee tilannetta sivummalta. Tämä oli laulullisesti itselleni haastavampi kuin ensimmäinen tertsetto. Seston lauluosuuksissa on suuria hyppyjä ja paljon laulamista ylimenoalueen tienoilla, mikä teki myös sen ”markkeeraamisesta” harjoituksissa hyvin vaikeaa. Monille korkeille äänille oli myös kirjoitettu *pianissimo*, mikä oli minulle vielä tässä vaiheessa melko haastavaa. Tässä tertsetossa ei ensemblen kannalta ollut juurikaan ongelmia – kaikki saatiin hyvin yhteen ja suurin hiominen tapahtui jälleen nyansseissa ja tekstin selvydessä. Haastavaa tekstin selvydestä tekee tietenkin se, että jokainen laulaa omaa tekstiään. Jokaisen täytyy silti tarkoittaa sitä mitä sanoo, ja tietää täsmälleen mistä laulaa ja millä pyrkimyksellä.

5 Oopperaesityksen valmistaminen

Koska tämä oopperaesitys ei ollut Metropolia-ammattikorkeakoulun tuotanto vaan vain osa minun opinnäytetyötäni, olivat käytännön järjestelytkin suurimmaksi osaksi minun vastuullani. Tässä luvussa pyrin avaamaan hieman toimiani niihin liittyen.

Ensimmäinen vaihe oli koota oopperasta sopivat kohdat esitystä varten. Tavoitteenani oli tietenkin pitää Sesto keskiössä, mutta silti säilyttää koko oopperan juoni ymmärrettävänä. Huomioon oli tietenkin otettava myös käytettävissä olevat resurssit, muut laulajat, harjoitusaika yms. Sesto on Tituksessa erittäin keskeinen hahmo sekä juonellisesti että musiikillisesti, mikä helpotti kokonaisuuden järjestämistä hyvin paljon. Halusin myös saada esityksen kasaan mahdollisimman pienellä määrällä ihmisiä, mikä tarkoitti suoraan esimerkiksi kuorokohtauksien poisjättämistä. Loppujen lopuksi päädyin siihen, että esityksessä tulisi olemaan vain kolme oopperan roolihahmoa Seston lisäksi: Vitellia – Linda Rolig, Titus – Sampo Martikainen ja Publio – Erik Rousi. Loppujen lopuksi musiikillinen kokonaisuus esityksessä näytti tältä:

Duetto *Come ti piace imponi* (Sesto, Vitellia)

Resitatiivi *Ancora mi schemisce?* (Sesto, Vitellia)

Aaria *Parto, parto* (Sesto)

Resitatiivi *accompagnato Oh Dei, che smania è questa* (Sesto)

Resitatiivi *Sesto! Che chiedi?* (Sesto, Vitellia, Publio)

Tertsetto *Se al volto mai ti senti* (Sesto, Vitellia, Publio)

Resitatiivi *accompagnato Che orror! che tradimento!* (Titus)

Tertsetto *Quello di Tito è il volto!* (Sesto, Titus, Publio)

Resitatiivi *Odimi, oh Sesto* (Sesto, Titus)

Aaria *Deh, per questo istante solo* (Sesto)

Ensin suunnittelin jopa ohjaavani projektin itse, mutta totesin saavani roolityöskentelystä paljon enemmän irti ulkopuolisen ohjaajan kanssa. Tein syksyllä 2013 toista produktiota, jonka ohjaajana oli Juulia Tapola, ja hän lupautui ohjaamaan myös opinnäytetyöni. Pianistiksi lupautui Ilona Lamberg, jonka kanssa olin jo vuodenvaihteen oopperakurssiin liittyen harjoittanut Seston musiikkia.

Omia musiikkiosuoksiani olin harjoitellut jo syksystä 2013 lähtien ja musiikkiharjoitukset muiden laulajien kanssa aloitettiin tammikuussa 2014. Samoihin aikoihin tapasin myös ohjaajan kanssa aikataulun suunnittelun tiimoilta ja pyrimme selvittämään kaikki mahdolliset harjoitusajankohdat, päämääränä esitys 15.4.2014. Sovittelimme yhteiset harjoitusaikataulut kaikkien osapuolien rajoitusten mukaan. Pyrimme aloittamaan näyttämöharjoitukset mahdollisimman pian jo helmikuussa, sillä tiesimme maaliskuun loppupuolella olevan näyttämöharjoitusmahdollisuuksia hyvin vähän.

Ohjaajan idean hahmotuttua tuli puhetta vaatetuksesta ja lavasteista. Vaatetus järjestyi onneksi täysin omasta takaa, lähinnä poikien pelivaatevarastoista. Ohjaajalla oli itsellään paljon rekvisiittaa käytettäväksemme ja lavasteet järjestyivät Metropolian ja konservatorion tiloista. Tarpeellista oli selvittää mahdollisimman pienellä ja helpolla lavastuksella, sillä harjoitusaikaa itse konserttisalissa ei ollut paljon.

Julisteita ja käsiohjelmaa varten ohjaaja Juulia Tapola teki tarvittavat kuvat ja kirjoitti synopsiksen. Itse hoidin esiintyjien esittelytekstien keräämisen ja käsiohjelman tulostuksen. Esitystä mainostettiin julisteiden lisäksi Facebookissa. Koska esitykseen oli vapaa pääsy, raha-asioista ei tarvinnut huolehtia. Ilokseni paikalle myös saapui mukavasti kuuntelijoita eikä tarvinnut esiintyä tyhjälle salille.

5.1 Haasteet ja onnistumiset

Ehdottomasti suurin haaste tämän esityksen kokonaisuuden valmistamisessa oli ajan käyttö ja sen puute. Koska aloitin oopperaesityksen suunnittelemisen vasta syksyllä, olin auttamatta myöhässä tilojen varaamiseen keväälle. Onneksi saimme kuitenkin

hyvän ilta-ajan esitystä ja kenraalia varten kaikki opintoihin liittyvät deadlinet huomioon ottaen. Tiesin myös, että tulisin kevään aikana tekemään samanaikaisesti myös monia muita projekteja opintoihini ja muutenkin laulamiseen liittyen, joten kaikkea suunnitella oli otettava huomioon se, mitä ehditään tehdä. Jos aikaa olisi ollut enemmän, olisin ehdottomasti halunnut toteuttaa työn pienen orkesterin ja kapellimestarin kanssa saadakseni vielä paremmin tuntumaa todelliseen oopperatyöskentelyyn.

Suurimmissa osissa näyttämöharjoituksissa harjoituspianistinamme toimi Sibelius-Akatemian opiskelija Tatu Erkkilä, joka ystävällisesti toimi korrepetitio-apuna aina Ilonan ollessa estynyt. Ilman tätä harjoituspianistin apua emme olisi varmaankaan saaneet esitystä kasaan, sillä loppujen lopuksi ehdimme Ilonan kanssa tekemään esityksestä vain kaksi kokonaista läpimenoa ennen esitystä.

Yhteisten aikataulujen sovittelu oli myös vaikeaa ja muutoksia tuli hyvinkin viime tipassa. Jos kevään harjoitusaikataulut olisivat olleet kaikille selvät jo ennen vuodenvaihdetta, olisi suurimmilta törmäyksiltä varmasti vältytty. Onneksi kaikki osapuolet olivat omalta taholtaan joustavia ja tahtoivat saada esityksen onnistumaan, vaikka se suurimmaksi osaksi minun harteillani olikin. Esityksen markkinointi ja mainonta oli myös oman ajankäyttöni takia melko puutteellista ja siihen olisi ehdottomasti pitänyt panostaa enemmän.

Myös kaikessa tekemisessäni olisi pitänyt olla jämakämpää ja määrätietoisempaa suunnitelmallisuutta. Jokainen sähköposti ja muu informaation lähettäminen pitäisi tarkistaa tuplasti, että jokainen osapuoli on tiedon varmasti saanut ja ymmärtänyt. Tällä vältyttäisiin monilta väärinymmärryksiltä ja tuplabuukkauksilta.

Tietyissä asioissa myös muut produktion osapuolet kyseenalaistivat päätöksiäni, etenkin ajan huetessa ja esityksen lähestyessä. Keskustelua oli muun muassa yhden, ellei jopa kahden kokonaisen resitatiivin jättämisestä pois, koska niitä ei ollut ehditty harjoittaa kovin paljon. Pidin kuitenkin pääni loppuun asti ja uskoin vakaasti siihen, että kaikki saadaan valmiiksi – ja niin saatiin. Tämä oli ehdottomasti yksi tärkeimpiä oppeja, mitä tätä työtä tehdessäni sain.

6 Esityksen arviointi

Esitys taltioitiin DVD:lle konserttisalin parvelta, jolloin kuvasta näkyy hyvin koko lava, mutta kasvopiirteitä ja ilmeitä ei juuri lainkaan. Tämä oli suuri harmi, mutta tätäkin enemmän pystyin tarkkailemaan suurempia liikkeitä ja sitä uskottavaa miehekästä liik-kumistapaa.

Ensimmäinen havaintoni olikin tätä kautta se, että kauas kaikki ei näy. Ei välttämättä sekään, minkä kuvittelee tekevänsä isosti. Lähes kaikki reaktiot pitäisi liioitella niin, että ne näkyvät varmasti kolmannenkin parven takariviin saakka ja jokainen katsoja ymmärtää mistä oli kyse, vaikka ei näkisi ilmeitä tai ymmärtäisi sanojakaan. Omasta mielestäni onnistuin tässä vaihtelevasti. Yksi huomio oli se, että omaan impulssiin on huomattavasti vaikeampi reagoida kuin ulkopuolelta tulevaan impulssiin. Omalla impulssilla tarkoitan vain pään sisäistä ajatusta, joka syntyy joko edellisistä itse sanotuista sanoista tai esimerkiksi musiikista. Nämä reaktiot jäivät pieniksi verrattuna siihen, kun sain impulssin esimerkiksi toiselta laulajalta. Tätä kautta muistuu mieleeni erään improviisaatiokurssin pitäneen Sara Lindénin (Malmön yliopisto) sanat: "You have to make your colleague look brilliant." Mielestäni asiaa ei voisi paremmin ilmaista. Reagoimalla toisen tekemisiin, oli se sitten "passiivista" tai "aktiivista" reagoimista, annat tälle alkuperäiselle impulssille tarkoituksen. Tässä onkin haaste, miten saan omilla impulsseillani itseni näyttämään yhtä hyvältä lavalla, ilman muiden apua.

Tämän saman asian mielessä pitäen voin tarkastella myös muuta näyttelijäntyötäni. Vain minä voin omalla olemuksellani antaa Titukselle sen kaiken arvon ja arvovallan mikä hänellä voi olla, kun olen hänen kanssaan lavalla kahden kesken. Vaikka toinen laulaja tai näyttelijä olisi kuinka taitava omassa roolissaan, voi vastaanäyttelijän olemus ja "olemattomuus" keikauttaa vaakakupin toiseen suuntaan. Vaikka musiikki, teksti ja perusliikeradat lavalla ovat ulkoa opeteltuja, aina on oltava valmiudessa mahdollisiin muutoksiin ja esimerkiksi toisen laulajan tapaan painottaa jotakin fraasia toisin kuin kaikilla edellisillä kerroilla. Meidän esityksessämme ei tapahtunut ainakaan omalta osaltani mitään sellaisia kommelluksia, jotka olisivat vaatineet minulta esimerkiksi suurta improvisaatioheittäytymistä, mutta kaiken aikaa on oltava hereillä. Tällöin oman kokemuksen mukaan myös roolissa pysyy paremmin.

Sain yleisöstä hyvää palautta uskottavasta työstäni housuroolissa ja olin siihen itsekkin melko tyytyväinen. Yksi tärkeimmistä tavoitteistani oli ohjaajankin painottama jalkojen aktiivisuus ja voima. Huomattavissa oli pientä alkukankeutta ja askeleen liiallista keve-

yttä, mutta esityksen edetessä ja alkujännityksen poistuessa liikkeeni paranivat koko ajan. Oikeastaan koen, että mitä vähemmän loppujen lopuksi mietin sitä, mihin minun täytyy seuraavaksi mennä, sitä paremmin liikkeeni onnistuivat ja olivat luonnollisen näköisiä. Muutamassa kohdassa esimerkiksi juoksuaskeleeni ovat hieman erikoisia, ja muistan niissä kohdissa todella miettineeni että ”nyt piti mennä tuonne”. Käsieni käytössä voisin olla mielestäni vieläkin voimakkaampi ja miehekkäämpi, mutta olen tyytyväinen siihen, ettei myöskään kovin naisellisia käsieleitä ole havaittavissa.

Laulullisesti olin oikeastaan kaikista tyytyväisin resitatiiveihin ja ensembleihin, etenkin tertsettoihin. Resitatiiveissa sain selvää tekstistä ja suurimmaksi osaksi se kuulosti puhutulta italialta, mikä tietenkin oli tarkoituskin. Keskittyessäni tekstiin myöskin ääneni sointi on kirkas ja energiatasoni kropassa kohdallaan. Ensembleissä uskon sen vaikuttaneen positiivisesti, että useamman laulajan kanssa tehdessä yhdessä on koko ajan oltava valppaana. Ennen kaikkea on kuunneltava, miten kaikki soivat yhdessä yhteisenä ensemblenä, mutta toisaalta on myös oltava koko ajan reagoimassa muiden laulajien sanoihin ja tekemisiin näyttämöllä.

Yksi suurista haasteista omassa laulamisesani on tällä hetkellä se, että musiikillisesti energisissä kohdissa, nopeissa ja voimakkaasti tunnelautuneissa osissa olen tarkka ja täysin vireessä, kun taas hitaammissa ja hiljaisemmissä kohdissa löystyn itsekkin ja lievää alavireisyyttä syntyy. Tätä oli silloin tällöin havaittavissa tässäkin esityksessä, omasta mielestäni eniten aarioissa. Mielestäni kuitenkin onnistuin muun muassa pitämään hengityspaikat siellä missä aina ennenkin eikä jännitys aiheuttanut ”hapen loppumista” - sain siis aina hengitettyä tarpeeksi ”pohjaan”, joskin monissa tilanteissa olisi tehokkaammallekin hengitykselle ollut edelleen tarvetta. Rintakehänikin sain pidettyä kiitettävästi auki, mikä auttoi paitsi laulamisesa myös miehen roolin ylläpitämisessä.

Kiinnitin huomiota myös siihen, että parhaat hengitykset onnistuin saamaan istuessani tai ottaessani tukea jostain. Ilmeisesti vaikeammassa asennossa keskityin tekniikkaani paremmin. Eniten lipsuntaa laulullisesti oli aarioissa, joita olinkin kaikista eniten työstänyt. *Parto, parto* oli minulle uudempi aaria ja se toimikin tekniikaltaan paremmin, kuin *Deh per questo*, sillä se oli minulla kuitenkin vielä tavallaan vanhassa lihasmuistissa enkä onnistunut mielestäni korjaamaan kaikkia teknisiä puutteita niissä, jotka olisin tahtonut. Haasteellista aarian laulamisesa teki myös se, että se tuli viimeisenä reilun puolen tunnin laulamisen ja liikkumiseen jälkeen. Tässä vaiheessa olin jo fyysisesti melko poikki, eikä aarian hitaahko aloitus helpota laulamista. Pyrin kuitenkin viimeiseen

asti säilyttämään oikean energian ja onnistuinkin siinä mielestäni melko hyvin, vaikka välillä teksti hieman heikentyikin.

Koen, että tällainen itsensä arvioiminen on todella kehittävää. Paras mahdollinen tilanne olisi ollut, jos olisimme voineet kuvata näyttämöharjoituksia koko ajan harjoituskauden aikana. Itsensä katsomisesta ja kuuntelemisesta oppii paljon, mutta liian kriittinenkään ei saa olla. Raskaan työn jälkeen täytyy osata myös ottaa ilo irti pienistäkin onnistumista ja muistaa, etteivät nämäkään kehityskohdat ja haasteet ole niin suuria etteikö niitä saisi selätettyä.

7 Pohdinta

Tämä työ oli minulle ehdottoman tärkeä matkallani kohti uraa laulajana. Ammattilaisena alasta riippumatta on otettava vastuu itsestään ja omasta osaamisestaan, ja siihen tässäkin opinnäytetyössäni ja roolityöskentelyssä pyrin. Halusin ottaa vastuun siitä, että annetun ajan puitteissa opettelen roolin tunnollisesti ja saan itselleni luotua hahmosta niin selkeän kuvan, että voin perustella sitä muille. Roolin tulkinta vaikuttaa paljon myös musiikin tempoihin, ja nyt uskon osaavani perustella myös musiikillisia piirteitä kapellimestarille roolihahmon näkökulmasta. Todellisuudessaahan aina on kyse kompromisseista laulajan, ohjaajan ja kapellimestarin näkemyksien välillä, mutta omia mielipiteitä on oltava ja vastuu niistä on kannettava.

Myös oopperaesityksen kokoaminen oli oma, hieno ja opettavainen kokemuksensa. Virheistä oppii ja ajankäytön hallinta on tärkeää. Onneksi hyvällä porukalla ammattiohjaajan kanssa kaikki järjestyy, kunhan vain kaikki pitävät yhteisestä päämäärästä kiinni.

Erityisen iloinen olin siitä, että jaksoin laulaa koko roolin väsymättä alusta loppuun ilman sen suurempia taukoja, kokonaisuudessaan siis noin 40 minuuttia. Todellisuudessaahan kokonaista oopperaa tehdessä mitään näitä suuria, vaativia lauluosuuksia ei tarvitse laulaa peräjälkeen vaan jokaisen jälkeen on jonkin verran taukoa – näyttösten välissä on vielä väliaikakin. Tämä oli siis kaiken kaikkiaan laulullisesti paljon vaativampi suoritus kuin kokonaisen oopperan tekeminen kaikkine osineen.

Koen, että onnistuin tavoitteissani tässä roolin valmistamisessa oikein hyvin. Harjoitusajanjakso ja näyttämöllä ohjaajan kanssa tekeminen antoivat minulle uusia työkaluja jokapäiväiseen harjoitteluunikin. Tämä koko rutistus vaati minulta myös suurta keskittymiskykyä; kevään 2014 aikana työskentelin saman aikaisesti parhaimmillaan kolmen eri produktion parissa tämän opinnäytetyöni lisäksi, jonka lisäksi suoritin helmikuussa yhden laulututkinnon valmistellessani seuraavaa tutkintoa toukokuulle. Oopperaesityksemme esitystä edeltävällä viikolla kävin kolme kertaa edestakaisin Tukholmassa pääsykokeissa, ja silti onnistuin jaksamaan ja esitys onnistui hyvin. Tämä sitä todellista laulajan ammattia muutenkin taitaa parhaimmillaan olla; koskaan ei ole aikaa keskittyä vain yhteen musiikilliseen projektiin kerralla vaan energiaa on jaettava moneen samaan aikaan, pyrkien tietenkin parhaaseen mahdolliseen suoritukseen jokaisella osalla. Tässä sitä tulikastetta kerrakseen olikin, ja siitä sain loistavat eväät tulevaisuutta varten.

Lähteet

Batta, András, 2005: Ooppera: Säveltäjät, teokset, esittäjät

Hunter, Mary. 2008. Mozart's Operas – A companion. USA: Yale University Publications

Mozart, W. A. La clemenza di Tito – vocal score. Germany: Bärenreiter-Verlag

Barbier, Patrick. 1989. The World of the Castrati – The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon

Kola, Aino. 2013. Tytöstä naiseksi, opinnäytetyö, Metropolia ammattikorkeakoulu

Iisalo, Heidi. 2013. Laulaen ja liikkuen oopperalavalla, opinnäytetyö, Metropolia ammattikorkeakoulu

Veltmann, Egle. 2012. Mikael Tariverdijev "Odopus", opinnäytetyö, Metropolia ammattikorkeakoulu

Mäkelä, Merja. 2006. Partituurista oopperaksi, opinnäytetyö, Ammattikorkeakoulu Stadia

A Mezzo's Guide to Pants Roles, <http://pantsroles.weebly.com>

Sakari Hildén, <http://www.elisanet.fi/sakari.hilden/Mt/mtp/p3klass.html>

Synopsis: Kohtauksia Mozartin oopperasta Tituksen lempeys

Prologi: Titus on keisari, nimittäin jalkapallopeisari ja joukkueensa kapteeni. Tuomari Publio viheltää pelin poikki. Kentän laidalla kuohuu, kun Titus ei lähde mukaan cheerleader-Vitellian flirttailuun. Tituksella taitaa olla lämpimämmät välit naapuri joukkueen maalivahdin, Seston kanssa?

Kostoksi Titukselle Vitellia vamppaa Seston, joka lankeaa ansaan (**Vitellian ja Seston duetto nro 1: *Come ti piace imponi***). Vitellia pyytää Sestoa tappamaan Tituksen ennen kuin aurinko ehtii laskea, ja polttamaan koko Capitolium-kentän tuhkaksi. Juonitteleva Vitellia kyllästyy nopeasti pikku valloitukseensa. Sesto lupaa toimia, mutta ennen lähtöään hän pyytää Vitellialta edes yhtä lempeää katsetta (**Seston aaria nro 9: *Parto, parto, ma tu ben mio***). Vitellia tuo Sestolle bensakanisterin. Sesto kamppailee tunnontuskissaan, pitääkö hänen pettää ystävänsä ja totella uutta rakastettuaan? (**Seston resitatiivi nro 11: *Oh Dei, che smania è questa***). Lopulta Sesto sytyttää tulipalon ja luulee iskevänsä Titusta kuolettavasti aseellaan.

Publio tulee ilmoittamaan että Seston yrittämä murhayritys epäonnistui, kohde ei ollutkaan Titus vaan toinen pelaaja Lentulos, jolla vain sattui olemaan Tituksen pelipaita päällään. Seston on lähdeävä kuulemaan tuomionsa, seurauksena lienee ikuinen pelikielto, jopa kuolema. Vitellia on järkyttynyt ja pelkää jäävänsä kiinni yllytyksestä murhaan. Sesto hyvästelee Vitellian ja väittää rakastavansa Vitelliaa (**Vitellian, Seston ja Publion terzetto nro 14: *Se al volto mai ti senti***). Lopulta Publio vie Seston pois.

Titus on kuullut Seston petturuudesta ja on raivoissaan. Hän ei voi uskoa, että rakas ystävä on voinut pettää hänet. Titus pyytää Publiota vielä tuomaan Seston luokseen. Titus haluaa itse kuulla, mitä Sestolla on sanottavana tapahtuneesta. Titus toivoisi olevansa tavallinen ihminen, eikä juhliittu jalkapallopeisari. Sesto tuodaan paikalle. Titus koettaa peittää tunteensa, ja Sesto kauhastuu Tituksen kylmää käytöstä. Publio aavis-taa, että Titus yhä rakastaa Sestoa (**Seston, Tituksen ja Publion terzetto nro 18: *Quello di Tito è il volto?***). Titus koettaa saada selville mikä voima ajoi Seston tuohon epäonnistuneeseen murhayritykseen. Sesto ei halua paljastaa Vitellian osuutta juoneen, ja kieltäytyy kertomasta mitään. Titus tajuaa Seston valehtelevan ja se loukkaa Titusta. Hän lähettää Seston kärsimään ansaittua rangaistusta. Viime hetkellä Sesto pyytää vielä viimeistä suudelmaa. Se muistuttaisi heitä menneestä rakkaudesta (**Seston aaria nro 19: *Deh per questo istante solo***). Sesto väittää ettei edes kuolema ole niin kauheaa, kuin Tituksen julmuus. Sesto tietää, että Titus on oikeasti lempeä ja rakastava. Sesto viedään pois ja Titus jää miettimään oliko hänen ratkaisunsa oikea.

Meidän esityksemme loppuu tähän, mutta Mozartin oopperassa Titus armahtaa ystävänsä ja osoittaa lempeytensä petturillekin.

DVD-taltiointi: Oopperaesitys ”Deh per questo istante solo”

Taltioitu Metropolia-ammattikorkeakoulun konserttisalissa tiistaina 15.4.2014.