

**S T a D I a**

**HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU**

---

# **PARTITUURISTA OOPPERAKSI**

Laulajan työvälineet

Musiikin koulutusohjelma  
Musiikkipedagogi  
Opinnäytetyö  
2.5.2006

---

Merja Mäkelä



Koulutusohjelma Musiikin koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto Musiikkipedagogi	
Tekijä Merja Mäkelä			
Työn nimi Partituurista oopperaksi – Laulajan työvälineet			
Työn laji Opinnäytetyö		Aika Toukokuu 2006	Sivumäärä 53+4 liitesivua
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Partituurista oopperaksi on tutkielma laulajan työprosessista ja sen hallinnan keinoista. Tämä kirjallinen opinnäytetyö perustuu muistiinpanoihin ja kokemuksiin Dorabellan roolin työstämisestä W. A. Mozartin oopperassa Cosi fan tutte. Lisäksi työ perustuu kirjallisuuslähteisiin ja erityisesti aikaisemman opinnäytetyöni tuloksiin Näyttelijäntyö esittävän säveltaiteen palveluksessa (Mäkelä 2005).</p> <p>Laulajan työ voidaan jakaa karkeasti kolmeen osaan, jotka ovat taustatyö, näyttämötyö ja esiintyminen. Ne voidaan edelleen jakaa erilaisiin elementteihin, kuten musiikin ja roolin analyysi, ohjaaja, kapellimestari, yleisö jne. Työn tarkoituksena oli selvittää, mitä laulaja tarvitsee kokonaisvaltaisen esityksen rakentamiseksi ja millaisin välinein hän voi pureutua erilaisten elementtien hallintaan. Toisin sanoen tarkoituksena oli koota jonkinlainen työkalusarja laulajan työprosessia varten, jota voi tarpeen mukaan täydentää ja karsia.</p> <p>Laulajan työn oppiminen perustuu hyvän vokaalitekniikan työstämiseen. Silti laulajan työ ei ole pelkästään vokaalitekniikkaa, vaan se on monimuotoinen työprosessi, jolle laulutekniikka muodostaa työskentelyn perustan. Prosessiin kuuluvat elementit vaikuttavat tähän perustaan. Keskeinen tutkimusongelma oli analysoida keinoja eli välineitä, joiden avulla elementtejä voidaan hallita laulajan työssä. Tämä opinnäytetyö tarjoaa esimerkkejä ja vihjeitä mm. musiikin, tarinan taustan ja roolin analysoimiseksi sekä yleisön impulssien hyödyntämiseksi. Työtä voi käyttää joko laulajan työprosessin kuvauksena, esimerkkinä eräästä laulajan työhön soveltuvasta työkalusarjasta tai sieltä voi poimia yksittäisiä välineitä tarpeen mukaan. Parhaimmillaan työ voi tarjota hyödyllistä informaatiota mm. laulajille, laulunopiskelijoille ja laulunopettajille työprosessin kokonaisvaltaisuudesta.</p>			
Teos/Esitys/Produktio Opinnäytetyö			
Säilytyspaikka Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia kirjasto/ Ruoholahti			
Avainsanat ooppera, laulu, prosessi, näyttelijäntyö, analyysi, musiikkiteatteri			



Degree Programme in <b>Classical Music</b>		Degree <b>Music pedagogue</b>	
Author <b>Merja Mäkelä</b>			
Title <b>From a score into an opera – Singer's toolkit</b>			
Type of work <b>Bachelor's thesis</b>	Date <b>April 2006</b>	Pages <b>53 + 4 appendices</b>	
<p>ABSTRACT</p> <p>The aim of this thesis was to shed a light on the singer's work as a process starting with the reading of the score and finishing with acting on the stage. The thesis is about learning the music and turning the opera into a play. The material of this study consists on the notes and experiences of doing the role of Dorabella in W. A. Mozart's opera <i>Così fan tutte</i>. In addition to the notes, it is based on literature, especially on the results of my previous thesis on Acting in the performing art of music (Mäkelä 2005).</p> <p>A singer's work can be divided into three stages: background-work, stage-work and performing, these stages including different kinds of elements, such as background analysis, music analysis, study of the role, director, conductor, audience etc. These elements and a singer's tools for producing interesting interpretations on the stage are discussed from the point of view of one singer working on an opera production. Based on this discussion, a toolkit for a singer is constructed, open to further development.</p> <p>The basis of becoming a singer is a well-developed and balanced vocal technique. However, singing is not only about learning vocal technique. It is a complex process in which technique is the foundation supporting numerous other elements and being in interaction with them. The focus of this study is on these elements which proved to be a great importance in the work of a singer. Especially singers, voice teachers, vocal students and everybody interested in the art of performing vocal music are addressed.</p>			
Work / Performance / Project <b>Thesis</b>			
Place of Storage <b>Helsinki Polytechnic Stadia library/Ruoholahti</b>			
Keywords <b>opera, singing, process, acting, analysis, music theatre</b>			

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO	3
2	LÄHTÖKOHDAT TYÖN TEKEMISELLE	5
2.1	Aineisto	6
2.2	Tutkimusongelmat	7
2.3	Työmenetelmät	8
3	COSÌ FAN TUTTE – PROJEKTIN ALKUMETRIT	9
3.1	Olosuhteet	9
3.2	Eesityskieli	10
4	TAUSTATYÖ	13
4.1	Libretto ja tausta	14
4.2	Musiikin analyysi ja partituurin lähestyminen	17
4.3	Äänelliset haasteet ja ratkaisut	20
4.4	Korrepetitio ja musiikin istuttaminen kehoon	22
5	NÄYTTÄMÖTYÖ	25
5.1	Roolianalyysi	25
5.1.1	Käännekohtat	27
5.1.2	Impulssi ja reaktio	28
5.2	Henkilokuva	30
5.3	Ohjaaja ja ensemble	33
5.4	Skenografia, tarpeisto, puvut ja tekniikka	34
5.5	Valaistus	37
6	ESIINTYMINEN	39
6.1	Kapellimestari ja orkesteri	39
6.2	Elementtien yhdistäminen	41
6.3	Yleisö	42
7	ESIINTYJÄ	45
7.1	Hyvinvointi ja koordinaatio	45

7.2	Roolin tulkinnan perustoiminnot	47
8	POHDINTA	49
8.1	Tarkastelua	49
8.2	Jälkisanat	50
	LÄHTEET	53
	LIITTEET	54

## 1 JOHDANTO

***“Ooppera alkaa paljon ennen kuin esirippu nousee ja päättyy kauan sen jälkeen kun se on laskeutunut. Se alkaa mielikuvituksessani, siitä tulee osa elämääni ja se jää osaksi minua pitkäksi aikaa sen jälkeen kun olen lähtenyt oopperatalosta.”*** Maria Callas

’Partituurista oopperaksi’ on tutkielma laulajan työprosessin hallinnasta tai paremminkin hallinnan ja vapaan pudotuksen yhdistämisestä. Se on pohdinta tarinan työstämisestä laulukirjallisuudesta henkilökohtaiseksi tulkinnaksi ja työskentelyn eri vaiheista oopperaroolin parissa. Tarkoitukseni oli koota työkalusarja, josta löytyisi keskeisiä välineitä laulajan työprosessia varten ja jota voisi täydentää ja karsia tarpeen mukaan.

Laulajan työprosessin hallinta on kiinnostanut minua koko musiikkiopintojeni ajan. Tämän työn taustalla on aikaisempi opinnäytetyö Näyttelijäntyö esittävän säveltaiteen palveluksessa (Mäkelä 2005), joka käsittelee laulamisen ja näyttelijäntyön yhdistämistä. Haastattelututkimuksen tulokset muodostavat työni otsikkorungon. Tärkeimpänä aineistona ovat edellä mainitun lisäksi henkilökohtaiset kokemukset ja muistiinpanot Dorabellan roolin työstämisestä oopperassa *Così fan tutte*.

Työn tärkeimmät kysymykset ovat: Mitä tarvitaan kokonaisvaltaisen esityksen rakentamiseksi, millaisin välinein laulaja voi työskennellä ja millainen analyysi on tarkoituksenmukaista roolityössä? Jalkapallovalmentaja Vince Lombard on sanonut: ”Harjoittelu ei tee täydelliseksi. Täydellinen harjoittelu tekee täydelliseksi” (ks. Irving 2002, 68). Tässä työssä etsin välineitä ja tapoja laulajan työprosessin kehittämiseksi, josta harjoittelu eli taustatyö muodostavat suuren osan.

Oletukseni oli, että ilman tarinan analyysiä ei synny esittävää säveltaidetta siinä mielessä, että se olisi kokonaisvaltaista musiikkiteatteria. Kokonaisvaltaisuus tarkoittaa laulusuoritusta, jossa järki ja tunne yhdistyvät näyttämötyöhön ja laulamiseen. Lähtökohta työssäni oli soveltaa edellisen työn tuloksia

havainnoiden, edistävätkö musiikin ja roolin analyysi kokonaisvaltaista tulkintaa. Halusin onnistua pitämään huolta siitä, ettei työskentely roolin parissa pääsisi etenemään liian pitkälle pelkkien mielikuvien pohjalta ja yksittäisiä kohtauksia tuijottaen. Näin halusin pyrkiä kehittämään yksilön vastuunottamisen tapaa työprosessissa.

Sisällöllisesti kysymyksessä ei siis ole kronologinen päiväkirja. Tavoitteeni on sen sijaan hahmottaa laulajan työprosessia sen keskeisten osa-alueiden kautta sekä nimetä työvälineitä prosessin hallitsemiseksi. Pyrin käsittelemään ilmiötä toteutetusta oopperaprojektista tekemieni muistiinpanojen, kokemusten sekä aiemman tutkimustyön perusteella. Toivoakseni työ voi tarjota käyttökelpoisia työvälineitä lukijalle niiden esimerkkien myötä haasteista ja onnistumisista, joita kohtasin matkan varrella.

## 2 LÄHTÖKOHDAT TYÖN TEKEMISELLE

Lähtökohtaisesti haaveenani oli soveltavan työn tekeminen materiaalinani ooppera. Työn tuli kuitenkin olla sellainen, että se voitiin saattaa esitykseen asti yleisön mukaan saamiseksi. Olin muuttamassa pois Suomesta, eikä oopperaprojektiin osallistumisesta ollut takeita. Siksi etsin materiaalia tämän käytännöllisen sovelluksen ja kirjallisen raportin toteuttamista varten aluksi yksinlaulukirjallisuudesta.

Harkinnassani oli mm. Brahmsin lied ”Der Tod, das ist die kühle Nacht” Op. 96/1, koska juuri kyseisen kappaleen kautta on aiemmin verrattu erilaisia musiikin analyysitapoja (Suurpää & Väisänen 1998). Mukana vertailussa olivat mm. motiivi- ja schenkeriläinen analyysi. Päädyin siihen, ettei musiikin teoreettisten analyysimuotojen vertailu edistäisi tarkoitustani, vaikka kaikkien analyysimenetelmien käyttö, yhdessä ja erikseen, toki rikastaa musiikillista näkemystä, mistä on aina etua sekä sisäistys-, että tulkintavaiheessa.

Lopulta tulin kuitenkin siihen tulokseen, että minun olisi pyrittävä käsittelemään oopperakirjallisuutta, mikäli haluaisin koota laulajan työvälisarjan, josta löytyisi välineitä kaikkien osa-alueiden hallintaan. Oopperassa laulavan näyttelijän on hallittava lukuisia muitakin elementtejä kuin musiikki, näyttelijäntyön keinot sekä yhteistyö pianistin kanssa. Koska olin lähdössä oopperakoulutukseen, päätin valmistautua tekemään työn vaikkapa vain roolin osasta, mikäli se toteutettaisiin näyttämöllä.

Vaihtoehtoina oli kaksi projektia. Paras tarjolla olevista vaihtoehdoista toteutui lopulta. Projektin ajoittuminen ja materiaalisäältä olivat kuitenkin avoinna niin pitkään, että olin turvautumassa yksittäiseen kohtaukseen J. Massenet’n oopperasta *Cendrillon*, joka esitettiin helmikuussa Opera as drama-mestarikurssin yhteydessä New Yorkissa. Lähes h-hetkellä varsinainen materiaali oli kuitenkin selvillä. Työ sopi mielestäni mainiosti opinnäytetyön tutkimuskohteeksi. Kysymyksessä oli noin puolet oopperasta *Così fan tutte*.



## 2.1 Aineisto

Työni aineistona ovat muistiinpanot Dorabella-nimisen henkilön roolin sisäistämistä. Aineistona olevat muistiinpanot käsittävät W. A. Mozartin *Così fan tutte*-oopperan ensimmäisen näytöksen ensemblekohtaukset. Dorabellan roolihahmo ehtii rakentua mainiosti ensimmäisen puoliskon aikana, ja taustatyölle, joka tässä nousee keskeiselle sijalle, jää materiaalia yllin kyllin. Projektiin liittyvät muistiinpanot ovat tilannesidonnaista ja vain tekijän hallussa olevaa materiaalia.

Musiikillisen materiaalin tuli olla itselleni musiikillisesti suhteellisen tuntematon, jotta voin aloittaa työn kuvauksen sekä musiikin että näyttelijäntyön osalta alkuvaiheesta. Lisäksi materiaalin tuli olla prosessoitavissa esitykseksi siten, että myös ensemble-elementin käsittely tulisi kysymykseen. *Così fan tutte* -projekti toteutettiin Operahögskolanissa Tukholmassa 23.1.-29.3.2006. Työprosessi päättyi esityksiin 28. ja 29.3.2006.

Työn taustalla on lisäksi aikaisempi, haastatteluihin pohjautuva opinnäytetyö 'Näyttelijäntyö esittävän säveltaiteen palveluksessa' (Mäkelä 2005). Tutkimus perustuu kahden näyttämöammattilaisen, säveltaiteilija ja pedagogi Anita Välkin sekä ohjaaja ja professori Ralf Långbackan, antamiin haastatteluihin työtä varten sekä kirjallisuuslähteisiin näyttelijäntyöstä ja oopperasta. Käytän tutkielmassani edellisen työn aineistoa pohdintojeni tukena. Kyseisen työn tuloksena oleva taulukko (Liite 2) muodostaa rungon opinnäytteeni otsikointiin (Luku 2.2). Tämä työ on eräänlainen taulukon soveltaminen käytännön työtilanteeseen.

Projektimuistiinpanojen, musiikin ja edellisen opinnäytetyöni lisäksi olen käyttänyt työn lähdeaineistona kirjallisuutta. Käyttämäni englanninkielinen kirjallisuus on myös erittäin käyttökelpoista ja suhteellisen helposti lähestyttävää materiaalia. Keskeisinä kirjallisuuslähteinä ovat olleet mainittu opinnäytetyö *Näyttelijäntyö esittävän säveltaiteen palveluksessa* (Mäkelä 2005) sekä *The singing and acting handbook* (de Mallet Burges & Skilbeck 2000). Muut kirjallisuuslähteet löytyvät lähdeluettelosta.

## 2.2 Tutkimusongelmat

Oopperalaulaja joutuu työprosessinsa kuluessa tekemisiin lukuisten erilaisten osa-alueiden eli elementtien kanssa, jotka hänen tulee tavalla tai toisella hallita. Tarvittavat elementit (kuiskaaja, korrepetiittori, kapellimestari jne.) käyvät esiin liitteestä 2, jossa ne on jaoteltu suurempien kokonaisuuksien alle. Käytän kyseessä olevia kokonaisuuksia tämän työn päälukuina 4 (Taustatyö), 5 (Näyttämötyö) ja 6 (Esiintyminen).

*Taustatyöhön* kuuluvat elementit, joiden kanssa laulaja työskentelee ennen näyttämöharjoituksia, pääasiassa omatoimisesti. Myös laulun harjoittelu kuuluu tähän vaiheeseen. *Näyttämötyö* puolestaan sisältää elementit, jotka tulevat mukaan näyttämöharjoitusten aikana. *Esiintyminen* tarkoittaa vaihetta, jolloin kaikki elementit ovat mukana yleisö mukaan lukien. Kyseisen haastattelututkimuksen tulokset johdattivat minut testaamaan saatuja eväitä omassa työskentelyssäni ja tutkimaan, miten todetut asiat tukevat prosessin hallintaa.

***”Oopperan täytyy liikuttaa kyyneliin, kauhistuttaa ihmisiä, saada heidät kuolemaan laulun välityksellä.”*** Vincenzo Bellini

Oopperan tehtävä on koskettaa kuulijaa ja katsojaa tarinankerronnalla. Taidemuotona sen tekemiseen sisältyy kenties monipuolisin skaala erilaisia elementtejä, jotka esiintyjän on hallittava, sillä ooppera itsessään on useiden eri taidemuotojen kollaasi. Orkesterin, baletin, solistien, kuoron, kuvataiteen, skenografian ja maskin sekä pukusuunnittelun yhdistäminen voi parhaimmillaan toimia saumattomasti. Jotta näin olisi, on kunkin tekijän kannettava kortensa kekoon henkilökohtaisella panoksellaan. Tutkimusongelmani on, miten prosessi rakennetaan laulajan näkökulmasta siten, että kaikki elementit voidaan saada elimelliseksi osaksi lavatyöskentelyä. Työn tarkoitus on myös avata työprosessia matkalla kohti määränpäättä, jossa sfäärien luominen on mahdollista siten, että eri elementit voidaan hallita tasapainoisesti.

### 2.3 Työmenetelmät

Opinnäytetyöni on soveltava tutkimus laulajan työprosessista. Kirjallinen raportti koostuu projektimuistiinpanojen ja kokemusten rinnastamisesta aiemmin tehtyyn teoreettiseen tutkimustyöhön.

Muistiinpanot on koottu tapaustutkimukselle (case study) ominaiseen tapaan. Teoreettisena taustana on kuitenkin käytetty aiempaa tutkimusta. Työn tuloksia on pyritty kuvaamaan kerronnallisesti ja niiden käsittelyssä on käytetty laadullista menetelmää hermeneutiikkaan suuntautuen. Toisin sanoen kysymyksessä on tekijän tulkinta ilmiöistä, mikäli viittauksilla ei ole toisin osoitettu. Työn tärkeimmät tulokset on tiivistetty laulajan työkalupakiksi (liite 1).

### 3 COSÌ FAN TUTTE – PROJEKTIN ALKUMETRIT

Tässä luvussa tarkastelen perustavaa laatua olevista asioista, jotka voivat vaikuttaa laulajan työhön. Olosuhteet ovat asioita, jotka laulajan tulee ratkaista kyetäkseen tekemään työtään missä ja milloin tahansa. Kysymys vieraasta kielestä on tässä jaksossa sen vuoksi, että se on mielestäni suurelta osin oheistyötä, jonka kanssa laulaja joutuu tekemisiin jatkuvasti. Toisaalta kielen voi hyvin liittää taustatyöhön. Tukinnanvaraisuus osoittaa, ettei työprosessi koskaan ole yksiselitteinen.

#### 3.1 Olosuhteet

Sain oopperaprojektimme materiaalin käsiini 23.1.2006. Aikaa tuntui olevan runsaasti, peräti kymmenen viikkoa oopperan ensimmäisen näytöksen valmistamiseen. Sitä ennen tietoa näyttämöprojektin alkamisesta oli odotettu syksystä asti. Tieto siitä, miten ja missä muodossa ja projekti toteutettaisiin tuli tammikuun puolivälissä. Lopullinen tulos oli, että tekisimme ensemblekohtaukset Così fan tutte-oopperan ensimmäisestä näytöksestä ruotsin kielellä lukuun ottamatta viimeistä sekstettiä.

Eräs työn olosuhteisiin liittyvä haaste oli se, että olin poissa kaksi viikkoa työprosessin alkupuolelta. Olin suunnitellut pitkään mestarikurssille lähtöä. Haastetta lisäsi, että sain myös siihen liittyvän musiikillisen materiaalin samoihin aikoihin. Olin siis valmistamassa kurssia varten näyttämölle tulevaa, itselleni täysin uutta materiaalia. Kurssiin oli aikaa kaksi viikkoa, mikä tarkoitti, että käyttäisin Così-projektin ensimmäiset kaksi viikkoa kurssiohjelmiston valmistamiseen ja olisin poissa vielä seuraavat kaksi viikkoa. Vaikka olin ainoa ryhmästä, joka ei puhunut ruotsia äidinkielenään, päätin, että ajan tulee riittää. Saatoin keskittyä Così fan tutten harjoittamiseen noin kuuden viikon ajan kymmenen sijasta.

## 3.2 Esityskieli

Yleisestä vieraiden kielten tuntemuksesta on suuri etu laulajan ammatissa. On helpottavaa huomata, että ymmärtää vieraskielisen ohjaajan antamat mielikuvat puhumattakaan siitä, että ne puhuttelevat jollain tavalla. Niitä, keskeisiä työkieliä, tulisikin opiskella niin pitkälle kuin mahdollista. Mielestäni hyvä vieraan kielen tuntemus ei kuitenkaan yksistään ratkaise laulukieleen liittyviä haasteita.

Kielikysymyksen haasteet liittyvät oopperassa sekä tekstin tuottamiseen laulaen että vieraalla kielellä työskentelyyn. Roolin työstäminen on erityisalue, joka laulajan on työstettävä lihasmuistiin tavallisimmin ennen näyttämöharjoituksia opettajan, pianistin ja/ tai kielivalmentajan kanssa. Käytännössä kysymys on de Mallet Burgessin ja Skilbeckin (2000) mukaan vokaalien muotoutumisesta ja konsonanteilla artikuloinnista. Haasteena on, että kielelliseen ilmaisuun vaikuttavat myös musiikilliset osa-alueet, kuten vire, rytmi, dynamiikka, värit ja tyyllilliset nyanssit (de Mallet de Burgess & Skilbeck 2000, 111), joista on kerrottu lisää luvuissa 4.2 ja 4.3.

Draamallisen lähestymistavan vuoksi *Così fan tutte* -projekti tehtiin ruotsin kielellä. Se oli toinen haasteeni projektin alussa. Kielen tarkoitus oli palvella äidinkielen käytön etuja tarinan kerronnassa ja roolin sisäistämisessä sekä helpottaa harjoitusten ja tehtävien tekemistä. Minulle tilanne oli tietysti päinvastainen siitä huolimatta, että puhuin arkiruotsia suhteellisen sujuvasti. Kysymykseksi muotoutui, miten työskennellään vieraan kielen kanssa natiivien eli äidinkieltään puhuvien kesellä sekä lopulta, miten vieraalla kielellä työskennellään ylipäänsä. Sama työhän olisi edessä jokaisen vieraalla kielellä esitettävän teoksen kanssa.

Aluksi olin pahoillani työskentelykielestä. Työ muodostui kuitenkin hyödylliseksi siksi, että sain kokea, mitä tarvitaan roolin sisäistämiseen vieraalla kielellä, joka ei tässä tapauksessa ollut oopperan alkuperäiskieli. Kysymys tuli erityisen selvästi esille käännoitekstin kanssa sekä ryhmässä, jossa erotuin selkeästi ulkomaalaisena.

Äidinkielen sanat puhuttelevat käyttäjänsä monin eri vivahtein, kun taas vieraassa kielessä merkityksiä on aluksi yksi, sanakirjasta katsottu. Roolin sisäistämiseen ja musiikillisten painotusten ymmärtämiseen tarvittiin alussa aikaa. Kokonaisuuden hahmottuessa vivahteita tuli kuitenkin lisää, paitsi kokonaisuuteen, myös yksittäisiin sanoihin. Se ylimääräinen työ, jonka jouduin tekemään, toi hyvin selvästi esille, miten paljon vieraan kielen eteen kannattaa nähdä vaivaa. Kysymys ei ole pelkästään täydellisyyden tavoittelusta kokonaisuuden kannalta vaan siitä, että laulajan ilmaisesurssit olisivat käytössä sataprosenttisesti ja siitä, että itsellä olisi hauskaa.

Dorabellan karaktääriin ja ensembletyöskentelyn kannalta minun oli tärkeätä ottaa kantaa paikalliseen murteeseen. Siihen puututtiin osaltani työn kuluessa vain satunnaisissa yksittäistapauksissa. Halusin kuitenkin oppia ääntämään ensemblemateriaalin paikallisemmalla murteella ja paikoin kaipasin harjoituspianistien vihjeiden lisäksi kielivalmentajan apua. Tähän ei ollut mahdollisuutta, mutta työtä helpottivat kielikysymyksiin perehtynyt laulunopettajani sekä paikalliset kollegat.

Kielellisesti parhaat ja koomisimmat osat omassa roolissani olivat lopulta sellaisia, joita olin joutunut erikseen pureskelemaan. Ne olivat muutamassa kohdin kielellisiä sutkauksia resitatiivissa, joiden merkitykset jouduin selvittämään erikseen yksinkertaisesti ymmärtääkseni ne itse.

Hieman yhteydestään irrotettu esimerkki tästä, joka tuntui naurattavan yleisöä ilman, että hauskuutta sinänsä oli tavoiteltu, oli lausahdus Dorabellan ja Fiordiligin ensimmäisen dueton jälkeisessä resitatiivissa. Tytöt agitoivat mielikuvitustaan ja Dorabella innostuu tässä tulkinnassa hieman liikaa siskon pilailien tekemästä hääennustuksesta. Alkuperäisessä tekstissä Dorabella sanoo: "Affè che ci avrei gusto." (Totisesti se olisi mukavaa.) Ruotsiksi hän sen sijaan huudahtaa: "Ja ä faktiskt lite sugen..." (Tekis vähän mieli). Yhdistettynä Fiordiligin toruvaan ilmaisuun, kohta aiheutti reaktion kuulijoissa niin harjoituksissa kuin esityksissäkin.

Edellinen esimerkki oli myös osoitus siitä, että kielelliset juuret voi kääntää vahvuudeksi pureskelemalla kysymyksen niin pitkälle, ettei laulajan tausta paljastu foneettisesta ääntämyksestä vaan siitä, millaisin sisällöllisin painotuksin laulaja tai ensemble haluaa ne musiikin puitteissa ilmaista. Silloin kielikysymys muuttuu karaktäärin tulkinnaksi. Uskon, että oma tulkintani Dorabellan pikkutuhmasta lausahduksesta oli väritynyt suomennoksen sisällöllä sekä mahdollisesti hieman hitaammalla tempolla. Käytännössä lause tuli esiin, vaikkakin sivulauseena, hieman selkeämmin kuin kollegani suusta.

Kieli ja murre ovat ooppera-, tekijä- ja produktiokohtaisia seikkoja, jotka laulajan on pahimmassa tapauksessa ymmärrettävä käsitellä itsenäisesti. Tällöin on mahdollista hankkiutua tarkistamaan rooli osaavan kielivalmentajan kanssa. Osaavien kielivalmentajien (coachien) työ on todella arvokasta. Natiivit kielen puhujat voivat auttaa jalostamaan mielikuvaa kielen karaktääristä sekä kertoa vaikutelmiaan siitä, miltä puhe tai laulu kuulostaa. Ammattivalmentaja pystyy sen sijaan antamaan yksityiskohtaista ohjeistusta ja kertomaan, mihin on tarpeellista kiinnittää huomiota, kun kieli vaihtuu. Fonetikkaan ja kieliin perehtynyt valmentaja pystyy parhaiten erittelemään ne kielen ominaispiirteet, jotka mahdollisesti paistavat vieraan kielen läpi, ja auttamaan niiden karsimisessa.

Lisäykseksi aiempaan opinnäytteeseen nostaisin kielikysymyksen muiden elementtien rinnalle näyttelevän laulajan työssä. Henkilökohtainen kokemukseni on, että roolin kielellisiin nyansseihin paneutuminen nopeuttaa työprosessia ja lisää karaktäärin luonnollisuutta ja sitä kautta omaa työskentelymukavuutta karaktäärissä.

## 4 TAUSTATYÖ

Taustatyön käsitteen alle sisältyy tässä yhteydessä kaikki projektiin liittyvä työ, joka tapahtuu ennen näyttämöharjoituksia. Olen jakanut luvun librettoon ja taustaan, musiikin analyysiin ja partituurin lähestymiseen, äänellisiin haasteisiin ja ratkaisuihin sekä musiikin istuttamiseen ja korrepetitioon. Jako ei etene kronologisessa järjestyksessä, vaan luvuissa esiintyviä elementtejä voidaan työstää lomittain keskenään sekä seuraavan luvun osioiden 5.1, 5.2 ja 5.3 kanssa.

Nimenomaan taustatyön aikana elementit ovat sellaisia, että laulaja voi vaikuttaa niihin itsenäisesti. Jokaista elementtejä voi sivuta eri painotuksin tyyllilajista ja yksilöt tarpeista riippuen. Erityisesti roolianalyysi (ks. 5.1) on kiinnostava osa-alue siinä vaiheessa, kun musiikillinen perusta on hallussa.

De Mallet Burgessin & Skilbeck toteavat kirjassaan (2000), että puheteatterissa ei ole lainkaan tavatonta, että näyttelijä viivästyttää tekstin opettelua harjoitusprosessiin asti. Niin tekemällä hän yrittää jättää ne tulkintamahdollisuudet avoimiksi, jotka nousevat esiin harjoitusprosessissa, pääasiassa ohjaajan tai muiden näyttelijöiden vaikutuksesta. Musiikkiteatterissa tilanne on kuitenkin monimutkaisempi musiikkiteatterissa johtuen haasteista, jotka tulevat esiin laulun myötä. Mitä haastavampi rooli on musiikillisesti, sitä tärkeämpää on totuttautua aktiviteettiin, jonka roolin laulaminen vaatii lihaksistolta. (de Mallet Burgess & Skilbeck 2000, 111.)

Taustatyön tarpeella on siis eroa puheteatterissa ja oopperassa. Teatterissa keskitytään tarinaan, sen rakenteeseen ja taustoihin sekä näytelmän henkilöihin oman ja muiden roolihahmojen kautta. Oopperassa edellä mainittujen seikkojen lisäksi taustatyöhön kuuluu musiikin hallinta. Laulun tuottamiseen liittyvät haasteet on de Mallet Burgessin & Skilbeckin (2000) mukaan ratkaistava ennen yksityiskohtaista roolityöskentelyä. Vaadittuun lähtötasoon näyttämötyöskentelyn aloittamiseksi vaaditaan yleensä, että roolin musiikki on



laulettu eli istutettu ääneen, mikä johtaa myös roolin oppimiseen. (de Mallet Burgess & Skilbeck 2000, 111.)

Vaikka musiikin istuttaminen on suuri osa taustatyötä oopperassa, on myös roolianalyysi keskeinen osa laulajan työn prosessissa. Roolianalyysi auttaa materiaalin istuttamisessa, sillä roolin ja kokonaisuuden ymmärtäminen auttavat oikeiden ajoitusten löytämisessä ja tunteiden yhdistämisessä laulusuoritukseen, mikä puolestaan helpottaa säveltäjän tahdon ilmaisemista. Muun muassa tämän vuoksi on musiikin ja roolin analyysiä on tarpeellista työstää rinnakkain.

Ohjaaja Ralf Långbackan (2005) mukaan roolit osataan analysoida teatterissa, mutta laulumaailmassa kerrottavan tarinan analyysiin ei suhtauduta mitenkään. Tämä tarkoittaa sitä, että roolianalyysiä ei yksittäisiä poikkeuksia huomioimatta opeteta musiikkioppilaitoksissa (Mäkelä 2005, 50).

Mikäli taustatyö on tehty hyvin ja laulajalla on hyvä käsitys tarinasta, roolista ja hahmon tunnemaailmasta, musiikin oppiminen ja roolin istuttaminen käyvät helpommin teknisesti haastavissakin tilanteissa. Musiikillista harjoittelua edeltävän työn tarkoituksena on ollut saavuttaa tila, jossa laulaja on inspiroitunut materiaalista ja tiedostaa, mihin suuntaan roolia voi rakentaa tai millaisia vaihtoehtoja on odotettavissa. Mahdollisuus käyttää tunnekapasiteettia tietoisesti auttaa kokonaisvaltaisen tulkinnan luomisessa. Mitä kauemmin laulajalla on lisäksi mahdollisuus harjoitella tasolla, jossa järjen ja tunteen yhdistäminen on mahdollista, sitä paremmaksi lopputuloksen on mahdollista muodostua ja tulkinnan kehittyä.

#### 4.1 Libretto ja tausta

Ennen varsinaista työskentelyä *Così fan tutte*-projektin parissa olin syksyn mittaan laulanut joitain kohtauksia oopperasta pianistin kanssa alkuperäiskielellä italiaksi. Minulla oli siis mielikuva musiikista ennen projektin aloitusta. Kuunneltuani yhden version oopperasta ja katsottuani osan videoversiosta, kokosin tiedon reserviä lukemalla *taustatietoa säveltäjästä* ja

*libretististä*, heidän elämäntilanteestaan sekä tietoa oopperan *alkuperäisestä kontekstista ja aikakaudesta*.

Così fan tutten ohjaajan, Nils Spångenbergin (2006), mukaan oopperan sisällä olevien henkilöhahmojen tarinat saattavat olla erilaisia, kunhan ne ovat olemassa. Tärkeintä on luoda *oma historia* ja saada näytelmä todeksi. (Spångenberg 2006.) Ohjaajan tehtävänannon perusteella kirjoitin myös perustiedot *roolin taustasta* sekä itse *henkilöstä*. Taustatiedot ja roolihenkilön kuvaus käsiteltiin koko ensemblen kesken, jolloin kaikki saivat esitellä löytämänsä tiedot oopperasta.

Näytelmän annettuihin olosuhteisiin oli tarkoitus tutustua vastaamalla kysymyksiin, jotka ohjaaja Nils Spångenberg esitteli 25.1.2006. Tarkoitus oli vastausten selvittämisen lisäksi erotella, mitkä niistä saattoi löytää suoraan partituurista ja mitkä olivat oman mielikuvituksen tuotetta. Alla olevat kysymykset olivat mielestäni käyttökelpoinen runko taustan kartoittamiseksi. Da Ponten libretosta löytyivät vastaukset suoraan seuraaviin kolmeen ensimmäiseen kysymykseen. Lisäksi viimeiseen kysymykseen löytyi paljon vihjeitä. Muihin kysymyksiin vastauksia oli etsittävä kirjallisuudesta.

Missä ollaan? (maa, kaupunki, paikka, sisällä/ ulkona jne.)

Milloin? (vuosi, päivä, vuorokauden aika jne.)

Millainen sosiaalinen tausta on kyseessä? (työväki, porvaristo, ylimystö jne.)

Millainen tilanne on yhteiskunnallisesti?

Onko mahdollisia taustamerkityksiä? (erityisesti saduissa)

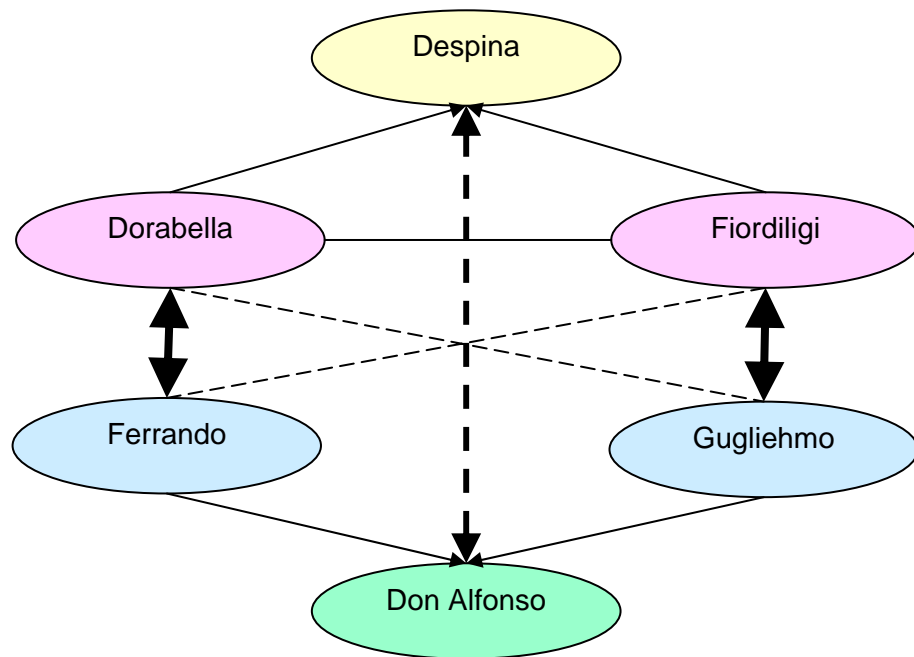
Mikä on poliittinen tilanne?

Mitä on tapahtunut aikaisemmin näytelmän henkilöiden välillä?

Mielenkiintoisia yksityiskohtia olivat esimerkiksi se, että Napoli, jonne oopperan tapahtumat sijoittuvat, oli silloisen maailman eteläisin ja eksoottisin matkustuskohde. Siskokset Dorabella ja Fiordiligi olivat kotoisin sisämaassa sijaitsevasta Pohjoisitalialaisesta kaupungista, johon verrattuna Napoli tulivuorineen saattoi olla jännittävin mahdollinen paikka. Tämä tieto antoi motiivin tyttöjen nautiskelulle ensimmäisen dueton aikana. Lisäksi tieto tuki tyttöjen romanttisten päiväunelmien rakentumista. Tapahtumat sijoittuivat

jonnekin 1700-luvun loppuun ja hemmotellut porvaristytöt olivat erilaisista luonteenpiirteistään huolimatta läheisiä toisilleen.

Seuraavaksi tein muistiinpanovihkoon piirroksen roolihahmojen suhteista. Alla olevassa kaaviossa siskokset Dorabella ja Fiordiligi ovat keskushahmoina yhdessä rinnakkain. Tasaveroisesti rinnakkain ovat myös sulhasehdokkaat Ferrando ja Guglielmo. Despina ja Don Alfonso huseeraavat omilla tahoillaan yhdessä ja erikseen.



Kaavio 1 Roolihenkilöiden suhteet oopperassa *Così fan tutte*

Dorabella ja Fiordiligi on yhdistetty keskenään viivalla sisaruussuhteen osoittamiseksi. Ystävykset Ferrando ja Guglielmo ovat tasaveroisissa ympyröissä tyttöjen kanssa. Nämä neljä henkilöä ovat keskushenkilöt oopperassa, sillä heidän reaktionsa ovat mielenkiinnon kohteena. Tyttöjen kamarineiti Despina kujeilee poikien tuttavan, Don Alfonso kanssa. Don Alfonso tuntee myös tytöt Despinan kautta ja Despina tuntee pojat tyttöjen välityksellä, joten kaikki kuusi roolihenkilöä ovat jossain suhteessa toisiinsa. Ristikkäiset katkoviivat Ferrandon ja Fiordiligin sekä Guglielmon ja Dorabellan välillä kuvaavat juonena olevan huijauksen seurauksia.

Kolmanneksi kiinnitin huomion librettoon. Luin sen ensin läpi kertaalleen kokonaisuuden hahmottamiseksi. Sen jälkeen tarkastin kohdat (omani ja muiden) joissa viitattiin omaan tai siskoni, Fiordiligin, roolihahmoon. Yritin tietoisesti havainnoida, saisinko muiden kommenteista tietoa Dorabellan karakteristä. Hieman lisähöysteitä oli saatavissa suoraan sulhasehdokkaiden puheista, jotka pääasiassa olivat ylistyssanoja. Enemmän informaatiota sain kuitenkin sulhasten, Ferrandon ja Guglielmon, hahmoista sekä tyttöjen edesottamuksista heidän seurassaan. Suurin osa Dorabellan piirteistä oli näin piilotettu rivien väliin.

Yleiskuvan muodostettuani kirjoitin vielä lyhennelmän siitä, mitä oopperassa tapahtuu. Kun karkea yleiskuva oli selvillä koko tarinasta ja kaikkien näytelmän hahmojen suhteista, jäljelle jäi selvittää, mitä näytelmällä halutaan kertoa. Vaikka emme tehneet teosta kokonaan, tarinan motiivit oli avattava.

Così fan tutlessa loppuratkaisua ei ole tarjottu valmiiksi. Oopperan alkuperäinen nimi, Rakkauden koulu, kuvaa teoksen aihepiiriä kenties paremmin kuin nykyinen nimi, Kuten kaikki tekevät. Ohjaajan ja laulajien tehtäväksi jää selvittää, millaisia henkilöt ja tilanne lopulta ovat, ylittääkö rakkaus uskottomuuden esteet ja kuka jää yhteen kenenkin kanssa.

#### 4.2 Musiikin analyysi ja partituurin lähestyminen

De Mallet Burgessin & Skilbeckin (2000) mukaan eräs luovuutta vaativimmista tehtävistä, jonka eteen esiintyjä joutuu partituurin tulkitsemisen yhteydessä, on muokata tekstin ja musiikin suhde eläväksi. Partituuri on musiikillisen kapasiteetin ilmaus, jossa äänteet ja rytmit on järjestetty siten, että useat musiikilliset seikat tapahtuvat samanaikaisesti (de Mallet Burgess & Skilbeck 2000, 119). Se on kuitenkin vain luuranko ja kaavakuviokokonaisuudesta oopperan tulkinnasta.

Roolin opiskelun prosessia helpottaa *musiikillisen analyysin* tekeminen materiaalista. Analyysitapoja on monia. Mitä tahansa tapaa tekijä sitten käyttääkin, keskeisellä sijalla on *kokonais kuvan hahmottaminen*, jotta esiintyjän

on mahdollista ymmärtää, miten tarina ja oma rooli sen sisällä kasvavat ja kehittyvät. Lisäksi analyysiä voi syventää työn kuluessa, sillä kaikkien yksityiskohtien nostaminen esiin ennen musiikin sisäistämistä ei välttämättä ole tarpeellista. Tärkeintä oli luoda itselle selvä käsitys musiikin luonteesta, jaksoista ja tempovaihteluista, mikä helpottaa myöhemmin tapahtuvaa ulkoa opettelua.

Muodostaakseni mieleeni kokonaisuuden *Così fan tutte*stä, ryhdyin selaamaan partituuria. Kirjoitin itselleni kohtauslistan ensimmäisestä näytöksestä ja merkitsin kohtauksen tapahtumapaikan ja/ tai keskeiset tapahtumat sen mukaan, mikä parhaiten selventäisi kohtauksen luonnetta. Merkitsin myös kohtausten musiikillisen luonteen sanoin aaria, tertsetti jne.

Analysoin lisäksi omien kohtausteni rakenteet perinteisen muotoanalyysin avulla (A-B-A). Seuraavaksi kiinnitin huomiota pääsävellajeihin musiikillisten osien vaihtokohdissa hahmottaakseni, miten seuraavat kohtaukset alkaisivat. Huomioin myös keskeisimmät tempon ja rytmin muutokset saadakseni selville, mitä säveltäjä halusi kertoa Dorabellasta ja esillä olevista tilanteista (vrt. seuraava esimerkki).

Partituurin luvun kannalta *musiikin rakenne*, tärkeimmät *sävellajit*, *harmoniat* ja niiden sekä *tempon muutokset* tarjoavat vihjeitä karaktäärin mielenliikkeistä ja hänen tilanteestaan kohtauksessa. Analyysiksi käy mielestäni pääsävellajien ja poikkeuksellisten harmonioiden jäsentäminen muiden mainittujen lisäksi. Myös *rytmiset muutokset*, *tauot ja hengitykset* ovat merkityksellisiä ilmaisun kannalta.

Esimerkki rytmisestä muutoksesta ja samalla karaktäärin vaihtumisesta, esiintyy Dorabellan ja Fiordiligin ensimmäisessä duetossa. Muutos tapahtuu orkesterin rytmikassa. Fiordiligi aloittaa kohtauksen ja hänen musiikkinsa etenee seesteisen melodisesti. Kun Dorabellan vuoro koittaa, harmonia säilyy samanlaisena, mutta tekstuuri muuttuu 16-osanuoteista 32-osin eteneväksi staccato-

kuljetukseksi. Samalla musiikin karakteri muuttuu vilkkaammaksi, mikä antaa viitteen siskojen luonteiden erosta.

*Melodia* yhdistettynä tekstiin ja harmoniseen runkoon on se väline, jolla laulaja rakentaa musiikillisen ja kerronnallisen ilmaisunsa. Työn alkuvaiheessa huomio on hyvä kiinnittää teoreettisesti *melodian ja harmonian suhteeseen*. Musiikin tullessa tutuksi laulaja käyttää jännitteitä hyväkseen usein vaistomaisesti. Etukäteistyöstä on kuitenkin apua, kun halutaan rakentaa jännitteitä tai rikkoa niitä.

Omat melodiat on helpoin oppia musiikin istuttamisen myötä, mutta varsinkin vieraalla kielellä lauletaessa on tärkeitä hallita myös kollegoiden melodiat ja tekstit. Tarkoituksena on omien iskujen eli sisääntulojen tunteminen niin hyvin, ettei niitä tarvitse erikseen ajatella. Kokonaisvaltaisuuden kannalta tärkeämpää on lisäksi tuntee tapahtumien yksityiskohdat, jotta ne voi myöhemmin unohtaa rooliin eläytymiseksi ja draaman tuoreuden säilyttämiseksi. Huomion kiinnittäminen asioiden muistamiseen jo harjoitusten alkuvaiheessa auttaa eliminoimaan esteitä roolin tulkinnasta ja kohtausten sisältö on 'selvää pässinlihaa', kun esitysvaihe saavutetaan (riippuen toki harjoitusprosessin pituudesta).

Tärkeitä ovat myös *melodian päälinjat* ja se, miten ne rakentuvat ja mihin ne johtavat. Tämä tulee esille vaikkapa pitkien melodiankuljetusten yhteydessä, jossa linjat näyttävät päättymättömiltä tai ylös ja alas pomppivassa tekstuurissa, jossa melodian päälinjat ratkaisevat suunnan ja äänenkäytön painopisteet. Kumpiinkin voi kiinnittää huomiota jo analyysin tekovaiheessa. Itse paneuduin asiaan vasta tarkentaessani uudelleen musiikillisia yksityiskohtia roolinrakennuksen jälkeen. Havaitsin, että huomion kiinnittäminen melodisiin päälinjoihin auttoi minua pitämään kiinni tarinan sisällöstä erityisesti teknisesti haastavissa kohdissa, kuten dueton ja tertsetin pitkillä ylimenoalueen sävelillä sekä liikkuvissa kuviokohdissa.

Aiemmin mainittujen seikkojen lisäksi *dynamiikka* on eräs tärkeimmistä apuvälineistä musiikin istuttamisessa. Dynamiikan avulla musiikin ja tulkinnan suunta valottuu tekijälleen. Vaikka monet dynamiikkaan liittyvät asiat on

mahdollista toteuttaa luonnollisesti ja intuitiivisesti sen pohjalta, miltä laulettavan fraasin muoto tuntuu, on säveltäjän antamat vihjeet dynamiikasta tarkistettava huolella, tulkittava ja muunnettava siten osaksi henkilökohtaista tulkintaa.

Mozartin partituuri ei sisällä valtavasti merkintöjä dynamiikasta. Niitä on kuitenkin olemassa. Mozartia edeltävien säveltäjien partituureissa dynamiikkamerkintöjä ei esiinny juuri ollenkaan. Esimerkiksi Rossinin tapauksessa laulajan on pääteltävä ja keksittävä ne itse musiikillisesta muodosta. Mozartin musiikkia voidaan tarkkailla myös siitä näkökulmasta, että hän on edeltävän aikakauden kasvatti. Silloin tulee huomioida, että ne ovat hyvin oleellisia vihjeitä halutuista muutoksista tai suunnista. Selkeiden merkintöjen lisäksi musiikin tekstuuri itsessään tarjoaa suurimman osan myös dynamiikkaan liittyvistä vihjeistä.

Mikäli laulettava materiaali sisältää *kuvioita*, ne voidaan hahmottaa pohjalla olevan harmonian ja päänuottien etsimisen avulla ja/ tai rakentaa harmoniaan kuuluvien päänuotteihin perustuen. Lisäksi on tarkistettava yllätysmomentit (kuten asteittaisen juoksutuksen välissä oleva hyppy) pitkissä kuviolinjoissa. Laulajalle ei kai lisäksi voi koskaan kylliksi korostaa, että vaikeat tai nopeat kohdat kannattaa harjoittaa *erikseen, huolella ja hitaasti*.

#### 4.3 Äänelliset haasteet ja ratkaisut

Musiikillisena haasteena koin Dorabellan roolin äänellisen lepoalueen eli tessituuran. Rooli lepää mezzosopraanon niin kutsutulla akustisella ylimenoalueella ja vaihtelee kahdessa oktaavissa ylimenoalueen läheisyydestä akustiselle ylimenoalueelle, toisin sanoen äänen keskeisen käyttöalueen molemmilla raja-alueilla. Lisäksi tyyllilajille ja säveltäjälle ominaisesti fraasien sisäinen rytmikka on eloisaa eli nopeaa ja äänen on kyettävä virtaamaan elastisesti nopeiden impulssien välillä. Käytännössä ajoitukset korostuvat ja musiikin virrassa mukana olo (jopa edellä olo) on elintärkeää. Kysymyksessä on siis kaikin puolin terveellinen ja opettavainen materiaali, mikäli nämä asiat saadaan toimimaan.

Riskinä ovat tietyt tekniset ongelmat, mikäli asiat yritetään saada toimimaan suoralta kädeltä tai ilman laulajan instrumentin ominaisuuksien huomioimista. Omasta puolestani koin, että pystyin eliminoimaan tämän riskin ja pääsemään käsiksi yllämainittuihin, tervehdyttäviin seikkoihin, joita Mozartin musiikki voi tarjota. Silti musiikki ja tilanne asettivat haasteita.

Laulutuntini olivat katkolla projektin viimeiselle viikolle asti, koska olin ensin itse poissa ja sen jälkeen opettajani oli matkoilla neljän viikon ajan. Se taas puolestaan tarkoitti, että olin ilman henkilökohtaista opastusta ääneni ja musiikin kanssa. Tiesin kuitenkin, että se tulisi puhuttelemaan, kun roolityö ja musiikki saataisiin nivottua yhteen. Seurauksena ja ratkaisuna oli ottaa härkää sarvista, mikä tarkoitti työhön ryhtymistä sen ajatuksen sijaan, että mitenköhän tästä selvitään. Lauluteknisesti melodian päälinjojen ja dynamiikan vaihteluiden yhdistäminen juonen käännteisiin auttoivat saamaan tolkkua fraaseihin ja sitä kautta kokonaisuuteen.

Se seikka, että yksityiskohtien tulee palvella kokonaisuutta, toteutui vasta loppumetreillä. Koin selvästi saavani asiat virtaamaan ja lokahtelemaan teknisesti paikoilleen oikeassa perspektiivissä, kun tajusin etsiä niitä tietoisemmin oman instrumenttini kautta ja sain siihen kannustusta laulun opettajaltani. Vasta silloin pääsin myös kiinni ajatuksen edellä olon ja hengitysyhteyden symbioosiin ja pystyin yhdistämään sen tyyllilajin eloisuuteen. Yksityiskohtiin paneutuva ja pianistin kanssa tehty taustatyö (vrt. luku 4.4) oli kuitenkin se seikka, joka mahdollisti musiikillisen ilmaisun saamisen kasaan nopeasti, tässä tapauksessa noin viikossa ennen esityksiä.

Koen, että ideaalitulanteessa valmentautuminen rooliin kulkee rinnakkain korrepetiittorin ja laulunopettajan valmennuksessa tai omatoimisesti siten, että rooli on työstetty jo kerran hyvään pohjavireeseen luottohenkilöiden kanssa. Tulevaisuudessa muistanen myös arvostaa enemmän sitä lihallisuutta, jonka voin itse tarjota partituurin antamien raamien eli luurangon ympärille. Koen, että on tärkeitä lihottaa omaa näkemystä ja ennen kaikkea kehollista tuntemusta yksityiskohtien tarkkailemisen rinnalla.



Parhaiten ja mahdollisimman tehokkaasti työprosessi etenisi uskoakseni siten, että valmentajien kanssa työskennellään tarpeeksi tiiviissä rytmisessä tasapuolisesti siten, että heidän kanssaan käsitellyt asiat on mahdollista sulatella ja ajaa sisään seuraavasti: Kuuntelemalla, muistelemalla ja kirjoittamalla sekä sen lisäksi ainakin yhdessä omassa harjoituksessa valmennuksien tai laulutuntien välissä.

#### 4.4 Korrepetitio ja musiikin istuttaminen kehoon

Jotta todellinen oppimisprosessi voisi alkaa, on de Mallet Burgessin ja Skilbeckin (2000) mukaan tarina eli konteksti tunnettava kokonaisuudessaan. Synopsis voi auttaa hahmotusta, mutta se ei ole riittävä lähde. Libretto on siis syytä lukea kokonaan. Heidän mukaansa musiikin ja tekstin oppimista ulkoa voidaan vauhdittaa kirjoittamalla roolihahmon sanat taukojen kera sekä pyytämällä pianistia tekemään nauhoite esiintyjää parhaiten palvelevalla tavalla. (de Mallet Burgess & Skilbeck 2000, 112-113.)

Musiikillinen harjoittelu alkaa itsenäisellä työllä materiaalin istuttamiseksi tai joissain tapauksissa suoraan laulunopettajan tai korrepetiittorin kanssa. Mikäli käytettävissä on ennestään tuttu pianisti tai mikäli prima vista- laulu on esiintyjällä hallussa, viimeksi mainittu vaihtoehto saattaa tulla kysymykseen.

Istutustyössä kiinnitin huomiota pitkälti samoihin asioihin kuin musiikillisen analyysin yhteydessä. Niitä olivat mm. melodian päälinjat, tärkeimmät harmoniat ja dynamiikat. Usein materiaalin istutukseen suositellaan melodian laulamista ilman sanoja, erilaisilla vokaaleilla sekä pelkästään tekstin vokaaleilla. Toisinaan konsonanteista on apua linjan löytämiseksi ja musiikin istuttamiseksi. Tavat riippuvat kuitenkin laulajan tottumuksista sekä teknisistä valmiuksista. Harjoittelun yhteydessä on joka tapauksessa tärkeitä huomioida, perustella ja opetella *hengityspaikat* sen perusteella, mitä ilmaisulla halutaan sanoa.

Così fan tuttea harjoitettaessa huomasi kiinnostavani paljon huomiota pieniin yksityiskohtiin ja etsiväni musiikillista totuutta säveltäjän antamista yksityiskohdista. Olin nimittäin vakuuttunut, että siellä se puhutteleva sisältö on. Yksityiskohtiin paneutuvaa työtapaa syvensi edelleen työskentely yksityiskohtiin perehtyneen pianistin kanssa, joka toimi kapellimestarina lopullisissa esityksissä. Oli harvinaista herkkua työskennellä kapellimestarin kanssa luokkahuoneessa.

Mitä pidemmällä musiikin istutustyö on, sitä enemmän korrepetitiosta saa irti musiikillisia vihjeitä ja inspiraatiota. Così fan tutte -projektin alkuvaiheessa olin tutustunut materiaaliin itsenäisesti. Lähtökohta ensimmäisellä korrepetitiokerralla oli, että tarvitsin tekstin tarkistuksia ja sisääntulojen varmistusta musiikillisten asioiden sopimisen lisäksi. Koska työ on pakko aloittaa jostakin, parasta oli vain mennä ja tehdä.

Pianisti voi soittaa opeteltavat osiot myös nauhalle. Siinä tapauksessa on huomioitava, että erilaisia vaihtoehtoja on de Mallet Burgessin ja Skilbeckin (2000) mukaan olemassa, kuten ottaa nauhalle harmoniat ja melodiat, harmoniat ilman melodiaa, pelkät melodiat tai eri variaatioita näistä tekstillä tai ilman. Mikäli esiintyjä kokee hyödylliseksi kuunnella levytyksiä, hänen tulisi kuunnella niin montaa erilaista versiota kuin mahdollista. Niistä voi saada hyödyllisen kokonaiskäsityksen orkestraatiosta, mutta suhteessa omaan tulkintaan levytyksiä voi käyttää vain taustatyön materiaalina. (de Mallet Burgess & Skilbeck 2000, 113.)

Vierailta kielillä lauletaessa työ koskee, paitsi sanojen ja äänteiden oikeaoppista ääntämistä, myös kirjallisen käännöksen tekemistä tai hankkimista ja käännöksen ajatusten ymmärtämistä alaviitteineen ja sivumerkityksineen (Vrt. luku 3.2). Tavoitteena on yhteys tekstin kanssa, mikä on mahdollista vain, jos teksti on kuin toinen luonto. (de Mallet Burgess & Skilbeck 2000, 113.)

Muiden roolien ja sisääntulojen sisäistäminen voi olla helpointa de Mallet Burgessin & Skilbeckin (2000) mukaan roolityöskentelyn yhteydessä lavalla. Itse koin, että mikäli haluan ympäröivän materiaalin haltuun muutoin kuin levytyksiä kuuntelemalla, täytyy muiden kuuntelemiseen ja painotuksiin

kiinnittää huomiota näyttämötyöskentelyn alussa oman suorituksen lomassa sekä tarkastaa heidän tekstinsä partituurista, jotta sisääntulot saadaan mahdollisimman nopeasti luonnolliseksi osaksi roolia. Mikäli yhteisiä näyttämöharjoituksia ei ole riittävästi, on laulajan pakko turvautua nauhoituksiin, ulkolukuun ja tahtien laskemiseen taustatyön yhteydessä. (de Mallet Burgess & Skilbeck 2000, 114.)

## 5 NÄYTTÄMÖTYÖ

Mikäli roolityötä ylipäänsä voi jakaa sarakkeisiin, voisivat seuraavat kolme lukua olla yhtä hyvin taustatyön puolella. Koska Così fan tutten yhteydessä ensembleme pääsi työskentelemään ohjaajan kanssa näyttämöllä poikkeuksellisen aikaisin, on osiot siirretty näyttämötyön yhteyteen. Poikkeuksellisen ohjusaikataulun ansiosta pystyimme myös tekemään roolityötä ohjaajan ollessa läsnä. Itse asiassa teimme oopperaa paljolti teatterin tekemisen tapaan, jolloin tekstin ja musiikin tulkinta nivoutuivat osaksi toisiaan.

### 5.1 Roolianalyysi

Esittävä säveltaide on parhaimmillaan tarinan kerrontaa ja tarinan kerrontaan tarvitaan analyysia jännitteiden rakentamiseksi. Ralf Långbackan mukaan analyysi ei saa näkyä varsinaisessa työprosessissa, mutta analyysin jälkien tulee näkyä toiminnasta näyttämöllä (Mäkelä 2005, 43). Parhaimmillaan lopputulos on näyttelijäntyötä, johon sisältyy musiikkielementin kokonaisvaltainen hallinta.

Musiikkia ei myöskään saa Ralf Långbackan mukaan illustroida, vaan musiikin tulee illustroida sitä, mitä näyttämöllä tapahtuu. Hänen mukaansa laulaja täytyy saada ymmärtämään käänneet musiikissa. Tapahtumien jaksottaminen ja käänneiden paikalleen sijoittaminen vaativat analyysiä sekä ohjaajalta että laulajalta. Hänen mielestään analyysiin sisältyvät vastakohtien, ristiriitojen ja käännekohtien löytäminen. Lisäksi paikalleen asettaminen ja sisäistäminen vaativat yksinkertaisesti aikaa. Lukeminen ja tiedon reservi auttavat lisänä asioiden sisäistämistä ja ymmärtämistä. (Mäkelä 2005, 30.)

Laulajan tulkitessa roolia, hänen on tunnettava motiivit ja suunnat, joiden vuoksi roolihenkilö käyttäytyy, niin kuin käyttäytyy. Motiivit voivat olla erilaisia, mutta niiden ilmenemisestä on päästävä yhteisymmärrykseen ohjaajan kanssa, jotta toiminta olisi luonnollinen osa kokonaisuutta. Samalla tavalla kuin taustaa

voidaan kartoittaa kysymyksillä (ks. luku 4.1), myös roolihenkilön sisäiseen maailmaan ja motiiveihin voidaan päästä käsiksi kysymyksien avulla.

Seuraavat roolianalyysiin soveltuvat kysymykset ovat alun perin Doreen Cannonin näyttelijäntyön luennoilta. Nils Spångenberg esitteli seitsemän kysymystä Operahögskolanissa 25.1.2006. Kunkin kysymyksen alla on seikkaperäinen selvennys tai jatkokysymyksiä siitä, mitä kysymyksillä halutaan selvittää.

Kuka olen?

Jos vastaus on ”minä itse”, kysymykseen on mahdollista vastata täydellisesti. Jos kysymyksessä on karaktääri, laulajan on päätettävä ja sisäistettävä hahmon tausta, vaikuttimet, koulutus, kokemukset, asiat, joista hän pitää tai ei pidä, ihmissuhteet sekä sisäiset ja ulkoiset piirteet (ks. Luku 5.2).

Missä olen?

Millaisessa paikassa olen? Mitkä ovat värit ja materiaalit, joiden keskellä olen? Mitä ne merkitsevät minulle? Mitkä ovat esineet kyseessä olevassa paikassa? Miten suhtaudun niihin?

Milloin?

Kellon aika? Vuodenaika? Miksi juuri nyt eikä kymmenen minuuttia sitten? Mitä on tapahtunut viime aikoina? Mitä aion tehdä tämän jälkeen?

Mitä haluan?

Vastaus tähän kysymykseen on itse toiminta kohtauksessa. - Mitä haluan, tarvitsen, himoitsen, aion?

Miksi haluan sitä?

Tämä on toiminnan tarkennus. Toiminnan haluamiselle on oltava erittäin hyvä peruste.

Kuinka saavutan sen?

Vastaus tähän kertoo, mitä tekemällä toiminta tapahtuu ja sitä voidaan kutsua aktiviteetiksi. Esimerkiksi anon, pyydän, kiusoittelen, uhkaan. Aktiviteetit voivat olla sekä verbaalisia että fyysisiä.

Mitä minun täytyy voittaa saavuttaakseni mitä haluan?

Omien halujen saavuttamiseksi on aina sekä sisäisiä, että ulkoisia esteitä tai vastustusta eli ristiriitoja. Sisäiset esteet voivat johtua luonteenpiirteistä, ihmissuhteista, henkisestä tai fyysisestä olotilasta jne. Ulkoiset esteet voivat johtua tilanteesta, ihmissuhteesta, kumppanin reaktioista, aikaisemmista olosuhteista, paikasta tai ajasta.

Kysymykset olivat mielestäni erittäin käyttökelpoisia ja tarjosivat samalla muistilistan siitä, mitkä inhimilliset tekijät vaikuttavat karaktäärin toimintaan. Così fan tutten aikana kiinnitimme erityistä huomiota kolmanteen kysymykseen. Siihen vastaamalla löysin keinon keskittää ajatuksen kunkin kohtauksen toimintaan. Samalla se eliminoi ajatuksen harhailun ja karsii pois liian monimutkaisia kehittelyjä, mikä oli houkutusena esimerkiksi Dorabellan ja Fiordiligin ensimmäisessä duetossa. Heidän toimintansa ja vastaus kysymykseen, Mitä haluan?, oli yksinkertaisesti nauttia ja siinä pitäytyminen koko dueton ajan oli tietoisien harkinnan tulos.

Henkilökohtaisesti mielsin käännekohtien ja impulssien analyysin tärkeimmäksi osaksi taustatyötä, kun aloin työstää Dorabellan roolia. Roolianalyysin puitteissa kiinnitin huomiota tärkeimpiin käännekohtiin tarinassa. Ajatukseni oli hahmotella myös yksittäisten impulssien paikkoja, vaikka ne todennäköisesti päätettäisiin ohjaajan kanssa tai tämän toimesta. Käännekohdat sain huomioitua taustatyön aikana, mutta impulssien ajoitusten ja ilmenemisten pohtiminen tietoisella tasolla tuli esiin vasta näyttämötyöskentelyn loppusuoralla.

### 5.1.1 Käännekohdat

Muistin kuulleen ohjaaja Claes Fellbomin luennolla (2005), että tarinassa on yleensä kaksi keskeistä käännekohtaa. Ensimmäinen käänne sijoittuu usein tarinan alkupuolelle. Se aiheuttaa tarinan kehittymisen tiettyyn suuntaan. Toinen käänne tapahtuu tavallisesti tarinan puolivälin jälkeen ja sitä kutsutaan peripetiaksi tai pisteeksi, josta ei ole paluuta ("The point of no return") (Fellbom 2005). Kohtauksista on lisäksi löydettävissä niiden sisäisiä käännteitä.

Così fan tutussa ensimmäinen käännekohta on Don Alfonson ilmoitus siskoksille, että näiden sulhaset joutuvat lähtemään sotaan. Käännekohta on Don Alfonson aarian jälkeisessä resitatiivissa: "Al marzial campo ordin regio de chiama." eli "Jo, kungen kallar, det är krig, dom ska resa." Sen johdosta sekä tyttöjen autereinen lomanvietto, että poikien usko rakkauteen saavat uuden käänteen. Koko tarinan kehittyminen on riippuvainen miesten suunnittelemaasta juonesta, jonka toteutus alkaa tästä ilmoituksesta.

Toinen käänne eli peripetia sijaitsee heti oopperan puolivälin jälkeen. Così fan tutussa käänne, josta ei ole paluuta on mielestäni se, että ensimmäinen siskoksista myöntyy vieraan kosiskelijan suostutteluun. Suostumisen jälkeen asiat kulkevat vääjäämättä kohti loppua, eli paljastumista.

### 5.1.2 Impulssi ja reaktio

Impulssilla tarkoitetaan henkilön reaktiota määrättyyn asiaan määrättyllä hetkellä. Impulssien tarkka ajoitus on tärkeitä musiikkiteatterissa halutun tulkinnan ja luonnollisen ilmaisun aikaansaamiseksi. Impulssien sijoittuminen riippuu sekä musiikista että ohjauksesta.

Ralf Långbackan mielestä ohjaustyössä on tärkeitä löytää yhteisymmärrys leikkauspisteestä, jossa toiminta tapahtuu. Impulssien tulee hänen mukaansa olla kohdallaan. *Kääntyminen* (fyysisenä eleenä) on hänen mielestään eräs positiivinen impulssiin reagoimistapa. Muita tapoja reagoida impulssiin näyttämöllä ovat *liikkuminen*, *toimiminen* sekä *katseella ja kosketuksella ilmaiseminen*. (Mäkelä 2005, 37-38.) Ohjaaja on paras henkilö auttamaan impulssien sijoituksessa kokonaisuuteen nähden.

Così fan tutten ensimmäisestä sekstetistä löytyy esimerkki musiikissa ilmenevästä kohdasta, joka on samalla esimerkki impulssista, kohtauksen sisäisestä käänneestä sekä leikkauspisteen etsimisestä. Se on sekstetissä, jossa Guglielmo ja Ferrando tulevat esittäytymään Despinalle pukeutuneina vierasmaalaisiksi hurmureiksi. Despina

joutuu poikien pyörytykseen ja Dorabella ja Fiordiligi saapuvat tai ovat saapumassa huoneeseen (tukinnasta riippuen) kriittisellä hetkellä.

Tyttöjen sisääntulolle on kaksi erilaista vaihtoehtoa:

1) Tytöt ovat vasta tulossa sisään. He kutsuvat oven takaa Despinaa ”Kom, Despina, kom hit, Despina!” kuvitteellisesta syystä ja autuaan tietämättöminä näyttämön tapahtumista. Tästä seuraa, että vasta tullessaan sisään säksättävällä allegrolla, tytöt saavat vihanpurkauksen vieraiden miesten rohkeasta käytöksestä johtuen, vaikka heidän vihansa on esillä musiikissa jo ennen reaktiota. Edeltänyt huudahdus aiheuttaa kuitenkin impulssin lavalla olijoissa, jotka kääntyvät todennäköisesti äänten suuntaan.

2) Tytöt ovat tulossa sisään jo ennen huudahdustaan. He avaavat oven, kauhistuvat näkemäänsä ja vetäytyvät takaisin oven taakse, mistä he kutsuvat Despinaa. Koska Despina ei vastaa, tytöt ryntäävät sisään raivoissaan säksättäen. Tässä tapauksessa musiikki illustroi näyttämötapahtumaa siten, että leikkauspisteet ovat kohdallaan. Tätä vaihtoehtoa tukee sekin seikka, ettei tytöillä ole varsinaista syytä kutsua Despinaa mistään muusta syystä, kuin pelastaakseen tämän miesten kynsistä ja välttyäkseen joutumasta tekemisiin heidän kanssaan.

Joka tapauksessa tyttöjen kutsuhuuto on kohtauksen sisäinen käännekohta. Ensimmäisessä versiossa huuto on impulssi, joka aiheuttaa reaktion pojissa ja Despinassa ja toisessa vaihtoehdossa impulssin heissä kolmessa on aiheuttanut jo tyttöjen sisään kurkistus. Tällöin huudahdus on tyttöjen reaktio siihen, että he näkivät pojat kurkistaessaan olohuoneeseen. Näkeminen eli katse toimi siis tyttöjen impulssina. Kahdesta yllä mainitusta versiosta ohjaajamme valitsi toisen, mikä oli mielestäni perusteltu sekä juonellisesti että musiikillisesti.

Taustatyö oopperan ja roolin kartoittamiseksi vei suurimman osan valmisteluajastani Così -projetissa. Impulsseja pohdittiin ohjaajan kanssa



satunnaisesti. Tarkentamalla reaktioitani ja havainnoimalla pienten yksityiskohtien ajoituksia, uskon voivani tarkentaa karaktääriä tulevaisuudessa. Jälkikäteen ajattelen, että työrutiinin karttuessa impulssien hahmottamiseen pääsee käsiksi nopeammin. Tai sitten taustatyö saattaa keskittyä tähän osioon, kun roolia tehdään uudelleen toisessa produktiossa.

Impulssien sijoittamista ja ilmenemismuotoja kannattaa mielestäni pohtia omassa taustatyössä, koska pienimpiin yksityiskohtiin ei ehditä tavallisesti kiinnittää huomiota näyttämötyön aikana, eivätkä kaikki ohjaajat kiinnitä asiaan huomiota ollenkaan. Keskeiset impulssien paikat on tavallisesti löydettävissä musiikista ja laulaja kykenee usein saamaan ne esiin joko luontaisina reaktioina tapahtumiin tai improvisaation pohjalta. Tietoisuus siitä, mitä tekee ja miksi on kuitenkin osa näyttelijäntyön tekniikkaa. Lisäksi harjoitusprosessia nopeuttaa, mikäli esiintyjällä on tarjota sopivia ja perusteltuja impulsseja ohjaustilanteessa.

## 5.2 Henkilökuva

Aloitimme ohjausharjoitukset jo ennen korrepetitiotunteja. Työskentelimme pitkään ilman musiikkia ja lähestyimme rooleja harjoitusten ja erilaisten tehtävien ja lopulta puhutun tekstin avulla. Osa tehtävistä nivoutui osaksi varsinaisia esityksiä.

Ensimmäisellä tapaamiskerralla 25.1.2006 paikalla oli ohjaajan ja itseni lisäksi siskoani, Fiordiligia, esittävä kollega. Keskustelimme yhdessä projektin kulusta sekä omista roolinäkemyksistämme. Dorabella on eittämättä temperamenttisempi ja vilkkaampi siskoksista. Sekä musiikki että libretto tukevat tätä näkemystä. Vaikkei asiaa suoraan ilmaista, päätimme, että Dorabella on myös siskoksista nuorempi.

Saimme tehtäväksi kirjoittaa noin kymmenen minuutin esittelyn roolihahmosta taustatiedon ja oman mielikuvituksemme perusteella. Tulkitsimme omaelämäkerrallisen esityksen muille ensemblen jäsenille kertomalla omasta taustastamme roolihahmossa. Oman roolihahmon historian kertominen auttoi elävöittämään karaktääriä.

Itse en pitänyt sen mielikuvan yksioikoisuudesta, jonka olin muodostanut siskoksista taustatyön perusteella. Käsitykseni oli, että kysymyksessä on lähtökohtaisesti Mozartmaisen osuva kuvaus hemmotelluista porvaristytöistä ja heidän kiiltokuvamaisesta leikkikehästään, joka laajenee oopperan tapahtumien myötä.

Dorabella ja Fiordiligi viettävät kesälomaa todennäköisimmin vanhempiensa huvilassa. He ovat viehättäviä ja näppäriä tyttöjä, joita liikuttavat lähinnä romanttiset huolet. Fiordiligi on siveyden perikuva, kunnes epävarmuus paljastuu ja Dorabella on temperamenttinen ja ailahtelevainen, ja näin muodostaa väriläiskän muuten rauhalliseen kokonaisuuteen.

Itseäni viehätti sen sijaan näkemys, että tytöt tunnistaisivat Ferrandon ja Guglielmon, kun nämä saapuvat valeasuissa. Ajatuksen toteuttaminen ei ollut mahdollinen tällä kertaa. Sen sijaan sain luvan kehittää Dorabellan henkilöhaamoon keskeisen ristiriidan, joka antoi lisäpotkua hänen nopeille ja välillä kiivaille reaktioilleen (kuten aariaa edeltävässä resitatiivissa "Ah scostati"). Asia todettiin mahdolliseksi yhdistää elimellisesti musiikilliseen kontekstiin seuraavan tehtävän perusteella.

Tarkoituksena oli kirjata roolihahmon sisäisiä ja ulkoisia piirteitä vaikutuspareina. Dorabellan piirteiksi sovittiin mm.

SISÄINEN PIIRRE	ULKOINEN PIIRRE
Energinen	Iloluontoinen/ hilpeä
Nopeaälyinen	Impulsiivinen
Tunteellinen	Temperamenttinen/ räjähtävä
Ailahteleva	Eloisa
Nopea	Nopea
Huumorintajuinen	Huumorintajuinen
Hyväuskoinen	Kokematon
Älykäs	Manipuloiva
Herkkä	Voimakas
Lämmin	Lämmin
Huolehtivainen	Huolehtivainen
Turhautunut	Turhautunut (+räjähtävä, manipuloiva)

Taulukko 1 Dorabellan sisäiset ja ulkoiset piirteet

Kuviossa sisäiset piirteet kuvaavat roolihahmon sisäistä maailmaa ja ulkoiset piirteet niiden ilmentymistä ulospäin. Piirteet voivat olla täysin toisiaan vastaavat, hieman erilaiset tai jopa vastakkaiset. Koska Dorabella ajattelee nopeasti ja on lisäksi herkkä, hän myös reagoi asioihin nopeasti ulkoisesti. Tällöin sisäinen ja ulkoinen piirre vastaavat toisiaan. Koska hän on älykäs ja siitä huolimatta hyväuskoinen, on hänen oltava kokematon. Toisaalta hyvin looginen eroavaisuus sisäisen ja ulkoisen piirteen välillä on se, että herkkyyks ilmenee voimakkuutena.

Turhautuneisuus oli se piirre, joka aiheutti kaipaamani ristiriidan Dorabellan karaktääriin. Dorabella saattoi olla turhautunut järjestettyyn kesäloman viettoon, pikkusiskona olemiseen, kamarineidon huolenpitoon ja poikien lähtöön sekä toisaalta heidän toimintaansa. Se oli tarpeeksi voimakas piirre syventämään hahmoa ja tarpeeksi lievä, jottei se vaikuttanut haitallisesti ensimblen toimintaan. Toisaalta piirrettä tukivat Dorabellan ulkoiset toimintamallit.

*Ristiriita-ajattelua* voidaan käyttää roolinrakennuksessa käänteiden ja impulssien analyysin yhteydessä. Vastakohtien ja ristiriitojen analyysistä puhuu myös Ralf Långbacka (Mäkelä 2005, 30). Uskon, että asioiden eri puolten löytäminen ja sitä kautta niiden ilmentyminen rikastuttaa roolityötä. Henkilöhahmon ristiriitaisuuden esiin nostaminen Dorabellan kohdalla oli mielestäni perusteltu, joskaan ei välttämättä tarpeellinen apuväline. Se auttoi saamaan Dorabellasta yksinkertaisesti enemmän irti.

Prosessin lähetessä esitysvaihetta annoin Dorabellan kuitenkin olla enemmän tilanteen vietävissä. Pidättäydyin toisin sanoen siinä käsityksessä, mikä minulla oli alun perin Dorabellasta hyvinvoivana porvaristyttonä. Tällaista tulkintaa myös Mozartin musiikki mielestäni tukee. Siinä oli minulle riittävästi sisältöä, toistaiseksi. Olin tyytyväinen saatuani kuitenkin maistaa tulkinnan syventämismahdollisuutta, jota kenties voin käyttää myöhemmin.

### 5.3 Ohjaaja ja ensemble

Ohjaaja ja ensemble tapaavat yleensä näyttämötyövaiheen alussa. Parhaimmillaan ooppera voi olla ensembleteatteria, jossa käänteet ja impulssit etsitään ja istutetaan paikalleen yhdessä ohjaajan kanssa, ja ryhmällä on aikaa harjoitella ja tutustua toisiinsa. Tällöin tilanteet ja henkilökemiat on mahdollista rakentaa ohjausharjoitusten aikana ja erilaisia vaihtoehtoja on varaa kokeilla.

Lähes tällainen oli tilanne *Così fan tut*essa. Ensembleteatterista ei kenties voitu puhua, sillä projekti oli kertaluontoinen. Tilanteita ja tulkintoja kokeiltiin erilaisten harjoitusten avulla yhdessä ja erikseen. Lisäksi saatoimme miettiä jokaisen kohtauksen toiminnot kysymysten karaktääriemme piirteiden avulla (ks. luvut 5.1 ja 5.3).

Ohjaaja Ralf Långbackan mielestä oopperassa tehdään usein kardinaalivirheitä verrattuna ihanteeseen ensembleteatterista. Tavallisimmat virheet ovat hänen mukaansa, että oopperaa ei miehitetä tarinan vuoksi, vaan laulajia siirrellään ympäri maailmaa produktiosta toiseen parin harjoituksen avulla, jolloin

ensemblea ei käytännössä ole olemassa muutoin kuin musiikillisena käsitteenä. Tavallista on myös, että ohjauksen kuvitellaan olevan valmiina olemassa, kun se on kerran tehty. Esimerkkitalanteessa laulaja tulee paikalle ja kävelee oopperan ohjauksen läpi puolessatoista tunnissa assistentin kanssa. (Mäkelä 2005, 38.)

Henkilökohtaisesti koin ensembletyöskentelystä *Così fan tut*essa, että ensemblen jäsenet halusivat puhalttaa yhteen hiileen. Vaikka laulajat ovat usein vahvoja persoonallisuuksia, he haluavat pyrkiä niin hyvään lopputulokseen kuin mahdollista. Se onnistuu näyttämöllä vain yhteispelin avulla. Mikäli prosessin aikana ilmenee jännitteitä ensemblen sisällä, tapahtuu se usein näyttämötyön alkuvaiheessa. Tällöin kaikki ryhmän jäsenet ovat epävarmoja omasta paikastaan ja siitä, millaiseksi esitys tulee muodostumaan. Ohjaajan työllä on suuri merkitys prosessin edistymisen kannalta. Esitystilanteessa jännitteet eivät kokemukseni mukaan ole ongelma, vaikka ilmapiiri saattaa olla käsin kosketeltavan energinen. Tällöin ihmiset tuntevat toisensa jo paremmin ja ovat sinut oman tilanteensa ja hahmonsa kanssa.

*Così fan tut*ten alussa työskentelimme ohjaajan kanssa aluksi pienryhmissä. Sillä oli mielestäni positiivinen vaikutus, sillä kukin työryhmän jäsen sai mielipiteensä julki, ja pystyi keskittymään oman roolin rakentamiseen ohjaajan läsnä ollessa. Kaikki työryhmän jäsenet vaikuttivat tyytyväisiltä. Pikkuhiljaa ryhmän kokoa kasvatettiin ja lopulta oikein odotimme kaikkien mukana oloa. Mikäli koko ensemble olisi ollut paikalla koko ajan, odotusajat olisivat muodostuneet pitkiksi, ja henkilökohtaisen ohjeistuksen ja yksityiskohtien työstäminen olisi todennäköisesti ollut haasteellista.

#### 5.4 Skenografia, tarpeisto, puvut ja tekniikka

Näyttämöharjoitusten alkuvaiheessa laulaja on työskennellyt jo jonkin aikaa korrepetiittorin, ohjaajan ja ensemblen kanssa. Lisäksi hän on saattanut päästä keskustelemaan kapellimestarin kanssa sekä sovittamaan asua, jossa hän tulee esiintymään. Otsikon elementit tarjoavat laulajalle itsessään apuvälineitä.

*Omaksumalla ne karaktäärin elinehdoiksi* ja muuttamalla ne osaksi roolinsa tulkintaa laulaja saa viimeisen silauksen työlleen.

Tarvittavat esineet ja asiat eli tarpeisto tulee mukaan usein näyttämöharjoitusten alussa. Samoin skenografia eli lavastus, joka usein rakentuu pikkuhiljaa näyttämöharjoitusten edetessä. Miljöö, esineet ja asiat, jotka saadaan nyt aineellisina, ovat siis tulkintaa helpottavia tekijöitä, kunhan ne saadaan istutettua luonnolliseksi osaksi toimintaa.

Keskeinen tarpeisto, jota siskokset käyttävät *Così fan tut*essa ovat kuvat Ferrandosta ja Guglielmosta. Tytöt katselevat kuvia ensimmäisen dueton aikana samalla, kun nauttivat olostaan. Kun saimme kuvia vastaavat esineet käyttöömmä näyttämöharjoitusten alussa, saatoimme alkaa kehittää elekieltä ja toiminnan muotoa niiden kautta tai ne huomioiden. Koska tytöt myös esittelevät kuvia toisilleen libretton perusteella, niiden fyysinen olemassaolo sai aikaan elekielen todenmukaistumisen ja sitä kautta merkityksellisyyden. Myöhemmin saimme lisää tarpeistoa ja sen myötä toimintaa, joka tuli sovittaa osaksi tekemistä. Esimerkiksi Dorabella soitti kitaraa ja Fiordiligi luki kirjaa ennen kuvien katselua.

Skenografia tarkoittaa lavastustaidetta eli näyttämökuvaa. Käyttökelpoisen lavastus voidaan saada aikaan suhteellisen pienillä viitteillä, jolloin näyttämöllä on esitettävän kohtauksen kannalta kaikki oleellinen. Skenografia sisältää kuitenkin käytännöllisten vaatimusten lisäksi myös estetiikan. Oikeanlainen lavastus mahdollistaa aikamatkan menneeseen ja tulevaan. Toisinaan lavastukset ovatkin kuvataidetta, arkkitehtuuria ja sisustustaidetta edustavia taideteoksia itsessään.

Dorabellan aariaa ja orkesteriresitatiivia edeltää Despinan sisääntulo eleganttiin huoneeseen (tämä on mainittu parenteesissa). Huone saatiin aikaan kolmen tarvittavan oven, pöydän ja tuolien asettamisella. Ovien tulee olla olemassa kuvitteellisesti tai fyysisesti, mutta niiden paikat on sovittava etukäteen, jotta kohtauksen toiminta eli sisääntulot ja ulosmenot olisivat ymmärrettäviä. Paikat oli esitetty

partituurissa: ”Tre porte: due laterali, una nel mezzo.” eli Kaksi sivuilla, yksi keskellä. Käytettävissämme ei ollut lavastajaa, mutta estetiikka rakennettiin viitteillä ja ajanmukaisilla kalusteilla, kuten sirolla kahvipöydällä, epookkituoleilla ja divaanilla. Tarvittavan silauksen antoivat tarpeistosta saamamme sirot kupit, joista Despina tarjoili kaakaota.

Vaikka lavastus tulee yleensä tutuksi harjoitusprosessin aikana, laulaja voi opiskella lavastuksen mahdollisuudet tietoisesti havainnoimalla lavastuksen rajat, korkeuserot, yksityiskohdat sekä akustiikan. Tärkeintä on oppia käyttämään *lavastusta roolihahmon luonnollisena elinympäristönä*.

Puvut ovat väistämättä elementti, joka vaikuttaa huomattavasti karaktääriin. Jos puvut tulevat mukaan viime hetkellä, on ne saatava hinnalla millä hyvänsä tuntumaan luonnollisilta, vaikka kyseessä olisi epookkityyli. Tieto tarinan taustasta ja sovitusta toteutuksesta auttaa orientoitumaan asiaan. Muita keinoja ovat samanhenkisten *harjoitusvaatteiden ja -kenkien käyttäminen* tai puvun lainaaminen omaa harjoittelua varten ennen esitystä.

Omassa toteutuksessamme saimme puvut noin viikkoa ennen esityksiä, joten niiden kanssa oli mahdollista harjoitella useampaan otteeseen näyttämöllä. Koska pitkät ja leveät epookkileningit tarvitsevat tilaa ja vaikuttavat liikkumiseen, elekieleen ja ryhtiin, käytimme harjoitusasuna alushameita, joita käytetään normaalisti epookkipukujen alla. Se oli tarpeen, koska varsinkin harjoitusprosessin alussa, juoksennellessamme ympäri näyttämöä, hameet tarttuivat milloin mihinkin. Lopulta niin ei enää käynyt, koska totuimme yksinkertaisesti kantamaan pukuja. Samalla opimme oikean elekielen perusteet, mitkä olivat kohotettu ryhti ja kädet sekä sirot ranteen liikkeet. Parasta oli, että nämä eleet tulivat osaksi työtä käytännön tarpeesta johtuen, ajanmukaisten asujen avulla.

Harjoituskenkinä olivat samat kengät, joita käytimme esityksissä. Sekä työtämme sivusta seuranneen koreografin että oman kokemukseni mukaan, työvälaineet, jotka laulajan on hyvä omistaa ja

kuljettaa mukanaan, ovat omat, ohutpohjaiset näyttämöjalkineet sekä polvisuojat.

Näyttämötekniikasta huolehtivat henkilöt pitävät huolta lavasteiden siirroista ja näytelmän kulisseissa tapahtuvista toiminnoista. Heidän kanssaan on hyvä sopia esimerkiksi nopeista siirroista kulissien takana. Ääniteknologia oopperassa koskee usein erikoistehosteita. Mikäli niitä käytetään kohtauksissa, on niihin osattava reagoida luonnollisena osana roolihenkilön todellisuutta. Omassa työssämme emme käyttäneet äänitehosteita ja lisäksi huolehdimme lavastusten vaihdoista, siirroista sekä väliverhoista itse.

## 5.5 Valaistus

Valaistus on tekninen elementti, joka nykyisten mahdollisuuksien ansiosta on yhä vaikuttavampi osa-alue oopperassa. Se mahdollistaa näyttämökuvan rajaamisen ja tunnelmien muuttamisen hetkessä ja erilaisten yksityiskohtien esiin nostamisen esityksen aikana. Valaistuksen myötä näyttämö muuttuu tarinan miljöökseksi ja yleisö rajautuu pois esiintyjän näkökentästä.

Yhteistyö valoteknikon ja laulajan välillä on parhaimmillaan oikeita ajoituksia ja kohdennusta. Tällöin laulajan on osattava käyttää valaistusta hyväkseen ja osana tulkintaansa. *Valoon etsiytyminen ja valossa pysyminen* tarkoittavat näyttämöllä samaa, kuin olla olemassa yleisölle. Kun laulajan on tarkoitus olla valossa, asemointi on oikea, kun silmät häikäistyvät. Ehtona on kuitenkin, että näyttämötilanne ja ensembletyö eivät kärsi valoon hakeutumisesta.

Così fan tutessa ei juurikaan käytetty kohdevalaistusta yksittäisiin henkilöihin. Valaistus rajasi kuitenkin näyttämökuvan. Yleisvalaistusta saattoi käyttää esimerkiksi laulamisen suuntaamisen apuna (Ks. Luku 6). Se, että laulajien tuli pysyä valon ulottuvissa, vaikutti mielestäni yksinkertaiselta asialta muistaa. Kuitenkin silloin, kun näyttämöllä tapahtui paljon lyhyessä ajassa valokentän raja-alueella, riskinä oli heilua valon ja varjon puolivälissä.



Kun Dorabella ja Fiordiligi syöksyivät raivoissaan sisään ensimmäiseen sekstettiin (Ks. myös luku 5.1.2) ja näkivät vierasmaalaiset miehet olohuoneen divaanilla edessään, heidän reaktionsa oli yrittää pysyä näistä mahdollisimman kaukana. Tultuaan siis sisään näyttämön keskellä olevasta ovesta tytöt lähtivät kaartamaan vasemmalle, valoalueen rajalle. Despina lähti oikealle ja päätyi näyttämön vastakkaiselle sivustalle, tyttöjä vastapäätä, ikään kuin puolustautuakseen. Sekä meidän siskosten että Despinan tuli pitää huolta valoalueen kehällä liikkumisesta.

Hysterisen reaktion seurauksena pojat nousivat tilanteen keskipisteenä olleelta sohvalta suunnaten katseensa Dorabellaan ja Fiordiligiin. Tytöt ylittivät näyttämön ja pakenivat näyttämön toiselle sivustalle, Despinan selän taakse. Siitä alkoi tapahtumaketju, jonka aikana pojat pääsivät lähemmäksi siskoksia saaden näihin ensimmäisen kontaktin, Guglielmo Dorabellaan ja Ferrando Fiordiligiin.

Valoalueen samalla reunalla oli nyt koko ensemble ja jokaisen tuli pitää huolta siitä, että olisi valossa. Ensemblen keskinäinen tilan jako onnistui kivuttomasti sopimalla. Haasteeksi jäi vain muistaa, toimintaa kuhisevassa kohtauksessa, olla kääntymättä tai ottamatta sivuaskelta väärään suuntaan.

Kontaktin (Guglielmo yritti suudella Dorabella kaulalle ja Ferrando Fiordiligia kädelle) jälkeen tytöt juoksivat jälleen kauhuissaan näyttämön yli, valaistun alueen toiselle rajalle. Raja-alueen sisäpuolelle pysähtyminen oli perusteltu toiminto, sillä valo muodosti tilan rajan. Saimme kuitenkin leikkiä raja-alueilla lähes koko kohtauksen ajan.

## 6 ESIINTYMINEN

Tässä luvussa on käsitelty ne elementit, jotka tulevat uutena lisänä työprosessiin. Siirryttäessä näyttämötyöstä esiintymiseen, elementtien määrä vähenee toisin kuin taustatyöstä näyttämötyöhön siirryttäessä. Uutena, hallittavana elementtinä mukaan tulee *yleisö*.

Esiintymisen elementtejä kaiken kaikkiaan ovat yleisö, kuiskaaja, kapellimestari, orkesteri, ensemble, skenografia, tarpeisto, puvustus, tekniikka ja visualisointi (maskeeraus ja kampaus) sekä kuoro ja avustajat. Ohjaaja ja koreografi ovat tässä vaiheessa työnsä tehneet. Kapellimestarin kanssa työ alkaa jo taustatyön lopussa. Kapellimestari on kuitenkin olennainen osa varsinaista esitystilannetta ja on siksi esitelty tässä luvussa.

Työstäessämme *Così fan tutte*, käytössämme ei ollut kuiskaajaa eikä visualisoijaa. Teimme maskit ja kampaukset itse ja kollegoiden avustuksella. Kuoron ja avustajien kanssa työskentely on jätetty pois, koska niitä ei ollut käytettävissä. Kuiskaajaa ei myöskään ollut käytettävissä. Hän on kuitenkin äärettömän tärkeä henkilö, jonka työpanoksesta lienee suunnaton apu harjoitusvaiheessa, työstettäessä pitkiä teoksia sekä nopeissa miehityksen vaihdoksissa. Uskoakseni totuttelua tarvitaan, jotta laulaja pystyy reagoimaan unohdettuun ja annettuun tekstiin nopeasti.

### 6.1 Kapellimestari ja orkesteri

Näyttämötilanteessa laulaja ei voi luottaa kuulokuvaansa musiikista, sillä silloin hän on auttamatta jäljessä orkesterista. Ajallinen epätarkkuus johtuu viiveestä, joka syntyy orkesterimontun ja näyttämön välille. Laulajalle kapellimestarin käsi on sama kuin orkesteri instrumenttina ja laulajan ja kapellimestarin on löydettävä yhteinen sävel tavalla tai toisella.

Laulajan on myös *nähtävä kapellimestari* aina laulaessaan. Roolihahmon maailman säilyttämiseksi laulaja ei silti saa katsoa kapellimestaria suoraan.

Ulos katsoessaan, hän katsoo kapellimestarin ja permantorivien yli. Kun halutaan laulaa sivulle, laulaja suuntaa rintamasuuntansa yleisöön nähden diagonaaliin. Tällöin hän näkee kapellimestarin syrjäsilmillään.

Kun pojat tulivat jättämään jäähyväiset siskoksille, oli oopperan ensimmäisen kvinteton aika. Kvintetossa parit Dorabella ja Ferrando sekä Fiordiligi ja Guglielmo olivat keskenään ja Don Alfonso hääri taustakomentaattorina. Jotta kenenkään ei olisi tarvinnut laulaa selkä yleisöön päin, olimme pareittain sivusuunnassa yleisöön. Se tarkoitti, että aina kun lauloimme toisillemme, teimme sen sivusuunnassa eli hieman toistemme ohi, diagonaalissa yleisöön päin. Kommunikaation säilyminen ja sen katkeaminen olivat hyvin selkeästi tunnistettavissa näyttämötilanteessa.

Kapellimestarista johtuu käytännössä, millaiseksi musiikin kokonaisuus lopulta muotoutuu (esimerkiksi tempon valinnat). Hän saattaa vaikuttaa myös siihen, millaiset yksityiskohdat valitaan käyttöön (fermaatien pituudet, fraasien päättymiset jne.). Tulkinnat riippuvat kuitenkin laulajan ja kapellimestarin välisestä yhteistyöstä. Hyvä kapellimestari pitää kokonaisuuden kasassa samalla, kun hän seuraa ja tukee laulajan tulkintaa. Kapellimestarilla on hyvässä tapauksessa myös kontakti ohjaajan kanssa, jolloin musiikin tulkinta ja näyttämötyö ovat linjassa toistensa kanssa. Hyvä laulaja puolestaan omaksuu uuden elementin osaksi prosessiaan nopeasti ja kykenee heittäytymään kapellimestarin ja musiikin vietäväksi.

Orkesterin sointi tukee laulajan työskentelyä muodostamalla äänimaton, jonka päällä laulaja voi ikään kuin ratsastaa. Sherrill Milnes (2006) neuvoi laulajia mestarikurssin yhteydessä New Yorkissa: "Orchestra eats oxygen." (Orkesteri syö ilmaa.) Se tarkoittaa, että orkesterin sointi on leveämpi kuin pianon, jonka kanssa harjoitellaan ja istutetaan musiikki ääneen. Milnesin (2006) mukaan tämä on otettava huomioon kun siirrytään pianon kanssa työskentelystä orkesteriharjoituksiin. (Milnes, 7.-14.2.2006.)

Haastava tilanne on käsillä, mikäli harjoituksia kapellimestarin kanssa on vain yksi tai kaksi, ja mikäli laulaja ja kapellimestari eivät tunne toisiaan. Koska siis laulaja ei voi luottaa kuulokuvaansa orkesterista, hänen täytyy paitsi luottaa

kapellimestariin, myös oppia nopeasti, mitä tämän lyönti tarkoittaa eli tuleeko hänen laulaa suoraan lyönnillä vai sekunnin murto-osa sen jälkeen.

Pahimmassa tapauksessa laulaja ei ymmärrä kapellimestarin lyönnin pohjaa, eikä kapellimestari ymmärrä laulajan fraseerausta. Oma kokemukseni kuulijana on, että asioilla on kuitenkin tapana ratketa siten, että yleisö saa kelvollisen esityksen. Hioutunut yhteistyö vaatii kuitenkin aikaa, jota saimme *Così fan tutessa*, ja jota olisimme voineet käyttää vielä lisää kapellimestarin kanssa harjoitteluun.

## 6.2 Elementtien yhdistäminen

*Così fan tutessa* orkesterin korvasivat flyygeli ja cembalo. Kapellimestari johti teoksen, joten työtapa oli sama kuin, jos olisimme työskennelleet orkesterin kanssa. Kuten aikaisemmin on todettu (ks. luku 4.4), saimme työskennellä kapellimestarin kanssa jo harjoitusvaiheessa. Lisäksi kapellimestarillamme sattui olemaan harvinaisen selkeä, jopa analyttisen nopeatempoinen työtapa sekä korrepetiittorina, että kapellimestarina.

Siitä huolimatta ensemblemme sai tuta ensimmäisissä harjoituksissa kapellimestarin kanssa. Laahasimme musiikillisesti. Ongelma ei ollut kuulossa tai musikaalisuudessa sen paremmin kuin lyönnin seuraamisen tahdossakaan. Laulajien oli vain yhdistettävä tausta- ja näyttämötyö uuteen musiikilliseen elementtiin, kapellimestarin seuraamiseen. Musiikin istuttamiseen ääneen oli palattava jälleen siten, että ääni reagoisi lyönnin impulssiin heti. Olimme juuri oppineet keskittymään roolihahmojemme tilanteeseen näyttämöllä ja reagoimaan toistemme läsnäoloon, kun jouduimme unohtamaan sen ja palauttamaan kaiken huomionamme musiikilliseen tarkkaavaisuuteen.

Jollain tavalla, työn tuloksena, asiat lokahtelivat paikalleen suhteellisen nopeasti. Kritiikki laahaamisesta loppui ja näyttämölliset asiat muuttuivat osaksi tekemistä jälleen. Kapellimestarin lyönnin omaksumisen jälkeen myös näyttämölliset impulssit tarkentuivat. Totesin, että musiikin ja näyttämötyön yhdistymisen oli vuorovaikutteista. Kapellimestarin ja orkesterin seuraamisen

oppiminen olivat edesauttaneet näyttämötyötä ja ajoitukset alkoivat asettua kohdalleen.

Elementtien yhdistymiseen sisältyy aina aaltoliikettä. Kun uusi elementti tulee mukaan kuvaan, se vaikuttaa jo olemassa oleviin osa-alueisiin, erityisesti vasta opittuihin. Kun huomio kiinnittyy uuteen asiaan, laulajan on lähes mahdotonta keskittyä aikaisemmin opittuun, ellei oppi ole jo lihasmuistissa. Laulajan prosessissa tulisikin mielestäni huomioida aaltoliikkeen vaikutus. Uskoakseni parhaat apuvälineet löytyvät oman työskentelytavan tiedostamisesta ja instrumentin tasapainon tuntemisesta (ks. luku 7).

### 6.3 Yleisö

Oopperaesityksessä kerrotaan tarinaa musiikin välityksellä. Tarinaa kerrotaan yleisölle, joka on aina kerta erilainen ja ainutlaatuinen.

Ensimmäinen esityksemme *Così fan tutte*stä oli kenraaliharjoitus 28.3., ensi-ilta oli saman päivän iltana. Kenraaliharjoitus meni läpi kommelluksitta. Silloin saatoimme myös testata, miten kokonainen yleisö reagoisi tarjottuihin impulsseihin. Yleisö reagoi ja itse pohdin kuinka suuri osa siitä oli tuttavien mekastusta. Illalla se nähtiin.

Ensi-iltaa varten ohjaaja antoi kaksi ohjetta: ” Nauttikaa ja käyttäkää aikaa” (Spångenberg, 2006). Tällä hän tarkoitti, että vaikka yleisö oli kenraaliharjoituksessa reagoinut useimpiin impulsseihin, me emme olleet antaneet sille aikaa. Spångenberg (2006) ohjasi meitä kokeilemaan juuri sitä, mikä tekee esityksestä hauskaa – ajoituksen käytön rajaa. Ohjaaja varoitti kuitenkin kosiskelemasta lisää suosionosoituksia tempuilla, joihin naurunremahdukset joskus esiintyjää innoittavat. Meidän tuli joka tapauksessa pysyä tarinan kerronnassa. (Spångenberg, 2006).

Laulaja voi siis leikkiä yleisön kanssa heittämillä sille impulsseja ja ottamalla vastaan reaktioita. Keinoja on lukuisia, kuten jonkin repliikin nostaminen esiin tai

jännitteen kasvattaminen yleisöä odotuttamalla (joko musiikillisesti tai tekstin kanssa resitatiivissa). Toisin sanoen esiintyjä eli *laulaja voi kommunikoida yleisön kanssa ajoituksilla*. Jotta se olisi mahdollista, laulajan on *rakennettava itselleen tilanteita*. Ymmärtääkseen miten ja milloin, hänen on ymmärrettävä tilanteiden mahdollisuudet ja kyettävä soveltamaan niitä. Tämä on puolestaan mahdollista yhdistämällä roolianalyysi läsnäoloon näyttämöllä.

Esimerkki ajoituksen pitkittämisestä on kuvaus kollegan sisääntulon merkitsemistä, jotta yleisö ymmärtäisi reagoida siihen. Se tapahtuu ennen *Così fan tutten* ensimmäistä käännekohtaa eli ilmoitusta poikien sotaan lähdöstä (ks. esimerkki luvusta 5.1.2): Fiordiligi pitkitti repliikkinsa ajoitusta, jotta yleisö olisi huomannut Don Alfonson sisääntuloon liittyvän surun tai sen teeskentelyn. Edeltävässä tilanteessa tytöt olivat kiusoitelleet toisiaan ja pitäneet hauskaa. Fiordiligi oli luullut poikien tulevan ja Dorabella oli tunnistanut tulijan Don Alfonsoksi. Fiordiligin repliikin sisältö muuttui tempon hidastamisen ansiosta myös epäileväiseksi: ”Så roligt att se herr Alfonso.” Yleisö reagoi halutulla tavalla ja käänsi huomionsa tulijaan ja uuteen tilanteeseen. Tästä kohtauksen jännitteen rakentuminen jatkui Don Alfonson aarian kautta kohti antiklimaksia, jossa tämä ilmoitti poikien lähtemisestä sotaan.

Yleisön mukaan saamiseksi laulajan on myös *suunnattava* laulunsa ulos, eli yleisöön ja kapellimestariin päin. Yleensä se tarkoittaa rintamasuunnan pitämistä avoinna yleisölle asti. Mikäli laulaja laulaa kulissien tai takanäyttämön suuntaan tai suunta on alaviistoon, kohti lattiaa, ääni ei läpäise orkesteria. Toisin sanoen, mikäli näyttämöllä huomaa näkevänsä lattian, suuntaus on yleensä liian alhaalla.

Suuntaamisen haaste on intimiteetin säilyttäminen ensembletyöskentelyssä. Uskon, että kommunikaatio voidaan kuitenkin sisällyttää ilmaisuun luontevasti. Kun laulaja uskaltaa avata kommunikatiivisen arkkunsa käsittämään, ei vain vastaanäyttelijää, vaan koko sen tilan, joka avautuu hänen eteensä yleisön puolelle, hän voi säilyttää kontaktin myös vastaanäyttelijän kanssa. Eleet ja impulssit voidaan laulun aikana hakea ulospäisen suuntauksen kautta ilman,

että se vaikuttaa kapellimestarikontaktin etsimiseltä. Kielikuvallisesti sanottuna laulajalla on oltava laaja syli.

Ilmaisun säilyttämiseksi yritin pitää katsekontaktia yllä kollegaan pienienkin taukojen aikana. Kun hän teki samoin, se tuntui helpottavalta. Toisen suunnatessa laulua ulos, esimerkiksi kädestä kiinni pitäminen ja asennon muuttaminen pitivät tilannetta virittyneenä, ja kommunikaatio jatkui. Havaitsin myös, että jos katsekontaktia ei uskallettu ottaa tai pitää yllä, kohtausten intensiteetin taso laski, kohtausten ihmissuhdedraama tuntui menevän yleisöltä vain ohi.

Nämä asiat huomioiden laulaja voi käydä käsiksi näyttelijäntyöhön ja tarinan kerrontaan. Jottei suuntaaminen muodostuisi sisällöttömäksi patsasteluksi, on yleisön ja kapellimestarin lisäksi kohtausten sisällä tapahtuvan kommunikaation suunnasta oltava tietoinen, silloinkin, kun suunta on todellisuudessa ulos eli yleisöön päin. Ilmaisun voi kierrättää ulkokautta myös olemalla tilanteessa läsnä. Laulajalla on oltava kyky olla läsnä kahdella tasolla, sekä näytelmän että yleisön kanssa.

## 7 ESIINTYJÄ

***”...ääni... sen täytyy olla toissijainen, sen tulee olla ainoastaan perusta, kasvualusta, joka ruokkii varsinaista taidetta..”*** Lotte Lehmann

Kuinka saavuttaa tila, jossa tämän kaltaiset inspiroivat lauseet voivat toteutua?

Laulajan tulee kyetä esittämään roolinsa loistavasti useiden muuttujien keskellä. Ääni ja tekniikka sekä erityisesti niiden sekä roolien kehittyminen ovat suurelta osin paitsi työn, myös henkisen hyvinvoinnin hedelmiä. On tärkeätä osata pitää itsestään huolta sekä fyysisesti että henkisesti siten, että resurssit paitsi pysyvät yllä myös kasvavat ja kehittyvät. Asia nousi esiin myös Così -projektimme aikana. Koska en mielestäni paneutunut itsestä huolehtimiseen ja kokonaisvaltaisuuden ylläpitämiseen tarpeeksi projektin alkuvaiheessa, lisään tämän luvun mukaan työhöni.

### 7.1 Hyvinvointi ja koordinaatio

Arkipäiväinen hyvinvointi voi nousta haasteeksi erityisesti vieraassa ympäristössä työskenneltäessä, jolloin elämän keskipisteeksi saattavat muodostua pelkkä työympäristö ja sen sisäiset tapahtumat. Työn ulkopuoliset ystävät ja perusrutiinit ovat tärkeitä työkyvyn kehittymisen ja ylläpidon kannalta. Käytännöllinen muistilista on muusikko ja mielikuvavalmentaja Kjell Fageuksen luennoilta Operahögskolanissa 15.9.2006:

MAT – MOTION – MEDITATION eli  
RUOKA – LIIKUNTA – MEDITAATIO

Säännöllinen ruokailu ja liikunta sekä oman ajan ottaminen (= meditaatio) lisäävät suorituskykyä ja ylläpitävät esiintyjälle kullannarvoista terveyttä. Liikunta voi olla Fageuksen mukaan mitä tahansa fyysistä toimintaa. Meditaatiolla tarkoitetaan tässä yhteydessä ajan ottoa yksin olemiselle ja sitä suositellaan tehtäväksi noin tunnin verran päivässä. Meditaatio voi tarkoittaa yksinoloa



vaikkapa tiskatessa. Koska säännölliset harrastukset eivät yleensä tule kysymykseen epäsäännöllisen työn vuoksi, yllämainituille perusasioille voi ottaa aikaa silloin, kun se on mahdollista. (Fageus, 2006.)

Musiikkiteatterin haasteet ovat moninaiset esiintyjää kohtaan. De Mallet Burgessin ja Skilbeckin (2000) mielestä esiintyjälle tulisi antaa lopullinen vastuu tulkinnasta, sillä esiintyjä on se, joka nousee näyttämölle ja rakentaa esityksen tekemisellään. Hänellä on hallussaan karaktäärin musiikki ja koko draama tekemisen tasapainon eli koordinaatio avulla. Koordinaatio ja näin ollen myös esityksen hallinta riippuu käytännössä kyvystä ruumiillistaa seuraavat peruseriaatteet:

1) RENTOUTUMINEN eli kyky eliminoida kaikenlaiset jännitykset mielestä ja kehosta. Muuttaessasi esteet vapaaksi energiavirraksi tulet valmistautuneeksi – fyysisesti, mielellisesti sekä tunnetasolla – toimimaan keskittyneesti ja selkeästi. Rentoutunut keskittyminen on myös välttämätön edellytys äänen tuotannolle. Tämä on aktiivisen hiljaisuuden tila.

2) KUNTO, JOUSTAVUUS JA KONTROLLI eli fyysisen, vokaalisen ja henkisen kunnan, joustavuuden sekä kontrollin kehittäminen ja ylläpitäminen. Tässä on kyse kaikkein perustavampaa laatua olevasta musiikin tasosta – äänen korkeuden dynaamisuudesta, soinnista ja volyymistä. Tämä on ketteryyden ja valppauden tila.

3) KESKITTYMINEN kyky keskittyä silmänräpäyksessä epätavallisen voiman käyttöön siten, että osallistut kokonaan oleelliseen tekemiseen ja kykenet eliminoimaan epäolennaisen. Tämä tila liittyy kiinteästi rentoutumiseen.

4) TIETOISUUS Avoimuuden kehittäminen ja ylläpitäminen vuorovaikutuksessa toisten kanssa mukaan lukien muut esiintyjät rooleissaan sekä yleisö. Lauletuksessa teatterissa tämä tarkoittaa myös

kapellimestaria ja orkesteria. Tämä riippuu sisäisestä ja ulkoisesta tiedostavuudestasi.

5) MIELIKUVITUS JA SPONTAANISUUS eli mielikuvituksesi kyky ilmentää itseäsi fyysisesti, äänellisesti ja henkisesti. Tämä on (käytettäessä Eugenio Barban fraasia) 'laajentuneen mielen' tai 'laajentuneen ruumiin' tila. Edelleen se tarkoittaa spontaanisuuden kehittämistä, joka mahdollistaa reagoimisesi siihen, mitä todella tapahtuu sen sijaan mitä odotat tapahtuvan. (de Mallet Burgess & Skilbeck 2000, 14-16.)

## 7.2 Roolin tulkinnan perustoiminnot

Edelliset periaatteet ovat keskeisiä minkä tahansa koordinaatiota vaativan toiminnan valmistamisessa ja toimeenpanemisessa. Niiden lisäksi tulkinnan esittäminen vaatii erityistä huomion kiinnittämistä seuraaviin osa-alueisiin:

- 1) ÄÄNEN TUOTTAMINEN Kyky saada aikaan minkälainen, minkä laatuinen, tai kestoinen ääni tahansa, millä tahansa nopeudella, jotta se vastaa partituurin vaatimuksia ja roolin tulkintaasi annetussa tilanteessa.
- 2) RYTMİ JA PULSSI a) Pulssi: Kyky tuntea musiikillinen pulssi sisäisesti siten, että välttää ulkoisten merkkien näkymistä, jotta vartalosi on vapaa ryhtymään ulkoiseen toimintaan, jota roolin tulkintasi vaatii annetussa tilanteessa. Kyky tuntea pulssi sisäisesti pitää yllä ajantajuasi tunteiden keskiössä. b) Rytmī: Kyky erotella ja sitten jakaa iskut virheettömästi ja automaattisesti siten, että rytmiset kuviot ovat pelkästään osa pulssin etenevää liikettä. Tällöin mielesi ja kehosi ovat vapaat ideoimaan ja reagoimaan.
- 3) DIKTIO JA SANOJEN YMMÄRRYS Kyky lausua vokaalit ja konsonantit, jotka muodostavat sanoja, sellaisella riittävällä selkeydellä ja intensiteetillä, että ne ovat suhteessa tulkintasi vaatimiin tunteisiin annetussa tilanteessa.
- 4) LUONNEHDINTA/ KARAKTERISOINTI Kyky valjastaa teksti-, musiikki- ja produktiokohtaiset olosuhteet karaktääriin luomiseen ja kuvaamiseen.

Tämän lisäksi kyky heijastaa ja kannattaa tämän hahmon tunteita vuorovaikutuksessa sisäiseen elämääsi esiintyjänä ja ulkopuolellasi oleviin elementteihin, kuten musiikilliseen säestykseen ja muihin hahmoihin annetussa tilanteessa. (de Mallet Burgess & Skilbeck 2000, 14-16.)

## 8 POHDINTA

### 8.1 Tarkastelua

Tämän työn innoittajana oli halu avata laulajan työprosessia ja ymmärtää, mitä se pitää sisällään. Vaikka työn runko oli jo olemassa, oman työprosessin kuvaaminen kokonaisuutena oli haasteellista. Mitä enemmän asiaa pohti, sitä enemmän oleellisia seikkoja pilkisti esiin, ja mitä enemmän asiasta kirjoitti, sitä enemmän tuntui jäävän sanomatta. Tehtävä oli kuitenkin mielenkiintoinen ja antoisa. Tekijälleen se tarjosi myös mahdollisuuden havainnoida omaa työprosessia ulkopuolisen silmin ja näin ollen näkemystä kehittää sitä eteenpäin.

Laulajan työ saattaa olla projektiluonteista, mutta hänen aikaisemmat kokemuksensa sulautuvat osaksi hänen työprosessiaan. Näin kävi myös kirjoitustyön kohdalla. Aikaisemmat kokemukset yhdistyivät osaksi oopperaprojektia ja kirjoitustyötä ja yleistävältä sävyllä oli paikoin mahdotonta välttyä. Sellaisissa kohdin näkemys on kirjoittajan käsialaa.

Sisällöllisesti työni käsitteli laulajan prosessia, siihen kuuluvia elementtejä ja niiden hallitsemiseksi tarvittavia välineitä. Jako taustatyöstä näyttämötyön kautta esiintymiseen toimii mielestäni hyvin perusrunkona. Raja-alueet on kuitenkin pidettävä avoimina. Lähtökohtana ollut kaaviota voi mielestäni käyttää tämän tutkimuksen perusteella viitteellisenä apuna esimerkiksi oopperaprojektia suunniteltaessa.

Tulosten pohjalta nostaisin laulettavan kielen yhdeksi prosessiin kuuluvaksi elementiksi, osaksi taustatyötä. Yllä mainitun kolmiosaisen rungon lisäksi laulajan työprosessiin kuuluvat olosuhteet ja esiintyjä itse. Ne muodostivat tässä työssä kehyskertomuksen koko prosessille. Jatkossa en jättäisi omaa hyvinvointia ja olosuhteita harmaaksi raja-alueeksi, vaan kuvaisin ne koko prosessin keskuksena laulajan henkilökohtaista työtä kuvattaessa. Niiden hallinnasta käsin voi sukkuloida eri elementtien välillä työprosessissa.

Oma lähtökohtani työhön oli, että ooppera voi olla kokonaisvaltaista musiikkiteatteria, jossa järki ja tunne yhdistyvät laulussa ja näyttämöllisessä ilmaisussa. Oletukseni oli, että taustatyön aikana tehty analyysi mahdollistaa onnistuneen lopputuloksen. Musiikin ja roolin tarkoituksenmukainen analyysi edistävät kokonaisvaltaisuuden pyrkimystä tämän tutkimuksen perusteella. Analyysistä on kuitenkin osattava irtautua. Mikäli analyysivaihe on tehty sopivalla tavalla, näyttämöllä on mahdollista vain antaa mennä.

Jokainen laulaja käy läpi oman näköisensä prosessin erilaisten työtehtävien yhteydessä. Mielestäni opinnäytteeni voi kuitenkin avata näkymiä sellaisten elementtien kanssa työskentelyyn, joiden eteen jokainen joutuu vuorollaan. Parhaimmillaan se voi onnistua tarjoamaan myös osuvan työvälineen prosessiin kuuluvan elementin tai kommunikaation hallitsemiseksi.

## 8.2 Jälkisanat

Monet tässä työssä kuvatuista asioista ovat tarpeellisia siksi, että laulaja tuntisi muuttuvien tilanteiden keskellä keinot, joiden avulla hän yhdistää saadun informaation osaksi laulutekniikkaa ja roolityöskentelyä. Keinoja on varmasti maailma puolillaan ja niistä kannattaa totisesti poimia parhaat ja itselle sopivimmat.

Oleellista roolityössä on hahmottaa omat resurssit, oppia hyödyntämään omat vahvuudet sekä piilottaa tai olla korostamatta osa-alueita, jotka eivät ole niitä vahvimpia. Sellaisia asioita, jotka voi muuttaa vahvuuksiksi, ei tarvitse yrittää peitellä. Tällaisia ovat mm. kielikysymykset (luku 2.2).

Kokeilu ja itsetutkiskelu ratkaisevat, mikä sopii ja mikä ei. Tässä opinnäytetyössä luettelen erilaisia apuvälineitä ja kerron lyhyitä esimerkkejä niiden käytöstä. Kaikkien käyttö ei ole aina eikä kaikille tarpeellista ja niitä voi sotkea mukaan eri työvaiheisiin tarpeen mukaan. Esimerkiksi luvussa 4 luettelen keinoja, joilla asioiden hahmotuskykyä voi laajentaa ja nopeuttaa.

Oppimisen halu ja välineiden käytön rutiini kokemuksen myötä ovat mielestäni laulajan ja näyttelijän perustyökalut.

Riskin oton kyky tulisi säilyttää samalla kun rakennetaan vakaata pohjaa, jolle taito ja käsityö tulee rakentaa. Vakaa perusta merkitsee instrumentin teknistä hallintaa ja sen tuntemusta sekä äänellisesti että kehollisesti. Henkisten voimavarojen ja oman fyysisen voiman tunteminen ovat osa laulajan tekniikkaa, joka elää ja kehittyy työn ja muuttuvien tekijöiden myötä. Silloin kun itsetuntemus ja tahto ovat tasapainossa, voidaan vapaasta pudotuksesta laskeutua sopivalle tasolle sekunnin murto-osassa. Riskin oton kyky tarkoittaa uskallusta ottaa vastaan uusien elementtien tuomat haasteet kerta toisensa jälkeen. Lisäksi se mahdollistaa heittäytymisen näyttämötehtävään, jopa sen työmäärän jälkeen, joka roolin valmistumista esityskuntoon edeltää.

Kaiken lähtökohta kokonaisvaltaisen esityksen luomiseksi on siis hyvä instrumentin hallinta eli laulutekniikka sekä näyttämöllisten elementtien tunteminen. Millä tahansa osa-alueella laulaja tukea kaipaakin, ensimmäinen henkilö, jolta hän apua kysyy, on usein laulunopettaja. Tarpeen vaatiessa pedagogin on mielestäni kyettävä ymmärtämään työskentelyn kokonaisuus voidakseen auttaa laulajaa keskittymään oleellisiin asioihin työprosessissa tai ohjata hänet kysymään apua luotettavalta taholta. Laulopedagogien ja sen myötä laulajien koulutus ovat avainasemassa, jotta kokonaisvaltaisia musiikkiteatterielämyksiä saadaan kuulla myös tulevaisuudessa.

Toivon, että tämä opinnäytetyö voi toimia työvälineenä pedagogeille tai kimmokkeena jatkotutkimukselle siitä, miten kyseessä olevia elementtejä voidaan hyödyntää tai miten niitä voidaan huomioida laulukoulutuksessa. Sinänsä työtä voi käyttää muistin tukena elementeistä, jotka laulajan tulee hallita. Työkalusarja lienee käyttökelpoinen opiskelijoille, laulajille sekä laulunopettajille erityisesti oppilaiden kanssa, joiden mieli halajaa näyttämölle.

Suomessa pedagogikoulutukseen on kiinnitetty paljon huomiota ja koen, että sen merkitys kasvaa entisestään. Se, että pedagogiikan opiskeluun kuuluu erilaisten opetuskäytäntöjen seuraamista, opetusmateriaalin tutkimista didaktiikkojen kautta sekä käytännön opetusharjoittelua ovat tärkeä osa niin

opiskelijoiden tieto-aidon rakentamista ja perspektiivin luomista kuin heidän omaa osaamistaan. Vähintään yhtä tärkeää on kaikkien, paitsi musisoinnissa, myös oopperanäyttämöllä tarvittavien elementtien hallitseminen (Liite 1) sekä ymmärryksen että käytännön kautta. Oopperan, liedin ja kamarimusiikin tekemisen tulisi mielestäni olla keskeinen osa laulupedagogien koulutusta. Projekteihin osallistuminen voi tarjota sitä arvokasta tuntumaa ja tietoa, jota pedagogin tulisi kyetä välittämään opiskelijoille. Tästä positiivisena esimerkkinä olen kokenut pyrkimykset mm. ammattikorkeakoulu Stadiassa.

## LÄHTEET

- De Mallet Burgess, T. & Skilbeck, N. 2000. The singing and acting handbook. 2. painos. New York: Routledge.
- Fageus, K. 2005. Mental träning. Operahögskolan, Tukholma. 15.9.2005. Luento.
- Fellbom, C. 2005. Scenisk gestaltning. Operahögskolan, Tukholma. 9/ 2005. Luento.
- Exley, H. 1998. "Sing your song looking up at the sky" Opera quotations. Iso-Britannia: Exley Publications Ltd.
- Irving, D. 2002. Ammatti: muusikko. Suomentaja Nuoranne, K. Helsinki: Yliopistopaino.
- Millnes, S. 2006. Opera as Drama. Players Club. New York. 7.-14.2.2006. Mestarikurssi.
- Mäkelä, M. 2005. Näyttelijäntyö esittävän säveltaiteen palveluksessa. Pirkanmaan Ammattikorkeakoulu. Musiikin koulutusohjelma. Opinnäytetyö.
- Spångenberg, N. 2006. Così fan tutte. Operahögskolan, Tukholma. 25.1. ja 28.3.2006. Harjoitusohjeet.
- Suurpää, L. & Väisänen, R. 1998. Brahmsin "Der Tod ist die kühle Nacht" Op. 96/1. Motiivianalyysin ongelmia. Schenkeriläinen näkökulma. Musiikki 1/1998, 31-79.



## LIITTEET

### LIITE 1 Laulajan työvälineet

# Laulajan työvälineet

## I TAUSTATYÖ – tapahtuu ennen näyttämöharjoituksia

### 1) Tekstin kääntäminen ja sisällön tulkinta

### 2) Libreton ja taustan tutkiminen

- Tiedon reservi (eri levytykset, synopsis, kirjallisuus jne.)
- Oopperan annettujen olosuhteiden omaksuminen (partituuri, libretto):
  - Missä ollaan? (maa, kaupunki, paikka, sisällä/ ulkona jne.)
  - Milloin? (vuosi, päivä, vuorokauden aika jne.)
  - Millainen sosiaalinen tausta on kyseessä? (työväki, porvaristo, ylimystö jne.)
  - Millainen tilanne on yhteiskunnallisesti?
  - Onko mahdollisia taustamerkityksiä? (erityisesti saduissa)
  - Mikä on poliittinen tilanne?
  - Mitä on tapahtunut aikaisemmin näytelmän henkilöiden välillä?
- Roolihahmojen suhteiden hahmottaminen oopperan eri kohdissa
- Tarinan hahmottaminen (kohtausluettelo)
- Oma roolihenkilön ymmärtäminen muiden roolihenkilöiden silmin (libretto)
- Lyhennelmän kirjoittaminen oopperan tapahtumista (oma synopsis)

### 3) Musiikin analyysi ja partituurin lähestyminen

- kokonaiskuvan hahmottaminen (musiikin rakenne, tärkeimmät sävellajit, harmoniat ja niiden sekä tempon muutokset)
- melodia, melodian päälinjat ja melodian ja harmonian suhteet
- rytmiset muutokset, tauot ja hengitykset (paikka ja tapa)
- dynamiikka (tulkinta ja sen suunta)
- kuviot (erikseen, huolella ja hitaasti päänuottien kautta)

(jatkuu)

#### 4) Musiikin istuttaminen ääneen

- Harjoittelu (vrt. musiikin analyysi + sisääntulot)
- Laulutunnit
- Korrepetitio (myös harjoitusnauhat)
- Kielivalmennus (hionta)

## II NÄYTTÄMÖTYÖ

### 1) Roolianalyysi

- Kuka olen?, Missä olen?, Milloin?, Mitä haluan? (Kohtauksen toiminta), Miksi haluan sitä? (Toiminnan tarkennus), Kuinka saavutan sen? (Mitä tekemällä?), Mitä minun täytyy voittaa/ ylittää saavuttaakseni sen? (Sisäiset/ ulkoiset esteet)
- Käännekohtien analyysi (1. käänne, peripetia ja kohtauksen sisäiset käännteet)
- Impulssien analyysi (päätetään tarkasti ohjaajan kanssa)
- Ristiriidat (sisäiset, roolihenkilöiden/ asioiden väliset)
- 

### 2) Ohjaaja ja ensemble

- Tavoitteena yhteinen päämäärä
- Ks. roolianalyysi
- 

### 3) Skenografia, tarpeisto ja puvut

- Näiden muuttaminen roolihenkilön elinehdoiksi kussakin aikakaudessa/ ympäristössä
- Työn tuki: harjoitusasusteet
- Omat kengät ja polvisuojat
- 

### 4) Valaistus ja tekniikka

- Valossa pysyminen ja valoon etsiytyminen näyttämöllä
- Siirrot, vaihdot

### III ESIINTYMINEN

#### 1) Kapellimestari ja orkesteri

- Orkesteriin reagoiminen kapellimestarin kautta (ei kuulokuvan)
- Kapellimestarin näkökentässä pitäminen roolin tulkinnasta huolimatta
- Luottamus, heittäytyminen, kommunikointi

#### 2) Yleisö

- Laulun suuntaaminen ja asentojen/ kulmien löytäminen
- Impulssien tarjoaminen
- Jännitteen kasvattaminen ajoituksilla leikkien (aariassa musiikilla, resitatiivissa tekstillä)
- Läsnäolo eli présence kahdella tasolla (ensemble ja yleisö)

### III ESIINTYJÄ

#### 1) Hyvinvointi ja koordinaatio

- Ruoka, liikunta ja meditaatio (oman ajan ottaminen)
- Kunnon ja elastisuuden vahvistaminen ja ylläpitäminen
- Laulutekniikka

LIITE 2 Musiikkiteatterin elementit työvaiheittain esiintyvän säveltaiteilijan näkökulmasta

Musiikkiteatterin elementit työvaiheittain esiintyvän säveltaiteilijan näkökulmasta

