

Jenna Suvanto

AJATUKSESTA ONNISTUNEEKSI OOPPERAROOLIKSI

Kuvauksia oopperaroolin rakentamisen prosesseista

**Opinnäytetyö
CENTRIA-AMMATTIKORKEAKOULU
Musiikin koulutusohjelma
Tammikuu 2018**

Centria-ammattikorkeakoulu	Aika Tammikuu 2018	Tekijä/tekijät Jenna Suvanto
Koulutusohjelma Musiikin koulutusohjelma		
Työn nimi AJATUKSESTA ONNISTUNEEKSI OOPPERAROOLIKSI – Kuvauksia oopperaroolin rakentamisen prosesseista		
Työn ohjaaja Minna Koivula, Kirsti Rasehorn		Sivumäärä 41+5
Työelämäohjaaja		
<p>Opinnäytetyön keskeisin tarkastelu kohdistuu oopperaroolin rakentamisen prosessiin, ja laadullisen- ja fenomenologisen tutkimuksen kohteena toimii tässä yhteydessä Yön kuningattaren rooli Taikahuilu-oopperassa.</p> <p>Opinnäytetyö koostuu sekä kirjallisesta että taiteellisesta osiosta. Taiteellinen osuus käsittää Yön kuningattaren roolin Centria- ja Novia-ammattikorkeakoulujen vuosina 2016-2017 tuotetussa yhteisproduktiossa W. A. Mozartin (1756-1791) Taikahuilu -oopperassa. Kirjallinen osio pohjautuu lähdeaineistoon, kahden oopperalaulajan; Mari Palon ja Annika Myllärin puolistrukturoituihin teemahaastatteluihin sekä kirjoittajan omiin kokemuksiin Yön kuningattaren roolista.</p> <p>Opinnäytetyön tarkoituksena oli saada sanallistettua oopperalaulajien hiljaista tietoa ammattilaisuudesta. Työssä selvitettiin, millainen on toimiva ja ammattimainen oopperaroolin rakentamisen prosessi, mitä vaiheita siihen kuuluu ja mitä ensiroolejaan tekevän laulajan tai laulunopiskelijan olisi hyödyllistä tietää. Työn näkökulma painottuu erityisesti henkilökohtaisiin kuvauksiin, näkemyksiin ja kokemuksiin roolin rakentamisesta.</p> <p>Opinnäytetyössä oopperaroolin rakentamisen prosessi on jaettu karkeasti kolmeen osa-alueeseen, jotka ovat taustatyö, harjoitusperiodi ja esiintyminen. Tutkimuksen painotus on kahdessa ensimmäisessä osa-alueessa. Tärkeimmiksi osiksi onnistunutta ja ammattimaista roolin rakentamisen prosessia nousivat sopivan roolin valitseminen, perinpohjainen valmistautuminen ja musiikin osaaminen ennen yhteisten harjoitusten alkua.</p>		
Asiasanat hiljainen tieto, laulu, ooppera, prosessi, rooli		

ABSTRACT

Centria University of Applied Sciences	Date January 2018	Author/s Jenna Suvanto
Degree programme Music		
Name of thesis FROM A THOUGHT TO A SUCCESSFUL OPERA ROLE – Descriptions of the processes of preparing opera roles		
Instructor Minna Koivula, Kirsti Rasehorn		Pages 41+5
Supervisor		
<p>This thesis scrutinised the process of preparing an opera role. The role of the Queen of the Night serves as a qualitative and a phenomenological case study.</p> <p>This thesis consists of a written and an artistic part. The artistic part includes the role of the Queen of the Night in W.A. Mozart's (1756-1791) opera The Magic Flute. The opera was a co-production between two Universities of Applied Sciences, Centria and Novia in 2016 and 2017. The written part is based on source material, semi-structured theme interviews with two opera singers, Mari Palo and Annika Mylläri, as well as writer's own experiences in the role of the Queen of the Night.</p> <p>The purpose of this thesis was to verbalise the tacit knowledge of opera singer's professionalism. In this study the writer wanted to find out what preparing an opera role consists of, and what makes the whole process functional and professional. Also it was seen important to examine what a young singer should know about the process. Especially personal descriptions, views and experiences in preparing a role were emphasized.</p> <p>The process of preparing an opera role was divided into three parts. Background work, rehearsal period and performance. This study focused in the first two areas. Choosing a right role, thorough preparing and knowing the music before collective rehearsals were found as the most important things in preparing an opera role.</p>		
Key words opera, process, role, singing, tacit knowledge		

TIIVISTELMÄ
ABSTRACT
SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	1
2 TUTKIMUSMENETELMÄT	2
2.1 Laadullinen ja fenomenologinen tutkimus.....	3
2.2 Tapaus- ja toimintatutkimus.....	4
2.3 Tutkiva oppiminen, kokemuksellinen oppiminen ja yhteistoiminnallinen oppiminen	4
2.4 Puolistrukturoitu teemahaastattelu	5
3 OOPPERAROOLIN RAKENTAMISEN PROSESSI	6
3.1 Onnistuneeseen roolisuoritukseen tarvittavat valmiudet	6
3.2 Taustatyö.....	7
3.3 Harjoitusperiodi	8
3.4 Roolityöskentely.....	9
3.4.1 Kaksi tunnetuinta suuntausta	9
3.4.2 Oopperanäyttelemisen	11
3.5 Vaiheet taulukkona.....	13
4 KAKSI TAPAA RAKENTAA OOPPERAROOI: MARI PALO JA ANNIKA MYLLÄRI.....	15
4.1 Mari Palo.....	16
4.1.1 Itsenäistä puurtamista.....	16
4.1.2 Näyttämöllä	17
4.1.3 Ei pelon vaan ilon kautta!	18
4.1.4 Ensi-ilta lähenee	19
4.1.5 Huolellinen valmistautuminen on tärkeintä	20
4.2 Annika Mylläri	20
4.2.1 Älykkäästi mietittyä roolin valintaa.....	20
4.2.2 Kohti näyttämöharjoituksia	21
4.2.3 Hahmon rakentamista	22
4.2.4 Miten voittaa hankaluudet?	23
4.2.5 Ohjeita ensirooliin	24
5 OMA ROOLIN RAKENTAMISEN PROSESSINI: YÖN KUNINGATAR	25
5.1 Mozartin Yön kuningatar	25
5.2 Produktiomme kulku	26
5.3 Kasvu Yön kuningattareksi.....	27
5.4 Oma Yön kuningattareni	29
5.5.1 Tunnettyö ja näyttämötyöskentely.....	32
5.5.2 Aikataulutus.....	34
5.5.3 Orkesterin kanssa laulaminen.....	34
5.5 Lopuksi.....	35
6 POHDINTA	36
6.1 Yhteenveto prosessista	36
6.2 Oppimisen reflektointia.....	37

LÄHTEET	40
----------------------	----

LIITTEET

LIITE 1. Taulukko eläytyvän ja teknisen lähestymistavan eroista Glenn D. Wilsonin mukaan

LIITE 2. Taulukko oopperaroolin rakentamisen prosessista

LIITE 3. CV Mari Palo

LIITE 4. CV Annika Mylläri

LIITE 5. Otteita työpäiväkirjasta

1 JOHDANTO

Ajatuksesta onnistuneeksi oopperarooliksi on taiteellinen opinnäytetyö ja siihen liittyvä kirjallinen tutkimusraportti Yön kuningattaren roolista Centria- ja Novia-ammattikorkeakoulujen yhteistyöproduktiona toteutetussa Mozartin Taikahuilu -oopperassa. Opinnäytetyön keskeisin tarkastelu kohdistuu nimenomaan oopperaroolin rakentamisen prosessiin, ja Yön kuningattaren rooli toimii laadullisen ja fenomenologisen tutkimukseni tapausesimerkkinä.

Tarkoitukseni oli saada sanallistettua oopperalaulajien hiljaista tietoa ammattilaisuudesta ja se on yksi tutkimukseni ansioista. Oma näkökulmani työssä on ensimmäistä oopperarooliaan tekevän laulajan näkökulma Taikahuilu -oopperaan ja roolin rakentamisen prosessiin. Oopperaroolin rakentamisen prosessi on moninainen ja onnistunut oopperarooli vaatii useita valmiuksia, monipuolista osaamista ja taitoja. Näiden taitojen ja osaamisen hankkiminen on pitkä tie ja asettaa ensi rooliaan tekeväälle haasteita. Miten pitää pakka kasassa ja kohdata osaamistavoitteet ja luoda äänellisesti, musiikillisesti, kielellisesti sekä näyttämöllisesti uskottava roolihahmo.

Olen haastatellut opinnäytetyötäni varten kahta oopperalaulajaa; Mari Paloa ja Annika Mylläriä. Aineiston hankinnan tapana toimi puolistrukturoitu teemahaastattelu, jossa selvitin heidän henkilökohtaista roolin rakentamisen prosessiaan ja kysyin heiltä olennaisimpia ja tärkeimpiä аспектеja onnistuneen roolin rakentamisen prosessissa, erityisesti ensiroolejaan tekevää laulajaa ajatellen.

Olin oopperaproduktiomme alkaessa ja roolin saadessani tietämätön monesta asiasta ja opin niitä kantapään kautta projektin edetessä. Tästä heräsi kiinnostus selvittää, minkälainen on ammattilaisen roolin rakentamisen prosessi ja mitä siihen sisältyy. Halusin oppia ja selvittää, miten prosessista saisi mahdollisimman sulavan ja ammattimaisen. Huomasin jälkikäteen, että en osannut kiinnittää huomiota moneen olennaiseen asiaan ja olisin päässyt helpommalla, jos olisin tiennyt ne etukäteen. Olisin esimerkiksi osannut aikatauluttaa paremmin, mikäli olisin tuntenut prosessin vaiheita. Toivon, että ensiroolejaan tekevät laulajat ja laulunopiskelijat löytävät tästä opinnäytetyöstä käytännön vinkkejä roolin rakentamiseen sekä mielenkiintoisen ja ajatuksia herättävän ikkunan oopperan ammattilaisen maailmaan ja näkemyksiin.

2 TUTKIMUSMENETELMÄT

Avaan tässä luvussa työssä käyttämiäni tutkimusmenetelmiä ja aineiston keruun tapoja. Yhdeksi tutkimusmenetelmäksi valikoitui laadullinen ja fenomenologinen tutkimus, sillä halusin kuvata oopperaroolin työstämistä syvemmin ja henkilökohtaisemmalla, kokemuksellisella tasolla. Haastatteluja varten oli selkeä teema, mutta halusin pitää haastattelut osittain avoimina ja antaa tilaa haastateltavalle. En esimerkiksi kysynyt kysymyksiä joka kerta samoilla sanajärjestyksillä enkä aivan samassa järjestyksessä. Luonnollinen valinta oli siis puolistrukturoitu teemahaastattelu.

Tutkimukseni tavoite oli sanallistaa hiljaista tietoa. Hiljainen tieto ja kokemuksellisuus ja kokemukset toimivat työssäni lähdeaineistona. Hiljaista tietoa on mahdollista sanallistaa ja tutkia esimerkiksi haastatteluiden ja havainnoinnin avulla (Nuutinen 2018).

Hiljaisella tiedolla on monia merkityksiä, mutta yleisesti sillä tarkoitetaan intuitiivista, ei-sanallista tietämystä, joka karttuu ihmisille toiminnallisen kokemuksen kautta. Hiljainen tieto on ei-propositionaalisen tiedon laji, jossa tietäminen perustuu tunteeseen tai vakuuttuneisuuteen tietämisestä ja jonka perusteita ei voida määritellä vakuuttavasti sanallisesti. (Nuutinen 2018.)

Hiljaisen tiedon käsitteen esitti ensimmäisenä Michael Polanyi. Polanyin (1966) mukaan yksilöllä on hallussaan aina enemmän tietoa, kuin mitä hän osaa kertoa. Tutkijat ovat yhteneväisellä linjalla siitä, että hiljaista tietoa on usein hankala sanallistaa. Hiljainen tieto on pohjimmiltaan ihmisen toiminnan taustalla olevia mielikuvia, näkemyksiä, uskomuksia ja ajatusrakennelmia. Hiljainen tieto karttuu vuosien varrella ja se ilmenee ammatillista osaamista laajempaan kokonaisvaltaiseen tietona. (Pohjalainen 2012.)

Hiljainen tieto ilmenee intuition, taitoina, näkemyksinä ja käytännön älykkyytenä. Ihminen hyödyntää esimerkiksi intuitiotaan ja luovuuttaan ongelman ratkaisussa ja työelämässä. Hiljaisen tiedon kohdalla voidaan puhua näppituntumasta, maalaisjärjestä, vaistonvaraisesta toiminnasta ja aavistuksesta. (Pohjalainen 2012.)

2.1 Laadullinen ja fenomenologinen tutkimus

Laadullista eli kvalitatiivista tutkimusta on mahdollista toteuttaa lukuisin erilaisin menetelmin eikä se kuulu vain yhdelle tieteen alalle (Koppa, Jyväskylän yliopisto 2015). Laadullinen tutkimus ei ole määrällistä, siinä ei ole koeasetelmia eikä mittauksia. Tarkastelun kohteena on ihminen, hänen elämis- ja kokemusmaailmansa. (Saaranen-Kauppinen & Puusniikka 2006.) Työssäni tämä ilmenee omien ja haastateltavieni kokemusten reflektointina. Tarkoitukseni ei ole hankkia tilastollista tietoa vaan tutkia henkilökohtaisia roolin rakentamisen prosesseja.

Fenomenologia on filosofinen lähestymistapa, joka korostaa ihmisen tietämisen kyvyn sitoutumista ihmisen elämismaailmaan ja sen ilmiöihin (kokemiseen). (Varto 2005, 193.)

Fenomenologisessa tutkimuksessa tavoitteena on ilmiön ymmärtäminen ja sanallistaminen sekä kokonaisvaltaisemman ja syvemmän käsityksen saaminen ilmiöstä. Käytännössä tämä tarkoittaa tilan antamista tutkittavien henkilöiden näkökulmille ja kokemuksille sekä perehtymistä tutkittavaan ilmiöön liittyviin ajatuksiin, tunteisiin ja vaikuttimiin. (Hirsijärvi & Huttunen 1995, 174.) Fenomenologinen tutkimus on näin ollen erityisesti kokemuksellisuuden tutkimista painottaen ihmisen kokemusmaailmaa. (Varto 2005.) Jotta saisin vastauksia tutkimuskysymyksiini, tuntui luontevalta valita käyttöön laadullinen ja fenomenologinen tutkimusmenetelmä. Työssäni ilmiö, jota tutkin, on oopperaroolin rakentamisen prosessi. Omat ja haastateltavieni kokemukset oopperaroolin rakentamisen prosesseista ja niiden herättämistä ajatuksista ovat työni pääasiallista tutkimusaineistoa. Haastattelut tuntuivat merkittävältä lisältä tukemaan tutkimustani.

Fenomenologian pyrkimys on päästä eroon liiallisista muodollisen tutkimuksen piirteistä, jotka rajoittavat tutkijan näkemysmaailmaa ja jotka voivat lukita tutkijan ajatukset liiaksi hänen jo entuudestaan tuntemaansa menetelmälliseen tai teoreettiseen tietoon (Varto 2005, 135).

Tämän sijaan esitetään, että myös tutkijan olisi palattava ennakkoluulottomaan havainnoimiseen, jossa ilmiön pitäisi päästä itse antautumaan tutkijalle sellaisena kuin se on, kaikessa alkuperäisessä rikkaudessaan ja moninkertaisuudessaan, ilman teoreettista ohentamista. (Varto 2005, 135.)

Omassa tutkimuksessani ei tätä ongelmaa ollut, sillä minulla ei ollut asiasta konkreettista teoreettista tietämystä. Tutkin asiaa tuorein silmin.

2.2 Tapaus- ja toimintatutkimus

Tutkimuksessani on menetelmällisesti piirteitä sekä tapaus- että toimintatutkimuksesta. Tapaustutkimuksessa kohteena on yksittäinen tapahtuma, tässä työssä oma oopperaroolin rakentamisen prosessini, yksilö tai rajattu kokonaisuus. Tietoa hankitaan monipuolisesti erilaisin menetelmin. Kysymykset on pääosin aseteltu; miten ja miksi. Tapaustutkimuksessa tarkastelun kohteena on usein tutkittavan tapauksen prosessi. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.)

Toimintatutkimus muistuttaa tapaustutkimusta. Toimintatutkimuskin tarkastelee tiettyä erityistapausta ja tarkoituksena on hankkia tietoa spesifioitua tarkoitusta varten eikä niinkään yleistettävää tietoa. Toimintatutkimuksessa puututaan todellisiin elämäntapahtumiin ja sen tarkoitus on saada aikaan muutosta tutkimuksen kohteena oleviin asioihin. (Virtuaaliammattikorkeakoulu 2007.) Tämä ilmenee työssäni siinä, että tavoitteenani on oman työskentelyn hahmottaminen ja kehittäminen. Halusin löytää vastauksia siihen, mitä voin jatkossa tehdä roolityössä paremmin ja ammattimaisemmin. Prosessin tarkastelu on tapahtunut tietyissä sykleissä. Olen kirjoittanut prosessin kuluessa työpäiväkirjaa, johon olen kirjannut tunteitani ja havaintoja sekä saamiani neuvoja, vinkkejä ja palautteita. Työpäiväkirja on henkilökohtainen eikä kokonaisuudessaan julkaisukelpoinen, joten olen koonnut oppinnäytetyöni liitteeksi otteita työpäiväkirjasta (LIITE 5).

2.3 Tutkiva oppiminen, kokemuksellinen oppiminen ja yhteistoiminnallinen oppiminen

Tutkiva oppiminen on pedagoginen malli, jossa toimitaan tieteellisen tutkimuksen tapaisesti (Hakkarainen & Lonka & Lipponen, 2001). Tavoitteena on ymmärtää syvemmin tutkimisen kohteena olevia ilmiöitä tai ratkaista usein monimutkaisia ongelmia. Tutkiva oppiminen on spiraalimaista. Prosessin kohdetta ja tutkimusongelmia on tarkoitus rajata ja tarkastella yhä syvemmin. (Seitamaa-Hakkarainen & Hakkarainen 2017.)

Kokemuksellinen oppiminen on tutkivan oppimisen muoto. Kokemuksellinen oppiminen pohjaa oppijan kokemuksiin ja itsereflektioon eli kykyyn arvioida omia kokemuksiaan ja omaa oppimistaan. Tavoitteena on hyödyntää näitä oivalluksia uuden oppimisen pohjana. Oppijan motivaatio ja tarpeet ovat olennainen osa kokemuksellista oppimista. (Pylkkä 2018.)

Niin kuin kokemuksellinen oppiminen, myös yhteistoiminnallinen oppiminen on tutkivan oppimisen muoto. Se on oppimista yhdessä toisten kanssa. Toiminta peilautuu kanssaoppijoiden ja projektissa mukana olevien kautta, ja kaikki vaikuttavat toisiinsa. Omia kokemuksia analysoidaan ja peilataan yhdessä toisten kokemuksiin. (Oja 2002.) Kaikki mainitut oppimisen muodot ilmenivät oopperaproduktiomme aikana. Olimme jatkuvasti paikalla seuraamassa harjoituksia, vaikka oma kohtaaminen ei ollut vuorossa. Vaikka tein vain Yön kuningattaren roolin, myös toisten roolien musiikki tuli tutuksi, sillä kuulin sen harjoituksissa ja näytöksissä monta kertaa. Tästä on suuri hyöty tulevaisuutta ajatellen, sillä oopperassa on muitakin rooleja, jotka voisin ottaa ohjelmistoon. Taikahuilu-produktiomme jälkeen niiden työstäminen esityskuntoon on helpompaa, sillä tunnen jo musiikin. Harjoitusperiodilla jokaisen harjoituspäivän päätteeksi oli yhteinen palaute ohjaajilta ja musiikkivastaavilta. Palautteessa jaoimme myös tuntojamme ja kokemuksiamme. Ooppera on yhdessä tekemistä ja erityisesti opiskelijaproduktiona tehty ooppera yhdessä oppimista ja jakamista toisten kanssa.

2.4 Puolistrukturoitu teemahaastattelu

Puolistrukturoidussa haastattelussa kaikilta haastateltavilta kysytään likipitään samat kysymykset. Kysymysten järjestys voi olla sama tai vaihdella. Täysin yhtenäistä määritelmää osittain strukturoidusta haastatteluista ei ole. Osin avoin ja osin järjestelty eli puolistrukturoitu haastattelu sijoittuu lomakehaastattelun, joka on täysin strukturoitu ja avoimen teemahaastattelun välille. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 47.)

Käytännössä puolistrukturoidusta haastattelustakin käytetään toisinaan nimitystä teemahaastattelu; esimerkiksi silloin, jos siinä esitetään tarkkoja kysymyksiä tietyistä teemoista, muttei välttämättä käytetä juuri samoja kysymyksiä kaikkien haastateltavien kanssa. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka, 2006.) Työni aloittamisesta asti oli selvää, että valitsen haastattelujen muodoksi puolistrukturoidun teemahaastattelun, sillä henkilöhaastatteluja varten olin määritellyt selkeän teeman ja kysymykset, joihin halusin tutkimusongelmani selvittämistä tukevat vastaukset. Halusin pitää haastattelut osittain avoimina ja antaa tilaa haastateltaville ja heidän omalle kerronnalleen. Tästä syystä kysymysten järjestys ja sanamuodot vaihtelivat jonkin verran kummankin haastateltavan kohdalla

3 OOPPERAROOLIN RAKENTAMISEN PROSESSI

Oopperaroolin rakentamisen prosessi on jokaiselle henkilökohtainen ja omanlaisensa, mutta uskon, että noista henkilökohtaisista prosesseista on löydettävissä tietty kaava. Kuvaan tässä luvussa roolin rakentamisen prosessia roolin valinnasta harjoitusperiodin loppuun. Erilaisten teorioiden kautta tuon esille oopperalaulajan näyttelijäntyötä. Olen aineiston, haastattelujen ja oman kokemuksen pohjalta luonut prosessikuvauksen. Päädyin rajaamaan roolin rakentamisen prosessin karkeasti kolmeen osa-alueeseen, jotka ovat taustatyö, harjoitusperiodi ja esiintyminen. Olen rajannut työni niin, että en tutki siinä erikseen esiintymistä, vaan painotan kahta ensimmäistä vaihetta: taustatyötä ja harjoitusperiodia.

3.1 Onnistuneeseen roolisuoritukseen tarvittavat valmiudet

Oopperalaulajalta vaaditaan monenlaisia valmiuksia ja prosessi on monimuotoisempi kuin aluksi osasin arvatakaan. Sibelius-Akatemia on sivuillaan listannut heidän Opera role in production -oopperakoulutuslinjallaan opiskelevan laulajan osaamistavoitteet, jotta hän pystyisi valmistamaan uskottavan ja ammattimaisen roolihahmon.

ÄÄNELLISET VALMIUDET

- Ammattimainen solistinen lauluilmaisu sekä teknisesti että tulkinnallisesti.
- Äänifakki on selvillä.
- Äänen hallinta on oopperaohjelmiston edellyttämällä tasolla (muun muassa hengitystekniikka, dynamiikka, fraseeraus ja intonaatio).

MUSIIKILLISET VALMIUDET

- Kyky opiskella itsenäisesti oma stemmansa
- Kykenevyys toimivaan yhteistyöhön produktion muiden laulajien ja kapellimestarin kanssa.
- Erilaisten musiikillisten tyylien ja tyylikausien vaatimusten hallinta.
- Valmius muuttaa ja muunnella tulkintaansa
- Kyky reagoida musiikillisiin impulsseihin

KIELELLISET VALMIUDET

- Kyky itsenäiseen työskentelyyn erikielisten materiaalien kanssa
- Tietoisuus oopperaroolin foneettisista ja kielellisiä vaatimuksista.

NÄYTTÄMÖLLISET VALMIUDET

- Taito analysoida tekstejä ja ilmaista niitä musiikillisesti ja äänellisesti näyttämötilanteessa
- Kehon käyttäminen näyttämöllä kokonaisvaltaisesti ja ilmaisullisesti.
- Taito yhdistää näyttämöllinen ja äänellinen ilmaisu toimivaksi kokonaisuudeksi. (Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2020.)

3.2 Taustatyö

Taustatyön vaihe kattaa sopivan roolin valinnan, huolellisen tutustumisen oopperan partituuriin ja librettoon, oopperan tarinankaaren hahmottamisen, musiikin istuttamisen instrumenttiin, musiikin ulkoa opetteluun sekä tekstin kääntämisen ja fonetiikan hiomisen.

Ennen roolin hakemista tai siihen lupautumista täytyy miettiä huolellisesti roolin äänellinen sopivuus omaan instrumenttiin nähden ja onko vaikeusaste sopiva. Tämä takaa onnistuneen lopputuloksen ja tekee prosessista miellyttävämmän. Annika Mylläri sanoo haastattelussaan, että partituuri täytyy tutkia tarkkaan oman hahmon osalta ja vaikeimpia paikkoja kokeillaan laulaen. Tärkeää on selvittää, kuinka paljon rooli on lavalla. Itselle haastavampaa materiaalia voi valita, jos rooli on laajuudeltaan pienempi. (Mylläri 2017.) Tässä vaiheessa suosittelen konsultoimaan esimerkiksi laulunopettajaa, jos on epävarmuutta siitä, onnistuuko rooli teknisesti.

The Empty Voice – Acting opera (2011) -kirjan kirjoittaja, kanadalainen ooppera- ja teatteriohjaaja Leon Major, sanoo kirjassaan, että ensimmäinen askel roolin valmistamisessa on yksinkertaisesti se, että luetaan huolellisesti läpi koko ooppera, sekä partituuri, että libretto. Tästä vaiheesta saa paljon hyödyllistä ja tärkeää informaatiota, ja se selkeyttää hahmojen motiiveja ja suhteita toisiinsa. (Major 2011, 13.)

Tämän jälkeen on aika suunnitella harjoitusaikataulu. Harjoitusohjelma on tärkeä pitäen silmällä sitä, että roolin ehtii istuttaa instrumenttiinsa ja opetella ulkoa ennen ensimmäisten yhteisten musiikkiharjoitusten alkua (Palo 2017). Musiikkianalyysin tekeminen helpottaa hahmottamista ja oppimista (Mylläri 2017). Ensimmäiseksi kannattaa lähteä opettelemaan melodiat pianon kanssa ja istuttaa ne rauhassa instrumenttiin. Tämän jälkeen voi musiikin viimeistelyyn käyttää apuna harjoituspianistia eli korrepetiittoria.

Musiikin ja tekstin istuttaminen omaan instrumenttiin on vaihe, johon täytyy varata aikaa. Vaihe on harjoittelun ja onnistuneen roolisuorituksen kivijalka. Musiikkia täytyy harjoitella niin paljon, että se automatisoituu. Tekstit käännetään ja vieraan kielen ollessa kyseessä, se opetellaan lausumaan luontevasti ja laadullisesti. Roolia rakentavan täytyy itse huolehtia siitä, että saa hyvissä ajoin tarvitsemansa ohjauksen sekä lauluteknisiin, että foneettisiin ongelmiin. Tarvittaessa täytyy itse hankkia laulunopettaja auttamaan teknisten ongelmien kanssa, sitä ei produktion puolesta järjesty.

3.3 Harjoitusperiodi

Käytän vaiheesta, johon kuuluu yhteiset musiikkiharjoitukset, näyttämöharjoitukset ja orkesteriharjoitukset, nimitystä harjoitusperiodi. Osio tähtää onnistuneisiin kenraaliharjoituksiin ja näytöksiin, jotka kuuluvat oopperaroolin valmistamisen kolmanteen osa-alueeseen, esiintymiseen.

Ensimmäisenä alkavat musiikkiharjoitukset ohjaajan ja korrepetiittorin kanssa. Tähän mennessä rooli on istutettu instrumenttiin ja osataan laulaa ulkoa. Näyttämöharjoitukset alkavat pian musiikkiharjoitusten jälkeen ja kokemuksen mukaan näyttelemineen on suorastaan mahdotonta, jos roolia ei osaa ulkoa. On myös epäkunnioittavaa ja epäammattimaista tulla harjoituksiin huonosti valmistautuneena.

Viimeistään näyttämöharjoituksissa kapellimestari on mukana johtamassa musiikkia. Roolihahmo luodaan yleensä yhdessä ohjaajan kanssa näyttämöharjoitusten aikana. Lähdeaineiston pohjalta on kiisteltyä kuinka paljon hahmoa kannattaa miettiä ja rakentaa itsekseen ennen ohjaajan kanssa työskentelyä tai oopperan konseptin selviämistä. Toki oopperan draaman kaari täytyy olla selvillä, mutta liian tarkkaan ennen näyttämöharjoituksia

mietitty hahmo voi häiritä ja haitata työskentelyä. Kuvaan alempana tarkemmin roolityöskentelyä ja oopperanäyttelemistä useamman teorian kautta.

Ensimmäinen harjoitus yhdessä orkesterin kanssa on nimeltään *sitzprobe*. Teos lauletaan läpi partituurin kanssa ja ilman näyttämöllistä tekemistä. Sitzproben jälkeen teoksen harjoittelu jatkuu vielä korrepetiittorin kanssa. Orkesteri tulee mukaan näyttämöharjoituksiin yleensä vasta noin viikkoa ennen ensi-iltaa.

3.4 Roolityöskentely

Avaan seuraavassa kahta tunnetuinta näyttelijäntyyön koulukuntaa ja peilaan niitä myös oopperanäyttelemiseen. Hyvä näyttelijä tai oopperalaulaja osaa yhdistää eri metodeja tarpeen mukaan ja poimia niistä itselleen kutakin roolia varten hyödyllisimmät työkalut. Erilaiset teoriat parhaimmillaan täydentävät toisiaan ja Paloa ja Mylläriä haastatellessa vahvistui ajatus siitä, että ei ole yhtä ainuttakaan oikeaa tapaa luoda roolihahmoa.

3.4.1 Kaksi tunnetuinta suuntausta

”Näyttelijässä on tärkeintä rehellisyys. Jos hän pystyy teeskentelemään sitä, hänen menestyksensä on taattu.” (George Burns)

Glenn D. Wilson kirjoittaa kirjassaan *Esittävän taiteen psykologia* (1994), että tämä veteraanikoomikko George Burns aikoinaan sanoma ohje pitää sisällään kaksi näyttelemisen pääsuuntaa, jotka voidaan nimetä tekniseksi ja eläytyväksi menetelmäksi. Näiden koulukuntien pääasiallinen ero on siinä, työskenteleekö näyttelijä ulkoa sisällepäin vai sisältä ulospäin. Eli asettaako hän itsensä yleisön asemaan nähden roolin sen näkökulmasta vaiko keskittyykö hän roolin kokemiseen. Wilson on juontanut tästä nimitykset näille suhtautumistavoille. Hän käyttää termejä ”ulkoisen”, eli tekninen suuntaus ja ”sisäinen”, eli eläytyvä suuntaus. (Wilson 1994, 67.)

”Ulkoista”, eli teknistä menetelmää nimitetään myös ranskalaiseksi menetelmäksi, sillä sen systematisoi Francoic Delsarte. ”Sisäinen”, eli eläytyvä lähestymistapa yhdistetään

tavallisimmin Konstantin Stanislavskiin ja Lee Strasbergin Stanislavskin ajatuksien pohjalta kehittämään ”metodinäyttelemiseen”. (Wilson 1994, 68.)

Konstantin Stanislavskin kirjoittama Näyttelijän työ (1989) on valtava tietopaketti näyttelemisestä, kokonainen järjestelmä. Stanislavskin mukaan roolityöskentely koostuu neljästä suuresta vaiheesta, jotka ovat tutkiminen, kokeminen, ruumiillistaminen ja vaikuttaminen (Stanislavski 1991, 71). Hän halusi suunnata näyttelijöiden huomiota sisäisiin prosesseihin sen sijaan, että keskittyttäisiin liikaa roolihahmon ulkoisiin ilmentymiin kuten asentoihin ja eleisiin. Stanislavskin mielestä näyttelijöiden tulisi pyrkiä kokemaan tilanteet ja tunteet itse. Näyttelijöiden tulisi ”tuntea” itsensä roolin sisälle kuvitellen millaista olisi itse olla dramatisoidussa tilanteessa. (Stanislavski 1989, 91.)

Sisäinen ja ulkoinen toiminta syntyy JOS-sanalla kuin itsestään, luonnollisesti ja orgaanisesti. Mitä tekisin, JOS olisin tässä tilanteessa? Stanislavski käytti tästä jos -sanasta nimeä ”maaginen JOS”. (Stanislavski 1989, 91-92). Wilson (1994) tiivistää Stanislavskin toisen tekniikan, tunnemuistin, seuraavasti: Näyttelijöiden tulisi yrittää muistaa omasta elämästään jokin samankaltainen tilanne kuin dramatisoidussa kohtauksessa ja luoda tuo aiemmin koettu tunne uudelleen harjoittelussa olevaan draamakohtaukseen. Näyttelijä siis etsii itsestään aineistoa, jota voi soveltaa rooliin. (Wilson 1994, 68.)

Wilson jatkaa, että ”ulkoista” eli teknisempää lähestymistapaa suosivat näyttelijät ja ohjaajat huomauttavat, ettei tekniikalla ole usein yhteyttä tunteisiin tai realismiin. Tässä tavassa korostuu illuusion luominen, eikä varsinaisesti tunteiden tunteminen. Illuusio luodaan erilaisilla puvustus-, liikkumis-, ehostus- ja äänenkäyttötavoilla. (Wilson 1994, 69.)

Teknisessä näyttelemisessä korostetaan sitä, että jokainen liike, ele ja repliikkien ajoitus tapahtuu ennalta suunnitellussa järjestyksessä. Tällainen tarkka etukäteissuunnittelu on esiintyjälle vapauttavaa.

Asemia koskevasta epävarmuudesta vapautuneena näyttelijä voi keskittyä paremmin esityksensä muihin puoliin, esimerkiksi äänen vaihteluihin repliikeissä, kasvon ilmeisiin tai jopa roolin ”elämiseen” aidosti. Samoin laulaja voi keskittyä paremmin musiikkiin ja äänen tuottamiseen. (Wilson 1994, 77.)

Teknisen lähestymistavan mukaan on yhtä merkityksellistä se, mitä näyttelijä jättää tekemättä kuin mitä hän tekee. Liikkeiden minimointi näyttää selkeältä ja itsevarmalta. Yksittäisistä eleistä ja ilmeistä tulee sitä merkittävämpiä, mitä valikoivammin niitä käyttää. (Wilson 1994, 78-79).

Toisin kuin metodinäyttelemisessä, jossa roolihahmon luomisessa painotetaan sisäisten voimavarojen käyttöä, tekninen lähestymistapa nojaa enemmän tarkkailuun ja jäljittelyyn. Teknisen lähestymistavan mukaan näyttelijän oman minän rajat tulevat jossain pisteessä vastaan ja muiden tarkkailuun perustuva aineisto on tässä vaiheessa merkittävä tekijä roolin luomisessa. (Wilson 1994, 75).

Eläytyvä ja tekninen lähestymistapa voidaan parhaimmillaan käsittää toisiaan tukeviksi ja täydentäviksi menetelmiksi, eikä yhteensovittamattomiksi (Wilson 1994, 71). Suosittelemme kumpaankin menetelmään tutustumista roolin vaatimuksista riippuen. Menetelmien pääpiirteet on koottu taulukoksi Glenn D. Wilsonia mukaillen (LIITE 1).

3.4.2 Oopperanäytteleminen

Haluan tuoda esille vielä kolmannen näkökulman näyttelijäntyöhön erityisesti painottaen oopperanäyttelemistä. Major (2011) sanoo kirjassaan, että ei allekirjoita montakaan näyttelemisen ja ohjaamisen teoriaa, vaikka ne voivat olla hyödyllisiä joissakin tilanteissa. Major kertoo varsinkin yhden teorian vaikuttaneen moniin hänen valintoihinsa. Tämä teoria on avattu kaikista yksinkertaisimmin ja voimakkaimmin Peter Brookin kirjassa *The Empty Space: A Book about the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate* (1968):

I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged. (Brook 1968.)

Lainauksen voisi suomentaa vaikka näin:

Voin kutsua mitä tahansa tyhjää tilaa paljaaksi näyttämöksi. Mies kävelee tämän tyhjän tilan läpi samalla kun joku toinen katselee häntä ja tämä on kaikki, mitä teatterinäytökseen tarvitaan. (Brook 1968.)

Leon Major (2011) kirjoittaa, ettei ole helppo kuvitella puhuvansa oopperasta näillä termeillä. Oopperaa nimittäin harvoin pidetään kovin yksinkertaisena ja niukkana. Aluksi se oli aristokraattista, yliampuvaa, virtuoottista ja suurta. Se on kehittynyt aina ulospäin, kohti tyylyttelyä sekä leikittelyä arkkityypeillä ja myyteillä. Kuitenkin tämän kaiken sydämessä on ja on aina ollut – paradoksaalisesti – jotakin erittäin yksinkertaista, joka ei ole lainkaan niin kaukana siitä kuvasta, mitä Peter Brook maalaa. Major tiivistää, että draaman olemus ja ydin ovat hahmojen halut ja teot, ja pyrkimys ratkaista niihin liittyvät ongelmat. (Major 2011, 9.)

Major (2011) selventää edellistä kielikuvaa: Mies, joka kävelee läpi tyhjän tilan, on menossa jonnekin. Mistä hän on tulossa ja minne menossa? Mitä mies haluaa? Pääseekö hän määränpäähänsä? Yrittääkö joku estää häntä? Miten kävelijä suhtautuu tähän? Alusta asti katsojan huomio on kiinnittynyt tapahtumiin. Edellä mainitut kysymykset ovat tällä hetkellä katsojan kysymyksiä. Katsojan huomio voimistuu, kun panokset kasvavat. Kuitenkaan ydin ei ole muuttunut: mies kävelee tyhjän tilan poikki samalla, kun joku katselee häntä. Ooppera toimii muuten samoin, kävelijä vain laulaa samalla, katselija kuuntelee myös musiikkia ja tämä musiikki ohjaa tekoja ja hahmojen kehittymistä. (Major 2011, 9-10.)

Leon Major (2011) kertoo oman teoriansa oopperanäyttelemisestä olevan yksinkertainen ja käytännöllinen. Siinä on kaksi osaa: viisi kysymystä laulajille, jotka on Majorin mukaan tärkeä selvittää ennen näyttämölle astumista, ja neljä periaatetta, jotka niin ikään on käytävä läpi ennen näyttämölle astumista.

Kysymykset:

1. Mistä minä olen tulossa?
2. Minne olen menossa?
3. Mitä minä haluan?
4. Mikä voi estää minua?
5. Miten selvitän tämän esteen?

Periaatteet:

1. Lue ooppera kokonaan läpi, sekä libretto että partituuri.
2. Ajattele tekoja ja motiiveja.
3. Paloittele jokainen teko kohtauksessa missä hahmo on mukana.

4. Sooloarioiden tapauksessa, arvioi, kelle hahmo laulaa – itselleen, jumalalle, toiselle hahmolle tai yleisölle? (Major 2011, 11-12)

Wilson (1994) taas lähestyy oopperanäyttelemistä tekniseltä kannalta. Stanislavskilainen ”metodi” jossa korostetaan arkipäiväisyyttä ja realismia, sopii Wilsonin mielestä paremmin intiimiin televisioon, elokuvaan ja kokeelliseen teatteriin, mutta tekninen lähestymistapa on käytännössä korvaamaton oopperassa ja klassisessa teatterissa. Oopperat tyyliellään usein sillä tavoin, että tietty määrä tiukkaa kuria on tarpeen oikean vaikutuksen aikaansaamiseksi. (Wilson 1994, 71.)

Ilmeiden ja eleiden hallinta on Wilsonin (1994) mukaan erityisen tärkeää oopperassa, koska hahmojen tilanne ja tilanteeseen liittyvä musiikki kantavat tunnetta. Näin ollen, jos laulaja lisää siihen jotain, se uhkaa helposti lyödä yli. Wilson muistuttaa, että joskus laulajan ei tarvitse muuta, kuin omaksua rooli ”valkokankaana”, johon yleisön on helppo heijastaa tunne tilanteen mukaan. Silloin hänen ei tarvitse varsinaisesti tehdä mitään, vaan yleisö tietää asiayhteydestä, miltä hänestä täytyy tuntua. (Wilson 1994, 79.)

Oopperanäyttelemisen eroaa muillakin tavoin muusta teatterista. Siinä liikkeitä usein pitkitetään, kun tunteita tulkitaan musiikin välityksellä. Wilson (1994) korostaa laulajille, että yksin ääni ja silmät riittävät kantamaan useita musiikkifraaseja ilman ylimääräistä toimintaa.

Toisinaan on luotava vaikutus, joka muistuttaa elokuvissa nähtävää hidastettua väkivaltaa (Wilson 1994, 80).

Todellisuudessa hetki voisi olla ohi sekunneissa, mutta oopperassa noita sekunteja voidaan venyttää monen minuutin mittaisiksi. Wilson summaa, että oopperanäyttelemisen ei voi yllä mainituista syistä johtuen olla koskaan täysin naturalistista, siinä määrin kuin se esimerkiksi elokuvissa ja intiimeissä näytelmissä on (Wilson 1994, 80).

3.5 Vaiheet taulukkona

Koska tutkimukseni painotus on taustatyössä ja harjoitusperiodissa, olen päätenyt visualisoimaan nämä kaksi vaihetta taulukon muodossa ja jättänyt esiintymisiosion taulukon

ulkopuolelle (LIITE 2). Olen pyrkinyt taulukon avulla selventämään ja konkretisoimaan asioita, joita tulee ottaa huomioon jäsenettäessä roolin rakentamisen prosessia. Taulukko toimii muistilistana ja tiivistelmänä kahdesta ensimmäisestä roolin rakentamisen vaiheesta. Kuten taulukostakin voi havaita, on taustatyöllä suuri merkitys osana onnistunutta oopperaroolia.

4 KAKSI TAPAA RAKENTAA OOPPERAROOI: MARI PALO JA ANNIKA MYLLÄRI

Haastattelu on toteutettu puolistrukturoituna teemahaastatteluna. Tämä tarkoittaa haastatteluissani sitä, että olin määritellyt teeman ja tietyt kysymykset, jotka olivat haastattelujen pohjana. Haastattelukysymysten järjestys ja sanamuodot vaihtelivat jonkin verran kummankin haastateltavan kohdalla. Tästä syystä päädyin ilmaisemaan haastattelukysymykset kuvana. Se kuvaa tekemiäni haastatteluja, jotka olivat melko vapaamuotoisia, keskustelevia ja rönsyileviä. Haasteena oli tiivistää haastattelut ja poimia kaikesta siitä kiinnostavasta informaatiosta olennaisimmat ja tutkimukseni kysymyksiin vastaavat asiat. Halusin tuoda palan oopperaproduktion visuaalista puolta esille työhöni, joten valitsin kysymysten taustalle kuvan, joka oli käytössä käsiohjelmassa.



KUVA 1 Haastattelujen pohjalla olleet kysymykset (Taustakuva: Jonas Rak ja Mikael Paananen)

4.1 Mari Palo

Mari Palo on opiskellut laulua Keski-Pohjanmaan konservatoriossa Sirkka Haaviston johdolla ja vuodesta 1996 Marjut Hannulan oppilaana Sibelius-Akatemian laulumusiikin osastolla, jolta hän valmistui musiikin maisteriksi v.2008. Mari Palo on konsertoinut useimpien suomalaisorkestereiden solistina. Kotimaan lisäksi Palo on konsertoinut Tanskassa, Ranskassa, Belgiassa, Japanissa, Unkarissa, Englannissa, Yhdysvalloissa sekä orkesterin solistina, että liedlaulajana. Suomen Kansallisoopperassa Palo on vierailut säännöllisesti vuodesta 1999. Hänen roolejaan ovat mm. Taikahuilun Pamina, Figaron Häiden Kreivitär ja Barbarina, Carmenin Micaëla ja Frasquita ja La Bohèmen Musetta, Palo on vierailut myös useissa suomalaisissa alueoopperoissa, pienemmissä oopperaseurueissa ja Savonlinnan Oopperajuhlilla. Mari Palo on kantaesittänyt ja levyttänyt useita teoksia.

4.1.1 Itsenäistä puurtamista

Mari Palo (2017) kertoo oopperaroolin rakentamisen prosessin alkavan jo siitä, että tarkistaa roolin sopivuuden itselle. Prosessi on roolista riippumatta aina vaiheiltaan samanlainen. Ensintäytyy miettiä, sopiiko rooli omalle äänelle. Kun Paloa kysytään johonkin rooliin ja rooli on hänelle ennestään tuntematon, hän ei koskaan lupaudu mukaan ennen kuin on nähnyt partituurin. Yleisesti ottaen hän pyrkii ottamaan kaiken tarjotun vastaan, jos vain aikatauluihin sopii ja rooli on sopiva.

Ei ole järkeä laulaa itselleen sopimatonta materiaalia, vaikka kiusaus olisi suuri. Se saattaa kostautua myöhemmin, jopa jo tekovaiheessa. (Palo 2017.)

Lupauduttuaan mukaan Palo (2017) selaa ensimmäiseksi partituurin läpi. Hän merkitsee kaikki paikat, joissa roolihenkilö on lavalla ja tarkistaa tauot. Palo kertoo, että on tärkeä suunnitella, miten rytmittää voimiansa harjoittelussa sekä myöhemmin lavalla. Libreton Palo lukee heti, jotta hän tietää mistä kyseinen ooppera kertoo. Sitten alkaa itse musiikin harjoittaminen. Palo opettelee melodiat pianon kanssa ja lukee tekstiä. Hän aloittaa harjoittelun teoksen alusta eikä esimerkiksi aarioista. Palo kertoo, että tämä vaihe vaatii valtavasti itsenäistä harjoittelua ja musiikin istuttamista kehoon. Hän kertoo, että vasta, kun melodiat ovat teknisesti instrumentissa hän alkaa työstää teosta pianistin kanssa. Hän kertoo, ettei käytä pianistia

harjoitteluvaiheessa, koska kehon lihasmuistiin voi helposti jäädä vääränlaisia jännityksiä, jos vain laulaa jonkun kohdan ohi.

Täytyy varata aikaa sille, että saa rauhassa ilman pianistia istuttaa melodiat kroppaan. Vaikeat kohdat harjoitellaan tietysti hitaassa tempossa, että jäävät lihasmuistiin. Seuraavaksi täytyy vain laulaa roolia tarpeeksi monta kertaa läpi, että sen osaa ja laulaminen muuttuu luontevaksi ja automaattiseksi ennen näyttämöharjoituksia. (Palo 2017.)

Palo (2017) kertoo, että hyvä keino opetella musiikkia on kuunnella sitä läpi mahdollisimman paljon, uudestaan ja uudestaan. Itsenäisen harjoittelun vaiheen kesto riippuu täysin teoksesta, sanoo Palo. Hän kuvaa, että esimerkiksi, kun hänelle tarjotaan rooli teoksesta, jonka ensi-ilta on noin vuoden–puolentoista päässä, hän laulaa roolin läpi ja jättää sitten teoksen pitkäksikin aikaa hautumaan. Noin kaksi-kolme kuukautta ennen näyttämöharjoitusten alkua Palo alkaa harjoitella itsenäisesti päivittäin kaksi-kolme tuntia. Joskus hän saattaa pitää viikossa päivän tauon. Palo muistuttaa harjoittelun säännöllisyyden tärkeydestä. Hän painottaa, että on erittäin tärkeää harjoitella päivittäin, jotta roolin saa teknisesti lihasmuistiin.

4.1.2 Näyttämöllä

Hahmon rakentaminen tulee vasta ohjaajan kanssa ja näyttämöharjoituksissa. En luo paljon karaktereitä siinä vaiheessa, kun treenaan musiikkia. (Palo 2017.)

Palo (2017) huomauttaa, että tietysti jotain on jo tiedossa musiikkitreeneissä, kuten minkä tyyppinen hahmo on, kaikki lähtee kuitenkin aina tekstistä. Palo kertoo, että korrepetiittoreilla, jotka tuntevat teoksen entuudestaan on monesti hyviä ideoita ja vinkkejä.

Ohjaajalla on kuitenkin useimmiten niin vahva visio kohtauksista, että kyllä hahmo lopullisesti muodostuu vasta näyttämöllä. Hahmoa ei voi eikä kannata miettiä itsekseen liikaa, mutta omat ajatukset esimerkiksi siitä mitä laulan ja mistä laulan, mikä se roolihenkilö on ja minkälainen sen kaari on alusta loppuun, täytyvät olla selkeinä mielessä, koska ohjaustyö on sitten aika helppoa. Sitähän mä painotan opetuksessanikin, että pitää olla aina ajatus siitä, mitä laulat! (Palo 2017.)

Palo (2017) kertoo, ettei luo mitään maailmaa ennen kuin tietää tarkasti, mitä ohjaaja haluaa. Hän sanoo, että on paljon helpompi lähteä rakentamaan hahmoa ohjaajan kanssa, kun sitä ei ole miettinyt etukäteen liian tarkasti. Palo kertoo, ettei tee erikseen roolianalyysejä. Hän saattaa

videoida kotonaan näyttämöharjoitusten jälkeen omaa näyttämötyöskentelyään, jos joku asia on jäänyt mietityttämään tai epävarmaksi. Hän kertoo, että siitä on helppo katsoa, miltä kohtaus näyttää ja tehdä tarvittaessa muutoksia.

Palo (2017) painottaa, ettei käytä esikuvia roolin rakentamisen prosessissa. Hän sanoo, että se lähtee aina hänestä itsestään.

Emmehän me toteuta sitä, mitä joku toinen on tehnyt jossain tai yritä laulaa samalla lailla. Ei siinä olisi mitään järkeä. Se on se ohjaajan näkemys, jota toteutamme. (Palo 2017.)

Palo (2017) kertoo, ettei esimerkiksi koskaan kuuntele laulajia siinä mielessä, että kopioisi sitä, miten he tulkitsevat. Hän kuuntelee sen vuoksi, että oppisi musiikin. Palo muistuttaa, että olemme jokainen ainutlaatuisia yksilöitä, emmekä voi koettaa olla jotain muuta.

4.1.3 Ei pelon vaan ilon kautta!

Miten käsitellä roolin aiheuttamia henkisiä paineita? Palo (2017) kertoo, että harjoittelu on tässäkin kaiken a ja o.

Täytyy harjoitella ja laulaa läpi tarpeeksi monta kertaa, niin että on turvallinen ja varma olo. Ja olla pelkäämättä hankalia paikkoja. Jos on joku teknisesti hankala kohta ja pelkää sitä, niin yleensä se ei sitten myöskään onnistu, mutta kun pääsee irti pelosta niin siinä ei sitten olekaan ongelmaa. On iso askel, kun vaikea paikka on ensimmäisen kerran selätetty onnistuneesti. Se tuo luottamusta. Sama sen kanssa, kun ensi kertaa laulat roolin läpi yhdeltä istumalta. Sitten sitä oivaltaa, että tämähän on hyvä, tämä istuu ja selviydyn tästä, vaikka vielä onkin töitä tehtävänä. Tämän jälkeen tulee usein teknisesti iso harppaus eteenpäin. Kai se on jokin mentaalinen juttu. Tulee kokemus, että rooli on hallinnassa, oivaltaa, että näin se menee, tässä kohtaa tarvitsen näin paljon voimia ja tässä kohtaa voin ottaa kevyemmin. Roolia rakennetaan pala palalta. (Palo 2017.)

Palo (2017) käy tarvittaessa noin kahden kuukauden välein opettajalla. Hän tuumaa, että on hyvä tietää vieraiden korvien olevan tarvittaessa käytettävissä. Palo kertoo, että on tärkeää, ettei ajattele heti, että "apua, selviydynkö tästä?" Vaan hän kannustaa etenemään pala palalta. Hän sanoo, ettei voi kerralla haukata liian isoa palaa eikä heti koettaa mennä maaliin.

Maali on vasta sitten esityksissä ja viimeisissä harjoituksissa. Siihen saakka kaikki on harjoittelua, joka tarkoittaa sitä, että saa tehdä virheitä, on mahdollisuus kokeilla, voi laulaa eritavoilla ja kokeilla erilaisia hengityspaikkoja. (Palo 2017.)

Palo (2017) kertoo, että oopperan tekeminen ja roolin rakentaminen on paljolti yhteistyötä. Hän sanoo, että mentaalityössä auttavan sen mielessä pitäminen, ettei prosessissa ole yksin, vaan käytettävissä on paljon apujoukkoja, vaikka työ musiikin kehoon istuttamisen kanssa onkin tehtävä yksin.

4.1.4 Ensi-ilta lähenee

Ensimmäinen orkesteriharjoitus on aina notkahdus, se on sääntö. Silloin tuntuu, ettei kukaan osaa mitään ja voi tuntua siltä, että tästä ei tule mitään. On niin paljon muuttuvia tekijöitä ja kuulokuva on todella erilainen. Orkesteriin täytyy tottua ja vaikeudet kyllä asettuvat. Orkesteri on kuitenkin olennainen, se luo tunnelman ja lopulta auttaa roolisuorituksessa. (Palo 2017.)

Näyttämötyöskentelyn ja laulamisen yhdistäminen on balanssin etsimistä. Roolit ovat niin erilaisia keskenään. Täytyy kokeilla roolikohtaisesti, kuinka paljon voi antaa karaktääriin ja kuinka paljon näytellä, ettei ääni kärsi. Kuitenkin solistin täytyy näytellä eikä vain laulaa. Laulutekniikan ehdoilla on mentävä ja ohjaajalle voi rohkeasti sanoa, jos jotain asiaa ei pysty toteuttamaan laulusuorituksen kärsimättä. (Palo 2017.)

Miten rakentaa roolihahmoa, jos sen persoona on kovin erilainen omaan verrattuna? Palo (2017) kertoo, että se lähtee kyseisestä roolihahmosta ja siinä on aina omaa persoonaa mukana. Hänestä on hauskaa näytellä roolihahmoja, jotka ovat erilaisia kuin oma persoona. Hänelle on aina ollut helppoa heittäytyä erilaisiin rooleihin.

Roolihahmo muotoutuu hiljalleen projektin aikana. Täytyy löytää tekstin ja kokonaisuuden kautta näkökulma siitä, miten itse roolia tekee. Täytyy vain olla näyttämöllä ja elää roolia läpi, vaikka hahmo olisi täysin erilainen kuin itse olet. Ja ainahan se on jonkin verran erilainen kuin itse olet, koskaan näyttämöllä ei ole arkiminäänään. Roolitettaessa katsotaan paljon persoona ja habitusta, ei vain lauluääntä, hahmosta koetetaan saada mahdollisimman uskottava. (Palo 2017.)

4.1.5 Huolellinen valmistautuminen on tärkeintä

Nuorelle laulajalle Palo (2017) sanoo tärkeimmäksi ohjeeksi, että täytyy opetella rooli ennen näyttämöharjoitusten alkua niin hyvin kuin on mahdollista.

Mitä paremmin rooli on hallussa, sitä helpompi on olla näyttämöharjoituksissa. Etukäteistyö on tärkeintä. Kun olet laulanut roolia tarpeeksi monta kertaa itseksesi, ei tarvitse enää jännittää sitä meneekö se? Jaksanko ja miten voimat riittävät? (Palo 2017.)

Palo kertoo, että muuttuvia tekijöitä tulee joka tapauksessa, kun menee näyttämölle, joten mitä paremmin on valmistautunut, sitä helpompaa ja mukavampaa on. Lopuksi Palo kehottaa olemaan rohkea ja tekemään mitä pyydetään.

Rohkeasti voi ja pitää kysellä, jos joku asia mietityttää tai ei ole ohjauksellisesti selkeä. Vaikka ohjaajalla olisi selkeä visio ei se auta vaan pitää saada myös itselleen selkeä kuva siitä kuka on ja mitä tekee lavalla. Katsoja kyllä huomaa, jos lavalla on pihalla. (Palo 2017.)

4.2 Annika Mylläri

Annika Mylläri on musiikinalan moniosaaja ja oopperalaulaja. Hän valmistui maisteriksi Sibelius-Akatemiasta v.1992. Klassisen laulun opintoja hän jatkoi New Yorkissa asuen USA:ssa 10 vuotta, jossa debyyttisaleihin kuuluivat mm. Cargenie Hall että Kennedy Center (Washington D.C.). Mylläri oli mukana perustamassa Kokkolan Oopperayhdistystä yhdessä sopraano Anu Komsin ja kapellimestari Sakari Oramon kanssa. Hän on yhdistyksen perustamisesta lähtien laulanut useimmissa yhdistyksen tuotannoissa. Mylläri toimii Centria-ammattikorkeakoulussa koulutusvastaavana sekä laulunopettajana ja Yrkeshögskolan Noviassa laulunopettajana.

4.2.1 Älykkäästi mietittyä roolin valintaa

Mylläri (2017), kuten Palokin, pitää roolin sopivuuden pohtimista roolisuurituksen onnistumisen kannalta olennaisena ja ehdottomasti yhtenä vaiheena onnistunutta roolin rakentamisen prosessia. Itse roolin rakentamisen prosessin hänkin kertoo noudattavan roolista riippumatta samaa kaavaa.

Roolin valinta täytyy olla todella älykkäästi ja huolella mietitty. Täytyy miettiä esimerkiksi oman tessituran ja ambituksen sopivuutta. Niiden täytyy olla sellaiset, että oma ääni pystyy selvittämään ne helposti. Ei kannata ottaa vastaan sellaista roolia, jota ei ihan pysty suorittamaan, koska se ei sitten tule lavallakaan menemään. (Mylläri 2017.)

Mylläri (2017) sanoo, että teknisestä osaamisesta katoaa lavalla 30-40 prosenttia, joten materiaalin pitää olla itselle tarpeeksi helppoa, että se kuulostaa silti hyvältä.

Prosessista ei pääse nauttimaan, jos koko ajan joutuu kamppailemaan teknisten vaikeuksien kanssa. Ei myöskään ole hyvä markkinoida sellaista, joka ei ole parhaan osaamisen alueella. Kyllä roolin pitää mennä ja sen pitää olla valmennettu. Jos on epävarma, sitä voi testata aluksi apujoukkojen kanssa, että onnistuuko. (Mylläri 2017.)

Kun uutta roolia tarjotaan, Mylläri (2017) kertoo lähtevänsä liikkeelle kuuntelemalla ja katsomalla oopperan läpi ja tutkimalla, minkälainen rooli on. Hän painottaa, että on tärkeää muistaa laskea, paljonko rooli on lavalla ja kuinka monta kertaa näyttämöltä pääsee pois. Jos materiaali on vaikeaa, mutta lavalla ollaan oopperan aikana vain 10 minuuttia, niin hänen mielestään sellaisen roolin pystyy toteuttamaan. Mylläri sanoo, että sellaisessa tilanteessa pitää olla tarkkana, jossa materiaali on vaikeaa ja lavalla ollaan lähes koko ajan ilman lepotaukoja. Hän muistuttaa silloin pohtimaan huolella, voiko roolin ottaa vastaan.

4.2.2 Kohti näyttämöharjoituksia

Kun roolista on sovittu, Mylläri (2017) kertoo tutkivansa partituurin huolellisesti. Hän selvittää, mitä oopperassa tapahtuu, mitä hahmoja siinä on ja mitä ja minkälaisia kohtauksia omalla roolilla on. Hän hahmottaa onko ensemblekohtauksia ja selvittää tuleeko niihin erillisiä harjoituksia. Harjoituksia voi olla jo ennen virallisten harjoitusten alkamista. Mylläri kertoo, että on hyvä ottaa selville, kuinka usein oopperaa esitetään ja missä sitä esitetään. Jos oopperaa tehdään usein, Mylläri kertoo roolin esittämisessä olevan luonnollisesti enemmän paineita.

Mylläri (2017) kertoo, että roolin vastaanottamisen jälkeen hän toivoo saavansa harjoitusaikataulun mahdollisimman pian. On tärkeää, että kaikki yhteiset harjoitusajat ja musiikillisten harjoitusten alkaminen ovat tiedossa. Hän kertoo, että huolellinen aikatauluttaminen ja oman harjoitusohjelman suunnittelu on tärkeää.

Siitä päivästä, jona musiikilliset harjoitukset alkavat, lähdän laskemaan taaksepäin tähän hetkeen. Ensimmäisissä musiikillisissa harjoituksissa rooli pitää osata ulkoa. Teen oman harjoitusaikataulun ensimmäiseen musiikilliseen harjoitukseen asti. Voi olla, että tuolla välillä kohtaan kapellimestarin ja käyn jotain pätkiä tarvittaessa läpi, tai sitten kapellimestarilta tulee viestiä, että hän haluaa kuunnella jotakin etukäteen. Oma vastuu lähtee heti. Täytyy tietää miten selvittää kaiken valmiiksi musiikillisiin harjoituksiin mennessä. Niiden jälkeen alkavat pian näyttämöharjoitukset, joissa ei voi olla enää kirja kädessä. (Mylläri 2017.)

Seuraavaksi Mylläri (2017) lähtee kuuntelemaan oopperasta tehtyjä erilaisia versioita. Hän kertoo kuuntelevansa nimenomaan sillä korvalla, minkälaisia tempoja kapellimestareilla on, ei siten, että miten joku on roolin laulanut. Myös Mylläri harjoittelee musiikin mahdollisimman hyvin itse ennen kuin lähtee tekemään sitä pianistin kanssa.

Pianistin hankin itse. Päivän aikana menemme roolin läpi. Hänen tehtävänä on myös huomauttaa kaikista epätarkkuuksista. Jonkinasteisen musiikkianalyysin ja musiikillisen roolianalyysin tekeminen on myös tärkeää. Tutkin harmoniat ja miten melodia istuu sinne joukkoon. Miten säveltäjä on ilmaissut tietyn sanan tai lauseen. Mietin, miksi säveltäjä on kirjoittanut tietynlaiset harmoniat. (Mylläri 2017.)

4.2.3 Hahmon rakentamista

Mylläri (2017) huomauttaa, että monesti ensimmäiset näyttämöharjoitukset ovat konseptiharjoitukset, joissa ohjaaja kertoo, mihin hän on työryhmänsä kanssa sijoittanut tarinan, mikä aikakausi on ja minkälaisia hahmot ovat kyseisessä ohjauksessa. Myllärielle tuo on hetki, josta lähtee asennoituminen omaan roolihahmoon ja karakteriin pohdintaan. Mylläri ja Palo (2017) ovat yhtä mieltä siitä, että roolihahmoa on aivan turha rakentaa ja miettiä liian tarkkaan ennen näyttämöharjoituksia. Hahmo rakentuu yhdessä ohjaajan kanssa.

On turha rakentaa mitään ennen kuin tietää mitä ohjaaja on suunnitellut. Sitten näyttämöharjoitusten aikaan sitä on niin keskittynyt tekemiseen, ettei huomaa ympäröivää maailmaa. Roolihahmo tulee yölläkin ajatuksiin ja kypsyy myös harjoitusten ulkopuolella. (Mylläri 2017.)

Mylläri (2017) kertoo, että näyttämöharjoitukset alkavat kohtausharjoituksilla jolloin ei saa välttämättä kokonaiskuvaa oopperasta. Kokonaiskuva teoksesta tulee vasta harjoituksissa, joissa kaikki ovat paikalla ja ooppera mennään läpi kohtaus kohtaukselta, Mylläri kertoo. Oopperan tekeminen on yhteispeliä, jossa vaaditaan joustavuutta ja yhteistyötaitoja. Hän

sanoo, että ohjaajalle voi tarjota erilaisia asioita, mutta ohjaajalla on kuitenkin visio, jota ensimmäiseksi kokeillaan ja laulaja täytyy kokeilla toteuttaa ohjaajan haluamaa ilmaisua.

Täytyy rohkeasti sanoa, jos joku ei toimi, esimerkiksi ei pysty laulamaan jossain tietyssä asennossa. Lopullinen tuotos on yhteistyön tulos. Se koostuu asioista mitkä ohjaajalle sopivat, itselle sopivat ja vastaanäyttelijöille sopivat. (Mylläri 2017.)

Mylläri (2017) sanoo, että esikuvia voi olla apuna, mutta muistuttaa, että koskaan ei pysty toistamaan mitä joku toinen on tehnyt, eikä siinä olisi mitään järkeäkään. Yleensä aina roolihenkilö on erilainen kuin mitä itse on, joskus liiallinen erilaisuus voi tuottaa haasteita. Mitä keinoja silloin kannattaa ottaa avuksi?

Pitää pystyä heittäytymään ja irroittautumaan omasta persoonasta. Näyttämöllä et koskaan ole sinä. Olet ohjaajan työväline, jonka avulla hän toteuttaa visiotaan. Ohjaajalla on tietyt palikat ja näkemys hahmosta ja laulajan tehtävänä on toteuttaa se. Se on se oma työ siellä ei se liity minuun persoonana. Jos joku on hirveän vaikeaa niin omista lukoista pitää koettaa päästä irti ja päästä noiden asioiden yläpuolelle. Mulla ei ole koskaan ollut vaikeuksia heittäytyä. Sillä ei ole merkitystä mitä pyydetään eikä ole ajatusta siitä, etten voisi tehdä jotain näyttämöllä. (Mylläri 2017.)

4.2.4 Miten voittaa hankaluudet?

Mentaalityöskentelyssä ja roolin haasteissa auttaa se, että rooli on musiikillisesti valmisteltu mahdollisimman hyvin, mikään ei ole tärkeämpää. Rooli täytyy harjoitella niin monta kertaa, että se alkaa automatisoitumaan. Monesti voi olla aluksi sellainen olo, että eihän tämä mitenkään onnistu ja että saanko tämän menemään, mutta sitten se alkaa pikkuhiljaa sujumaan. Kaikkeen on aina joku tie. (Mylläri 2017.)

Mylläri (2017) toteaa, että silti roolissa voi olla niin vaikeita paikkoja, että joutuu esityksessäkin sekunneiksi hyppäämään hahmosta pois ja laittamaan tekniset asiat kohdilleen, että vaikea paikka onnistuu. Mylläri ei usko yleisön siitä kärsivän, vaikka hetken miettiikin vain tekniikkaa, koska hän sanoo keskittymisen tason ja laadun olevan niin suurta.

Nuo asiat ja hetket voi opetella roolihenkilön käytökseen, jos aikaa on. Muttei aina ja koko ajan voi miettiä tekniikkaa. Yleisö kyllä huomaa, jos et ole hahmossa. (Mylläri 2017.)

Mylläri (2017) sanoo, että mieluummin laulaa huonolaatuisemman äänen ja on hahmossa, kuin että laulaa erittäin hienolaatuisen äänen ja on poissa hahmosta. Niin tärkeää on hahmoon heittäytyminen, painottaa Mylläri.

4.2.5 Ohjeita ensirooliin

Yhdeksi tärkeimmistä asioista roolin rakentamisen prosessissa Mylläri (2017) nimeää perinpohjaisen valmistautumisen ja aikataulutuksen lisäksi vastuuntunnon ja vastuun tajun. Hän kertoo, että lopuksi laulajan vastuu roolista ja lopputuloksesta onkin paljon suurempi kuin mitä tulisi ajatelleeksi. Mylläri painottaa, että kaikkea ei tuoda eteen tarjottimella. Hän antaa esimerkiksi sen, että jos kieli on epävarmaa, asiasta täytyy ottaa itse vastuu ja hankkia kielivalmentaja.

Nuorena ei aina osaa ajatella oman vastuun laajuutta, sävelet ja rytmit täytyy olla oikein ja kieli sellaista, että se kuulostaa natiivilta. Vastuun ymmärrys on tiedostamista. Pitää muistaa, että yleisö on maksanut siitä, että he pääsevät katsomaan esitystä. Täytyy myös tiedostaa, mikä vastuu itsellä on säveltäjälle ja musiikille, mikä vastuu on kapellimestaria kohtaan, mikä ohjaajaa kohtaan, mikä vastuu on omaa taiteilijuutta kohtaan. Siinä on paljon osa-alueita, joita pitää miettiä. (Mylläri 2017.)

5 OMA ROOLIN RAKENTAMISEN PROSESSINI: YÖN KUNINGATAR

Taikahuilu-ooppera toteutettiin kahden ammattikorkeakoulun Centria- ja Novia-ammattikorkeakoulujen yhteistyöproduktiona. Se esitettiin kolmikielisenä. Puheosuudet olivat ruotsiksi ja suomeksi, lauluosuudet saksaksi. Oopperan harjoitukset alkoivat syksyllä 2016 ja huipentuivat näytösviikkoon huhtikuun lopulla.

Produktiosamme Ooppera oli sijoitettu nykypäivään teemalla ”leikkisä kielikylypoooppera”. Siinä lapset pakenivat tylsistyttäviä aikuisten juhlia mielenkiintoiselle ullaalle ja keksivät aloittaa leikin, josta kehkeytyi Taikahuilu-oopperan tarina.

5.1 Mozartin Yön kuningatar

Mozart oli viimeisinä elinvuosinaan varsin tuottelias. Ne olivat hänen kolmen säveltäjävuosikymmenensä työntäyteisintä aikaa. Hän kirjoitti yhtä aikaa kahta varsin erityylistä oopperaa; Tituksen lempeys ja Taikahuilu Die Zauberflöte (KV 620). Taikahuilu on yksi hänen viimeisimmistä kokonaisista suurteoksista. Taikahuilu sai alkunsa teatterinjohtaja Emanuel Schikanederin aloitteesta, jonka nimissä libretto kiistanalaisesti on. Schikanederin libretto on täynnä sadunomaisia aineksia ja tematiikkaa. (Mäkinen 1978, 33-34.) Taikahuilu on kaksinäytöksinen ooppera. Ensi-iltansa se sai Wienin Theater im Freihaus auf der Wiedenissä 30.9.1791 ja se on lajiltaan singspiel (Mäkinen 1978). Ooppera lukeutuu tunnetuimpiin ja esitetyimpiin oopperoihin maailmalla. Oopperan suosion takana lienee Mozartin viehättävä ja taidokkaasti sävelletty musiikki sekä sadunomainen tarina hyvän ja pahan kamppailusta.

Yön kuningatar on oopperan sopraanorooli ja tarkemmin eriteltynä dramaattinen koloratuurisopraanorooli. Se lukeutuu yhdeksi oopperan päärooleista, vaikka kuningatar käy oopperan aikana lavalla vain kolme kertaa, ja laulettavaa on vain noin kymmenen minuutin verran kahdessa aariassa ja yhdessä ensemblekohtauksessa. Hahmo on kuitenkin juonen kannalta merkittävä ja musiikillinen materiaali loisteliasta ja teknisesti vaativaa, onhan Yön kuningattaren viha-aria, Der Hölle Rache yksi oopperakirjallisuuden tunnetuimmista aarioista. Yön kuningattaren rooli on sekä laulullisesti, että näyttämöllisesti erittäin haastava. Laulajalta odotetaan tummaa ja vahvaa, voimakasta ääntä, joka taipuu notkeasti huippukorkeisiin

koloratuuriosuuksiin eli juoksutuksiin ja korukuvioihin. Aariat vaativat laulajalta kestävyyttä. Haastetta tuovat pitkien korkealla kelluvien laulavien linjojen ja koloratuuriosuuksien vaihtelu.

5.2 Produktiomme kulku

Oopperaproduktiomme oli kouluprojekti, minkä vuoksi prosessin vaiheet poikkeavat jonkin verran ammattilaisproduktiosta. Saimme syksyllä 2016 tietää roolituksesta ja produktiosta, ensi-ilta oli 24.4.2017 Pietarsaassa Schaumansalissa. Ammattilaisproduktioissa roolitukset ovat käytännön syistä tiedossa jo aiemmin, noin puolitoista vuotta tai vuosi etukäteen ennen ensi-iltaa. Produktiomme nopeahko aikataulu tuotti haasteita. Minulle valikoitunut Yön kuningattaren rooli, jota en koskaan aiemmin ollut laulanut, täytyisi olla musiikillisesti kunnossa muutamassa kuukaudessa.

Pian roolien jakamisen jälkeen koko työryhmä kokoontui paikalle ja ohjaajat esittivät visionsa ja lavastajat esittivät näyttämöllepanon. Koko ooppera tulisi sijoittumaan ullakolle, jonne lapsilauma pakenee tylsistyttäviä juhlia. Ullakko on täynnä mielenkiintoisia esineitä ja lapset aloittavat Taikahuilu -leikin.

Yhteiset musiikki- ja kohtausharjoitukset alkoivat syksyllä. Kokoonnuimme noin kerran kuukaudessa. Huokaisin helpotuksesta, kun Yön kuningattaren kohtaukset olivat vasta lähempänä joulua, minulla olisi enemmän aikaa valmistautua. Harjoituksissa oli läsnäolopakko ja olikin erittäin hyödyllistä seurata muiden työskentelyä, vaikka ei itse päässyt laulamaan. Saimme ohjausta puhekohtauksiin. Syksyllä oli muutama otteeseen lukuharjoituksia ja replikointiharjoituksia, joissa kohtauksia käytiin läpi vain puhuen. Yön kuningattarella on harmittavan vähän puheosuuksia ja niitäkin oli lyhennetty produktiossamme. Olisin halunnut päästä harjoittelemaan enemmän replikointia.

Tammikuun ensimmäisellä viikolla järjestettiin ”oopperaleiri”. Tarkoituksena mennä oopperan jokainen kohtaus läpi. Leirillä ohjaajamme vetivät meille näyttelijäntyön harjoituksia ja avasivat teoriaa. Teimme paljon työryhmää yhteen hitsaavia harjoituksia. Koin tämän erittäin antoisaksi ja tärkeäksi osaksi prosessia. Oopperaleirin jälkeen musiikki- ja kohtausharjoitukset jatkuivat viikoittain 27.3.2017 asti, jolloin alkoi tiivis harjoitusperiodi ensi-iltaan asti. Harjoituksia oli joka

arki-ilta ja välillä viikonloppuisinkin. Tämä vaihe oli rankka yhdistettyä koulunkäynnin kanssa. Orkesteri tuli mukaan noin kaksi viikkoa ennen ensi-iltaa.

5.3 Kasvu Yön kuningattareksi

Minulle tarjoutui mahdollisuus päästä tekemään Yön kuningattaren rooli Centria- ja Novia-ammattikorkeakoulujen Taikahuilu-yhteisproduktiossa. Laulunopettajani soitti ja kysyi, että miltä kuulostaisi, jos tekisit Yön kuningattaren roolin? Päälimmäisenä tunteena oli ihmetys ja hämmästyminen. Minäkö? Minäkö Yön kuningattareksi? Sitten tulivat ilo ja innostus ja hyvä olo siitä, että minulle voitaisiin luottaa tuo rooli. Mutta riittävätkö rahkeeni? Olenko teknisesti tarpeeksi pitkällä? Mitä muut laulajat ajattelisivat siitä, että olisin Yön kuningatar? Kysymyksiä risteili mielessä. (Suvanto 2017.) Tiesin, etten ole valmis laulaja ja monella alueella vielä keskeneräinen. Kuitenkin luotin opettajani sanaan siitä, että pystyn laulamaan roolin. Projekti olisi kuitenkin koulu- eikä ammattilaisproduktio, joten ajattelin, että minulta ei täydellistä suoritusta kukaan odottaisi, vaan saisin turvallisesti kokeilla kuningattaren saappaita. Tämä ajatus helpotti, mutta silti mielessä väikkyi epävarmuus. Se, että kyseessä on kouluproduktio, unohtui prosessin edetessä ja keskityin tekemään rooliani täysin ammattimaisesti ja ammattilaisen vastuulla. Yleisölle ei voi mennä selittämään, että tämä on nyt kouluproduktio, ”anteeksi, kun en ole niin hyvä kuin ammattilaiset”.

Mistä aloittaa? Tämä tulisi olemaan ensimmäinen oopperaroolini. Aikaisemmin olin tehnyt lyhyitä kohtauksia eri oopperoista, mutta nyt tilanne oli aivan toinen. Oma kokemukseni on, että emme saaneet juuri minkäänlaista ohjausta siihen, miten rooli rautalangasta vääntäen rakennetaan. Siihen, miten oopperarooli kannattaa rakentaa alusta loppuun, ei kukaan puuttanut. Yksittäisiä neuvoja ja vaatimuksia tuli, kuten se, että musiikki täytyy osata yhteisissä musiikkiharjoituksissa, mutta kokonaiskuva jäi silti hajanaiseksi. Lopulta prosessiin lähteminen oli hyppy tuntemattomaan. Ehkä tämä oli pedagogisesti suunniteltu opettajien toimesta niin, että opimme kokemuksen kautta?

Oman prosessin aloitin teokseen tutustumisella. Tutkin tarinan konseptia, kuuntelin musiikkia ja käännsin tekstin. Toimin hyvin samankaltaisesti kuin Mylläri ja Palo tekevät ja miten olen tämän vaiheen tutkimukseni jälkeen taulukkoon kirjannut (LIITE 2). Koetin jäsentää aikataulujani sen mukaan, että osaan roolin musiikkiharjoituksiin mennessä, mutta en osannut

enkä ymmärtänyt aikatauluttaa tarpeeksi selkeästi. Harjoittelin musiikkia korrepetiittorin kanssa, kun olin sitä itsenäisesti harjoitellut sen verran, että koin voivani ottaa pianistin mukaan. Valtaosa laulutunneistani kului Yön kuningattaren rooliin tarvittavan teknisen osaamisen hiomiseen, aarioiden harjoitteluun ja niiden instrumenttiin istuttamiseen. Oma prosessini noudatti mukailien tähän asti taulukkooni (LIITE 2) kirjaamia vaiheita. Tähän auttoi se, että minulla oli kokemusta lied -kappaleiden ja yksittäisten oopperakohtausten rakentamisesta, joten en ollut täysin tyhjän päällä. Palon ja Myllärin prosessiin verrattuna erilaista oli se, että jouduin painiskelemaan teknisten asioiden kanssa aivan ensi-iltaan asti. Ammattilainen on selvittänyt nämä jo taustatyön vaiheessa. Ammattilaisproduktioissa tuottajilla pitää olla etukäteen täysi varmuus siitä, että rooliin valittu pystyy siitä suoriutumaan.

Lähdin miettimään ja pohtimaan kuningattaren hahmoa turhan aikaisessa vaiheessa verrattuna Mylläriin ja Paloon ja luomaani prosessikaavioon. Olin luonut kuningattaresta vahvoja mielikuvia ja ajatuksia siitä, millainen Yön kuningatar on, jo ennen näyttämöharjoitusten alkua. Toki heti produktion alkuvaiheessa oli kerrottu konsepti ja tiesin näytteleväni lasta, joka leikkii olevansa Yön kuningatar, mutta silti kehitin mielessäni omaa visiota ja kirjasin ajatuksiani työpäiväkirjaan (Suvanto 2017.)

Täytyykö laulajan mennä aina laulutekniikan ehdoilla ja antaa näyttelijän työn kärsiä? Vai löytyisikö jonkinlainen kompromissi? Pohdin prosessin aikana paljon laulutekniikan, näyttelijäntyön ja tunteiden ilmaisun suhdetta. Syövätkö ne toisiaan vai voisivatko ne olla toinen toisensa tukena? Tämä olikin yksi asia, jota halusin työssäni selvittää. Jenni Lättilä tutkii tätä asiaa kattavasti tohtorintutkimuksen kirjallisessa työssään Oopperalaulajan tunnettyö (2016).

Jouduin tekemään päätöksen roolityössäni, että mitoitin ja minimoin liikkumiseni lavalla laulutekniikan ehdoilla. Tähän ajatukseen sain tukea ohjaavilta laulunopettajilta. Yön kuningattaren aariat vaativat täyttä keskittymistä, mikä tarkoitti sitä, etten voinut paljon liikkua lavalla. Toisaalta musiikki jo itsessään on niin vangitsevaa, että liika tekeminen lavalla olisi syönyt tilaa musiikilta. Tämän vahvistaa Wilson (1994), hän sanoo, että jo yksin katse ja ääni riittävät kannattelemaan useita musiikillisia fraaseja. Liiallinen ja harkitsematon tekeminen vie tehoa eleistä. (Wilson 1994, 80.) Kuningatar on mielestäni arvokas ja ylpeä hahmo, joten rooliin sopiikin hillitty ja hallittu olemus.

Ohjaaja ei tuntenut klassista laulutekniikkaa, joten täytyi pitää puolensa ja uskaltaa sanoa, että jos joudun tekemään näin, en pysty laulamaan. Mylläri (2017) kertoo, että laulajalla on oikeus pyytää lauluergonomisempaa lavatyöskentelyä ja sanoa rohkeasti, jos jokin näyttämöllinen toiminta haittaa selvästi laulamista (Mylläri 2017). On tärkeä oppia tunnistamaan ja tunnustamaan omat rajansa ja tietää, milloin sanoa ei. Toisaalta rajojaan kannattaa koetella, mutta sopivissa tilanteissa. Tämä tietämys karttuu kokemuksen myötä.

5.4 Oma Yön kuningattareni

Mäkelä toteaa opinnäytetyössään Näyttelijäntyö esittävän säveltaiteen palveluksessa (2005), että ooppera on parhaimmillaan elävää ja koskettavaa tarinan kerrontaa. Tämän saavuttamiseksi tarvitaan analyysiä jännitteiden rakentamiseksi. Analyysin ei tulisi näkyä työprosessissa, mutta analyysin rakentamisen tulisi näkyä toiminnassa näyttämöllä. (Mäkelä 2005, 43.) Vuonna 2006 valmistuneessa opinnäytetyössään Partituurista oopperaksi – laulajan työvälineet (2006) hän sanoo seuraavaa:

Laulajan tulkitsessa 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. Parhaimmillaan lopputulos on näyttelijäntyötä, johon sisältyy musiikkielementin kokonaisvaltainen hallinta. (Mäkelä 2006, 25.)

Vaikka tietoisien ja taiteellisten roolianalyysin tekemisen tärkeyttä painotetaan useammassa lähteessä, Palo (2017) sitä vastoin kertoo, ettei tee tietoisesti roolianalyysiä vaan hahmo rakentuu kuin itsestään prosessin kuluessa. Pohdin itse paljon kuningattaren hahmoa ja tein analyysiä kuningattaren motiiveista ja olemuksesta. Haastateltuani Paloa ja Mylläriä havaitsin, että kouluproduktiossamme meillä oli enemmän mahdollisuuksia vaikuttaa roolihahmoomme ja ohjaajat antoivat meille enemmän vapauksia verrattuna ammattilaisproduktioihin.

Taikahuilun tarinassa on klassinen asetelma, kärjistetyt ääripäät, hyvä ja paha. Yön kuningatar kuvaa pimeää ja pahuutta, Sarastro hyvää ja valoa. Yön kuningatar on tulkintani mukaan kylmä, analyyttisen järkevä, manipuloiva ja vallanhimoinen hahmo. Hän tavoittelee itselleen Sarastron valtaistuinta. Yön kuningatar kuuluu selkeästi opera serian, eli vakavan oopperan piiriin.

Oopperan alkupuolella Yön kuningatar näyttäytyy hyvänä hahmona, rakastavana ja surevana äitinä, mutta sitten paljastuvatkin hänen manipuloivat piirteensä. Hän haluaa antaa itsestään hyvän kuvan Taminolle saadakseen tämän pelastamaan ryöstetyn tyttärensä. Jollain tasolla kuningatar siis välittää tyttärestään. Ensimmäisen aarian ensimmäinen osa ja resitatiivi ovat pitkää linjaa, surullista ja sydäntä särkevää melodiaa ja teksti tukee musiikkia. Kuningatar äityy jopa melodramaattiseksi. Se, että kuningatar vain esittää ja manipuloi, paljastuu aarian toisessa osassa. Tunnelma vaihtuu aivan liian nopeasti railakkaan voitonriemuiseen, tämä mielestäni kertoo siitä, että kuningatar ei oikeasti ollut niin murtunut, kuin mitä antoi vaikuttaa. Tunnelma on loppuaariassa lähes maaninen ja villiintyy lopun virtuoottisiin koloratuureihin Kuningattaren ollessa täynnä itseään ja täysin varma voitostaan.

Miten löytäisin itsestäni tällaisen puolen, kun oma luonne on aivan päinvastaista? Mistä löytää pahuus ja julmuus? Olin prosessin aikana hakoteillä näiden kysymysten kanssa. Uskon, että jokaisessa ihmisessä on pimeä puoli ja siihen liittyviä tunteita on mahdollista kaivaa esiin ja hahmon kautta heittäytyä niihin. Omalla kohdallani se ei ollut kovin miellyttävää ja se oli jopa pelottavaa ja henkisesti raskasta.

Analysoidessani Yön kuningatarta ja hänen vaikuttimiaan, tulin siihen päätelmään, että kuningatar ei ole läpeensä paha hahmo. Halusin tehdä hahmosta enemmän inhimillisen. Uskon, että hänelle on täytynyt tapahtua jotain todella pahaa ja traumaattista lapsuudessa tai myöhemmin elämässä. Hän on sen vuoksi kylmettänyt ja sulkenut itsensä, ja hänelle on sen vuoksi muodostunut jonkinlainen persoonallisuushäiriö. Siltä hahmon käytös ainakin vaikuttaa. Yön kuningatar on tulkintani mukaan menettänyt uskonsa ihmisiin ja elämän hyvyyteen, hän hautoo kostoja katkerana ylhäisessä yksinäisyydessään. Edes tytärtään hän ei päästä lähelle. Minkälainen ihminen käyttää omaa lastaan valtansa välineenä ja on valmis hylkäämään lapsen, jos lapsi ei tottele ja palvo äitiään?

Roolihahmon luomisesta teki mutkikasta se, että hahmossa oli monta tasoa: näyttelin ensisijaisesti lasta, joka leikkii olevansa Yön kuningatar. Kuvittelin leikkiviä lapsia ja muistelin itseäni lapsena. Lapset heittäytyvät leikkeihin täysillä. Koin, että voisin olla roolissani lapsekkaan liioiteltu ja karrikoida kuningattaren piirteitä. Minun täytyi myös pohtia minkä ikäinen lapsi olen. Päädyin siihen, että olen selvästi jo vähän vanhempi lapsi, 10–12-vuotias.

Henkilöhahmon rakentamisen prosessia helpottamaan mietin, voisinko käyttää esikuvaa tai esikuvia? Aluksi minulla olikin selkeä roolimalli, jonka nahkoihin sujahdin. Tutkin tuota henkilöä. Miten hän liikkuu, ilmehtii ja elehtii, millainen puhetyyli hänellä on ja millaisia äänenpainoja hän käyttää. Kuningattarestani tuli kuitenkin aivan uusi ja omanlainen hahmo, ei kopio kenestäkään. Siinä oli piirteitä esikuvastani, universaaleja pahan ihmisen piirteitä ja pohjalla minä ja tunteeni. (Suvanto 2017.)

Roolihahmoa rakentaessani minulla ei ollut juurikaan faktoihin pohjautuvaa tietämystä roolityöskentelystä tai näyttelijän työstä, ainoastaan kokemusten kautta kertynyttä hiljaista tietoa. En tuntenut näyttelijän työn erilaisia tekniikoita. Harjoitusperiodin aluksi meillä oli oopperaleiri, jossa teimme paljon hyödyllisiä näyttämötyön harjoituksia. Konkreettista faktaa ei kuitenkaan ollut ja osa harjoituksista jäi leijumaan ilmaan vailla faktapohjaa. Vasta opinnäytetyötä kirjoittaessani perehdyin erilaisiin näkemyksiin näyttelijäntyöstä. Havaitsin, että olen intuitiivisesti käyttänyt roolityössäni hyödyksi sekä eläytyvää että teknisempää lähestymistapaa. Olen tehnyt Stanislavskilaismaista roolianalyysiä ja tukenut roolin luomista tarkkailuun perustuvalla aineistolla ja mallioppimisella.

5.5. Onnistumisia, haasteita ja kehityskohteita

Kokonaisen oopperaroolin valmistaminen oli elämyksellinen ja haastava kokemus. Tunteet risteilivät prosessin edetessä laidasta laitaan. Sain kokea niin alisuoriutumista, kuin taas toisaalta mehukkaista onnistumisen hetkistä sain voimaa jatkaa eteenpäin. Uskon, että seuraava roolini on matkaltaan tasaisempi sen ansiosta mitä kaikkea olen oppinut tämän projektin aikana. Epätasaisuutta prosessiin ja roolisuoritukseen toi nimenomaan kokemattomuuteni.

Sisäisten haasteiden lisäksi laulajan- ja näyttelijäntyössä ei voi välttää yllättäviä ulkoisia tekijöitä ja haasteita. Esimerkiksi sairastumiset ja loukkaantumiset voivat aiheuttaa lauluteknisiä ongelmia. Sain kaatumisesta johtuneen niskan retkahdusvamman kesken tiiviimmän harjoitusperiodin. Tämä lukitsi ja vaikeutti laulamista huomattavasti, mutta oli vain löydettävä keinot selvittää produktion läpi käytettävissä olevilla resursseilla. Ammattiproduktioissakaan ei ole joka päivä äänellisesti parhaassa terässä, mutta silti on

suoriuduttava. Ammattimainen ja huolellinen valmistautuminen roolisuoritukseen auttaa selviämään yllättävistä tilanteista.

5.5.1 Tunnettyö ja näyttämötyöskentely

Yön kuningatar on vaativa rooli niin laulullisesti kuin näyttämöllisesti, vaikka näyttäytyykin oopperassa vain kolme kertaa. Kuningattaren roolissa joutuu laulamaan kylmiltään suuria aarioita. Esimerkiksi Pamina ja Tamino ovat paljon lavalla ja instrumentti pysyy tällöin paremmin auki ja uskon, että mieli pysyy myös rennompana, kun lavalla olemiseen tottuu. Lisää haastetta laulamiseeni toi ohjaus, jossa olimme kaikki koko ajan lavalla. Kukaan ei päässyt pois hengähtämään vaan kyyhötimme lavasteiden takana lavan takaosassa, kun emme olleet näyttelössä.

Olen huomannut, että oopperanäyttelemisen tekee erityisen haastavaksi se, että näyttelemisen lisäksi pitää vielä laulaa ja välittää tunteita laulaen. Laulaja joutuukin usein tekemään kompromisseja laulutekniikan ehdoilla.

Yön Kuningattaren kokemat voimakkaat ja usein dramaattisetkin tunteet tuottivat minulle lauluteknisiä haasteita, erityisesti voimakas vihan ja raivon tunne Der Hölle Rache -aariassa. Havaitsin uppoutuvani liikaa kokemaan vihan tunnetta ja se toi kehooni laulutekniikan kannalta epätoivottua jännitystä niin pallean kuin leukalihaksiinkin. Kuningattaren toisen aarian, O zittre nicht, ensimmäinen puolikas on täynnä sydäntä raastavaa, tyttärensä menettäneen äidin surua. Tässäkin aariassa haasteena on se, että tunnekokemus pääsee liian vahvasti kasvojen lihaksiin ja koko kehoon. Vaikka usean vuoden laulukoulutuksen aikana minulle oli kehittynyt kokemusta siitä, miten ja kuinka voimakkaasti ilmaista tunteita laulaessa, varsinaista faktoihin pohjaavaa tietoa minulla ei vielä produktion aikana ollut tarpeeksi. Jenni Lätilä kuvaa tohtorin työssään Oopperalaulajan tunnettyö (2016) perinpohjaisesti tunteiden ilmentämistä laulajan työssä ja tunteiden biologisia vaikutusmekanismeja. (Lätilä 2016, 93.)

Lätilä (2016) kertoo kuinka itkussa ja surun tunteessa lihakset kasvoissa jännittyvät. Kulmat kurtistuvat ja nenä ja otsa rypistyvät. Samaan aikaan lihakset kurkunpäässä jännittyvät tavalla, joka on yhteensopimaton klassisen laulutekniikan kanssa. Lätilän mukaan jo vähäinkin surun ja liikutusten tunteista johtuva jännitys kurkunpään lihaksistossa on kuultavissa laulajan

äänessä kvaliteetin matalisuutena, epävarmuutena ja sijoituksen horjumisena. (Lättilä 2016, 93.) Ahdistus ja viha taas tuntuvat konkreettisesti möykkynä vatsassa, sillä pallea ja vatsalihakset jännittyvät tuolloin jopa kouristukseen asti. Klassinen laulutekniikkaa vaatii joustavaa, rentoa ja reaktiivista palleaa, joten vihan ja ahdistuksen tunteet johtavat epätarkkaan hengityksen kontrolliin. Lättilä (2016) toteaa, että se on kuultavissa erityisesti forte-kohdissa äänen kontrollin menetyksenä. (Lättilä 2016, 94.)

Lättiläkin (2016) kuvaa työssään, että laulaja joutuu tekemään kompromisseja ja valintoja laulamisen ja näyttölemisen välillä. Hän pohtii, että kauniisti laulettu viha-aaria voi olla flegmaattinen ja siten epäuskottava, toisaalta vihan ja raivon näyttöleminen on usein kuultavissa äänen kvaliteetissa. Lohdullista kyllä, hän toteaa, että valitsi sopraano miten tahansa, on tyypillistä, että kriitikot kirjoittavat sopraanon ratkaisun johtaneen jollain tapaa epätydyttävään tulokseen. (Lättilä 2016, 94.)

Lättilä (2016) muistuttaa, että näyttämöllä oopperalaulajan täytyy kontrolloida tunnekokemustaan, sillä tunne vaikuttaa ääneen ja hyvä laulutekniikka vaatii tietenkin timanttista kontrollia (Lättilä 2016, 59).

Jos laulaja todella kokisi esityksen hetkellä hahmon kaiken vihan, epätoivon, pelon, raivon, rakkauden ja riemun, hän ei luultavasti pystyisi laulamaan näissä kohtauksissa ääntäkään (Lättilä 2016, 59).

Tunnekontrolli vahvistuu harjoituksen ja kokemuksen myötä. Olen työtäni kirjoittaessa huomannut, että suuri merkitys on myös näyttelijäntyön ja sen erilaisten tekniikoiden tuntemisessa. Lättilä kuvaa tätä tohtorintyössään osuvasti:

Toisaalta kysymys on myös harjoituksesta – ensimmäisissä harjoituksissa olin valmistautunut omiin tunteisiini, mutta harjoitusprosessin aikana käsittelin ja etäännytin ne itsestäni niin, että esitysten koittaessa pystyin *näyttelemään* Lady Macbethin tunteet reagoimatta enää niihin (tai omiin tunteisiini) aidolla, täydellä fysiologisella vasteella (Lättilä 2016, 101).

Roolihahmon tunteet on siis naurettu ja itketty valmiiksi harjoitusprosessin aikana. Harjoituskopissa tuli muutamat itkut itkettyä tai sitten puhistua vihasta ja ärsytyksestä, joka osittain oli myös sitä, että jokin fraasi ei onnistunut lauluteknisesti. Näistä tunteista oli tosin helppo ammentaa materiaalia hahmoa varten. Lavalla hahmo on ideaalitalanteessa valmis eikä

fysiologisen tunnereaktion enää pitäisi ottaa yliotetta tai haitata laulutekniikka liikaa. Koin parhaimmillaan lavalla ollessani, että minun oli turvallista olla vihan tunteessa. Se oli ikään kuin vaate, vain pinta ja sisällä oli minä, sopivasti heittäytymistä, mutta myös sopivasti kontrollia. Joka hetkessä tai esityksessä tämä ei toki onnistunut näin hyvin.

5.5.2 Aikataulut

Yksi haasteista oli aikataulun tiukkuus yhdistettynä koulun ja töiden kanssa. Syksyllä 2016 tiesin, että laulaisin Yön kuningattaren roolin ja ensi-ilta olisi jo huhtikuun lopulla. En ollut aiemmin laulanut Yön kuningattaren aarioita, joten haastava materiaali piti saada melko nopealla aikataululla haltuun. Syksyllä erehdyin ajattelemaan, että aikaa on, vaikka kuinka paljon, mutta tiivis periodi ja sitä myötä ensi-ilta tulivat vastaan yllättävän nopeasti. Jatkossa aikatauluttaisin alusta lähtien paremmin ja tekisin suunnitelman, miten ehdin kaiken tarvittavan.

5.5.3 Orkesterin kanssa laulaminen

Minulla ei ollut kokemusta orkesterin kanssa laulamisen ennen produktiotamme. Orkesteri oli sijoitettu poikkeuksellisesti lavan sivuun ja kapellimestarin seuraaminen oli tästä syystä vaikeaa. Orkesteria oli myös hankala kuulla, varsinkin, kun lauloi korkeita ääniä. Näissä hetkissä täytyi vain luottaa kapellimestarin tahdinlyöntiin. Sain ohjaavalta laulunopettajalta hyvän neuvon, kuinka kapellimestaria voi seurata sivusilmällä eikä tarvitse näyttämöllä katsoa suoraan kapellimestaria. Kontakti kapellimestariin pitää kuitenkin koko ajan säilyttää. Alkuvaikeuksista huolimatta onnistuin tilanteeseen nähden hyvin yhdistämään lavalla näyttelemisen ja orkesterin kanssa toimimisen.

Wilson (1994) kiteyttää orkesterin kanssa laulamisen vaikeuksia seuraavasti:

Laulajien on katsottava kapellimestarin tahdinlyöntiä, ja vaikka he voivat tehdä sen aivan hyvin "silmäkulmastaan", he näyttävät yleensä sameasilmäisiltä ja omituisilta tehdessään niin. Heidän on myös kehitettävä sisäinen tahdinlyönti, näkevätpä he kapellimestarin tai eivät, ennakoidakseen sisääntulot. (Wilson 1994, 80.)

5.5 Lopuksi

Minulle sattui loukkaantuminen pahimpaan saumaan kesken harjoitusperiodin ja se toi yhtäkkiä valtavan määrän paineita siihen asti rennosti edenneeseen prosessiin. Laulaminen ei tahtonut loukkaantumisen jälkeen sujua ja mietin, paranenko ensi-iltaan mennessä. Lopulta jouduin laulamaan roolin puolikuntoisena. Jälkiviisaana voisi ajatella, että olisi ollut järkevää jäädä pois produktiosta ja antaa kehon parantua. Päätin kuitenkin jatkaa produktiossa, koska tämä oli ainutlaatuinen tilaisuus. Vaikka en voinut antaa laulullisesti parasta ja se harmitti, niin toisaalta produktio oli tulevaisuutta ajatellen tärkeä ja opettavainen kokemus. Pääsin tekemään kokonaisen oopperaroolin, verkostoiduin, sain arvokasta lavakokemusta, kokemusta näyttelijäntyöstä ja orkesterin kanssa laulamista.

Projekti toi mukanaan tunteiden koko kirjon: epätoivoa, mutta myös suuria onnistumisen kokemuksia ja iloa. Olen tyytyväinen, että otin haasteen vastaan, vaikka olinkin osaamiseni ääri rajoilla ja tekninen osaamiseni ei kaikkeen edes riittänyt. Yön kuningattaren roolin laulaminen vei minua paljon eteenpäin laulajana. Laulullisesti olen tyytyväinen korkeimpiin ääniin ja koloratuureihin. En missään vaiheessa osannut pelätä viha-arian kolmiviivaisia f-säveliä. Ne ovat aina tulleet luonnostaan. Pitkät linjat ja matalammat äänet taas tuottivat haasteita, ja niihin täytyikin löytää tulevaisuudessa lisää pitoa ja äänen kannattelua.

Toivon, että olisin saanut aloittaa jostain helpommasta roolista, mutta toisaalta hyvä näin. Tiedän nyt, että hermoni kestävät tuon valtavan paineen. Muistelen, kuinka ryömin ensi-illassa lavasteiden alta lavalle. Minulla oli itsevarma ja ylväs olo, olinhan Yön kuningatar enkä oma itseni. Minua jännitti sopivasti, niin, että olin latautunut esitykseen, mutta minkäänlaista liiallista paniikkia tai ahdistusta ei ollut. Tässä se oli, minun hetkeni. Minä saisin ottaa lavan haltuuni, tulla näkyväksi. Nyt ei epävarmuudelle ja puolittaiselle tekemiselle enää ollut sijaa. (Suvanto 2017.) Minulle on ollut aina helpompaa laulaa ja heittäytyä esityksissä. Tuntuu, että parhaimmat suoritukset osuvat esityksiin. Miksi näin? Luulen, että se vahva epäilevä ja mollaava ääni pääni sisällä vihdoinkin esityksessä hiljenee. Ei voi enää muuta kuin tehdä täysillä ja hypätä tuntemattomaan. Produktion harjoituksissa koin lähestulkoon aina alisuoriutuneeni. Keskityn liikaa itseeni ja lannistava, ”ei tästä tule mitään, älä edes yritä” -ajatus hiipi mieleeni. (Suvanto 2017.) Nuo ajatukset lukitsevat kehoa ja vievät mielen vaivautuneeseen jännitystilaan. Kuitenkin nämä ajatukset ovat esitystilanteessa tipotiessään. Se on vapauttava tunne. Lavalla pääsee nauttimaan!

6 POHDINTA

Tässä osiossa summaan opinnäytetyössä käsittelemäni asiat. Luvussa 6.1 teen yhteenvetoa roolin rakentamisen prosessista kolmen vaiheen mukaan. Pyrin tiivistämään keskeisiä tuloksia ja kuvaan, miten päädyin lopputulokseen. Luvussa 6.2 reflektoin omaa oppimistani ja peilaan produktiota ja kokemuksiani siitä haastateltavien kokemuksiin ja lähdeaineistoon. Pohdin mitä olen prosessista oppinut musiikkipedagogina ja laulajana. Mietin, miten voin hyödyntää oppimaani tulevaisuuden työkentällä.

6.1 Yhteenveto prosessista

Päädyin jaottelemaan oopperaroolin rakentamisen vaiheet karkeasti kolmeen osa-alueeseen, niin sanotusti yläotsikoihin, joiden alle pienemmät palaset asettuvat. Se, millä tavalla jaon lopulta tein, oli opinnäytetyöprosessin loppuvaiheisiin asti hieman epäselvää ja avoinna. Peilasin ja tutkin omien kokemusteni, haastattelujen ja lähdemateriaalin kautta toimivinta, käytännönläheisintä ja selkeintä jakoa. Vaiheet, joihin lopulta päädyin ovat taustatyö, harjoitusperiodi ja esiintyminen. Mäkelä (2006) on päätenyt opinnäytetyössään samankaltaiseen kolmiosaiseen jakoon. Mäkelän nimeävät vaiheet ovat taustatyö, näyttämötyö ja esiintyminen. Työssäni painotus on erilainen verrattuna Mäkelän työhön, ja olen ottanut uutena aspektina mukaan laulullisesti sopivan roolin valitsemisen.

Haastatteluissa yllätyin siitä, että roolin rakentamisen prosessi alkaa jo itselle laulullisesti istuvan roolin valinnasta. Sekä Palo (2017) ja erityisesti Mylläri (2017) painottivat tätä aspektia tärkeänä osana onnistunutta lopputulosta. On vaarana, että nuori laulaja ottaa laulettavakseen liian vaikeaa ja vielä kypsymättömälle äänelleen sopimatonta materiaalia. Oikeanlaisen, itselle sopivan roolin valinta kiinnosti ja halusin tutkia sitä tarkemmin. Alkuperäisessä prosessikaaviohahmotelmassani tätä osaa ei ollut. Haastatteluiden pohjalta päätin lisätä sen prosessikaavioon ja nostaa yhtenä tärkeänä asiana esille työssäni.

Opinnäytetyöprosessin aikana heräsi kiinnostus tutkia roolin rakentamisen prosessia lisää. Haluan jatkossa tutkia esiintymistilannetta ja esiintymistä koskevia osa-alueita, jotka rajasin tarkoituksella tämän työn tutkimusalueen ulkopuolelle. Myös oopperalaulajan näyttelijäntyö on

aihe, johon haluan syventyä vielä lisää ammattimielessä. Opinnäytetyöprosessin myötä olen löytänyt näyttelijäntyöstä laajasti aineistoa, joihin aion paneutua tulevaisuudessa vielä tarkemmin.

Työni vaikeus oli rajata laajasta kentästä alueet, joihin keskittyä. Alun perin tarkoitukseni oli tutkia vain näyttelijäntyötä ja roolihahmon luomista oopperassa, fokusoiden Yön kuningattaren hahmoon tapausesimerkkinä. Havaitsin, että oopperaroolin rakentamisesta alkutekijöistään, eli roolin valinnasta lähtien, ei löytynyt juurikaan kirjallista aineistoa. Halusin koota opinnäytetyöhöni tiiviiseen pakettiin koko oopperaroolin rakentamisen prosessinkaaren ja auttaa näin ensiroolejaan tekevää hahmottamaan prosessia. Ettei työ paisuisi liikaa, oli kuitenkin pakko rajata aihetta ja päädyin syventymään tarkemmin luomani prosessikaavion kahteen ensimmäiseen vaiheeseen.

Esiripun laskeuduttua viimeisen kerran ja humun hälvettyä jäin pohtimaan, mitä olisin voinut tehdä paremmin ja mikä olisi tehnyt prosessista sujuvamman? Huomasin, että minulla ei ollut vahvaa konkreettista tietopohjaa oopperaroolin rakentamisesta, vain produktion ja aikaisempien projektien ja esiintymisten aikana syntynyt kokemuspohja. Sen vuoksi koin tärkeäksi tutkia aihetta ja kirjoittaa siitä. Minua kiinnosti erityisesti ammattilaisten näkökulma. Halusin saada sen esille työhöni ja siksi päädyin haastattelemaan kahta alan ammattilaista. Toivon, että minulla olisi ollut produktion aikana suuri osa näistä työkaluista, joita pääsin tutkimaan ja oppimaan opinnäytetyötä kirjoittaessani. Moni asia olisi ollut tällöin sujuvampaa. Kuten aiemmin mainitsin, olen suunnannut työni erityisesti aloitteleville laulajille ja ensiroolejaan tekeville. Toivon, että ensiroolejaan tekevät laulajat hahmottavat työni kautta paremmin roolin rakentamisen prosessin laajuuden ja saavat tästä konkreettisia työkaluja ja vinkkejä omaan prosessiinsa.

6.2 Oppimisen reflektointia

Antoisinta opinnäytetyön kirjallisen osion tekemisessä olivat kahden ooppera-alan ammattilaisen haastattelut ja tutustuminen erilaisiin näyttelijäntyön tekniikoihin. Sain haastatteluista tulevaisuuden kannalta paljon hyödyllistä ja kiinnostavaa tietoa, enemmän kuin mitä tähän kirjalliseen osioon pystyin sisällyttämään. Myös oman tekemisen reflektointi on ollut antoisaa ja opettavaa. Jos saisin tehdä jotain uudestaan, niin pyrkisin aikatauluttamaan

opinnäytetyön kirjoittamisen paremmin. En osannut arvioida kuinka aikaa vievää kirjoittaminen lopulta oli. Haastavaa oli lisäksi tutkimusaiheen rajaaminen sellaiseksi, ettei työ venyisi liian laajaksi. Oli pakko karsia ja fokusoida. En ole aikaisemmin kirjoittanut tieteellistä tekstiä näin laajasti, joten se oli myös uutta ja vaati totuttelua.

Oopperaproduktio oli vaativuudestaan huolimatta mielettömän palkitseva. Minä pystyin! En ole täysin tyytyväinen omaan osuuteeni produktiossa, mutta toisaalta: onko kukaan koskaan? Mielessäni on paljon asioita, joita haluan ja joita tulee kehittää. Toisaalta en ole valmis laulaja, ja tämä oli ensimmäinen kokonainen oopperaroolini, joten en voi vaatia itseltäni liikaa. Laullisessa puolessa koloratuureihini ja niihin kuuluisiin f3:siin olin tyytyväinen. Muu vaatii vielä vahvempaa teknistä osaamista, muun muassa äänen kannattelua. Kyseistä roolia harjoitellaan vuosia ja vuosikymmeniä, ensimmäiseksi rooliksi siis suuret saappaat täytettäväksi. Produktio oli pintaraapaisu oopperan tekemisestä ja siitä mitä Yön kuningatar voi olla. Nähtäväksi jää miten rooli kehittyy. Toivon, että saan laulaa roolin vielä tulevaisuudessa. Nyt jätän kuningattaren rauhaan ja hautumaan alitajuntaan. Annan äänen ja mielen kypsyä ja palaan rooliin myöhemmin.

Produktion aikana havaitsin kokemuksen siitä, että minuun luotetaan ja uskotaan, olevan ratkaisevan tärkeä onnistumisen kannalta, etenkin jos oma luottamus itseeni meinaa horjua. Toisaalta jos kokee, että ohjaaja ei luota roolia tekevän osaamiseen, on omaa uskoa itseensä vaikea pitää kasassa. Mylläri (2017) mainitsi haastattelussa, että oopperamaailma voi olla kova. Hänen mielestään oopperalaulaja tarvitsee paksun nahan ja raudanlujan luottamuksen omaan osaamiseensa. On jaksettava uskoa itseensä, vaikka tukea ei ulkopuolelta tulisi. Tästä näkökulmasta katsottuna oli hyödyllistä, ettei produktiomme ollut vain lintukoto, vaan siellä ilmeni ikäviä asioita, joita joutuu kohtaamaan myös ammattiproduktioissa. Pohdin mitä voin tästä pedagogina oppia ja hyödyntää työelämässä. Tärkeäksi asiaksi nousee turvallinen ympäristö, jossa uskaltaa tehdä virheitä ja heittäytyä. Ensiarvoisen tärkeää tämä on ammattiin vasta opiskeleville, myös lapsille ja nuorille. Jos kuvittelen esimerkiksi ohjaavani nuorille tai lapsille suunnattua produktiota, niin miten pedagogina toimin? Haluaisin rakentaa mahdollisimman turvallisen ympäristön ja tuoda ilmi luottamukseni työryhmää kohtaan, vaikka paine esityksen valmiiksi saamisesta ja hyvästä laadusta onkin olemassa.

Harjoitusvaiheessa vaadittiin korkeaa tasoa, ja se tuntui paineistavalta. Minulla oli tunne, että meiltä kahdelta Yön kuningattarelta vaadittiin vielä enemmän muihin verrattuna. Tämä lisätynä

siihen, että tein ensimmäisen kokonaisen oopperaroolini ja moni asia oli aivan uutta, teki prosessin hetkittäin henkisesti todella raskaaksi. Mitkä asiat olisivat poistaneet epävarmuutta?

Toivon samankaltaisilta taiteellispedagogisilta opiskelijaproduktiolta jatkossa enemmän läpinäkyvyyttä. Opettajat ja ohjaajat voisivat avata enemmän omia tarkoitusperiään. Olisin esimerkiksi kokenut hyödylliseksi, että oopperaroolin rakentamisen vaiheita olisi avattu meillä konkreettisesti. Opinnäytetyötä kirjoittaessa ja roolin vaiheita tutkiessa on ilmennyt monta asiaa, joihin en osannut kiinnittää huomiota tai joita en tullut ajatelleeksi. Esimerkiksi sellaiset perusasiat, kuin missä järjestyksessä roolin musiikkia kannattaa lähteä opiskelemaan ja mihin kannattaa partituuria tutkiessa kiinnittää huomiota. Tietämykseni oopperanäyttelemisestä oli puutteellinen ja lähinnä mututuntumaan perustuva. Jos olisin esimerkiksi tuntenut paremmin näyttelemisen eläytyvää ja teknistä suuntausta, olisin voinut poimia niistä työkaluja omaan roolityöhön. Lisäksi jos oma roolityö olisi perustunut toimiviksi todettuihin näyttelijäntyön menetelmiin, olisi se tuonut rutkasti lisää luottamusta siihen, että suunta on oikea. En myöskään osannut aikatauluttaa prosessia taloudellisesti. Oopperan harjoitusperiodi pyöri yhtä aikaa koulun kanssa, joten kattavasta aikatauluttamisesta olisi ollut suuri hyöty.

Mylläri (2017) tuumaa haastattelussa, että pitää varautua siihen, että mikään ei ole koskaan täydellistä. Hän kertoo, että produktion aikana tulee ilmi paljon epämiellyttäviä asioita, joita pitää vain sietää. Hän kertoo, että vaikka tie voi olla kivinen, niin itse esiintymistilanne voi silti olla mahtava. Olen huomannut, että työprosessissa voi sattua kaikenlaista yllättävää. Olen prosessin aikana oppinut, että kaikkeen ei mitenkään voi eikä osaa varautua, joten huolellinen valmistautuminen on tärkeää. Näin yllättävät tilanteet eivät vaaranna tekemistä. Kaikesta huolimatta, on tärkeä pitää huolta innostuksen ja ilon kipinästä sekä oman taiteellisuuden säilymisestä. Se on mielestäni kaiken pohjalla oleva kantava voima: valtava palo ja halu tehdä.

LÄHTEET

- Hakkarainen, K. Lonka, K. & Lipponen, L. 2001. Tutkiva oppiminen. Älykkään toiminnan rajat ja niiden ylittäminen. Porvoo: WSOY.
- Hirsjärvi, S. & Hurme, H. 2011 Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö, Gaudeamus.
- Hirsjärvi, S. & Huttunen, J. 1995. Johdatus kasvatustieteeseen. 4. uudistettu laitos. Porvoo Helsinki Juva: WSOY.
- Koppa. 2015. Jyväskylän yliopisto. Saatavissa: <https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tutkimusstrategiat/laadullinen-tutkimus>. Viitattu 14.1.2018.
- Lättilä, J. 2016. Oopperalaulajan tunnettyö. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. DocMus-tohtorikoulu. Tohtorintutkinnon kirjallinen työ.
- Major, L. 2011. The Empty Voice. Acting opera. Milwaukee: Amadeus Press.
- Mylläri, A. 2017. Oopperalaulajan haastattelu 22.12.2017, Kokkola.
- Mäkelä, M. 2005. Näyttelijäntyö esittävän säveltaiteen palveluksessa. Pirkanmaan ammattikorkeakoulu. Musiikin koulutusohjelma. Opinnäytetyö.
- Mäkelä, M. 2006. Partituurista oopperaksi – laulajan työvälitteet. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia. Musiikin koulutusohjelma. Opinnäytetyö.
- Mäkinen, T. 1978. Mozartin taikahuilu: ihminen niin kuin sinäkin. 2-painos. Savonlinnan kirjapaino osakeyhtiö.
- Nuutinen, O. Hiljainen tieto. Käsitteen synty ja alkuperä. Kansalaisyhteiskunnan tutkimusportaali. Jyväskylän yliopisto. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos. Saatavissa: <http://kans.jyu.fi/sanasto/sanat-kansio/hiljainen-tieto>. Viitattu 12.1.2018.
- Pohjalainen, M. 2012. Hiljaisen tiedon käsite ja hiljaisen tiedon tutkimus: Katsaus viimeaikaiseen kehitykseen. Artikkel. Saatavissa: <https://journal.fi/inf/article/download/7079/5613>. Viitattu 14.1.2018.
- Palo, M. 2017. Oopperalaulajan haastattelu 14.12.2017, Kokkola.
- Paula Oja, P. 2002. Yhteistoiminnallinen oppiminen. Pedagoginen seminaari. Saatavissa: <http://wwwedu oulu.fi/homepage/ktloped/pedsem/lv2002/posem.htm>. Viitattu 9.1.2017.
- Polanyi, M. 1966. The Tacit Dimension. Garden City, New York: Doubleday & Company.
- Pylkkä, O. Jyväskylän ammattikorkeakoulu. Saatavissa: <http://oppimateriaalit.jamk.fi/oppimiskasitykset/oppimiskasitykset/humanistinen-kokemuksellinen-oppiminen/>. Viitattu 14.1.2018.
- Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. 2006. Menetelmäopetuksen tietovaranto Kvali-MOTV. Kvalitatiivisten menetelmien verkko-oppikirja. Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto.

Tampereen yliopisto. Saatavissa: http://www.fsd.uta.fi/fi/julkaisut/motv_pdf/KvaliMOTV.pdf. Viitattu 14.1.2018.

Seitamaa-Hakkarainen, P. & Hakkarainen, K. Aaltoyliopisto. Saatavissa: http://mlab.taik.fi/polut/Yhteisollinen/teoria_tutkiva_oppiminen.html. Viitattu 12.9.2017.

Stanislavski, K. 1989. Näyttelijän työ. Helsinki: Tammi.

Stanislavski, K. 1991. Näyttelijän työ 3. Näyttelijän roolityöskentely. Helsinki: Aula & Co.

Suvanto, J. 2017. Työpäiväkirja.

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 2020. Opinto-opas. Opera role in a production 2018-2020. Osaamistavoitteet. Saatavissa: <https://opinto-opas.uniarts.fi/fi/erillinen-opintokokonaisuus/S-LAO001/3507>. Viitattu 7.3.2020.

Varto, J. 2005. Laadullisen tutkimuksen metodologia. Saatavissa: http://arted.uiah.fi/synnyt/kirjat/varto_laadullisen_tutkimuksen_metodologia.pdf. Viitattu 16.1.2018.

Virtuaaliammattikorkeakoulu. 2007. Ylemmän amk-tutkinnon metodifoorumi. Saatavissa: <http://www2.amk.fi/digma.fi/www.amk.fi/opintojak-sot/0709019/1193463890749/1193464158778/1194360111832/1194360447229.html>. Viitattu 14.1.2018.

Wilson, G. 1994. Esittävän taiteen psykologia. Suomi: UniPress.

Taulukko eläytyvän ja teknisen lähestymistavan eroista Glenn D. Wilsonin mukaan

Eläytyvä (sisäinen)	Tekninen (ulkoinen)
Huomio kiinnitetään roolihahmon sisäisiin ajatuksiin ja tunteisiin.	Näkökulma on ulkoinen eli yleisön näkökulma.
Liittyy Stanislavskin järjestelmään ja Strasbergin "metodiin".	Liittyy ranskalaiseen koulukuntaan (Delsarte).
Tärkeimpänä pidetään rehellisyyttä.	Tärkeimpänä pidetään kommunikaatiota yleisön kanssa.
Suosii "tunnemuistiin" pohjautuvaa valmistelua, roolihahmon analyysiä, improvisaatiota ja itsekseen puhumista.	Roolin luominen pohjautuu mallioppimiseen, palautteeseen, kuriin, kehonkieleen ja yleisön tarkkaavuuden manipulointiin.
Sopii erityisesti avantgardistiseen teatteriin ja intiimiin elokuvatyöhön.	Sopii erityisesti klassisiin näytelmiin, oopperoihin ja eppisiin elokuviin.

(Wilson 1994, 67.)

Taulukko oopperaroolin rakentamisen prosessista

TAUSTATYÖ	HARJOITUSPERIODI
Tutki ensimmäiseksi partituuri huolella ja laula pätkiä roolista	Musiikkiharjoitukset: musiikki osattava ulkoa, äänen sovittaminen ensemblekohtauksiin Balanssikysymykset Yhteistyö laulajien, korrepetiittorin ja kapellimestarin kanssa
Kysymyksiä ennen roolin valintaa: Kuinka paljon rooli on lavalla? Roolin suuruus ja vaatimustaso? (näyttämöllinen ja laulullinen) Mitä osaamista se minulta vaatii? Onko rooli sopiva omalle äänelle?	Näyttämöharjoitukset: Ohjaaja mukaan Oopperan konsepti selviää
Libreton ja taustan tutkiminen Tekstin kääntäminen ja sisällön tulkinta Mistä oopperassa on kyse? Mitä hahmoja oopperassa on?	Roolihahmon luominen: Tapahtuu yleensä yhdessä ohjaajan kanssa Roolianalyysi: käännekohtien analyysi, hahmon tarinan kaaren hahmottaminen, hahmon ristiriidat
Aikatauluttaminen niin, että musiikki on valmis ennen harjoitusperiodia	Näyttelijäntyö Roolista riippuen erilaisten näyttelijäntyön menetelmien soveltaminen
Kielen opettelu (apuna kielivalmentaja)	Balanssin etsintä laulutekniikan ja karakterin välillä. Mahdolliset kompromissit.
Musiikkianalyysi (kokonaiskuvan hahmottaminen, tärkeimmät sävellajit, harmoniat, näiden muutokset ja tempot)	Orkesteri mukaan: Sitzprobe (ensimmäinen harjoitus orkesterin kanssa) Uuteen kuulokuvaan tottuminen Näyttämöllä kapellimestarin näkökentässä pitäminen (sivusilmällä)
Rytmitä voimien käyttö roolin tekemisessä (Kuinka paljon olen lavalla? Onko hengähdystaukoja?)	
Musiikin istuttaminen ääneen Lauluteknisten ongelmien selvitys opettajan tai valmentajan kanssa	
Musiikin harjoittaminen itsenäisesti ja myöhemmin korrepetiittorin kanssa. (osaaminen automatisoituu, ulkoa opettelu)	
Omasta hyvinvoinnista huolehtiminen (lepo, liikunta, syöminen, stressinhallinta)	
Yllättävät tilanteet, joihin ei voi varautua	

CV Mari Palo

Mari Palo on opiskellut laulua Keski-Pohjanmaan konservatoriossa Sirkka Haaviston johdolla ja vuodesta 1996 Marjut Hannulan oppilaana Sibelius-Akatemian laulumusiikin osastolla, jolta hän valmistui musiikin maisteriksi v.2008.

Opintojen jälkeen hän on työskennellyt Hannulan lisäksi Tim Richardsin kanssa. Liedopintoja Palo on harjoittanut mm. Elisabeth Schwarzkopfin, Hartmut Höllin, Mitsuko Shirain ja Ilmo Rannan johdolla. Lappeenrannan laulukilpailussa 1999 Palo sai kolmannen palkinnon sekä Yleisradion erikoispalkinnon ja vuonna 2001 hän tuli toiseksi Merikanto - laulukilpailussa.

Mari Palo on konsertoinut useimpien suomalaisorkestereiden solistina mm. Esa-Pekka Salosen, Leif Segerstamin, Mikko Franckin ja Juha Kankaan johdolla. Kotimaan lisäksi Palo on konsertoinut Tanskassa, Ranskassa, Belgiassa, Japanissa, Unkarissa, Englannissa, Yhdysvalloissa sekä orkesterin solistina, että liedlaulajana.

Suomen Kansallisoopperassa Palo on vierailut säännöllisesti vuodesta 1999. Hänen roolejaan ovat mm. Taikahuilun Pamina, Figaron Häiden Kreivitär ja Barbarina (Mozart), Carmenin Micaëla ja Frasquita (Bizet), La Bohèmen Musetta, La Rondinen Bianca (Puccini), Adriana Materin Refka (Saariaho), Isän Tytön Vera (Kortekangas), Robin Hoodin Marian (Linkola), Ovelan Ketun Kettu (Janáček), The Rake's Progressin Anne Trulove (Stravinsky), Indigon Myrna (Kivilaakso ja Toppinen).

Palo on vierailut myös useissa suomalaisissa alueoopperoissa, pienemmissä oopperaseurueissa ja Savonlinnan Oopperajuhlilla seuraavissa rooleissa: Anna Karenina: nimirooli (Uspenski), La Traviata: Violetta (Verdi), Alvilda in Abo: Alvilda (Ba-dia), Kuninkaan Sormus: Regina von Emmeritz (I.Kuusisto), Taipaleenjoki: Kirsti (I.Kuusisto), Eukko -Pidättekö vainajista?: Tyttö (Koskinen), Madame de Sade: Anne (Koskinen), Voi Vietävä!: Orava (Lintinen), Fitness-kevytooppera: Barbi (Lintinen), Koirien Kalevala: Tytti (J.Kuusisto), Hui Kauhistus!: Neiti Sipsu (Linkola), Seitsemän Koiraveljestä: Venla (Fage-rudd), Abelard ja Heloïse: Heloïse (Sivén), Iloinen leski: Hanna Glavari (Lehár), Hannu ja Kerttu: Hannu (Humperdinck), Carmen: Micaëla (Bizet) Palo on vierailut myös Den Norske Operassa Osllossa ja Leipzigin oopperassa.

Oopperatöiden lisäksi Palo on erittäin kysytty esiintyjä monilla eri kamarimusiikkifestivaaleilla.

Mari Palo on kantaesittänyt ja levyttänyt Aulis Sallisen teoksen Barabbas dialogeja, hän laulaa myös Helsingin kaupunginorkesterin levytyksellä Sallisen oopperasta Kuningas lähtee Ranskaan. Palo on tullut tutuksi myös Finlandia Recordsin julkaisemilla soololevyillä "Illan varjoon himmeään" (2003) sekä "Mari Palo" (2005). Mari Palo vierailee myös Vantaan Viihdeorkesterin joululevyllä "Joulun Hohde" (2006 Ondine). Tuorein levytys on juuri ilmestynyt Northern Attraction (2016), levyllä Palo laulaa Jukka Harjun säveltämän laulusarjan Pohjoiset vedet.

CV Annika Mylläri

Annika Mylläri, musiikinalan moniosaaaja ja oopperalaulaja valmistui maisteriksi Sibelius-Akatemiasta v.1992 huilunsoitonopettajaksi ja musiikinopettajaksi. Klassisen laulun opintoja hän jatkoi New Yorkissa asuen USA:ssa 10 vuotta, jossa debyytti-saleihin kuuluivat mm. Carnegie Hall että Kennedy Center (Washington D.C.). Lisäksi hän työskenteli pienessä oopperateatterissa nimeltä Opera New York ja esiintyi omissa konserteissaan ja solistina.

Suomeen paluun jälkeen Mylläri oli mukana perustamassa Kokkolan Oopperayhdistystä yhdessä sopraano Anu Komsin ja kapellimestari Sakari Oramon kanssa. Oopperayhdistyksen ensimmäinen tuotanto 2006 oli Mozartin Figaron Häät Kokkolan Oopperakesä-festivaalilla ja siitä lähtien Mylläri on laulanut useimmissa yhdistyksen tuotannoissa. Vuonna 2008 yhdistys sai vastaanottaa Taiteen Valtionpalkinnon ja vuonna 2009 levytys Sebastian Fagerlundin Döbeln oopperasta sai "Vuoden Levy" tunnustuksen YLEltä. Kesällä 2015 julkaistiin levytys Ahti Karjalainen– elämä, Kekkonen ja teot Heinz-Juhani Hofmannin musiikkiin ja Juha Hurmeen librettoon, jossa Mylläri laulaa Viinan roolin. Teos kantaesitettiin 2012 ja vieraili Espoon teatterissa 2013 ja levytys oli Emma-ehdokkaana vuonna 2016. Mylläri lauloi myös juhluvuoden 2015 Kokkolan Oopperakesä festivaalilla molemmissa teoksissa, Sibeliuksen Neito tornissa ja Seppo Pohjolan Harrbådan neito oopperassa (maailman kantaesitys).

Kaudella 2017 Mylläri on konsertoinut monipuolisesti ja vierailut festivaaleilla modernin musiikin parissa mm. RUSK-festivaalilla marraskuussa 2017. Mylläri toimii myös Centria-ammattikorkeakoulussa koulutusvastaavana sekä laulunopettajana ja Yrkeshögskolan Noviassa laulunopettajana.

Otteita työpäiväkirjasta

Elokuu 2016

Lauluope soitti loppukesästä 2016 ja kysyi, voisinko laulaa yökköä. Olin tosi otettu ja innostunut ja hämmentynyt, mutta epäilevä. Ope sanoi, että kokeile ne koloratuuripätkät, että jos ne tulee niin voit laulaa sen roolin. Tutkailin ja kuuntelin aarioita ja kyllä helposti pystyin laulamaan ne kuuluisat pätkät. No jonnin aikaa tuumailtuani sanoin et otan haasteen vastaan. Uskalsin sen tehdä, koska tämä on kouluprojekti ja tiesin, ettei minulta keskeneräisenä laulajana odoteta priimaa. Ja onhan tää kaikkien sopraanojen salainen unelma tehdä tää rooli.

Marraskuu 2016

Tänään lauloin ekaa kertaa Der Hölle Rachen harjoituksissa niin että koutsit oli kuulolla. Sain kehuja. Jess. Kai tää tästä. Toinen aaria on minulle vaikeampi sen erilaisten kuvioiden vuoksi. Juoksutukset ovat minulle hankalia, staccatokuviot helppoja. Mutta juoksutusten niiden kimp-puun. Tää oli tärkeä onnistumiskokemus.

Olen kuunnellut ja katsellut eri versioita yököstä. Damraun yökkö on hieno. Ja lisäksi opetellut ja puhunut tekstiä. Opetellut vuorosanoja. Alkaa olla musiikki hallussa ja kohta opittu ulkoakin. Yököllä on melko vähän laulettavaa. Kauhistuttaa kuinka paljon Paminalla on ulkoa osattavaa. Sinällään tää yökkö on kiitollinen rooli. Ja näin töiden ja koulun lomassa en tiedä olisinko kerinnyt tehdä Paminan roolin vaikka sen olisin ensisijaisesti halunnut laulaa.

Tammikuu 2017

Meillä oli "oopperaleiri". Tehtiin ryhmäytymisharjoituksia ja näyttämöhjarjoituksia aamupäivisin. Leirin aikana oli tarkoitus kahlata koko ooppera näyttämöllisesti läpi ja rakentaa pohjaa koh-tauksille. Pohdittiin hahmojen vaikuttimia.

Koen haasteelliseksi ja haastavaksi esittää vihaa ja tunnekyllmyyttä. Narsistisuuttakin. Toi-saalta se on mielenkiintoista ja tutkin tällaisia ihmisiä ja koitan omaksua piirteitä heistä. Miten toimisin, jos olisin tällainen henkilö? Mitä kokisin?

Mikä on yökön taustalla. Trauma? Josta syntynyt valtava katkeruus ja tunnekylläisyys. En halua yököstäni ultimaattista pahista vaan inhimillisen hahmon, jolla on syyt käyttökselleen. Ei vaan persoonallisuushäiriötä, vaikka ehkä vähän sitäkin on havaittavissa. Yökköni on sisältä heive-
röinen mutta peittää sen kaiken ja piilottaa syvälle sisälle. Yökkö kompensoi heikkoutta järkä-
tämättömällä häikäilemättömyydellä ja tunnekylläisyydellä.

Mitäs ihmettä, kun olen ennen kaikkea näyttämöllä lapsi, joka leikkii yökköä. Kaksi tasoa pääl-
lekkäin. Lapsen esittämänä yökkö on ehkä yksinkertaisempi ja lapsi näkee hyvän ja pahan
asetelman mustavalkoisemmin ja yökkö on puhtaasti pahis. Ehkä stereotyyppisiä pahiksen
eleitä voi liioitellakkin? Lapsi, jota näyttelen, on selkeästi hieman jo vanhempi kuin ehkä mitä
muut lapset ovat.

Helmikuu 2017

Koitin tänään laulaa ja yhtäkkiä mikään ei toimi. Voiko yhtäkkiä vaan unohtaa miten lauletaan.
Menin hädissään laulutunnille ja puhuin tästä opettajan kanssa. Ja laulettiin ja eihän se lähde
mitenkään samalla lailla kuin aikaisemmin. On ollut hirmunen into tehdä ja laulaa ja laulamine
on tuntunut tosi hyvältä ja yökön aariat on istuneet kivasti. Ei enää.

Hoksasin, että tää lauluongelma johtuu kaatumisesta. Niska on mennyt ihan kramppiin ja pää
ei käänny. Äkkiä lääkäriin vaan. Diagnoosiksi tuli piiskaniskuvamma. Sain lääkekuurin ja fyssa-
rille lähetteen. Voi apua, miksi just nyt piti käydä näin, ku kaikki meni niin kivasti.

Niskajumin takia laulutekniikka ei ole kohdallaan. Ahistaa. En osaa yhtäkkiä laulaa. Syksyllä
meni hyvin ja tuli hyvää palautetta, nyt ei vaan lähde. Tekis mieli luopua koko hommasta.

Ahdistaa, kun tuntuu että työryhmässä kyseenalaistetaan osaamiseni ja koen olevani silmä-
tikku. Tuntuu että koko ajan pitäisi ylittää itsensä enkä siltikään täytyä vaatimuksia. Hajottaa,
kun ei luoteta ja epäillä. Onneksi kuitenkin löytyy puolustajia ja tsemppaajia.

Mietin että oli huono valinta ottaa esikuvaksi ja tunnemuistoista rooliin eräs tietty henkilö ja
kohtaaminen elämästä. Vaikea kontrolloida tunteita. Menee ihon alle ja ahistaa ja itkettää. Jut-
telin ohjaajan kanssa tästä ja se helpotti. Hän sanoi, että ajattele, että toinen puolisko aivoista
kokee tunnetta ja toisella puoliskolla on kontrolli. Näyttelijä ei mene lavalle liikuttamaan itseään

ja itkemään. Näyttelijä liikuttaa yleisöä. Tasapaino tuntemisen kanssa löytyy sitten kokemuksen kautta.

Tuumin että en voi suoraan liikaa matkia ja näyttellä tätä esikuvaa. Päätin kaivaa omasta persoonasta sitä julmuutta ja rikkonaisuutta, mitä yökössä on. Tuntuu että siis roolihahmo on jotain muuta, mutta siinä on myös osa itseä.

Huhtikuu 2017

Tänään oli ekat harjoitukset orkesterin kanssa. Vitsi mikä fiilis päästä kajauttamaan. Ja ääni tuntui toimivan, kun sai vaan keskittyä laulutekniikkaan ja olla rauhassa paikoillaan. Ihan parasta. Huikeaa. Herättelin kroppaa vähä punnerruksilla yms, kun yökön aariat vaatii tosi paljon skarppiutta ja hereillä olemista ja reagointikykyä.

Orkesteri on poikkeuksellisesti näyttämön sivus ja on hankala kuulla orkesteria. Kuulokuva on ihan erilainen mihin oon tottunut. Ja kapun seuraaminen tuottaa haasteita. Pitäisi näyttellä samalla ja seurata myös orkesteria, pysyä tempossa jne. Avauduin tästä ohjaavalle opettajalle ja hän anto tosi tärkeän neuvon, että kapua voi ja pitää seurata sivusilmällä.

Kenraalin jälkeen tuli palautetta, että nyt toimii ja voin luottaa tekemiseeni, huh!

Ensi-ilta OMG. Mutta sisäinen rauha. Tässä se nyt vihdoin on. Keskityin ennen esitystä ja kuuntelin nauhoittamaani viimeisintä laulutuntia. Se auttoi ja rauhoitti. Tuntui, että nyt ääni on kohdillaan. Sama tunne oli, kun jossain huvipuiston laitteessa, joka ei vielä ole lähtenyt liikkeelle, mutta turvakaiteet ovat jo lukittuneet ja enää ei voi paeta. Nyt vaan mennään ja sit se lähtee. Oli hauska, kun näyttämölle sai tulla aluksi lapsena naureskellen vastaanäyttelijän kanssa. Sitten kehitellä kaikkea hassua ja vaan leikkiä vintiltä löytyvillä tavaroilla. Aluksi olin miettinyt, että on hankala, kun pitää olla sekä kuorossa että lapsena eikä saa vaan keskittyä yökköön, mutta toisaalta se rentouttikin. Sitten ryömin lavasteiden alle valmiina ensiesiintymiseen yökkönä. Tyhjiys ja rauha edelleen. Puin päälleni yökön järkähtämättömyyden ja varmuuden. Hän ei pelkää ainakaan päällisin puolin. Hän on itseriittoinen. Hänellä on päämäärä ja tavoite. En mene lavalle minuna vaan minulla on suoja-puku. Roolihahmo. Se helpottaa. Ja sitten kömmin ylös. Se on meno. Pää ei tunne jännitystä, mutta jalat tutisevat. Olen yökkö. Seuraan kapua sivusilmällä, keskityn. Annan mennä, kun puoliksikaan ei enää tässä vaiheessa

voi tehdä. Ja se on ohi nopeammin kuin uskoinkaan. Tyytyväinen ja onnistunut olo ensimmäisestä kohtauksesta. Koloratuuritkin olivat kevyet.

Unohdin tän päivän esityksessä olennaisen rekvisiitan. Veitsen viha kohtauksessa. Pidin sitä taskussa ennen kohtaustani, mutta jostain syystä otin sen pois taskusta. Sitten kohtaukseni olikin jo. Kapuan portaita. Olen ylhäällä lavasteiden päällä. Tajuan että apua! Veitsi on tuolla alhaalla. No enää ei voi palata. Vuorosanat alkavat just. Mietin että muokkaanko niitä ja pyydän palvelijoitani hakemaan veitsen. Tuumaan että ne ei välttämättä löydä veitseä. No, vedän pokalla vaan ja ihme kyllä nouseva hätä katoaa, enkä välitä unohduksesta. Sille ei voi mitään. Teen mielikuvitusveitsen. Vedän täysillä. Poistuessa lavalta kyllä hävettää. Juttelen tästä heti esityksen jälkeen ohjaajan kanssa. Hän sanoo, että näitä sattuu. Me opiskelijat ei olla harjoiteltu mitä tehdä tällaisissa tilanteissa. Että saako improvisoida. Ohjaaja sanoo, että saa ja pitää. Ja jos esim. huomaa, että lavalla ollut kaveri on unohtanut jotain hyvin olennaista niin sitten se mennään ja viedään kaverille käteen sinne lavalle. Isosti niin kuin ois osa näytelmää. Niin saa tehdä. Jälkeenpäin selvisi, että kanssalaulajat olivat vain ujuttaneet veitsen vaivihkaa jalkojeni juureen selkäni taakse mistä en sitä mitenkään olisi voinut huomata. Eli näin ei kuulu toimia, vaan he olisivat voineet reilusti tuoda veitsen minulle. Mutta kylläpä tästäkin mokasta oppi.

Toukokuu 2017

Miule on ollut aina helpompaa laulaa ja heittäytyä esityksissä. Tuntuu, että ne parhaimmat suoritukset osuu esityksiin. Miksi? Aattelen, että vahva sisäinen kriitikkonni vihdoinkin silloin hiljenee. Esityksessä pitää ja nimenomaan saa vaan päästellä menemään, ei voi enää piennellä itteään, mitä teen aika paljon harjoituksissa.

Tuumin näitä prosessin henkisiä vaiheita. Tähän tiettyyn kaavaan on jo tottunut, joten dramaattisiakaan tunteita ei liikaa säikähdä. En tiedä onko muilla samalla lailla. Alkuinnostuksessa ja prokkiksen alussa on hyvä draivi, kaikki luistaa. Sit lähempänä prokkiksen loppua tulee yleensä epätoivo ja romahdus ja tuntuu et ei tästä tule mitään. Tuo olo on kuitenkin aina lopulta kääntyntyyntyy, nopeastikkin, hyväksi ja esityksiin menee luottavaisin mielin. Jos en tuntis tätä kaavaa, oisin saanut laakin tuossa tän prokkiksen romahdusvaiheessa ja luovuttanut. Mutta, se jonkinlainen romahdusvaihe tulee melkein aina, kuuluu prosessiin ja menee ohitse.

Ihan outoa ja kummallista, että tää on nyt ohi. Lopulta projekti meni aivan hujauksessa. Vaikka se olikin pitkä verrattuna ammattilaisproduktioiden harjoituskauden keston yms. Itsensä ylittänyt olo ainakin toistaiseksi. Olen tyytyväinen siihen, että sain hallittua teknisesti todella vaikeat aariat jännityksestä huolimatta aivan kohtalaisen hyvin. Mutta pääseeköhän sitä enää koskaan laulamaan missään tällaisessa produktiossa tai oopperassa? Surullista jos ei. Tää on ollut ihan parasta. Projekti on opettanut hyväksymään keskeneräisyyttä ja välillä olen joutunut kovastikkin väöntämään kättä sisäisen perfektionistini kanssa. Mutta suurin ilo ja anti on ollut se yhdessä tekemisen riemu. Työryhmä ja kollegat. On ollut tietynlainen ”oopperaperhe” joka nyt hajoaa. Huomaa, että vaikka ei etukäteen osaa ja tiedä kaikkea, matkan varrella oppii ja kehittyy valtavasti ja se on näissä opiskelijaproduktioissa hyvä, että nämä on turvallinen ympäristö, nimenomaan oppimista ja kokemista varten. Näissä uskaltaa heittäytyä.

Opettaja pohdiskeli projektin päätyttyä, että olis ehkä ollut viisasta, jos olisin jäänyt pois produktiosta loukkaantumisen takia. Toisaalta vaikka oli loukkaantumisen takia haasteita äänen kanssa, hyvä etten jäänt pois. Sain niin paljon kokemusta ja olihan se ainutlaatuista päästä tekemään orkesterin kanssa ja kokonainen rooli. Merkittäviä ystävyysuhteita syntyi kuin myös ammatillisia kontakteja. Ja sain kerrankin väläytellä korkeita koloratuureja mitkä on vahvuuteni.

Ois ollu helpompi tie alottaa jostakin pienemmästä roolista. Toisaalta tän jälkeen tiedän, että miula on hyvät hermot, jotka kestää painetta.