



VALO PARTITUURISSA

Valosuunnittelu kokonaistaideteoksessa
ooppera

Jenni Liikaoja

Opinnäytetyö
Toukokuu 2012
Viestinnän koulutusohjelma
Teatterin ja tapahtumien av-
suunnittelu

TAMPEREEN AMMATTIKORKEAKOULU
Tampere University of Applied Sciences

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelma
Teatterin ja tapahtumien av-suunnittelu

JENNI LIIKAOJA:

Valo partituurissa. Valosuunnittelu kokonaistaideteoksessa ooppera

Opinnäytetyö 39 sivua, liitteet 2 sivua
Toukokuu 2012

Opinnäytetyössäni käsittelen oopperan valosuunnittelua. Tarkastelen sitä miten musiikki keskeisenä dramaturgisena elementtinä vaikuttaa valosuunnittelijan työhön ja millaisia esteettisiä piirteitä oopperavalaisu pitää sisällään.

Opinnäytetyön aluksi kerron oopperan historiasta ja käsittelen partituurin käyttöä suunnittelutyössä sekä musiikin ja värin yhteyttä. Tämän jälkeen painopiste on valosuunnittelijoiden haastatteluissa. Aiheena on niin oopperan valosuunnitteluprosessi, estetiikka, oopperavalaisun haasteet ja mahdollisuudet kuin oopperan tunteminen taidemuotona.

Opinnäytetyöni on tapaustutkimus ja viiden haastattelemani valosuunnittelijan ajatuksien lisäksi tietoperustana toimii musiikkitieteen ja musiikin historian parissa tehdyt tutkimukset sekä näyttämövalaisuun liittyvä kirjallisuus.

Asiasanat: ooppera, valosuunnittelu, partituuri, väri

ABSTRACT

Tampere University of Applied Sciences
Degree programme in Media
Audiovisual Design for Theatre and Events

JENNI LIIKAOJA:

Light in the Score. Lighting Design in Ideal Work of Art Called Opera

Bachelor's thesis 39 pages, appendix 2 page
May 2012

This thesis surveys the lighting design for opera. The purpose of this thesis is to study how music as a central dramaturgic element affects the work of a lighting designer and what esthetic features opera lighting encompasses.

First sections cover the history of opera and the different types of opera, the use of score and the alliance between music and colors. After this the focus in the thesis is on the interviews of light designers. The interviews were conducted to examine the lighting design process, esthetic, challenges and possibilities.

This thesis is a case study and in addition to the interviews of the five light designers it is founded on the studies on the musicology and the literature of music history and stage lighting.

Key words: opera, light designig, score, color

1	Johdanto.....	5
2	Oopperan historiaa.....	6
2.1	Oopperatyypit	9
3	Partituuri	10
3.1	Partituurin käyttö	11
3.2	Sointiväri.....	13
3.3	Synestesia.....	14
3.4	Värisymboliikka ja –psykologia musiikin sävyttämisessä	17
3.5	Onko musiikissa valoa?	19
4	Kokonaistaideteos.....	22
5	Oopperan valosuunnittelu.....	24
5.1	Suunnittelutyön aloitus	26
5.2	Oopperavalaisun estetiikka	28
5.3	Oopperavalaisun haasteet ja mahdollisuudet	30
5.4	Oopperan tunteminen taidemuotona	32
5.5	Kantaesityksen tekeminen	33
5.6	Oopperavalaisun tulevaisuus	34
6	Yhteenveto.....	36
7	Lähteet	37
	Liite: Haastattelukysymykset.....	40

1 Johdanto

”Musiikillinen maailmani ei ole verbaalinen vaan ensi kädessä visuaalinen.” Näin on sanonut säveltäjä Aulis Sallinen. (Torvinen & Padilla 2005, 268.) Musiikki todellakin visualisoituu helposti mielessämme. Musiikin mielikuvat syntyvät vasta liittyessään kuulijan kokemuksiin. Musiikki voi nostattaa mieleen värejä, sanoja, kuvia, tunteita, kokemuksia, tai vaikka kaikkia näitä yhtä aikaa. Musiikki voidaan nähdä myös äänikuvana, maisemana tai fantasiana. Tällöin musiikilla on sisältö itsessään, tai se virittää kuuntelijan omat muistot pintaan. (Anttila, Hietapakka 1999, 8- 9.)

Ei siis ole ihme, että myös oopperassa visuaalisuus on merkittävässä asemassa. Oopperaan liitetään usein adjektiivit näyttävä, mahtipontinen, suuri ja mahtava. Jo yleisöllä tapaa olla suuret odotukset näyttämötoteutusta kohtaan ja valosuunnittelijalla on tärkeä rooli oopperaelämyksen luomisessa.

Opinnäytetyöni on tapaustutkimus, jossa keskityn oopperan valosuunnitteluun. Pyrin löytämään vastauksia siihen, miten oopperan valosuunnittelu poikkeaa muista näyttämöteoksista ja millaisia erityispiirteitä se pitää sisällään. Pohdin myös, miten musiikki keskeisenä dramaturgisena elementtinä vaikuttaa valosuunnittelijan työskentelyyn. Koe-tan selvittää, mitä annettavaa partituurilla voi olla valosuunnittelijalle läpisävellettyä näyttämöteosta suunnitellessa. Mitä partituuri voi kertoa? Sisältääkö musiikki jo itsessään merkkejä valoeefekteistä ja soiko musiikki väreissä?

Tietoperustani rakentuu pitkälti musiikkitieteen, musiikin teorian ja musiikin historian parissa aiemmin tehtyihin tutkimuksiin, sekä näyttämövalaisuun liittyvään kirjallisuuteen. Merkittävin tiedonkeruumenetelmä on kuitenkin ollut puolistrukturoidut haastattelut. Olen työtäni varten haastatellut oopperan parissa työskennelleitä valosuunnittelijoita: Timo Alhasen, Thorsten Dahnin, Mikki Kuntun, Kimmo Ruskelan ja Anna Rouhun.

2 Oopperan historiaa

Suuri musiikkitietosanakirja (1991, 14) määrittelee oopperan musiikkiteatteriteokseksi, jossa esittäjät suorittavat osansa kokonaan tai valtaosaksi laulaen ja jonka monipuoliset keinot (orkesteri, kuoro, lavastus, puvustus, näyttämötekniikka ja koreografia) tekevät sen yhdeksi monipuolisimmista taiteenlajeista. Oopperan tekstinä on libretto ja solistien osuudet koostuvat aarioista ja resitatiiveista, tai näiden välimuodosta ariososta.

Musiikkikirjan (1980, 60) mukaan oopperataiteen juuret johtavat keskiaikaisiin näytelmiin ja hovien huviksi esitettyihin naamionäytelmiin, jotka syntyivät karnevaalilaulujen pohjalta. Pohjaa oopperan tulemiselle loi renessanssin myötä tapahtunut antiikin draamojen henkiinherääminen sekä moraliteettien ja paimennäytelmien suosio. Musiikista tuli draaman osatekijä kuorokohtausten, tanssien ja soolojen muodossa väliajan viihteenä. (Musiikkikirja 1980,60.)

Oopperan voidaan katsoa saaneen alkunsa Italian Firenzessä. Runoilijoiden ja muusikoiden vuonna 1576 perustama *Camerata-seura* halusi toteuttaa antiikin Kreikan teatterin esteettisiä ihanteita. He halusivat elvyttää taidemuodon, jossa musiikki ja kaunopuheisuus yhdistyvät. Tämä vaati säästyksellistä yksinlaulua, jossa sanat kuuluisivat mahdollisimman selkeästi. Ryhmä ratkaisi asian kehittämällä resitatiivin, vapaasti laulettua tekstiä, jota säestettiin cembalolla. Resitatiivin myötä saatettiin esittää draamallisia kokonaisuuksia ilman ainoatakaan puhuttua sanaa. (Emt., 60.)

Varhaisimmista oopperoista tunnetaan Jacopo Perin 1579 säveltämä *Dafne*, jonka partituuri on kadonnut ja *Euridice*. Vasta Monteverdin oopperan *Orfeus* myötä saatiin vuonna 1607 osoitus taidemuodon mahdollisuuksista. Monteverdi painotti edeltäjiään vähemmän tekstilaulun osuutta ja sijoitti resitatiivien joukkoon aarioita ja melodisia laulukaksoja, eli ariosoja, sekä kuoro-osuuksia ja tanssia. Näin hän tavoitti suuremman draamallisen tehon kuin edeltäjänsä. Hänen musiikkinsa tarkoituksena oli sanojen merkitysten korostaminen ja tunteiden kuvaaminen. (Emt., 60.)

1600-luvulla ooppera nousi suuren yleisön huviksi. Hovit eivät enää rahoittaneet esityksiä ja sen myötä orkesterit pienenevät ja kuoroa käytettiin harvemmin. Aariasta tuli oopperan hallitsevin elementti, sillä se oli kouluttamattomalle yleisölle helpompaa seurattavaa kuin vapaa, vähemmän melodisia aineksia sisältävä vokaalinen linja. Aariat mah-

dollistivat myös *Bel canton* eli kauniin laulamisen ihailun. Oopperan suosiota kuvastaa mm. se, että Venetsiaan rakennettiin peräti kymmenen oopperataloa. Rahaa ei säästely ja kekseliäisyyttä käytettiin kaikin keinoin, jotta lavalle saatiin näyttäviä rakennelmia ja monimutkaisen koneistuksen ansiosta aikaansaatiin mitä erilaisimpia tehokeinoja aina kuolleiden ylösnousemuksista muodonmuutoksiin. (Emt., 60.)

Ranskassa 1600-luvun hallitseva oopperasäveltäjä oli Jean-Baptiste Lully. Hän sävelsi Ludvig XIV:n kunniaksi. Ranskalaisessa oopperassa joukkokohtaukset olivat keskeisessä asemassa. Ranskalainen ooppera poikkesi italialaisesta siten, että orkesterin osuus oli suurempi ja libretot kirjallisempia. Oopperoissa haluttiin vältellä italialaisten suosimia aiheita; väkivaltaa ja intohimoja. (Emt., 61.)

1600-luvun loppupuolen Italiassa ooppera alkoi keskittymään Napoliin. Tällöin valloillaan oli äänellinen valmentautuminen ja laulajat alkoivat nokitella säveltäjän kanssa tärkeystään teokselle. Laulajat eivät enää tyytyneet sovittamaan aarioita itselleen sopiviksi vaan intoutuivat koristelemaan niitä siinä määrin, että draamallinen kokonaisuus alkoi kärsiä. Napolilaisen oopperan pelastukseksi kehittyi *Opera buffa*, leikillinen ooppera. Alessandro Scarlatti nousi ajan tärkeimmäksi säveltäjäksi ja hänen tyylistään ovat saaneet vaikutteita mm. Händel ja Mozart. Scarlattin tuoma uudistus oli kohtaus, jossa kolme tai neljä laulajaa käsittelivät yhtä aikaa laulaen ajatuksiaan. (Emt., 61.)

Henry Purcell kirjoitti samaan aikaan englannissa *Didon ja Aeneaksen*, n. 1689. Ooppera ei kuitenkaan vallannut kovin suurta jalansijaa Englannissa. Ainakaan Händelistä ja hänen italialaiseen tyyliinsä sävelletyistä suurimuotoisista oopperoista maan kansa ei piitannut. He arvostivat kevyempää viihdettä, josta esimerkkinä toimii John Gayn *Kerjäläisooppera*, 1728. (Emt., 61.)

1700-luvun oopperoissa musiikilla oli ylivalta tekstiin nähden. Saksalainen Willibald Gluck halusi kuitenkin palata takaisin oopperan alkuperäiseen ajatusmaailmaan. Hän tahtoi kuvata ihmisiä todellisissa tilanteissa ja siksi juonikertomukset saivat luvan yksinkertaistua. Musiikista tuli henkilöiden luonteen kuvaaja ja ilmapiirin luoja. Gluckilta tunnetaan mm. ooppera *Orfeus ja Eyridice* vuodelta 1762 ja hänen teostensa voidaan katsoa palauttaneen musiikin ja draaman välisen tasapainon. (Emt., 62.)

1700-luvun loppupuolella merkittäviä säveltäjiä olivat mm. Mozart, jonka teoksissa näkyi niin Italian opera buffaa kuin ranskalaisen oopperan vakavuutta, ja Rossini, Donizetti ja Bellini, joiden teoksissa bel canto-laulu oli hehkeimmillään. Heidän musiikkinsa osoitti laulajien virtuoottisuuden ja nosti heidät oopperan tähdiksi. Näihin aikoihin koominen ooppera alkoi hiipua ja oli suuren oopperan kauden vuoro. (Emt., 62.)

Suuri ooppera eli *Grand opera*, hamusi sankarillisia aiheita, vaati epookkipukuja, suuria kuoroja sekä häikäiseviä näyttämötoteutuksia. Teokset olivat usein viisinäytöksisiä. Edellä mainittujen vaatimusten toteuttaminen johti steriiliyteen ja oopperan suosia alkoi hiipua. Näihin aikoihin uraansa aloitteli Giuseppe Verdi, joka onnistui teoksillaan saavuttamaan paitsi draamallista suuruutta myös yleisön suosion. Verdi sai musiikin etenemään saumattomasti mikä eheytti draamaa, sillä nyt yleisöllä ei ollut niin paljon tilaa väliaplodeille tai esiintyjillä kumarruksille. 1800-luvulla oopperoiden aiheissa alettiin palata sankaritarinoista takaisin todellisuuteen, kertomaan tavallisista ihmisistä. Oopperaa lähestyttiin siis *verismin*, totuuteen pyrkimisen näkökulmasta. (Emt., 62.)

1800-luvulta on syytä nostaa esiin Richard Wagner, joka vei oopperataiteen uusille urille. Wagnerilla oli ajatus *musiikkidraamasta* ja *yhteistaideteoksesta*. Hän lähestyi oopperaa puhtaasti draamallisesta näkökulmasta, mikä oli taidemuodon parissa täysin uutta. Wagnerin tavoitteena oli luoda jatkuvaa draamaa. Päästäkseen tavoitteeseensa hän hyödynsi kirjallista lahjakkuuttaan ja kirjoitti librettonsa poikkeuksellisesti itse. Hänen teoksissaan kaikki alistettiin draaman etenemiselle. Kaiken oli tapahduttava täsmällisen jäsenyneesti musiikin tapaan, olipa sitten kyse näyttämökuvien vaihdosta tai salivalojen sammumisesta. Näihin ei ollut aiemmin kiinnitetty huomiota. (Emt., 62.)

Mikäli ennen Wagneria säveltäjät olivat tavoitelleet musiikin ja draaman tasapainoa, pyrki Wagner saavuttamaan niiden täydellisen yhteensulautumisen. Hän halusi käyttää teoksistaan nimitystä musiikkidraama. Ne irtautuivat kokonaan aaria-resitatiivi linjasta. Musiikkikerronnassaan hän käytti katkelmia teemoista eri luonteenpiirteiden tunnistamiseksi. Tästä käytetään nimitystä johtoteema. Wagnerin tunnettuja oopperoita ovat mm. *Niebelungin sormus*, joka sisältää oopperat *Reininkulta*, *Valkyyria*, *Siegfrid* ja *Juormalten tuho*; *Tristan ja Isolde* sekä *Parsifal*. (Emt., 63.)

2.1 Oopperatyypit

Oopperat voidaan jakaa edustamansa tyylin mukaan eri oopperatyyppeihin. Niitä ovat *Musiikkikirjan* (1980, 60) mukaan *suuri ooppera* (*Grand Opera*), *opera buffa*, *Opéra comique*, *opera seria*, *balettiooppera*, *kamariooppera*, *musiikkidraama* ja *operetti*.

Suuri ooppera on nimensä mukaisesti suurimuotoinen ooppera, jossa on sankarillinen aihe sekä suureellinen näyttämötoteutus ja puvustus. Esimerkiksi käy vaikka Vincenzo Bellinin ooppera *Norma*. Opera buffa on puolestaan harmiton ja ajankohtainen ooppera. Nimi tarkoittaa suomeksi leikillistä oopperaa. Muun muassa G.B. Pergolesin *La Serva Padrona* on tällainen. (*Musiikkikirja* 1980, 60.)

Opéra comique on 1700-luvun koominen ooppera. Se käytti puhetta resitatiivien asemasta. *Opera seria* taas oli saman aikakauden vakava ooppera, jossa oli sankarillinen tai tarumainen aihe. Libretto oli aina italiankielinen. *Opera serian* tyypillisenä musiikillisena piirteenä voidaan pitää *da capo-aarioita*, eli toistuvia aarioita, joita yhdisti resitatiivilaulu. (Emt., 60.)

Balettiooppera on puolestaan 1600 - 1800-lukujen Ranskassa vaikuttanut näyttämöteos, jossa on ooppera ja baletti yhdistyivät, ja jossa on myös puhuttuja osia. Yksi esimerkki balettioopperasta on Jean-Philippe Rameaun Rameaun *Les Indes galantes*. *Kamariooppera* taas on pienelle esittäjistölle ja pienelle orkesterille kirjoitettu teos, kuten Benjamin Brittenin *Ruuvikierre*. *Musiikkidraama* on Richard Wagnerin itse oopperoistaan käyttämä nimitys ja operetti on kevyt musiikinäyttämöteos, jossa on myös puhuttuja osia, kuten Johann Straussin *Lepakko*. (Emt, 60.)

3 Partituuri

” Jokainen partituuri on kuin tulkintaansa odottava pyhä kirjoituskäärö.”

Viulisti Isaac Stern

(Lehtonen 1996, 38.)

Oopperat, baletit ja joissain tapauksissa musikaalitkin ovat läpisävellettyjä näyttämöteoksia. Tämä tarkoittaa, että koko juonen kerronta on kiinteässä yhteydessä musiikkiin ja se soi koko ajan ja esimerkiksi oopperan tapauksessa kaikki kerronta tapahtuu laulaen. Tällöin perinteisen käsikirjoituksen asemaan astuu partituuri.

Tammen musiikkitietosanakirjan, (1983, 75), mukaan partituuri tarkoittaa kaikkien sävellykseen kuuluvien äänien järjestämistä allekkain niin, että samaan aikaan soivat nuotit ja tauot ovat pystysuorassa linjassa täsmälleen kohdakkain. Äänet järjestetään partituuriin soitinryhmittäin. Ylimpänä ovat puupuhaltimet, sen jälkeen vaskipuhaltimet ja lyömäsoittimet. Alimpana ovat jousisoittimet. Mahdolliset soolosoittimet, kuten harppu, celesta, piano tai lauluäänet kirjoitetaan jousien yläpuolelle. Jokaisen ryhmän sisälle äänialaltaan korkeampi soitin on aina matalampaa ylempänä, esimerkiksi jousisoittimet ovat ylhäältä alaspäin viulu, kakkosviulu, alttoviulu, sello ja kontrabasso.

Musiikkitietosanakirja (1983,75) kertoo, että partituurimaista merkitsemistapaa käytettiin jo keskiajan moniäänisessä musiikissa 1200-luvun alkupuolelle saakka. Sen jälkeen käytäntö hävisi ja jonkin aikaa oli yleistä, että jokainen ääni sai oman äänikirjansa. Partituuri otettiin uudelleen käyttöön 1600-luvulle tultaessa.

Orkesteripartituuri on lähinnä kapellimestarin työväline. Muut työryhmän jäsenet käyttävät yleensä pianopartituuria. Suuren musiikkitietosanakirjan (1991, 81) määritelmän mukaan pianopartituuri on laajamuotoisen teoksen, kuten oopperan, baletin tai oratorion, kaikkien olennaisten stemmojen koonti ja pelkistys soitettavaan asuun kahdelle tai kolmelle nuottiviivastolle. *Pianopartituuri* tehdään teoksen harjoituksia ja sen pianon ääressä tapahtuvaa opettelua varten.

Vaikka partituuri pitää käytännössä sisällään kaiken, mitä säveltäjä on teokseen luonut, niin kirjoitetut nuotit eivät kuitenkaan koskaan voi antaa kuin ylimalkaisen viitteen siitä,

miten teos on esitettävä. Kuolleet merkit muuttuvat musiikiksi vasta kun ne suodattuvat esittävän taiteilijan temperamentin läpi. (Reuterstrand 1996, 98.)

Partituurin lisäksi keskeinen työväline oopperassa on *libretto*. Charles Osbornen *Ooppera-tietosanakirjassa* (1984, 256) libretton kerrotaan kirjaimellisesti tarkoittavan pikkukirjaa tai kirjasta. Sanakirja määrittelee sen oopperan kirjalliseksi tekstiksi, joka on kirjoitettu säveltäjälle sävellettäväksi. Useimmat libretot ovat sovituksia jo olemassa olevista teoksista, kuten romaaneista, runoista ja näytelmistä. Jotkut libretot ovat myös alkuperäisteoksia.

3.1 Partituurin käyttö

Mitä tulee valosuunnitteluun, on jokaisen oma asia miten teosta lähestyy, mutta oopperassa valosuunnittelijankin tekemisen lähtökohtana on kirjoitettu musiikki ja partituuri. Se, että tuntee partituurin hyvin tarkoittaa myös sitä, että tietää mahdollisimman paljon libretosta ja musiikin rakenteesta. Partituuria seuraamalla oppii kohtausten pituudet ja sen avulla voi suunnitella kohtausvaihtojen toteutuksen. Musiikki tarjoaa valoiskuille selkeitä merkkejä. (Fraser & Bennison 2007, 166–167.)

Klassista balettia tehdessä valosuunnittelija tulee huomaamaan, että musiikki on ehdoton johtotähti. Esimerkiksi Joutsenlammen tai Pähkinänsärkijän partituuri on yhtä kuin teksti, josta ei poiketa. Kaikki tunnelmat, värit ja jopa feidit on sisällytetty musiikkiin. (Fraser & Bennison 2007, 157.)

Haastattelemistani valosuunnittelijoista Kimmo Ruskela (4.5.2012) osaa lukea pianopartituuria ja pitää partituurinlukutaitoa oleellisen asiana.

”Jos on vaikka kuuden tunnin ooppera, niin miten jäsenät sen rakenteen itselle muuten kuin pianopartituurin kautta.”

Huomattavan oleellista on se, että oopperassa työryhmäkieli pohjautuu partituuriin ja tämän ovat huomanneet myös suunnittelijat, jotka eivät lue partituuria. Esimerkiksi Anna Rouhu (19.4.2012) ja Thorsten Dahn (3.5.2012) huomauttavat, että partituurinlukutaito auttaa kommunikoinnissa muun työryhmän kanssa. Oopperaa tehdessä viitataan

yleensä partituurin sivuun tai harjoitus- ja tahtinumeroihin kohtauksia tehdessä ja myös valosuunnittelijan tulee tällöin tietää, missä hänen työmaa on sillä hetkellä.

Ruskela (4.5.2012) kertoo tehneensä yhteistyötä saksalaisten oopperaohjaajien kanssa ja kertoo, että siellä edellytetään, että kaikki vastuullisen työryhmän jäsenet osaavat asian ja kykenevät keskustelemaan samalla tasolla myös niiden ihmisten kanssa, ”jotka osaavat oikeasti joka solullaan sen asian, mitä ovat tekemässä”.

”Ainakin täytyy ymmärtää se, jos kysytään, `Näitkö sivulla se ja se, solisti oli pimeässä siellä takana.` Silloin väärä vastaus on en ymmärtänyt kysymystä. Täytyy sanoa, joo, me korjataan se tilanne.”

Ruskela (4.5.2012) itse kertoo merkitsevänsä partituuriin sisääntulot, ohjaukselliset ja toiminnalliset asiat mitä näyttämöllä tapahtuu. Hän merkitsee huolella partituuriin valotilanteet. Samasta kohtaa musiikkijärjestäjä antaa *cue-numeron*, eli valotilanteen numeron. Hän myös kertoo tekevänsä partituurin pohjalta yksinkertaisen listan oopperasta, jotta hänen ei tarvitse lukea partituuria enää ajotilanteessa.

Valosuunnittelija Timo Alhanen (8.5.2012) kertoo opiskelleensa partituurin lukua ja osaavansa lukea sitä välttävästi. Hänen tapauksessaan partituurin käyttö riippuu teoksesta ja siitä onko käytettävissä musiikkijärjestäjä. Klassikko-oopperoissa Alhanen kertoo hakevansa partituurista iskun paikkoja. Kansallisoopperan *Puhdistusta* hän käyttää esimerkkinä oopperasta, jossa ei juuri käyttänyt partituuria, sillä modernin musiikin nuottikuva on jo haastavampaa seurattavaa. Alhanen ei pidä partituurinlukutaitoa välttämättömyytenä oopperan valosuunnittelussa. Mikki Kunttu (16.5.2012) sanoo lukevansa partituuria auttavasti, mutta kertoo, että ei nykyisin käytä sitä juuri lainkaan.

Vanhoista pianopartituureista voi löytää myös valomerkkejä, kuten maininnan kirkaasta salamasta tai auringonvalosta. Valoa on siis ajateltua jo teosta sävelletäessä.

Partituurin ja libreton avulla voi hakea vastaukset moniin teoksen olosuhteisiin liittyviin kysymyksiin. Merja Mäkelä (2006, 18) kertoo Stadiaan tekemässään opinnäytetyössä käyttäneensä rooliin valmistautuessaan ohjaaja Nils Spångenbergin kysymyslistaa: Missä ollaan (maa, kaupunki, paikka, sisällä/ulkona), milloin (vuosi, päivä, vuorokaudenaika), millainen sosiaalinen tausta on kyseessä (työväki, porvaristo, ylimystö jne.), millainen tilanne on yhteiskunnallisesti, onko mahdollisia taustamerkityksiä (erityisesti

saduissa), mikä on poliittinen tilanne, mitä on tapahtunut aiemmin näytelmän henkilöiden välillä? Samoja kysymyksiä voi myös valosuunnittelija hyödyntää teokseen tutustuessaan.

3.2 Sointiväri

Musiikista puhuttaessa sanat loppuvat helposti kesken ja silloin tukeudutaan mielikuviin ja vertauskuviin. Tässä luvussa esittelen muutamia mielenkiintoisia ajatuksia ja teorioita musiikkiin ja visuaalisuuteen liittyen, jotka saattavat kannustaa paneutumaan musiikkiin ja jopa partituuriin tarkemmin.

Monet mieltävät kuulemansa kappaleen sen sävelten ja sanoituksen nostattamien tunteiden ja ajatusten perusteella tietyn väriseksi, puhumattakaan *synesteeikoista*, joilla sävellet saavat aikaan välittömiä absoluuttisia visuaalisia aistimuksia.

Värit ovat erottamaton osa musiikin visualisointia. Kun musiikkiteokseen ryhdytään suunnittelemaan valoja, on yleistä, että jo alkuvaiheessa sille pyritään löytämään sen tunnelmaa tukeva värimaailma. Värien käyttö on hyvin keskeistä myös näyttämöteoksissa. Värit koetaan kuitenkin lähes yhtä subjektiivisesti kuin itse musiikki, joten musiikin värittäminen esityksen vastaanottajille mieleiseksi ja heihin oikein vaikuttavaksi ei ole yksinkertaista. Soiko musiikki siis väreissä ja voiko kuka tahansa kuulla ja tulkita niitä?

Leena Unkari-Virtanen tuo esseessään *Voiko sointi olla väri* (1998, 340) esiin Leonerd G. Ratneriin (1992) viitaten renessansin ajoista periytyvän sävelmaalailu-ajattelun. Vuonna 1848 nimittäin Carl Czerny kirjoitti eri instrumenttien edustavan säveltäjälle samaa kuin värit maalarille. Musiikillisen idean kirjoittaminen eri instrumenteille on kuin kuvan värittämistä. Czernyn mukaan jokaisella säveltäjällä on oma tapansa käyttää ääniä orkesterin tarjoamista runsaasta valikoimista, aivan kuten kaikilla maalareilla on heille tyypillinen tapa käyttää ja sekoittaa värejä tunnistettavasti. (Unkari-Virtanen 1998, 340.)

Soinnin ja sointiväriin määrittely on haastavaa, sillä sointi on jokseenkin abstrakti ominaisuus musiikissa. Musiikin teoriassa soinnin opetetaan olevan se äänen ominaisuus, joka ei ole mikään muista äänen ominaisuuksista joita ovat säveltaso, kesto ja voimak-

kuus. Tietosanakirjoista voi usein löytää määritelmän, jonka mukaan sointi on äänen piirre, jonka avulla kuulija tunnistaa soittimet. (Unkari-Virtanen 1998, 341.)

Sointi liitetään monesti musiikin herättämiin kokemuksellisiin merkityssisältöihin, olipa sitten kyseessä arkikokemukseen, psykoakustiikkaan tai musiikkipsykologiaan nojaava tarkastelutapa. Unkari-Virtanen luokittelee nämä merkityssisällöt Leena Hyvöseen (1996) ja Michel Imbertyn (1981) viitaten kineettis-ekspressiivisiksi ja referentiaalisiksi. Ensin mainittu tarkastelee musiikin kykyä herättää tunteita ja affekteja, jälkimmäinen musiikin kykyä herättää musiikin ulkopuolisia mielikuvia. Kyseessä voi olla myös emotionaaliset, posturaaliset, eli ruumiintuntemuksiin liittyvät, ja spatiaalis-kinesteettiset skeemat. (Unkari-Virtanen 1998, 343.)

Sointi ja sointiväri osana sävellysprosessia ovat kiinnostavaa tarkasteltavaa, joita on pohdittu paljon. Viime vuosisadalla ajateltiin, että sointi valitaan ja luodaan orkestraatiota tehdessä ja sointimahdollisuuksia luotiin kiihkeänä edistyneen soitinrakennuksen saralla. Nykypäivänä kehittynyt teknologia on laajentanut merkittävästi mahdollisuuksia äänen muokkaamisen. (Unkari-Virtanen 1998, 343.)

Sävellysprosessissa sointi saadaan aikaan erilaisten muuttujien yhteisvaikutuksesta ja toiminnallisista suhteista. Orkestraatio jos jokin, on sointivärin valintaa. Soinnillisia valintoja voi tehdä säveltasojen, rytmien ja voimakkuuksien valinnalla, tai niillä voidaan pyrkiä jonkin tietyn äänilähteen imitointiin. (Unkari-Virtanen 1998, 344.)

Kent Kennanan ja Donald Granthamin kirjassa *The Technique of Orchestration* (2001, 2) todetaan, että sointivärejä ei oikeastaan voi kuvailla sanoin. Orkestrointikirjasta voi aivan hyvin lukea, että esim. klarinetti on tummasointinen sen alimmissa rekistereissä, mutta ennen kuin äänen on kuullut käytännössä ja ”mielen korvalla” ei voi saada täyttä ymmärrystä mikä merkitys värillä on orkestroinnille. Kirjoittajat huomauttavat, että vaikka kaikilla ei ole *auraalista*, eli kuuloon liittyvää muistia tai mielikuvitusta, niin kyseiset kyvyt ovat harjaannutettavissa.

3.3 Synestesia

Musiikin visualisoinnin kannalta kiinnostavaa on joidenkin ihmisten kyky nähdä musiikki väreinä siten, että kokemus on absoluuttinen. Monet meistä pystyvät esimerkiksi

kuvailemaan kuulemaansa musiikkia näköaistin keinoin kertomalla kappaleen olevan esimerkiksi sininen, mutta se on vain metaforista kieltä, kun taas absoluuttinen kokemus on synestesiaa, kuten Nissilä esittää asian Pro Gradu -tutkielmassaan (2001, 7) viitaten Kevin B. Korbiin (1995) ja Richard Cytowiciin (1995).

Nissilän gradussa synestesia määritellään Cytowiciin (1998) ja neuropsykologian käsitteisiin (1997) viitaten ilmiöksi, jossa yhteen aistipiiriin kohdistuva ärsyke aiheuttaa kahden tai useamman aistipiirin alaan kuuluvia aistimuksia. Esimerkiksi kuuloärsyke voi saada aikaan näkö-, tunto-, maku- tai jonkin muun aistimuksen. Lääketieteen historiassa tämä ilmiö on tunnettu noin kolmesataa vuotta. (Nissilä 2001, 7.)

Neurologi ja yksi johtavista synestesian tutkijoista, Richard Cytowic (1998, 76-77), johon Nissilä viittaa, on määritellyt viisi keskeistä ominaisuutta synestesialle. Ensimmäisen ominaisuuden mukaan synestesia ilmiönä on tahaton, spontaani. Toisena ominaisuutena Cytowic määrittelee synestesian mielensisäiseksi projisoiduksi kuvaksi. Näin ollen synesteettinen havainto on kehon ulkopuolella, sielun silmin nähtävissä. Kolmas ominaisuus Cytowicin mukaan on havaintojen täsmällisyys, yksinkertaisuus ja yksilöllisyys. Havainnot, jotka ovat esimerkiksi värejä ja perusmuotoja, pysyvät samana koko elinajan saman ärsykkeen aiheuttaessa aina saman mieleenpainuvan havainnon. Viides ominaisuus on synesteettisten havaintojen emotionaalinen luonne, mikä tarkoittaa, että voimakkaat tunteet auttavat havainnon muistamisessa.

Synestesian yksi yleisimmistä muodoista on *color-hearing* – ilmiö, jossa musiikkia kuuleva henkilö näkee jatkuvasti värejä tai muotoja tahdostaan riippumatta. Värikuulemista tutkittaessa onkin musiikin kannalta oltu kiinnostuneita siitä, onko äänellä ja värillä jokin tietty yhteys. Aiheuttaako jonkin tietyn taajuuden soittaminen samanlaisen reaktion eri henkilöillä? (Nissilä 2001, 21.)

Jean Sibelius on kertonut pienenä ryömineensä taffelipianon alle jonkun soittaessa. Sävelten virratessa hänen ylitseen, hän alkoi yhdistellä mielessään tiettyjä säveliä tietyn väristen raitojen kanssa yhteen räsymatossa. Hänessä siis ilmeni taipumusta synestesiaan ja hän on monesti myöhemmin kuvannut, miten hän koki sävellajien ja värien vastaavuudet. Erik Tawastjernan (1997, 19) Sibeliuksesta kirjoittamassa henkilökuvassa musiikkikriitikko Karl Flodin kertoo tapaamisestaan nuoren musiikinopiskelija Sibeliuksen kanssa seuraavaa: ”Tuota pikaa Sibelius leikitteli sävelillä ja väreillä kuin ne

olisivat olleet lasipalloja, pani värit soimaan ja sävellet palamaan niin että A-duurista tuli sininen ja C-duurista punainen, F-duurista vihreä ja D-duurista keltainen, sillä lailla osapuilleen.”

Nissilä (2001, 26) viittaa tutkimuksessaan Lenore Blockiin (1983, 61), jonka mukaan *color-hearing* – tutkimuksissa synesteettisillä henkilöillä on todettu olevan absoluuttinen sävelkorva. On myös havainto, jonka mukaan henkilöiden, joilla on absoluuttinen sävelkorva, on mahdollista kehittää väriassosiaatiota.

Sävelten tuottamaa värihavaintoa on tutkinut mm. George L. Rogers (1987, 202-203), neljällä koehenkilöllä, joilla oli absoluuttinen sävelkorva, ja tämän tutkimuksen esittelee Lasse Nissilä gradussaan (2001, 23.) Tämä pienimuotoinen tutkimus osoitti, että aistihavainnot samojen sävelten kohdalla eivät olleet kaikilla yhteneväisiä. Esimerkiksi C-nuotin yksi kuuli punaisena, toinen sinertävänvihreänä, kun taas kolmas ja neljäs henkilö valkoisena. D-sävelen henkilöt yksi ja kaksi aistivat ruskeana, ja henkilöt kolme ja neljä keltaisena. G-nuotin kaksi henkilöä näki vihreänä ja kaksi punaisena. Etsittäessä yhtäläisiä värejä tietyille sävelille, nämä kolme säveltä osoittivat eniten samankaltaisuutta eri henkilöiden välillä. Nissilän (2001, 24) mukaan on myös muita tutkimuksia, jotka myös osoittavat juurikin C-nuotille yhtäläisyyksiä. Rogersiin (1987) viitaten hän nostaa esiin, että 17 tutkimuksesta peräti 14:ssä se nimitettiin joko punaiseksi tai valkoiseksi.

Yleisemmällä tasolla tutkittuna Nissilä (2001, 24) tuo esiin Blockiin (1983) viitaten Omwaken tutkimuksen, jossa selvitettiin 555:n koululaisen musiikillisia väriassosiaatioita. Tutkimuksessa oppilaat saivat kuvata musiikkia joko punaisella, sinisellä, mustalla tai keltaisella värillä. Lopputuloksena oli, että punainen yhdistettiin useimmiten korkeisiin säveliin, sininen mataliin säveliin ja kehtolauluun, musta mataliin säveliin sekä hitaaseen melankoliseen musiikkiin ja keltainen korkeisiin säveliin ja tanssirytmiiin. Yleistyksenä voisi sanoa, että mitä korkeampi sävel, sitä kirkkaampi väri ja päinvastoin

Sibelius ei suinkaan ole ainut esimerkki synestesiaan taipuvaisesta säveltäjästä. Eräs kiintoisa esimerkki toisesta synesteetikko-säveltäjästä on venäläinen Alexander Skrjabin (1872-1915). Skrjabin, josta Markku Kirveskin (2008, 18) kertoo opinnäytetyössään Cytowiciin (1995) viitaten, on säveltänyt *Prometheus-sinfonian*, jonka erikoisuutena on ”väriuruille” tehty nuotinnus. Väriurkujen koskettimisto rakennettiin niin, että

sävelen sijaan ne tuottivat värin. Värit jakautuivat koskettimistolle siten, että C oli punainen, C# lila, D keltainen, D# laventeli, E vaalean sininen, F ruskea, F# syaani, G oranssi, G# pinkki, A vihreä, B harmaa ja H sininen. Väriurkujen aikaansaamina konserttitilanteessa salin täyttivät kuvioita muodostavat valot eri väreissään. Esitys huipentui kirkkaaseen valkoiseen valoon.

Uskon, että synestesian tutkimustulokset voivat antaa työkaluja musiikin värimaailmaa lähestyttäessä. Vaikka tutkimustulokset, joita on tehty ilmiön harvinaisuudesta johtuen harvalukuiselle joukolle, eivät tarjoakaan yksiselitteisiä värivastaavuuksia sävelille tai sävellajeille, voi niitä silti hyödyntää musiikkia visualisoitaessa. Sen verran merkittävää yhteneväisyyttä oli tutkimuksissa huomattavissa esim. C-nuotin kohdalla, että kappaletta voisi koettaa lähestyä joko punaisen tai valkoisen värin kautta kappaleen mennessä C-duurista tai C-mollista.

3.4 Värisymboliikka ja –psykologia musiikin sävyttämisessä

Musiikki voi herättää tunteita ja nostaa mieleen muistoja. Väreillä voi olla samanlaisia vaikutuksia. Värit voivat vaikuttaa niin psykologisesti, fysiologisesti kuin fyysisesti. Edellä kerrotun perusteella värejä voi pitää kiinteästi musiikkiin kuuluvina. Oikeanlaisella värien käytöllä voisi päätellä olevan mahdollista tukea musiikin herättämiä tunteita ja tunnelmia, sekä vahvistaa niiden avulla vastaanottajan kuuntelukokemusta.

Mikäli musiikki koetaan subjektiivisesti, niin samoin koetaan väritkin. Kuten Josef Albers esittää kirjassaan *Värien vuorovaikutus* (1991, 17), värejä on äärettömän vaikeaa muistaa oikein. Siitä syystä niistä on myös haastavaa keskustella. Kirjassaan Albers kertoo ihmisten yksilöllisestä tavasta muistaa ja tunnistaa värit seuraavanlaisen esimerkin. Mikäli viidenkymmenen hengen ryhmää pyytää ajattelemaan punaista väriä, voi olla varma, että ryhmän mielissä on viisikymmentä eri sävyistä punaista. Vaikka pyyntöä tarkennettaisiin siten, että puhuttaisiin Coca-Cola – merkin punaisesta sävystä, he ajattelisivat yhä eri punaisen sävyjä. Jos tämän jälkeen ryhmälle näytetään Coca-Cola – merkki punaisen sävynsä kera, ei vielääkään voida olla varmoja siitä, että kaikki olisivat kokeneet värin samanlaisena.

Albersin mukaan värien ja sen nimen aikaansaamia ajatuksia tarkasteltaessa miellelyhtymät ja reaktiot hajaantuvat yhtäläillä moneen suuntaan. Värien vaikean muistettavuus-

den lisäksi sitä selittää arkikielessä olevan värinimistön puutteellisuus. Värejä, sävyjä ja vivahteita on lukemattomia, mutta päivittäiskielestä löytyy vain noin kolmekymmentä värin nimeä. (Albers 1991, 17.)

Värien ja ihmisen välinen vuorovaikutus on kahdensuuntaista. Toisaalta värien avulla ihminen voi ilmaista hetkellisiä tunteitaan ja syvällisiä luonteenpiirteitään. Toisaalta värit vaikuttavat viihtyvyyteen, mielialaan ja tuntemuksiin. (Rihlama 1997, 105-106.) Rihlaman kirjassaan *Värioppi* (1997, 106) laatiman listan mukaan värejä voidaan käyttää mm. symboleina, viestittävinä merkinantajina, objektiivisiin tai tunnepohjaisiin rinnastuksiin ohjaavina, psykologisina, fysiologisina tai fyysisinä vaikuttajina, ilmaisullisina tekijöinä joilla on oma sisäinen luonne, tunnusväreinä, mielialan tulkkeina, tila- ja pintavaikutelmien synnyttäjinä, kauneutta luovina, musiikkikokemusten ilmaisijoina ja näyttämöilmaisun tehosteina.

Väreillä on tiettyjä ominaisuuksia ja mikäli värit esiintyisivät yksi kerrallaan, olisi tämänhetkisen tiedon mukaan mahdollista luoda ympäristöjä, joilla on toivotunkaltaisia vaikutuksia. Esimerkiksi sinisen värin tiedetään alentavan verenpainetta ja hidastavan pulssia. Sininen koetaan rauhoittavana ja viilentävänä. Se voi laukaista huomattavia hermostollisia jännitystiloja. Sininen avartaa tilaa. (Rihlama 1997, 108-109.)

Punaista väriä puolestaan pidetään kiihottavana ja henkistä tasapainoa ärsyttävänä. Se kohottaa verenpainetta ja kasvattaa sydämen lyöntitiheyttä. Punaisen vaikutuksessa yliarvioidaan aika ja se saa henkiset taakat tuntumaan raskailta. (Rihlama 1997, 109.)

Rihlaman *Värioppikirjasta* (1997, 107) löytyy taulukko, jossa kuvataan eri värien vaikutusta eri tasoilla. Esimerkiksi violetista väristä kerrotaan seuraavaa. Värin voi nähdesään yhdistää johonkin tunneperäisesti, objektiivisesti tai psykologisesti. Tunneperäisesti sen voi liittää arvokkuuteen tai suruun. Objektiivisesti se yhdistetään monesti amettiin tai kukkiin. Värin vaikutukset voivat puolestaan olla psykologisia, fysiologisia tai fyysisiä. Psykologisesti se tuo mieleen viileyden. Fysiologisesti sitä pidetään tyynnyttävänä ja fyysisesti huonosti havaittana. Violetti värinä on luonteeltaan raskasmielinen ja surullinen. Symbolisella tasolla se voidaan liittää uskonnossa katumukseen, parannukseen ja toivoon. Maailmallisesti se liitetään yleisimmin katumukseen ja parannukseen.

Lauetussa musiikissa lyriikoilla on yhtä keskeinen merkitys kuin itse melodialla ja harmonioilla. Tästä syystä musiikkia voi lähteä valon keinoin tulkitsemaan myös sanoitusten kautta. Tällöin kuvioihin astuu yleensä väripsykologia- ja symboliikka.

Väreillä voi kertoa hyvin paljon ja niitä voi valita tukemaan kappaleen tarinaa. On kuitenkin syytä huomata, että värit saattava valikoitua juuri viestejään vastaaviksi tiedostamatta, sillä olemme oppineet värisymbolit jo lapsena, emmekä välttämättä tule ajatelleeksi niiden sisältöä, mutta yhdistämme tietyt tunteet ja asiat tiettyihin väreihin ja värisymboliikka on myös kulttuurisidonnaista.

Värien psykologisiin vaikutuksiin vaikuttaa merkittävästi myös niiden havaittu tummuus, vaaleus ja kylläisyys sävyn sijaan (Arnkil 2008, 251). Tähän tulokseen tulivat Yhdysvaltalaiset tutkijat Patricia Valdez ja Albert Mehrabian tutkiessaan värien väitetyjä ja todellisia vaikutuksia tunnereaktioihin. Koehenkilöiden tunnereaktioita värinäytteitä kohtaan selvitettiin semanttisen differentiaaliasteikon avulla, jolloin koehenkilö arvioi värinäytteen herättämää tunnereaktiota rastittamalla asteikolta sopivan kohdan esim. vastaparin surullinen – iloinen väliltä. (Arnkil 2008, 249.)

Tutkimuksen mukaan värin miellyttävyys korreloi positiivisesti kirkkauden ja kylläisyyden kanssa. Kirkkauden, eli vaaleuden tai tummuuden, ja kylläisyyden lisääntyessä myös miellyttävyys kasvoi. Kirkkaudella oli miellyttävyyteen kylläisyyttä suurempi vaikutus. (Arnkil 2008, 250.)

3.5 Onko musiikissa valoa?

Eero Tarasti pohtii artikkelissaan *Valo musiikissa* (2003, 277) valon ilmenemistä sävellyksissä musiikkisemiotiikan näkökulmasta. Hänen mukaansa koko säveltaiteen historia voitaisiin kirjoittaa valon ja valaistuksen eri asteiden ilmenemisenä, mikäli ajatellaan valoa ja sen vastakohtaa pimeyttä musiikissa. Samalla Tarasti mainitsee, että tästä seikasta huolimatta on hyvin vaikea löytää musiikin historiaan tai estetiikkaan löytyvistä kirjoituksista mainintoja valosta. Väreistä jotain saattaa löytyä, mutta värithän ovat valon lapsia. Tarasti huomauttaa kirjoituksessaan, että musiikki ei ole muuta kuin sointia ja sen myötä sointiväriä, eli valoisuuden ja tummuuden eri asteita. Seuraavassa esittelen joitain Tarastin artikkelissaan esittämiä ja löytämiä ajatuksia musiikista löytyvästä valosta.

Artikkelissaan Tarasti (2003, 281) pohtii valoa musiikissa nojaten ranskalaisen semiootikon, Jacques Fontillen teokseen *Semiotiques du visible. Des mondes de lumière*, jossa tämä pohtii valoa merkinä. Fontillen teoksesta Tarasti on ottanut käyttöönsä neljä valon lajia: *valo heleytenä ja loistona, valo aineena, valo värinä ja valo valaistuksena*.

Valon loiste musiikissa on Tarastin (2003, 284) mukaan valoefekti, jossa tietty kohta musiikissa koetaan valonsäteen tavoin sen esiintyessä vähemmän valoisaa tai värikästä taustaa vasten. Esimerkiksi tällaisesta tilanteesta hän antaa Sibeliuksen ensimmäisen sinfonian alun, jossa klarinetin tummasävyisen johdannon jälkeen viulujen tremolo toimii äkillisen valonsäteen tavoin valaisten näyttämölle astuvan päänäyttelijän, eli pääteeman. Hänen mukaansa valon säteilyä saatetaan korostaa asettamalla se vastakkain tehokkaan pimennysefektin kanssa. Esimerkkinä tällaisesta kirjoituksessa toimii Einojuhani Rautavaaran sinfonia *Angel of Light*, jonka kolmannessa osassa jousien ylärekisterin ”tiheää tekstuuria” vasten kantautuu tumma ja synkkä aihe.

Tarasti (2003, 283) pitää musiikin ja valon välisiä kytkentöjä yksiselitteisinä kun kyseessä on näyttämöteos. Hän löytää esimerkkinsä Wagnerin oopperoista. ”Usein on mahdotonta sanoa, onko jokin musiikillinen johtoaihe tai jakso näyttämöllä nähtynä siis optisen valon merkki, vai onko näyttämöllä toteutettu valoefekti eideettistä ”fotismaa””.

Tarasti (2003, 284) pitää Parsifalin loppukohtausta oopperahistorian vaikuttavimpana valokohtauksena. Siinä sekä musiikki että Graalin malja hehkuvat kilpaa väreissä. Partituurissa on ohje, jonka mukaan keihään kärjen tulee hekua punaisena, mutta maljalle ei ole määritetty väriä. Näin ollen ohjaajat tapaavat käyttää tarkoitustensa mukaan joko punaista, vihreää tai keltaista.

Tarastin (2003, 284) tulkinnan mukaan Wagner on käyttänyt kyseisessä kohtauksessa useita valoefektejä rinnakkain. Tällaisina hän pitää Abendmahl-motiivin jännitteen laukeamista duuriin ”Erlösung” -sanon kohdalla, kromaattisten sivusävelten harmonioita, orkesterin heleiden sävyjen käyttöä, puupuhaltimien gregoriaanista tematiikkaa, harppujen kolorismia, kuoron käyttöä värielementtinä sekoittamalla sen motiivit ja sanat kaanoniin. Orkesterin heleys ja trumpetin sointiväri yhdessä kromaattisesti laskeutuvan melodiikan kanssa puolestaan kuvastavat keihäänkärjen punaista hekua. Tässä kohdas-

sa Wagner on antanut näyttämöohjeen ”dämmerung” (iltahämärä), vaikka Tarastin mukaan musiikin vaaleus on äärimmillään.

4 Kokonaistaideteos

Oopperasta puhutaan yleensä kokonaistaideteoksena. Termi on liitetty oopperaan Richard Wagnerin myötä. Hän saavutti kypsissä oopperoissaan musiikin ja draaman ykseyden, kokonaistaideteoksen, *gesamtkunstwerkin*. Se loi eri taiteenlajien liiton, jota sinfonisesti ajateltu musiikki ohjailee (Murtomäki.)

STT:n Taina Dahlgrenin (2011) kirjoittamassa haastattelussa Kansallisoopperan taiteellinen johtaja Mikko Franck toteaa oopperan olevan parhaimmillaan kokonaistaideteos, jossa yhdistyvät eri taidemuodot: visuaalinen puoli, musiikki, ohjaus, lavastus, puvustus, koreografia ja teksti. Franck toteaa haastattelussa, että Saksassa on ollut pitkään vallalla ajatus, jonka mukaan ohjaaja on keskushenkilö. ”Sielläkin ollaan pikkuhiljaa tulossa järkiin. Jos ainoa motiivi on shokeeraus, se on väärin.”

Haastattelun mukaan kaiken pitää olla perusteltua alkuperäispartituurin lähtökohdista. Tästä huolimatta ooppera ei saa jämähtää paikoilleen.

”Shokeerauksella tai sirkustempuilla yleisön houkuttelu kertoo siitä, ettei uskota itse taidemuotoon ja sen voimaan. Jos me emme usko, niin miten kukaan muukaan voi siihen uskoa, Franck kysyy.” (Dahlgren 2011.)

Rondo-lehden haastattelussa (Kuusisaari, 2012) Kansallisoopperan uusi taiteellinen johtaja Lilli Paasikivi sanoo, että häntä kiinnostaa ooppera kokonaistaideteoksena, jossa visuaalisuus ja teatteri ovat olennaisessa osassa musiikin lisäksi. Paasikivi kertoo haluavansa luoda kontakteja suomalaiseen teatterikenttään ja löytää tiimejä, jossa konkarit ja uudet kyvyt antavat toisilleen.

”Haluan palata oopperan alkuperäiseen ideaan eri taiteiden yhdistämisestä. Teknologian hyödyntäminen on nykyisin yksi osa tätä. On oltava ajassa kiinni ja tiedettävä, mitä maailmalla tapahtuu. Tähän kuuluu keskustelu eri taidealojen ihmisten kanssa.” (Kuusisaari, 2012.)

Kirjassa *Synesthesia – onko taiteilla väliä?* (Hiltunen & Mannerkoski 1997) Satu Kiljunen pohtii monitaiteellisuutta. Hän toteaa sen olevan vastenmielinen ja tarpeeton sana. Hän puhuu kuvataiteen näkökulmasta, mutta hänen ajatuksensa on siirrettävissä myös

näyttämötaiteisiin. Hänestä on selvää, että tekeminen koskettaa kaikkia taiteen aloja. Hän toteaa, että ”mentäessä riittävän syvälle jossain tekemisen lajissa, siitä tavallaan tulee universaali, jolloin se tulee ikään kuin taiteen kieltenkin kannalta tai eri lajien kannalta universaaliksi kysymykseksi. Tiedämme kaikki että maailman niin sanottujen mestariteoksien kohdalla on näin.” (1997, 44.)

Myös Ruskela (4.5.2012) on sitä mieltä, että kun asiat kohtaavat, syntyy kokonaistaideteos. Kun lavastus, puvustus, ohjaus, tarina ja valot palvelevat samaa tarkoitusta, nousee lopputulos pykälän verran korkeammalle. Alhasen (8.5.2012) mukaan kokonaistaideteoksen tapauksessa valittu tyyli toimii, musiikki vie lavastusta ja valoja, ja kaikki osa-alueet ovat samasta teoksesta. Kaikki osa-alueet tekevät teosta tietyllä estetiikalla, tehtiinpä sitten miten modernia tai klassista teosta tahansa.

Haastateltavista Anna Rouhulle (19.4.2012) sana kokonaistaideteos tuo välittömästi mieleen Wagner-ajatuksen. Mikäli hän itse määritteli kokonaistaideteoksen, se tarkoittaisi teosta, jossa kaikki osaset, kuten musiikki, lavastus, valot, ohjaus ja puvut, tukisivat samaa näkökulmaa, joka teoksesta halutaan tuoda esille. Kaikki osa-alueet toimisivat samassa tyyli-lajissa toisiaan tukien, mutta samalla toisilleen tilaa antaen.

Rouhun (19.4.2012) mukaan kokonaistaideteos on mahdollista saavuttaa, mikäli taiteellisen työryhmän jäsenten kesken toteutuu kolme asiaa: hyvät kommunikaatiovälit, luottamus ja arvostus. Thorsten Dahnilla (3.5.2012) on kokonaistaideteoksen tavoittelemiseen yksi ohjenuora: ”På teatern är allt viktigare än det andra...samtidigt...hela tiden”.

5 Oopperan valosuunnittelu

Oopperalla on taidemuotona pitkä historia ja yhä tänä päivänä se nojaa vanhoihin konventioihin teoksen eri alueilla. Oopperan tapauksessa näyttämöt ja puitteet ovat tavanomaisesti suuria ja eri osa-alueilla pyritään näyttävyyteen ja suurien tunteiden nostattamiseen. Musiikilla on tärkeä dramaturginen rooli libreton ohella. Historia konteksti näkyy ylöspanoissa usein ja valosuunnittelijan on hyvä tuntee teatterin, oopperan, skenografian ja valaistuksen historiaa. Yhä tänä päivänä lavalla nähdään maalaustaiteeseen perustuvaa lavastusta ja barokkityyppisiä lavastus- ja valaistusratkaisuja muun muassa taustafondien ja ramppivalojen myötä. Myös alkuperäisten Wagner-esitysten visuaalista näkemystä tavataan jäljitellä yhä tarkasti. (Salminen.)

Tarja Ervasti (2003) kirjoittaa Teatterikorkeakoulun Valaistuksen historiaa-oppimateriaalissa Wagnerin vaikutuksesta oopperan uudistumiselle ja erälle teatterin uudistajalle. Wagner oli yhtenäistaideteos-ajatuksensa myötä hyvin tarkka teoksistaan ja halusi sekä ohjata että johtaa ne itse. Kun *Ring*-teoksen kaksi ensimmäistä osaa oli esitetty, hän koki tarvitsevansa teoksilleen oman teatterin. Hän käynnisti oopperataloprojektin Bayeruthiin. Hankkeen myötä rakentuneesta *Festspielhausista* piti tulla väliaikainen teatteri, mutta se jäi pysyväksi ratkaisuksi, kun varsinaista teatteriprojektia ei saatu alkuun. Festivaaliteatteri on rakennettu Wagnerin oopperoiden esittämisvaatimusten mukaisesti. (Ervasti 2003.)

Festspielhausessa Wagnerin oopperoiden visuaalinen toteutus perustui romanttishenkiseen naturalismiin ja uusklassismiin. Maalaustaiteeseen perustuvan lavastamisen linja jatkui kun maalatut taustakankaat ja sivukulissit yhdistettiin kolmiulotteisiin lavastuskappaleisiin. Alkuperäisesityksiin muotoillut ratkaisut näkyvät vielä tänä päivänä oopperalavoilla. (Ervasti 2003.)

1900-luvun suurimpiin teatteri-uudistajiin kuulunut Adolphe Appia kehitti teatterin visuaalisen ilmaisun uudistuksensa Wagnerin draamojen pohjalta. Appian uudistuksessa elävä valo ja kolmiulotteinen plastinen lavastus korvaavat maalauksen keinotekoisuuden ja lavastuksiin maalatut varjot ja valot. Hän nosti valon tärkeimmäksi tehtäväksi draaman sisäisen elämän esiintuomisen tilassa. 1950-luvulla Bayreuthin festivaali, jossa Wagnerin oopperoita esitetään, koki uudistumisprosessin. Wagnerin pojanpojat Wieland ja Wolfgang Wagnerin johtamalla juhlilla Appian teorioissaan vaatima plastinen tila,

dramaturginen valaistus ja viitteellinen lavastus yhdistyivät vihdoin Bayreuthissa kokonaistaideteokseksi Wagnerin oopperassa. (Ervasti 2003.)

Oopperavalosuunnittelulle tyypillistä on sen tapa yhdistää teatterin, tanssin ja musiikki-teatterin valaisutekniikat. Valaistuksen tulee nostaa laulajat esiin muusta massasta ja tärkeää on muistaa, että kapellimestari nostetaan esiin aina omalla valolla. Teoksissa ovat mukana tanssijoiden ja kuoron osuudet, jotka lisäävät kiinnostavuutta ja draamallisia jännitteitä. (Salminen.)

Timo Alhanen (8.5.2012) tuo esiin muutaman perussäännön, jotka pätevät oikeastaan aina yhteistyöhön muusikkojen kanssa. Ensimmäinen on se, että kapellimestarivalo on aina samanlainen: suoraan pystystä, jotta kapellimestari piirtyy ja solistit ja orkesteri näkevät mahdollisimman pienellä vaivalla hänet. Toinen on, että solistia ei saa estää näkemästä kapellimestaria. Yksittäisiä efektejä lukuun ottamatta ei pidä käyttää niin raakaa valoa, että se haittaa solistia. Yhteyden kapellimestariin on säilyttävä. Kolmas huomioitava asia on se, ettei häikäisi soittajia, sillä on haitallista estää muusikkoa näkemästä nuotteja. Suositeltavaa on, että nuottivaloja ei laita himmentimeen vahinkojen välttämiseksi. Yksinkertaistetusti on tärkeää pitää huolta siitä, että musiikki ei keskeydy.

Oopperassa lavastuksella on tärkeä rooli tilan, ilmapiirin ja tunnelman luomisessa. Valaistuksen tulee tukea kokonaisestetiikkaa, kuten toki muissakin tuotannoissa. Koska ooppera vaatii paljon akustiikalta, tuotannot toteutetaan useimmiten hyvin suunnitelluissa teattereissa, konserttisaleissa ja oopperataloissa. Toisaalta nykyään ei kavahdeta tuotantojen viemistä mihin tahansa tilaan luonnonhelman ja tehdashallin välillä. (Salminen.)

Oopperavalaisulle tyypillistä on myös se, että intiimiys ja herkkyys saavat usein teatteria suuremmat ulottuvuudet musiikin ja laulun dominoivan roolin myötä, mikä saa muut elementit myötäilemään niiden liikkeitä ja tunnelmia. Huomionarvoista on, että oopperassa maskit ovat yleensä voimakkaita ja kampaukset näyttäviä. Niiden suunnitteluun panostetaan ja on mahdollista, että ne eivät toimi valossa olleenkaan samalla tavoin kuin esimerkiksi lavastemaalit ja kankaat. Pahimmassa tapauksessa lopputulos on kuolleen näköinen. Seuraajaheittimistä on apua tässäkin, mutta valosuunnittelijan olisi joka tapauksessa hyvä tuntea värejä ja materiaaleja. (Salminen.)

Suuntaviivat oopperavalaistuksen tyyliä määrittelee yleensä ohjaajan tulkinta, lavastus ja puvustus. Mikäli ylösosanossa halutaan viitata johonkin tiettyyn historialliseen versioon, lähestytään valaistuksella kyseisiä historiallisia periaatteita nykypäivän keinoin. Jos taas lavastusratkaisu on hyvin viitteellinen, voi valaistuskin lähestyä teosta viitteellisin ja abstraktein keinoin. (Salminen.)

5.1 Suunnittelutyön aloitus

Moni suunnittelija kertoo aloittavansa teokseen tutustumisen selvittämällä perustarinan ja opiskelemalla musiikin tavalla tai toisella. Haastattelemistani valosuunnittelijoista Anna Rouhu (19.4.2012) kertoi, että hänelle suureksi hyödyksi on se, että hän on elämänsä aikana nähnyt lukuisia oopperoita ja oopperan maailma ja monet teokset ovat siten hänelle tuttuja. Hän kertoi aloittavansa suunnittelutyön tutustumalla teoksen synopsisiin ja hankkimalla oopperan musiikin.

”Vaikka ooppera on kokonaistaideteos, niin kyllä se musiikki on tietyllä tavalla se tärkein. Esimerkiksi Don Giovannia Savonlinnan oopperajuhlille suunnitellessa kaivoin sen musiikin esiin ja kuuntelin sitä ja laitoin taustalle soimaan, vaikka tein jotain ihan muuta, jotta se musiikki olisi mahdollisimman tuttua.”

Lisäksi Rouhu selvittää mikä on ohjaajan visio teoksen tyylistä ja mikä tulee olemaan lavastus ja lava, eli tila jossa ooppera toteutetaan.

Thorsten Dahn (3.5.2012) kertoo myös kuuntelevansa oopperan musiikkia paljon.

”Musiikki muodostaa perustan koko työlle. Musiikin tunteen ja tunnelman ympärille muodostuvat kaikki ideat teoksen tulkinnan mukaan niin sisällön kuin scenografian osalta. Kuuntelen musiikkia niin paljon, että tiedän täsmälleen missä kohtaa teosta ollaan, kun kuulen musiikin.”

Dahn (3.5.2012) vakuuttaa myös tutustuvansa alkuperäisteokseen, mikäli ooppera pohjautuu sellaiseen.

Rouhu (19.4.2012) huomauttaa, että kaikki mitä lavalla tapahtuu on sidoksissa musiikkiin.

”Laulajien ja kuoron toiminta, nehän tekee sen musiikin mukaisesti, itse asiassa tarkemmin kuin näyttelijät ikinä mitään tekstiin liittyvää. Näyttelijähän saattavat lähteä vähän elämään eri tavalla eri esityksissä, mutta laulajat kyllä menee aina tahdilleen.”

Kimmo Ruskela (4.5.2012) tutustuu ensin tarinaan, selvittää minkälaisia näyttämökuvia teoksessa on ja mihin aikakauteen se sijoittuu. Hän huomauttaa, että taiteellisen työryhmän kanssa täytyy päästä pian samoille aaltopituuksille siitä, mikä on teoksen esteetiikka, mikä on tyyli ja mihin aikakauteen se sijoittuu ja mikä on valon rooli teoksessa, jotta valo palvelee kokonaisuutta.

”Olen itse sen verran vanhan liiton miehiä, että mun mielestä valaistus on hyvä, jos se ei tunge sieltä päälle, eikä se ole sillä lailla häiritsevää, eikä se ota pääroolia koskaan. Se on aina kokonaisuutta tukeva asia.”

Musiikkiin tulee Ruskelan (4.5.2012) mukaan tutustua myös pian ja hän aloittaa sen hakemalla nuotistosta pianopartituurin ja mahdollisuuksien mukaan myös tallenteen oopperasta kuunneltavaksi. Hän kertoo poimivansa musiikista tunnelmia ja inspiraatioita.

”Kyllähän jossain Wagnereissa joku Valkyyrioiden ratsastus on niin hemmetin inspiroivaa musiikkia, että se kannustaa tykittämään myös valolla. Patarummut paukuttavat ja mielellään sitä sitoo jotain musiikillisia valoiskuja sillä tavalla, että se tukee sitä kokonaisuutta.”

Ruskela (4.5.2012) toteaa, että niin syväälle hän ei ehdi, jotta tutustuisi mahdolliseen alkuperäisteokseen, eikä välitäkään.

”Ammennan itse enemmän musa- ja fiilispuolelta. En jaksa kovin analyttisesti kaivaa piilomerkityksiä joka asiasta. En tykkää sellaisesta selittelystä. Moni taideteos on pilattu sellaisella selityksellä.”

Suomenkielisen käännöksen Ruskela (4.5.2012) tapaa lukea libretosta ja tarkistaa sieltä niin sanotusti päivänselvät asiat, kuten jos kohtauksessa lauletaan auringonvalosta, niin näyttämölle ei tule silloin yövaloa.

”Uskon että tuossa valmistautumisessakin hyvin suunniteltu on melkein puoliksi tehty. Täytyy tietää etukäteen mitä tekee ja mitä haluaa.”

Alhasen (8.5.2012) suunnitteluprosessi alkaa hyvin samoin tavoin. Häneltä löytyy kirjahyllystä pari oopperan historia-teosta, ja mikäli kyseessä on klassikkoteos, hän lukee kaiken mitä oopperasta on kirjoitettu. Hän myös tutustuu musiikkiin ja pyrkii hahmottamaan kokonaisuuden. Alhanen huomauttaa, että ooppera eroaa teatterista siinä, että musiikissa on oikeastaan kaikki. Hän kertoo mahdollisesti katsovansa myös YouTubesta katkelmia eri toteutuksista. Mikäli ooppera pohjautuu alkuperäisteokseen, kuten kirjaan, tapaa Alhanen lukea myös sen.

”Kyllä mä kahlaan läpi sen aineiston mikä on saatavilla. Teen taustatyötä siinä määrin, koska se on mielenkiintoista. On mukava tehdä työtä kun tietää asioita siitä teoksesta ja aikakaudesta.”

Myös Alhanen (8.5.2012) nimeää suunnittelutyössä yhdeksi tärkeimmäksi asiaksi tyyli-lajin valinnan, jotta koko työryhmä ymmärtää keskenään mitä tyyliä ollaan tekemässä.

Muiden tapaan myös Kunttu (16.5.2012) aloittaa suunnittelutyön tutustumalla tarinaan ja musiikkiin sekä mahdolliseen visuaaliseen kehykseen. Hän kertoo myös tutustuvansa usein mahdolliseen alkuperäisteokseen, mutta huomauttaa, että se riippuu ohjaajan lähestymistavasta teokseen. Kunttu kertoo musiikin vaikuttavan suunnittelutyöhön todella paljon. ”Musiikki ja valo ovat sisaruksia ja kulkevat aina käsi kädessä”.

5.2 Oopperavalaisun estetiikka

Anna Rouhu (19.4.2012) nostaa esteettisistä erityispiirteistä oopperan tapauksessa esiin etuvalojen käytön. ”Isoin esteettinen konventio oopperassa on mun mielestä seuristen käyttö.” Rouhu huomauttaa, että esimerkiksi draamateatterissa tilaa tavataan rajata valolla, mutta oopperassa koko lava on usein valaistu, vaikka näyttämöllä olisi vain kaksi hahmoa, ja heidät nostetaan esiin seuraajaheittimillä.

Ruskela (4.5.2012) huomauttaa, että jos tehdään perinteistä sata vuotta sitten sävellettyä oopperaklassikkoa, joka toteutetaan perinteisesti, ei liikkumavaraa ole kovin paljoa. ”Se on tavallaan rikollista, jos teet valolla oman shown ja kontaktipinta muuhun toteutukseen ei toimi. Lähdet maalaamaan musiikkia valolla häiritsevällä tavalla, sitäkään ei voi tehdä.”

Dahn (3.5.2012) toteaa, että puhtaasti estetiikan osalta hän ei suhtaudu oopperaan mitenkään toisin kuin muihin näyttämötaiteen muotoihin. Hän kuitenkin mainitsee sen, että kun kerran oopperassa on usein suuremmat lavasteet suurien kuorojen ja suuren orkesterin kera, niin usein ilmaisusta tapaa tulla myös näyttämökuvallisesti suurempaa.

Alhanen (8.5.2012) nostaa esiin musiikin mukaan tekemisen. ”Valojen voi antaa elää ja soljua musiikin mukana, se on iso asia oopperassa. On erittäin pitkiä jaksoja joissa ei lauleta mitään. Puhenäytelmissä, draamassa, mennään enemmän puhtaasti näyttämötoiminnan ja tekstin mukaan.”

Oopperan estetiikan kohdalla puheenaihetta löytyy monesti myös klassikkoteosten uusista moderneista versioista. Modernisointien kohdalla pääsee välillä lukemaan esimerkiksi arvosteluista mainintoja siitä, miten visuaalinen puoli peittoaa jo musiikin.

Kuntun (16.5.2012) mielestä todelliset mestariteokset kestävät aikaa ja myös kunkin ajan versioinnin. ”Mielestäni mikään tarina ei saa olla pyhä, vaan kaikki ovat teatterintekijöiden työkaluja.” Alhanen (8.5.2012) toteaa, että ei ole hyvä asia mikäli musiikki jää toteutuksen jalkoihin. Ruskela (4.5.2012) pohtii, että runsas visuaalisuus voi olla oikeutettua, mikäli kokonaiskonsepti on eheä ja kaikki palvelee samaa tarkoitusta. Hän lisää, että siitä ei tule mitään, mikäli mukana on huonompi osa-alue ja sitä yritetään kompensoida muilla osa-alueilla. Ruskela huomauttaa, että ohjaus on tärkein asia.

Dahn (3.5.2012) puolestaan pohtii modernisointien kohdalla, että kaikki yrittävät päihittää toisensa ja voittaa niin median kuin yleisön huomion. Hänen mukaansa ooppera ei siis tältä osin eroa siitä, mitä yhteiskunnassa tapahtuu ylipäänsä. ”Joskus tästä syntyy pannukakku, joskus jotain nerokasta. Sellaista se on.”

Alhasen (8.5.2012) mukaan eri teokset kestävät modernisointia eri tavalla. ”Jonkun Wagnerin Ringin kanssa voi tehdä ihan mitä tahansa. --. Joku vähän herkempi teos ei kestä ihan kaikkea.” Rouhun (19.4.2012) mukaan hienoimpia ovat tyylytellyt teokset, joissa on onnistuttu tavoittamaan ajattomuus.

5.3 Oopperavalaisun haasteet ja mahdollisuudet

Valaistuksen osalta haasteet ovat usein suuria, sillä visuaalisilla ratkaisuilla pyritään tukemaan musiikkia, tarinaa ja teoksen maailmaa eri tasoinen. Mukana on monesti myös erilaisia tehokeinoja ja erikoisvalaisua vaativia ilmestyksiä. (Salminen.)

Rouhu (19.4.2012) mainitsee haastavaksi piirteeksi näyttämön ja musiikin välisen suhteen ymmärtämisen.

”Oopperassa on tavallaan kaksi puolta: on se musiikki ja sitten on se näyttämö. Balanssin löytäminen on tärkeää, ettei musiikki menisi yli näyttämötoiminnasta eikä näyttämötoiminta yli musiikista.”

Ruskela (4.5.2012) puolestaan mainitsee yhtenä haasteena erilaisten työryhmien motiikin ja niiden eroavuudet. Ruskela huomauttaa, ettei valosuunnittelijan työ ole pelkästään tekniikkaa, vaan se on suhteellisen pieni prosentti kokonaistyömässään. Iso osa työstä on hänen mukaansa myös omien ajatusten ja oman työn myymistä ja ihmisten kanssa henkisesti tasolla toimimista.

”Sitten sen taiteellisen värähtelyn kääntäminen selkokielelle siellä ohjajan pöydän takana ja tuolla näyttämöosastolla teknisille ihmisille, jotka ymmärtävät sitä teknistä kieltä, ja siinä välikätenä ja tulkkina oleminen on hetkittäin tietysti haastavaakin.” (Ruskela, 4.5.2012).

”Haasteellista on saada visuaalinen maailma elämään musiikin mukana ja löytää musiikin tuomat tunnetilat. Musiikin ymmärtäminen ja sisäistäminen on hetkittäin aika haastavaa”, kertoo Alhanen (8.5.2012).

Kunttu (16.5.2012) nostaa haasteena esiin näyttämöaikataulut.

”Ihan käytännön tasolla esim. Kansallisoopperassa toimiminen on hyvin pitkälle omalla tavallaan teollista. Eli haaste tulee varmaankin aikatauluis-ta näyttämöllä.”

Oopperaproduktioiden tapauksessa on tavanomaista, että työskentelyn tulee tapahtua nopeasti. Näyttämöaikaa on käytettävissä vähän tuotannon mittasuhteisiin nähden. Työehtosopimukset asettavat osaltaan oopperaväelle erilaisia ajankäyttöön liittyviä vaatimuksia, kuin esimerkiksi teatteri. Oopperan parissa tulee ottaa huomioon laulajien äänilepo, orkesterin tauot ja yhtäjaksoisen soittamisen pituus ja suurten tuotantojen harjoitusten vaihtaminen illan esitykseen. (Salminen 2010.)

Haastateltavista Kunttu (16.5.2012) mainitsee, että erona puheteatteriin, puhenäytelmien valmistamiseen näyttämöllä käytetään rutkasti enemmän aikaa kuin oopperoihin.

Maininnan arvoinen seikka on myös se, että oopperamaailma on usein hierarkkinen ja sen parista löytyy tähtiä. Työympäristönä se vaatii monesti hyvää käytöstä ja etiketin hallintaa. (Salminen 2010.) Myös Rouhu (19.4.2012) on laittanut suurempien produktioiden kohdalla merkille, että ooppera on taidemuoto, jossa on tietty hierarkia ja tapa tehdä töitä.

Dahnin (3.5.2012) näkemyksen mukaan oopperassa on enemmän ihmisiä, useampia tahtoja ja siten myös enemmän kitkaa. Hän toteaa myös, että kaiken ollessa enemmän ja isompaa, tulee turvallisuuteen kiinnittää hyvin huomiota. Dahnilla on myös mielipide yhteistyöstä laulajien kanssa:

”Minusta valosuunnittelijalla täytyy olla suuri annos kärsivällisyyttä ja nöyryyttä. Heidän työnsä on aivan toisenlaista kuin meidän ja riippuvainen ihmisten mielipiteistä, mikä voi olla uskomattoman painostavaa. Kaikesta huolimatta se en ole minä, joka seison lavalla ilta toisensa jälkeen ja tarjoan täydellisyyttä kriittisten katseiden edessä.”

Kansallisoopperan pitkäaikaisena työntekijänä Ruskela (4.5.2012) ei näe oopperan poikkeavan teatterista työympäristönä juurikaan, sillä teatteri Oopperakin on.

”Esitystä varten sitä työtä tehdään. Edesmennyt oopperanjohtaja Walton Grönroos sanoi, että ’opperassa ei ole kuin kaksi tärkeää asiaa: se, että esitys alkaa 19.00 ja harjoitus alkaa 11.00’. Aikalailta ne samat lainalaisuudet on täälläkin.” (Ruskela, 4.5.2012).

Oopperantekijät ovat pääosin tottuneet teknisiin erikoisuuksiin sekä valaistukseen, mikä tekee siitä usein valosuunnittelijalle kiitollisen maaperän. (Salminen 2010.)

Dahnille (3.5.2012) henkilökohtaisesti antoisinta on hakea teoksen olemusta, esanssia, mieluummin kuin tehdä jotain ”räväkkää ja makeaa” ja herättää suurta ihailua. ”Sellainen voi voimistaa valosuunnittelijan egoa, mutta se tuskin siirtää mitään rajoja.”

Rouhu (19.4.2012) nostaa esiin sen, että oopperatoteutuksella on usein iso budjetti ja myös puitteet tapaavat olla suuret. ”Mä henkilökohtaisesti tykkään tehdä isoa, ja mulle se jotenkin sopii, että lava on iso ja monesti se on aika mahtipontista menoa.”

Ruskela (4.5.2012) tuo esiin ensi-illan jälkeisen tunteen. Tietoisuuden siitä, että jotakin on saatu aikaan. Kunttu (16.5.2012) nostaa antoisaksi seikaksi hienojen ihmisten ja hyvien teknisten olosuhteiden kanssa työskentelemisen.

Alhanen (8.5.2012) mainitsee, että parasta on työsuhde-etuna istua yksityisnäytöksessä ja olla mukana sellaisessa hienossa musiikillisessa teoksessa, jossa on orkesteri, solistit ja kuorot. ”Mä henkilökohtaisesti nautin niistä hetkistä, musiikin voimasta ja musiikista. On antoisaa olla tekemässä sitä.”

5.4 Oopperan tunteminen taidemuotona

Monet haastatellut suunnittelijat olivat yksimielisiä siitä, että oopperan parissa työskentelevän valosuunnittelijan tulee tuntea oopperaa taidemuotona ja sen historiaa. Dahn (3.5.2012) ei nähnyt sitä välttämättömäksi ja myös Kunttu on sitä mieltä, että suunnittelijan ei tarvitse tuntea oopperan maailmaa, mutta molemmat huomauttavat kaiken tiedon ja opin olevan tässä työssä pääomaa.

Alhanen (8.5.2012) puolestaan pitää asiaa tärkeänä.

”Se on ihan täysi osa sitä työtä. Kyllä musiikki - tai oopperatermistö pitää tuntea, muuten ei ymmärrä mistä puhutaan. Myös historia on hyvä osata. Taidemuodon peruslähtökohdat ja asiat täytyy olla tiedossa. Keskustelun kieli on vähän erilaista kuin teatterissa, sillä puhutaan niillä termeillä”, Alhanen huomauttaa.

Myös Ruskelan (4.5.2012) mielestä valosuunnittelijan tulee tuntea taidemuotoa ja sen historiaa ja keskeisiä teoksia.

”Kyllä ehdottomasti. Samoin ketkä tekevät taiteellista työtä ja ketkä sitä tuotantotyötä, niin sen koko alan laaja-alaisempi ymmärtäminen tarvitaan aika usein. Toteuttavassa portaassa tulee ymmärtää se Jaakopin paini jonka suunnittelija tekee itsensä ja työnsä kanssa ja päinvastoin. Ja onhan se työntekijä aina arvokkaampi sille yhteisölle, mitä laaja-alaisempi tietotaito kyseisellä ihmisellä on. Myös toteuttavan portaan täytyy tehdä ihan sitä taiteellista työtä, jotta ymmärrys ja osaaminen olisi laaja-alaisempaa.”

Rouhu (19.4.2012) puolestaan huomauttaa, että kun tuntee historian, niin tietää mistä on kyse, mikäli joku viittaa muihin teoksiin.

”Samahan se on, oli sitten nykytanssi tai draama, että mitä enemmän sä tunnet sen taidemuodon tai esitystaiteen historiaa ja konventioita, niin vältät pyörän keksimisen uudestaan.”

5.5 Kantaesityksen tekeminen

Uuden oopperan kantaesityksen tekeminen tuo mukanaan uudenlaisia haasteita suunnittelutyölle. Haastatelluista Timo Alhanen (8.5.2012) on hiljattain tehnyt Kansallisoopperan *Puhdistus*-teokseen valosuunnitelman ja löytää työprosessista poikkeamia verrattuna klassikko-oopperan tekemiseen.

”Se on yksi asia kantaesityksessä, että ei tiedä mitä sieltä on tulossa. Kaikkein suurin asia on se, että musiikkia ei pääse kuulemaan kuin huonoimmassa tapauksessa n. puolitoista viikkoa ennen ensi-iltaa. Tai kuuleehan musiikkia, mutta ainoastaan pianolla. Ratkaisuja joutuu tekemään pitkälle valmiiksi ennen kuin kuulee valmiin musiikin. - -. Valossa ei pysty tekemään mitään taimeja, monet iskujutut ja sellaiset jää tehtäväksi sinne ihan loppumetreille. Sillä on niin valtava vaikutus kun, se bändi paukahtaa soittamaan siinä edessä, kaikille tunnelmille ja muulle. Silloin todellakin joutuu tekemään monia ratkaisuja uusiksi, koska sitä tukea ei oo aikaisemmin ollut.”

Myös Thorsten Dahn (3.5.2012) nostaa esiin sen, että kantaesityksen tapauksessa musiikkia ei pysty ostamaan ja kuuntelemaan uudelleen ja uudelleen samoin kuin klassikko-oopperan tapauksessa. Valmiin musiikin pääsee kuulemaan vasta myöhäisessä vaiheessa ja mahdollisista demoista on vaikeaa saada käsitystä musiikin todellisista nyansseista.

Ruskela (4.5.2012) toteaa, että mahdollisuus katsastaa miten toteutus on muualla tehty jää pois. Hän nostaa esiin myös sen, että toisaalta on kiitollista tehdä jotain uutta ja muuten työprosessi ja luomisen paine pysyvät samoina.

”Ehkä voisi sanoa että lähtökohta on vapaampi, tietyllä tavoin ehkä jopa luovempi. Toisaalta en koe että klassikkoteoskaan sitoisi käsiä juurikaan.” kertoo puolestaan Kunttu (16.5.2012).

5.6 Oopperavalaisun tulevaisuus

Kimmo Ruskela (4.5.2012) on ehtinyt nähdä oopperavalaisun kehitysaskeleita. Hän aloitti työt Kansallisoopperassa vuonna 1985 ja vuonna 1993 oli edessä muutto uuteen oopperataloon. Hän kuvaa tekemisen muuttuneen tuolloin totaalisesti. Uuden oopperatalon myötä Ruskela teki opintomatkan Berliinin Deutch Operiin seuraamaan valosuunnittelijoiden ja valoryhmän toimintaa. Suomessa ei tuolloin vielä ollut ison oopperatalon kulttuuria. Seuraava suuri muutos tuli eteen vuonna 2007 oopperatalon remontin ja

näyttämötekniikan uudistuksen myötä. ”Investoitiin moottoriheitinkalustoon ja samalla myös tulevaisuuteen.”

Tulevaisuuden kehitysnäkymiä pohtiessaan Ruskela (4.5.2012) arvelee estetiikan muuttuvan aika paljonkin. Uusia ideoita tulee ja niin myös uutta tekniikkaa.

”Nyt tällä hetkellä käytetään led-screenejä ja uutta tekniikkaa, mutta sekin menee vähän sykleittäin. Kuka sen tietää, ehkä tulee uudelleen muotiin tällainen Brechtiläinen valkean valon yksinkertaisuus, että luotetaan enemmän siihen musiikin voimaan.”

”Rohkeammin käytetään valoja ja värejä. Sellainen vääränlainen ujous on hiipumassa. Nuoria nälkäisiä suunnittelijoita on paljon, jotka tykittävät menemään rohkeammin kuin aikaisemmin. Enemmän se siellä idea- ja ajatuspuolella on, että onko se miten kantava se konsepti, jonka varaan sitä lähdetään tekemään”.

Thorsten Dahn (3.5.2012) nostaa esiin oopperalla edessään olevan haasteen.

”Minusta oopperalla on suuri työ edessään löytää uutta yleisöä ja uuden tyyppisiä teoksia. Se on kaikesta huolimatta yhä porvarillista viihdettä käydä oopperassa ja niin kauan kun ihmiset oopperassa haluavat rajata itsensä tällä tavoin, ei ooppera ole mitään muuta kuin mitä se tällä hetkellä on, nimittäin hyvin porvarillinen instituutio.”

6 Yhteenveto

Haastateltujen suunnittelijoiden keskuudessa vallitsi selvä yksimielisyys musiikin keskeisestä asemasta oopperassa. Kaikkien suunnitteluprosessi alkoi musiikkiin tutustumisella. Jokainen suunnittelija koki musiikin vaikuttavan suunnittelutyöhönsä paljon niin sen luomien tunnelmien ja inspiroivuuden myötä kuin sen tarjoamien valoiskupaikkojen kautta. Jokainen toi tärkeänä asiana esiin myös tyylilajin valinnan ja työryhmän toimimisen saman estetiikan puitteissa.

Oopperan tuntemusta taidemuotona pidettiin hyödyllisenä. Kolme viidestä suunnittelijasta katsoi sen kuuluvan ehdottomasti työhön ja kaksi huomautti sen olevan osaamista syventävää pääomaa, mutta ei lähtökohtaisesti välttämätöntä. Partituurintutustaitoa suunnittelijat eivät nähneet välttämättömänä, eivätkä varsinkaan tapauksessa jossa käytävissä on musiikkijärjestäjä.

Yksimielisyys vallitsi kuitenkin siinä, että partituurin ja musiikkitermistön tuntemus auttaa yhteistyön tekemisessä muun taiteellisen työryhmän kanssa. Jokainen suunnittelija toi esiin sen, että oopperassa työryhmäkielellä käytetään musiikkialan termejä.

Estetiikasta puhuttaessa kaksi suunnittelijaa oli sitä mieltä, että ooppera ei heistä puhtaasti valosuunnittelun estetiikaltaan eroa muista näyttämöteoksista. Kolme suunnittelijaa taas nimesi selkeitä ominaispiirteitä, kuten seuraajaheitinten käytön ja isot näyttämökuvat sekä musiikin mukaan tekemisen.

Oopperavalaisun haasteissa useammassa vastauksessa tuli esiin maininta vähäisestä näyttämöajasta. Vaikka musiikki nähtiin myös antoisana puolena, koettiin sen asettavan myös haasteita. Musiikin sisäistäminen ja ymmärtäminen sekä visuaalisen maailman saaminen eloon musiikin mukaan saattaa olla myös haaste. Lisäksi musiikin ja näyttämötoiminnan välisen tasapainon löytäminen voi aiheuttaa miettimistä. Haasteena esille nousi myös suunnittelijan omien ajatusten esille tuominen ja toisille myyminen, mikä toki on samanlaista myös teatterin puolella.

7 Lähteet

Albers, J. 1991. Värien vuorovaikutus. Helsinki: Vapaa Taidekoulu.

Arnkil, H. 2008. Värit havaintojen maailmassa. Jyväskylä: Gummerrus kirjapaino Oy. Taideteollisen korkeakoulun julkaisuja.

Dahlgren, T. 2011. Mikko Franck uuden edessä. Ilkka 16.8.2011.

Fraser, N. & Bennison, S. The Handbook of Stage Lighting. 2007. Ramsbury, Marlborough: The Crowood Press Ltd.

Hiltunen, M. & Mannerkoski O. (toim.). 1997. Synestesia. Onko taiteilla väliä. Rovaniemi: Lapin yliopistopaino.

Kennan, K. & Grantham, D. 2001. The Technique of Orchestration. Sixth edition. New Jersey: Prentice Hall.

Kuusisaari, H. 2012. Ooppera olkoon ajassa kiinni. Rondo Classic, 1/2012.

Lehtonen, K. 1996. Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Mietteitä musiikista ja musiikki-terapiasta. Jyväskylä: Kopi-Jyvä Oy.

Musiikkikirja. Johdatus Musiikin ymmärtämiseen sanoin ja kuvin. 1980. Hong Kong: Leefung-Asco Printers Limited.

Osborne, C. Ooppera. Tietosanakirja A-Ö. 1984. Jyväskylä: Gummerrus Oy.

Reuterstrand, S. (toim.). 1996. Sinfoniaorkesteri ja sen soittimet. Porvoo: WSOY.

Rihlana, S. 1997. Värioppi. Tampere: Tammer-Paino Oy.

Salminen, Maaret 2010. Oopperavalaisun estetiikka. Luento. Näkökulmia ja lähestymistapoja valon ja värin estetiikkaan - kurssi. Tampereen ammattikorkeakoulu.

Suuri musiikkitietosanakirja. 1991. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset.

Tammen musiikkitietosanakirja. 1983. Helsinki: Tammi.

Tawaststjerna, E. 1997. Sibelius. Keuruu: Otavan Kirjapaino.

Unkari-Virtanen, L. 1998. Voiko sointi olla väri? Teoksessa Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen, Anne Sivuoja-Gunaratnam (toim.) Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta. Tampere: Tammer-Paino Oy.

Internet-lähteet

Anttila, Siru & Hietapakka, Katja 1999. Musiikki työvälineenä kokonaisvaltaisessa opetuksessa. Kasvatustiede. Luokanopettajien aikuiskoulutus. Jyväskylän yliopisto. Pro gradu-tutkielma. 8-9. [online] [viitattu 1.12.2010]

<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/10731/santtila.pdf?sequence=1>

Ervasti, Tarja. 2003. Valaistuksen historiaa. 2 Tekninen vallankumous. Wagner. TeaK Virtuaali, verkko-oppimateriaali. [online] [viitattu 21.5.2012].

Ervasti, Tarja. 2003. Valaistuksen historiaa. 4 Suuret uudistajat. Adolphe Appia. TeaK Virtuaali, verkko-oppimateriaali. [online] [viitattu 21.5.2012].

<http://www.teatterikorkeakoulu.fi/virtuaali/kurssit/valo/fset.html>

Kirves, Markku. 2008. Musiikkivideo musiikin ja laululyriikan näkökulmasta. Kappaleen tulkintakeinoja audiovisuaalisen kokonaisuuden saavuttamiseksi musiikkivideoilmallisissa. Viestinnän koulutusohjelma. Audiovisuaalisen mediatuotannon suuntautumisvaihtoehto. Stadia Helsingin ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö. [online] [viitattu 2.12.2010]. <http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/38478/stadia-1210674319-2.pdf?sequence=1>

Murtomäki, Veijo. Saksalainen ooppera Hoffmannista Straussiin. Richard Wagner. Konaistaideteos. Sibelius-Akatemia, musiikin historiaa verkossa. [online] [viitattu 28.4.2012].

http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/SibaPublicCode/ShowRecordDetails?xpage=s_muhi_article&link=xwikishared:NodeMuhiArticle.rom_oop_ger6

Mäkelä, Merja. 2006. Partituurista oopperaksi. Laulajan työvälitteet. Musiikin koulutusohjelma. Musiikkipedagogi. Stadia Helsingin ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö. [online] [viitattu 6.5.2012].

http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/6147/tiedosto1_2301.pdf?sequence=

Nissilä, Lasse. 2001. Synestesia – tietoisuuden mielikuvat. Synestesian ja sen musiikillisten yhteyksien laadullinen tarkastelu. Musiikkikasvatus. Oulun yliopisto opettajakoulutuslaitos. Pro gradu-työ. [online] [viitattu 2.12.2010].

http://www.nic.fi/~lnissila/Gradu_Lasse_Nissila.pdf

Haastattelut

Alhanen, Timo, valosuunnittelija, Tampereen Työväen Teatteri. Puhelinhaastattelu 8.5.2012. Haastattelun kesto n. 40 min.

Dahn, Thorsten, valosuunnittelija. Sähköpostihaastattelu 3.5.2012.

Kunttu, Mikki, valosuunnittelija. Sähköpostihaastattelu 16.5.2012.

Rouhu, Anna, valosuunnittelija. Puhelinhaastattelu 19.4.2012. Haastattelun kesto n. 45 min.

Ruskela, Kimmo, valaistusosaston apulaispäällikkö. Haastattelu 7.4.2012. Kansallisooppera. Haastattelun kesto n. 1 tunti.

Liite: Haastattelukysymykset

Kerro hieman taustastasi oopperavalosuunnittelun parissa?

Miten lähdet tutustumaan oopperaan, johon olet tekemässä valosuunnitelman? Mitä työvälineitä käytät?

Missä määrin musiikki vaikuttaa suunnittelutyöhösi ja ideointiisi?

Osaatko lukea partituuria?

Hyödynnätkö sitä valosuunnittelutyössäsi ja jos, niin miten?

Onko sinusta partituurinelokuvataidosta hyötyä oopperan valosuunnittelussa?

Löytyykö partituurista hyödyllistä tietoa valosuunnittelijalle? Pärjääkö pelkästään tekstiin tutustumalla, eli libretolla?

Miten partituuri ja sen käyttö eroaa sinusta esim. näytelmän käsikirjoituksesta?

Mikäli ooppera pohjautuu johonkin teokseen, kuten kirjaan tai näytelmään, luetko sen?

Eroaako teokseen tutustuminen ja suunnittelutyö mikäli kyseessä on uuden oopperan kantaesitys jonkin oopperakirjallisuuden klassikon sijasta?

Kumpi toimii todennäköisemmin perusteena valotilanteille ja niiden vaihdoille, musiikki vai näyttämötoiminta?

Tuleeko sinusta valosuunnittelijan tuntee oopperaa taidemuotona, sen historiaa ja keskeisiä teoksia? Entä eri aikakausia lavastuksen ja valaistuksen historian osalta?

Mikä tekee oopperavalaisusta haastavaa? Mikä antoisaa?

Eroaako valaisu estetiikaltaan oopperan tapauksessa muista näyttämöteoksista?

Mitä tulee ottaa mahdollisesti huomioon yhteistyössä laulajien ja muusikoiden kanssa?

Oopperaa luonnehditaan usein kokonaistaideteokseksi. Mitä sinusta kokonaistaideteos tarkoittaa ja miten siihen päästään? Mikä on valosuunnittelijan rooli tässä kokonaistaideteoksessa?

Miten oopperan valosuunnittelu ja ooppera työympäristönä poikkeaa esimerkiksi puhe- näytelmistä?

Millaisena näet oopperavalaisun tulevaisuuden?

Oopperoiden modernisoitujen versioiden kohdalla puhutaan monesti, että mennään jo yli teknisten kikkailuiden esittelyssä ym. Mitä mieltä olet tästä?