

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävä taide / Musiikki

2022

Helena Juntunen

# Työkaluja läsnäolon luomiseen laulajan työssä



Opinnäytetyö (AMK) | Tiivistelmä

Turun ammattikorkeakoulu

Esittävä taide / Musiikki

2022 | 50 sivua

Helena Juntunen

## Työkaluja läsnäolon luomiseen laulajan työssä

-

Opinnäytetyössäni osoitetaan että yksittäinen laulaja pystyy omalla toiminnallaan luomaan kommunikaatiota eli kemiaa esitys- ja harjoitustilanteeseen. Tämän kemian rakennusaine muodostetaan läsnäolosta. Opinnäytetyö perustuu kirjoittajan ammatilliseen kokemukseen ooppera- ja konserttilavoilta. Harjoitukset rakennettiin tämän historian pohjalta käytännönläheisiksi. Työn tarkoitus on antaa konkreettisia työkaluja läsnäolon rakentamiseen. Näissä harjoituksissa otetaan huomioon klassisen laulun vaatima fyysinen tapahtuma, ja pyritään käyttämään se hyväksi.

Laulajat jaetaan herkästi kahteen kategoriaan: heihin jotka ovat läsnä kun laulavat mutta jäätyvät kun oma laulutapahtuma loppuu, ja heihin jotka ovat aktiivisia kun itse eivät laula, mutta tippuvat tunnelmasta, kun laulu alkaa. Harjoitukset suunniteltiin auttamaan molempien ryhmien laulajia tasapainottamalla intensiteettiä. Harjoitukset suoritettiin Turun ammattikorkeakoulun lauluopiskelijoiden kanssa sekä Suor Angelica –ryhmän tunneilla että lied-seminaarissa.

Harjoitukset osoittautuivat toimiviksi. Lisäämällä mekaanisia tasoja, uudenlaista läsnäoloa saatiin sekä laulutapahtumaan että laulamisen ulkopuolelle. Yhteyttä ja kommunikaatiota kanssalaulajaan ja -soittajaan vahvistettiin etsimällä konkreettinen näköyhteys. Energian ja ajatuksen suuntaa tarkennettiin. Tunnelmia kyettiin aistimaan helpommin.

Opinnäytetyöni harjoitukset esitellään yksinkertaisella, mekaanisella tavalla. Useimmat ratkaisut ovat kehollisia. Oman tunne-elämän avaamista ei

harjoituksissa vaadita. Nämä selkeät harjoitteet toimivat turvallisina työkaluina sekä kamarimusiikkitalanteissa että oopperalavoilla. Niitä voidaan soveltaa myös instrumenttiopiskelijoiden opetukseen.

Asiasanat:

läsnäolo, vuorovaikutus, musiikin esittäminen, tulkinta (musiikin), muu rooli, tunteet

Bachelor's Thesis | Abstract

Turku University of Applied Sciences

Performing Arts/ Music

2022 | 50 pages

Helena Juntunen

## Tools for creating the presence in the work of the singer

-

In my study I will show that an individual singer can create chemistry and communication with her own actions in a performance or rehearsal situation. This chemistry is molded by presence. For this study I have created exercises based on experience on both on opera stage and concert venues. These exercises will give concrete tools for building a presence using the physical demands of classical singing as an asset.

Singers are often divided into two different categories: to those who are present when they sing, but freeze when their own singing stops, and to those who are very active when silent, but drop the emotion when singing starts. These exercises have been created to help singers in both groups to balance the energy between different intensities. The exercises were put into action in Turku University of applied sciences with the singers of Suor Angelica opera production and lied-seminar.

The exercises did work. Presence at a new level was achieved while singing and not singing. Communication towards a colleague or chamber music companion was enforced. The direction of energy and thought became clearer. Also emotions became easier to read.

The exercises are presented and explained in a simple, mechanical manner. Majority of the solutions are physical. Opening one's emotional side is not necessary. These exercises work as safe tools both on chamber music situations, as on opera stages. Therefore they can also be used in coaching instrumentalists.

Keywords:

presence, interaction, interpretation, roles, emotion

## Sisältö

<b>Käytetyt lyhenteet tai sanasto</b>	Virhe. Kirjanmerkkiä ei ole määritetty.
<b>1 Johdanto</b>	<b>8</b>
<b>2 Työkalujen tarpeellisuus ja taustaa</b>	<b>11</b>
2.1 Harjoitusten viitekehys	11
2.2 Kiinnostus - tärkein työkalu	13
2.3 Martina Roosin haastattelu	20
<b>3 Harjoitukset</b>	<b>24</b>
3.1 Mekaanisia työkaluja	24
3.2 Läsnäoloharjoituksia laulajille	27
<b>4 Lopuksi</b>	<b>50</b>
<b>Lähteet</b>	<b>53</b>

## Liitteet

## Kuvat

Kuva 1. Salome. Opera National du Rhin 2017 **Virhe. Kirjanmerkkiä ei ole määritetty.**

Kuva 2. Juha ooppera, Jorma Hynninen. Savonlinna 2002. **Virhe. Kirjanmerkkiä ei ole määritetty.**

Kuva 3. Sillanpää ooppera 2017. Sillanpäänä Waltteri Torikka **Virhe. Kirjanmerkkiä ei ole määritetty.**

Kuva 4. Anton Dvorak: Stabat Mater. Opera du Montpellier 2016 **Virhe. Kirjanmerkkiä ei ole määritetty.**

Kuva 5. Hoffmannin kertomukset. Mirakel: Franco Pomponi. FNO 2018 **Virhe.**  
**Kirjanmerkkiä ei ole määritetty.**

Kuva 6. Don Giovanni: Markus Werba. Opera du Lyon. 2011 **Virhe.**  
**Kirjanmerkkiä ei ole määritetty.**

# 1 Johdanto

Ooppera on parhaimmillaan iletulituksen kaltainen synteesi, jossa kaikki taidelajit kohtaavat: musiikki, teksti, draama, lavasteet, puvut, valot. Oopperan parissa työskentelevät oman alansa huippuosaajat, ohjaajat, kapellimestarit, laulajat, visuaalisuuden ammattilaiset. Säveltäjä ja libretisti ovat tietysti tärkeä osa ketjua, alku ja juuri. Klassista laulua esitetään myös flyygelin mutkassa ja orkesterin edessä. Toisella puolella ramppia on maksava yleisö. Tätä taustaa vasten onkin erikoista, että ihmiset, jotka heitetään lavalle tulkitsemaan, kerimään yhteen tämä synteesi musiikkia ja tekstiä, tunnetta ja yhteismusisointia, tulevat nimenomaan näyttämöllisesti kovin erilaisista lähtökohdista. Osa laulajista on opiskellut näyttämötyöskentelyä pitkälle. Osalta, kuten itseltäni, puuttuu alan formaali koulutus kokonaan.

Itselleni suurin puute klassisen laulun esityksissä on ollut läsnäolon puute. Läsnäolon puute suhteessa toisiin esiintyjiin, suhteessa musiikkiin ja suhteessa yleisöön. Vaikka laulaja saisi pumpattua omaan aariaansa tunnetta, niin kollegan kanssa kommunikointi tapahtuu kuin välissä olisi seinä. Tällaisessa tilanteessa rakentuu seinä myös esiintyjien ja yleisön väliin.

Vaikka akustisten olosuhteiden pakko sanelisi laulamisen suuntaa, laulajan on myös muistettava suunta kollegoihin, mahdollisuus tavoittaa toisen myötäelävät kasvot, yhteinen tunne kamarimusiikkikumppanin kanssa. Puutteet läsnäolossa voivat näkyä kiusallisen selvästi konsertti- ja oopperalavoilla jäätyneinä tilanteina, ohipuhumisena eli ohilaulamisena tai kanssamusisoijan unohtamisena.

Varsinkin nykyisessä #MeToon jälkeisessä ajassa olisi syytä nostaa esille selkeitä keinoja, joilla laulaja voisi harjoitella läsnäoloa ja läheisyyttä jo opiskeluvaiheessa. Tähän esittävän taiteilijan tärkeään osa-alueeseen tulisi saada opetusta ja työkaluja.

Esittelen tässä opinnäytetyössä konkreettisia ja mekaanisia keinoja millä tuoda läsnäoloa eli kommunikointia työtilanteeseen. Miten itsensä voi pitää



työtilanteessa turvassa. Miten voi hyvillä mielin pitää omat rajansa ja kunnioittaa toisen rajoja ja silti antaa itsestään musiikille, partnerille ja yleisölle.

#Me-too käynnisti ihan uudenlaisen keskustelun koskien vallankäyttöä esittävän taiteen kentällä. Liike, joka lähti elokuvamaailman äärimmäisistä hyväksikäyttötilanteista, valui läpi koko taidekentän ja ulottui myös alan rakenteisiin syvemmillä.

En puutu tässä opinnäytetyössäni häirintäasioihin enkä epäterveeseen, jopa osin rikolliseen vallankäyttöön. Mutta me-too sai minut ajattelemaan, että esiintyjälle pitäisi opettaa selkeitä keinoja luoda turvallinen tila, jossa hän voi tuoda esiin voimansa ja herkkyytensä ympäristössä, jossa omat rajansa voi itse määritellä. Tällöin myös kemia eli kommunikaatio työtovereihin, musiikkiin ja yleisöön pysyy auki.

Usein tuntuu siltä, että jotkut perustilanteet laulajan työmaailmassa tulevat yllätyksenä aloitteleville laulajille. Esiintyjän kannattaa pohtia mm seuraavia kysymyksiä: Voinko rakentaa läsnäoloa itse? Miten itse voi edesauttaa kemian syntymistä? Minkälaisia henkilökohtaisia asioita täytyy olla valmis paljastamaan itsestään "taiteen vuoksi"? Onko tällainen paljastelu edes tarpeen? Miten saada itsestä irti paras mahdollinen? Kuinka tämä "oma paras" auttaa kollegaa ja miten se heijastuu takaisin omaan tekemiseen?

Esittelen opinnäytetyössäni laulajien koulutukseen työkaluja, joilla laulaja voi rakentaa tietoisesti omaa läsnäoloaan. Pitäydyn tarkoituksella mekaanisissa ratkaisuissa, jopa osittain ulkomusiikillisissa keinoissa. Ohjeet ovat yksinkertaisia ja yksiselitteisiä. Näin niitä on helppo käyttää kaikenlaisissa työtilanteissa: niin kamarimusiikissa ja oopperalavatyöskentelyssä kuin opetustilanteessa.

Ohjeista voi olla hyötyä myös muillekin muusikoille. Kamarimusiikkitilanteessa kemia eli kommunikaatio koskee tietysti kaikkia esiintyviä muusikkoja. Mitä enemmän esiintyjä on, sitä monikaistaisempi tie kommunikaatiosta tulee.

Kokoan opinnäytetyöni loppuun laulajien kanssa tehdyistä harjoituksista vielä ne kulmat, joita voisi käyttää suoraan myös instrumenttiopiskelijoiden kanssa. Vaikka me klassisen musiikin ammattilaiset vietämmekin lukemattomia tunteja yksin instrumenttiemme kanssa, olisi hyvä opintojen alkuvaiheesta lähtien kiinnittää huomiota yhteismusisoinnin erityisyyteen eli toisiin ihmisiin samassa tilassa, samassa musiikissa. Kuten myös kommunikaatioon toisten osallistujien kanssa niin musiikissa, kuin ulkomusiikillisissa hetkissä.

## 2 Työkalujen tarpeellisuus ja taustaa

Tarkastelen opinnäytetyössäni klassisen laulajan olemista lavalla. Kiinnostavaa on nimenomaan se, miten laulutapahtuman voisi valjastaa avuksi läsnäolon luomisessa. Tästä aiheesta on kirjoitettu varsin vähän. Suoraan sanoen, useasti saa lukea laulutekniikan kahlitsevan tulkintaa, kuihduttavan luonnollisuuden, altistavan päälleliimatulle käsien ojentelulle ja näyttämöllä tepastelulle. Käyttämäni lähdemateriaali tulee teatterin puolelta. Valitsin laulu- ja oopperamaailmaan mielestäni parhaiten sopivia teoksia omien harjoitusteni viitekehukseksi.

### 2.1 Harjoitusten viitekehys

Judith Westonin kirja *Directing Actors* (suom. Näyttelijän ohjaaminen), on opas ohjaajille, jotka työskentelevät näyttelijöiden kanssa. Kirjan alaotsake on ”Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan”. Alaotsakkeen kohta ”vaikuttavia esityksiä” on kiehtova ja aiheeseeni sopiva. Kun käsillä on vaikuttava esitys, se tarkoittaa, että esittäjä on ollut esitystilanteessa läsnä. Verhoja eri esittäjien eikä esittäjän ja yleisön välillä ei ole. Yleisö pääsee kokemaan jotain mitä esiintyjä on halunnut välittää, ja jonka kommunikoinnissa esiintyjä on onnistunut.

Judith Weston kirjoittaa läsnäolosta seuraavasti:

*Kun näyttelijä on läsnä, hän on rentoutunut, varma ja valpas.*

*Hän reagoi herkästi sekä fyysiseen maailmaan ympärillään että omaan sisäiseen maailmaansa, joka muodostuu impulsseista, tunteista ja mielikuvituksen valinnoista. Näyttelijän lahjakkuus näkyy hänen instrumenttinsa (kasvojensa, vartalonsa, äänensä, tunteidensa, impulssiensa) ilmaisuvoimassa ja vaistojen tarkkuudessa (Weston 1996, 81-82).*

Käsittelen harjoituksissani teknisiä keinoja, miten tällaisen rentoutuneeseen ja valppaaseen tilanteeseen on mahdollista päästä, minkälaisilla työkaluilla läsnäolon esiintymistilanteessa saa pysymään auki omilla konkreettisilla toimillaan, ja miten fyysisen maailman mukaan ottaminen auttaa tätä prosessia.

David Mametin kirja *True or false, Heresy and Common Sense for the Actor* (suom. *Tosi ja epätosi: arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle*), soveltuu klassisen laulajan maailmaan vielä suuremmin kuin Judith Westonin kirja.

*Samaan tapaan näyttämöllä katsojia kiehtoo nimenomaan ulospäin suuntautunut näyttelijä, joka ei lainkaan välitä omasta olotilastaan, vaan suuntaa koko huomionsa vastaanäyttelijän reaktioihin. Suuri draama, niin näyttämöllä kuin sen ulkopuolellakin, ei ole tekoja suurten tunteiden kera, vaan suuria tekoja vailla minkäänlaisia tunteita (Mamet 1997, 20).*

Mamet saarnaa stanislavskilaista metodia vastaan. Stanislavskisessa lavatyössä päämäärä on löytää todellisia tunteita, käyttää aitoja tunnemuistoja. Mametin mielestään on täysin turhaa ja narsistista tulkita tekstiä menemällä omaan henkilökohtaiseen tunnetilaan. Ei ole tarpeen saattaa itseään aidon tunnemyrskyn silmään esitystilanteessa. Toki laulaja voi kokea tuntea asioita lavalla, mutta on turhaa lähteä hakemaan realistisia tunnetiloja. Mametin mukaan tunne välittyy paremmin yksilöön, kun esiintyjä ei ole itse tunteessa mukana. Avain tällaiseen kommunikaatioon on kiinnostus kollegan tekemiseen, kommunikaation avoimuus hetkessä – riippumatta siitä onko kyseessä harjoitus vai esitys.

Laulajalla, erotuksena näyttelijästä, on jo monimutkainen fyysinen työ käynnissä itse laulutapahtumassa. Jos laulaja eläytyy niin, että oikeat kyynelet tulevat silmiin, laulaja ei voi laulaa. Jos laulaja nauraa niin, että kyynelet tulevat silmiin, laulaja ei voi laulaa. Jos ahdistus nostaa laulajan hengityksen hartioihin, laulaja ei voi laulaa. Mametin mukaan *näyttelemisen taito on viimekädessä fyysinen taito* (Mamet 1997, 28).

Fyysistä puolta näyttelijän työssä käsittelee myös Elsa Saisio kirjassaan *Katseen alaiset*. Kirjassa näyttelijät kertovat nimenomaan työstä, jonka olemus on olla tarkkailun alaisia. Olemmehan katseen kohteena niin esitystilanteessa, harjoituksissa kuin opetustilanteessakin. Kirjaan haastatelluilla näyttelijöillä on sanottavaa varsinkin oman itsensä suojaamisesta. Paljon painoa annetaan turvallisen mutta avoimen työtilanteen saavuttamiselle. Anna-Leena Härkönen kertoo Saision kirjassa *Katseen alaiset*:

*Mä en mielelläni analysoi ohjaajan kanssa harjoituksissa. Haluan pitää omat salaisuudet, sen mitä mä missäkin aion tehdä. Mä heti varon, jos ruvetaan puhkianalysoimaan. Mieluummin teen ja tarjoan jotain (Saisio 2004, 69).*

Mametin kirja on provokatorinen, mutta ohjeissaan kirkas, tekninen. Mamet hakee ilmaisun keinovaroja rautalankamallilla. Oma kokemukseni on, että nimenomaan rautalangat toimivat parhaiten oopperanäyttämöllä.

Mametin mukaan

*1. Näytelmälle pitää saada liikuntasuunnitelma. 2. Näyttelijöiden pitäisi tutustua toimintoihin, joita he tulevat esittämään. Toiminta on yritys saavuttaa päämäärä (Mamet 1997, 92).*

Liikuntasuunnitelma terminä hymyilyttää, mutta olen huomannut, että liike auttaa pitämään yhteyksiä toisiin avoimina. Jäykistyminen ja jännittäminen ovat rennon läsnäolon vastakohtia. Kun esiintyjä pitää itsensä mekaanisesti liikkeessä, mikään toisto ei ole samanlainen. Esiintyjä voi säädellä tällaisen teknisen suorituksen ulospäin näkyvää osaa. Säättelyä kannattaa harrastaa koko harjoitus- ja esitysprosessin ajan. Ehkä liike jää lopullisessa versiossa vain silmiin, tai ehkä koko vartalo on mukana koko lavan mitalta. Ohje on yksinkertaisuudessaan toimiva, ovathan useat arvostetut oopperaohjaajat itseasiassa liikennepoliiseja.

## 2.2 Kiinnostus - tärkein työkalu

Esiintyjän tulee olla kiinnostunut esittämästään musiikista sekä kanssamuusikoista. Jos esiintyjä tämän lisäksi on vielä kiinnostunut yleisöstä, vuorovaikutus muuttuu läsnäoloksi.



Kuva 1. Kiinnostunut Salome. Opera National du Rhin 2017

Elsa Saisio kirjoittaa haastattelukirjansa Katseen alaiset johdannossa näyttelijän työstä näin:

*Näyttelijä on työnsä puolesta jatkuvasti katseen kohteena ja alisteinen arvostelulle, määrittelylle ja vertailulle. Näyttelijän ainoa työväline on hänen oma persoonanansa, hän on aina katseen kohteena ja hänen ammattinsa on julkinen. Näyttelijän lienee mahdotonta ammattinsa puolesta välttää määrittelyjä (Saisio 2004, 9).*

Sanan 'näyttelijä' tilalle voisi laittaa esiintyjän, laulajan tai muusikon. Vaikka olisimme tekemisissä sisäisten tunteidemme kanssa, vaativan teknisen suorituksen äärellä, meitä arvioidaan myös ulkoisen uskottavuuden perusteella: Oliko esitys yhteispeliä? Tukivatko esiintyjät toisiaan? Näyttikö siltä, että

kanssamuusikot olivat kiinnostuneita toistensa tekemisestä? Avainsana on siis kiinnostus.

### **Kiinnostus musiikkiin**

Usein meillä muusikoilla on onni valita itse esittämämme musiikki tai olla esittämässä jo tunnetusti merkkiteoksen määreet täyttävää sävellystä.

Kiinnostus musiikkiin itsessään on siis jo olemassa: harjoitusprosessi on mielekäs, koska tiedossa on, että lopputulos palkitsee työn sankarin.

Mutta tilanne ei ole aina näin. Joskus ohjelmistossa voi olla mukana lauluja, jotka eivät ole omia suosikkeja, tai teoksia, joista ei meinaa saada mitään irti itselleen. Tällainen tilanne voi tulla eteen esimerkiksi silloin, kun esittää kokonaisia opuksia – viiden mestariteoksen välissä voi hyvinkin olla jotain täysin mitäänsanomatonta, käsittämätöntä. Mistä silloin kaivaa motivaatio, kiinnostus?

Judith Weston (1996) esittelee kirjassaan Näyttelijän ohjaaminen metodin nimeltään salainen sopimus. Siinä esiintyjä tekee sopimuksen itsensä kanssa, toisin sanoen päättää oman tulokulmansa esitettävään materiaaliin.

Mitä jos seuraavalla kerralla, kun laulaa jotain itselle tyhjänpäivästä, rakentaakin sen tietoisesti arvoitukseksi? Jos tekeekin oman tulokulmansa sen kysymysmerkin ympärille – tai päinvastoin, päättää etukäteen, että minäpä tiedän, mitä tämän laulun takana on, tiedän motiivit, tiedän pyrkimyksen. Näytän tämän tietämiseni niin selvästi kuin pystyn, kertomatta mikä se salaisuus on. Kuulija saa tehdä omat päätelmänsä.

Salainen sopimus toimii vielä paremmin, jos sen jakaa esiintyjäpartnerin kanssa. Nyt meillä on yhteinen sopimus, yhteinen salaisuus, josta paljastamme vain pieniä murusia. Salaisuuden ei tarvitse välttämättä liittyä esitettävään musiikkiin, se voi olla jotain harjoitteluprosessiin liittyvää, kuten yhteinen muisto siitä kohdasta, joka ei meinannut millään mennä ja jota yhdessä kirottiin, tai tieto siitä fraasista, jonka jälkeen nuotit lensivät seinään. Salaisuus voi olla yhteinen sopimus siitä, että tekstissä mainittu eläin onkin Lied-taiteen lehtori.

Salainen sopimus tuo yhden lisäkerroksen esitettävään musiikkiin. Yhteinen mielikuva salaisuudesta on työkalu, joka auttaa löytämään asian aina uudestaan kuin ensimmäistä kertaa. Tulkinta ei siis jäykisty kaavaan, salaisuus ja sen herättämä tunne tuovat tuoreuden jokaiseen läpimenoon.

### **Kiinnostus esiintyjäkollegaan**

On hyvä tapa aloittaa kyselemällä kuulumisia. Vielä parempi on, kun kuuntelee tarkasti, mitä toinen vastaa. Kuulostaa laskelmoidulta kirjoittaa tämä ulos, jopa kylmältä. Mutta esiintyjinä olemme töissä, emme treffeillä. Emme ole etsimässä uusia parhaita kavereita, olemme etsimässä yhteisiä rajapintoja, joiden tuoma energia kantaa läpi esitettävän teoksen. Kirjoitan yhteisestä rajapinnasta luvussa 3.2.





Kuva 2. Kiinnostus kollegaan. Juha-ooppera, Jorma Hynninen. Savonlinnan Oopperajuhlat 2002.

Kiinnostus toisen musiikkiin luo turvallisuutta ja tuttuutta yhteiseen kiinnostuksen kohteeseen: Mitkä ovat partnereiden stemman erikoisuudet? Osuvatko vaikeat kohdat samoihin paikkoihin oman stemman kanssa? Miten voin auttaa toista, miten hän voi auttaa minua? Empaattisuus toisen musiikkia kohtaan on empaattisuutta toista kohtaan.

Yhteinen rajapinta voi löytyä yhteisestä kokemuksesta työtilanteessa, kuten minulle Strasbourgin oopperan Salome produktiossa kävi vuonna 2017. Salome ottaa Johannes Kastajan pään käsiensä väliin ja laulaa kovaa ja korkealta ”Ich will deinen Mund küssen, Jochanan! Haluan suudella suutasi Johannes!” Pää on yhä kiinnitettynä baritonin vartaloon, joten samalla kun pidän päästä kiinni, peitän hänen korvansa, etten tule huutaneeksi hänelle korvavauriota. Kyseinen metodi on sanaton sopimus. Kenraaliharjoituksessa toinen käteni jäi rannekorusta kiinni Johannes Kastajan tekopartaan, enkä pystynyt peittämään hänen toista korvaansa kunnolla. Musiikki ei odota, joten baritonikollega peitti omilla käsillään minun väärässä kohdassa olleen käteni ja painoi samalla oman korvansa lukkoon ennen kuin riuhtaisi käteni irti. Näyttämöllä toteutui yksittäinen hetki, joka ilmensi kiinnostuksen toisen osapuolen tilanteeseen, yhteisen päämäärän, salaisen sopimuksen. Lopputulos yleisölle oli läsnäoloa, niin kuin myös meille esiintyjille, mutta vielä privaattimmalla tasolla – tasolla, jossa olimme läsnä rooleissa, ihmisinä ja kollegoina.

Ohjaaja tuli onnittelemaan luontevasta hetkestä lavalla. Kapellimestari kiitteli sävyjä – sitä, että yhtäkkiä Salome näytti myös kuuntelevan Kastajaa. Kun Kastaja otti Salomen käsistä kiinni, hetkeen ei ollut selvää, oliko se hellyyden osoitus vai jotain päinvastaista.

Me tiesimme, että minä yritin estää kollegan kuulovaurion, ja kollega arvosti yritystäni, vaikka se epäonnistui. Toistimme tämän virheen, tämän salaisen sopimuksen joka näytöksessä, mutta uusinta ei ollut koskaan tyhjä toisto, koska siihen liittyi yhteinen muisto ja yhteinen päämäärä.

### Kiinnostus yhteiseen prosessiin

Paras metodi lavatyöskentelyssä ja kaikissa esitystilanteissa on muskettisoturien mantran kaltainen: yksi kaikkien ja kaikki yhden puolesta; kokemus, että kaikki vetävät yhtä köyttä, puhaltavat yhteen hiileen.



Kuva 3. Kiinnostus yhteiseen tunnelmaa. Sillanpää ooppera 2017. Sillanpäänä Waltteri Torikka

Hedelmällisimpiä ovat projektit, joissa kaikki palvelevat yhteistä lopputulosta, visiota, jonka kaikki voivat hyväksyä, jonka takana seistään yhteisessä rintamassa, tai kokemus, jossa löydetään keino olla omana itsenään osana työryhmää. Jotkut esitysprosessit ovat demokraattisempia kuin toiset, mutta päämäärä voi olla yhteinen riippumatta siitä, onko esiintyjä kaksi, kuten liedissä tai kamarimusiikissa, vai kaksisataa, kuten suuressa oopperaproduktiossa.

### 2.3 Martina Roosin haastattelu

Lähteinä käyttämäni kirjat käsittelevät alun perin ohjeita teatterilavoille ja elokuvanäyttelemiseen. Laulajille tällaisia oppaita tai yleensäkin kirjoitettuja ohjeita on olemattoman vähän.

Minulle järjestyi mahdollisuus haastatella Sibelius-Akatemian näyttämöilmäisen lehtori Martina Roosia. Hän on itse koulutukseltaan näyttelijä. Martina Roos on opettanut esiintymistä ja ilmaisua laulajille jo yli kolme vuosikymmentä, joten näköala laulajien työkenttään on laaja.

Juttelimme haasteista, joita liittyy oopperalaulajien lavalla olemiseen. Kerroin tekemistäni harjoituksista ja keinoista, joilla pyrin itse ratkaisemaan jännityksiä ja jäykkyyksiä toiminnallisesti, musiikin ulkopuolelta, mekaanisesti.

Martina Roos käytti samasta asiasta termiä ”kehollinen”, joka onkin paljon kuvaavampi sana. Martina Roos alleviivasi klassisen laulun fyysistä monimutkaisuutta. Laulajalla on paljon hallittavaa, jotta hän saa äänen, tekstin ja melodian toimimaan haluamallaan tavalla. Ei ole siis ihme, jos laulaja ei välttämättä tunnu läsnäolevalta.

Terävöitimme Martina Roosin kanssa läsnäolon määritelmää. Läsnäolossa ajatuksella on suunta, ja se suunta on kohdistettu. Suunta voi olla välillä sisäänpäin – omaan itseän, musiikkiin, tai tekstiin, mutta sieltä se on käännettävä myös ulospäin, kollegoihin ja yleisöön. Läsnäolo on sitä, että keholla on lupa kokea. Tässä läsnäolon vaihtovirrassa tärkeää on liike,

joustavuus ja reagoivuus eli toiminta. Tämä on sama asia, mitä itse tarkoitan sanalla mekaniikka.

Martina Roos opettaa opiskelijoille toiminnan kautta, kehollisesti. Hän ei pyydä olemaan surullinen, vaan suremaan, ei olemaan iloinen, vaan iloitsemaan.

Toisin sanoen hän ei käytä opetuksessaan adjektiiveja vaan verbejä.

Reaktiivisuus syntyy toiminnan kautta: keho ilmentää tapahtumia ja se viesti on myös ulkopuolisen helpompi havaita. Tämä pätee varsinkin suurilla lavoilla.

Sama metodi on Westonilla:

*Hyvä, näyteltävissä oleva ohjaus luo käyttäytymistä, jolloin näyttelijäntyo on aktiivista ja dynaamista eikä staattista; aisteihin vetoavaa eikä älyllistä; objektiivista ja yksilöityä eikä subjektiivista ja yleistävää*

(Weston 1996, 49).

Kehollisuus herättää olemaan läsnä. Laulajan kannattaa myös tiedostaa eroavaisuudet siinä, tekeekö oopperaroolia vai onko kyseessä konserttitilanne. Oopperaroolia tehtäessä rooli voi auttaa laulajaa löytämään ja näyttämään tunteita. Konsertissa laulaja esittää itseään esittäjänä, on kutsuttava yleisö katsomaan ”omaa itseään”.

Saara Pakkasvirta toteaa Elsa Saision kirjassa Katseen alaiset seuraavalla tavalla:

*Vastuu on vahvuutta, sitä, ettei tee vaan omaa rooliaan, vaan koko näytelmää. Vahvuus on myös rohkeutta olla sen näköinen mitä rooli vaatii. Vahvuutta on haluta tahtoa, että yleisö katsoo mua, tai muuten ne ei katso*

(Saisio 2004 ,s.134).

Kehollisesta lähestymistavasta on apua molemmilla estradeilla, sekä oopperassa että konserteissa. Puhuimme Martinan kanssa myös psykologian osuudesta: kuinka paljon apuja laulaja saa teksti- ja roolianalyysistä? Martinan vastaus kysymykseen on sama kuin omani: tekemällä syntyy tulosta. Jos tunteen fokus on liian kapea, se jää yleensä myös staattiseksi. Kaikki rentoutta ja liikettä lisäävät harjoitukset ovat oiva apu. Tietenkin vahva sisäistäminen on

myös työkalu, mutta miten saada ne asiat ulos itsestä, kun laulajan fysiikassa tapahtuu jo laulamisen takia niin paljon asioita? Mamet toteuttaa samasta asiasta näin:

*Kaikki näyttelemisen, kaikki roolit, kaikki näennäisesti tunnekylläiset kohtaukset voidaan ja pitää pelkistää yksinkertaisiksi fyysisiksi toimiksi, jotka eivät kaipaa uskoa tai 'tunteiden valmistelua'*

(Mamet 1997, 83).

Musiikki asettaa laulajan tekemiselle tiukemmat raamit kuin esimerkiksi näytelmän teksti. Rytmi, tauot ja emootiot ovat kirjoitettuina musiikkiin. Näin ollen ratkaisut, joilla edellä mainittuja musiikin elementtejä ilmaistaan, ovat aina suhteessa olemassa olevan musiikin rakenteeseen. Tämäkin on mekaniikkaa: laulajan on tunnistettava ja tiedostettava raamit ja toimittava niiden sisällä mahdollisimman selkeästi.

Jos laulajan roolissa ja tekstissä on jotain epäselvää, hänen on päätettävä itse, mitä haluaa tekstillä tarkoittaa ja mitä haluaa roolihahmollaan välittää. Jos kyseessä on oopperarooli, apuja saa työryhmältä, ohjaajalta, kapellimestarilta, puvustajalta ja maskeeraajalta. Jos työstettävänä on esimerkiksi lied-ilta, vastuu ja valinnat omasta tekemisestä jäävät enemmän laulajalle itselleen.

Martina Roosin käyttämässä työkalupakissa tärkeitä tekemisen verbejä ovat muun muassa: oivalla, sanoita, suuntaa. Oivaltaminen tarkoittaa, että laulajan on tajuttava ensin, mistä on kysymys, mitä hän haluaa, että teksti tarkoittaa. Jos teksti on epäselvä, päätös omasta tulokulmasta on erityisen tärkeä tehdä ja selvittää.

Sanoittaminen sisältää tarkoituksen ilmaista sanoilla. Itselleen sanoittaminen on hyvä, koska kristallinkirkas tarkoitus on ainoa keino saada oma tulokulma esiin ja välittymään eteenpäin halutunlaisena. Sanoittaminen työryhmälle tai kanssamuusikoille avaa prosessin myös ulospäin ja rikastuttaa lopputulosta. Yhteistä köyttähän esityksissä vedetään ja se, että tämä yhteisen köyden vetäminen näkyy ulospäin, lisää yhteisen läsnäolon tunnetta.

Suuntaaminen on mekaniikan, kehollisuuden ja liikkeen käyttämistä, jotta laulaja saa asiasisällön laulutapahtuman rinnalle. (Roos 2022)

*Laulaminen on kommunikaatiota, ja mikäli haluaa kommunikoida tehokkaasti vastaanottajan kannalta, siinä on oltava auditiivisen informaation rinnalla myös kinesteettistä eli kehollista ja fyysistä informaatiota.*

Kasvojen ilmaisun voimaan ei kannata luottaa liikaa, varsinkaan jos tila on iso tai laulaminen on erityisen vaativaa. Laulajan työssä tämä tarkoittaa juuri esitettävän sisällön kirkastamista ja selkiyttämistä.

### 3 Harjoitukset

Olen huomannut, että laulajat voidaan jakaa karkeasti kahteen kategoriaan. On heitä, joilla on hyvä intensiteetti, kun laulavat itse, mutta tipahtavat tilanteesta, kun oma laulutapahtuma loppuu. Sitten on päinvastaisia tapauksia: tulkintatahtoa ja kontaktia kollegoihin löytyy, kun itse ei tarvitse olla äänessä. Kun oma laulaminen alkaa, keho ja kasvot jäätyvät. Kaikki huomio muiden suuntaan kivettyy.

Tekemieni harjoitusten tarkoitus on auttaa kumpaakin laulajatyyppiä ilman, että opiskelijoita täytyy kategorisoida mihinkään lokeroihin harjoituksia tehdessä. Minulla oli mahdollisuus tehdä näitä harjoituksia Turun ammattikorkeakoulun laulunopiskelijoiden kanssa osana Suor Angelica -oopperaproduktiota sekä lied-seminaarilaisten kanssa. Pidin myös luennon Turun ammattikorkeakoulun laulopedagogiikan opiskelijoille. Luennosta muodostui kyselytunti, joka osaltaan auttoi opinnäytetyöni tekemistä.

#### 3.1 Mekaanisia työkaluja

Opinnäytetyöni aiheen valintaan vaikuttaa Suomessa ja ulkomailla tekemäni ammatillinen ura laulajana. Olen ollut mukana yli kahdeksassakymmenessä produktiossa ja laulanut yli kuusikymmentä roolia. Olen kehittänyt harjoituksia nimenomaan klassisen musiikin laulajille omien kokemusteni pohjalta. Näissä harjoituksissa kyse ei ole näyttelijäntyöstä, vaan ohjeista laulajille esiintymisiin kamarimuusikkoina tai osana ensembleä. Harjoitusten tarkoitus on luoda yhteys ja läsnäolo toisiin esiintyjiin turvallisessa ympäristössä.

Toisin kuin näyttelijäntyön opiskeluun sisältyvissä harjoituksissa, kehittämässäni harjoituksissa huomioidaan se, ettei niissä vaaranneta tai sotketa sitä intensiteettiä, mitä laulutapahtuma itsessään laulajan fyysikalta vaatii. Päinvastoin, tämä erityinen laulajan fyysinen voimavara pyritään valjastamaan käyttöön, jossa se edistää läsnäolon tilan saavuttamista.



Harjoitusten tarkoitus ei missään nimessä ole tukahduttaa tunnetta tai luontaista vaistoa. Tarkoitus on löytää uusia ilmaisun tapoja, vapautua maneeereista, jotka jäykistävät esityksen, sekä kommunikoida ulospäin itsestä – kohti kumppania, kohti yleisöä.

Olen kehittänyt seuraavat harjoitukset avuksi itselleni. Tätä opinnäytetyötä varten olen purkanut käyttämäni metodit yksittäisiksi työkaluiksi, jotka voi opettaa selkeästi laulunopiskelijoille. Olen käyttänyt näitä työkaluja sekä kamarimusiikissa että näyttämötyöskentelyssä niin esitys- kuin harjoitustilanteessa.



Kuva 4. Isosta voi aina pienentää. Anton Dvorak: Stabat Mater. Opera du Montpellier 2016

Harjoitusten kaikkia ohjeita voi tehdä isosti ja tiedostaen. Harjoitusten ohjaajan on tärkeää kertoa koko ryhmälle, mitä haetaan, mikä on päämäärä. Nämä keinot ovat osa prosessia kohti läsnäolevaa lopputulosta, ne eivät ole kokonaisia reseptejä, vaan ne ovat ainesosia. Kun harjoitukset saa kerran toimimaan harjoitustilanteessa, niitä on varaa pienentää itse esityksessä. Esitystilanteessa samoja keinoja voi käyttää hienovaraisemmin, pinnan alla.

### 3.2 Läsnäoloharjoituksia laulajille

Seuraavat harjoitukset ovat avuksi niille laulajille, jotka tulkitsevat ja ovat läsnä kun laulavat itse, mutta oman laulun loppuessa putoavat läsnäolemisen tilasta. Harjoituksilla laulutapahtuman fyysinen puoli saa myös laulajan psyykkisen puolen mukaan tulkintaan. Laulettava asia näkyy kehosta ja kasvoista. Se välittyy kanssalaulajalle, duopartnerille ja yleisölle.

Apua harjoituksista saavat myös laulajat, jotka elävät musiikkia kehossaan silloin, kun eivät itse laula, kun laulutapahtuma pysäyttää tämän tunteen elämisen. Kasvot jäätyvät ja silmistä häviää katse ulospäin. Joskus tässä on kysymys tekniikan huonosta hallinnasta, mutta useimmiten tämäkin on persoonakohtainen, harjoittelulla paraneva asia. Kehoa ja kasvoja voi opettaa pysymään auki tunnelmassa, vaikka laulu itsessään vaatii ajatusta ja keskittymistä.

#### **Harjoitus 1: Taivas on sininen ja valkoinen**

Harjoituksen 1a alussa pyysin opiskelijoita miettimään, kumpaan ryhmään he kuuluvat. Ovatko he passiivisia laulaessaan, vai välisoiton aikana? Ovatko he

aktiivisia laulutapahtuman aikana, vai siinä hetkessä, kun laulu ei määrää kehon toimintoja? Laulajan on hyvä tunnistaa tämä asia, koska silloin hän voi alkaa työskentelemään aktiivisesti tasapainottaakseen intensiteetin.

Tämän harjoituksen teho on siinä, että se toimii molemmille äsken mainituille perusrhmille. Harjoituksessa haetaan nimenomaan kehon energian jatkumoa riippumatta siitä, laulaako laulaja itse vai laulaako toinen.

Teimme harjoituksen Turun AMKn Suor Angelica-ryhmän kanssa. Harjoituksessa pyysin opiskelijoita muistelemaan kansanlaulua Taivas on sininen ja valkoinen. Valitsin ryhmästä kaksi opiskelijaa. He asettuivat vastakkain parin metrin päähän toisistaan.

Ensimmäinen lauloi: Taivas on sininen ja valkoinen ja tähtösiä täynnä,

Toinen toisti saman: Taivas on sininen ja valkoinen ja tähtösiä täynnä.

Ensimmäinen jatkoi: Niin on nuori sydämeni ajatuksia täynnä,

Toinen toisti saman: Niin on nuori sydämeni ajatuksia täynnä.

Pyysin opiskelijoita kertomaan kumpaa laulajaa he seurasivat esityksen aikana. Lähes aina opiskelijat seurasivat laulavaa, ei kuuntelevaa osapuolta.

Harjoitus tehtiin uudestaan ja pyysin opiskelijoita seuraamaan hiljaista opiskelijaa. Tämä pyyntö jo itsessään lisäsi intensiteettiä mykässä osapuolella. Sitten seurasi varsinainen harjoitus: Pyysin paria rikkomaan fraasin rajat laulussa omavalintaisesti, omavaltaisesti, esimerkiksi

Opiskelija 1: Taivas on

Opiskelija 2: sininen ja valkoinen ja

Opiskelija 1: tähtösiä täynnä. Taivas

Opiskelija 2: on sininen ja valkoinen ja tähtösiä

Opiskelija 1: täynnä. Niin on nuori sydämeni ajatuksia

Opiskelija 2: täynnä. Niin on

Opiskelija 1: nuori sydämeni ajatuksia täynnä.

Muutos molempien laulajien kehon ja kasvojen intensiteetissä oli huima. Keho oli käynnissä koko ajan, vaikka ei itse laulanut. Kaikki laulamisen lihakset olivat valmiina astumaan töihin. Tämä sai aikaan intensiteetin myös kasvoihin ja katseeseen. Aktiivinen reagoiminen toisen heittelemiin impulsseihin toi energian koko kehoon.

*Kuunteleminen toimii varmasti. Se on näyttelijän paras keino. Se on yksinkertaista. Näyttelijä suuntaa koko huomionsa toiseen näyttelijään huolimatta omasta valmistautumisestaan*

(Weston 1996, 106).

Puolessa välissä harjoitusta pyysin opiskelijoita siirtämään katseensa partnerin suuhun silmien sijaan. Tämä kasvatti yhteyttä kahden laulajan välillä vielä enemmän. Tällä harjoituksella huijasimme kehoa olemaan läsnä kokonaisvaltaisesti. Intensiteetti saatiin aikaan pelkästään laulutapahtuman merkitystä kasvattamalla. Harjoituksessa ei ollut mukana tunnetiloja eikä rakennettuja näyttämötilanteita.

Westonin mukaan katsekontakti auttaa kuuntelemista:

*Harjoituksessa pyysin ensin oppilaitani ottamaan katsekontaktin vastaanäyttelijäänsä. Katsekontakti eroaa tavallisesta katsomisesta. Katsekontakti, jota minä tavoittelin, on antamista ja saamista, silmien käyttämistä ikkunoina sieluun. Se on antautumista, pieni uskonvarainen hyppy. Se tarkoittaa, että näyttelijä keskittyy toisen fyysiseen vastaukseen – silmien ilmeeseen, pieniin ryppyihin suun ympärillä, hänen äänensä sointiin, vartalonsa yhtä paljon kuin sanoihin*

(Weston, 1996, 105).

Kaikki opiskelijat kertoivat tunteneensa eron kehossaan, kun tekivät pyytämäni harjoituksen. He myös huomasivat, kuinka paljon helpompaa on aloittaa laulaminen, kun laulukoneisto on jo käynnissä. Palautteena kuulin mm näitä:

*Aivot savuaa.*

*Nousee huomaamatta varpailleen.*

*Kasvojen lihaksetkin jumppaavat.*

## **Harjoitus 2: Taivas on sininen ja valkoinen #2**

Teimme saman harjoituksen uudestaan samojen opiskelijoiden kanssa parin päivän kuluttua. Käytimme samaa kansanlaulua ja samaa metodologia: pilkoimme fraaseja. Vaikeutin harjoitusta asemoimalla laulajat vierekkäin eli tilanteeseen, joka on lähempänä oikeaa lavatyöskentelyä. Pyysin opiskelijoita miettimään etukäteen laulettavan fraasin pituuden ja ilmaisemaan aikomuksensa kehollaan ja äänen intensiteetillään. Sen osapuolen, joka ei laula, tuli seurata naapurin virettä ja aistia fraasista, milloin on hypättävä mukaan keskelle laulua.

Intensiteetti pysyi hyvin yllä myös tässä vaativammassa, kokonaisvaltaista aistimista kehittävässä harjoituksessa. Hienoa oli huomata, kuinka toisen laulajan seuraaminen toi omaan tulkintaan uusia tasoja: herkkyyttä ja joustavuutta sävyihin ja tempoon.

Puhuimme myös kehon käytön monimuotoisuudesta, siitä, kuinka laulaja voi pienellä pään kulman ja silmien muutoksella ottaa toisen huomioon tai sulkea pois.

## **Harjoitus 3 : Aivokorvat**

*Kun näyttelijä kuuntelee, hänen kasvojensa ilme muuttuu, sillä hän on kiinnostunut toisen näyttelijän huomioimisesta ja kiinnostuksesta vastanäyttelijän reaktioon, eikä etukäteen tehdystä päätöksestä*

(Weston 1996, 105).

Teimme Suor Angelica -ryhmän kanssa kuuntelemisharjoituksen. Lavakuunteluun liittyy vaara pudota tilanteesta, pois läsnäolosta, kuten

edellisessäkin harjoituksessa. Kuunteleva osapuoli jäätyy, jäykistyy kuuntelemaan asentoon. Toinen ääripää on poseerata kuuntelemista

*On kahdenlaista keinotekoista kuuntelemista. Toinen on opeteltu rento asenne; se ei oikeastaan ole kuuntelua, se on kuuntelemisen asenne. Toinen on liian innostunut tapa, silmät selällään tarkkaavaisuudesta; siinä on väärää pingottuneisuutta*

(Weston 1996, 111).

Käytin tässä harjoituksessa 3 esimerkkimusiikkina Giacomellin aariaa Sposan disprezzata. Opiskelijat istuivat lattialla. Harjoittelimme aktiivista kuuntelemista. Aktiivisuus luotiin ulkoapäin, mekaanisesti. Pyysin opiskelijoita pitämään itsensä liikkeessä, silittämään itseään polvesta, rappaamaan sormiaan tai kynsiään. Pienikin liike riittää; kulmien kurtistus tai hiusten pyörittely. Elävät silmät ovat jo itsessään kaiken ilmaisevia. Pyysin välttämään isoja ja äkkinäisiä liikkeitä. Muistutin, että myös hengitys voi olla osa kuuntelemista. Pyysin heitä seuraamaan itseään; näkykö hengitys hartioissa ja muuttuuko hengityksen taso tai voima kuuntelun johdosta. Käytän näistä edellä mainituista liikkeistä nimitystä rentouttamisen elkeet.

Saimme aikaan todella realistisen, keskittyneen hetken. Kun kuunteleminen oli joustavaa, jokainen hetki oli elävä, eletty. Emme puhuneet mitään laulun tekstistä, emme analysoineet tilannetta ennen aariaa, emme sukeltaneet roolihahmon tunteisiin emmekä kuuntelijan tunteisiin.

Opiskelijat oli jaettu kahteen ryhmään, joten ryhmät pystyivät tarkkailemaan toisiaan. Harjoituksen myötä huomasimme, kuinka aktiivinen kuuntelu välittyi läsnäolona, empatiana ja myötäelämisenä.

*Kaikki näyttelemisen, kaikki roolit, kaikki näennäisesti tunnekylläiset kohtaukset voidaan ja pitää pelkistää yksinkertaisiksi fyysisiksi toimiksi, jotka eivät kaipaa uskoa tai 'tunteiden valmistelua'*

(Mamet 1997, 83).

Toteutin seuraavat harjoitukset Turun AMK:n lied-seminaarilaisten kanssa.

#### **Harjoitus 4: Läsnaolo kamarimusiikissa**

Aluksi puhuin lied-seminaarilaisille läsnäolon luomisesta: kuinka se yksinkertaisimmillaan syntyy kirkkaasta ajatuksesta, ajatuksesta, että musisoimme tässä hetkessä yhdessä. Tähän auttaa yksinkertaisimmillaan katse. Jotain niin pientä, mutta niin tärkeää: katseen suunta pianistiin ennen laulun aloitusta.

Samalla saadaan varmistus siitä, että molemmat esiintyjät ovat samoissa lähtötelineissä, nuotit on laitettuna valmiiksi ja kurkku on ryhtynä kirkkaaksi. Ollaan valmiina tekemässä yhdessä. Jostain syystä lähes kaikilla laulajilla lähtötilanne oli kuin olisivat pelänneet, että pianisti muuttuu suolapatsaaksi, jos häneen vilkaisee.

Muutimme perusasetelman: jos pianisti hallitsee koskettimien suuntaisesti 180 astetta näkökenttää, johon laulaja osuu kello kahden kohtaan, laulajakin voi kappaleen alussa asettaa itsensä flyygelin mutkaan siten, että hänen 180 asteen näkökenttäänsä mahtuu pianisti. Esiintyjä, jonka huomio suuntautuu ulospäin, tulee automaattisesti vaihtelevaksi ja kiinnostavaksi. Jos vain näyttölee kiinnostusta, on eloton ja staattinen.

#### **Leevi Madetoja - L. Onerva: Luulit ma katselin sua**

*Luulit ma katselin sua*

*Kun minun silmäni loisti*

*Katselin kadotettua...*

*Katselin hattaravuoria*

*Katselin tähtien merta*

*Siltoja taivahan kaaren*

*Sieltä ah sieltä näin kerta*

*Onneni saaren..*



Kappale Luulit ma katselin sua alkaa isolla impressionistisella soinnulla, jonka päälle laulaja liittyy suurella ajatuksella, suurella tunteella: Luulit ma katselin sua... Jos laulaja alkaa etsimään tunnetta vasta oman ensimmäisen sävelen aikana, hän on jo auttamattomasti myöhässä. Sama myöhässä olo tapahtuu, jos pianisti aloittaa, eikä laulaja ole ollut täysin valmistautunut pitkään, vaativaan fraasiin.

Pyysin laulajia kääntymään pianistia kohti ihan fyysisesti, konkreettisesti. Pyysin heitä hengittämään yhdessä, jo valmiiksi yhteisessä tunnelmassa. Tunnelma on yhteinen, koska duo on harjoitellut yhdessä, yhteinen ajatus laulusta on jo siis olemassa. Tämä ajatus pitää saada alkamaan yhtä aikaa. Tunnelmaa ei siis tarvitse arvailla, kuten ei kappaleen tempoakaan.

Palaset loksahdivat kohdilleen: pianistin ei tarvinnut arpoa aloitusta, molemmat olivat valmiiksi tunnelmassa, jonka yhteisen hengityksen nostaman pianon sointu loi. Yhteinen tunne välittyi kuulijoille. Duo oli läsnä toisilleen ja samalla yleisölle.

Laulun tekstissä on kohta, joka päättyy kolmeen pisteeseen: ”Katselin kadotettua...” Pianisti voi luoda illuusion kolmesta pisteestä ylös jäävällä kädellä. Pyysin laulajaa tekemään saman illuusion kasvoillaan.

Laulaja lauloi fraasin sulkematta suuta äänen loputtua, jolloin ajatus jäi ilmaan. Tämä oli täysin mekaaninen ohje, joka kantoi vaikutuksen ulkoa sisälle päin. Jälleen yhdessä tekemisen ihme kantoi kuulijoille saakka.

### **Harjoitus 5: Ulkoa sisälle**

Edellisessä harjoituksessa teimme fyysisiä muutoksia laulajan kehon suuntaukseen, hengityksen ajoitukseen sekä kasvojen asentoon fraasin lopussa. Tässä harjoituksessa menimme pidemmälle: etsimme ulkoa sisään päin suuntautuvaa mekaniikkaa avuksi. Nyt kyseessä oli säkeistolaulu, joten kaikki

keinot varioida laulua täytyi laittaa peliin siten, että laulu kuitenkin pysyi raameissaan, totena.

### **Erkki Melartin - Eino Leino: Mirjamin laulu**

*1. En itke huomenen huoliain,  
vaan itken entistä onneain,  
ma muistan raitojen rakkautta,  
ja sinikukkien siskoutta, –  
ja moni kyynel silmästäni kierii.*

*2. Ma muistan muinoista aikoain,  
kun orjan lapsi ma olin vain,  
kun paioin karkehin, avokauloin,  
ma ison tarhassa tanssin, lauloin, –  
ja moni kyynel silmästäni kierii.*

*3. Mun tunsi siellä jok' kukkanen,  
ma tunsin riemut ja surut sen,  
mä yössä ymmärsin tähtein kielen  
ja päivin pääskyn ja leivon mielen, –  
ja moni kyynel silmästäni kierii.*

*4. Nyt enää ymmärrä niitä en,  
ma linnan korkea lapsonen,  
nyt siniverka on siskojani  
ja kullat, helmet mun heimoani, –  
ja moni kyynel silmästäni kierii.*

Tulkittavana oli Mirjamin laulusta neljä säkeistöä, jotka kaikki loppuvat samaan loppukaneettiin ”ja moni kyynel silmästäni kierii”. Haasteena oli rakentaa säkeistöt keskenään erilaisiksi, siten että laulusta muodostui kuitenkin

kokonainen tarina. Mietimme duon kanssa laulun kaarta ja sitä, voisiko säkeistöjen erot saada mahdollisimman suureksi tunnelmaltaan, ei siis pelkästään nyansseiltaan.

Tässä kohtaa otimme avuksi fraasien pilkkomisen. Kun laulun kertoja eli laulaja pikkuhiljaa hajosi, alkoivat fraasit myös hajoilemaan ja rakoilemaan.

Tämä tarkoitti hengityksen muuttumista tärkeäksi osaksi tulkintaa. Laulajan ja pianistin yhteistyö nousee tällaisessa tulkinnassa huippuviritetyksi. Yleisölle tämä välittyy läsnäolona.

Ulkoa sisäänpäin näyttelyminen tarkoittaa eleiden ja liikkeen käyttämistä sisäisen tunteen luomisessa. Joskus tästä käytetään termiä tekninen näyttelyminen. Laulajan työhön tällaiset mekaaniset keinot ovat tervetulleita. Niiden kautta voi etsiä itsestään erilaisia ilmaisun välineitä rikkomatta laulutekniikkaa ja häiritsemättä laulua.

Mirjamin laulun säkeistöjä muokattiin hengityspaikkojen avulla, fraaseja rikkomalla. Kun säkeistöjä on useita, voidaan myös näytellä repliikkejä vastaan: hymyillä kun teksti on surullinen, olla riemukas, kun kaikki kaatuu kohti tuhoa. Tämä toimii myös oopperalavalla. Tekemisestä tulee kiinnostavampaa, kun laulaja tekee vastoin roolihahmon musiikin rytmiä: kävelee nopeasti, kun musiikki on hidasta, on korostetun tyyni, kun musiikki on loruilveää.

Viimeiseen säkeistöön läsnäoloa viriteltiin huippuunsa ulkoapäin: pyysin laulajaa laittamaan kätensä tärisemään viimeisen välisoiton aikana ennen viimeistä säkeistöä. Lopputulos oli häkellyttävä. Tällainen ”tehty” vapina sormissa sai aikaan sen, että jokainen kuulija olisi halunnut mennä lohduttamaan laulajaa. Haavoittuvuus oli siis todennettu kehossa ja paljastettu yleisölle. Laulaja oli läsnä laulussa ja laulun kuulijoille. Hän saattoi olla herkkä ja haavoittuva täysin turvallisessa ympäristössä.

## **Johannes Brahms - Paul von Heyse: Am Sonntagmorgen**

*Am Sonntag Morgen, zierlich angetan,  
wohl weiß ich, wo du da bist hingegangen,  
und manche Leute waren, die dich sah'n,  
und kamen dann zu mir, dich zu verklagen.  
Als sie mir's sagten, hab' ich laut gelacht,  
Und in der Kammer dann geweint zur Nacht.  
Als sie mir's sagten, fing ich an zu singen,  
Um einsam dann die Hände wund zu ringen.*

*Niin hienona mä aamuun sunnuntain  
pois hiipivän sun tiesin luokse toisen.  
Sen ihmisiltä kohta kuulla sain,  
kun kiihtyivät he vuoksi tekos moisen.  
Sen heidän kertoessaan leikiks' löin,  
vaan yksin katkerasti itkin öin.  
Ja hyräillen vaikk' kuulin juttuansa,  
vuos' sydämein vain verta tuskissansa.  
(Suom. Kyllikki Solanterä)*

Laulu Am Sonntagmorgen lähtee hengästyneestä tunnelmasta. Hengästyneen tunteen tuo teksti, laulajan yllättänyt pettymys. Läsnaöloharjoituksessa pyysin laulajaa kertomaan laulun tarinan omin sanoin. Kertomuksen tunnetila oli tärkevä, mutta kun laulaminen alkoi, tekstin herkkyyks tippui pois. Laulutapahtuma siis tasasi sydämen läpätyn, joka kuului selvästi, kun laulaja puhui tekstin suomeksi läpi.

Lisäsimme laulajalle tässäkin laulussa tärkevät kädet. Me kaikki kuulijat olimme kananlihalla, koska efekti fraasia rikkovine taukoineen oli niin käsinkosketeltavan eletty, vaikka ele lisättiin valmiiseen musiikkiin ulkopuolelta. Pyysin laulajaa kokeilemaan samaa ilman tärinää, ja lepattava efekti/ affekti katosi.

Päädyimme pitämään käsien liikkeen laulussa, mutta vain kahdella ensimmäisellä tahdilla: tällä saimme suggeroitua laulajan tarpeeksi

hermoheikkoon tunnelmaan, mikä teki laulusta mielenkiintoisesti horjuvan ja ontuvan.

Lisäsimme lauluun hengityksiä. Laulajan tarkoitus oli tietysti tuottaa mahdollisimman pitkiä fraaseja, mutta tehdäksemme fraasien loppuista varmempia, istutimme pari ylimääräistä ilmahaukkausta mukaan lauluun. Tärkeää näissä lyhyissä sisäänhuokaisuissa oli tehdä ne siten, että ne tuntuivat tulkintaan kuuluvilta, olivat merkki tunteesta, verenpaineesta ja pallean krampeista. Lopputulos on sekä musiikillisesti, tulkinnallisesti että lauluteknisesti kokonainen.

### **Harjoitus 6: Yhteinen salaisuus**

*Näyttelijä, joka saadaan kiinni siitä, että hän yrittämällä yrittää tuntea jotakin, ei ole uskottava*

(Mamet 1997, 37).

### **Joonas Kokkonen - Katri Vala: Hiljainen surullinen ilta**

*Hämärä painoi.*

*Mikään ei jaksanut liikkua.*

*Pieni lintu nyyhkytti lapsellisesti.*

*Se ei tahtonut saada unta.*

*Siltä oli joku kuollut.*

*Lehtiä putosi.*

*Katsoin kuuta:*

*se oli aivan valkoinen ja hyvin kapea.*

Laulu Hiljainen surullinen ilta on staattinen, sen teksti on luontokuvausta. Kappaleessa ei itsessään ole rytmin imua. Haaste tällaisessa musiikissa on

saada laulu eloon pianistin ja laulajan välillä, sekä luoda yhteinen suunta fraaseille. Yleisöllä on ensikuulemalta vain vähän, mihin tarttua.

Otimme päämääräksi tunteen liikkeelle saamisen, koska laulun tunnelma oli huonolla tavalla yleinen. Yleinen melankolia ja sen välittämä pysähtynyt hetki ei välity esittäjien välillä eikä esittäjien ja yleisön välillä.

Tässä kappaleessa pyysin laulajaa kääntymään kokonaan pianistia kohti, hengittämään flyygelin sisään, katsomaan liikkuvia vasaroita ja pianistin liikkuvia käsiä, sekä ottamaan olemassa olevien vasaroiden ja koskettimien liikkeen itseensä. Laulaja piti mielikuvan vasaroiden liikkeestä, jonka näkee ensimmäistä kertaa. Saimme lisättyä lauluun ihmetyksen liikkuvasta mekaniikasta.

Tällaisessa kappaleessa, jossa lopputulos on helposti seisovaa vettä, on tärkeää saada yhteismusisointi orgaaniseksi. Vaikka tempo on hidas, fraaseilla voi pallotella. Diftongien kääntymisillä on merkitystä, samoin konsonanttien soinnilla.

Makustelimme yhdessä H-kirjaimia. Huomasimme, että suomen kielessä niitä on kolme erilaista:

hämärä

lehtiä

hyvin/nyyhkytti

Ääntämällä nämä äänneet selkeästi fyysisesti omanlaisikseen, saimme vaivanpalkaksi tunnelmaan värejä. Vaikka Mametin mukaan

*Tekstianalyysi on yksinkertaisesti vain eräs tapa, jolla amatöörit yrittävät päästä piireihin*

(Mamet 1997, 75).

Pyysin laulajaa ajattelemaan salaisuutta, jotain, jonka hän tietää; jotain, jonka hän voisi jakaa myös pianistin kanssa. Ehkä heillä on jokin yhteinen muisto, ehkä se liittyy lauluun, ehkä ei. Salaisuus voi olla jotain niin yksinkertaista kuin tietoisuus niistä erilaisista h-äänneistä. Tämän yhteisen salaisuuden

seurauksena laulajan kasvoihin tuli uudella tavalla eloa. Löytyi yhteinen rajapinta.

Loppufraasissa, joka on hieman kryptinen, pyysin laulajaa rypistämään otsaansa eli lisäämään kysymysmerkin. Tämän mekaanisen teon lopputulos oli kahdensuuntainen ajatus: laulajasta yleisöön ja yleisöstä laulajaan. Laulajan ilme otti yleisön mukaan ajattelemaan runon ydintä – sen sanomaa selittämättä sitä auki.

Esiintyjillä on salaisuus, joka jää esiintyjille. Salaisuus on jotain, jonka pohjalta yleisö saa tehdä oman tulkintansa: yhteinen salaisuus.

### **Harjoitus 7: ..ja liike jatkuu**

#### **Leevi Madetoja: Yrtit tummat**

*Yrtit tummat etelän yössä  
Miksi te katsotte silmääni niin?  
Riutuen kaipaa raskas rinta  
Hankien valkeaan kaupunkiin*

*Yrtit tummat etelän yössä  
Vieras on teille mun murheeni syy  
Kaukana, kaukana pohjolan mailla  
Kanervakankahat kyyneltyy.*

L. Onerva

Kappaleessa Yrtit tummat on pitkä alkusoitto ja pitkä välisoitto.

Tämän harjoituksen duon laulaja oli ollut mukana Suor Angelica-ryhmässä, jonka kanssa olimme tehneet Taivas on sininen ja valkoinen -harjoituksen. Tämä laulu Yrtit tummat on oppikirjaesimerkki siitä, miten harjoituksen voi siirtää käytäntöön.

Pyysin laulajaa virittämään kehonsa, kuten Taivas on sininen ja valkoinen – harjoituksessa -valmiiksi käyntiin siten, että laulu voisi alkaa milloin tahansa. Kehotin laulajaa harjoituksissa alkaa hyräilemään alkusoiton päälle omavalintaisessa kohdassa. Näin hän voisi huijata omaa kehoaan ja mieltään aktiiviseksi. Tämä ratkaisi laulun käynnistymisongelman.

Koska laulun teksti on muisteleva ja melankolinen, laulaja vaipuu helposti staattiseen ”kevyttä-yläpilveä” -moodiin. Tämä on se laulajien yleinen pysähtynyt katse jossain yleisön pään yläpuolella, joka ei kohdistu varsinaisesti mihinkään, eikä sisällä tunnetta.

Pyysin laulajaa katsomaan pianistia, pianistin sormia, kun tämä aloittaa laulun mutta pitämään katseensa ja kehonsa liikkeessä, matkalla. Painavuutta ja syvyyttä haimme liikuttamalla katsetta alakautta – siis toisin sanoen katsomalla välillä lattiaan. Tästä tulikin todellinen, sisäistynyt olo – sekä duolle että katsojille. Kun katse nousi ensimmäiselle fraasille, oltiin jo sisällä tunnelmassa, joka oli ajatteleva mutta aktiivinen, eteerinen mutta läsnäoleva.

Laulaja kykeni laulamaan pitkät fraasit yhdellä hengityksellä, mutta viimeisen äänen viimeinen loppu meinasi karata sekä kehosta että ajatuksesta. Samalla laulajan fyysinen liike oli ehtinyt pysähtyä; piti siis huijata keho olemaan käynnissä viimeisen äänen viimeiselle ääniaallolle saakka. Saimme sidottua viimeisenkin äänen kappaleen sisältöön yksinkertaisella venymisharjoituksella: sanalla ”kyyneltyy” viimeisen y:n kohdalla laulaja venytti itseään vielä kaksi senttiä pidemmäksi, siis kirjaimellisesti oikaisemalla ryhdin, kun ilma alkoi loppumaan. Lopputuloksena oli kaunis viimeistelty fraasi, joka jätti tunnelman pianon loppusoitolle elämään eikä sulkeutunut itseensä. Tämän jälkeen duotyöskentely tuntui heti aidommalta ja harkitummalta. Harkitusta tunnelmasta välittyy yhteinen ajatus, yhteinen läsnäolo.

## **Harjoitus 8: Tunnemuisto lihasmuistiin**



**Francis Poulenc: Métamorphoses - Louise de Vilmorin**

*Reine des mouettes, mon orpheline  
Je t'ai vue rose, je m'en souviens  
Sous les brumes mousselines  
De ton deuil ancien.  
Rose d'aimer le baiser qui chagrine  
Tu te laissais accorder à mes mains  
Sous les brumes mousselines  
Voiles de nos liens.  
Rougis, rougis mon baiser te devine  
Mouette prise aux noeuds des grands chemins.  
Reine des mouettes, mon orpheline  
Tu étais rose,  
accordée à mes mains  
Rose sous les mousselines  
Et je m'en souviens.*

*Lokkien kuningatar, pieni orposeni  
Muistoissani sinä, poskiesi puna  
Ikuisen surusi musliiniharsojen alla.  
Poskiesi puna kun härnäten suutelin  
Ja sinä antauduit syliini  
Musliiniharsojesi alta  
Yhteys, säie välillämme.  
Punastu, punastu vaan,  
Suudelmani löytävät sinut.  
Lokki takertuneena risteykseen.  
Lokkien kuningatar, pieni orposeni  
Poskiesi puna kun antaudut syliini.  
Punastus musliiniharsojen alla.  
Muistan kyllä.*

(Käännös Helena Juntunen)

Louise de Vilmorinin Runo Métamorphoses on dadaa, nonsenseä. Poulencin kappaleen pianosatsi tukee laulujen karnevalistista menoa.

Harjoituksessa laulaja esitti laulun ilman päälleliimattua tulkintaa, mikä toimi jo itsessään hyvin tekstuurin sirkusmaisuuuden kanssa. Koska laulu on nopea, ja myös aloitus on salaman kaltainen, luotiin ensin vahva kontakti laulajan ja pianistin välille. Katseeseen lisättiin ajatus yhteisestä salaisuudesta: “me tiedämme, mistä tässä laulussa on kyse, saapa nähdä, aukeneeko se teille, rakas yleisö.” Tämä teki jo yhteismusisoinnista elävämpää.

Sitten etsimme ja löysimme toisen yhteisen salaisuuden: pianisti huomasi soittaneensa yhden nuotin väärin koko heidän puolen vuoden harjoitusperiodinsa ajan. Tämä oli hauska laulajaa helpottava ajatus, niin helpottava, että kyseisen kohdan tullessa molemmille syntyi asiasta yhteinen tunne – tunnemuisto. Pyysin duoa säilyttämään tämän tunteen myös lihasmuistissa, että se nousisi kasvoille aina, kun he tekevät kyseistä kappaletta.

### **Yhteinen rajapinta**

Puhuimme laulopedagogiikkaopiskelijoiden kanssa läsnäolosta oopperanäyttämöllä. Aihe on selvästi ajatuksia herättävä. Opiskelijoita mietitytti omat rajat, niiden pitäminen, kehorauha ja läsnäolo silloin, kun roolityö vaatii läheisyyttä.

Mietimme seuraavia kysymyksiä: Miten olla aidosti ja rennosti läsnä? Miten olla aidosti ja rennosti lähellä? Miten voi esittää läheisyyttä? Voiko sitä ylipäättään esittää? Minkälaista on työskennellä toisen iholla?

Minulla on takana yli kahdeksankymmentä ammattilaisproduktiota, enkä ole koskaan törmännyt #MeToo -tilanteisiin. Minut on raiskattu ja tapettu näyttämöllä satoja kertoja. En koe, että minua olisi painostettu, kiristetty tai

pakotettu tekemään mitään, mikä olisi ollut minulle epämiellyttävää tai traumaattista.

Juttelimme opiskelijoiden kanssa työkaluista, joita käyttämällä voi olla laulajana töissä täysillä, pelkäämättä ja turvassa. Tähän tarkoitukseen käyttämäni metodi on ”yhteinen rajapinta”. Tämä kuulostaa tekniseltä, laskelmoidulta, suorastaan kylmältä. Se onkin teknistä: se on työkalu.

Tässä metodissa on tarkoitus löytää jokin yhteinen asia ohjaajan, kapellimestarin tai vastalaulajan kanssa. Se voi olla joku privaattiasia, jonka on valmis jakamaan, jotain, mikä luo kiinnostuksen toisen ajatuksiin ja elämään, jotain mikä luo yhteisen tietoisuuden, jotain mikä synnyttää tunteen yhteen hiilleen puhaltamisesta. Tämä yhteinen hiili hehkuu kahden esiintyjän välillä, ja hehkun näkee myös yleisö.

*Taikuri luo illuusion katsojien mieliin. Niin tekee näyttelijäkin..*

(Mamet 1997, 15).

Kyse on illuusiosta, jonka voi luoda, joka siis synnytetään työtilanteessa tai työtilanteeseen. Kaikkien paras ystävä ei tarvitse olla. Omia salaisuuksia ei tarvitse kertoa. Itsestään ei tarvitse kertoa mitään, mitä ei halua. Mutta jotain on jaettava. Se voi olla yhteinen harrastus, lemmikkieläimet, musiikkityyli, lapset, elokuvat, kirjat, reseptit, viini, hapanjuurileipä, urheiluharrastus, penkkiurkeilu... Lista on päättymätön. Resepti on siis yksinkertainen: jotain yhteistä, kollegan kunnioitus ja kohtelias käytös. Niin syntyy parhaat intiimit kohtaukset ja aidoin läheisyys.



Kuva 5. Turvallista toksista maskuliinisuutta. Hoffmannin kertomukset. Mirakel: Franco Pomponi. FNO 2018

Harjoituksissa luodaan raamit tekemisille. Puhutaan auki yhdessä, mihin pyritään ja mitkä ovat keinot. Useimmiten ohjaaja on mukana tässä prosessissa, mutta ei aina. Tämä keskustelu tulee käydä aina riippumatta siitä, kuinka monta ihmistä käy läpi tulevaa kohtausta.

*Suostumuksen voi antaa vain näyttelijä, joka suorittaa teon ja näyttelijä, joka on teon kohteena. Suostumus tulee saada näyttelijän jokaiselle intiimille teolle erikseen*

(Elokuvasäätien läheisyyskoreografian opas, 2021).

Koska kyse on lopulta niistä ihmisistä, jotka toteuttavat näyttämöllä tilanteita, on siis tärkeintä, että juuri ne ihmiset ovat keskustelijoita. Nämä asiat ovat nousseet uudella tavalla esille #MeToo -liikkeen myötä. Laulajan on itse oltava rohkea ja avoin puhumaan omista rajoistaan. Yhteisen rajapinnan voi valita itse. Esiintyjän täytyy voida purkaa ajatuksensa sarjaksi tekoja, verbejä, jotka voi näytellä roolihahmossa.

Koska emme pysyneet laulunopiskelijoiden kanssa harjoittelemaan mainittuja tilanteita, luin oppilaille katkelmia omasta päiväkirjastani. Keskustelimme tilanteista, joista olen löytänyt itseni, sekä työkaluista joita olen käyttänyt.

Seuraava tilanne tapahtui Kurt Weilin oopperan *Aufstieg und Anfall die Stadt Mahagonny* produktiossa Ranskassa 2007.

*”Istumme työryhmän kanssa katsomossa. Meille näytetään oopperan lavastus ja puvut. Ohjaaja kertoo oopperan kontekstin. Minut raiskataan tässä versiossa. Taas. En tunne ennalta vastalaulajaani. Nyökkäämme toisillemme ja kohottelemme kulmia. Ensimmäisellä paussilla päädymme samaan kahvipöytään. Juttelemme niitänaitä. Teemme siis töitä. Mies on välimerellinen, minä olen Suomen talvesta kalpea. Hän hyräilee laulua *Whiter shade of pale*, kun vedän hihojani ylemmäs. Prosessi toimii kuin järjestetty avioliitto. Ensin leikimme läheisyyttä. Vähitellen läheisyys muuttuu todeksi. Hyräilemme vanhoja klassikoita. ”I’m every woman”, ”I will survive” ja ”Roxane” ovat mun lauluja. Mies hyräilee *Elvistä*, *Tom Jonesia*, *Sinatraa*. Mies oppii tuntemaan rajani, paljonko voi vääntää rikkomatta. Minä opin luottamaan. Esityksessä tietyllä musiikillisella iskulla minulta revitään päällimmäiset alushousut pois. Näyttää brutaalilta, tuntuu turvalliselta. Niinkuin pitääkin.”*

(Muistikirjamerkintäni, *Mahagonny* nousu ja tuho 2007)

Meidän yhteinen juttu oli musiikki. Harjoitukset pysyivät kevyinä, kun aina saattoi tiputtaa toisen hyräilemällä osuvan kertosakeen. Jatkoimme hyräilyä myös esityksissä, ilman sanoja toki. Meillä oli yhteinen salaisuus, ja se salaisuus näkyi ulospäin juuri niin kuin piti – meillä oli jotain meneillään.

*”Olen etunäyttämöllä, lyyhistyneenä polvilleni. Florian Boesch  
Wozzeckina raivoaa, mutta heltyy nähdessään luovuttamiseni. Hän tulee  
taakseni, painaa minut syliin rintaansa vasten, keinuttaa kuin lasta, hyräilee  
pehmeästi korvaan... ja vetää niskat nurin.*

*Yleisön reaktio on kauhistunut huokaus. Permannolla noustaan penkeiltä  
katsomaan miten kävi.*

*Näen, koska kuolen silmät auki.*

*Musiikin jälkeen hiljaisuus kestää melkein minuutin.”*

(Muistikirjamerkintäni Alban Berg: Wozzeck, 2013)

Tunsin Florian Boeschein entuudestaan. Kävimme yhdessä läpi kohtauksen: missä kohtaa hän ottaa kiinni ja miten. Niskoja väännetään nurin näyttämöllä harvoin. Yhteisen ajoituksen vaatimus on korkea: pahantekijä tekee terävän nykäisyn, jonka suurentaa omalla kehollaan, mutta itse liikkeen tekee uhri. Katastrofin mahdollisuus on siis olemassa, koordinaation on oltava täydellinen. Koska meillä oli jo ystävyys puolellamme, läheisyyttä ei tarvinnut harjoitella. Ainoa harjoiteltu asia oli ajoitus – ja tieto siitä, että kohtauksen mahdollisti täydellinen luottamus, joka teki tästä hellyyden ja pahuuden liitosta maagista.



Kuva 6. Normipäivä töissä. Don Giovanni: Markus Werba. Opera du Lyon. 2011

*"En malta odottaa, että pääsen kourimaan sinua huomenna", sanoo baritoni Walteri Torikka. "Ooh, nyt menivät yöunet", sopraano Helena Juntunen vastaa. No jopas! Olemme Savonlinnan oopperajuhlilla lauantaina ensi-iltansa saavan Mozartin Don Giovanni -oopperan harjoitusten tauolla Olavinlinnassa. Torikalla on ollut vapaavuoro, Juntunen on ollut lavalla. Emme kai saaneet juuri todistetta seksuaalisesta häirinnästä, joka Karita Mattilan aloittaman keskustelun mukaan on oopperamaailman yleisiä tabuja? Helena Juntunen nauraa ja vastaa ystävällisesti: "Häirinnästä ei ole tietoa!" Tämä on pitkäaikaisten työkavereiden*

*läppää. ”Työmme on fyysistä. Kun tunnetaan hyvin, päästään intiimeissä kohtauksissa nopeasti niin pitkälle kuin ohjaus vaatii.” Toinen laulaja on jo kourinut rintojani harjoituksissa niin, että niistä vuoti maitoa!” pienten lasten äiti kertoo. (Helsingin Sanomat 9.7.2016/ Vesa Sirén)*

Opiskelijoilla on paljon kysymyksiä intiimitilanteista. Puhumme mekaniikasta, siitä, että mekaniikasta tulee puhua koko prosessin ajan. Ei voi olettaa, että kukaan toinen tietää, mitä toisen päässä liikkuu. Kuten edellisessä esimerkissä: olimme ystäviä vanhastaan, silti eteemme tuli yllättäviä tilanteita, jotka käsiteltiin pois päiväjärjestyksestä – ja ne siis käsiteltiin jo ennen kuin niistä lehdestä luettiin.

Puhumme opiskelijoiden kanssa siitä, miten oman kehon rajat pitäisi sanoittaa, kuinka suora ja graafinenkin laulajan pitää uskaltaa olla. Kehotin opiskelijoita olemaan juuri niin suorina, että kaikki kohtauksen vaatimat anatomiset asiat voi käydä läpi.

Pohdimme kysymystä, mitä sitten jos itse joutuu lukkoon lavalla?

Kävimme läpi rentouttamisen eleitä – samoja asioita, mitä aikaisemmassa kuuntelemisen harjoituksessa. Kerroin omat eleeni: rapsuttelen kynnellä pintoja; oven karmeja, huonekaluja, lattiaa. Hieron kädellä otsaani. Pyöritän hiuksia sormen ympäri. Pidän katseen lattiassa. Myönnän, että tällaisista liikkeistä tulee helposti myös maneeereita, mutta niin kauan kuin ne auttavat esiintyjää rentoutumaan ja avaamaan läsnäoloa, ne täyttävät tehtävänsä. Tärkeintä on pitää oma pää mukana, mikään yksittäinen asia ei tee lavalla autuaaksi koko loppuelämäksi.

Saara Pakkasvirta toteaa Elsa Saision kirjassa Katseenalaiset:

*Joitain avittavia teknisiä asioita tulee ehkä matkan varrella, mutta ne voivat olla myös negatiivisia. Voi olla, että niistä tulee negatiivista osaamista, maneeereita, joista pitäisikin päästä eroon*

(Saisio 2004, 136).

Kannustin opiskelijoita miettimään itselleen sopivan neutraalin eleen, jotain, mitä ei edes huomaa eleeksi, koska se on jo automaatio, osa



persoonaa. Näitä eleitä voi myös harjoitella parityönä, ottaa ele parilta, suurentaa se ja pienentää takaisin mahdollisimman pieneksi. Myöhemmin eleen muistokin toimii rentouttavana työkaluna.

Yhteinen rajapinta voi kamarimusiikissakin olla mitä tahansa maan ja taivaan välillä. Oma muistoni liittyy Lappeenrannan laulukilpailuihin. Pianistinani oli Eveliina Kytömäki, jonka kanssa olemme tehneet yhteistyötä vuodesta 1996 lähtien. Siihen aikaan lehdet arvioivat myös laulukilpailujen alku- ja välieriä. Ennen välieräsuoritustani luin Helsingin Sanomista, että kriitikko epäili eräällä laulajalla olleen teknisiä vaikeuksia, koska tämä joi kahdesti vettä suorituksensa aikana. Sovimme Eveliinan kanssa, että hän niistää pitkään ohjelman puolella välissä, jolloin minä saan tauon käymättä juomassa vettä. Juoni onnistui täydellisesti ja on huvittanut meitä jo parin vuosikymmenen ajan tapahtuman jälkeen.

#Metoon jälkeisessä maailmassa on helpompaa kuin ikinä aikaisemmin tuoda tuntemuksensa esille. Kanavia on useita, mutta rohkaisen jokaista laulajaa puhumaan ensitilassa eli tapahtuman keskellä. Tämä vaatii tietysti rohkeutta ja itsetuntemusta, mutta kaikkien nuorten tekijöiden kannattaa käyttää hyväksi nykyinen ilmapiiri, jossa tällaista dialogia rohkaistaan käymään. Jälkipyykki on aina paljon monimutkaisempi selvitettävä.

## 4 Lopuksi

Opinnäytetyöni käsittelee laulajien läsnäoloa lavalla. Edellä mainittuja harjoituksia ja metodeja voi toki soveltaa lähes sellaisenaan myös instrumenttiopiskelijoille.

1. Kehon pitäminen käynnissä: valmiina soittoon, kun omaa soittamista ei ole. Soittaja voisi opetella tuntemaan, mitä kehossa tapahtuu, kun hän soittaa, ja pitää lihasmuistin valppaana myös niinä hetkinä, kun omaa soitettavaa ei ole. En tarkoita, että viulistilla pitää olla viulu soittovalmiina joka sekunti, mutta musiikki voi elää kehossa, vaikka soitin lepää rauhassa.
2. Aktiivinen kuuntelu silloin, kun itse ei soita, on tärkeä yhteismusiikillinen keino luoda yhteistä läsnäoloa. Katseen suunta ja ajatuksen suunta eivät ole yhdentekevät. Kuuntelemista ei tarvitse näytellä, riittää että kuuntelee. Oikea kuunteleminen näkyy usein jonkinlaisena liikkeenä: Kenties se on silmien liike tai värähdys kasvoissa. Sisäistynyt olo ei tarkoita itsensä tilanteesta poissulkemista.
3. Rentouttamisen eleitä on hankalampi tehdä soittamisen aikana. Toisaalta instrumentalistit ovat mestareita tekemään niitä välisoitoilla. Nämä liikkeet, jotka fyysisesti rentouttavat soittajaa, toimivat myös yleisölle todisteena, että esiintyjä on ”tässä ja nyt.” Miksei niistäkin näin ollen tekisi avoimesti harkitumpia.
4. Läsnäolo kamarimusiikissa on yhteisen harjoitusprosessi kruununjalokivi. Joukko ihmisiä toteuttaa yhteistä hengitystä, yhteistä tunnetilaa sovittujen raamien sisällä. Jokainen yksilö tuo tilanteeseen mukaan oman ainutkertaisuutensa, oman vireystilansa, oman aktiivisuutensa, oman terveydentilansa, kylläisyytensä, oman hyväunisuutensa tai huonounisuutensa. Jokainen esitys on näin ollen omanlaisensa. Tämä luo soittajien välille läsnäolon, joka välittyy myös yleisöön saakka.
5. Joskus keholliset viestit näyttävät yhteisen kommunikaation parhaiten. Henkilökemiat kohtaavat ja syntyy välittömästi yhteys, kun soittajien

välillä on katsekontakti. Jousikvartetit ovat tämän taidon mestareita. Laulajat voisivat itseasiassa ottaa mallia toisen huomioimisesta nimenomaan sellaisista kamarimusiikkikokoonpanoista, joissa istutaan puolikaarella.

6. Yhteiset salaisuudet ovat asioita, jotka syntyvät harjoitusprosessin aikana. Tunteet voivat olla pinnassa, kun harjoitellaan jotain erityisen vaativaa, mutta tämäkin on oiva työkalu esitystilanteeseen. Jokainen yhteinen nauru ja vaativan kohdan selätys vahvistaa ryhmän sisäistä dynamiikkaa.
7. Kehollinen myötäeläminen musiikissa voi näkyä myös esimerkiksi kallistuksena kollegaa kohti, kun itse lopettaa teeman ja toinen jatkaa. Tällainen musiikin tarjoileminen toiselle näyttää myös ulospäin toisen huomioimiselta. Näin ollen läsnäolo välittyy, vaikka reitti onkin ulkoa sisälle, ja tavallaan siis mekaaninen.
8. Tunnemuisto syntyy yleensä voimakkaista kuohahduksista. Siksi nekin voivat olla voimavara. Yhteinen kiinnostus ja kunnioitus suojaavat tilanteen. Yhteinen tunne on jaettu asia, ja kun se liittyy soitettavaan musiikkiin, kyseinen musiikillinen kohta laukaisee muiston aina uudelleen ja uudelleen. Sopii toivoa, että muisto on positiivinen – ja vaikkei alkuperäinen olisikaan heti ollut, yhteinen lopputulos usein on.

Lopun lainaus tulee Elsa Saision kirjasta *Katseen alaiset*. Sanan ”näyttelijä” kohdalle voi vaihtaa sanan laulaja, esiintyjä, taiteilija, viulisti, kitaristi, sellisti tai pianisti. Fyysinen maailma tarjoaa meille loputtomasti työkaluja, kunhan pidämme pään ja sydämen mukana. Leea Klemolan Elsa Saision kirjassa *Katseen alaiset*:

*Näyttelijälle on tärkeätä omata kyky ottaa omat tunteuksensa vakavasti. Ymmärtää miltä itsestä tuntuu, mitä itselle kuuluu ja arvostaa sitä. Empatia on lähellä oman mielen ja fysiikan kuuntelemista, toisin sanoen oman psyykeen ja fyysisen sisätilansa ymmärtämistä ja niiden keskinäisten yhteyksien hahmottamista: miten joku asento lavalla vaikuttaa minuun, muihin ja sitä myöten koko kohtaukseen. Mä rupeen vasta pikkuhiljaa tajuamaan,*

*että näyttelijäntyö on fyysistä. Mutta sillä ei ole mitään tekemistä lenkkeilyn kanssa (Saisio 2004, 92).*

## Lähteet

Mamet, D. 1997. Tosi ja epätosi, Arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijöille. Suom. Vuokko Kellomäki.

New York, USA: Pantheon Books

Rickman, P. 2021. Läheisyyskoreografin kanssa työskentely. Nordic Intimacy Coordinators & Suomen elokuvasäätiö. Viitattu 15.2.2022

<https://www.ses.fi/wp-content/uploads/2021/09/Laheisyyskoreografin-kanssa-tyoskentely-SUOMI.pdf>

Roos, M. 2022. Haastattelu. Sibelius-Akatemian näyttämöilmaisun lehtoria haastatteli Helena Juntunen Helsingissä 13.1.2022

Saisio, E. 2004. Katseen alaiset. Vantaa: Dark Oy

Sirén, V. 2016. Oopperalaulaja Waltteri Torikka: "Vanhemmat naiset saattavat kouria lavalla miten tahtovat ja ajattelevat, että kyllä nuori mies huumoria ymmärtää". Helsingin Sanomat 9.7.2016. Viitattu 12.4. 2022

<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002910010.html?share=5d65530e3075324f439d5597990331e3>

Weston, J. 1996. Näyttelijän ohjaaminen - Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan. Suom. Päivi Hartzell.

Burbank, USA: Michael Weise Productions





