



Linda Rolig

”HELLO! HELLO?”

Roolianalyysi Gian Carlo Menottin oopperan The Telephonen Lucysta

"HELLO! HELLO?"

Roolianalyysi Gian Carlo Menottin oopperan The Telephonon Lucysta

Linda Rolig
Opinnäytetyö
Kevät 2012
Musiikin koulutusohjelma
Oulun seudun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun seudun ammattikorkeakoulu

Tekijä: Linda Rolig

Opinnäytetyön nimi: "Hello! Hello?" Roolianalyysi Gian Carlo Menottin oopperan The

Telephonen Lucysta

Työn ohjaaja: Jaana Sariola

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2012

Sivumäärä: 33

Opinnäytetyöni käsittelee oululaisen Oopperaseurue Oodin kesällä 2011 Oulun kulttuuritalo Valveella esittämän Gian Carlo Menottin The Telephone-oopperan Lucyn roolin analysointia. Kävin opinnäytetyössäni myös lyhyesti läpi projektin etenemisen seurueen perustamisesta esityksiin asti.

Opinnäytetyön aiheen valitsemisen taustalla oli halu ja tarve oppia perehtymään näyttelemäänsä ja laulamaansa roolihenkilöön huolellisesti jo oopperaprojektien alussa ja jatkaa henkilön persoonallisuuden kehitystä koko projektin ajan. Lähtökohtana oli myös itsensä reflektointi, miten tulokset kehityksestä saavutetaan.

Tutkimusapuna käytettiin henkilökohtaista taiteellista kasvuhistoriaa sekä näyttelijäluonteen kehittymistä. Tutkimusmetodin pää rakenne on kronologinen. Tutkielman aineistona käytettiin aiheeseen pohjautuvaa oman alan sekä näytelmäpuolen kirjallisuutta. Aikaisemmista alan tutkimuksista keskeisimmiksi omassa prosessoinnissa nousivat Constantin Stanislavskin näyttelijöille suunnatut kirjat roolihaamon luomisesta sekä Daniel Helfgotin oopperalaulajille tehty opas The Third Line oman tulkinnan löytämisestä.

Pyrin työssäni siihen, että oma reflektointini sekä roolianalyysi olisivat hyödynnettävissä myös muille laulunopiskelijoille tai laulajille oopperaroolinsa avaamisessa sekä mahdollisesti laulunopettajille, kun he ohjaavat oppilasta työstämään rooliaan.

Työni tärkein tavoite oli löytää erilaisia lähestymistapoja roolini sisäistämiseen. Roolianalyysin ja itsensä reflektoinnin avulla saavutettiin varmempi ote roolin lähestymiseen ja tulkitsemiseen, mikä oli työn tarkoitus.

Asiasanat:

puolisooppera, Gian Carlo Menotti, The Telephone, Lucy, roolianalyysi

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree programme in Music, Option of Music Pedagogue

Author: Linda Rolig
Title of thesis: "Hello! Hello?" Role analysis of Lucy in the opera The Telephone by Gian Carlo Menotti
Supervisor: Jaana Sariola
Term and year when the thesis was submitted: Spring 2012
Number of pages: 33

This Bachelor's thesis focused on examining the role of Lucy in the opera The Telephone made by Gian Carlo Menotti. It was produced in summer 2011 in the Culture House Valve in Oulu performed by Oodi Chamber Opera Group. This study deals with the stages from the founding of the group to its first production and its premiere.

The main reasons for ending up analysing the role was a desire and need to learn how to carefully familiarize with the character already at the beginning of the opera rehearsals and carrying on developing it throughout the project. The starting point of the study was also to reflect how to achieve the wanted results.

The main results were achieved by using my own personal artistic history of growth and the literal resources on acting and opera. The structure of the thesis is chronological. One of the most important literal references were the literature of Constantin Stanislavski describing an actor's work when building a character and the book of Daniel Helfgot The Third Line guiding how to find a unique interpretation.

The main goal was to find good different solutions in approaching a role character in an opera. I hope some of my colleagues or other singers could also find some help in my reflections and role analysis. It can also be a help for a voice teacher while working with a student learning a role.

With the help of the role analysis and self reflection a better understanding of the role was achieved and, therefore, it is easier to develop a role in the future.

Keywords:

Opera, Gian Carlo Menotti, The Telephone, Lucy, role analysis

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	5
2 OOPPERASEURUE OODI	8
2.1 Ensimmäinen oopperaproduktio The Telephone	8
2.2 Tulevaisuudensuunnitelmat	10
3 MENOTTIN PIENOISOOPPERA THE TELEPHONE	11
3.1 Ooppera Buffan haasteet	11
3.2 Pienisooppera The Telephone eli L'amour à trois	12
4 LAULAJA NÄYTTÄMÖLLÄ	15
4.1 Lucyn rooli partituurin kautta lähestyttäessä	15
4.2 Roolin kehittäminen	18
4.2.1 Konfliktit ja motiivit	19
4.2.2 Sisäiset impulssit, toiminta ja objektit	20
4.2.3 Silmänäytteleväminen	21
4.2.4 Lucyn persoona	22
4.3 Roolin työstäminen näyttämöharjoituksissa	23
4.3.1 Lucyn liikkeet ja elekieli	24
4.3.2 Omat tuntemukset	25
4.4 Reflektointi tallenteen kautta	27
5 POHDINTA	29
LÄHTEET	32

1 JOHDANTO

Nykypäivän oopperalaulajan työhön ei kuulu ainoastaan valmistaa itsensä sekä äänellisesti että musiikillisesti tulevaan oopperaproduktioon vaan olla myös valmis pistämään itsensä täydellisesti likoon ruumiillisesti ja henkisesti näyttelemisen ja roolihahmonsa syvällisen löytämisen kanssa. Jos laulajan käsitys oopperan tekemisestä on kytköksissä pelkkään äänellisesti taitavaan koloratuuriin ja musiikilliseen ulosantiin ilman näyttämöllä tapahtuvan liikehdinnän, henkilön ilmeiden sekä tapahtumien vaatimaa roolillista motivaatiota, tulee esityksestä helposti itseään toistava karikatyyrikuva. Tällaiseen kokenut yleisö kyllästyy mahdollisesti jo muutaman sekunnin kuluttua oopperan alkamisesta.

Perustimme yhdessä muusikkokollegojeni kanssa kevättalvella 2011 Oopperaseurue Oodin, jonka tarkoituksena on tuoda Oulun alueelle lisää kulttuurillista antia erilaisten pienoisooppera- ja kamarioopperaproduktioiden muodossa. Ensimmäiseksi produktioksemme valikoitui Gian Carlo Menottin pienoisooppera The Telephone, jonka laulajakaarti rakentuu vain yhdestä sopraanosta sekä yhdestä baritonista. Lisäksi produktioon osallistuivat ohjaaja, pianisti ja sivunkääntäjä. The Telephonon kepeän koomisen olemuksen oli tarkoitus houkutella katsooon myös ihmisiä, jotka eivät välttämättä lähtisi katsomaan Wagnerin neljä ja puoli tuntia kestävästä Valkyyriasta, mutta olisivat silti kiinnostuneita kokeilemaan jotain uutta kulttuurimaailmassaan.

Opinnäytetyöni aiheen valitsemiseen meni suhteellisen pitkä aika johtuen liian useista mielenkiintoisista aiheista. Suurien aihekokonaisuuksien väliltä valitseminen oli vaikeaa. Päädyin kuitenkin kyseiseen aiheeseen pian Oopperaseurue Oodin ensimmäisen produktio aloittamisen jälkeen, jolloin huomasin tarpeelliseksi saada nopeasti lisää tietoa roolin analysoinnista. Halusin oppia perehtymään rooliini ammattimaisesti.

Päähenkilön Lucyn roolia lähestyessäni mietin, miten saada kaikki mahdollinen irti hänen persoonastaan. Koska kyseessä oli ensimmäinen roolini, jonka val-

mistin itsenäisesti koulun ulkopuolella, halusin tehdä sen huolella ja perehtyä alan kirjallisuuteen. Huomasin nopeasti myös sen, kuinka vähän oopperaroolin analysoinnista löytyi oman alan kirjallisuutta, jonka takia päädyin käyttämään lähteitä myös teatteripuolelta. Tapoja lähestyä roolihahmoa löytyi monia.

Oopperaproduktion aikana tapahtuneen itsereflektoinnin lisäksi käytin opinnäytetyössäni lähdeaineistona sekä teatteripuolen että oman alan kirjallisuutta. Teatteripuolelta keskeiseksi nousivat arvostetun venäläisen ohjaajan Constantin Stanislavskin kirjat *Creating a Role* ja *Building a Character*, joissa hän käy muutamien keskeisten länsimaisten näytelmien kautta läpi roolihahmon rakentamisen eri vaiheita käyttäen apunaan sisäisiä impulsseja, luovia objekteja sekä superobjekteja. Omalta alaltani keskeisiksi muodostuivat nykypäivän oopperaohjaajien Daniel Helfgotin, David F. Ostwaldin, Mark Ross Clarkin sekä Leon Majorin teokset. Myös Renée Flemingin elämänkerta, Dorothy Irvingin *Muusikko*-kirja sekä Kim Borgin *Suomalainen Laulajanaapinen* olivat mielenkiintoista, joskus jopa erittäin huumoripohjaista, luettavaa. Ensi-illasta tehtiin myös omaan käyttöön tarkoitettu DVD-tallenne, joka virtuaalisen opinnäytetyön takia linkitettiin YouTubeen (ks. lähdeluettelo). Jokaista liikettä ja elettä ei itse näyttämöllä ollessaan pysty aina objektiivisesti lähestymään, joten omaa reflektointia varten tallenne oli tärkeä lisä.

Työni tavoitteena on valottaa omaa polkuani oopperaroolin lähestymiseen sekä antaa sitä kautta mahdollisesti eväitä myös muille sitä polkua käveleville. Roolin sisäistämisen työtapoja on monia, joten jokaisen on löydettävä omat itselle hyväksi koetut mallinsa, mutta parantaakseen suoritustaan, on aina mietittävä uusia mahdollisuuksia.

Ennen syventymistä itse roolin analysointiin, käyn läpi keväällä 2011 perustamamme Oopperaseurue Oodin kehitysvaiheet sekä tulevaisuuden suunnitelmat. Kolmannessa luvussa esittelen lyhyesti säveltäjän Gian Carlo Menottin elämänvaiheet ja kerron The Telephonon juonen rakenteen sekä ympäristön, missä kyseinen ooppera on saanut alkunsa. Luvuista laaja-alaisin on luku 4, jossa perehdyn tarkemmin Lucyn rooliin aloittaen roolianalyysin yleisestä teo-

riapohjasta ja yhdistämällä sen käytännön suoritukseen eli roolin lavalle tuomi-
seen.

Koska nykypäivän oopperalaulajalle on erittäin tärkeää oppia analysoimaan roo-
linsa huolella, jotta hän pystyy antamaan parastaan myös näyttämötyöskente-
lyssä, on opinnäytetyöni aihe hyvin ajankohtainen. Laulajan näyttämötaitojen
tärkeyttä ovat painottaneet myös monet käyttämäni lähdeaineistot. Laulajan on
opeteltava työskentelemään pitkäjännitteisesti saadakseen jokainen osio toimi-
maan keskenään, vaikka lavalla tapahtuisi mitä outoa tahansa.

2 OOPPERASEURUE OODI

Oopperaseurue Oodi on Oulussa talvella 2011 perustettu monialainen voittoa tavoittelematon taiteilijaryhmä, jonka perustajajäsenenä toimivat baritoni Olli-Pekka Lappalainen, säestäjä ja musiikillinen johtaja Hanna Kaikkonen, ohjaaja Mikko Kuusela sekä sopraano Linda Rolig. Seurueen toiminnan pääasiallinen tarkoitus on lisätä Pohjois-Pohjanmaan ympäristön musiikillisen kentän tarjontaa. Ryhmän ensimmäinen produktio oli kesäkuussa 2011 esitetty Gian Carlo Menottin yksinäytöksinen ooppera *The Telephone*. Teos koettiin tarpeeksi helposti lähestyttäväksi ja se voisi tuoda paikalle myös yleisöä, joka ei ole käynyt aikaisemmin oopperassa.

2.1 Ensimmäinen oopperaproduktio *The Telephone*

Kokoonnuimme kollegojeni kanssa joulun alla 2010 tarkoituksenamme suunnitella jotain produktiota, jonka kautta voisimme toteuttaa omia taiteellisia ambitioidamme. Lähtökohtana oli melkein valmistumisen kynnyksellä tuntemus, ettei oman alan töitä löytyisi helposti lähiympäristöstä. Oulun kulttuurialan koulutus on korkeatasoista ja nuorilla uraansa aloittelevilla muusikoilla on suuri tekemisen into, mutta työmahdollisuudet puuttuvat. Toki Oulun Seudun ammattikorkeakoulu, Oulun Konservatorio ammattimaisine opiskelijaproduktioineen sekä Oulun Kaupunginteatterin jokavuotinen oopperatuotanto tarjoavat oman tärkeän osansa Oulun kulttuuriantiin, mutta pienempien seurueiden tekemät produktiot ovat valitettavan vähäisiä. Eräänä lähtökohtana oopperaseurue Oodin toiminnassa mukana olemiselle oli saada myös itselle turvalliset puitteet ensimmäisen roolihahmon työstämiseen.

Jo alusta asti oli tiedossa, että ryhmän koosta johtuen kohdeoopperan tulisi olla roolitukseltaan pieni, mutta helposti lähestyttävä ja yleisöä nopeasti koskettava. Produktiosta tulisi jäädä hyvä mieli ja kuulijalle ajatus tulla mahdollisesti jatkosakin seuraamaan kyseisen oopperaseurueen esityksiä. Vain kahdelle laulajalle sävelletty *The Telephone* oli oivallinen valinta, koska komediallisena oopperana

eli *opera buffana* se on kevyttä pureskeltavaa myös sille osaa yleisöstä, joka ei ole aivan varma, mitä ovat tulleet katselemaan.

Merkittäväksi pohdinnan aiheeksi muodostui rahoitus. Rahoitusta haettiin useammilta tahoilta, joista myönteinen päätös saatiin Oulun kaupungin kulttuurirahastolta sekä Suomen kulttuurirahaston Pohjois-Pohjanmaan rahastolta keväällä 2011. Nämä taloudelliset tuet mahdollistivat teoksen budjetoinnin suunnittelun aloittamisen. Rahaa ei ollut paljon ottaen huomioon, että organisoimme koko tapahtuman itse. Kulumme sisälsivät tilavuokrat, pääsylippujen, ulkomainannon, käsiohjelmien ja librettojen painatuksen ja jakelun, lavasteiden vuokraamisen ja ostamisen, meikkaajan sekä sivunkääntäjän rahalliset palkkiot, meikkien ja roolivaatteiden ostamisen sekä markkinoinnin.

Oopperaseurueen perustajajäsenien joukosta löytyi osaamista musiikin saran lisäksi myös lavasteiden suunnittelussa sekä puvustuksessa, joiden hankkimisen hoidimme itse. Ohjauksen lisäksi Mikko Kuusela osoittautui erittäin taitavaksi valojen käsittelijäksi, joita hänen kanssaan työstivät Valveen oma lavastusväki. Apua tarvitsimme myös muun muassa julisteiden ja libreton suunnittelussa, josta vastasi graafinen suunnittelija Jaakko Kärnä. Hän sai aikaan paljon lyhyessä ajassa ja helpotti omaa työmääräämme huomattavasti. Meikkauksesta, hiustenlaitosta sekä sivunkäännöstä näytöksissä vastasi mezzosopraano Anu Ontnonen.

Ensimmäisen produktion esityspaikaksi valittiin Oulun keskustassa keskeisellä paikalla sijaitseva kulttuuritalo Valve, jonka kanssa pyritään myös jatkossa tekemään yhteistyötä ja käyttämään henkilökunnan osaavaa työvoimaa. Valvesali tiedettiin edeltä käsin soveltuvaksi oopperatuotantoon erinomaisen näyttämötekniikan, osaavan näyttämöhenkilökunnan ja sopivan intiimin katsomonsa (138 paikkaa) takia. Oulun seudulla täysin uudentyyppisen oopperatoiminnan käynnistymiseen liittyvien yleisömääräriskien minimoimiseksi suuremman salin vuokraamista ei nähty taloudellisesti kannattavaksi. Valvesali osoittautui sekä akustisesti että esitysteknisesti hyvin muuntuvaksi ja tilaa on jatkossakin tarkoitus käyttää oopperaproduktioiden tuotantoon.

2.2 Tulevaisuudensuunnitelmat

Tulevaisuudessa Oopperaseurue Oodi toivoo saavansa mukaan lisää nuoria koulutettuja muusikoita aktiivisiksi toimijoiksi ja parantaa näin Oulun kulttuurillista antia sekä nuorten taiteilijoiden työllistymismahdollisuuksia entisestään. Nuorille ammattimuusikoille, tanssijoille ja musiikkialan opiskelijoille pyritään tarjoamaan mahdollisuuksia oopperataiteen harjoittamiseen ja esittämiseen turvallisessa oppimisympäristössä. Taiteilijan ammatti-identiteetin kehittäminen vaatii aikaa ja tilaa. Tarkoituksena seurueen toiminnassa on laajentaa ohjelmistoa myös suurempiin teoksiin, joissa voisi käyttää Oulun alueen osaavaa tanssijakuntaa sekä pieniä kamariorkesterikokoonpanoja.

The Telephone-oopperasta saatu palaute rohkaisee jatkamaan oopperaseurueen suunnitelmien mukaista toimintaa jatkossakin. Pieni oopperaseurue pystyy toteuttamaan tuotantorakenteeltaan ammattiteattereita kevyemmin oopperatuotantoja, joissa myös modernille ja kokeilevalle oopperalle löytyy uusia mahdollisuuksia. Eräs tulevaisuuden toimintamuoto, jota Oulussa ei ammattimaisesti ole vielä toteutettu, on lastenoppera. Tämä toimintamuoto toivottavasti madaltaa entisestään kynnystä lähestyä taidemuotoa ja mahdollisesti kasvattaa kokonaan uusia kiinnostuneita ja ennakkoluulottomia kuulijasukupolvia.

Haluamme tulevaisuudessa tarjota produktioitamme myös tilattaviksi yksityisiin tilaisuuksiin tai yrityksille. Lyhyitä, helposti sulatettavia kamarioopperoita voidaan kuunnella muun muassa illanvieron lomassa ravintolailallisen jälkeen tai yritysten virkistyspäivillä. Lavasteet kaikentyyppisiin teoksiimme suunnitellamme helposti siirrettäviksi tilaajan tarpeiden mukaan. Audiovisuaalisen tekniikan käyttö mahdollistaa esitysten viemisen pieniin ja pelkistettyihin esiintymistiloihin.

3 MENOTTIN PIENOISOOPPERA THE TELEPHONE

Gian Carlo Menotti syntyi 7.7.1911 Italiassa, Codeglianossa lähellä Milanoa, mutta asui suuremman osan elämästään Yhdysvalloissa. Hän opiskeli sekä Milanon konservatoriossa vuosina 1923–27 sekä myöhemmin Philadelphian Curtis-instituutissa. (Apajalahti 1991, 151; Dizikes 1993, 539–540.) Hänen ensimmäinen suuri menestyksensä oli yksinäytöksinen opera buffa *Amelia Goes to the Ball* vuonna 1937. Menotti oli säveltäjänä hyvin tuottelias ja hänen hedelmällisin ajanjaksonsa oli 1940- ja 50-luvuilla, jolloin myös *The Telephone* on sävelletty. Hän pyrki yleensä itse ohjaamaan kantaesitykset oopperoistaan. (Dizikes 1993, 539.) Hänen ensimmäinen täysimittainen oopperansa oli vuonna 1950 Philadelphiassa kantaesitetty *The Consul*, jossa puhelin esittää draaman tuojana myös tärkeää roolia soiden aivan liian myöhään (Batta 2005, 306). Hänen oopperoissaan on vahvaa verististä tyyliä, jossa on Puccinin musiikin vivahteita. Hänen musiikkinsa on myös vahvasti tonaalisuuden sanelemaa, vaikka vaikutteita hänen teoksissaan voi löytää myös Musorgskilta, Stravinskilta sekä Debussyltä. (Batta 2005, 306.)

3.1 Ooppera Buffan haasteet

Opera buffa, italiasta suoraan käännettynä huvittava ooppera, kehittyi muotoonsa 1700-luvun Napolissa liian sovinnaisen ja paikoilleen pysähtyneen *opera seria*n vastapainoksi. Se on kokonaan läpisävelletty ooppera, mikä tarkoittaa, että aarioiden välissä käydyt dialogit esitetään *seccoresitatiivin* muodossa toisin kuin ranskalaisessa vastineessaan opéra comique tai englantilaisessa balladioopperassa. (Sjöblom 1978, 505.) Seccoresitatiivi kehittyi jo opera serian aikaan, mutta opera buffan kautta se sai eläväisempää ja puheenomaisempaa värikkyyttä muotorakenteisiinsa (Hedblad 1979, 32).

Komiikka syntyy vuorovaikutuksessa yleisön kanssa. Se on yksi teatteril ilmaisun vaikeimmista lajeista. Arvostetun ranskalaisen näyttelijän, miimikon ja ohjaajan Jacques Pierre Lecoqin opissa ollut näyttelijä, ohjaaja Giora Seeliger

piti workshoppia (2012) Wienin Universität für Musik und darstellende Kunstissa. Seeliger antoi kolme tärkeintä avainsanaa hyvään komiikkaan: "sehen, verstehen und reagieren" eli nähdä, ymmärtää ja reagoida. Lavanäyttelijän pitää olla kontaktissa yleisöön näkemällä kokonaisuus ja ymmärtämällä sen iltaisen yleisön tarvitsema energia ja reagoida siihen. Jokainen yleisö on erilainen, eivätkä kaikki reagoi komiikkaan esityksessä samalla tavalla. Tällöin näyttelijän pitää huomioida esityksensä erilainen vastaanotto ja reagoida siihen vastaamalla kulloisenkin yleisön tarpeisiin. (Seeliger 16.3.2012, keskustelu; Red Noses Group 2010)

3.2 Pienisooppera The Telephone eli L'amour à trois

Gian Carlo Menottin yksinäytöksinen ooppera The Telephone valmistui vuonna 1947 Amerikassa ympäristöön, jossa taloudellisesti huonosta tilanteesta johtuen oopperan asema oli muuttumassa. Oopperan yleisö oli jakautunut kahteen osaan. Toinen puoli yleisöstä oli uskollinen suurille traditionaalisille oopperalavoille, joilla oli varaa budjetoida mahtaviin lavasteisiin ja kansainvälisiin laulajiin. Toinen puoli taas alkoi kannattaa enemmän "paikallisia oopperaryhmittymiä, eläväisemmän tulkinnan korostamista sekä epätavallisempaa ohjelmistoa". Ilmapiiri johti lyhyempien ja juonikuluiltaan selkeäkuvioisempien pienisoopperoiden lisääntymiseen, joista yksi oli The Telephone. (Dizikes 1993, 536.) The Telephone oli organisaattori Lincoln Kirsteinin tilaama pienisooppera täydentämään New Yorkin Ballet Societyn illanviettoa ja se kantaesitettiin Heckscher Teatterissa, New Yorkissa 18.2.1947 (Batta 2005, 306).

Oopperan juoni rakentuu kahden rakastavaisen, Benin ja Lucyn ympärille. Ben rakastaa Lucya ja haluaa tämän kanssa naimisiin. Hän turhautuu, kun Lucy ei anna hänelle tarpeeksi aikaa, jolloin hän alkaa tuntea mustasukkaisuutta puhelinta kohtaan. Lucy on aina puhelimessa ja hän vain puhuu ja puhuu. Vaikka kyseessä onkin pelkkä esine, on mustasukkaisuus täysin ymmärrettävää ja inhimillistä. Ilmaantuvia tunteita ei voi aina selittää järjellä, vaikka niin joskus haluaisikin. Koska puhelin on selvästi asunnossa uusi ja mielenkiinnon vangitseva esine, on Lucy liian sokea Benin turhautumisen signaaleille ymmärtääkseen lo-

pettaa puhelumaratoninsa ja keskittyäkseen olennaiseen, hänen ja Benin parisuhteeseen.

Oopperan päähenkilö Lucy on erityisen kiintynyt puhelimeensa, koska hän voi pitää tällä uudenaikaisella välineellä yhteyttä ystäviinsä ja kuulla maailmanmenot nopeasti reaaliajassa. Jopa tarkka kellonaika on vain puhelinnumeron päässä hänen korvaltaan. Hänen miesystävänsä Ben joutuu taistelemaan mahdollisuudestaan esittää rakastetulleen mieltä painava tärkeä kysymys, Lucyn juortessa puhelimesta ensin ystävänsä Margaretin kanssa, soittaessaan Neiti Ajaalle, kuunnellessaan Georgen moittimista, kuinka hän on levittänyt vääriä huhuja Megille ja Mollylle ja lopulta järkyttyneenä Georgen vihasta purkaessaan tunteitaan Pamelalle. (Batta 2005, 306.)

Kolme pidempää puhelua on rakennettu aarioiksi, joista ensimmäisessä jututellaan mukavia, kysellään kuulumisia ja nauretaan Margaretin kanssa aariassa: "Hello! Hello? Oh, Margarite, it's you". Aaria sisältää hyvin paljon *koloratuuraksi* eli nopeiksi kuvioiksi sävellettyjä naurun elementtejä. Toinen aaria on draamatisempi puhelu Georgen kanssa: "Hello? Hello? Why, George it's you!", jossa George kutsuu Lucya nimillä ja syyttää tätä juoruilusta. Viimeisessä puccinimaisen legaton ja accordien ympärille rakennetussa aariassa: "Hello, this is Lucy. I just had a quarrel with George", päähenkilö soittaa ystävälleen Pamelalle. Puhelussaan hän kertoo, kuinka he olivat Jeanin kanssa luistelemassa ja tapasivat Megin ja Mollyn. He kysyivät asioita, johon Lucy vastasi, mitä hän oli kuullut Pamelalta itseltään Georgesta ja Joesta.

Aarioiden lisäksi kaksi myös tarinan etenemisen kannalta tärkeää kohtausta ovat Benin aaria: "Try again and again" sekä Lucyn ja Benin duetto: "Hello? Hello? Where are you, my darling?". Mainituista ensimmäinen tulee Georgen ja Lucyn riitapuhelun jälkeen, jolloin Ben yrittää ratkaista tilanteen leikkaamalla puhelimen johdon poikki. Lucy onnistuu nenäliinanhakureissultaan palatessaan kuitenkin estämään tapahtuman, jonka jälkeen hän kiiruhtaa soittamaan Pamelalle. Mainituista kohtauksista jälkimmäinen on oopperan päättävä rakkausduetto, jossa Ben saa vihdoinkin esitettyä tärkeän kysymyksensä, menisikö Lucy hänen

kanssaan naimisiin. Valssin sisältämät pehmeät terssi ja sekstikulut kertovat saavutetusta yhteisymmärryksestä (Batta 2005, 306).

Lucyn ja Benin suhteessa ei lyhyessä ajassa ehditä mennä syvällisyyksiin, joka on jo sinänsä haaste laulajille. Parisuhteen konfliktitilanteista pitää saada uskottavia ilman, että roolihenkilön olemukseen lisätään liikaa juonen funktion kannalta epäolennaisia persoonallisuuden piirteitä. Toisaalta hahmot voivat olla heittävästi uskottavuutta, jos rooleja käsitellään liian pintapuolisesti, eikä hahmoista löydetä realistista inhimillisyyttä. Ooppera saa onnellisen lopun, kun Ben soittaa Lucylle matkaltaan ja kosii häntä puhelimen välityksellä, johon Lucy vastaa myöntävästi ja ihmettelee, miksei Ben ole esittänyt tärkeää kysymystä aikaisemmin.

4 LAULAJA NÄYTTÄMÖLLÄ

Laulajien tulisi opetella eri ihmisten fyysisiä olemuksia, sosiaalisia ja kulttuurillisia variaatioita, ihmisten psykologista käyttäytymistä ja kehon kieltä. Heidän tulisi olla ihmisyyden tarkkailijoita joka tilanteessa. Heidän tulisi tehdä roolianalyysi, joka kattaa kaikki yksityiskohdat heidän roolihahmostaan: fyysiset ominaisuudet, menneisyyden, suhteet muihin roolihenkilöihin, kohteet, vastoinkäymiset ja pelot. (Crittenden 2002, 61.)

Amerikkalaisen oopperaohjaajan sekä omaa oopperastudiota pitävän laulajan Richard Crittendenin mukaan yleisö haluaa nähdä kiinnostavia ja uniikkeja karaktereja lavalla, ei vain sellaisia, jotka pyörivät ympäri lavaa laulamassa milloin mitään. Roolihahmon eleet ja liikkeet on oltava hahmon tunteiden näkyviä ilmenemismuotoja. Laulajat näyttelevät ihmisiä, jotka elävät usein elämäänsä vaikeissa tai humoristisissa olosuhteissa. Näiden hahmojen toteuttaminen vaatii kykyä karakterisoida. (Crittenden 2002, 60–61.)

4.1 Lucyn rooli partituurin kautta lähestyttäessä

Tapahtumien kulun olennaisena osana on konflikti. Jos ei ole konfliktia, ei ole kohtaustakaan ja draamallinen peruselementti puuttuu. Jo ensimmäisen kerran oopperapartituuria selaillessaan tulisi laulajan kiinnittää huomiota sekä musiikillisiin että tekstillisiin kliimaksikohtiin, jotta hän voisi saada selville kokonais kuvan kohtauksien rakentumisesta. Tarkemman sointuanalyysin tekeminen voi joillekin olla toki seuraava askel, mutta roolin luomiseksi konfliktitilanteet ovat ensisijaisen olennaisia. Juuri niiden kautta käy ilmi, mitä persoonalla on sanottavaa ja minkälaisen asioiden äärellä hän kamppailee. (Major 2011, 12–13.)

Aloitin Lucyn rooliin tutustumisen partituurista. Jo oopperan alkusoitto valmistaa yleisö sellaiseen tunnelmaan, mikä oopperassa tulee olemaan keskeinen (Helfgot 1993, 40). Rytmi on kepeää ja staccaton tähdittämää. Bassolinja keinahtelee kahdeksasosanuoteillaan letkeästi eteenpäin. Tunnelma on jo alussa kepeän pinnallinen. Alkusoiton ensimmäisen osan allegro vivacen jälkeen alkaa legatomaisempi andantino-osuus, joka on myös Lucyn teema. Tämä esiintyy läpi

oopperan hänen tehdessään jotain Lucylle ominaista, muun muassa harjoitusnumerokohdassa 23 (Menotti 1980, 19), jossa Lucy odottaa puhelun yhdistämistä Neiti Ajalle. Käytän tulevissa nuottiesimerkeissä harjoitusnumeromerkintää, koska produktiossa käyttämässämme Schirmerin kustantamon painoksessa ei ollut tahtinumeroita.



NUOTTIESIMERKKI 1: *The Telephone*, harjoitusnumero 23.

Partituuria lukiessaan tulee laulajan aina pohtia tempo- ja rytmirakenteita, koska säveltäjä on tarkoittanut niillä varmasti jotain. Pitkän uran näytelmä- ja oopperaohjaajana tehnyt David F. Ostwald muistuttaa laulajaa aina miettimään, miksi säveltäjä on mahtanut kirjoittaa nuottien kohtaan merkintöjä andante, lento tai allegro. Säveltäjä on saattanut myös käyttää tiettyjä sävellajeja tietyille henkilöille tai tiettyihin kohtauksiin. (Ostwald 2005, 79.)

Koska teema on etuheleinen hyvin keinahteleva ja kevyt, kuten valssin kuulokin, tulkitsin myös Lucyn askeleet keveiksi. Hänen luonteelleen olennaista eivät ole synkät ja syvälliset ajatukset vaan pikemminkin kevyt päivittäinen hölynpöly, mikä on hänen rutiineilleen tärkeää. Lucy on myös helposti naurava, mikä tulee ilmi jo hänen ensimmäisessä puhelussaan Margaretille. Lucy on siis iloinen, naisellisen höpsö ihminen.

The Telephonon konfliktitilanteet keskittyvät nimensä mukaisesti aina väärään aikaan soivan puhelimen ympärille. Jännite Lucyn ja Benin välillä kasvaa, mitä useammin puhelin soi. Ensimmäisellä soittokerralla Lucy ei edes huomaa tätä ongelmaksi, vaan keskittyy iloisesti keskustelemaan ystävänsä Margaretin kanssa aariassa "Hello! Hello? Oh, Margaret, it's you". Koloratuurikohtien epä-säännöllisesti hypähtelevät sävelkulut kuvaavat selvästi naurun ja ylenmääräisen lörpöttelyn elementtejä.

nopeatempoisesti oktaavin sisällä ylhäältä alas kuvaa narkästyneisyyttä Benin vaatimaan pyyntöön. Lucy on omasta mielestään kuunnellut tätä koko ajan.

Allegro

Lucy

Ben

Of course, what else have I done?
Je vous é - cou - te, mon cher!

But now, please, will you lis - ten to me?
mais en - fin, vou - lez vous m'en - ten - dre?

Allegro

f *secco*

The image shows a musical score for an exercise titled 'The Telephone'. It features two vocal parts, Lucy and Ben, and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are in French and English. The piano part includes a dynamic marking of *f* (forte) and the word *secco* in red.

NUOTTIESIMERKKI 4: *The Telephone*, harjoitusnumero 23.

Lucyn viimeinen aaria on täynnä puccinimaista legatoa ja bel canton itkevää sävyä. Staccatot ja pomppivat sävelkulut puuttuvat tyystin Lucyn kertoessa Pamelaalle, mitä sunnuntain luisteluradalla tapahtui ja mistä George häntä syytti. Piano kannattelee laulajaa terssi-kvintti-oktaavi sointumatolla alusta loppuun. Tässä aariassa laulaja saa antaa itsestään äänensä täyteläisimmät sävyt ja herkutella säännöllisillä tenutoilla. Aaria päättyy Benin lähtiessä Lucyn ovesta matkalleen.

Andantino

Lucy

It all be - gan on a Sun - day, when
Tout ca com - mence un di - man - che, j'al

p

The image shows a musical score for an exercise titled 'The Telephone'. It features a vocal part for Lucy and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andantino'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, and A-flat), and the time signature is 12/8. The lyrics are in English and French. The piano part includes a dynamic marking of *p* (piano).

NUOTTIESIMERKKI 5: *The Telephone*, harjoitusnumero 34.

4.2 Roolin kehittely

Näyttelijän on työskenneltävä läpi elämän, kehittävä mieltään, koulutettava taitoaan systemaattisesti, kehittävä luonteenlaatuaan; hänen ei koskaan tule vaipua epätoivoon ja luopua oikeuksistaan tätä tehdessään

vaan rakastaa osaamistaan täydellä voimalla – ja rakastaa sitä pyyteettömästi. (Stanislavski 2000, alkusanat.)

Stanislavskin näyttelijöille annettujen ohjeiden lisäksi on laulajan keskitettävä voimavarojaan myös oman tekniikkansa, laulukuntonsa ja musiikillisen ilmaisunsa parantamiseen. Ilman varmaa laulutekniikkaa, ei ääni-instrumentti voi olla kantajansa ilmaisun ja tulkinnan lähde eikä lavalla liikkuminenkaan välttämättä onnistu ohjaajan vaatimalla tavalla.

Oopperaohjaaja Daniel Helfgot muistuttaa kirjassaan *The Third Line* (1993, 29), kuinka kaikkien osien, sekä näyttelemisen, teknisen osaamisen että musiikillisen tulkinnan tulisi olla balanssissa keskenään: ”Esiintyjän ensimmäinen tehtävä on kuljettaa teksti, roolihahmo ja näyttämölliset tarkoitukset lavalta yleisölle, ei pelkästään raakaa ääntä”. Oopperalaulajan ammatin valitseminen vaatii pitkäjänteistä omistautumista oman instrumenttinsa ja näyttelijän luonteensa kehittämiseksi.

4.2.1 Konfliktit ja motiivit

Ostwaldin (2005, 4–5) mukaan roolihahmon tulee ensimmäiseksi uskoa olevansa oikea henkilö. Myös amerikkalainen oopperaohjaaja Mark Ross Clarkin korostaa roolihenkilön ja persoonan muuntumista todeksi. Roolihenkilö käy aina lavalla ollessaan läpi omia ajatuksiaan, jotka johtavat johonkin toimintaan tai reaktioon. Jos reaktiolla ei ole motiivia, se on pinnallinen. Lavaohjaaja tulee toki auttamaan tässä prosessissa ohjaamalla mahdollisesti oikeaan suuntaan ja stimuloimalla näyttelijän tunnekanavia sekä auttamalla päätösten teossa, jotka johtavat suunniteltuihin motiiveihin, mutta suurimman työn tekee laulajanäyttelijä itse. (Ostwald 2005, 4–5; Clark 2002, 24.)

Löytääkseen roolien keskeisen funktion juonessa laulajan tulee katsoa oopperaa kokonaisuutena ja miettiä, mikä on se keskeinen asia, mitä ooppera tutkii: mikä on oopperan teema. Ostwaldin mukaan yleisin oopperan juoni perustuu kolmiodraamaan, jonka olennaisimmat roolit ovat ”hyvä kaveri, tyttö ja paha kaveri”. (Ostwald 2005, 82–84.)

The Telephonessa nämä ovat tietenkin Ben, Lucy ja paha, ilkeä puhelin, joista kolmiodraama aiheutuu. The Telephonon teemana voisi olla siis mustasukkaisuus tai toisin päin ajateltuna: rakkaus voittaa kaiken. Lucy on aluksi enemmän kiinnostunut puhelimestaan, kunnes Ben löytää puhelimen, aikaisemman vihamiehensä kautta, suuremman kommunikaatiokanavan rakkaimpaansa. Näin vihamies muuttuukin hyödylliseksi. Komediasa tosi rakkaus voittaa aina (Ostwald 2005, 84).

Kaikki teatteriteokset sekä komediat että tragediat käyttävät hyväkseen samaa kaavaa, mistä konfliktit saavat alkunsa. Päähenkilöt kamppailevat saavuttaakseen jotain, mitä he hyvin kiihkeästi haluavat, mikä johtaa konfliktiin. Konfliktit ovat täynnä suuria tunteita ja suunniteltu valaisemaan keskeistä teemaa. Intensiiteetti kasvaa huippuunsa ja lopulta päähenkilöt ottavat yhteen vastakkainasetelussa, mikä johtaa ratkaisuun. (Ostwald 2005, 88.)

4.2.2 Sisäiset impulssit, toiminta ja objektit

Stanislavski ohjaa esiintyjää aloittamaan roolihahmoonsa tutustumisen sisäisistä impulsseista, *inner impulses* ja sisäisestä toiminnasta, *inner action*. Nämä valmistavat näyttelijän luomaan roolihahmolleen tunnemaailman ja ovat tärkeimpiä vaiheita luovuudessamme. Sisäinen impulssi on sisäinen halu tai tarve, jota ei ole vielä tyydytetty. Tämä velvoittaa meitä sisäiseen toimintaan. Vasta sitten, kun tunteet, jotka johtavat tarpeeseen toimia, ovat ylitsepääsemättömän vahvat, voimme toimia ulkoisesti. (Stanislavski 1984, 44–47.) Stanislavski myös muistuttaa, ettei toiminta lavalla tarkoita pelkästään liikkumista, kävelemistä, juoksemista tai käsien heiluttamista, vaan kaikkien liikkeiden täytyy saada alkunsa sisäisestä liikehdinnästä ja impulsseista (1984, 48). Liikkeillä täytyy olla motiivi.

Koska halu luovuuteen ei tule pelkästään pakottamalla itseään ajattelemaan; ”Halua! Luo! Toimi!”, on näyttelijän luotava myös kohde, *object*, jolle motiivin voima rakentuu ja kiinnittyy. ”Objekti on houkutin emotioillemme.” Tässä piilee

myös vaara. Jos näyttelijä saavuttaa kohteensa ainoastaan puhtaan mielen prosessoinnin kautta, hänestä tulee vain roolinsa tunteiden reportteri. Tietoinen objekti voi olla hyvä ja kohtauksellisesti vaikuttava vain silloin, kun se on kytköksissä eläviin tunteisiin ja näyttelijän omaan sisäiseen tahtoon, mitkä ajavat häntä eteenpäin. Siispä paras kohde tulee alitajunnasta, jota muiden muassa hindut kutsuvat ylitietoisuudeksi (engl. *superconsciousness*). (Stanislavski 1984, 51–52.)

Objektit eli kohteet luodaan jokaisen fraasin ja uuden tekemisen kautta yhä uudelleen. Teoksen aikana näyttelijä päätyy luomaan uusia objekteja itselleen aina, kun edellinen motiivi on täytetty. Stanislavski puhuu myös yliobjektista, *superobjective*, jonka tulisi muodostua kaikkien teoksissa olevien objektien kokonaisuutena. Se on ”kaikkien objektien yliobjekti”, joka kertoo, mikä on roolihenkilön sisimmäinen tarkoitus ja sen, mihin hän pyrkii. Yliobjekti antaa roolihenkilölleen sielun. Sen tulee näkyä roolihenkilön jokaisessa liikkeessä, mitä hän tekee. (Stanislavski 1984, 77–79.)

4.2.3 Silmänäytteleminen

Lavallisen liikehdinnän sisäisen motivaation ja sisäisen liikehdinnän löytämisen lisäksi myös silmien kieli pelaa tärkeää roolia laulajan etsiessään rooliaan. Useasti keskitytään vain ohjaajan antamiin lavallisiin liikehdintöihin unohtaen silmien olevan sielun peili. De Mallet Burgess muistuttaa, että silmät paljastavat suusta tulevan tekstin takana olevat ajatukset. Niiden liikehdinnän tulee olla yhteydessä koko kehoon. Tehoton fokusointi on epätarkkaa ja valitettavan selvää katsojalle. Pahimmassa tapauksessa silmät vaeltavat hätäisesti pitkin teatteria tai katsovat tiettyä lattian kohtaa robottimaisesti laulajan muistellessa tulevan repliikkinsä sanoja. Kun silmien takana on ajatuksellinen motiivi, luo laulaja itsensä ja yleisön välille vahvan seitin, joka parhaimmillaan tekee yleisölle sillan hänen sisäiseen maailmaansa. (De Mallet Burgess 2000, 169–170.)

Erilaiset fokukset paljastavat erilaisia olotiloja. Esimerkiksi keskietäisyyden fokus kertoo näyttelijän introvertista hetkestä. Hän kääntyy itseensä. Tämä on

myös hyvä vaihtoehto silmien sulkemiselle. Korkealle yleisön yli kohoavalla katseella laulaja voi kertoa, kuinka hän maalaa jotain kuvaa, visiota, mielessään. (De Mallet Burgess 2000, 170.)

De Mallet Burgess listaa kolme tärkeää kohtaa, jotka on hyvä muistaa silmien fokusoinnissa. Ensimmäiseksi, silmien fokusointien takana on oltava ajatus. Laulajan tulee todella työskennellä tuodakseen yleisönsä mukaan omiin mielikuviinsa. Toiseksi, vaikuttava fokusointi toimii ainoastaan yhteistyössä hengityksen kanssa. Jos katse kertoo äkillisestä säikähdyksestä, mutta hengitys jatkuu rauhallisena laulajan rinnan kohoillessa tasaiseen tahtiin, luo nonverbaalinen käyttäytyminen ristiriitaa. Viimeiseksi on muistettava rikkoa fokus tarpeeksi ajoissa, jotta tilanne ei jämahdä paikalleen eikä siitä tule yleisölle tylsä. Laulaja voi myös uusia huomion vaihtamalla fokusta ja löytämällä uuden mielikuvan. Näin toimiessaan hän pitää yllä intensiivisyyttä. (2000, 170–171.)

4.2.4 Lucyn persoona

Koska ohjaajamme Mikko Kuusela antoi meille suhteellisen vapaat kädet rooli-hahmon luomiseen, yritin pitkään hahmottaa, mitä Lucyn kaltainen hyvin naisellinen ja puhelias nuori nainen tekee luonnollisesti muun muassa oman teemamusiikkinsa aikana. Musiikki antoi tukensa Lucyn keveille sipsutteleville askelille ja kepeälle mielelle. Lucy ei siis ajattele hirveästi maailman poliittista järjestäytymistä ja nälänhätää. Ehkä hän on kasvanut niin sanotussa pumpuliperheessä, jossa kaikki on ollut aina hyvin, eikä hänen ole tarvinnut huolehtia maailman pahoista asioista. Hänen vanhempansa ovat edelleen yhdessä ja hän on näin ollen saanut turvallisen lapsuuden. Siispä hän on voinut keskittyä itseensä ja oman hyvinvointinsa hoitamiseen täydellä aivokapasiteetillaan.

Kun ajauduin miettimään Lucyn laajempaa yliobjektia, mietin, mitä hän elämältään haluaa. Yksinkertaisempia pieniä objekteja oli helpompi löytää. Lucyn pääkohteena oli puhelin. Hän oli vasta saanut uuden laitteen kotiinsa ja oli innostunut sen tuomista mahdollisuuksista pitää kontaktia ulkomaailmaan. Useammat

konfliktitilanteet johtuivat juuri Lucyn sisäisestä halusta. Lucy halusi puhua asioistaan hänelle tärkeiden ihmisten kanssa.

Eräs usein toistuva pieni objekti olikin: ”Haluan purkaa tämän asian nyt ja haluan, että joku kuuntelee.” Lucyn yliobjektiksi muodostui lause: ”Haluan, että mieheni kuuntelee ja ymmärtää minua.” Lucy halusi Benin tukevan häntä tekemisissään. Sen sijaan tämä tuli puhelimelle mustasukkaiseksi ja luuli puhelimen tulevan hänen ja Lucyn suhteen väliin. Lopussa Ben käyttää hyväkseen Lucyn ajatusmaailmaa soittaen hänelle puhelimella. Benin puhelu oli Lucylle osoitus siitä, että tämä ymmärtää ja rakastaa häntä juuri sellaisena kuin hän on.

4.3 Roolin työstäminen näyttämöharjoituksissa

Ensimmäiset yhteiset musiikilliset harjoitukset olivat sunnuntaina 17.4. Helsingissä. Koska yhteistä harjoitusaikaa oli vähän, johtuen minun asumisestani toisella paikkakunnalla, oletuksena oli, että kaikki olivat paneutuneet omaan osuuteensa huolellisesti ennen tapaamista. Näin oli myös käynyt. Ohjaajamme istui enimmäkseen hiljaa taka-alalla ja seurasi muusikkojen työskentelyä tempollisten ja nyanssillisten sekä laulu- ja soittoteknillisten asioiden parissa.

Seuraava, intensiivisempi harjoitusperiodi tapahtui seuraavalla viikolla 21.–24. huhtikuuta, jolloin saimme mukaan jo vähän rekvisiittaa, muun muassa puutarhatontun, jonka Lucy saa heti oopperan alussa lahjaksi Beniltä. Jo alussa on selvää, etteivät Lucyn ja Benin ajatusmaailmat aina kohtaa. Ben luulee antaneensa rakastetulle maailman parhaimman lahjan, jonka tämä kiitoksen jälkeen sujauttaa suoraan kaapin ovien taakse pois näkyvistä. Tästä tapauksesta voi tehdä olettamuksen, ettei Ben näytä tietävän modernin maailman nuorten naisten tarpeista yhtään mitään.

4.3.1 Lucyn liikkeet ja elekieli

Useat kohtauksien koreografiat eli liikkumiset, käden asennot sekä katseet muuttuivat moneen kertaan. Muiden muassa oopperan alussa, missä Ben piirauttaa ovikelloa ja Lucy menee ja aukaisee oven, jouduimme paljon keskustelemaan mielipide-eroista, mitä musiikki kertoo ja mitä säveltäjä on tarkoittanut. Trilli kuvasi selvästi ovikellon ääntä, jota edelsi Benin teeman pisteelliset kahdeksasosanuotit ja marssillinen tempo, joita seurasi Lucyn kepeät triolikulut, joissa hän selvästi sipsuttaa kiiruhtaen ovelle. Toisaalta Schirmerin partituurin nuottien yläpuoliset ohjeet ohjeistavat, että esirippu nostetaan vasta Allegro-osuuden eli Lucyn triolikuvioiden alkaessa. Koska meillä ei esirippua ollut, päädyimme käyttämään myös osan alkusoitosta Lucyn yleisölle esittelyyn.

Toinen koreografisesti tiuhaan tahtiin vaihtuva kohta oli Lucyn ja Benin suurin heidän kahdenkeskeinen konfliktinsa, missä Lucy löytää nenäliinanhakureisunsa jälkeen Benin katkaisemassa puhelimen johtoa. Koska Lucy on hyvin itkuinen Georgen kanssa käydyn puhelun jälkeen, haluaisi hän soittaa heti Pamelaalle ja purkaa nopeasti sisäisen ahdistuneisuutensa. Benin turhautuminen kasvaa ääripisteeseen ja hän tarttuu Lucyä käsistä. Tässä kohtaa tapahtuu ensimmäinen turhautuneisuudesta johtuva fyysinen kontaktinotto, josta johtuen lavalla liikehdintä kasvoi.

Oopperan musiikillisen tulkinnan ja lavakäyttäytymisen vahvistuessa pianistimme sekä musiikillinen johtajamme Hanna Kaikkonen huomasi jossain vaiheessa, että tietyt tauot vahvistuivat ja tulivat pidemmiksi. Tällä en tarkoita musiikillisen rakenteen rikkomista vaan nimenomaan sitä, että tauot löysivät oman musiikillisen paikkansa. Niistä tuli luonnollinen osa kokonaisuutta. Kun muuttaa tai syventää tulkintaansa roolihahmosta, muuttaa myös samoja laatuja musiikissa (De Mallet Burgess 2000, 5).

Tämä tapahtui muun muassa Lucyn ja Benin ensimmäisen muutaman tahdin pituisen kohdan jälkeen, mikä jo enteili pientä eripuraa (ks. Nuottiesimerkki 3, 19). Kohdassa Lucyn intonaatio nousee ja puhe kiihtyy: "of course, what else

have I done”. Kuten tavallisessa elämässäkin, pientä kiihtymyksen tilaa seuraa syvä henkäys ja itsensä uudestaan kokoaminen ennen kuin keskustelua jatketaan: ”go on then”. Partituurissa tämä on merkitty kahdeksasosatauolla, mistä todellisuudessa tuli hieman pidempi rikkomatta kuitenkaan musiikillista rakennetta. Samassa kohdassa on myös musiikillinen taite, jossa sävellaji ja rytmitys muuttuvat allegrosta hitaammaksi. Pidemmät tauot saattavat kyllästyä sanoja tuoden näihin uutta sisältöä (Stanislavski 2000, 83). Hiljaisuus kasvattaa myös jännitettä ja odotuksellisuutta (De Mallet Burgess 2000, 147).

4.3.2 Omat tunteet

Suuret tunteet tuovat lavalla myös ongelmia. Kuinka hallita niitä samalla, kun keskittyy laulamiseen? Harjoittellessa roolin musiikillista osaa tavoitellaan fyysistä tilaa, joka olisi älyn ja tunteen johtamassa balanssissa (Irving 2002, 63–64). Tämä tarkoittaa sitä, että vaikka esittäjä kuinka tuntee suuria tunteita laulaessaan ja eläytyessään roolihahmoonsa, on hänen oltava kytköksissä tilanteeseen myös objektiivisesti, jotta pystyy hallitsemaan tilanteen. Hänen tulee pystyä muiden muassa pitämään kapellimestarin antama tempo ja seuraamaan ohjaajan antamaa koreografiaa. (De Mallet Burgess 2000, 149.)

Itselläni oli monesti ongelmia tuen hallinnan kanssa. Vaikka useat tunnereaktiot auttoivat unohtamaan monia teknillisiä ongelmia, kävi joissakin tilanteissa myös päinvastoin. Tällöin minulla tuli ongelmia sävelpuhtauden ja intonaation kanssa muun muassa Georgen vihapuhelussa, jossa musiikillinen tunnelma on erittäin kiivas. Se vahvisti nopeasti myös tunnetilan voimakkuutta sekä väärällä tavalla kehon lihasjännitteisyyttä. Kun minun olisi pitänyt avata enemmän tilaa yläääniä lähestyttäessä, vaikutti sisäinen tunnereaktioni lihaksistoon siten, että se veti kehoni kokoon, enkä pystynyt silloin tarpeeksi vapauttamaan ääntäni.

Rooli muuttui läpi näyttämöharjoitusten. Ohjaaja antoi omia toivomuksiaan roolihahmon kehittymiseen, joita sitten yritettiin toteuttaa. Joskus ohjaajan mielikuvat löytyivät – joskus eivät. Kuten Stanislavski (1984, 50) on kirjassaan *Creating a role* todennut, täytyy jokaisen muutoksen syntyä uudelleen näyttelijän omassa

luonteessa, jotta ”hän tulee täysin pakkomielleiseksi niille”. Näiden halujen pitää muuntua eläviksi sekä ruumiillistua toimintaan ja näyttelemiseen. Muutoksen tulee tulla osaksi, ei pelkästään roolihahmoa vaan myös syvällisemmin näyttelijää itseään. Tätä en välttämättä ollut ymmärtänyt vielä harjoitusperiodin jälkeenkään saadessani eräältä ystävältäni lauantain iltanäytöksen jälkeen kommentin: ”Roolihenkilössähän oli yllättävän paljon sinua”. Ensimmäinen ajatukseni oli, olenko todellakin noin hirveä nainen, vai enkö osaa näytellä ollenkaan, jos ihmiset todella näkivät osan minua lavalla.

Oman roolihahmon tulkitsemiseen vaikutti myös vastanäyttelijän mielikuvat omasta roolistaan eli Benin luominen. Esiintyjän tulee aina ottaa oman hahmonsa identifioimisessa huomioon vastanäyttelijät (De Mallet Burgess 2000, 149). Fyysisessä kontaktitilanteessa huomasin nopeasti, jos roolihahmoilla ei ollut löytynyt tekemisessään samaa säveltä. Toisella puolella lavaa voi olla pitkäänkin kohtausten aikana ja luulla, että vastanäyttelijällä on samanlainen mielikuva tilanteen vaatimasta energiatasosta ja tunnelmasta, mutta kun koittaa lähikontaktin aika, saattaa hämmentyneenä huomata, että toinen on ajatellut tilanteen aivan toisesta näkökulmasta. Voiman pitää saada aina vastapainokseen vastavoima (Stanislavski 2000, 49). Onneksi meillä oli aikaa hioa roolihenkilöitämme yhteen ja keskustella mielikuvistamme myös harjoitusten ulkopuolella.

Viime silauksen roolin tulkitsemiseen antoi jokaisella esityskerralla yleisön muuttuvat reaktiot. Huomasin nopeasti olevani erityisen herkkä aistimaan yleisön tunnelman heidän liikkeiden ja äännähdystensä perusteella. Joka ilta ei yleisö osallistunut mukaan samalla tavalla näyttämöllä tapahtuviin konflikteihin. Parhaimmat naurunremakat tulivat ensi-iltana perjantaina 10. kesäkuuta sekä sunnuntain 12. kesäkuuta 2011 viimeisessä esityksessä. Lauantai kello kolmen päivänäytöksessä yleisön reagointi oli vähäisintä. Osasyynä saattoi olla kuuma hellepäivä, jolloin myös Valveen pieni sali keräsi todella nopeasti lämpöä.

Riippumatta yleisön reagoinnin heikkouteen vaikuttavista osatekijöistä, vaikutti se ainakin minuun tunnelmaa latistavasti. Jos ei yleisö ollut tyytyväinen, en ollut

minäkään. Lavalla annettavasta energiasta tuli hillitympää ja hallitumpaa, vaikka yritin taistella sitä vastaan. Yleisöstä peilattu energia oli vaikea nostattaa takaisin kattoon eikä tällöin huippusuorituksia tullut. Sunnuntain-illan yleisön kanssa olivat asiat aivan toisin. Koska yleisö osoitti tukensa raikuvine nauruineen sekä rentoutuneine olemuksineen, antoi se myös kaikille lavalla oleville virtaa yltää parhaimpaan suoritukseensa. Yleisön positiivisuus tarttui myös meihin.

4.4 Reflektointi tallenteen kautta

Tallenne kuvattiin ensi-iltana 10.6.2011. Ääniraita ja kuva tallennettiin erikseen, jotka sitten yhdistettiin jälkeinpäin. Näin saimme taltioitua laadukkaamman äänen, joka oli tallenteen tärkein asia. Taltioinnista tehtiin DVD, jonka editoinnin hoiti ohjaajamme Mikko Kuusela. Virtuaalisen opinnäytetyön takia ooppera laitettiin myös YouTubeen, jonka voi käydä katsomassa ainoastaan linkin kautta (ks. lähdeluettelo). Tallenne ei siis ole yleisessä jaossa.

Vasta DVD-tallennetta katsoessani huomasin, kuinka paljon töitä ympärillä olevat ihmiset olivat kokonaisuuden aikaansaamiseksi todella tehneet. Esimerkiksi valot olivat mielestäni enemmän kuin onnistuneet. Niillä oli saatu aikaan mukavia shokkikontrasteja muiden muassa Lucyn asunnon oranssin päävärin ja mustan lattian välille. Valoja oli käytetty myös erinomaisesti tuomaan esille Lucyn tunnetiloja eri puheluiden välillä. Kun on kyseessä riitaisa puhelu Georgen kanssa, käytettiin valotuksessa kylmää sinistä ja kun taas puhelu oli rakkausduetto Benin esittäessä Lucylle suuren kysymyksen, oli valotus rakastuneen vaaleanpunainen.

Olin positiivisesti yllättynyt roolisuorituksestani. Ääniteknillisiä ongelmia toki oli, mutta kokonaiskuva Lucysta oli myönteinen. Ääniteknilliset ongelmat huomasin tulevan erityisesti puhelujen aikana ja korkeissa äänissä, koska tuki ei ollut tarpeeksi kohdallaan ja tällöin alkoivat ylimääräiset kehonliikkeet astua kuvaan. Ylimääräisillä kehonliikkeillä laulaja pyrkii yleensä kompensoimaan puuttuvaa kropan tukea, joka päinvastoin häiritsee lauluinstrumentin toimintaa (Irving 2002, 42). Muun muassa Margaretin puhelun lopettavaa kolmiviivaista c:tä

edelsi muutaman sekunnin kiemurteluliike, joka saattoi häiritä myös tarkkasilmäistä katsojaa.

Vaikka laulunopettajani oli useasti muistuttanut minua legaton kannattelun tärkeydestä, oli minulla silti vaikeuksia pitää yllä tasaista linjaa Lucyn viimeisessä aariassa ”Hello, this is Lucy. I just had a quarrel with George”, missä pitkä linja tuntui useasti vain jatkuvan ja jatkuvan ilman hengitystaukoja. Oikeanlaisen tuen puuttumattomuuden vuoksi aarian korkeista sävelistä, joita kaiken lisäksi edelsi oktaavihyppy, tuli lievästi puskevia, joka ei suinkaan ollut tarkoitus. Yleisö saattoi huomata kenties liiankin hyvin instrumentin valmisteluni. Kuten laulaja Renée Fleming (2005, 201–202) kirjassaan totesi: ”Nauhat ovat kivuliaita katsoa, mutta se on oopperalaulajan oppimisen kannalta välttämätöntä”.

Näyttämöharjoituksissa tuntui useasti, että monet käden liikkeet sekä asennon vaihdot tuli tehtyä liiankin laajalla kaarella, mutta tallennetta katsellessani totesin, että liikkeitä olisi voinut tehdä laajemmin. Pikkupiiperrykset eivät kaukana istuvalle yleisölle helposti näy ja tarkoituksena on, että jokainen pääsisi esityksen tunnelmasta nauttimaan, eivät vain esiintyjät. Toisaalta mietin, olinko lähestynyt Lucya liian karakterihahmona, koska esimerkiksi Neiti Ajalle soittamisen jälkeisen riidan päätteeksi tapahtuva nopea asennon muutos, käsien puuskaan laittaminen ja vasemmalle jalalle nojaaminen tuntuivat olevan vähän liikaa.

Kokonaisuutena olen tyytyväinen roolisuoritukseeni, mikä tulee ennen kaikkea siitä, että yleisö reagoi useaan tilanteeseen halutulla tavalla eli nauroi. Opera buffan esittäminen ilman yleisön naurua saattaisi jo johtaa oman sekä ohjaajan huumorintajun kyseenalaistamiseen ja pahimmassa tapauksessa uran vaihdon harkitsemiseen. Tällaista ei onneksi tapahtunut. Jo eläkkeellä oleva arvostettu ruotsalainen oopperalaulaja Dorothy Irving on ytimekkäästi kuvannut asian, mikä voisi olla se tärkein juttu roolin onnistumisessa ja yleisön tavoittamisessa: ”Saamme kohdata ihmisen” (Irving 2002, 20).

5 POHDINTA

Opinnäytetyöni tarkoituksena oli tutkia tarkemmin kesällä 2011 laulamaani Menottin The Telephonon Lucyn roolia ja käydä läpi roolin kehityskaari oopperaprojektimme alusta ensi-iltaan asti. Valitsin aiheen, koska se oli itselleni ajankohtainen ja tarpeellinen. Rooliin perehtyminen vaatii ammatillista otetta, joka edellyttää perehtymistä alalta löytyvään kirjallisuuteen.

Syventyessäni opinnäytetyöni aiheeseen yllätyin, kuinka vähän nimenomaan oopperaroolin analysoinnista löytyi alan kirjallisuutta. Ne harvat kirjat, jotka kyseisestä aiheesta löysin, painottivat kaikki samaa asiaa: ooppera-ala on muuttumassa ja näyttelijä-laulajan on tehtävä todella paljon töitä roolinsa onnistumiseksi, koska siinä yhdistyvät kaksi tärkeää taidealaa, näytteleminen ja musiikki. Nykypäivän esittävä näyttämötaide haluaa hakea rajojaan, eikä katsojalle riitä enää keskellä lavaa pönöttävä, staattinen Wagner-sopraano tai kuvankaunis Maria Callas. On osattava pistää itsensä likoon myös näyttelijänä. Ohjaajat kokeilevat laulajilla mitä kummallisimmissa asennoissa laulamista ja myös laulajaan kohdistuvat ulkonäköpaineet tuntuvat koko ajan yleistyvän, yleensä perustellun, osa-alastomuuden takia. Keskittyminen pelkkään äänellisesti vahvaan suoritukseen on näistä ulkoisista syistä entistä haastavampaa.

Vaikka oman alan julkaisuja löytyikin vähän, huomasin kirjoitusprosessin edessä saavani sisällytettyä työhöni vain pintaraapaisun esimerkiksi Stanislavskin roolin luomisen menetelmästä ja hänen viljelemästä sanastostaan. Jouduin lyhentämään useita hänen ideologiansa keskeisiä ajatuksia muutamien kappaleiden mittaisiksi, joka ei ollenkaan tuo oikeutta hänen suurille ajatuksilleen. Samoin kävi Ostwaldin kanssa, jonka kirjoittamat kaikki kymmenen avainta uskotavaan laulaja-näyttelijään olisi ollut hyvä käydä läpi perusteellisesti. Myös De Mallet Burgessin roolin vahvistamiseksi tehtyihin harjoituksiin olisi ollut kiva paneutua.

Tallennetta reflektoidessani huomasin, kuinka tärkeää on valmistella oman roolinsa musiikillinen suoritus huolella, koska lavalla ei todellakaan ole enää aikaa lauluteknillisten asioiden pohtimiseen. Koko rooli pitää olla istutettu laulajan instrumenttiin jo reippaasti ennen lavaharjoitusten alkamista, jotta keskittyminen näyttelytyöhön saadaan maksimoitua. Muutamissa kohdissa huomasi selvästi, kuinka ajatukset eivät olleetkaan enää Lucyn mietteitä vaan selvästi kytköksissä lauluteknillisiin ongelmakohtiin. Tällöin valitettavasti myös oopperan lavatunnelma hetkellisesti häiriintyy.

Mielenkiintoisinta opinnäytetyön tekemisessä oli ehdottomasti syventyä kirjallisuuden kautta roolihenkilön analysoimiseen ja yrittää yhdistää saatua tietoa rakentavaksi kokonaisuudeksi. Laulajien tulisi muistaa, että myös näytelmäpuolen kirjallisuudella on oopperalaulajan uraa suunnitellessa hyvin paljon annettavaa. Ei ole hyvä sulkeutua harjoituskoppiin treenaamaan vain kapeakatseisesti teknillisiä suorituksia, mikä sekin on erittäin tärkeää, vaan olla avoimena kaikille ympärillä oleville asioille elämässään. Juuri niistä rakentuu laulajan sielu, josta voi hakea näkökulmia tuleviin roolisuorituksiin. Helfgot kehottaa laulajia kokeilemaan läpi elämän muun muassa useita eri tanssi- ja taistelulajeja, miekkailua, taitia, käymään salilla ja opiskelemaan kulttuuria, historiaa sekä kieliä (1993, 16–17). Sielun maailman on oltava rikas, jotta sieltä on varaa ammentaa.

Opinnäytetyöni tavoitteena ei ollut antaa itsestään selvää ratkaisumallia roolin lähestymiseen ja opiskeluun vaan tuoda esille eri näkökulmia, mitkä voisivat auttaa prosessoinnissa. Harmikseni huomasin, että opinnäytetyön resurssit ovat aivan liian pienet tuomaan mitään muuta kuin pintaraapaisutietoa roolianalysoinnin eri vaiheista. Tästä johtuen useat esimerkit jäivät pois itse tekstistä. Kappalejaot oli suunniteltava selkeiksi osaksi kokonaisuutta. Olisi kiinnostavaa jatkaa tutkimusta muun muassa siitä, kuinka Stanislavskin roolin luomisideologiaa voisi käytännön tasolla paremmin toteuttaa.

Mielestäni onnistuin opinnäytetyössäni tuomaan esille roolin analysointiin ja sisäistämiseen liittyviä vaiheita, minkä pohjalta on hyvä jatkossa lähteä syventämään aiheeseen entistäkin tarkemmin. Roolien analysointi tulee joka tapauk-

sessä olemaan laulajan ammatissa yksi keskeisimmistä asioista. Crittendenin sanoin laulajien tulee olla ”ihmisyyden tarkkailijoita joka tilanteessa” (ks. s. 16). Laulajaksi kasvetaan ja siitä pitää tulla elämäntapa. Vain näin tapahtuessa, laulaja pystyy löytämään rooleihinsa uudempia ja syvällisempiä tulkintoja sekä olemaan ajan hermoilla päivästä toiseen.

Toivon, että opinnäytetyöstäni hyötyisivät laulajat, jotka esittävät Lucyn roolin tulevaisuudessa tai ovat muuten vain kiinnostuneita kyseisen roolin naiskuvan muodostumisesta. Opinnäytetyöstäni voi saada myös tietoa yleisesti roolianaalysin tekemisestä, jota voi hyödyntää muidenkin roolien valmisteleminen. Myös nuoret laulunopettajat voivat toivottavasti saada aineistostani näkökulmia, kuinka ohjata oppilastaan roolin kehittelyyn.

LÄHTEET

Apajalahti, Hannu 1991. Menotti. Suuri Musiikkitietosanakirja IV/151. Helsinki: Weilin + Göös.

Batta, András 2005. Ooppera. Säveltäjät-Teokset-Esittäjät. Köln: Könnemann

Clark, Mark Ross 2002. Singing, Acting And Movement In Opera. A guide to singer-geitics. Bloomington, USA: Indiana University Press.

Crittenden, Richard 2002. Director's Notebook: Basic Training for Singers. USA: National Opera Assiciation. Hakupäivä 15.4.2012
<<http://search.proquest.com.ezproxy.metropolia.fi/iimp/docview/1158741/136132FE43139C2F7E8/2?accountid=11363>>.

De Mallet Burgess, Thomas 2000. Singing and Acting Handbook: games and exercises for the performer. Lontoo: Routledge.

Dizikes, John 1993. Opera In America. A cultural history. Yale, USA: Yale University.

Fleming, Renée 2005. The Inner Voice: the making of a singer. New York, USA: Penguin Books.

Hedblad, Lars 1979. Resitatiivi. Otavan Iso Musiikkitietosanakirja V/32. Helsinki: Otava.

Helfgot, Daniel & Beeman, William O. 1993. The Third Line: The opera performer as interpreter. New York, USA: Schirmer books.

Irving, Dorothy 2002. Ammatti: Muusikko: opas esiintyjälle. Helsinki: Yliopistopaino.

Major, Leon & Laing, Michael 2011. The Empty Voice. Acting opera. Milwaukee, USA: Amadeus Press.

Ostwald, David F. 2005. Acting For Singers: Creating believable singing characters. New York, USA: Oxford University Press.

Red Noses Group 2010. Giora Seeliger: actor, theatre director, teacher in German, France, Switzerland. Hakupäivä 31.3.2012
<<http://www.rednoses.eu/about-us/foundation/giora-seeliger>>.

Seeliger, Giora 16.3.2012. Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien, Itävalta. Workshop.

Sjöblom, Åke 1978. Opera buffa. Otavan Iso Musiikkitietosanakirja IV/505. Helsinki: Otava.

Stanislavski, Constantin 2000. Building A Character. London: Methuen.

Stanislavski, Constantin 1984. Creating A Role. London: Methuen.

PARTITUURIT

Menotti, Gian Carlo 1980. The Telephone or L'amour á trois. New York: Schirmer.

YOUTUBE-LINKKI OOPPERASEURUE OODIN TEKEMÄÄN GIAN CARLO MENOTTIN OOPPERAAN THE TELEPHONE

<<http://www.youtube.com/watch?v=X-7P7-C99XE&feature=youtu.be>>.